

norsk shakespeare teater

10 år
1998–2008

Dag Solstad:

Essay om Ibsens Brand

Richard Schechner:

Er 9/11 «kunst»?

Intervju med

Rimini Protokoll



**Amputasjon i Bangladesh,
intervju med Nilu
Kamaluddin * Cardboard
Citizens * Hamlet på
Dramaten * Hamlet, intervju
med Oskaras Korsunovas
Hey Girl! Societas Raffaello
Sanzio * Niels Lehmann
om Jon Fosse * Fremmer
Elektra (Oslo Nye) mang-
foldet? * m.m.**

www.shakespearetidsskrift.no

nr. 2/2008 kr. 95,-



10 år!



Therese
Bjørneboe
redaktør

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift er 10 år, og dette nummeret åpner med en rekke fødselsdagsgratulasjoner/avdeling for egenreklame, på side 4. Det er svært hyggelig og oppmuntrende å få så mye positiv respons.

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift ble startet som et medlemsblad for Det norske Shakespeareselskap – selv om det allerede fra første nummer utkom i tidsskriftformat. Harold Bloom, Pamela Mason, Peter Holland, Ralph Fiennes, Kristian Smidt, Keith Brown, Edvard Hoem, Marius Emanuelsen, Leif Høghaug, Svein Jarvoll, Dag Solstad, Henning Hagerup og Øyvind Berg er bare noen av dem som har bidratt med velskrevne og dyptpløyende artikler om Shakespeare.

Shakespeare-bølgen i film og teater på slutten av 1990-tallet resulterte ikke akkurat i noen folkebevegelse. Men det var et ønske om økt relevans i forhold til samtidsteatret som førte til at tidsskriftet gradvis endret profil mot å bli et allment teatertidsskrift. Personlig opplever jeg det ikke som en motsetning, fordi klassikerne naturligvis fortsatt dekkes i stor utstrekning. Det er likevel verd å nevne at satsningen på Shakespeare ga tidsskriftet en fot i det litterære miljøet, som var nødvendig i etableringsfasen. Rett og slett fordi det ikke eksisterte noen (sterk) tradisjon for teatertidsskrift.

Fra 2001/2002 har tidsskriftet særlig vært preget av en orientering mot tysk teater, og mot det frie scenekunstheltet. I

2003 utga vi et spesialnummer om samtidsdramatikk, og siden 2004 har vi trappet opp anmeldervirksomheten, og utvidet deknningen av de norske teatersesongene. Tidsskriftet ønsker å være inkluderende, men all den tid 90 prosent av teaterdekningen i Norge er knyttet til institusjonene, og avisene så godt som ikke dekker teater i utlandet, har deknningen av alternativ og utenlandsk scenekunst vært spesielt viktig. I dag er det neppe tvil om at det er dette fokuset som har gitt tidsskriftet relevans og nedslagskraft i teatermiljøet – også innenfor institusjonene.

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift fikk i år for andre år på rad «hederlig omtale» («Special Mention») under kåringen av «Årets tidsskrift», en konkurranse som organiseres av Norsk Tidsskriftforening. Juryen fremhevet spesielt evnen til å formidle internasjonalt debatt. I år ble det gitt «hederlig omtale» til to tidsskrift, og *Vagant* var det andre. Det var hyggelig, fordi *Vagant* kanskje er det tidsskriftet som det er mest nærliggende å sammenlikne oss med, og fordi de samfunnspolitiske og allmennkulturelle tidsskriftene vanligvis får større oppmerksomhet og tilskrives mer relevans enn «vår type» kunsttidsskrift.

I løpet av disse ti årene har skribentene og medarbeiderne vært de desidert viktigste støttespillerne for tidsskriftet. Honorarene har ikke stått i forhold til arbeidsinnsatsen, så når det likevel har vært en ganske høy grad av kontinuitet, sier det mye om engasjementet. Både for tidsskriftet, men også og ikke minst for teater og for å drive teaterkritikk. Det har skjedd en tilvekst av yngre teaterkritikere, som Elisabeth Leinslie, Ine Therese Berg, Anette Th. Pettersen, Elin Høyland, Henning Gärtner, m.fl., i tillegg til at veteraner som Knut Ove Arntzen, og faste korrespondenter som Thomas Irmer, er en stadig kilde til inspirasjon. Selv om tidsskriftet ikke har økonomi til å ha en fast redaksjon, har det lyktes i å fungere som en

viktig arena for rekruttering.

I mange avisredaksjoner er tendensen i dag å dyrke en forbrukerorientert og journalistisk teaterkritikk. Dette innebærer at anmelderiet fort blir til en teatrenes utstrakte arm. Anmelderiet startet jo allerede med seleksjonen, og prioriteringslisten. Men kritikkens preg av markedsføring forblir skjult så lenge prioriteringen seiler under flagget av hensyn til leseren. Det vil si at han/hun blir definert som forbruker/potensiell publikummer. I dette tidsskriftet ønsker vi å prioritere ut ifra den kunstneriske og refleksive betydningen en teateroppsetning har – og ikke markedshensyn. Vi har ikke alltid greid å gjennomføre det så konsekvent som vi ønsker, og særlig ikke med tanke på regionene. Og det er på kritikkens område de største utfordringene vil ligge fremover.

Vi trenger økte ressurser og flere abonnenter for å styrke kritikken. Men det er gledelig at vi er plukket ut som ett av tidsskriftene i den nye ordningen for innkjøpsstøtte til folkebibliotekene som er initiert av Norsk kulturråd. Og la meg også benytte anledningen til å takke Norsk skuespillerforbund, som har tegnet abonnementer for samtlige av sine tillitsvalgte.

Tidsskriftet har endelig en egen og ny nettside (www.shakespearetidsskrift.no) som vil være oppdatert på en måte vi hittil ikke har hatt mulighet til. Tidsskriftets abonnenter gis tilgang til *hele* arkivet av tidligere utgaver og artikler. Her fins det som sagt mange perler for Shakespeareinteresserte, men også teaterstoff som vil være av stor interesse for studenter og alle andre som er interessert i teaterhistorikk fra de siste ti årene.

*

Tilfeldighetene ville det slik at denne utgaven har fått litt preg av å være et familieforetak. Vi trykker to artikler om en oppsetning av Jens Bjørneboes *Amputasjon* i Bangladesh, og et essay om Ibsens *Brand*

Festspillene i Bergen, i anledning Calixto Bieitos oppsetning av *Brand*, som også står på programmet til Ibsen-festivalen på Nationalteatret til høsten. Disse bidragene står også i dialog (eller krangel, om man vil).

Uavhengig av slike private hensyn, har jeg lekt litt med tanken på om ikke denne utgaven har fått farge av at et helt annet jubileum – at det i år er 30 år siden mai '68. Men er Richard Schechner en 68'er? Var Jens Bjørneboe? Er Dag Solstad? Man kan assosiere dem til dette året. Men de er for gamle, og de representerer ikke denne generasjonen, men forskjellige former for radikalisme som har røtter mye lenger tilbake. Og de artiklene vi trykker har med nåtiden, og ikke med 1968 å gjøre. Heldigvis.

Som redaktør er jeg selvsagt ikke bestendig enig i det som står på trykk i tidsskriftet, for teaterkritikk er og skal være subjektiv. Overfor Richard Schechners innlegg om

hvorvidt 9/11 er «kunst» føler jeg likevel for en gangs skyld et behov for å reservere meg. Jeg mener at innlegget er viktig å referere, blant annet fordi Richard Schechner er en så sentral performanceteoretiker. Og det er viktig å tilføye at Schechner ikke selv gir noe svar på dette spørsmålet. Han reiser det som et slags tankeeksperiment og understreker at han kanskje trår feil. Han virker likevel tilbøyelig til å mene at handlinger som griper så effektivt inn i fantasiens domene som angrepet 11. september, har en «kunstnerisk karakter». Det åpner for en vid kunstdefinisjon – som samtidig er like instrumentell som propagandaens og reklamens.

På De europeiske teaterdagene i Thessaloniki virket det som om salen ble «svar skyldig». Men debatten må gjerne fortsette her.

Therese Bjørneboe

**Tegn
abonnement
og få tilgang
til hele
arkivet!**

Elektra på Litteraturfestivalen

Dramatikerforbundet stiller følgende spørsmål:

Er dramatikken spesielt egnet til å kunne utsi noe om fremtiden, ved at den i nye tolkninger, i mange fremtider, kan si noe om den tiden og det stedet det settes opp?

Hvilke kvaliteter har teatertekster som tåler mye gjenbruk?

Er det aldri tilfeldig at en tekst blir en klassiker?

Hevndramaets evige gyldighet – som eksempel:

Sofokles' Elektra i Petter Rosenlunds versjon spilles på Oslo Nye denne våren.

Elektra var inspirasjon for Hamlet. Denne versjonen tar for seg æresdrap i dagens Norge. Elektraforestillingen fra Oslo Nye presenteres av de medvirkende og kommenteres av panelet og av folk som kjenner æresdrapkodeksen.

Lørdag 31. mai kl 11.00 Festsalen Kulturhuset Banken

**Petter Rosenlund (dramatiker), Erik Ulfby (teaterinstruktør),
Ståle Stein Berg (film manusforfatter) og Siri Senje (dramatiker)
Ordstyrer: Gunnar Germundson (leder for Dramatikerforbundet)**



Antikrundan, moment:teater, Stockholm

ANTIKRUNDAN: Greske tragedier i Stockholm

Side 40



Hamlet i regi av Oskaras Korsunovas. Foto: Dmitrij Matvejev

INTERVJU: Rimini Protokoll

Side 22

THESSALONIKI: Korsunovas' Hamlet

Side 28

Bjørneboe, Therese. Cand. Philol, UiO. Tidl. kulturredaktør Klassekampen. Nå teaterkritiker i Klassekampen, frilanser, medl. av Scenekunstutvalget i Norsk kulturråd. Redaktør *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. tbjørneboe@gmail.com

Blaue, Julian. Dramatiker og performancekunstner i Storkunstsoldatens tjeneste. Master i litteraturvitenskap. Del av konstruksjonen Julian Henning von Gärtner Blaue, og teater- og litteraturkritiker i ulike tidsskrift i Danmark, Tyskland og Norge. julianblaue@hotmail.com

Buresund, Inger. Leder Ibsen Awards (ansvarlig for stipendier til internasjonale Ibsen-prosjekter, den årlige Ibsen-konferansen, og sekretær for komiteen for de Internasjonale Ibsen-prisene). Tidligere teatersjef ved Black Box Teater og Teater Ibsen. Inger.buresund@skien.kommune.no

Eeg-Tverbakk, Camilla. Utdannet skuespiller ved Ecole Jacques Lecoq, MA. Performance Studies fra New York University og MA teatervitenskap fra UiO. Har vært aktiv som dramaturg og kunstformidler. Redaktør for boken *Dans i Samtiden* (Spartacus 2006), arbeider med en publikasjon om Baktruppen. Ansatt som Kunstnerisk Leder. Skuespill ved Akademi for Scenekunst / Høgskolen i Østfold. camilla.eeg@tele2.no

Fieldseth, Melanie. Cand. Philol Teatervitenskap, UiB. Dansekritiker Bergens tidende. Medl. av Danseutvalget i Norsk kulturråd. Tidl. medredaktør *3t*. Jobbet frilans særlig med spørsmål om dans og faglig formidling. msfieldseth@gmail.com

Gärtner, Henning. Kunstner. henning.gartner@yahoo.no

Hyldig, Keld. Førsteamanuensis ved Universitetet i Bergen, institutt for kulturstudier og kunsthistorie, seksjon for teatervitenskap. Disputerte med avhandlingen *Realise, symbol og psykologi*. Norsk Ibsen-traditon belyst gjennom udvalgte forestillinger på Nationaltheatret 1899 – 1940. keld.hyldig@ikk.uib.no

Irmer, Thomas. Underviser ved Freie Universität Berlin. Produsert bl.a. *Der Bühnenrepublik*, fjernsynsfilm og bokutgave, 2003. Skribent i bl.a. Theater Heute. trirmer@aol.com

Johnsen, Kai. Er bl.a. sceneinstruktør og for tiden knyttet til Det Norske Teatret som fast konsulent. kai.johnsen@detnorsketeatret.no

Kjellin, Gösta. Universitetslærer i litteraturvitenskap. Teater- og litteraturkritiker, dramaturg. Spesiale: Tysk og skandinavisk teater. gosta.kjellin@helsinki.fi

Larsen, IdaLou. Journalist og teaterkritiker. Tidligere kulturredaktør i Ny Tid og Nationen og redaktør for scenekunst. no. Driver nå egen blogg. www.idalou.no. idalou.larsen@gmail.com

Lehmann, Niels. Leder ved Institut for Æstetiske fag ved Aarhus Universitet, tidl. lektor, avd. for dramaturgi, samme sted. Har skrevet en rekke artikler om teori og samtidsteater, herunder Jon Fosse. Bl.a. «Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker» og «Postfenomenologisk effekt dramatik. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest». dranl@hum.au.dk

Liven, Torunn. Skribent og kritiker. Arbeider med en master i kunsthistorie på CUL.COM-stipend ved UiO. torunn_liven@hotmail.com

Löwenborg, Svante Aulis. Studier i litteratur- og teatervitenskap, Göteborg og København. Grunnlag Cinnober teater i Göteborg i 1996, med profilen å oppføre uspilt, moderne dramatik. Regi på stykker av bl.a. Jelinek, Jon Fosse og Albert Ostermeier. Neste oppsetning: Maria tryti Vennerøds *Meir*, Cinnober teater/ Ning (Oslo). lowenborg@cinnoberteater.com

McAuliffe, Jody. Professor ved Duke University, USA. Redaktør av *Plays, Movies and Critics*. Siste bokutgivelse: *My Lovely Suicides* (roman, 2007). mca@duke.edu

Moi, Ruben. Doktorgrad i irsk og engelsk litteratur, UiB. Har publisert en rekke artikler i engelske og nordiske fag- og populærvitenskapelige tidsskrift. Ruben.moi@hum.uit.no

Pettersen, Anette Therese. Master i Teatervitenskap, UiO. Frilansateaterskribent, som også jobber med produksjon og formidling av scenekunst i Living Arts. anepettersen@gmail.com

Rongved Amundsen, Julie. Master i teatervitenskap, UiO, om forholdet mellom ideologi og estetikk i russisk teater. Jobber for tiden som koordinator på Black Box Teater. juliera@gmail.com

Rosbak, Espen. Master i allmenn litteraturvitenskap. Masteroppgave om bruken av anforsetegn i *Dagboken* av Witold Gombrowicz. Skribent og lærer. espen.rosbak@gmail.com

Røyset, Erlend. Masterstudent i allmenn litteraturvitenskap, UiO. erlendroyset@gmail.com

Solstad, Dag. Forfatter. Siste roman: *Arman V*. Forlaget Oktober, 2006. dsolstad@online.no

Tornes, Ingeborg. Student i teatervitenskap, UiO. Supevixen@hotmail.com

Redaksjonsråd: Ole Skjelbred, skuespiller; Tom Remlov, direktør Den Norske Opera; Victoria H. Meirik, regissør; Kristian Seltun, teatersjef Black Box Teater; Carl Morten Amundsen, teatersjef Teatret Vårt; Kai Johnsen, regissør; Øyvind Berg, poet, medlem av BAKtruppen, IdaLou Larsen, teaterkritiker. Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Aschehoug, Oktober, Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Hålogaland Teater og Den Nationale Scene, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening som har tegnet støtteabonnement på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Tidsskriftet er medlem av Norsk tidsskriftforening. Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, c/o Litteraturhuset, Wergelandsgate 29, 0167 Oslo. Tlf.: 22 44 96 28 / 971 96 772. e-post: tidsskrift@shakespeare.no. Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinfo Unique, Larvik. Opplag: 1700. Papir: Dito. Forsidefoto: *Brand* i regi av Calixtio Bieito, Festsplillene i Bergen /Nationaltheatret 2008. Foto: Gisle Bjørnebo



BRECHT:

Tore Vagn Lid's Mann = mann

Side 9

Even Stormoen / Mann = Mann, Stavanger. Foto: Emile Ashley



HEY GIRL:

Societas Raffaello

Sanzio

Side 33

Hey Girl! Regi: Romeo Castellucci. Foto: Steirischerherbst/Manninger



Foto: Ulla Montan

ESSAY:

Solstad om Brand

Side 44

Innhold

10 år!

Enquete, av Anette Th. Pettersen.....4

Politiske revivals

DIE MASSNAHME/MAUSER, i regi av Frank Castorf, av Thomas Imer6

MANN = MANN Transiteatret/Rogaland teater, av Torunn Liven9

AMPUTASJON i Bangladesh, av Inger Buresund12

Intervju med regissør Nilu Kamaluddin, av Inger Buresund14

Europeiske teaterdager

Richard Schechner spør: «Er 9/11 kunst?» av Therese Bjørneboe.....18

Årets prisvinner: Patrice Chéreau, av IdaLou Larsen20

Daniel Wetzels/ Rimini Protokoll intervjuet av Therese Bjørneboe.....22

Intervju med Oskaras Korsunovas, av Therese Bjørneboe.....28

Forestillinger

HAMLET på Dramaten, av Svante Aulis Löwenborg.....30

HEY GIRL! med Societas Raffaello Sanzio, av Camilla Eeg-Tverbakk.....33

WOYZECK med Cardboard Citizens, London, av Erlend Røyset.....36

ANTIKRONDAN, Teater Moment, av Svante Aulis Löwenborg.....40

Ibsen-essay

Henrik Ibsens Brand, av Dag Solstad.....44

Kommentarer/ Debatt

Instructrisene i norsk teater, av Kai Johnsen.....52

Tjener Elektra mangfoldet? av Ingeborg Ternes.....56

Åpningskonferansen av Dansens Hus i Oslo, av Camilla Eeg-Tverbakk58

Avlyst Shakespearesatsning, av Ola B. Johannessen59

Bokanmeldelser

Jon Fosses EG ER VINDEN, anmeldt av Niels Lehmann.....60

Live Hovs MED FULD NATURSANDHED, anmeldt av Keld Hyldig63

Ny portugisisk dramatik, Åpen Scene, anmeldt av Julie Rongved Amundsen66

Arild Reins VINTERFORVARING, anmeldt av Erlend Røyset68

Teateranmeldelser

Robert Wilson setter opp sufi-dikteren Rumi, Warszawa, av Espen Røsbak70

HEDDA GABLER, Helsingfors72

4 x Beckett i New York, av Jody McAuliffe73

Caryl Churchills DRUNKEN ENOUGH TO SAY I LOVE YOU, av Jody McAuliffe74

NO DICE, Natural Theatre of Oklahoma, av Melanie Fieldseth76

Peter Handkes SPUREN DER VERRIRTEN, av Thomas Imer78

MANNEN UTEN EGENSKAPER, Berlin, av Julian Blaue.....80

THE ANSWERING MACHINE, av Kari Saanum81

KNIF, av og med Stina Kajaso, av Henning Gärtner84

ELEKTRA, og HVEM VAR EUGENE EJIKE OBIORA, av Anette Th. Pettersen.....86

OVER GRENSEN, Tromsø, av Ruben Moi88

UNDER REAL, av Goro Tronsmo, av Anette Th. Pettersen89

WAITING FOR GAVO, av Melanie Fieldseth.....90

GLOBAL ATONOMY, av Anette Th. Pettersen.....91

DET TUSENDE HJERTET, av Anette Th. Pettersen92

TOLVSKILLINGSOPERAEN, av Therese Bjørneboe94

MANN UTEN HENSIKT, i regi Claude Régy, av Therese Bjørneboe95



En gave til teaterfolket

Ti år kan være en evighet eller et blunk – alt etter som hva man sammenligner med. Når Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift nå fyller ti år synes jeg det er imponerende. Samtidig håper jeg at vi om femti år kan ha en ny feiring, og at dette jubileet bare blir ett i rekken av mange flere. Jeg er personlig veldig stolt over å være skribent i tidsskriftet, og har lest det i mange år før jeg begynte å skrive her. Fremdeles benytter jeg eldre utgaver av tidsskriftet som oppslagsverk på forestillinger jeg enten aldri fikk sett, eller forestillinger jeg ikke husker detaljene rundt. Det har også vært en presentasjonskilde til teatermennesker jeg har hørt om, men som jeg gjennom tidsskriftet har blitt enda bedre kjent med. Men i anledning dette jubileet, ønsket vi også å gi noen av tidsskriftets faste lesere litt plass, for å høre deres oppfatninger om tidsskriftet.

AV ANETTE TH PETTERSEN



Gjør teater varig

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift gjør vår akk, så forjengelige kunstform mer varig, og beviser ved hvert nummer at det faktisk går an å tenke om teater. Dessuten er det den eneste publikasjonen hjemme hos meg som ikke kastes før alt er lest. Et rungende gratulerer og lenge leve!!

Anna Bache-Wiig, skuespiller



Foto: Thor Eriksen

Uenig med profilen

Jeg er på kant med det meste der. Profilen er ensidig, og står for en type overflateproblematikk jeg ikke kan forholde meg til. Jeg har selv bidratt til å trekke norsk teaterhistorie i en retning, og kjenner meg ikke igjen i det som står i tidsskriftet. Har sluttet å lese det.

Lars Øyno, Grusombetens Teater



Katalysator

Shakespeare-tidsskriftet har vært med på en produktiv endring av norsk teater, og kvalitativt på en måte som er lett å overse i offentligheten. Det er mye som tyder på at norsk teater har gjennomgått en stor endringsprosess de siste årene, og her har tidsskriftet spilt en viktig rolle som katalysator rundt dette. Det har åpnet vinduene for norsk teater, og etablert seg som et allment teatertidsskrift – som var den rollen vi håpet det skulle få. Spesielt skal Therese Bjørneboe ha en stor takk for å ha stått på i alle disse årene. Til tider har det sett ut til at hun har kjempet alene, og det skal hun ha honnørord for!

*Tore Vagn Lid, kunstnerisk leder
Transiteatret*



Foto: Marius E. Hauge

Bra fagblad

Det er helt utrolig at man i et så lite land som Norge har et så bra fagblad som Shakespeare-tidsskriftet. Det er nesten uten sidestykke. Og det arbeidet ildsjelen Therese Bjørneboe har lagt ned er bemerkelsesverdig, og en gave til oss som jobber med teater.

*Anders T. Andersen, regissør og
skuespiller*



Ambisiøst

Hvert nummer av tidsskriftet er spennende å få i hånden. Det er mer innholdsrikt enn andre norske tidsskrifter, og det er her-

lig ambisiøst. Jeg synes det er helt riktig tenkt og lavet at man ikke undervurderer interessen for litteratur og teater i Norge. Dette står for en helt motsatt tankegang fra andre institusjoner, magasiner og bokklubber. Ved å legge lista høyt får man folk interessert, og leseren av Shakespeare-tidsskriftet føler seg smigret. Min interesse for drama og teater har vokst veldig med Shakespeare-tidsskriftet.

Liv Koltzow, forfatter



Foto: Therese Bjørneboe

Helt nødvendig

Tidsskriftet preges av innsikt og interesse, og ikke minst av et engasjement for teater – som er viktig. I forhold til teater har vi ikke noe annet i Norge som er tilsvarende oppdatert og godt skrevet. Teatret blir grundigere behandlet i Shakespeare-tidsskriftet enn i andre aviser og magasiner, og det er derfor jeg leser det. Det er helt nødvendig for meg som teatermann.

Bjørn Sundquist, skuespiller



Unik blomst

Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift er en unik blomst i norsk kulturliv. Det er et spennende blad å lese, og tidsskriftet er en viktig brobygger mellom teaterforskere og teaterkunstnere. Endelig har Norge fått et tidsskrift som tar samtidsteatret på alvor gjennom sin grundighet og sine dybdeanalyser. Tids-

skriftet evner også å dra interessante linjer og se de overordnede tendensene og sammenhengene i samtidsteatret. Det er et stort og imponerende arbeid som gjøres i redaksjonen: Norsk Skuespillerforbund hyller jubilanten med et jublende hurra!

*Agnete G. Haaland, forbundsleder
Norsk Skuespillerforbund*



Spennende bekjentskap

Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm gratulerar den 10 år unga tidsskriften Norsk Shakespeare- og Teater-tidsskrift på fødselsdagen. Du är en spännande bekantskap tycker vi alla här på dramaturgiatet.

Jacob Hirdwall, dramaturg/dramatiker ved Dramaten



Gratulerer med 10-årsdagen!

Norsk Teater- og Shakespeare-tidsskrift er eit spennande, informativt og tankevekkjande blad som eg opnar med iver, kvar gong det kjem i posten. Det er strålende at det vesle landet vårt har eit teaterblad som dekkar norsk og utanlandsk teaterliv, teaterdebatt og dramatikkk så grundig. Eg tykkjer bladet femnar vidt, og slik verkar bladet samlande og opnande for ulike teaterfolk. Eg håpar på MANGE nye livskraftige år!

Maria Tryti Vennerød, dramatiker og regissør



Internasjonalt

Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift har gjennom de siste år markert seg som et af Nordens centrale magasiner om samtidsteatret. Både når det gjelder anmeldelser af forestillinger, festivaler og mere uddybende artikler om aspekter af teatret i Norge og i resten af Europa. Faktisk er der tale om en internationalt teater-tidsskrift, som er yderst orienterende og en nødvendighed for hele teatermiljøet. Det eneste man kan undre sig lidt over er navnet. Tidsskriftet er ikke kun norsk og slet ikke kun om Shakespeare. Måske skulle det bare hede Tidsskrift for Samtidsteater?

Erik Exe Christoffersen, lektor i dramaturgi ved Aarhus Universitet og redaktør i tidsskriftet Peripeti



Foto: Emilie Ashley

Enestående

Shakespeare-tidsskriftet har en enestående funksjon for deknningen av norsk scenekunst. Tidsskriftet gir oss også muligheten til å følge med på det viktigste som skjer på dette feltet i Europa. 10 år er ingen alder – stå på videre! Therese Bjørneboe: we love you.

Hanne Tomta, teatersjef ved Rogaland Teater/påtroppende teatersjef ved Nationaltheatret

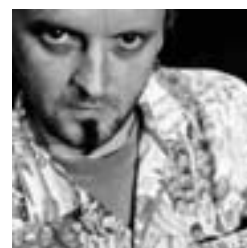


Foto: Marius E. Hauge

En nødvendighet

Shakespeare-tidsskriftet er blitt en nødvendighet for det norske teatermiljøet, en perle med stort potensiale og definisjonsmakt. Etter at det utmerkede teater-tidsskriftet 3T gikk inn grunnet dårlige rammebetingelser, vil det i en helt påkrevd diskurs på feltet være enda større behov for et spisset Shakespeare-tidsskrift. Det gjenstår dog at de får et stort publikum med mange lesere. Scenekunstfolk med venner: Ut og kjøp. Eller enda bedre: tegn abonnement NÅ! Gratulerer og lykke til med de neste 10!

Sven Åge Birckeland, kunstnerisk leder v/BIT Teatergasjen



Foto: Marit Anna Evanger

Oase for de interesserte

Jeg synes det er fantastisk at Shakespeare-tidsskriftet finnes. Det blir bare mer og mer verdifullt etter hvert som det som ellers skrives om teater stadig blir kortere, eller kjendisbasert. Tidsskriftet er en oase for oss teaterinteresserte, og en sjelden mulighet til å fordype seg i det som skjer innenfor teater både nasjonalt og ute på kontinentet. Det har oppnådd en unik plassering, og jeg kan ikke skjønne annet enn at det bør ha mange flere jubileer i vente. Jeg er en absolutt fan av tidsskriftet, og spesielt Therese Bjørneboe har gjort en fantastisk innsats. Gratulerer så mye!

Eirik Stubø, regissør og teatersjef ved Nationaltheatret

brecht



Brechts DIE MASSNAHME, Müllers MAUSER. Regi: Frank Castorf, Volksbühne, 2008. Foto: Thomas Aurin.

Komisk sørgespill

(Berlin): Frank Castorf søker en ny plattform for Volksbühne med sin remiks av Brechts *Massnahme* og Heiner Müllers *Mausier*.

AV THOMAS IRMER

Bertolt Brecht: **DIE MASSNAHME** Heiner Müller: **MAUSER** Regi: Frank Castorf.
Scenografi: Thiago Bortolozzo. Volksbühne

Det skulle kanskje ha funnet sted ved inngangen til 1990-tallet, parallelt med avslutningen av den kommunistiske epoke. Men i så fall ville oppsetningen vært en forbrytelse. Da Castorf etter murens fall tok over Volksbühne på Rosa-Luxemburg-Platz, var Brechts *Massnahme* fra 1930 stadig sperret for scenisk oppføring, mens Heiner Müllers *Mauser* fra 1970 ikke ble tillagt noen som helst sprengkraft. Begge stykkene tematiserer Revolusjonens inhumane apparat, prisen man hadde betalt for å oppnå humane mål. Samtidig er det godt mulig at man på 90-tallet ville ha misforstått disse stykkene og opplevd dem som en form for regnskapsføring: et oppgjør med en systemfeil i den kommunistiske ideologien. Og det var ikke intensjonen med noen av de to verkene, som ellers ble til innenfor hver sin spesifikke historiske kontekst.

Disiplinering og fortregning

Med *Die Massnahme* (*Forholdsregelen*) skapte Brecht en form for *oratorium som lærestykke*.

Teksten tematiserer disiplinens grusomhet i et samfunn hvor enkeltmennesket er tvunget til å oppgi sin individuelle frihet for å underlegge seg kollektivet i totalitær forstand. Ifølge Brecht var lærestykket først og fremst egnet til læring for den som spilte og oppførte det. Aktørene ble gjennom den kunstneriske prosessen åpnet opp for erkjennelser og erfaringer som det i siste ende var umulig å videreformidle til den passive tilskueren. Som normalt teater, hvor tilskueren forblir i sin rolle som tilskuer, ville dermed idéinnholdet i *Massnahme* forvrennes, og stykket bli en kunstnerisk rettferdiggjøring av partidisiplinens grusomhet. Noe som viste seg å skje allerede ved urfremføringen i Berlin 1930.

Brechts illusjoner om teateret og om venstresiden ble gradvis gjennomtorpedert: Idet sannheten om Stalins terrorregime ble avslørt for offentligheten, valgte den kommunistiske verden – og i lang tid også venstresiden generelt – å ignorere og fortrenge realitetene. Og til slutt anså Brecht det for nødvendig å forby videre oppføringer av *Die Massnahme*. Han hadde selv ingen kontroll over om teksten faktisk ble benyttet som lærestykke, eller om den ble iscenesatt som tvetydig teaterforestilling; og dermed kunne hans verk like gjerne ende opp med å rettferdiggjøre henrettelsen av et menneske i den kommunistiske idés

navn, som det kunne bli brukt til å vise avsky for de samme terrorhandlingene.

Samtidig forsøkte Brecht aldri å begrense publiseringen av *teksten*, og interessen for stykket ble ikke mindre av det hentet sin aura fra en av venstresidens blinde flekker. Den første RAF-generasjonen (kretsen rundt Ulrike Meinhof) diskuterte med utgangspunkt i Brechts lærestykke hvordan aksjonene til en revolusjonær minoritet kan føre med seg konsekvenser i minoritetens kollektive selvdisiplinering.

På den annen side fant man et behov for å detonere sprengstoffet: Da Brechts gamle teater, Berliner Ensemble, oppførte *Massnahme* for første gang i 1997, var det primært med fokus på Hanns Eislers *musikk*. Regissør Klaus Emmerich brukte den kraftfulle korsangen og Eislers strengt formale og folkloristiske arrangement for alt det var verdt – mens kritikken av inhumaniteten i revolusjonsapparatet ble proporsjonalt nedtonet.

Selvutslettelse

Heiner Müllers *Mauser* har en enda mer komplisert historie. Stykket reagerer på Brechts *Massnahme* ved å flytte fokus fra en utforskning av kommunismens disiplinære terrorapparat til å tematisere massedrap og



selvutslettelse som konsekvensen av disiplinær terror.

Müllers verk er også et lærestykke, og det henter sitt historiske materiale fra den tidlige sovjettiden (preget av borgerkrigen); samtidig som det fremgår at Müller også hadde kjennskap til senere former for kommunistisk terror. Hans tekst er dessuten langt mer ambivalent enn Brechts i og for seg enkle parabel. For hos Müller kan menneskets redning faktisk være dets *utslettelse*, den historiske Vilje som fundamentalistisk destruksjon av menneskeheten. Revolusjon er for ham ikke en undertrykt klasses befrielse, men snarere en antropologisk politikk som river opp alt ved roten. Müllers kommunist A er derfor en mann som nages av tvil i sin forberedelse på neste nakkeskudd – i motsetning til Brechts kamerat i kalkgruven, som riktignok har samme overbevisning, men som underordner seg et system han enda ikke fullt ut har identifisert. Det nye mennesket – eller intet menneske.

Å betrakte Müllers stykke som en tematisering av *inhumanitet* er en forenkling, fordi det innebærer at man ser bort fra paradoksene og de blinde flekkene. Müller presenterer aldri noe enkelt budskap; snarere er *Mauser* en estetisk modell som produserer komplekse erfaringer og en motsetningsfull historisk erkjenneshorisont, og derigjennom innsirkles også spørsmålet om den kommunistiske fundamentalismen.

Naturligvis møtte Müllers stykke heftig motstand hos partifunksjonærene i DDR – dvs. hos de av dem som forsto innholdet i den kompliserte teksten. I 1972 ble en planlagt oppføring av *Mauser* stanset i Magdeburg, og de medvirkende ble hardt straffet. Stykket ble dessuten, i motsetning til Brechts *Massnahme*, utsatt for fullstendig publikasjonsforbud i DDR. Urfremføringen fant ikke sted før i 1976, på en universitetsscene i Austin, Texas. Her iscenesatte et kvinnelig ensemble Müllers stykke ut fra ideen om at revolusjonens grusomheter bidro til en Verfremdung av den radikalfeministiske bevegelsen.

På slutten av 80-tallet ville dessuten det berlinske postpunkbandet «Herbst in Peking» lage en rockeversjon av *Mauser* – med pengene fra Müllers DDR-nasjonalpris fra 1986. Bandet mente nemlig at refrenget «Vi må rive opp gresset / hvis det skal holde seg grønt» uttrykte en form for punkfilosofi. Men denne ideen skulle vise seg aldri å bli realisert.

Imidlertid iscenesatte Müller selv *Mauser* i Berlin etter murens fall. Oppføringen fant sted på Deutsche Theater i 1991, som del av en scenisk collage av Müllers stykker – og som en absolutt provokasjon mot alle som arbeider med å fortrenge historien eller slette sporene etter kommunismens terrorregimer.

Talkshowmentalitet

Castorfs remiksing av *Mauser* og *Massnahme* på Volksbühne er historiens første forsøk på å sammenkoble disse to tekstene (som i litteraturvitenskapelig sammenheng lenge har vært lest og forstått i sammenheng) i ett scenisk verk. Den brasilianske kunstneren Thiago Bortolozzo har for anledningen bygget en konstruksjon av tre på tvers av scenerommet: Den begynner foran til venstre på parketten og går tvers over scenen mot høyre – hvor det ender i en trapp som leder til ingenting. På denne konstruksjonen ligger et skittent rødt bånd, symbolsk sett like entydig som det er virkningsfullt. Og her, under det rått sammenknyttede blodsbandet, spilles de to kritiske revolusjonsstykkene i én optikk, uten illusjonsmakeri.

Castorfs ansats er i realiteten desillusjonert. Iscenesettelsen av *Massnahme* er nærmest teksttro som et stasjonært vandrespill under blodsbandet: Jeanette Spassova gestalter både «Fortelleren» og «Kontrollkoret», og hun styrer bevegelsene til de tre (tilsynelatende pubertære) aktørene som utspiller lærestykkets egentlige konflikt. Høydepunktet er scenen der et kor av Volksbühne-medarbeidere (altså amatører) dukker opp i salen for å synges under ledelse av Einar Schleefs gamle kumpan Marcus Crome.

Volksbühnes *Massnahme* er langt på vei en skuespillerskoleaktig referering av stykket. Med andre ord talehandling og bevegelse – og deretter videre til neste stasjon. I regien til Castorf – som nylig gjorde en tørrlunken oppsetning av skoleoperaen *Jasager/Neinsager* på Volksbühne – blir det under blodsbandet aldri entydig hva det hele har å gjøre med kameraten i kalkgruven. Ei heller hva det har å gjøre med vår erindring.

For *Mauser* – som praktisk talt er generert fra *Massnahme* – har Castorf tenkt ut en litteraturkabaretistisk åpning. De tre unge kameratene sitter her på hver sin plasstol i en form for Kunst-Trash-Talkshow. Overfor dem sitter en figur som tiltales som Heiner Müller – og som spilles av Hermann Beyer, en skuespillerlegende

fra DDR. Forestillingens «Müller» fremfører dessuten Müllers reelle tekst *Lærestykkets avskjed* (1977), noe de unge Talkshowkameratene gjentatte ganger besvarer med det oppgitte utropet «Ach, Heiner!». Dette er kveldens mest aktuelle moment: Beskrivelsen av desinteressen for kommunismens tragedie. Det uhyggelige i disse kameratenes lattermaskin-kjedsomhet angår ikke bare de gamle lærestykkene, men like mye teaterets rolle her og i all overskuelig fremtid.

Dernest går Hermann Beyer under blodsbandet hvor han spiller scenen til kommunisten i *Mauser*. Foranledningen er sekvensens forkortet til en monolog, og Beyer snakker til han henrettes av en av guttene fra *Die Massnahme*. En handling som peker på den historiske avgrunnen mellom Brecht og Müller: en avgrunn som er forestillingens forutsetning, og som i denne scenen fremvises uten noen videre forklaring eller narrativ sammenheng.

Das Volk vs. Castorf

I sluttsekvensen aktualiserer Castorf oppsetningen ved å sette inn en etyde av den amerikanske huskoreografen Meg Stuart – som for å fylle tomrommet etter språkmaskinene Brecht og Müller. Og det klaffer med hentydningene til dagens terrorisme – skjeggete islam eller t-skjortebærende tyskhet – på en særegen klossete måte.

Ikke minst her ser man at Castorf stadig er en stor konseptfilosof i teateret. Fra og med sin oppsetning av Brechts *Dickicht der Städte* (2006) har han vært beskjeftiget med en utforskning av den marxistiske tradisjonen – som bare kan regnes som mislykket om man legger Castorfs egen standard til grunn for vurderingen. Dvs. den standard han har etablert med sine briljante teatralstudier av Dostojevkijs romannihilisme. Man merker at Castorf med disse undersøkelserne søker en ny ansats, en ny teatral plattform; og det handler ikke bare om «musikkteater».

Dessverre er flertallet i den tyske kulturoffentligheten for utålmodige og uinteresserte i hva Castorf er i ferd med å utvikle – man har allerede avskrevet ham som fallen registjerne. Ja, kanskje finnes det til og med en parallell mellom uviljen mot Castorf anno 2008 og uviljen mot Brechts *Massnahme* i lærestykkets samtid?

(Oversatt av Henning Gärtner)



Dogmeteater som mediekritikk

**«Hvor ofte har du ikke sett elven som flyter sakte
Aldri har du sett det samme vannet
Aldri skal det som renner ned
Ikke en dråpe vende tilbake til kilden»**

(Die Begbick singt av Bertolt Brecht, overs. Tore Vagn Lid)

Bertolt Brecht: **MANN = MANN** Regissør/
 audiovisuelt konsept: Tore Vagn Lid. Scenograf:
 Kyrre Bjørkås. Dramaturg: Kristian Lykkeslet
 Strømskag. Kostymedesigner: Kristine Gjems.
 Lysdesigner: Toril Lund. Lyddesignere:
 Thorolf Thuestad, Kyrre Bjørkås og Tore
 Vagn Lid. Videodesigner: Rune Andreassen.
 Komponister: Paul Dessau og Tore Vagn Lid.
 Rogaland Teater, premiere 11. april

Det ligger en stor utfordring i Transiteatrets ambisjon om å skape politisk teater ved å understreke det mediespesifikke ved teatret som kunstform gjennom «visuelle hørespill» eller «samfunnskritisk musikkteater» – som regissør Tore Vagn Lid selv kaller genren. Utfordringen blir ikke minst å overvinne en latent motsetning mellom et samfunnskritisk potensial og teatret som popkulturell underholdning i dag. Vagn Lid nærmer seg oppgaven med en fascinerende lojalitet til et Brecht-inspirert sceneuttrykk og en selvfølgelig fortrolighet med teatrets dialektiske muligheter. I *Mann = Mann*, skrevet på midten av 1920-tallet som ett av Brechts tidligste stykker, har han grepet fatt i et materiale med høy relevans til virkeligheten i massemediens tidsalder, hvor også identitet er til salgs som vareestetikk.

Elefanten

Forelegget er enkelt: For å redde sitt eget skinn forvandler tre soldater i dronningens arme i britisk Kilkoa (hentet fra Kiplings *Tre Soldater*) en tilforlatelig pakkhusarbeider til en drapsmaskin. Galy Gay er Brechts første politiske klovneskikkelse, influert av hans bekjenskaper Karl Valentin og Charlie Chaplin, som bidro til stykkets innovative bruk av elementer fra stumfilm og varieténumre. Galy Gay skal strengt tatt bare ut for å kjøpe en fisk til middagen med sin kone. Men transformasjonen av pakkhusarbeideren begynner med utsiktene til sigarer og øl i bytte mot at han påtar seg identiteten til Jeraiah Jip. De tre soldatene må erstatte Jip i frykt for represaliene fra den Colonel Kurtz-aktige sersjant Fairchild – også kalt Tigeren fra Kilkoa eller den Femdobbelte Blodhund, blant grenseløse eksistenser i en kolonitidfantasi like inautentisk som lokaliseringen i Chicago i det samtidige Brecht-stykket *I Jungelen*.

Den farseaktige utformingen av den nye



soldat Jip utarter seg i det surrealistiske når han blir tilbudt eierskapet til en imaginær elefant som soldatene vil at kantinebestyreren og Dietrich-pastisjen, enke Begbick, skal kjøpe av den duperte og Galy Gay – i en selvstendig del i stykket, kalt *Elefantkalven*. Men så snart betalingen er på bordet, blir Gay arrestert, dømt og henrettet i en hjernevaskingsprosess som ender med at han frivillig omfavner sin nye identitet.

(Bertolt Brecht assosierte seg selv ofte med elefanten og i hans delvis selvbiografiske *Historier fra Herr Keuner*, blir hovedpersonen spurt om sitt yndlingsdyr. Svaret er elefanten og begrunnelsen omfattende: Elefanten kombinerer list med styrke. Den er en like god venn som fiende, og hører bare det som passer den. Men den drikker gjerne og bidrar til kunsten – med elfben.)

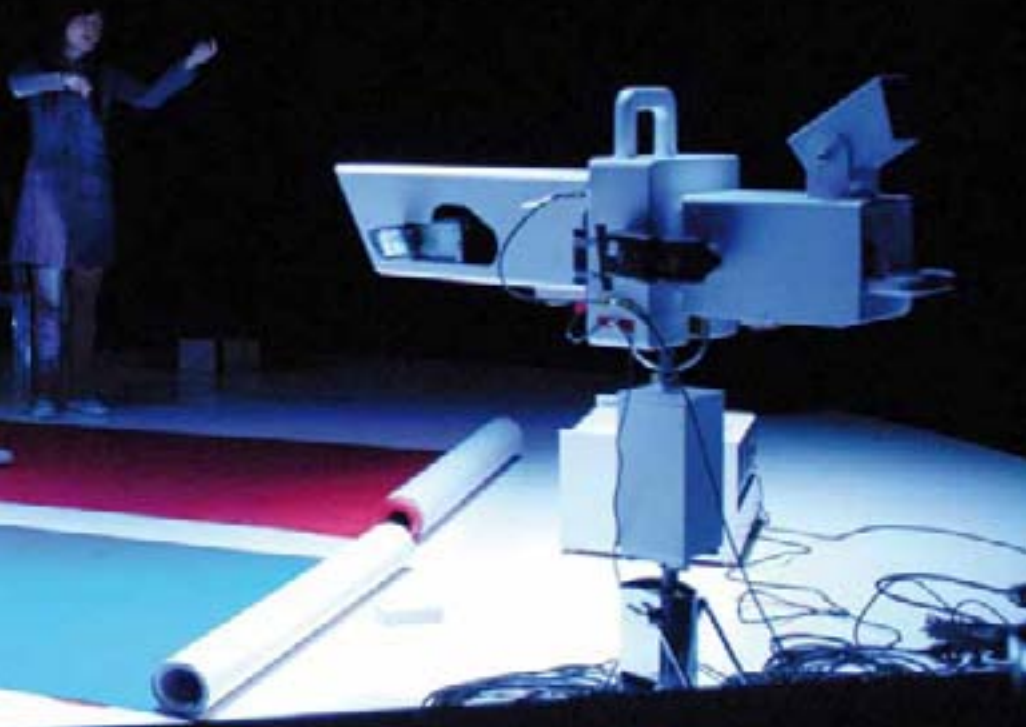
Tvetydigheten i stykkets Pygmalion-motiv er ubehagelig og påtrengende. Som det heter i dette første anslaget til Brechts episke teater, når enke Begbick bryter inn i handlingen med forfatterens stemme:

«Herr Bertolt Brecht hevder at Mann = Mann, og det er noe alle kan. Men herr

Brecht kan også bevise at man kan gjøre uendelig mye med en mann. Som en bil, blir her i kveld et menneske ommontert, uten på noen måte å bli redusert.»

Det dreier seg om en slags Pirandello-liknende frykt stilt overfor personlighetens flytende karakter, men også en «kopernikansk vending» som regissøren betegner det, i forestillingen om individuell identitet. I tidlige skuespill i samtidens post-Nietzscheanske klima, undersøkte Brecht personligheten med eksperimenter, som blant annet i *Baal* synes å stå nærmere buddhismen enn marxismen, og influert av Rimbauds overskridende *poète maudit*. Men interessen for hvordan samfunnet former individet og spørsmålet om å oppgi egne interesser til fordel for kollektivets løper parallelt. I forordet til *Mann = Mann*, fra 1927, beskriver Brecht en optimisme knyttet til det nye mennesket i maskinalderen og overser tilsynelatende hvordan kapitalismen intensiverer den mekaniske utnyttelsen. Problemet med det positive og negative kollektivet blir gradvis utdypet i utviklingen av stykket som Brecht skal ha skrevet om til sammen ti ganger i takt med

MANN = MANN, regi: Tore Vagn Lid.
Rogaland teater 2008. Foto: Emile Ashley



endringene i det tyske samfunnet frem til 1938. I den mest kjente revisjonen som Brecht selv satte opp på Berlins Staatstheater i 1931 med Peter Lorre som Galy Gay, ble stykkets problematisering av kameleonkarakterens farlighet formulert som et grotesk antikrigs-drama.

Media som meningsindustri

I Tore Vagn Lids versjon er målsetning å undersøke hvilken gyldighet *Mann = Mann* har en i et postindustrielt samfunn hvor identitet ikke er knyttet til mekanisk tungindustri, men blir til i en digital medievirkelighet som gjennomtrenger all sansning og tankevirksomhet. Spørsmålet oppsetningen stiller er hvorvidt våre politiske følelsesliv og preferanser er vareprodukter skapt av medieindustrien forstått som meningsindustri. Hypotesen er formulert med soldaten Ura Shelleys påstand i stykket:

«Enhver kan naturligvis innta en ny mening. En mening er temmelig likegyldig. En rolig mann kan enkelt ta over to eller tre andre meninger.»

Problemstillingen søkes vitenskapelig belyst gjennom teatrets egen medieeste-

tikk og en demokratisering av virkemidler. Vagn Lid gjør dermed teatrets montasje av tegn, dvs. språklige, visuelle og auditive krefter, til en hovedaktør i eksperimentet. Underliggende er oppfatningen av teatret som et ideologisk rom, med et politisk potensial som kan utnyttes dialektisk.

Scenografien er i seg selv et laboratorium av moduler, stillaser og plattinger i bjørkefarget laminat inndelt i ulike stasjoner som spillet beveger seg mellom og gir et arrangert uttrykk. En stor flatskjerm bakerst i scenerommet projiserer blant annet kommenterende stumfilmplakater, videobilder og dublinger av skuespillernes silhuetter – slik også Brecht gjorde det i oppsetningen på Staatstheater. Handlingen strekker seg ut i salen der musikerne deltar med kommentarer, og tente salslys involverer publikum i deler av forestillingen. Imaginære dørbåndtak akkompagneres av knirkende lydkulisser på en totalt opplyst scene, som hos Brecht, og på en måte som ikke tillater total innlevelse i historien. Som i oppsetningen fra 1931, er de britiske soldatene polstret, ikke på stylter denne gangen, men med leggbeskyttere og hockeyuniform. Skuespillerne

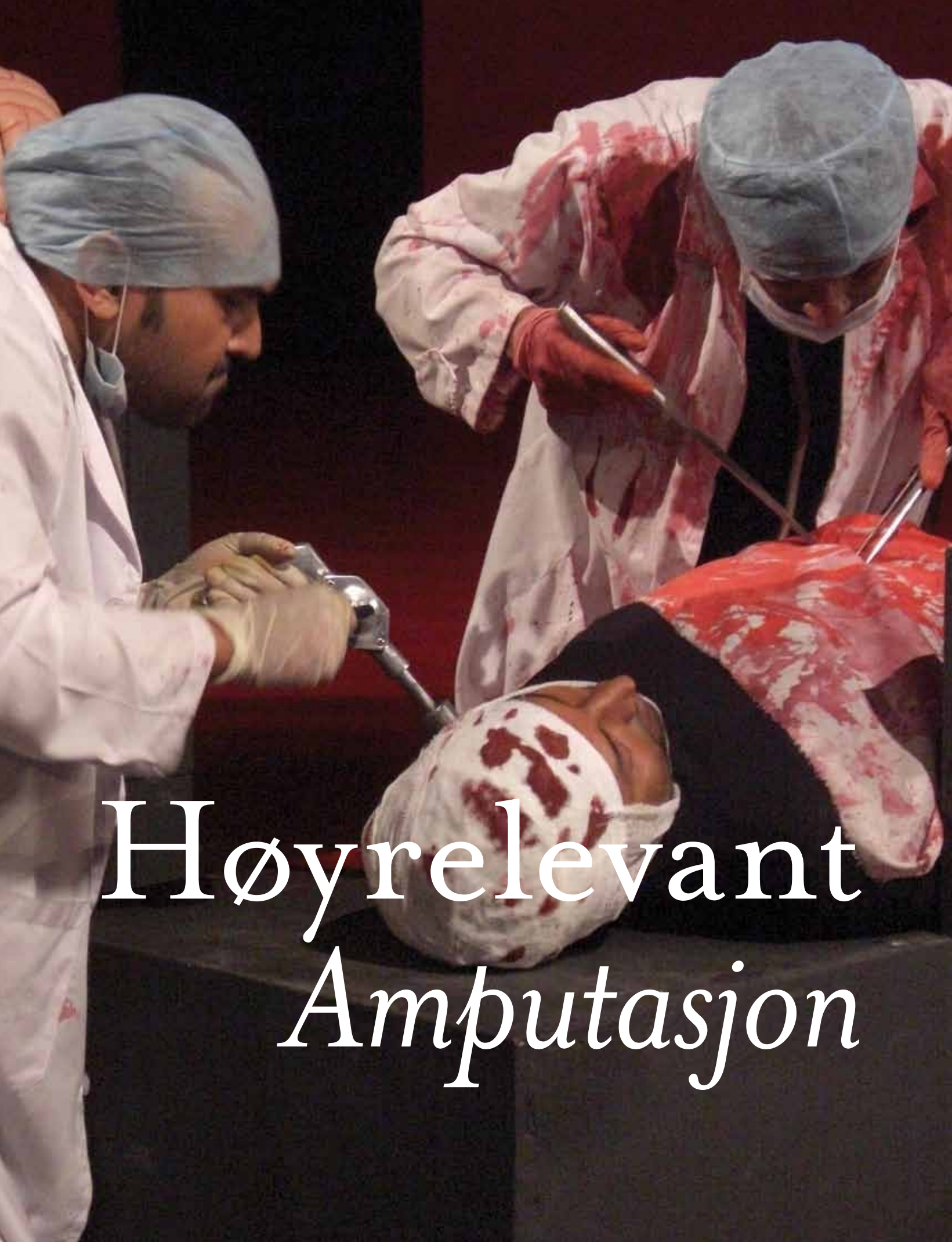
er instruert i en enkel og rett frem spillestil, som bare tilsynelatende likner amatørisme, med en viss divergens mellom ulike skuespillertradisjoner innad i ensemblet. Det skaper en emosjonell avstand og åpner for en intellektualisering, som stadig avbrytes av musikalske innslag og sang på scenen. Det er fornøydlig et øyeblikk og pratsomt i det neste. Dialogen mellom elementene i rommet stiller konstant spørsmålsteget ved forestillingens karakter. Som publikum kastes vi mellom innlevelse og avstand, datid og nåtid, store spørsmål og vår egen private sfære. Uttrykket kan virke nostalgisk og rigid, men Vagn Lid gjør Brechts stykke til sin egen oppsetning. Det skaper en sjarmer og en åpenhet som mater tankene også etter at forestillingen er over. Bildene forfører kanskje mer enn hva som er intensjonen i kraft av sin overraskende didaktiske enkelhet i et vanligvis større visuelt virvar eller kalkulert kjølighet. Som Brecht-eleven Heiner Müller skal ha sagt om sitt syn på postmodernismen: «Den eneste postmodernistiske dikteren jeg kjenner er August Stramm, som er ansatt i posten.»

Relevant feltstudium?

Skal man følge oppsetningens logikk, blir det fremste vurderingskriteriet hvorvidt forestillingen som sosialt feltstudium oppfattes som vesentlig for den virkeligheten som befinner seg utenfor teatret. Det er ingen tvil om at forestillingen lykkes med å overføre Brechts identitetsproblematikk fra maskinalderen til medieindustrien. Men når det gjelder det politiske potensialet, er det mer interessant å tenke seg relevansen av Roland Barthes tolkning av Brechts *Verfremdung*, ikke som et demystifiserende verktøy for rasjonell ideologikritikk, men som manipulering av borgerskapets tegnsetting fra innsiden. I Barthes' tenkning, viser Brecht frem prosessen som produserer mening, ikke mening i seg selv, og dermed manipuleres og produseres ny historisk bevissthet.

Revolusjonær handling må koeksistere på en nærmeste institusjonell måte med normene til borgerskapet og småborgerskapet. Her kan Brecht ha en stor og rensende kraft og pedagogisk makt, ifølge den franske filosofen.

Og det er kanskje som pedagogisk prosjekt at også Brecht-oppsetningen på Rogaland Teater har sin største styrke.



Høyrelevant *Amputasjon*

(Dhaka): Publikum ler så de rister, for i neste øyeblikk å få et knyttneveslag i mellomgulvet. Nilu Kamaluddin setter opp Jens Bjørneboes *Amputasjon* i Bangladesh.

Amputasjon av Jens Bjørneboe hadde premiere i Dhaka, Bangladesh 7. mars i år. Jeg har ikke sett *Amputasjon* før, og så vidt jeg vet er det bare Theatret som har oppført dette stykket i Norge, i 1976. Jeg har lest det for mange år siden, men frisket opp teksten på engelsk før jeg gikk til teatret. Selv uten å forstå et ord, var det å være tilstede blant publikum i Dhaka den sterkeste politiske teateropplevelsen jeg noen gang har hatt. I tillegg til at forestillingen var skapt på teatrets premisser, og hadde høy kunstnerisk kvalitet, var *Amputasjon* et relevant stykke i dagens Bangladesh.

Bjørneboe beskrev *Amputasjon* som «et vilt, nesten surrealistisk stykke, delvis kynisk, delvis komisk, rettet mot et samfunn som ikke tillater plass for dem som tenker annerledes enn makten.»

Publikum følger en operasjon og en forelesning ved et sykehus i et totalitært regime, hvor et hvert avvik blir ansett som en alvorlig forbrytelse, og alt «unormalt» må fjernes, bokstavelig talt. I en verden hvor opprørerne ikke kan bli «normale» på vanlig måte, kan de jo alltid tjene samfunnet innenfor det medisinske fagfeltet.

Knyttneveslag

Stykkets karakterer har symbolpregete navn som Vivaldi, Adolf og Fortrinbras.

En av replikkene til professor Vivaldi er karakteristisk for forestillingen: *Min metode er empirisk, der i kofferten, hvis demonstrasjonsobjektet fortsatt er i live, skal jeg bevise hva jeg har sagt ved å benytte meg av min elektriske skalpell. Man må våge å bruke harde kombinasjoner. Vinne nye territorium, nye tendenser, climb every mountain!* Utsagnet vekker allmenn jubel blant studentene, sykepleierne, og annet helsepersonell som står på scenen. De hisser hverandre sterkere og sterkere opp, inntil vi blir vitne til massesuggesjon med fatal utgang.

I Nilu Kamaluddins oppsetning fungerer

utøverne som et «corps du ballet», når de ikke spiller egne roller, gjennom koreografier med stor vekt på det musikalske. Forestillingens visuelle uttrykk er stilisert, samtidig som det er fysisk agerende og har høyt tempo. Utøverne kommer fra CAT; Centre for Asian Theatre, som er et kompani bestående av unge, entusiastiske, engasjerte og inspirerte utøvere. De behersker hele spekteret av skuespill, dans og sang. Dette er likevel ikke en musikal, men snarere en farse. Armer, ben og hoder flyr veggimellom og blodet flyter i store mengder. Publikum ler så de rister, for i neste øyeblikk få et knyttneveslag i mellomgulvet, fordi alle forstår hva dette egentlig handler om.

Bjørneboe var en systemkritiker, og også her er kritikken av makthaverne åpenbar. Maktens og de avmektiges representanter opptrer i forskjellige roller i alle hans skuespill, og som oftest i en samfunnssatirisk form. Men at dette stoffet kan tas ut i det helt ekstreme, og i en nesten overtydelig form, slik som i denne oppsetningen, er vågalt i et land som Bangladesh.

Midt oppe i galskapen finnes det et kjæreste-par som utfører svært erotisk ladete scener, men uten noen gang å være nær hverandre, og selvfølgelig fullt påkledd; vi er jo i Bangladesh. Men scenene har et poetisk og varmt uttrykk, som bilder på noe godt og dypt menneskelig.

Nilu Kamaluddin er født i Bangladesh, og er en anerkjent og svært ettertraktet teaterregissør i store deler av Asia. Han startet CAT i 1994, og kompaniet er i dag det eneste profesjonelle teatret i landet. Kamaluddin har satt opp mange av Ibsens stykker med CAT, og turnert i flere land, særlig i Asia. Han har også arrangert flere internasjonale Ibsen-festivaler og konferanser i Bangladesh. I dag bor Kamaluddin i Oslo, hvor han er tilknyttet Ibsen-studier som selvstendig forsker. Han er også medlem av komiteen for Den internasjonale Ibsenprisen.

– Jeg ser på reaksjonen på premieren og oppsetningen som en psykologisk refleksjon av hvordan det er å leve under et autoritært styre, sier regissør Nilu Kamaluddin. Her fotografert i Oslo.

Regissør Nilu Kamaluddin forteller om oppsetningen av *Amputasjon* og om teater-virkeligheten i Bangladesh.

Humanistisk teater i anti-humanistisk verden





I mine øyne er *Amputasjon* et angrep på alle former for autoritære styresett, og alle bruddene på menneskerettigheter som skjer under slike, sier regissør Nilu Kamaluddin.

– Dette er virkeligheten i mange land i ulike deler av verden i dag, både der det er religiøse fundamentalister som styrer, og andre steder. Referansen til militarisering i stykket er også tydelig. Det er og interessant at noen replikker gir assosiasjoner til religion, særlig treenigheten innenfor kristendommen. Makt og undertrykkelse kan komme i mange former. Jeg så ikke noe behov for en radikal nytolkning av Bjørneboes

stykke; jeg forble, i mitt regikonsept og i mitt arbeid, lojal til hans filosofiske og ideologiske tanker.

– *Fører religion i seg selv til totalitarisme?*

– Nei, men når religion blandes med politikk så er der en fare for at dette *kan* skje, særlig hvis et land ikke har velutviklede demokratiske institusjoner. Det er når et sett religiøse læresetninger og verdier blir prinsipper som styres etter, og som definerer hva enkeltmennesker kan og ikke kan gjøre, at vi kan snakke om et religionsbasert totalitært regime. Altså at en overbevisning og regler for offentlig og privat liv blir påtvunget andre, at det ikke tas hensyn

til alternative livssyn, at de ikke tolereres. Man mister respekten for enkeltindivider og menneskerettigheter, og akkurat dette synes jeg er bekymringsverdig.

– *Bruker du så teateret for å fremme et verdslig verdensbilde?*

– Jeg foretrekker å si et *humanistisk* verdensbilde. Men som statsborger har jeg tro på et verdslig styresett, jeg tror at et sekulært samfunn best verner om enkeltmenneskets rettigheter.

Oppsetningen og mottakelsen

– *Fortell litt om prøvetiden?*

– Prøveperioden varte i cirka seks uker,

og var veldig intensiv. Selv begynte jeg å forberede meg omtrent ett år i forveien. Fordi Bjørneboes ideer ikke var kjent stoff for skuespillerne, så brukte jeg den første uka til å presentere og diskutere dette med dem, før jeg la frem regikonseptet mitt. Det var viktig, i og med at *Amputasjon* er et veldig politisk stykke, å skape en felles forståelse helt fra begynnelsen av. Dette, hva de forskjellige replikkene egentlig betydde, brukte vi mangfoldige timer på. Alle skuespillerne og scenearbeiderne lærte seg faktisk hele stykket utenat! Deretter begynte jeg å jobbe med skuespillernes relasjon til rommet. Dette er veldig viktig i dette stykket, for å skape et organisk sceneuttrykk. Jeg brukte også mye tid på å få frem det riktige energinivået hos skuespillerne, rent fysisk. Noen ganger brukte vi mange timer på å lage mise-en-scènes. Sju dager før pre-

CAT har nå begynt med å turnere oppsetningen i andre storbyer i landet.

Budskapet i skuespillet, og formen til oppsetningen, er veldig radikalt, og publikum i Bangladesh er ikke vant til slikt. I tillegg er det politisk unntakstilstand i landet, noe som betyr at militæret styrer i kulissene. Det virket som at den umiddelbare reaksjonen blant en del av publikum på premieren var at de ble reddet for at politiet eller militæret skulle komme og begynne å arrestere og slå folk. Jeg ser på dette som en psykologisk refleksjon av hvordan det er å leve under et autoritært styre, slik vi har gjort i Bangladesh tidligere, og slik det også er i dag. Men premieren foregikk uten forstyrrelser utenfra, og etter forestillingen ble mange tilskuere igjen og diskuterte lenge om stykkets relevans og hvordan det adresserte situasjonen i Bangladesh. Noe slikt

Bjørneboe og Ibsen

– *Hvorfor tror du Bjørneboe settes opp så sjelden i Norge?*

– Jeg spør meg om det samme. Jeg tror det er på tide å gjenoppdage dramatikerens Bjørneboe. Det gjelder også romaner som *Stillheten* (1973), som omhandler kolonialisering sett gjennom øynene til den kolonialiserte – dette er særst relevant. Selv om det kanskje er litt vanskeligere å se at Bjørneboe er veldig viktig i Norge i dag, så er landet likevel del av en globalisert verden, og en aktiv aktør i internasjonal politikk. Via TV og aviser får vi verden inn i stua hver eneste dag. Teaterregissører burde se lengre enn sin egen tram, mot det som er relevant for norske verdensborgere. Bjørneboe snakket om «Morgendagens teater», men jeg synes det er mer presist, når man snakker om hans arbeid, å snakke om «Dagens teater»..

– *Synes du Ibsen og Bjørneboe har noe felles?*

– Når det gjelder det formmessige i deres skuespill, og i deres uttrykk, så synes jeg Ibsen og Bjørneboe er veldig forskjellige. For eksempel: Hvis vi ser på Bjørneboes *Amputasjon*, så forstår vi umiddelbart fra den første setningen hva temaet er. Dette står i motsetning til Ibsens retrospektive metode. Videre, Bjørneboes uttrykk er mye sterkere og mer direkte, og mer provoserende og voldelig. Jeg ville kalt det anti-estetisk og anti-teatralisk. Skuespillene hans er enkle og gir lite rom for tolkning. Slik jeg oppfatter Bjørneboe, så er hans verdenssyn bærende i skuespillene, det blir veldig tydelig. Han ville avdekke galskapen og barbariet som han så, og den institusjonelle urettferdigheten og grusomheten. Dette viser seg i tempoet og rytmen i stykkene hans. Skuespillene er skrevet for å spilles. *Amputasjon* har også masse svart humor i seg.

Ibsen, på den andre siden, har et mye mer finstemt og mildt språk. Skuespillene hans karakteriseres av mer konvensjonelle estetiske kvaliteter. Tempoet og rytmen er rolig. Generelt sett så inneholder Ibsens skuespill flere lag og handlingsforløp som gjør det mulig å tolke skuespillene på flere måter.

Hva Ibsen og Bjørneboe har til felles, er at de begge var veldig opptatt av den sosio-politiske tilstanden i sin tid, og av konflikten mellom individ og samfunn. Bjørneboe var kritisk til Ibsen. Det er derfor verd å merke seg at det er allusjoner i Bjørneboes *Amputasjon* til Ibsens *En folkefiende*. «I my-



mieren begynte vi så å øve på den scenen vi skulle spille på. Da forandret jeg på mye av sceneoppsettet, fordi jeg ville ta i bruk alle rommets muligheter. Jeg hadde forbedret skuespillerne på at de måtte tilpasse seg nye omstendigheter på forhånd. Både for meg personlig, for skuespillerne og for de tekniske medarbeiderne ble *Amputasjon* en ganske annerledes erfaring.

– *Hva slags mottakelse fikk dere blant publikum og kritikere?*

– Både aviser og fjernsyn var positive, og fremhevet at uttrykket skilte seg fra det man vanligvis så. Men, en del konservative aviser stilte spørsmål ved blant annet de seksuelt ladede scenene. Språkbruken og det fysiske uttrykket ble også sett på som sjokkerende. Og, noen ble opprørt over amputasjons-scenen. Det var faktisk forsøk på å stoppe forestillingene, men de lyktes altså ikke, og

har jeg ikke opplevd før. Jeg ble også fortalt at samtalen hadde fortsatt blant politikere, ved universitetene og i andre fora, til og med i private sammenkomster i dagene etterpå. Publikum ville også gjerne vite mer om Bjørneboe etter å ha sett stykket, de hadde jo ikke hørt om ham før. Mange i publikum sa til meg at de aldri tidligere hadde sett et skuespill som reflekterte landets politiske situasjon så bra, at kjernen i stykket var gjeldende for *alle* de autoritære regimene som landet har opplevd. Flere sa også at de følte at Bjørneboe var deres egen dramatiker, ikke at han var en utlending langvekkfra. Ungdommene var ekstra entusiasmer.

Som regissør er jeg også fornøyd med at oppsetningen, som et stykke politisk teater, ble ansett for å ha sterke kunstneriske kvaliteter, at det ikke bare var agitprop.

self have been an enemy of the people —.» « — the majority is always of low intelligence and — the people are therefore never right. —»

Det er Ibsens samtidsdramaer som er mest kjent i Asia. Jeg har regissert en del av disse. Men jeg har også ønsket å innføre Ibsen-stykker som hører til andre sjangre. Min oppsetning av *Brand* fra 2004 var den første av dette i hele Asia. Oppsetningen skapte masse debatt blant intellektuelle og teaterfolk fordi de så likheter mellom *Brand* og muslimske fundamentalister. Jeg regisserte også *Peer Gynt* i 2000, det ble en av de mest vellykkede produksjonene CAT har gjort.

Teatervirkeligheten i Bangladesh

– *Hvordan er det å arbeide som teaterregissør i Bangladesh, både kunstnerisk og politisk sett?*

– Det er utfordrende å drive med profesjonelt teater, det finnes mange hindre. Teaterlivet i Bangladesh domineres av amatører, gjerne forretningsfolk, som ofte også driver med politikk. De er mer opptatt av sine egne politiske ideologier enn å fremme kvalitetsteater. Slike folk kontrollerer også mesteparten av teaterhusene, og favoriserer trupper som er del av deres egen krets. Det verdte å merke seg at sammenslutningen heter Group Theatre Federation, og ikke for eksempel Theatre Federation, noe som er et uttrykk for at fagfolk og profesjonelle teatergrupper ikke kan bli medlem. Myndighetene kan også finne på å begrense adgangen til å leie de offentlige teaterhusene, alt ettersom hvilket parti som styrer.

Som i de fleste fattige land, så gir ikke staten oss noen økonomisk støtte. I tillegg er billettpriser lave, noe som betyr at det er vanskelig å drive et profesjonelt teater uten sponing fra næringslivet eller støtte fra utenlandske givere. Og selv om Bangladesh er forholdsvis sekulært sammenlignet med andre muslimske land, så må det også tas hensyn til religiøse og sosiokulturelle verdier når man skal sette opp et skuespill.

Det er også en utfordring å få tak i faglærte utøvere. Tidligere var alle slike utdannet i India. I dag finnes det en del teaterutdanninger ved universitetene her i Bangladesh, men kvaliteten er så som så, og pensum er mer rettet mot teori enn praksis, blant annet fordi det er mangel på midler. Altså blir det vanskelig for de profesjonelle teatrene å jobbe med de som kommer ut fra universitetsmiljøene.

I mitt tilfelle vil jeg allikevel si at jeg har klart å komme meg over de verste hindrene. Hovedgrunnen til dette er at jeg har ry som regissør både nasjonalt og internasjonalt. Jeg legger alltid vekt på at det skal være profesjonelt, og jeg eksperimenterer med form. Som følge har oppsetningene mine blitt godt mottatt av publikum, og av kritikere og intellektuelle, og de har fått mye god presseomtale. Mange av produksjonene har vært gjestespill ved utenlandske teaterfestivaler, og jeg har fått mulighet til å regissere i andre land. Dette har gitt meg et godt rykte internasjonalt, som igjen gir meg større spillerom på hjemmebane. Andre profesjonelle teaterfolk har gjerne større problemer enn det jeg har hatt.

– *Fortell litt om Centre of Asian Theatre (CAT), om hvorfor det var nødvendig å starte dette?*

– I og med at Bangladesh ikke hadde profesjonelle teatre, så tenkte jeg at det var på høy tid å få i gang ett. Jeg startet CAT

tradisjon, og samtidsdramatik, særlig fra Vesten. Noen utenlandske regissører har regissert skuespill med CAT Repertory Theatre, og disse har hjulpet med å heve den kunstneriske kvaliteten, og lært oss om alternative arbeidsmåter. Ibsen har også vært sentral i arbeidet vårt, og dette har igjen født opp om interesse for ham blant teaterinstruktører og akademikere, ikke bare i Bangladesh, men også andre steder i regionen. Der har vært mange oppføringer av Ibsen-stykker i land rundt omkring i Sør-Asia, og det har blitt pensum på høyskoler og universiteter.

I tillegg driver CAT også med verksted og kurs for amatørteater fra rundt om i Bangladesh, for å hjelpe disse å utvikle sine ferdigheter. Og vi har arbeidet utomhus, blant annet har vi jobbet med barn ved offentlige skoler, og vi har spilt for gatebarn. I slike tilfeller har det vært viktig for oss å holde samme kunstneriske nivå som når vi spiller for et mer mainstream publikum.

Budskapet i skuespillet, og formen til oppsetningen, er veldig radikalt, og publikum i Bangladesh er ikke vant til slikt

i 1994, og var generalsekretær og kunstnerisk leder frem til 2006, da jeg flyttet til Norge. Fordi det fantes få profesjonelle utøvere i landet, så organiserte jeg kurs for dem som ble rekruttert til teatret, og hentet inn undervisere fra India, USA og Norge, og fra Afrika og andre asiatiske og europeiske land. Selv er jeg utdannet i India, og fikk der muligheten for å lære om både den indiske og den vestlige teatertradisjonen. Denne kunnskapen, samt min bakgrunn innenfor teatervitenskap og litteraturhistorie etter mange år på universitetet, hadde stor betydning for hvordan jeg bygde opp CAT. Fokuset har hele tiden vært på *både* utøvelse og teori. Vektleggingen av teatervitenskap har gitt utslag i at vi har holdt internasjonale konferanser, noen ganger i kombinasjon med festivaler. CAT har også gitt ut mange skuespill og bøker om teater.

Virksomheten ved teatret har vært mangart og preget av eksperimentering, med blanding av moderne og eldre elementer. Repertoaret har bestått av tradisjonelle skuespill og skuespill fra klassisk sanskrit

Tanken her har vært at teater er en unik måte å skape bevissthet omkring temaer og problemer i et land hvor mange har lite eller ingen skolegang.

– *Hva skulle du gjerne ha satt opp i Norge, og hvorfor?*

– Jeg har erfaring med mange typer skuespill, og kan godt jobbe med mye forskjellig. Men, hvis jeg skulle få velge, måtte det være *Brand*, på grunn av den økte religiøse fundamentalismen verden over. Som du vil forstå fra hva jeg har sagt her i intervjuet, så hadde jeg gjerne takket ja til å sette opp et stykke av Bjørneboe. Jeg har også en annen favoritt i en litt annen sjanger, nemlig *Gitar mannen* av Jon Fosse. Og i likhet med de fleste regissører har jeg lyst til å gi meg i kast med Shakespeare, særlig *Macbeth* og *The Tempest*. Jeg synes det er interessant å blande Shakespeare med tradisjonelle indiske teaterformer, jeg tror dette ville vært spennende for et norsk publikum.

(Oversatt fra engelsk og redigert av Erlend Røyset).

Europeiske teaterpriser

For andre gang på rad fant tildelingen av Den europeiske teaterprisen sted i den greske havnebyen Thessaloniki (13. april). Ved siden av hovedprisen, som gikk til den franske regissøren Patrice Chéreau, ble det delt ut tre priser i kategorien «New Theatrical Realities». Denne prisen går til yngre kunstnere (under 50), som betegnes som nyskapende. Årets prisvinnere var den tyske koreografen Sasha Waltz, den tyske regissørtrioen Rimini Protokoll, og den polske regissøren Krzysztof Warlikowski. I tillegg ble kompaniet Belarus Free Theatre gitt en «Special Mention» av juryen. Både Rimini Protokoll og Sasha Waltz har utspring i det frie scenekunsthellet. Men de er i dag etablerte navn, og derfor ingen oppdagelse fra juryens side. Hovedprisen har likevel langt større preg av forutsigbarhet, og det skyldes nok tildels at juryen representerer en hel skog av teater- og kritikerorganisasjoner, men også at prisen er knyttet opp mot EU, og er en prestisjepris for flere enn prisvinnerne.

Her presenterer vi noen av de kunstnerne og hendelsene som satte preg på årets evenement.

T.B.

AV THERESE BJØRNEBOE

(Thessaloniki): Performanceteoretikeren Richard Schechner oppfordret til å tenke dristig omkring avantgarde-begrepet under De europeiske teaterdagene.

Schechner: Er 9/11 «kunst»?

Under De europeiske teaterdagene i Thessaloniki var årets kritikerseminar viet temaet «Teater og diversitet». Den amerikanske performanceteoretikeren Richard Schechner sparket det hele i gang, og stilte de andre deltakerne i skyggen, gjennom et retorisk, provokatorisk og performativt innlegg, hvor han grep tilbake til Karlheinz Stockhausens herostratiske karakteristikk av angrepet mot World Trade Centre som «kunst». Schechner er selv kjent gjennom en rekke publikasjoner, og som en av grunnleggerne av The Performance Group, senere omdøpt til Wooster Group.

Spørsmålet om hvorvidt angrepet 11. september er kunst, eller kan knyttes opp mot en kunstdiskurs, kom Schechner tilbake til på slutten av innlegget. Men problemstillingen hans hadde utspring i påstanden om at «avantgarde» ikke lenger er et dekkende begrep for det som utspiller seg på kunstscenen. Det bør vi snart innse, for å tenke over hvilken rolle kunsten kan spille i samfunnet, mente Schechner.

Lukket kretsloop

– Jeg kjenner naturligvis til den historiske betydningen av den europeiske avantgarden, sa Schechner, og henviste til at den var

godt representert i Thessaloniki, med kunstnere som Krzysztof Warlikowski, Sasha Waltz og Rimini Protokoll. Det forholder seg noe annerledes en gruppe som Belarus Free Theatre [som fikk «special mention» av årets jury, *journ. ann.*] som er «avantgarde» og politisk viktig i kraft av sin blotte eksistens. Stedet man arbeider, er med andre ord viktig for problemstillinger omkring hva det vil si å være avantgarde i dag.

Men hva betyr det at kunstnere presenteres på slike steder som dette? Og hvilke følger har det at avantgardistisk kunst tildeles europeiske teaterpriser?

Den utviklingen som har funnet sted over en hundreårsperiode gjør det problematisk å organisere «avantgarden» innenfor bare én kategori. Man har en *current avant garde*, som er i kontinuerlig forandring; en *forward looking avant garde* (stikkord: multimedia); en *traditional seeking avant garde* (som jobber i tradisjonen etter bl.a.

«Angrepet var planlagt. Det var helt klart en performance.»



Performanceteoretikeren Richard Schechner.

Grotowski) og en *intercultural avant garde*. Og til slutt finnes det – kanskje – en avantgarde som, med en omskrivning av Oscar Wilde, «dares not speak it's name».

Schechner fremholdt at et enkelt verk godt kan tilhøre flere enn én av disse kategoriene, men henviste også til at disse distinksjonene i seg selv viser at den opprinnelige betydningen av ordet ikke er der mer. Altså «avantgarde» i betydningen å være foran – *up front, cutting edge*. Dette er ikke lenger en dekkende betegnelse for de mangfoldige aktivitetene til dagens kunstnere, performere, designere og teoretikere. Avantgarden er her, men den beveger seg ikke, sa Schechner. Den er derfor det jeg kaller *circulating stasis*. Den inngår i et stort internasjonalt system, som kjennetegnes av mye bevegelse, men hvor alt beveger seg i en sirkel... Og utlevert til kommersielle krefter, turisme og festivalsirkuset.

Det jeg hevder, er med andre ord at avantgarden er blitt institusjonalisert. Kanonisert. Kunstnerne søker ofte om statlig støtte, og i svært mange tilfeller får de det. Kunstnerne stiller seg ofte kritiske til bestemte krefter, som globaliseringen, Irak-krigen, osv. Men de gjør det hele tiden innenfor en form for diskurs som man også forventer å finne i media. Det er ikke som før, da avantgar-

distiske kunstnere fikk publikum til å rope opp og protestere. Og det kommer ikke til å skje mer. Hvis noen pisser på scenen, lurer vi bare på hvem som skal tørke opp. Kanskje noen vil føle seg forurettet, men det sjokkerer ikke. Og det vil alltid være noen som har sett det samme for to uker siden...

Det eksisterer en form for invertert ratio mellom innovasjon og perfektjon. Når graden av innovasjon er høy, når det skjer noe nytt, vil graden av perfektjon være lav. Man begår feil, man vet ikke engang hva det er man gjør. Schechner framholdt at han ved avslutningen av innlegget sitt forhåpentlig hadde tatt noen sjanser, og sannsynligvis gjort seg skyldig i noen feil, før han fortsatte:

Når graden av utmerkelse eller perfektjon er høy, er man ikke innovativ. Man er i ferd med å gå inn i tradisjonen. Og det vi har i dag, er hva jeg vil kalle en *nisje-garde*. Hver enkelt gruppe har sin egen lille nisje. Og når man går til forestillingene deres, vet man hva man får. Sasha Waltz, Pina Bausch, Wooster Group, Peter Brook, osv., osv. Hver enkelt av disse kunstnerne, eller de som de har lært av, var engang innovative. Da Peter Brook hadde sin *Theatre of Cruelty Season* var det virkelig spennende. Men det var lenge før *Marat/Sade*, for ikke å si *Mababaratha*.

Det er fortsatt spennende, for all del, men på samme måte som Puccini. Det er derfor jeg kaller det *circulating stasis*. Gruppene og kunstnerne passer inn i bestemte kategorier, nisjer, som Starbucks og andre brands. Og når festivalene produserer, velger de noe «Wooster-aktig», noe site specific, noe politisk, noe dekonstruksjon. De ønsker balanse.

Stockhausen vs. Dario Fo

Etter dette «oppgjøret», rettet Richard Schechner blikket mot det han allerede hadde introdusert som en mulig «femte» form for avantgarde.

Angrepet 11. september var rettet mot tre mål, men ble likevel identifisert nesten umiddelbart med ødeleggelsen av World Trade Centre, minnet Schechner oss om, før han forsøkte å utlede hva det kan fortelle om hendelsen.

Karlheinz Stockhausen kalte bare noen få dager etterpå, angrepet på WTC «the greatest work of art for the whole Cosmos». En annen, som på omtrent på samme tid kom med en utfordrende uttalelse, var Nobelprisvinneren Dario Fo. Fo stilte spørsmål ved hva 20. 000 døde (som var det tallet han oppga) i New York var i forhold til et økonomisk system som er ansvarlig for at

millioner av mennesker dør på grunn av fattigdom og nød. Men der Stockhausens uttalelse ble møtt med avsky, vakte Fos uttalelse nesten ingen reaksjoner i det hele tatt. Hvorfor? Jo, fordi han kom med en politisk uttalelse. Han kalte ikke angrepet «kunst», slik som Stockhausen. Og folk flest (inklusive mange i denne salen, antageligvis) betrakter ikke kunst som viktig nok til å være et verktøy til å analysere en slik hendelse. Man kan analysere det militært og politisk, men å analysere angrepet som kunst, vekker avsky. Delvis fordi man synes kunstnere er fæle, og delvis fordi kunst ikke betraktes som tilstrekkelig viktig. Påstanden blir oppfattet som en krenkelse av dem som ble drept.

Men: Angrepet var planlagt. Det var helt klart en *performance*. Enten det var kunst eller ikke, var det en performance i den betydningen jeg legger i ordet. Det var planlagt, prøvet, iscenesatt, og ikke minst var intensjonen med angrepet at det skulle infisere og ha en effekt på vår fantasi. Det var designet ekstremt suksessfullt strategisk, ikke bare militært, men også på fantasiens område. Og det er der kunsten lever.

Ødeleggelsen av de to ikoniske bygningene, og så mange døde i en sveip, hadde til hensikt å forklare meningen med jihad og å blottstille USAs sårbarhet. Men: Hvis dette er kunst, hva slags kunst er det snakk om? Er det avantgarde? Futuristisk kunst, som manifest? Er det destruktiv kunst, som hos Wiener-aksjonistene? Kan det sammenliknes med Christos innpakking av bygninger og landskap? Er det i etisk og moralsk forstand *bad art*? Er det «illegal kunst», sett fra et juridisk ståsted? Eller er en slik tenkning fullstendig pervers og krenkende overfor de døde og sårete, fordi man gir terroristene en oppmerksomhet de ikke fortjener?

Handling og representasjon

Hvem er kunstnerne? fortsatte Schechner, som avviste at det var Mohammad Atta og mannskapet hans. De ville absolutt ikke relatert sine handlinger til kunsten. Hvis det fins kunst i 11. september, er det i resepsjonen, eller representasjonen og medias gjengivelser, slik Stockhausen viste til? I hvordan begivenheten utfolder seg over tid, og i hva kunstnere gjør med et slikt materiale. Men det er jo ikke noe nytt ved det. Både Goya og Picasso, for

ikke å snakke om Aiskyllos, Shakespeare, Tolstoj og Hemingway (og mange andre) har skapt mesterverk om krig. Men her er spørsmålet et annet. Nemlig om handlingen *i seg selv*, og ikke dens representasjoner, er «kunst»?

fins teorier om at kunsten og virkeligheten er konstante i forhold til hverandre. Og det fins kunst som tar utgangspunkt i hverdagslige handlinger, gjerne enkle ting som å gå eller å meditere. Hvis man tar slike hverdagslige handlinger inn i kunsten, er det mulig å lære noe nytt om dem. Hva med annen ikke-representerende kunst, som for eksempel krigskunst. Er kunst i denne betydningen bare en metafor? Det de ikke-representerende kategoriene imiterer, er en kunstnerisk innfalls-vinkel og stil innenfor enhver aktivitet. Er det en forskjell? Eller er det ikke det, mellom handling og kunst? Fascistenes angrep på byen Guernica i 1937 var vel én ting, og Picassos bilde noe annet.

Spørsmålet jeg gjerne vil diskutere, er om angrepet 11. september i seg selv var kunst. Men i så fall: hva slags kunstneriske mennesker er det som utøver slik skrekk? Jeg ønsker å undersøke muligheten til å vurdere terroristiske handlinger, ikke for å krenke de døde og sårede; men for å vise at terrorister og jihad-krigere arbeider med mentale forestillinger, og ikke bare med fysisk destruksjon. Eller, om man vil si det slik: destruksjonen er et middel for å oppnå et mål: Skape skrekk. Som jo nettopp er en mental tilstand.

Richard Schechner avsluttet innlegget med å sitere noe Artaud skrev i essayet «Ferdig med mesterverkene» for 70 år siden: «Vi er ikke frie. Og himmelen kan fortsatt falle i hodet på oss. Og teatret er til for å lære oss dette først og fremst.» (sittert etter Kjell Helgheims oversettelse). Er det dette som er avantgarde?

Det ble ingen reell diskusjon etter innlegget, og noe annet var kanskje ikke å forvente, siden Schechner adresserte publikum med spørsmål han ikke egentlig tok stilling til selv. For Schechner er det avgjørende at kunsten og performanceteorien er på høyde med samtidens politiske og sosiale konflikter. Hvis ikke blir den «Puccini». Så vet vi det.

(se også Anita Hammers introduksjon til Richard Schechners *performanceteori*, i *NSTT* nr. 1/2007).



Den franske regissoren Patrice Chéreau.

Patrice Chéreau

(Thessaloniki):
Patrice Chéreau må
være en regissør som
forfører tilskuerne
både følelsesmessig,
intellektuelt og
visuelt.

AV IDALOU LARSEN

13. april i år, i Thessaloniki, mottok den franske regissøren Patrice Chéreau Den europeiske teaterprisen. Mens fjorårets prisvinner, 82 år gamle tyske Peter Zadek, ikke hadde funnet tid til å dra til prisutdelingen, var Patrice Chéreau absolutt til stede under hele festivalen: Fredag 11. introduserte han Stéphane Metges sobre og virkningsfulle filmatisering av Jánaeks opera *Fra de dodes hus*, en stor Chéreau-suksess fra 2007, og han benyttet anledningen til å rette skarp og fortjent kritikk mot festivalen som stikk i strid med alt den hadde lovet, ikke hadde klart å finne et brukbart lokale til filmfremvisningen. Både lørdag og søndag stilte han opp til intervjuer, og både lørdag og søndag spilte han, slik pristradisjonen tilsier, en sentral rolle i kveldens kunstneriske innslag. Men mannen som fikk prisen for sin innsats som teatersjef og regissør, valgte å markere seg kunstnerisk som skuespiller, eller retttere sagt som oppleser: Sammen med den kjente franske skuespillerinnen Dominique Blanc leste han lørdag aften en gripende selvbiografisk tekst av Marguerite Duras, *La Douleur*, fortellingen om de tunge dagene våren 1945 da hun ventet på å få vite om mannen ville komme levende tilbake fra tysk fangenskap. Like etter prisutdelingen søndag inntok han den store scenen alene med en sterk og nyansert lesning av *Coma* (Koma), forfatteren Pierre Guyotats fortelling om det nervøse sammenbruddet han opplevde som 40-åring.

Patrice Chéreau er født i 1944, og begge hans foreldre var billedkunstnere. På gymnasiet var han aktiv i skolens teatergruppe sammen med flere andre som senere skulle bli kjente navn i fransk teater. I 1964 inviterte han Paris-anmelderne til å se gymnasets gruppe spille hans oppsetning av et hittil ukjent stykke av Victor Hugo. Det var pangstarten på hans karriere. To år senere, 22 år gammel, ble han bedt om å lede teatret i Sartrouville utenfor Paris. Da teatret gikk konkurs tre år senere, dro han til Italia der han arbeidet med Giorgio Strehler på Piccolo Teatro i Milano. I 1971 vendte han

tilbake til Frankrike: En annen av Frankrikes store instruktører, Roger Planchon, hadde bedt ham samarbeide om å lede nasjonalteatret i Lyon. Der ble han til 1977.

Bernard-Marie Koltès

Han oppnådde internasjonal berømmelse da han fra 1976 til 1980 satte opp Wagners *Das Ring des Nibelungen* i Bayreuth. I 1982 ble han sjef for ett av Frankrikes nasjonale teatersentre, Les Amandiers-Nanterre i utkanten av Paris, og der ble han i åtte begivenhetsrike og kunstnerisk sterke år. Åpningsforestillingen hans var «*Neger og bunder i kamp*» av Bernard-Marie Koltès. Det var ikke første gangen Koltès ble spilt, men i årene som fulgte presenterte Chéreau alle hans stykker på Les Amandiers-Nanterre.

Samtidig som han var blitt anerkjent som en av Europas ledende og nytenkende regissører, ble han stadig mer opptatt av filmen. Han laget sin første film i 1974. Fram til 2004 hadde han regissert 16 filmer, hvorav flere er blitt belønnet med priser på festivalene i Cannes og i Berlin, og han har nye filmplaner. Det ser derimot ut til at han har mistet noe av sin interesse for teatret. Den siste betydningsfulle oppsetningen hans var en tolkning av Jean Racines *Fedra* i 2003. Han sier selv at han er på jakt etter nye dramatikere, men at han hittil ikke har funnet noen som har tent ham slik Bernard-Marie Koltès i sin tid gjorde.

Han har derimot engasjert seg stadig mer i opera. Allerede hans første oppsetning, Rossinis *Italienerinnen i Alger* i 1969, gjorde sterkt inntrykk: Det var den som førte til at han ble invitert til å arbeide på Piccolo Teatro i Milano. Hans foreløpig siste, Wagners *Tristan og Isolde*, hadde premiere på Scala i Milano i desember i fjor med Daniel Barenboim som dirigent.

Magiker

Teatermennesket Patrice Chéreau har evnen til å begeistre de som samarbeider med ham: Under de tre seminarne som ble holdt i Thessaloniki ga skuespillere, lysde-

signere, oversettere og dramaturger enstemmig uttrykk for hvor mye det har betydd for dem kunstnerisk å delta i hans oppsetninger. Kritikere understreket hans storhet. For en som aldri har opplevd noen av hans oppsetninger, var det likevel nesten umulig å gripe tak i hva hans storhet egentlig består i. Det ble understreket at han som regissør er trofast overfor verket samtidig som han makter å få fram ukjente sider ved teksten. Han har med stort hell gitt banebrytende tolkninger av klassikere som *Peer Gynt*, *Hamlet* og *Lulu*, men han har også utmerket seg som tolker av samtidsdramatikere – Jean Genet, Bernard-Marie Koltès og Heiner Müller. Det ble sagt at han ikke representerer avantgarden, og heller ikke er postmoderne. En del eksempler fra hans oppsetninger kan tyde på at regiteatret ikke er ham fremmed, men de som kjenner hans arbeider avviser kontant alle forsøk på å plassere ham innenfor eksisterende båser. Min konklusjon er at Patrice Chéreau må være en av teatrets meget få magikere, en trollmann som på en og samme tid utfordrer – og forfører – tilskueren intellektuelt, følelsesmessig og visuelt. Slik det ble sagt av David Lan, kunstnerisk leder for Young Vic. Han forklarte at da han i 1975 så Chéreaus kjente oppsetning av Marivaux's *La dispute* (Krangelen) «forandret det alt. Han gjen-skapte en handling som ikke sprang direkte ut av teksten, men utdypet den. Han fikk alle virkelighetsnivåer til å leve på scenen samtidig – vi befant oss både i det 18. århundre og i dag. Jeg var 21 år, og jeg visste ikke at teater kunne være slik.»

David Lan arbeider med å få Chéreau til å sette opp i London. Vil han lykkes – eller gikk årets pris til en teatermann som frykter at hans magiske evner er i ferd med å miste sin kraft? Det vil tiden vise. Men Chéreaus siste ord da han takket for prisen lover godt for fremtiden: – Jeg kommer ikke til å gi meg. På meget lenge.



Vil koke på en lavere flamme

AV THERESE BJØRNEBOE

(Thessaloniki): – Jeg vil ikke stå på scenen for å rocke og imponere. Jeg vil kommunisere, sier Daniel Wetzel. Scenekunsttrioen Rimini Protokoll har spesialisert seg på en ny form for dokuteater.

Rimini Protokoll omtales gjerne som en av lederne og skaperne innenfor «Reality trenden» i samtidsteatret. I Tyskland som i Norge, er det først og fremst utenfor institusjonene det nye dokuteatret har utviklet seg, selv om bølgen også har slått innover institusjonsteatrene. Slik blant annet Goksøyr og Martens iscenesettelser på Nationaltheatret er eksempler på.

Kjennetegnende for Rimini Protokolls prosjekter er (som leserne av tidsskriftet vil være oppmerksomme på) at de ikke bruker profesjonelle skuespillere, men vanlige mennesker, som spiller seg selv på scenen. De betegner dem som «hverdagens eksperter» eller «spesialister på egne liv». Personene er valgt ut gjennom annonsering og intervjuer, fordi de har biografiske berøringspunkter med de temaene som Rimini Protokoll belyser i forestillingene: Gjennom jobb, spesielle erfaringer, eller livssituasjon.

Det er ekspertenes materiale som er basis for spillemanus, som redigeres av de tre regissørene, samtidig som det også gjerne benyttes video, og andre, gjerne leksikalske tekster og ulike former for *ready mates*. Ifølge teaterforskeren Hans-Thies Lehmann, forfatteren av boka *Postdramatisches Theater*, er prosjektene til Rimini Protokoll basert på en fundamentalt demokratisk idé. De bruker ikke ekspertene for å realisere egne konsepter, men for å undersøke våre nåtidige livsbetingelser.

Brannmennene

I Thessaloniki fikk man anledning til å treffe flere av hverdags ekspertene. Thomas Kuczynski, tidligere forsker i DDR og ekspert på Karl Marx' *Das Kapital*; hip hoperen Ahmed Mehdi, som under konferansen ble intervjuet av Sven-Åge Birkeland fra BIT teatergarasjen i Bergen; Heidi Mettler, en kvinne som har vært gjennom en hjertetransplantasjon (*Blaiburg und Sweetheart*, 2006),

og den spinnville piloten Peter Kirschen fra *Sabonation. Go home & follow the News* (2004). Rimini Protokoll ble også presentert med forestillingen *Mnemopark* og en filmversjon av teateroppsetningen *Wallenstein*. I *Mnemopark* møter man folk med en pasjon for modelltog, og som på scenen befinner seg i et modellbanelandskap, som også er et slags Sveits i miniatyr, og en replika av deres egne oppvekstomgivelser. *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung* (2005) er en iscenesettelse av Schillers tragedie, hvor originalteksten er erstattet med materiale fra aktørenes liv. Blant de medvirkende finner man en kvinne som driver et *dating*-byrå, en astrolog, to Vietnam-veteraner og fredsaktivister, og en tidligere borgermestercandidat fra CDU. De to prosjektene gir et bilde av spennvidden, men Rimini (Stefan Kaegi) har også jobbet mer site specific, bl.a. med *Call Cutta* og *Cargo Sofa*.

Ideen med å bruke hverdags eksperter i stedet for skuespillere, oppsto nærmest ved et arbeidsuhell. Helgard Haug, Stefan Kaegi og Daniel Wetzel studerte i Giessen, og under ett av deres samarbeidsprosjekt skulle de ha brennende stearinlys på scenen. Men da forestillingen skulle vises på Giessens *Stadttheater*, krevde sikkerhetsforskriftene at det skulle være brannmenn til stede i salen.

– Vi foreslo at de to brannmennene skulle sitte på scenen, i stedet for første rad. Og ba dem også om å *tenne* stearinlysene først... Det var egentlig slik det begynte. Og siden den tid har vi foretrukket å arbeide med folk som er *i jobb*, sier Helgard Haug.

– Det er mye narsissisme i teatret. Mye mer enn man vil innrømme, sier Daniel Wetzel: Og når skuespillere intervjues, er det ofte det svaret de unngår å gi. Det er greit. Men vi har ikke noe behov for å sette oss selv i sentrum. Verken som performere eller regissører.

Selv om Rimini Protokoll snublet inn i den formen de senere har utviklet til en spesialitet, var studiene ved instituttet i Giessen en viktig forutsetning. Institut für Angewandte Theaterwissenschaft ble grunnlagt av den polske teatermannen Andrzej Wirth i 1982, og har vært en utlekningsanstalt for mange sentrale navn innenfor alternativ scenekunst i Tyskland. Som René Pollesch, She She Pop, Showcase Beat Le Mot og Gob Squad. Norske Tore Vagn Lid har også studert i

«Det blir politisk når folk snakker på en måte man ikke forventer»

Giessen. Studiet har en både teoretisk og praktisk innretning. Men i motsetning til registudenter flest, har de ikke skuespillere til rådighet. Man henvises til å bruke seg selv som materiale, forklarer Helgard Haug.

Representasjonskritikk

– *Representasjonskritikk er også et viktig stikkord for utdanningen i Giessen?*

– Ja, mer og mindre, siden man ikke trenes til å gå den tradisjonelle veien. Man blir først og fremst oppfordret til å finne ut av hvilke spørsmål det er man ønsker å stille, sier Helgard Haug.

– Representasjonskritikk er et utgangspunkt, fortsetter Daniel Wetzel. Men vi forsøker å gå et skritt videre i forhold til kunstdiskurser relatert til performance. Det blir ofte en lukket sirkel, hvor kunst reflekterer kunst. Men så snart man ser brannmenn på



Bulgarske trailersjåfører i Cargo Sofia. Eine europäische LastKraftWagen-Fahrt av Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, 2006. Foto: Rimini Protokoll



Publikum sitter inni traileren og får en annerledes sightseeing. Cargo Sofia, av Stefan Kaegi/Rimini Protokoll, 2006. Foto: Rimini Protokoll



Fra forestillingen Mnemopark som ble vist i Thessaloniki. Foto: Sebastian Hoppe



Call Cutta in a Box, av Rimini Protokoll. I denne forestillingen snakker man i telefonen med indere i et telefonselskap. Foto: Rimini Protokoll

scenen, handler det om noe annet, og om noe som ligger utenfor denne kunstsfæren. Samtidig som det skjer noe med et objekt når det blir betraktet. Teatret er et annet rammeverk, hvor vi blir fortalt noe *litt annet* om det å være en brannmann. Vi har oppdaget at teatret som en slags rar brille for å skape et annerledes begrep om det man ser. Men det gjelder også den motsatte veien, og det er antagelig årsaken til at ekspertene vil være med. De får en sjanse til å oppleve seg selv på en annen måte.

– Dere holder dere selv i bakgrunnen, og gir podiet til ekspertene. Sånn var det også på konferansen om Rimini Protokoll her, hvor ekspertene sto mer i fokus enn dere?

– Ekspertene er mer spennende enn oss. Men på slike steder som dette er det fint at man også kan snakke om noe annet enn estetikk. Det er på samme måte med samtaler i etterkant av forestillingene. Publikum stiller ofte de mest interessante spørsmålene til ekspertene, ikke til oss, sier Haug.

– Men fra vår side er det også et statement at ikke bare folk som Chéreau skal ha podiet på en slik konferanse, sier Wetzel.

Resten av dette intervjuet (under) fant sted på tomannshånd med Daniel Wetzel.

Brecht

– Jeg vil gjerne høre litt mer om deres bakgrunn i Giessen. Utdanningen bygger så vidt jeg vet i stor grad på Brecht?

– Ja. Andrzej Wirth kaller seg Brecht-elev, og var assistent på *Den kaukasiske krittningen* på 50-tallet. På 1960-tallet dro han til USA, hvor han kom over Gertrude Stein og Robert Wilson, og det eksperimentelle off-teatret i New York. I forelesningene hans sto Brecht helt sentralt, mens Mallarmé, Artaud og Guy Debord var et neste ledd, eller diskurs, vi forholdt oss til. I dag ledes instituttet av komponisten Heiner Goebbels, og han oppfordrer til å arbeide med tekster av politisk, vitenskapelig og filosofisk karakter. Han betrakter vel seg selv som en mentor for nytt musikkteater, og iscenesetter alt fra antikke dramaer og Heiner Müller til matematiske formler.

– Er Brecht viktig for dere?

– Ja, selv om jeg ikke tror vi har diskutert noen av stykkene hans. For vi jobber jo ikke med tekster i den forstand. Men vi har fordøyd og tatt opp i oss Brecht. Ikke på en programmatisk måte, men V-effekten er en opplagt forutsetning for det vi gjør, i den forstand at publikum alltid vil være bevisst

om at det de ser er teater, og at de som står på scenen vil forklare noe for dem. Brecht er et fundament, men med alle de paradoksene det innebærer, fordi Brecht selv aldri fulgte sine egne konsepter helt konsekvent.

– På bakgrunn av det andre Giessen-studentene har gjort, kan det virke som om de tidlige lærestykkene er mer i fokus enn de kjente stykkene til Brecht. Stemmer det?

– Ja. Særlig «Fatzer-material». Det var en slags plattform for Brecht, hvor han forsøkte å kombinere de to ekstremene i sitt dramatiske arbeid, men som han ikke fant noen løsning på. Utkastene drar i begge retninger, og står igjen som en slags byggeplass.

– Die Massnahme er et stykke som ikke kan framføres som stort teater, slik som mange av hans senere stykker? Og derfor refleksiøst utfordrende?

– For meg er endestasjonen til *Die Massnahme*, i hvert fall så langt, ikke en

overrasket over hva de kan finne på å si når de har podiet.

Det gjør arbeidet motsetningsfylt, og noen ganger svært vanskelig. Fordi forutsetningen for å lage forestillingene, er et absolutt tillitsforhold, begge veier. Ekspertene må stole på at det vi ber dem om ikke setter dem i et dårlig lys. Og det kan være et dilemma, hvis vedkommende er en rasist. Men det er også noe av det beste ved samarbeidet. Vi må være ærlige overfor dem, og si hva vi er uenige i. Samtidig som det er viktig at ekspertene ikke kamouflerer sine egne meninger. Slik at publikum kan arbeide med stoffet, i en brechtsk forstand.

– Det får meg til å tenke på Christoph Schlingensiefel, som lot nynazister opptre i sin oppsetning av Hamlet. Det er eneste gang jeg har sett tillopp til slagsmål på Volksbühne.

– Schlingensiefel er etter mitt syn det beste som har skjedd i tysk teater på de siste ti åre-

«Teatret er et sted hvor man kan nærme seg de teatrale arrangementene vi lever med»

oppsetning, men det at RAF brukte det som kilde for sine diskurser og koder. Kombinert med *Moby Dick*. Så jeg har ikke noe behov for å se stykket framført. Verken av Castorf eller noen andre. Når jeg leser det, hører jeg stemmen til Andreas Baader.

– Vil det si at teksten fyller deg med ubehag?

– Nei. Men det er dit den gikk. Det er en ekstrem tekst, og den fant sine ekstremister. Heiner Müller sa det var nødvendig å spille disse stykkene slik at de kunne overleve kapitalismens vinter. For å lese denne teksten, når vi lever på den måten vi gjør, er et paradoks. Den ble skrevet for noen andre.

– Rimini Protokoll lager ikke budskapsteater. Men dere har en kapitalismekritisk agenda?

– Ja. Men som så mange andre kunstnere, hadde vi heller brukt telefonen, skrevet eller sagt det i klartekst, hvis det var det vi ville framføre. Å jobbe som kunstnere er en annen prosess. For oss er det mer interessant å sammenføre motstridende statements og perspektiver. Vi er interessert i å vise forskjeller. Folk er ikke like, ønsker ikke det samme, og egentlig kjenner vi jo ikke hverandre. Det er ofte mest interessant å jobbe med personer vi er politisk uenige med. Og vi blir ofte

ne. Men samtidig er han en absolutt motpol til vår måte å jobbe på!

– Ja, for han er noe av en narsissist...

– og jeg er redd man bare ser toppen av isfjellet (latter). Han startet jo sitt eget parti, men gikk lei, og ville selge det til høystbydende.

– Dere ønsker å unngå den narsissismen som kleber ved skuespillerrollen. Men innebærer deres form for reality teater også en form for forhandling med lyst på berømmelse og mediekseponering?

– Vi tilbyr ingen mulighet til berømmelse, og det er heller ikke motivet til de som blir med.

– Men til å bli sett?

– Og det å bli sett eller eksponert er noe annet. Vi får riktignok av og til henvendelser fra folk som ønsker å være med, men det er sjeldent den typen folk vi har lyst til å arbeide med. I de fleste tilfeller må vi overtale ekspertene til å ta sjansen på å eksponere seg. Det er en slags magi i de øyeblikkene hvor folk som overhodet ikke kan forestille seg å være på scenen, forteller ting som er så sterke og viktige at det for oss virkelig gjelder å få dem med. Thomas Kuszynski var for eksempel dypt uenig i at det var noen god idé å iscenesette *Das Kapital*. Ahmed Mehdi deri-

mot ønsket å stå på scenen, men han ville ikke snakke på scenen. I denne forestillingen (*Shooting Bourbaki*, 2002) ville vi jobbe med gutter som hadde en drive, men fortalte ikke hva vi var ute etter da vi annonserte. Så vi annonserte etter trommeslagere. Og det kom mange som bare ville lage musikk, og som ble veldig skuffet da vi sa at det ikke var det de skulle gjøre allikevel. Vi forsøkte å få Ahmed til å tenke på seg selv, og det han sa fra scenen, som en annen form for musikk eller beat, og det kunne han forholder seg til.

Partnerskap

– Forestillingene inneholder ikke mye dialog. Hva slags forhold har aktørene til hverandre?

– Vi har ofte vanskeligheter med å lage dialoger, men det kan også være veldig morsomt å finne ulike teknikker for å få det til. Ofte dreier det seg om brechtske teknikker, som at de presenterer hverandre, og sier «nå vil den eller den si», før vedkommende sier det. Andre ganger kan det være slik at to personer som virkelig misliker eller er uenige med hverandre får noen åpne minutter hvor de kan «slåss».

For oss som regissører er konflikt mest interessant. Men det er klart at vi blir glade når folk som til å begynne med ikke engang kan ta hverandre i hånden uten å oppleve ubehag, etter noen uker går ut og spiser middag sammen. Slik var det for eksempel i *Wallenstein*, og det er imponerende at de etter hvert har fått en så sterk forståelse og sympati for hverandre. På den andre siden har noe av den spenningen som var i de første forestillingene oppløst seg. Partnerskap er ikke så interessant på scenen.

– Og dere, unngår dere å bli venner med dem?

– Nei vi vil gjerne bli venner. I begynnelsen har folk ofte vanskelig for å tro at vi virkelig er interessert i det de forteller, slik at vi må etablere et tillitsforhold og overbevise dem om vår interesse. De har vanligvis ikke noe forhold til teater, eller ny scenekunst, og forventer at vi etter en stund vil komme med et ferdig stykke. Men når de etter hvert forstår mer av hva dette dreier seg om, begynner de å fortelle mer om seg selv. Mye mer, og det er en veldig spennende periode. Så følger det en vanskelig prosess med seleksjon og reduksjon.

– Men dere omgås dem ikke privat?

– Ikke under prøvetiden. Men dette er et dilemma i mye teater. For en tid siden

traff jeg en regissør jeg kjenner, og han klaget over at han var nødt til å gå ut og drikke øl med skuespillerne om kvelden, i fire timer! Skuespillerne savner en samhörighet som helt sikkert har vært en basis i teatret før, men som for en stor del har gått tapt. Hovedproblemet er at folk ikke kjenner hverandre. Følgelig drikker man. Men det unngår vi, naturligvis: Vi møtes om morgenen.

Koke på lavere flamme

– I et innlegg her på konferansen, sa Richard Schechner at det ikke eksisterer noe «avantgarde» mer. Kompanier som dere, jobber innenfor et lukket kretsløp, hvor alle vet «what they get».

– Han har aldri sett noe av det vi har gjort. Det ville jeg visst. Men jeg kan virkelig ikke forholde meg til hva Schechner sier. Han har hatt sin tid, og knullet alle skuespillerinnene sine. Da det etter hvert ble klart at det han gjorde var dårlig, dro han til Asia. Og i dag ønsker han å være guru. Det er nå i alle fall mitt inntrykk. Men det er også en av årsakene til at vi ønsker å gjøre noe annet enn å installere oss selv som «kunstnere». Vi har mer sans for holdningen til Elizabeth LeCompte (Wooster Group), som mer er en person som gjorde ting mulig, og la forhold til rette for at ting skulle skje.

Schlingensief jobber jo innenfor en slik struktur, hvor han gjør sologreier og utforsker seg selv. Men på en mer ærlig måte. Schechners seksuelle nevroser var aldri tema for produksjonene, bare foranledningen for dem (latter). Men hva vil han? Ha samme sirkus om og om igjen? Eller beklager han at tiden går, og at situasjonen er annerledes?

– Det er vel også en annerledes omløpshastighet i dag. Jakten på det nye er jo en del av en kapitalistisk industri?

– Ja, det er et annet rammeverk å se det i. Det var ikke en like sterk allianse mellom kunst og kapital på sekstitallet. Det som skjedde på sekstitallet er vanskelig å forholde seg til i dag. Spesielt for oss, som hadde den tyske utenriksministeren (Joschka Fischer, *journ. annm.*). Det fantes mange gode impulser, men førte også til mye negativt. Kanskje man bør koke på en litt lavere flamme? Jeg vil ikke stå på scenen for å rocke og imponere folk. Jeg vil kommunisere. Jeg klarer ikke å forholde meg til store gester.

– I dag er det mange som arbeider i gråsoner mellom fakta og fiksjon. Men det kan også være et påskudd eller en unnskyldning for ikke å ta stilling?

– Ja (latter). Da vi begynte, var det veldig viktig for oss at man ikke skulle kunne skille mellom fakta og fiksjon, sannhet og løgn, som jo er grunnleggende i teatret. Men det ble mindre og mindre interessant. Jeg synes det er mer spennende å skape øyeblikk hvor det noen sier er noe som vedkommende virkelig mener. Slik er det jo utenfor teatret også. Men det blir politisk når folk snakker på en måte som man ikke forventer at folk vil snakke fra et podium.

Diskusjonene omkring vår bruk av eksperter kan noen ganger bli litt trettende, for å være ærlig. Fordi vi er svært kreative i forhold til hvordan forestillingene er skrudd sammen, tekstene skrives, osv. Det står ikke så ofte i fokus. Men vi elsker arbeide fordi de fungerer som teater. Samtidig som beskjedenhet er en viktig holdning.

– I hvilken forstand kommer det inn fiksjon i forestillingene deres?

– Det er fiksjon der, blant annet i den forstand at man alltid også skaper fortellinger om sitt eget liv. Men vi er jo veldig opptatt av at de ikke skal spille, og lar dem bruke mikroports, slik at de ikke må heve stemmen. For da blir det fort amatørteater. Vi vil at de skal snakke med sin vanlige stemme, og i sin egen rytme. Og vi driver ikke med puste- og avspenningsteknikker! Tvert imot, vi vil at de skal være litt ansente, slik som folk vanligvis er.

På den andre siden, er teatret et sted hvor man kan nærme seg de teatral arrangementene vi lever med. Jeg var nylig til stede ved en aksjonærforsamling, og det må være noe av den mest ekstreme fiksjonen man kan oppleve. På den ene siden har alle aksjonærer krav på å få svar på alle spørsmålene sine, men på den andre bryter det med selskapets interesser å fortelle sannheten om det neste skrittet de planlegger. Så det tilsynelatende gjennomslått, var bare teater. Og derfor var det en virkelig interessant teaterscene.

Men der journalistikken nærmer seg slikt på en høylytt måte, med store gester, kan teatret stille spørsmål ved hvorfor vi aksepterer det. Man trenger jo også fiksjon, på mange områder av livet, både i sitt eget kjærlighetsliv og på en aksjeforsamling – i alle de paradoksale situasjonene vi lever i. Teatret kan kanskje dekonstruere, eller skape en annen innfallsvinkel til disse teatral arrangementene. Men fordi vi allerede har så mye fiksjon i livene våre, trenger vi ikke mer fiksjon.



OSKARAS KORSUNOVAS

STAVANGER2008s
TREDJE GJESTE-
KOMPANI

ROMEO & JULIE // 02.-04.09. KL 1930 // ROGALAND TEATER

HAMLET: VERDENSPREMIERE! // 09.-11.09. KL 1930 // ROGALAND TEATER

EN MIDTSOMMERNATTSDRØM // 16.-17.09. KL 1930 // SANDNES KULTURHUS

Oskaras Korsunovas Teaterkompani lager forestillinger som engasjerer, provoserer og triumferer. Når ensemblet gjester Stavanger2008 med tre ulike Shakespeare-forestillinger, er det derfor grunn til å forvente det uventede. Kompaniet forbløffet publikum med sin "Hamlet under utvikling" under Den europeiske teaterprisen i Thessaloniki i vår. I september får Korsunovas Hamlet sin verdenspremiere i regi av Stavanger2008. Bevegelser, bilder, ord, visjoner og lyd smelter sammen i en overraskende helhet. Klassikere blir moderne dramatik. Publikum utfordres. Teaterrommet fylles av magi. Europas wonderboy-regissør Oskaras Korsunovas gjør det igjen! Her.

Forestillingene spilles med norske/engelske undertekster.

FOR MER INFORMASJON OG BILLETTER:

WWW.STAVANGER2008.NO OG WWW. BILLETTSERVICE.NO
BILLETTKONTORET PÅ DOMKIRKEPLASSEN TLF: 51537000,

BILLETTPRISER: 140,-/ 280,-
KULTURKORTET KAN BENYTTES.



Hovedsamarbeidspartner



TOTAL



Stavanger Aftenblad



Lyse



SpareBank 1

Prosjektponsor





Regissør Oskaras Korsunovas. Foto: Dmitrij Matvejev

(Thessaloniki): Oskaras Korsunovas viser utdrag av sin kommende *Hamlet*-oppsetning.

Hamlet i speilet

En visning av den litauiske regissøren Oskaras Korsunovas' *Hamlet* som *work-in-progress* sto også på programmet i Thessaloniki. Korsunovas ble tildelt prisen «New Theatrical Realities» i 2006, i Torino, og er i år invitert i egenskap av å være tidligere prismottaker. *Hamlet* er en samproduksjon mellom OKT teatret i Vilnius og Stavanger Europeisk kulturby 2008. Skuespillerne er fra Litauen, og forestillingen får premiere på Rogaland teaters hovedscene i september.

Jeg avtaler å møte Oskaras Korsunovas etter visningen. Han er utkjørt, ikke minst fordi de ble tvunget til å justere og korte ned forestillingen med over en time, for å holde seg til den spilletiden som var oppgitt i festivalprogrammet. Han har med seg

en tolk, slik som forrige gang jeg intervjuet ham i dette tidsskriftet. Det var første gang han jobbet i Norge. *Vi er ikke Kaker!* var bygd på tekster av de russiske *Oberiut*'ene Vvedenskij og Kharms, men endte opp som en fysisk ekspressiv, leken, og så godt som ordløs oppsetning. Senere har han satt opp Jon Fosses *Vinter* (Torshov) og Strindbergs *Til Damaskus* (Nationalteatret) i Oslo. Nå setter han opp et helt nytt stykke av Fosse på Rogaland teater, som får premiere like før *Hamlet* til høsten.

– *Hamlet* spilles nå både på *Det kgl. i København*, i *Alexander Mørk-Eidems regi*, på *Dramaten i Stockholm*, i *regi av Staffan Valdemar Holm*, og – *før du har premiere i Stavanger* – setter *Thomas Ostermeier* det også opp i *Avignon*. *Hvorfor er det «i tiden»?*

– Jeg har ikke tenkt på det på den måten, men når du spør, er det ikke vanskelig å svare: vår tids mennesker lider av ensomhet. Man er enten ensom, eller alene – eller begge deler. Men *Hamlet* er en liknelse, og alle må løse denne liknelsen på sin måte.

– *For ti år siden så jeg Eimuntas Nekrosius' Hamlet i Vilnius, og den ble også vist i gjestespill i Oslo. Hamlet ble spilt av vokalisten i et kjent punkband i Litauen, og det bidro sikkert til den kultstatusen oppsetningen fikk. Står du i dialog med Nekrosius' oppsetning?*

– Kanskje det på en måte er uunngåelig, fordi den satte så sterke spor i Litauen. Men jeg gjør det ikke bevisst. Jeg har et annet konsept, blant annet når det gjelder Hamlets far. Hos oss blir Claudius og Gjenferdet spilt av den samme skue-

spilleren, fordi begge er brodermordere. Gjenferdet oppfordrer Hamlet til å hevne seg, fordi han er blitt myrdet av broren. Dermed begår han samme synd, som bibelens Kain. Hos Nekrosius var Gjenferdet bare en svært fordringsfull far.

– Da jeg så Nekrosius' oppsetning tenkte jeg for første gang at stykkets tittel faktisk kan peke mot begge Hamlet'ene, altså at tittelen antyder en symbiotisk dublering: En possessiv far hjemsoker sønnen. I din forestilling er Gjenferdet også fysisk voldelig. Men stykket er naturligvis, som du påpeker, fullt av speilinger mellom karakterene?

– Akkurat nå jobber vi med et annet problem: hvordan unngår man brodermord? I stykket har jo også den gamle Hamlet drept den gamle Fortinbras, Norges konge. Det sentrale spørsmålet er hvordan man kan unngå å drepe. Det er der vår Hamlet er.

Sminkebord

I første scene i Korsunovas' oppsetning sitter alle skuespillerne i en rekke med ryggen til salen, og betrakter seg selv i speilet foran sminkebord, slik man finner i enhver skuespillergarderobe. Speilene er omkranset av de klassiske, trillrunde lypærene, mens bordene er mobile og hele tiden arrangeres i nye konstellasjoner i de ulike scenene i stykket. Til tross for et enkelt og røft scenespråk, gir det et kaleidoskopisk inntrykk av både konflikter og karakterer. Som i andre oppsetninger av Korsunovas, er spillet fysisk og ekspressivt. Man får inntrykk av at alle skuespillere er like viktige, eller at alle karakterer i stykket reflekterer samme problem. Dette er ikke *Hamlet* som one-man-show.

– *Speilmetaforikken spiller åpenbart en viktig rolle i din oppsetning. Hvordan oppsto ideen med sminkebordene?*

– Utgangspunktet var å se *Hamlet* som et stykke om selvransakelse, hvor vi vil utforske oss selv, også som profesjonelle teaterfolk. Derfor starter den slik som det starter hver kveld: foran sminkebordet. Men i overført forstand, gjør alle det som skuespillere gjør før en forestilling. Så i stedet for å skape Kronborg slott, ser vi på hvordan vi skaper oss selv. Mer presist, er spørsmålet: når begynner vi å lyve?

– *Det er altså løgnen som er bindeleddet mellom teatret og Shakespeares Hamlet?*

– Ja. Hamlet har et forhold til løgner, og en interessant evne til å si sannheten ved hjelp av løgn. Det er hans måte å beskytte seg på, og holde galskapen på avstand. Det

er ikke bare for sin egen skyld at han setter opp «The Mouse Trap», men for å teste ut om det gjenferdet forteller er sant.

Nytt Fosse-stykke

– *Parallelt med at du iscenesetter Hamlet med dine egne skuespillere fra Vilnius, setter du opp et nytt stykke av Jon Fosse på Rogaland teater, som skal ha premiere tidlig i høst. En viktig forskjell mellom Shakespeares roller, og personene til Fosse, er at de sistnevnte ikke er «skuespillere»?*

– Men på den andre siden har de også veldig vanskelig for å si sannheten. De sier ja, og de sier nei, men mellom og bak det de sier, sier de også noe helt annet.

– *Du har også satt opp Vinter på Torshovteatret. Hvordan vurderer du den forestillingen nå, i ettertid?*

(Latter): Du må ikke stille meg slike spørsmål, for jeg har alltid bare gode ting å si om de eldre oppsetningene mine! Det var en veldig fin og interessant prøvetid, hvor Jon Fosse også var sterkt involvert.

– *Denne gangen skal du sette opp stykket utendørs. Hvorfor?*

– Fordi det er en veldig interessant spenning mellom den enkle og intime personkonstellasjonen, og det store landskapet som omgir personene i stykket. Fosse tegner landskap, og relasjoner mellom mennesker og landskap, på en veldig subtil måte. Og det er alltid en forbindelse mellom det hverdagslige enkle og det metafysiske.

– *Har Fosse blitt spilt i Litauen?*

– Ja. Jeg satte opp *Vinter* i en kirke. Mannen og kvinnen sto ytterst på kanten av balkongene på hver side av kirkerommet. Høyt oppe, med en svimlende av-

grunn mellom seg. Publikum ble veldig dratt med.

– *Det høres flott ut; stykket handler jo blant annet om lysten til å falle... men paradokset er at de to aldri er helt på bølgelengde, eller synkroner. I andre del gir han avkall på all den sosiale sikkerheten han har, mens hun viser oppdrift.*

– Ja. Og de to forestillingene var veldig forskjellige. Den norske var mer psykologisk; den litauiske var malt i hvitt.

– *Fosses personer vil ikke delta, og noen lesere reagerer negativt på denne asosiale tendensen. Men kanskje man av historiske årsaker forholder seg annerledes til en slik holdning i Øst-Europa?*

– Men det er også mange som har vært nektet deltakelse, og noen ganger melder man seg ut fordi man ikke tror man har mulighet til å påvirke.

– *Men under visse omstendigheter er det kanskje nødvendig for å ha personlig integritet?*

– Ja, det fins slike øyeblikk; og det fører oss tilbake til Hamlet...

Kvelden i Thessaloniki er fortsatt ung, men den litauiske regissøren er stuptrøtt. Resten er stillhet, for denne gang.

Men i anledning premieren på *Hamlet*, vil det også vises gjestespill av to andre Shakespeare-oppsetninger av Oskaras Korsunovas: *Romeo og Julie* og *En midtsommernattsdrøm* under arrangementet Stavanger europeisk kulturby 2008. Begge forestillinger er produsert med ensemblet i Vilnius, og har gjestespilt på en rekke steder rundt om i Europa.



Hamlet, OKT/Stavanger 2008. Foto: Dmitrij Matvejev

(Stockholm): På Dramaten i Stockholm iscensätter Staffan Valdemar Holm *Hamlet* som var det sista gången.

Shakespeare: **HAMLET** Översättning: Ulf Peter Hallberg. Regi: Staffan Valdemar Holm. Scenografi och kostym: Bente Lykke Møller. Ljus: Torben Lendorph. Musik: CocoRosies. Dramaten, Stor Scen. Premiär: 15/3

Jag har sett *Hamlet* i Staffan Valdemar Holms regi förut. På Malmö dramatiska teater i mitten av 90-talet var det en ung, skitig uppsättning på teaterns minsta scen, rockmusik ur högtalarna och med Hamlet och Ofelia som två förvirrade och finnickiga tonåringar med dåliga tänder. Allt visades fram för publiken på en grund scen, som en slags revy. Ångesten var total. På Dramaten har smutsen sopats under mattan. Ytan är sminkad.

Ofelia har modevisning för den församlade eliten i Helsingör. Hon går in och ut genom dörren och visar sin garderob till poprockduon CocoRosies musik. Som förslag på vad denna roll kan representera innan spelet börjar. Fin dam, hora eller rebell. Till slut faller hon ihop av utmattning. Ofelia är ett erotiskt förvirrat och alkoholiserat vrak, hjälplöst irrande i en omgivning som varken vill eller orkar ta om hand. För det verkar redan vara för sent. Det är som att denna Ofelia i Rebecka Hemsens magra gestalt utesluter alla andra tolkningar av rollen. Hon gör den till en förfärande bild av en människa som går sönder.

På scenen tar man då och då en burk Carlsberg eller en påse godis ur automaten, står med en drink i handen eller tar varje tillfälle att gnugga genitalier. Laertes har svamp i skrevet, Ofelia rider på soffornas armstöd, drottningen och kungen söker ständigt utrymme att hetsa upp varandra. Ett supande par besatta av kickar.

Alla super utom Hamlet (Jonas Malmsjö). Som

det ska vara: en renlevnadsman i skörlevnadens hus, nyss hemkommen från studierna och med ökande insikt om att allt är fel. Fadern död och mamma som gift om sig. Till Horatio (Robin Stegmar) ställer han den ena frågan efter den andra vilket får Horatio att till sist erkänna att det är något som är ruttet i Danmark. Repliken blir en dåligt formulerad aforism, med lyftat pekfinger, och visar det växande avståndet mellan vännerna. Horatio är ängslig och vill behaga. Det är betecknande för hur texten behandlas i denna uppsättning. Det dröjer ett tag innan jag begriper det, den verkar överlastad och full av referenser till gamla översättningar. Tills jag upptäcker att det är en lek med ett drama och de referenser det har. Till hälften på lek och till hälften för att underhålla, verkar det. Låt oss göra en festlig *Hamlet*, med en massa svart humor! Det är sällan jag sett en ensemble så samspelt och så fungerande in minsta detalj. De lirar verkligen och har roligt. Det som sägs är citat, men aktionen går fram, känns i magen och gör rent hus. Ensamheten mellan människorna ekar inte, den är inbäddad i Bente Lykke Møllers hotelliknande lobbydekor, det skriks och det härjas men ingen hör. Mörkret sänker sig, leken blir alltmer ihållig och skoningslös.

Att de två så kallade kungliga scenerna i Norden spelar *Hamlet* som show är betecknande

erande in minsta detalj. De lirar verkligen och har roligt. Det som sägs är citat, men aktionen går fram, känns i magen och gör rent hus. Ensamheten mellan människorna ekar inte, den är inbäddad i Bente Lykke Møllers hotelliknande lobbydekor, det skriks och det härjas men ingen hör. Mörkret sänker sig, leken blir alltmer ihållig och skoningslös.

Teaterdemoner

När jag börjar tro att Hamlets berömdaste monolog är helt struken så kommer den plötsligt i gå-i-kloster scenen, när Ofelia utsätts för experimentet att ta reda på hur galen Hamlet är. Bådas tragik framstår

Jonas Malmström som Hamlet, regi:
Staffan Valdemar Holm. Drama-
ten, 2008. Foto: Sören Vilks

Festligt svart





Ofelia (Rebecka Hemse). Foto: Sören Vilks

i full rustning och det verkar självklart att självmordstemat kommer just här. Plötsligt förstår jag vad «att vara» innebär för båda dessa personer. Och Hamlet är lika besatt upptagen av sin hämnd som någonsin förr medan Ofelia går in i dimman.

*Hamlet*referenser ja: här har vi också att göra med inslag från Strindberg, Ibsen och Bergman. När skådespelarna ska instrueras av Hamlet, här under Polonius (Magnus Ehrner) överinseende, är det Jeans monolog ur *Fröken Julie* om flykten genom överklassens dass och Peer Gynts monolog om löken som Tomas Pontén respektive Börje Ahlstedt framför. Det handlar om rollspel och identitet hos två skådespelare som gör alla biroller, underhuggare och betjänter, budbärare och dödsgravare. *Peer Gynt* görs med referens till Ingmar Bergmans uppsättning av *Peer Gynt* från 1991, där samme Ahlstedt spelade titelrollen. Och här verkar den rentav framföras i den avlidne Bergmans regi! Tala om teaterdemoner. Strindbergs text ogillas skarpt av Polonius, som en för magstark skildring av klasstillhörighet, medan *Peer Gynt* gillas för att Polonius uppenbarligen känner igen sig i identitetslösheten. Teatern i teatern ja, enkelt och precist framställt. Och identifikation sker hos en roll på scenen, inte så mycket hos publiken. Det blir till en drift med den konventionella publiksynen, att den till varje pris måste ha sin identifikation.

Skådespelarna pendlar mellan att gå in och ut ur roller. Att Björn Granath hop-

pat in som ersättare till en insjuknad Örjan Ramberg och gör sin första kväll i rollen som Claudius/Vålnaden och hela föreställningen går omkring med manus i handen gör föreställningen ännu mer till ett spel med roller. Gertud är klädd som en korsning av Jackie Kennedy och Sveriges drottning. Hon tilldelas en roll när skådespelarna gör mordscenen för kungen och plötsligt spelar Börje Ahlstedt upp Oscars dödsmonolog i Bergmans film *Fanny och Alexander*. Slaganfallet, den tilltagande glömskan och Oscars död, samt hans skriksörjande fru, blir ett parodiskt spel i spelet. Gertrud, eller är det Stina Ekblad själv, vänder sig sedan mot Hamlet-Malmsjö i ännu en replik ur filmen: «Spela inte Hamlet, min gosse. Jag är inte drottning Gertrud och din snälla styvfar är ingen kung av Danmark och det här är inte Kronborg trots att det ser dystert ut.» Orden framstår som bland det viktigaste som sägs i denna *Hamlet*. För de handlar egentligen om Holms förhållningssätt och om hur rollerna hanteras. Samtidigt som det är en lekfull uppmaning att inte ta detta spel på allvar handlar repliken om teatern nu. Den spelar på en normalitet som kan delas av alla i rummet. Dessutom handlar den om skådespelarna i filmen, av vilka två nu står på Dramatens scen.

Cirkeln sluts. Kändisteater eller ej, att Holm litar på att publiken kan sin Bergman och använder filmen som en klassisk text är vågat. Jag tror faktiskt att han struntar i om den hänger med. Kvar blir ändå replikens udd.

Nattsvart och ensam

Staffan Valdemar Holms svartsyn är vid det här laget berömd. Den närmar sig esteticering, men undviker att bli poserande. Det blir allt mörkare på scenen och på jorden. Hamlet handlar om vanmakt, ensamhet och död. När Polonius dör är det i en utdragen scen där denne släpar sig över golvet, alltmedan scenen mellan Hamlet och hans mor fortsätter. Gertrud ser på hur Polonius dör, hon gör inget för att rädda eller trösta. Tills Hamlet stöter kniven i honom på nytt och släpar bort honom. Så är det med alla som dör här: ingen hjälper dig över och du går hjälplöst dit du måste. Ofelia är den enda som får sympati, men ingen vet hur man ska hantera det. I slutet när folk ramlar ihop döda – de lägger sig bara ner – blir det en slags icketeater som ännu en gång inte påkallar identifikation. Kvar finns känslan

av att vi delar samma öde: vi ska alla dö. Det blir inga stora gester eller åthävor, inte heller i duellscenen med sitt krampaktiga knivslagsmål, men människans själ visas som nattsvart, grym och sorgligt ensam.

Draget av elegans och smartness är ändå det som stör mig. Holm späckar texten med så mycket blinkningar och referenser att det liknar ett intellektuellt smörgåsbord. Och jag erkänner att jag fattar blinkningarna. Jag gillar dem rentav. Men jag störs. Liksom på en annan scen denna säsong, Alexander Mørk-Eidems *Hamlet* på Det kongelige Teater i Köpenhamn, så blir det aldrig viktigt teater. Det blir festteater. Hamlet har där gjorts till en invignings- och festföreställning full av ambienta, snygga lösningar. Publiken har kul när Hamlet (Nicolas Bro) instruerar de «dåliga» skådespelarna, det nybyggda skuespillhusets teknik förevisas och klyftan mellan scen och salong bryts. Det är de läckra infallen och bilderna man förförs av och Hamletgestalten som bygger mer på energi än välvägd precision. Hans sluddrande danska tycks hämtat från gatan. En välsittande Shakespeare för 2008: illusionsteater med en shakespeareesk blinkning till teatraliteten.

Att de två så kallade kungliga scenerna i Norden spelar *Hamlet* som show är betecknande. Jag tänker att Shakespearetraditionen är så belastad att de måste förhålla sig till pjäsen genom dess historia, dess konventioner, dess berömmelse. Det är en Beethovens 5a. Och den går det ju att lyssna på. Det går också att göra bra teater av *Hamlet*. Det är rätt och välsittande. Och det är liksom det som är invändningen. Det roar för att det är annorlunda, vilket kan vara viktigt på sitt sätt. Liksom alla de texter som citeras hos Holm kan också *Hamlet* pjäsen vara material som citeras och karaktärerna figurer som går att återanvända. Vi har nått målet. Kanske vi kan glömma klassikerna nu?

Fast ändå: hos Holm finns tydligare stråk av svärta. Och han berättar mer om människan än den danska festen. Dramaten vinner. Endast Horatio (Robin Stegmar) står kvar på scenen i slutet och skriksörjer på fullaste allvar sin vän i en parallell till Ekblad-drottningens parodi. Varefter han återigen citerar från *Fanny och Alexander*. Det är Isaks berättelse om domedagen, då gravarna öppnas och de döda börjar vandra. Horatio tar slutligen och går catwalken till scenkanten som Ofelia gjorde i början. Men ingen av de döda reser sig. ■



(Bergen): *Hey Girl!* er en kraftfull forestilling hvor regissør Romeo Castellucci forsøker å finne balansen mellom barokk teatralitet og postmoderne illusjonsbrudd.

AV CAMILLA EEG-TVERBAKK

HEY GIRL! Regi: Romeo Castellucci. Foto: Steirisches herbst/Manninger

Societas Raffaello Sanzio: teaterets innbilningskraft ▶

HEY GIRL! Regi: Romeo Castellucci.
Scenografi /sceniske skulpturer: Istvan Zimmermann. Statisk og dynamisk: Stephan Duve. Musikk: Scott Gibbons. Lys: Giacomo Gorini. Societas Raffaello Sanzio. BIT-teatergarasjen. Dato 14. Mars 2008

Det italienske kompaniet Societas Raffaello Sanzio har nok en gang gjestet BIT teatergarasjen. Denne gangen med forestillingen *Hey Girl!* Undertegnede har sett tre av deres forestillinger over en periode på 13 år, og de overrasker stadig. Jeg får aldri det jeg forventer, samtidig har arbeidene en klar signatur. Beskrivende for alle forestillingene er en dybde og kompleksitet i materialet, noe som vitner om bred kunnskap innenfor kunst og filosofi. Forestillingene er konseptuelle, poetiske og visuelle med en billedrikdom som er sjelden å se.

Societas Raffaello Sanzio har hentet navnet sitt fra renessansemaleren som levde i en tid hvor det tekniske håndverket og formen utviklet seg parallelt med dramatiske endringer i en verden som var i ferd med å miste sine vante referansepunkter. Kompaniet ble grunnlagt i 1981 i den lille italienske byen Cesena av regissør Romeo Castellucci, som er billedkunstutdannet. Det er også hans søster Claudia Castellucci som fungerer som forfatter i kompaniet. I tillegg har kunsthistoriker Chiara Guidi vært tilknyttet kompaniet som dramaturg fra begynnelsen av. Helt siden starten har Societas Raffaello Sanzio tidstypisk nok jobbet med å undersøke representasjonen i teateret. I et tidlig manifest har de kalt sitt teater ikonoklastisk. Begrepet peker mot umuligheten av å representere virkeligheten. Kompaniet har undersøkt hvordan det kan være mulig å skape virkelighet innenfor fiksjonens rom som teateret representerer. Det dreier seg om en ødeleggelse av bildet i samme øyeblikk som det også skapes nye.

I teateret til Raffaello Sanzio undersøkes forholdet mellom original og kopi. De tar fiksjonen på alvor som virkelighetskapende effekt. Resultatet blir en teatermagi som har performativ kraft i den forstand at representasjon og den daglige private og sosiale virkeligheten påvirker hverandre gjensidig. Ut fra vår opplevelsesverden skaper vi bilder, og disse bildene berører igjen verden og skaper ny virkelighet som så re-

presenteres. Så er også Societas Raffaello Sanzio kjent for sine særegne, visuelle og auditive univers. Sterke teatrale effekter smelter sammen med autentiske kroppes tilstedeværelse. Hans-Thies Lehmann¹ har trukket frem deres forestilling *Julius Caesar* fra 1997 som et eksempel på det han kaller postdramatiske kroppsbilder¹. Lehmanns argument er at i det postmoderne teateret utspiller dramaet seg på, eller gjennom, de autentiske kroppsbildene som representeres på scenen. I *Julius Caesar* hadde for eksempel Romeo Castellucci funnet Italias nest tyngste mann til å spille hovedrollen.

Amleto

Den første forestillingen jeg overvar med kompaniet var *Amleto* på BIT-teatergarasjen i 1992. I forestillingen fremstår Shakespeares Hamletfigur som et autistisk barn som skaper sin egen verden og språk. Det blir hans måte å takle virkelighetens spøkelser og fiendtlighet. «Radmager Hamlet skyter og skiter» var overskriften på Hans Rossinés kritikk av forestillingen i Dagbladet. Rossiné så forestillingen på teaterfestivalen i Taormina i 2000 og mente da at den var noe av det mest ekstreme teater han hadde sett.

Forestillingen beholdt tydeligvis sin kraft som noe utenom det vanlige gjennom nesten et helt tiår. Åtte år før Rossiné så den, kom den som et sjokk på meg som var nyutdannet skuespiller. Jeg følte at jeg ble kastet brutalt ut av innlærte teaterkonvensjoner om troverdige rolletolkninger og aristotelisk dramaturgi. Castelluccis *Amleto* skeit og pisset rent faktisk på scenen i tillegg til å skyte med pistol. Gutten bodde i en pappkartong og scenen var helt strippet for illusjonens drømmelandskap. Vi var i en garasje i Bergen og satt som vitner til denne guttens galskap og dype menneskelige frustrasjon. Grepet med å avdekke teaterrommet, introdusere en konseptuell tilnærming til teateret, samt bruken av klare referanser til performancekunstens historie, er senere mye brukt både i teater og dans utover hele 1990-tallet. Societas Raffaello Sanzio beveget seg derimot videre i sin søken etter å få teaterets verden til å fremstå som et virkelig sted.

Tragedia

Den andre gangen jeg så Societas Raffaello Sanzio var 10 år senere, i 2003. Også denne gangen i Bergen, der de viste forestillingen *Tragedia Endogonia Episode #5*. Forestillingen ble vist i elleve europeiske

byer, og hver utgave var unik. Denne forestillingen var noe helt annet enn den foregående. På dette tidspunktet var kompaniets arbeid høyst stilisert, visuelt slående og svært teatralt. I motsetning til *Amleto*, ble publikum her trukket helt inn i et drømmelandskap av fantastiske, absurde og groteske bilder. Forestillingen beveget seg som en form for organisk mekanisme gjennom Europa. Denne uforutsigbarheten stilte spørsmål ved hele teatersystemet, fra skapelse til produksjon, organisering, distribusjon og økonomi. Det var et åpent verk som brukte teaterets tradisjonelle virkemidler i et forsøk på å gå i dialog med sin samtid.

Bruken av langsom tid og lyd har hele tiden vært viktige virkemidler i forestillingene. *Tragedia Endogonia Episode #5* var et assosiativt drømmelandskap hvor forestillingen om det kvinnelige og det mannlige ble vevet inn i vakre og skremmende visjoner. Med sterke bilder tok forestillingen publikum med på en uforklarlig reise som inneholdt både kjente og ukjente referanser. Da jeg skrev en anmeldelse av forestillingen for magasinet KUNST (som nå er nedlagt) festet jeg meg ved noe jeg opplevde som et ønske om å løfte frem det feminine som et ikke-språklig potensial i en logisk og rasjonell verden. Tragedien lå, slik jeg forsto det, i tapet av dette potensialet. Denne underliggende følelsen gjenkjenner jeg i kompaniets forestilling *Hey Girl!*

Hey Girl!

Mitt tredje møte med Raffaello Sanzios billedunivers bød på nok en overraskelse. I *Hey Girl!* er vi tilbake i den avdekte teatergarasjen. De teatrale bildene fremstår som øyer av fiksjon inne i den autentiske konteksten vi deler der og da. Det feminine er her representert gjennom ungpikens skjøre kropp og hennes trassige tilstedeværelse. Utøver Silvia Costas beveger seg sakte og leverer lavmælt de få replikkene hun har fått tildelt. Spillet er i nærheten av performancekunstens fokus på utøvelse av handling; uten emosjonell innlevelse er det kroppens tilstedeværelse i bildene som forteller historier. Det er en vanskelig ballansegang mellom barokk teatralitet og postmoderne illusjonsbrudd som regissør Romeo Castellucci her forsøker seg på. Utfordringen er å skape en helhet. Denne bæres først og fremst av en kraftfull komposisjon og lyddesign av henholdsvis Scott Gibbons og Sergio Scarlatella. Det er lyden, og til dels lysdesign-

net, som fører oss som publikum frem og tilbake mellom det illusoriske og følelsen av autentisitet.

Den dybde og rikdom som reflekteres i Castelluccis scenebilder treffer meg som betrakter på flere nivåer samtidig. Følelser og refleksjoner kommer i korte glimt eller som en strøm av elektriske støt. Scenene er sammensatt som om flere aspekter og tidsperspektiver siver ut av dem som en langsom, men insisterende billedstrøm. Det er visjoner jeg aldri har sett før, men som likevel gir assosiasjoner til en historisk og samtidig europeisk kontekst. I denne forestillingen presenteres vi for alt fra det moderne moteikonet *Chanel No5* til Shakespeares *Romeo og Julie* og Jan van Eycks *Portrait of a Man* eller «Man in a Red Turban» (1433). Referansene antyder muligheter for lesninger som kan ta mange retninger.

Åpningsbildet er oppsiktsvekkende. På et stort bord ligger det noe som minner om en klassisk kvinneskulptur av rosa leire eller plastelina. Figuren begynner langsomt å bevege seg samtidig som dette leirematerialet renner av henne ut over bordet og ned på gulvet. Det er vakkert og urovekkende. Ut av leirskulpturen kommer en levende, naken kvinnekropp. Hun skifter ham og det opprinnelige skallet går i oppløsning og flytter utover bordet og ned på gulvet. Det fortsetter å dryppe gjennom hele forestillingen.

I programmet sier Castellucci at han hentet ideen til forestillingen fra da han på avstand betraktet en gruppe unge jenter på en busstasjon. Det virker enkelt, tilfeldig og tilforlatelig. Slik jeg opplever forestillingen har han i disse jentenes unge kropp sett deres uskyld og sårbarhet, alle kvinnehistoriene som de bærer i seg, men også deres muligheter. Jeg tolker stykket som en hyllest, ikke nødvendigvis til kvinnen, men til de feminine aspekter som er gått tapt i den vestlige kulturen gjennom årtusener av patriarkat. Et tema som har paralleller til min tolkning av *Tragedia Endogonia Episode #5*. Silvia Costas skikkelse reflekterer smerten, mulighetene og tapet. «These are the queens who lost their head» er noe av det første hun sier i stykket mens hun betrakter et stort, tungt middelaldersk sverd på gulvet. Sverdet er elektrifisert og i ferd med å brenne hull i et tynt rosa stoff. Brent lukt sprer seg i rommet blandet med duften fra parfymen *Chanel No5*, og når Costas bretter ut det tynne rosa stoffet og henger det over skuldrene, har det brent seg inn et



Foto: Steirischer Herbst/Manning

kors. Hun ser ut som en kvinnelig korsfarer i moderne tapning.

Kjønn og identitet

Det er som om Castellucci roper: Hey Girl! Hvem er du egentlig? Du bærer flere kvinners historier og skjebner i deg, og din skikkelse kan gjenkjennes i andre. Gjennom forestillingen møter vi Silvia Costas i flere utgaver. Hennes ansikt er modellert som masker i flere størrelser båret av henne selv og den andre utøveren, Sonia Beltran Napoles. Napoles er av afrikansk avstamning, og hennes kropp representerer «den andre» – den ikke-europeiske kvinnen. I en samtale sier Costas at forestillingen handler om banalitet. Bildene er på en måte enkle, men de viser hvordan det banale finnes i det komplekse og vise versa. Et eksempel på et bilde som kan virke nesten for banalt fremstilt, er når Napoles nakne kropp føres i lenker av en mann i flosshatt. Bildet er velkjent fra slavehandelens ikonografi, men likevel full av kompleks historie. Forholdet til Napoles kropp som den andre understrekes når Costas smører henne inn med sølv-maling og hun fremtrer, også her muligens for banalt, som en amasone eller fastlåst i en statuesk form som omformer henne til et ikon. Igjen ser vi kompaniets interesse for å stille spørsmål ved representasjonens forhold til virkeligheten samt forholdet mellom original og kopi.

Filosofen og feministen Judith Butler har påpekt hvordan identitet er noe vi er kallet til gjennom autoritære strukturer. Identitet er altså knyttet opp mot makt og låser oss fast i kulturelle bilder som gir lite rom for endring og individuelt mangfold. Tilropet – hey girl! er et eksempel på

hvordan individet blir kallet til en bestemt identitet. Det ligger mange lag av forventninger og historiske referanser i rollene vi kalles til å fylle. Ordet jente står også i et binært forhold til «gutt» som om de var motsetninger. Den fastlåste maktbalansen mellom disse størrelsene eksemplifiseres i forestillingen av en scene hvor et 30-talls mannlige statister i alle aldre kommer inn på scenen. I sterkt motlys ser vi disse mørke silhuetter som gyver løs på Costas med hver sin pute i en volds- (eller voldtekts)scene. Scenen eksemplifiserer forholdet mellom kjønnene i et stereotyp bilde som er bygget opp gjennom historien. Et bilde som også vil være med på å forme vår oppfattelse i fremtiden.

Societas Raffaello Sanzios teater er blitt karakterisert som et barokt «Wunderkammer» og et eksempel på den interdisiplinære kunsten der bilde, lyd, bevegelse og tekst er likestilt. Det er et teater som berører alle sanser samtidig. Etter en times tid med øredøvende lyd i en duvende rytme som kjennes i kroppen, avsluttes seansen med at et svakt lys kommer opp på publikum mens scenen legges i mørke. I dette øyeblikket følte jeg det som om jeg ble vekket midt i en drøm og sugd tilbake til våken virkelighet. For min del kunne jeg godt ha blitt værende lenger i dette universet og konsumert flere av Castelluccis fantasier. Kanskje ved hjelp av min egen innbilningskraft er det mulig å påvirke kulturelle oppfattelser av virkelighet?

NOTER

- ¹ Hans-Thies Lehmann: «Of post-dramatic Body Images», *body.com.text*, 1999.



Simeon Moore som Woyzeck. Regi: Adrian Jackson, 2008. Foto: Robert Day

«Det handler om mennesker»

(London): Cardboard Citizens har lagd teater for og med folk som lever på gata i godt og vel femten år. Nå setter de opp *Woyzeck* av Georg Büchner.

AV ERLEND RØYSET

Regissør Adrian Jackson startet opp teaterkompaniet Cardboard Citizens (heretter CC) i London på tidlig 90-tallet. Inspirert av brasilianske Augusto Boal (som utviklet De undertrykkes teater) samlet han en gruppe hjemløse og opptrådte for andre hjemløse rundt om i England. Spesialiteten var da som nå *forumteater*, en interaktiv teaterform hvor publikum blir vist et skuespill hvor protagonisten står ovenfor et problem som denne må jobbe seg gjennom. Stykket handler gjerne om noe som har åpenbar relevans for publikum, ofte er det basert på felles erfaringer rundt en livssituasjon. Etter én visning av skuespillet spiller man det så én gang til, men denne gangen stopper man opp underveis og diskuterer skuespillet gang. Publikum gis mulighet til å komme med forslag og eventuelt gripe inn i handlingen.

Siden den spede begynnelsen har CC vokst. De utdanner og lønner profesjonelle skuespillere som på en eller annen måte har en fortid som hjemløse. De driver også blant annet med dans, musikk og skriveverksted. Å turnere og drive med forumteater blant hjemløse er fortsatt selve grunnsteinen i arbeidet deres, men kompaniet opptrer nå også for et bredere teaterpublikum med større produksjoner, og er i dag en anerkjent aktør på Londons teaterscene. I de siste årene har de blant annet samarbeidet med Royal Shakespeare Company i oppsetninger av *Perikles* og *Timon fra Athen*, hvorav den siste ble spilt på RSC's Complete Works Festival i 2006. Og som en liten pekepinn på nivået som holdes her: CC's egen skuespiller Dave Rogers ble i ettertid likegodt medlem av RSC's trupp.

Woyzeck

Georg Büchners *Woyzeck* (sannsynligvis skrevet i 1836/37, men aldri fullført)¹ er det første klassiske stykket CC setter opp som forumteater; tidligere har de bare gjort dette med spesialskrevne skuespill. Det tyske skuespillet regnes gjerne for å være det første moderne drama, ettersom hovedpersonen kommer fra underklassen. Det handler, kort fortalt, om en fattig soldat som forsøker å klare seg som best han kan, uten at det går så bra. Han har et uekte barn med en troløs kjæreste, og er generelt dårlig behandlet av de fleste – blant annet utnytter hans lege ham i forskningsøyemed. Woyzecks tiltagende schizofreni driver ham til slutt til å drepe sin kjæreste.

CC's oppsetning av stykket på Southwark Playhouse våren 2008 er en nypremiere av en produksjon de turnerte med i 2003. De mange personene i Büchners skuespill gestaltes her av kun seks skuespillere – det annonseres innledningsvis at dette er nødvendig fordi de ikke har råd til flere. Woyzecks kamerat Andres går i joggebukser og spiser mikrobølgeovnmatt, og hører på og nynner med på Beach Boys, istedenfor å synge tyske viser. Han og Woyzeck skaffer ikke ved i de tyske skogene, men knuser pinnestoler i gata i en moderne storby. Legen tar Woyzecks puls mens han løper på en tredemølle. Når den paranoide Woyzeck i åpningsscenen mener å høre lyder av steg, og Andres mener å høre trommer, spilles lyden av tog på skinner over høytalerne. Teaterrommet ligner undersiden av en bro. «Aha, de er hjemløse, de bor under bruer,» tenker man. Men lydene kommer ikke fra høytalerne; Southwark Playhouse ligger faktisk under jernbanestasjonen ved London Bridge.

Den norske utsendingen møter regissør Adrian Jackson i teaterets lobby kvelden etter å ha sett oppføringen, mens teateret holder på å fylle seg opp før en ny forestilling.

– *Büchners skuespill kan virke ganske pessimistisk, det er nesten som om Woyzecks skjebne er forutbestemt, at alt er deterministisk. Men Büchner hadde en klar tanke om at kunst skulle forandre verden. Og det er vel her dere kommer inn? Woyzeck er ikke noe melodrama...*

– Jeg tror det er meningen at man skal sjokkere publikum. Sånt sett hadde Büchner et veldig moderne syn på kunst og det man gjerne kaller politisk kunst. For ham handlet kunst alltid om engasjement og sympati, samtidig som han hadde et problematisk forhold til idealisme. Det er ganske utrolig når du tenker over det, at han skrev om en slik figur som han gjorde, på den måten. Büchner var jo en proto-marxist, han skrev blant annet pamfletten *Budskap til Hessen*, som var et kampskrift, og som gjorde at han måtte gå i eksil. Til å være en person som vel kan sies å være middelklasse viser han en voldsom sympati. Han var så *utrolig sint* på vegne av underdog'en! Og han som ikke hadde noen særlig teatererfaring, og som aldri så noen av sine skuespill iscenesatt... han må ha hatt en sterk tro på at det betydde noe det han gjorde, når han satt der inne på værelset sitt og skriblet i vei.

– *Hvorfor setter dere opp nettopp Woyzeck?*

– Vi kommer alltid til å være et veldig særegent teaterkompani. Vår styrke er ikke klassisk teknikk og masse effekter. Vi vinner på at publikum ser et forhold mellom forestillingen vår og materialet. Dette forholdet vil ikke alltid være slik de tror, men det betyr i grunn ikke noe – publikum kommer, de vet at skuespillerne har erfaring med hjemløshet, og så projiserer de. *Woyzeck* fungerer nettopp derfor. Woyzeck er en liten mann i en stor, vanskelig verden. Büchner baserte jo stykket sitt på en sann historie, og den egentlige Woyzeck var faktisk en mann uten fast bosted, han var mer eller mindre en omreisende frisør. I tillegg er paranoia og det å høre stemmer noe som forekommer oftere blant hjemløse enn i de fleste andre samfunnsgrupper, det kan noen ganger være dette som drev en person ut av sitt hjem i utgangspunktet.

(Den 25. januar, etter CC's oppføring av stykket, ble det holdt en paneldebatt med psykiatere og akademikere om psykisk helse og strafferettslig tilregnelighet. 5. mars ble det holdt en lesing av Büchners novelle *Lenz*, som også kretser om sinnslidelse.)

Forumteater

Selve oppsetningen av *Woyzeck* var imponerende, men minst like spennende var delen med forumteater som etterfulgte. Denne delen blir vanligvis ledet fra scenen av en eller to «jokere», i dette tilfellet en skuespiller og Jackson selv. Der var diskusjon, og man ble invitert til å forsøke å hjelpe Woyzeck. Hadde du først åpnet munnen endte du snart opp på scenen. Tiltakene var så mangt: førstemann ut forsøkte å klemme og trøste protagonisten, en annen forsøkte å gi ham den oppmerksomhet og omsorg han ikke får i stykket. Én forsøkte å distrahere ham fra stemmene han hørte. En ville google etter hjelp, en annen ringte til en krisetelefon. Da en av skuespillerne påpekte at å tilkalle psykiater var noe man ikke kunne på Büchners tid, repliserte Jackson kontant: «Dette er nå!»

– For meg er det svært viktig at jeg ikke søker å skape en parallell verden på scenen. Jeg er bare opptatt av å delta i en verden som eksisterer her og nå. Vi kunne naturligvis satt opp stykket historisk korrekt, men jeg synes det bare blir kjedelig. Om noe er riktig i forhold til hvordan det er i det opprinnelige stykket eller tiden da stykket ble skrevet, det er ikke poenget. Det er ikke noe vits å spørre «Er det virkelighet nå, eller er det kunst nå?» Nei, teater er et øyeblikk på



scenen, og en vil ikke finne en parallell verden. Verden eksisterer, rett foran oss. Det handler om mennesker. Mennesker, mennesker, mennesker!

– Når det gjelder delen med forumteater, så synes jeg det eneste kjipe var at det ikke var-
te mer enn en liten time? Vi rakk bare å være
innom to scener, vi fikk ikke fulgt *Woyzeck*
helt til enden.

– Ja, det blir vel mest som en smakebit
denne gangen, dessverre. Når vi holder
workshop'er så er det gjerne over flere da-
ger. Forrige gang vi gjorde *Woyzeck* var det
også for det meste på hospits og dagsen-
ter og lignende, da blir det litt forskjellig.
Forumteater på større teatre med denne
typen publikum, det er fortsatt et eksper-
iment for oss. Men jeg tror vi kommer til
å gjøre mer av det. Det er selvsagt en ut-
fordring å finne et klassisk skuespill som
fungerer i en slik sammenheng. I løpet av
de neste årene kan det hende at vi gjør noe
med Brecht, jeg vil blant annet gjerne ta for
meg *Det gode menneske fra Sezuan*. Men vi
har også satt opp våre egne spesialskrevne

skuespill på samme måte og sted som nå.
Forrige gang vi gjorde det her på Southwark
Playhouse var det fullstappet to kvelder på
rad. Det gir oss selvtillit, vanlige teatergjen-
gere ser ut til å takle forumteater.

– Ingen gikk under forum-delen av
Woyzeck...

– Nei, ingen gikk, selv om jeg hele tiden
sa «bare gå, bare gå, bare gå!». Men, det er
jo også et poeng for oss å ha med våre egne
folk, vårt eget publikum, og studenter osv.

– Dere har blant annet snakket om å skape
fremtidens teaterpublikum?

– Nå som vi er her på Southwark Play-
house forsøker vi å sørge for at om lag 10
prosent av tilskuerne er hjemløse, det vil si
folk som har vært eller er eller står i fare for
å bli hjemløse. For tiden jobber vi også sær-
lig med flyktninger. Her om dagen hadde
vi en fantastisk gruppe med slike. De var
så oppmerksomme og interesserte og foku-
serte. Slik, ved å blande forskjellige typer
publikum, skaper vi en møteplass. Det er
som med *The Big Issue* [det engelske mot-
svaret til =Oslo], det gir mulighet for å

føre sammen hjemløse og ikke-hjemløse.
Overalt i London er det folk som er blitt
kompis med *The Big Issue*-selgeren sin, og
når de møtes så tar de seg tid til en prat.
Dette er kjempeviktig, hvis ikke så blir de
hjemløse bare *de andre*, og det er ordentlig
skummelt.

Om Shakespeare og daglig drift

– Fortell litt om samarbeidet deres med *Royal
Shakespeare Company*?

– Selv om det ikke var forumteater, så
gjør vi gjerne kontekstualiserende grep i
slike produksjoner. Men naturligvis med
respekt for det verket vi arbeider med.
Timon fra Athen passet oss, det handler om
en mann som har masse penger, så mister
han dem, og så ender han opp som gal i sko-
gen. Og vi kjenner folk som bor i skogen.
Grunnen til at jeg ville gjøre *Perikles* var at
det stykket handler om å reise, om eksil, og
det handler om tap. I begge tilfeller er det
snakk om skuespill som ikke var fullførte av
den skrivende hånd, jeg er vel ekstra glad i
slike. Men viktigst er konteksten, natur-
ligvis. *Timon fra Athen* gjorde vi til et slags
management training-seminar. Med begge
skuespillene jobbet vi oss også frem til den
større produksjonen gjennom etapper. Med
Perikles gjorde vi for eksempel først en liten
versjon på en time, med bare fem skuespil-
lere, halvparten fra RSC og halvparten fra
CC. Vi spilte denne for flyktninger, og så,

**«Jeg søker ikke en parallell verden på scenen.
Jeg er bare opptatt av å delta i en verden som
eksisterer her og nå.»**



etter forestillingen, satt vi oss ned sammen med dem og spurte om det minnet dem om egne erfaringer. Og selvsagt gjorde det det! De kjente masse igjen, der var masse ekko. Så vi hørte på hva de hadde å fortelle og samlet dette. Og når vi så gjorde en stor produksjon av skuespillet, med 13 skuespillere – også da med halvparten RSC og halvparten CC – så fuget vi flere av disse fortellingene inn. Jeg liker denne reisen fra liten versjon til stor produksjon, fra vår grasrot og ut til flere mennesker. Vi får tilgang til materiale ved hjelp av vår særegne posisjon, via menneskene vi møter som viser oss tillit.

– *Hvordan klarer dere å holde organisasjonen deres gående?*

– Kompaniet er i stor grad drevet av fri-

villige i tillegg til noen få ansatte. Og det blir alltid et spørsmål om penger. Å skaffe penger er en evig kamp. Vi er støttet av diverse fond og veldedige organisasjoner, og i det siste har vi fått en del penger fra enkeltmennesker. Helt nylig har vi også fått støtte fra næringslivet, det var første gang. Så får vi litt penger fra Kulturrådet, men det er ikke snakk om mye. Vi får også støtte fra andre statlige hold, ettersom vi jobber med mer enn bare teater.

– *Dere har vunnet anerkjennelse nå, men hvordan var det i begynnelsen? Hva skal til for å starte noe lignende?*

– Det var veldig, veldig vanskelig. Vi jobbet utelukkende på prosjektbasis. Så vokste det, og nå fungerer det fordi vi har nok

mennesker involvert, vi har folk som kan vise andre hvordan noe kan gjøres, osv. Og selv om vi nå gjør mange forskjellige ting, så har det hele tiden vært viktig for oss å forbli tro til dem vi jobber med – de hjemløse.

*

Epilog i Norge

Et tips fra London-turen leder tilbake til Oslo, og til begynnelsen: SAFIR (Senter for Frivillig Innsats i Rusfeltet) er i startfasen med å drive forumteater blant folk som har erfart utfordringer i forhold til å bo, inspirert av Cardboard Citizens. Frivillig og fungerende prosjektleder Elisabeth Simonsen forteller på telefonen:

– Det begynte med at vi på senteret snakket om rollespill, og så var det noen som hadde hørt om CC gjennom en vennskapsorganisasjon vi har i Glasgow. Det endte med at vi var så heldige å få besøk av Terry O’Leary [som for øvrig var co-joker sammen med Adrian Jackson under *Woyzeck*] som holdt kurs med oss tidligere i år, på Tøyen kirke i fem dager. Det var et samarbeid med en del andre institusjoner her i Oslo, og vi hadde fått litt økonomisk støtte. Vi var 20 stykker, både ansatte, frivillige og brukere. Det kulminerte i tre forestillinger søndag kveld, og vi var veldig spente på hvordan det ville gå. Men folk var med! Alle hadde positive erfaringer, og vi har tro på dette som metode. Så nå ønsker vi å starte opp med forumteater fast. Vi har faktisk også med oss en masterstudent i sosialantropologi som har gjort feltarbeid hos CC i London. Vi har en del planer nå frem til sommeren, og så får vi se fremover. Av erfaring, fra da senteret startet opp for fem år siden, vet vi at slikt tar tid. Det må jo både deltagere og frivillige til. Det gjelder å starte i det små, jobbe tålmodig, og ha is i magen...

Mer om Cardboard Citizens på www.cardboardcitizens.org.uk
NRKs reportasje fra Tøyen kirke:
www1.nrk.no/nett-tv/indeks/123421

NOTER

- 1 Skuespillet, samt resten av Büchners forfatterskap, har svært beklagelig ikke vært tilgjengelig på norsk siden en ettbindsutgave av forfatterens samlede verker utkom i 1973.

(Stockholm): Grekiska tragedier uppgraderade till scenupplevelse på moment:teater i Stockholm.

På tur i antiken

.....
ANTIKRUNDAN Fritt efter Aiskylos, Eurípides och Sofokles. Regi, bearbetning, scenografi och ljus: Andreas Boonstra. Musik: Simon Steensland. Musiker: Martin Stenberg, Erik Stenberg och Arvid Pettersson. Premiär 1. mars 2008

I Stockholm har fria teatrar gått samman för att presentera sig i något som kallas Fria scener. Det är ett initiativ som startades av några producenter och som nu vuxit till att presentera 16 teatrar på en egen hemsida, med kalendarium över vad som spelas dag för dag och en öppenhet inför att ta in fler grupper. Kriteriet att få vara med är att hålla en konstnärlig kvalitet, inneha en egen scen och en repertoar.

I ett klimat där neddragningar av offentliga medel till kultur är standard och personer i ledande positioner i handlingsförlamning väntar på regeringens nyttillsatta kulturutredning är frigruppsinitiativet ett sätt att visa offentligheten att teatrarna existerar. För det pågår livaktiga saker på de små teatrarna i förorterna som hos

moment:teater i Gubbängen, Turteatern/ Unga Tur i Kärrtorp och Fria teatern i Högdalen (har också etablerat en liten scen i city sedan 2002), samt på Teater Giljotin, Tribunalen, Strindbergs Intima Teater och Dramalabbet i stadens centrum. Bara för att nämna några. Repertoaren är lika bred och mångfasetterad som grupperna är mer eller mindre politiska och estetiskt varierade. När Stockholms stadsteater har ekonomiska problem trots i stort sett utsålda hus och Dramaten går med förlust går de fria teatrarna och visar framfötterna, med de medel de har till förfogande. Läget för många svenska teatrar är allvarligt, det är just nu en period av förnyelse och omvärdering av kulturpolitiken. Men klagas det på dålig ekonomi hos de fria grupperna så sker det internt, media fokuserar istället på de stora teaternas problem med pensioner, uppräknig av löner och höga driftskostnader.

«Teatervägrare»

moment:teater i Stockholmsförorten Gubbängen är uttalade teatervägrare. I sin estetiska förklaring skriver de: «När vår värld har förvandlats till en spektakelteater måste

verkligheten fly till scenen, ty verkligheten har inte längre någon plats i verkligheten. moment:teater visar upp vår värld så som vi ser den och där illusionsteatern – som Brecht misslyckades med att avskaffa – är portförbjuden.» moment:teaters antiteatrala program är späckat med en teaterform som vill bryta avståndet mellan scen och salong. De arbetar med levande musik och sångtexter. Teaterrummet är mer fyllt av rekvisita för att berätta en historia än tablåbaserade scenbilder. Det är välregisserade föreställningar som ges, trots att draget av improvisation präglar upplevelsen.

Till för några år sedan var teatern ett kollektiv med stor öppenhet för olika konstformer. Bildkonst och scenkonst och musik skulle mötas. Så småningom har en mindre grupp tagit kommandot, ledd av Pontus Stenshall och Andreas Boonstra, och fortsätter att vara gränsöverskridande. moment:teater är nu en av de väletablerade grupper som blivit något av ett begrepp i Stockholms teaterliv. De drar också enligt dem själva en publik som består lika mycket av vanliga teaterbesökare som av folk som annars inte är så intresserade av just teater.



Antikundan, regi:
Andreas Boonstra.
moment:teater,
Stockholm, 2008.



Den senaste premiären var Antikrundan, i regi av Boonstra, och är en bearbetning av Sofokles' dramer *Oidipus*, *Oidipus i Kolonos* och *Antigone*, Euripides' *De fenikiska kvinnorna* samt Aischylos *De sju mot Thebe*. Under våren kommer sedan *Fru Pelikan* upp, en bearbetning av Strindbergs kammarspel *Pelikanen*. moment:teater har gjort en poäng av att bearbeta klassiker.

Antikrundan är sedan 1989 ett populärt program i Sveriges Television som går ut på att göra folk förvånade över vilka förmögenheter de har hemma genom att värdera föremål de tar med sig. Reaktionen är ofta som att vinna på Lotto eller trav. Såväl antika föremål som konst värderas, och ibland har kritiken varit hård mot programmets upphäussning av priserna.

Lokala

En perfekt utgångspunkt för en teater som tar sig an de gamla grekiska mästerverken för att om inte uppvärdera dem, så i alla fall genomföra en grundlig uppgradering. Eller ska vi kalla det nedvärdering? moment:teaters antikrunda skapar väl inte samma stämning av uppsluppen girighet som programmet, snarare spelar de på komiken i den första delen av föreställningen. De tar ner pjäserna på jorden och gör dem högst lokala. Istället för antika föremål är scenen fylld med billigaste möjliga rekvisita och leksaker. Det som börjar med upptågsmakeri och lättsam underhållning slutar i en rak berättelse om Antigones val att begrava sin bror och själv gå under.

Föreställningen börjar med en talkör, medan isbergen i fondens projektion rasar ner i havet, vattnet stiger och något är fel. Oidipus och Kreon solar sig obekymrat på en strand, Kreon läser om olika semesterorter, smörjer in Oidipus rygg och bakdel med olja, medan de avhandlar ämnet pesten. De är goda vänner och har det bra. Men allt är ju inte bra, snart kommer frågan upp att pesten är någons fel, de diskuterar sig fram till att en mördare måste finnas bland dem. Men vilket mord och vilken mördare? Den

tidigare kungen Laios är den dräpte, det är det inga tvivel om. Dådet har hänt någonstans i Stockholm, men var det knarkpundare som gjorde det? Nej mördaren finns här på teatern. Oidipus (Ludde Hagberg) förhör sig runt på scenen, alla svarar med sina egna namn nervöst nej på frågan om de mördat Laios. Ensemblen går sedan runt och frågar publiken. Och Oidipus vägrar se faktum, han får ju aldrig frågan eftersom det är han som ställer den.

moment:teater kännetecknas av ett publik tilltal som både vill släppa in publiken och stänger den ute när idéerna ska gestaltas på scenen. Jag ser ett problem med det. I alla fall i denna föreställning. Vad skulle hända om publiken började delta i spelet? Skådespelarna uppmanar inte till interaktion men sträcker ändå ut handen.

Lekfull

János Szász uppsättning av *Döden i Teben* på Det Norske Teatret, i Jon Fosses version, är monumentalt annorlunda än på denna lilla frigrupp scenen. Även Fosse har bearbetat de tre dramerna av Sofokles. Men om Szász uppsättning andas estetiskt och högmödrnistiskt allkonstverk, med scenografin som en målarduk och aktörena som små rörliga figurer med enkel logik, så är Andreas Boonstras och moment:teaters version splittrad, publik tillvänd, sagoberättande, rockpoetisk och lekfull om vartannat. Den spränger rummets gränser, markerar spelets nu; aktörena som gör ett flertal roller är samtidigt sig själva. *Antikrundan* är uppenbarligen anpassad till en publik som inte är bevandrad i de grekiska tragedierna. Jag kan tänka mig att vissa reagerar starkt mot en så oseriös behandling av materialet. De lyckas ändå med att vara gripande i de längre textpartierna, där skådespelarna levererar dialogen med ett yttre gestaltande av den inre känslan, alltså på ett sätt naturalistiskt. De kommer nära karaktärerna på ett sätt som jag menar att Szász kyliga uppsättning misslyckas med. Där Kreons tvivel försvann och han blev en maktfullkomlig kliché utan

verkligt intresse på Det Norske Teatret, blir Mathias Olssons Kreon en öldrickande partyprisse, som verkligen inte vill ta några avgörande beslut, men som till slut gör det för att befästa sin makt. Han gör det för att han känner för det. Maktmänniskor blir ju som mest intressanta när man visar hur de brottas med sina beslut eller försöker undvika att fatta dem.

Skådespelarna är gripande just för att de ständigt verkar tro på misslyckandet. Leksakerna som illustrerar kriget mellan bröderna Eteokles och Polyneikes är just leksaker: leksaksgevär och -stridsvagnar, radiostyrda bilar och helikoptrar, mekaniska kramdjur. Det är fänigt och lustigt och en lek med teatern, men just därför visar de också teaterns begränsningar i att gestalta kriget och dess tragedier. De scener som rakt och enkelt berättar historiens utveckling i pjäserna blir starka i brytningen med upptågen, de utflippade idéerna och den ständigt närvarande musiken. Att ha musiker på scenen föreställningen igenom ger drag av underhållning, de sitter i scenens mitt, strax bakom spelets centrum. Men musiken av Simons Steensland skapar också en atmosfär av historiens oundviklighet. Att siaren Teiresias (Andreas Boonstra) framstår som en singer-songwriter är helt logiskt.

Oidipus i Kolonos gestaltas med en ingärdad gård med plastgräsmatta, en röd lekstuga och en flaggstång som visar en korsflagga tillhörande ett obestämt nordiskt land. Theseus är kung i Aten och vill vara ifred. Men varför är han nu i Kolonos? Det behöver ingen förklaring. Att Oidipus i sin landsflykt knacker på i den nordiska idyllen och får vänta länge, alltmedan Ismene ringar till Antigones mobiltelefon för att berätta att deras bröder nu startat krig mot varandra. Och systrarna poängterar hela tiden förebrående att de både är Oidipus barn och hans systrar, vilket han inte kan hantera, han vill att de kallar honom pappa.

Teatermagi

Deras olycka blir rörande stark också för att de måste vänta på Theseus som är upptagen med något så banalt som att laga mat. När han sen bjuder in dem i sin röda stuga, blir det en parodisk bild av flyktingpolitiken i Sverige. Sedan förvandlas Theseus till personlig assistent till Oidipus rörelsehindrade kropp när sonen Polyneikes kommer på besök i Eva Rexeds

moment:teater skapar magi, men den bygger inte på andäktighet utan på att dela erfarenheter

gestalt (hon spelar ett flertal andra roller). Oidipus är blind och alltmer hjälplös, och kan inte heller hjälpa sin son. Han förskjuter honom.

Polyneikes raseri i ett krampartat utbrott med ett plastsvärd som går sönder är komiskt och rörande, kanske just för att rollen görs av en kvinna som förmår visa sårbarheten hos en ung man. Fåfängan och dumdristigheten ställs mot längtan efter fadern. Allt är kört, men han vill ställa allt tillrätta, göra fadern till kung igen. Eva Rexeds dubbelhet som skådespelare här är den mest imponerande i ensemblen, hon går både på känsla och analyserar skeendet genom sin gestaltning av rollen. Hon är både i den och står utanför den i en spelstil som hela tiden markerar närvaro. För vad är Polyneikes rasande på? På sig själv mest av allt. Föratt raseriet drabbar honom själv. Och han dör på kuppen.

När andra akten spelar upp historien om Antigone tilltar sedan allvaret och föreställningen övergår alltmer till att återge berättelsen genom texten. Det blir mindre infallsrikt och mer stillsamt. Till slut reciteras texten om Antigones öde, hur hon muras in levande i sin grav. Grymheten blir komplex och föreställningen växer till en sorgesång över samtidens dumhet och fåfänga.

På teaterns hemsida skriver Andreas Boonstra om kvaliteten. Teater är att berätta sagor och har ingen magi, säger han. «En skärm är en skärm, en skådespelare en skådespelare. Sagan i sig är viktig, allt annat är verktyg». Kan man kalla denna typ av teater för en slags konkretism med berättandet i centrum? Jag tycker nog att moment:teater skapar magi, men den är en annan än den som man vanligtvis krattar för på olika scener. Den bygger inte på andäktighet utan på att dela erfarenheter. Stockholm behöver sina rebelliska teatrar mer än någonsin. De som struntar i ängsligheten över det som är under kulturutredning och över nedskärningarna. Och även det är på nåt sätt magiskt.

AGORA

JOURNAL for METAFYSISK SPEKULASJON, nr. 4, 2007, kr 90



IBSEN OG ORIENTALISME

Tema:

IBSEN OG ORIENTALISME

På samme måte som kolonialismen lever videre gjennom sine postkoloniale virkninger, er også det Edward Said kalte orientalisme fortsatt virksomt. Dette nummeret av *Agora* viser orientalismens aktualitet gjennom analyser av forestillinger om og av Ibsen i dag. Ibsen-årets offisielle avslutning er et nærliggende eksempel.

Artikler av Gisle Selnes, Kristin Gjesdal, Kari Jegerstedt, Frode Helland. *Annet stoff:* Warren Montag om Adam Smith og Althusser. Intervju med Martin Jay. Debatt: Hva er etikk? 70 sider bokanmeldelser.

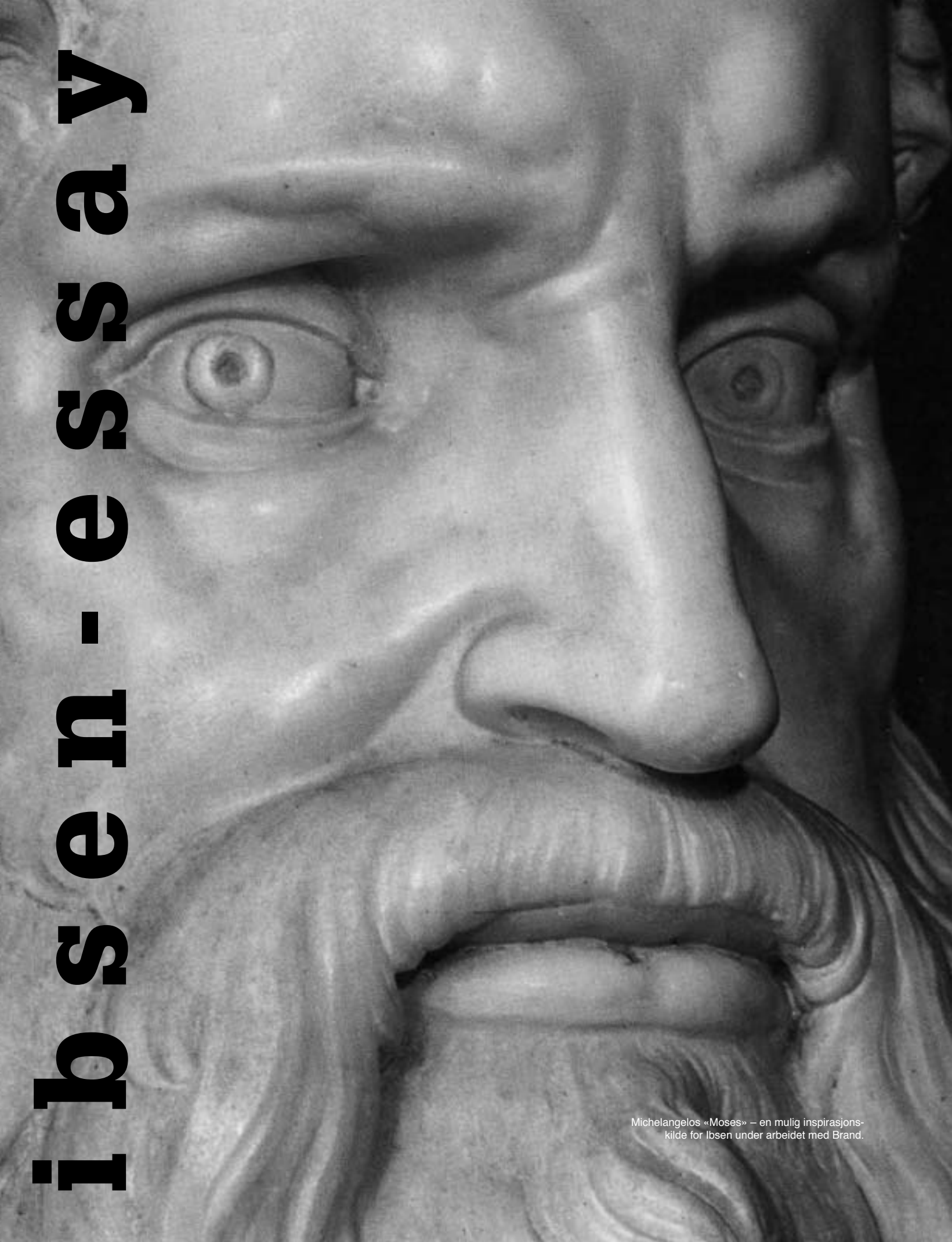
AGORA nr. 4, 2007 – 280 sider, kr 90

Agora finner du hos Narvesen, i universitetsbokhandlene og hos Norli og Tronsmo eller bestill i din lokale bokhandel.

Abonner på *Agora*, kun kr 250 pr. årg. (700 sider):
abonnement@universitetsforlaget.no

www.aschehoug.no/agora

i b s e n - e s s a y



Michelangelos «Moses» – en mulig inspirasjonskilde for Ibsen under arbeidet med Brand.



Om *Brand* av Henrik Ibsen

Brand er det diktverk i Norden som har vakt størst oppsikt da det utkom, noensinne. I alle de nordiske landene slo det ned som en bombe. Dag Solstad forsøker nå å finne ut hva som gjorde – og fortsatt gjør inntrykk.

BRAND ER DET DIKTVERK i Norden som har vakt størst oppsikt da det utkom, noensinne. I alle de nordiske landene slo det ned som ei bombe. Det ble lest og diskutert, det skaket sinnene. Vi har mange samtidige vitnemål om hvor stort inntrykk det gjorde, men hva var det som gjorde inntrykk? Det vet vi mindre om, de begeistrede vitnemål er lite konkrete. Jeg skal likevel gjøre et forsøk på å innsirkle denne begeistring, denne oppløftelsen som har funnet sted blant det lesende publikum i Norden i året 1866, og i tiår frametter.

Dette fordi den er så vanskelig å fatte på grunn av den skjebnen *Brand* senere fikk, i det 20. århundret, og som i dag gjør det nesten umulig å spille slik som det står skrevet, svart på hvitt. Nå er ikke *Brand* – et dramatisk digt ment for oppførelse, men det var heller ikke *Peer Gynt*, utgitt 1867, året etter *Brand*. *Brand* ble første gang satt opp i Stockholm i 1885, men den norske urpremierer fant først sted i 1904, og har på de vel 140 årene siden det ble skrevet vært satt opp nå og da på norske scener, helst Nationaltheatret, men sammenliknet med den suksess *Peer Gynt* har vært på scenen er det påfallende, ikke minst internasjonalt, hvor *Peer Gynt* stadig er en scenesuksess, mens det går tiår mellom hver betydelig satsing på *Brand*. Men på slutten av 1860-årene var det *Brand* som skaket opp

sinnene, og tente begeistring. Senere har diktverket hatt en nedadgående kurve, og årsaken til det er ikke vanskelig å forstå, i hvert fall ikke for oss. Men hva ville slekten av 1866 ha sagt?

Jeg legger ikke skjul på at jeg foretrekker *Brand* framfor *Peer Gynt*. Det har jeg alltid gjort, helt fra jeg leste begge stykkene på det daværende gymnaset. Samtidig forekommer begge stykkene meg førmoderne, det betyr ikke så mye for meg når det gjelder *Peer Gynt*, tvert imot, det gir meg bare et polemisk poeng når jeg hører noen si at *Peer Gynt* er Ibsens beste eller eneste virkelige levende/sprelske/menneskelige stykke, da vet jeg at jeg snakker med en person som egentlig ikke har noe forhold til Ibsen, men bøyer seg kun for hans posisjon i verdenslitteraturen. Det er annerledes med *Brand*, det plager meg at stykket er førmoderne, og jeg derfor på en måte blir stengt ute fra det. For det er forskjell på å lese et diktverk som er førmoderne, og ett som en selv, som jo alltid er moderne, karakteriserer som moderne, det gjelder for alle lystlesere. Noe må leses på en annen måte, og noe som er borte fra det som var, må gjenfinnes, hvis det er mulig. Som lystleser foretrekker jeg derfor moderne litteratur. Når det gjelder Ibsen har jeg tidligere skrevet, og jeg gjentar det så gjerne, at hadde Ibsen dødd i for eksempel 1870, 42 år gammel, eller i 1879,

etter at han hadde fylt 50, men før han hadde fått gjort ferdig *Et dukkehjem*, ville neppe verken *Brand* eller *Peer Gynt* hatt noe annet enn litteraturhistorisk interesse, og at det er den senere «moderne» Henrik Ibsen som gjør at også *Peer Gynt* og *Brand* har overlevd, inntil denne dag, må man vel legge til, med nødvendig tilbakeholdenhet på sin egen tids vegne. For meg betyr begrepet 'Henrik Ibsens mesterskap' først og fremst et forfatterskap som innledes med *Et dukkehjem* i 1879, og så følger på rekke og rad den ene perle etter den andre (minus *En folkefiende*), inntil det avsluttes med *Når vi døde vågner* i 1899. Jeg kan vel også legge til at jeg selv inntil jeg hadde fylt 50 år hadde et respektfullt, men totalt uinteressert forhold til Henrik Ibsens forfatterskap, førmoderne eller ikke førmoderne, moderne eller ikke moderne.

MEN JEG HAR ALLTID følt meg tiltrukket av *Brand*. Hver gang jeg har hørt, lest, eller sett et angrep på *Brand*, og ikke minst Brand-skikkelsen, har jeg tenkt, litt arrogant kanskje: Det er noe dere aldri vil fatte, dere er forblindet av dere selv! Instinktivt reagerer jeg slik, og nå er vel kanskje tida kommet til å begrunne min arroganse. Kanskje skal jeg åpne med å si at jeg muligens kjenner meg litt i slekt med *Brand*, og dermed har jeg i hvert fall hatt noe til felles med det



Ralph Fiennes i BRAND, regi: Adrian Noble, London. Foto: Malcolm Davies.

førmoderne nordiske litterære publikummet som våren 1866 stormet til bokladene i de største byene i Norge, Danmark, Sverige og Finland for å skaffe seg det på Gyldendal Bogforlag i København nettopp utgitte dramatiske dikt *Brand* av den 36-årige nordmann Henrik Ibsen, eller hvis man var bosatt på små steder bestille det per post, og derved bli de første lesere av den største litterære suksess i Norden gjennom tidene? Men hva? Begeistringen for den fanatiske presten Brand?

Leserne fra 1866 har vitnet om *hvor* stort inntrykk dette dramatiske dikt gjorde på dem, men det er vanskeligere å spore opp *hva* det var som gjorde slikt inntrykk.

Når man senere vitner, så er det mest konkret gjennom strofer som «Det du er, vær fullt og helt / og ikke stykkevis og delt.» Eller: «Hvis alt du gav foruden livet / da vit at du har intet givet.» Og, ikke minst: «*Ett* er målet – det at blive / tavler hvorpå Gud kan skrive.» Da er det jeg minnes min egen ungdom, og hvor sterkt oppfordringen til idealitet kunne virke når de framførtes i bundne sterke rytmer, slik som Nordahl Griegs dikt: *Til ungdommen*, og jeg spør meg selv er det der slektskapet ligger? Jeg tviler, og det meget sterkt, ja jeg ryster melankolsk på hodet. Det må være noe annet. Melankolsk fordi den naive idealistiske uskyld likevel er en av de få tingene som

åpenbart forbinder slekten fra 1866, med meg, en sympatisk innstilt leser fra 2008. Og mellom oss står *Brands* dårlige rykte. *Brand* har gradvis fått dårlig rykte i det 20. århundret, og særlig merkbart etter den 2. verdenskrig, det var derfor befriende for meg å lese Atle Kittangs tolkning av dette stykket i hans bok *Ibsens heroisme* fra 2004, en tolkning som nok har gitt meg lyst, og mot, til å gå i gang med denne artikkelen, kanskje kan Brand og ikke minst hans førmoderne skaper Henrik Ibsen, samt hans lesende publikum fra 1866, få sin revansje. Forandringen av Brand fra tragisk idealist til først fanatiker og nå fundamentalist, har helt sikkert sammenheng med at samfunnet siden 1866 har blitt mer og mer sekularisert. I 1866 kunne hvem som helst forholde seg til et nytt diktverk som tydeligvis omhandlet kristne problemstillinger. Man kunne, enten man var kristen eller ikke, gå inn i disse problemstillingene som en del av vår kulturs premisser, men etter som denne forutsetningen gradvis forsvinner, endrer bildet seg. Sekulariseringen gjorde at søkelyset kom på mennesket Brand, han ble fra nå av konfrontert med humanismen, og ikke med de store Spørsmål om hva meningen med livet var. Slik kom *Brand* for den sekulariserte kultureliten til å stå i et helt annet lys enn det gjorde for 1866'erne. Også i 1866 var det kritiske røster å høre, for eksempel fra Vinje, ja, jeg skal senere vise at avis anmeldelser slettes ikke var motstandslost begeistret, men sekulariseringen gjorde Vinjes skepsis til en altomfattende dominans, som har preget vår oppfatning av *Brand* i hvert fall inntil nå, og som har gjort den opprinnelige begeistringen over dette diktverk nærmest uforståelig. For Vinje framsto Brand som en litt latterlig person, og han sa at han var overbevist om at Ibsen hadde skrevet en parodi, og etter som det tjuende århundret kom og gikk, har Ibsens *Brand* framstått for oss som mer og mer frastøtende i all sin totalitære umenneskelighet. Ved siden av denne sekulære forståelsen har det også skilt seg ut en rendyrket religiøs fortolkning av *Brand*, som langt fra forsvarer mennesket Brand, men likevel har greid å forsone seg med stykket, og det på grunn av slutten. Ikke bare de to latinske sitatene helt på slutten, men også i linjer som disse: «Til i dag det gjaldt å blive / tavlen hvorpå Gud kan skrive,» – «/ fra i dag mitt livs dikt / skal seg bøye varmt og rikt. / Skorpen brister. Jeg kan grede, /

jeg kan knele – jeg kan bedel!», hvor Brands anger, ifølge dem, kommer klart til uttrykk. En tilsvarende anger betyr mindre for foretrederne for den sekulariserte *Brand*-oppfatning, og de har, selv om de skulle ha registrert denne anger, likevel vanskelig for å forsone seg med konsekvensene av det budskap Brand har forkynt gjennom hele stykket med all sin iskolde konsekvens. I stedet har de sett det som sin humanitære plikt å stigmatisere både diktverket *Brand* og skikkelsen Brand.

Denne oppfatningen av *Brand* kan neppe kalles å være i tråd med Ibsens intensjoner. Ibsen var kjent for å være svært knapp, ofte tåkete, og til og med selvmot-sigende når han uttalte seg om sine egne stykker, men når det gjelder *Brand* har han for en gangs skyld uttalt seg klart, og uten selvmotsegelser, selv om en seiglivet tradi-

Sven Nordin spiller
Brand i *Calixto*
Bieitos oppsetning,
Festspillene i Bergen,
2008. Foto: Gisle
Bjørneby



Hver gang jeg har hørt, lest, eller sett et angrep på *Brand*, og ikke minst *Brand*-skikkelsen, har jeg tenkt, litt arrogant kanskje: Det er noe dere aldri vil fatte, dere er forblindet av dere selv!

sjon sier noe annet. Han har sagt at Brand er meg selv i mine beste stunder, en ganske klar uttalelse, og han har også i brev til to forskjellige personer sagt at *Brand* er en syllogisme, altså en logisk utledning, en slutning, noe som neppe skulle gi anledning til å misforstå for den som vil forstå hvor man har forfatteren i forhold til stykket. De som ønsker å avsløre Brand gjør det altså med åpne øyne, og stikk i strid med Ibsens egne intensjoner. Spørsmålet er altså ikke om hvorvidt de ivaretar Ibsens intensjoner, men hvorfor de finner det nødvendig å lese det stikk imot hva forfatteren har ment, og deretter offentliggjøre det, enten gjennom en litterær avhandling (kronikk, artikkel), eller som regissør for en oppsetning. Hvilken tvingende nødvendighet er det som frembringer slike bestrebelser. Ibsen ønsket å foreta en slutning, men det er altså ikke nok for vår tid. Man ønsker åpenbart å advare. Man må avsløre Brand. Men herregud, er det så vanskelig. Det er da ikke vanskelig å framstille Brand som fanatiker, eller fundamentalist, som det heter nå. Det er jo så opplagt. Hvorfor da gjøre det? For å vise at vi ikke er født i går, eller i for eksempel 1840, og altså 26 år, da man lot seg forføre av en karismatisk fiktiv fanatiker. Jeg

tror nesten det. På vegne av den siviliserte menneskeheten, som har overlevd det 20. århundret, protesterer man mot Brand, vi har lært nå, er budskapet. Se på Brand, hvor mye er igjen av ham nå, når vi har vist ham fram, slik som han egentlig er, selv Ibsen ville måtte ha tatt til fornuften nå, og beklaget. Slik må Brand framstilles for vår tid. Ennå er teateret et bygg for samfunnsmessige nødvendige ritualer, det er ikke mulig å unngå å framstille Brand som en fanatiker, selv ikke den praktfulle *Brand*-forestillingen i London i 2003 greide å unngå det, bare nølende prøvde den å leite fram noe annet, men skyggen av vår tid ble for tung. Teateret er ikke et spill for vår tid, det er stadig et rituale, når det kommer til stykket. Når det kommer til *Brand* er det det. Man tror man avslører, men man bekrefter. Bekrefter vår felles ukrenkelige selvpoppfattelse. Hiin Enkelte føler seg beklemt. Man greier ikke lenger å feire Grunnlovsdagen 17. mai, for man skjønner ikke hva det dreier seg om. Grunnlovsdagen? Vær deg selv nok, er det ikke dét det dreier seg om? Husk jødeparagrafen! Det er godt det er *Peer Gynt* og ikke *Brand* man spiller i vår tid.

Slik tar det ene ordet etter det andre meg nå. Jeg føler meg presset, jeg føler meg an-

grepet, ikke av Henrik Ibsen, men av vår egen tid. Jeg føler meg nok fornærmet på vegne av slekten fra 1866, som nå hånes av vår egen tids fortrefelighet. Jeg leter i blinde etter mine egne forbindelseslinjer tilbake til en felles oppløftelse av nærværet av et stort (men for meg historisk fjernt) diktverk. Sporene tilbake. Som sagt fant jeg bare antydninger, som lite sa meg, i de samtidiges vitnemål. Hva med å gå til anmeldelsene. Kanskje finner jeg der i de første avis-anmeldelsene av *Brand* de forløsende ord som får meg til å forstå hva som løftet så voldsomt ved den første lesning av dette diktverk.

JEG VELGER MEG UT de tre mest sentrale kritikkene. En av den da 22-årige Georg Brandes i *Dagbladet-København* 23. mai 1866. En av den norske filosofiprofessor, hegelianeren M. J. Monrad, som aktivt, men kritisk, hadde kjempet for Henrik Ibsens talent helt siden dennes debut i 1850, og som nå diskuterte stykket i fire artikler i *Morgenbladet* 2., 9. 16. og 23. september 1866. Samt en kritikk av datidens ledende danske kritiker, Clemens Petersen, som hadde lansert Henrik Ibsen i Danmark to år tidligere gjennom en anmeldelse av *Kongsemnerne*, og som skrev om

Brand kort etter utgivelsen i Fædrelandet 7. april 1866.

Ingen av dem bestrider storheten i *Brand*. Høyest oppe er ynglingen Georg Brandes som snakker om «dette i anlegg gigantiske og i utførelsen geniale verk», M. J. Monrad avslutter etter å ha stilt seg svært kritisk til det gjennom fire nummer av Morgenbladet, med å understreke at det er en meget betydningsfull bok han har kritisert, «som oppfordrer en kritiker til å måle den med det drygste mål.» Og Clemens Petersen åpner med å betegne det som et «Mærkelig Digt» som han i hovedsak vil nøye seg med å gi en oversikt over.

Men de er også kritiske, og det er ved å gå inn i det de stiller seg kritiske, skeptiske og avvisende til, at man kanskje kan finne de spor som viser vei til den kilde som gjorde dette til det mest åpenbart oppsiktsvekkende diktverk i Norden overhodet, og som de til tross for ofte avvisende, ja drepene kritikk likevel måtte bøye seg for, som et diktverk som krever den strengeste målestokk som det gigantiske tenkte og genialt utførte verk det var.

Alle de tre kritikerne som det her skal refereres til, befinner seg grovt sagt, innenfor den samme litteraturkritiske skole, som dominerte nettopp den tid det her er snakk om, og som hadde den danske Gullalders Gudfar J. L. Heiberg som utgangspunkt. På bakgrunn av at alle tre anerkjenner *Brand*s storhet vil det at de bevæpner seg til tennene med denne tids litterære begreper i sin kritikk, gjøre at det faller naturlig for meg å se på det som et uttrykk for at Henrik Ibsen i *Brand* bryter med epokens litterære grunnsyn, og spørre hvordan han gjør det, og, kanskje, hvorfor. Det blir aldri fra kritikerne selv stilt spørsmål om hvorvidt han bryter med dette grunnsyn, og i tilfelle hvorfor, dette grunnsyn er så etablert hos dem, at et slikt brudd utelukkende kan framkomme som feil eller svakheter i teksten.

Dette gjelder ikke minst den yngste av dem, Georg Brandes. Til tross for at han, i motsetning til M. J. Monrad, anerkjenner *Brand* som et dikt om et sant ideal, marker han ikke å gi et helhetlig bilde av denne dramatiske skikkelse, fordi han hele tida er ute å påpeke de feil ved ham, som gjør at han svekkes som poetisk kraft, og dermed også som sant ideal, ofte på en nokså belærende og smålig måte, må man nok si. Det mest interessante i hans kritikk, sett med

mine øyne, er at han mener dikteren er for begeistret på heltens vegne, slik at han ikke møter nok motstand underveis, og at den endelige dommen derfor virker urettferdig. Det interessante her er at Brandes her prøver å «hjelp» Ibsen til å stille *Brand* i en slik posisjon at han lutret av motstand kunne oppnå den forsoning kunsten ifølge den daværende estetikken krevde. Ellers kan Brandes virke overraskende negativ, slik som når han hevder at *Brand*s handlinger mangler tilstrekkelig motivering i de enkelte scener slik at man (det vil si Brandes) overraskes når det skjer noe virkelig dypt og fyldestgjørende som når Agnes utbryter: «Hvo der ser Jehova dø!» «for dikteren har ikke vennet oss til slikt», skriver han. Derved stusser denne leser (jeg), for hvordan er det da mulig å konkludere anmeldelsen med at dette er et verk som er gigantisk i sitt anlegg og genialt i utførelsen. Det skurrer. Kort sagt: Georg Brandes' anmeldelse synes å skjule de spor jeg leter etter. Kanskje kommer vi Brandes' virkelige oppfattelse av dette diktverk nærmere hvis vi går 35 år fram i tid og leser hans bidrag til «Festskrift til Henrik Ibsen» i anledning dikterens 70 års fødselsdag. Der kommer det fram at han hadde likt *Kongsemnerne* langt bedre enn *Brand*. Han hadde for så vidt nevnt *Kongsemnerne* i sin anmeldelse fra 1866 også, men da som en introduksjon til hvilke forventninger man kunne ha til dette forfatterskapet. Og med ord som gigantisk og genialt skulle man ha trodd at *Brand* fullt ut tilfredsstilte disse forventninger. Men nå kom det fram at det gjorde det ikke. *Kongsemnerne* derimot gjorde det. Han foretrakk Hertug Skule framfor presten *Brand*. Håkon og Skules strid om Norges trone framfor *Brand*s kamp med seg selv og sine idéer. Dette er egentlig ikke så forbausende når man tar i betraktning at *Kongsemnerne* faktisk er et nærmest perfekt, om enn altfor sent tilkommet, drama innenfor den førmoderne estetikks rammer. I den samme festskriftsartikkel får vi endelig også vite hva Brandes den gang var

imot ved *Brand*. Det var stykkets pessimisme. Man stusser. Manglende optimisme? Det virker mer som et generelt utsagn om Ibsens dramatik fra den perioden Ibsen ble en dramatiker av europeisk rang, og hvor Brandes selv, frigjort fra den danske gullalderens estetiske, og episke, preferanser, var blitt bannerfører for den nye litteraturen, det moderne gjennombrudd, både estetisk og politisk, og hvor han gang på gang uttalte at det var det som skilte ham fra Ibsen. Men sagt om *Brand*? Nei, det skurrer. Det virker på meg som om Georg Brandes hadde et uavklart forhold til *Brand*, og at han ikke var språklig i stand til å gi uttrykk for hva han mente når han betegnet *Brand* som gigantisk i innhold (anlegg) og genial i form (utførelse). I hvert fall på det nåværende tidspunkt må det bli konklusjonen når det gjelder Georg Brandes' egnethet til å føre meg på sporet av den sti som fører fram til *Brand*s kilder.

Så til M. J. Monrad. Hans anmeldelse i Morgenbladet over fire nummer står trykt så sent som i september måned, og har opplagt hatt som målsetning å bekjempe, og sette på plass, den oppstandelsen som hadde gått over Norden etter at *Brand* ble sluppet på markedet i mars. Monrad er det beståendes forsvarer, og han ser i *Brand* et frenetisk angrep på kristendommen slik den ble praktisert av dens statlige tjenere i vårt land. Siden han både tidligere, og nå, er i stand til å verdsette Henrik Ibsens talent, ja storhet, som skaper av diktverk av ypperste merke, og i tillegg er i stand til å felle både estetiske og etiske dommer, basert på detaljerte analyser av enkeltheter i dette diktverk, føler han seg kallet til denne oppgave å gjendrive dette diktverk. Som så mange andre i sin tid, er han opp-tatt av å genrebestemme et diktverk, fordi selve verket bør være i overensstemmelse med den genren det skrives innenfor. Og Monrad gjør det bedre enn de fleste. 140 år etter at han skrev det har jeg stor glede av å se at Monrad bestemmer *Brand* til å falle inn under genren Satire. Overraskende

Kanskje finner jeg der i de første avis-anmeldelsene av *Brand* de forløsende ord som får meg til å forstå hva som løftet så voldsomt ved den første lesning av dette diktverk.

nok, men jeg skjønner at han her har funnet et angrepspunkt. For satiren må strengt skilles fra sin noe mer ansette slektning Tragedien; der hvor den siste vekker frykt og medlidenhet, vekker *Brand* (som satire) bare vemmelse og harme. Satiren stammer fra Romerriket, men dessverre for Ibsen fra et Romerrike i oppløsning, hvor det oppsto diktere som uttrykte en smertelig og harmful full bevissthet om et dypt og ueliglig onde. Slik er også *Brand* en satire, av en alvorlig patetisk art. Monrad skiller også mellom profetisk tale og satire, noe som selvsagt er viktig for å sette *Brand* på plass, mange har nok nettopp oppfattet *Brand* som profetisk. Nei, hevder Monrad, *Brand* er en satirisk straffepreken, uten profetisk referanse.

Med alle de estetiske regler og begreper som en skolert filosofiprofessor hadde til rådighet, dissekerer Monrad *Brand* gjennom fire lange artikler i Morgenbladet. Jeg skal ikke gå i detaljer, men han prøver å påvise at *Brand*-skikkelsen ikke henger sammen, den henger i lufta, som en abstraksjon. Monrad ser godt, argumenterer godt, i hvert fall for det meste. Her er hans konklusjon: «Kristendommen som bestemt institusjon er ham en torn i øynene, eller en trellelenke, han kan ikke finne seg selv innen kristendommen, men må *ut av* den, den religiøse frihet er ham den rene negation. På samme måte forholder han seg til de borgerlige og sosiale forhold. Også her fordrer han absolutt brudd. Den kristne tanke at ideen kan være til stede i virkeligheten, om enn i meget skrøpelig grad, kan han ikke fatte. Ideer er for ham kun der hvor virkeligheten ikke er. Kun i motsetning til virkeligheten. Ide og virkelighet kan ikke forsones, et hvert forsøk på det viser seg kun som skuffende skinn. Det er for så vidt følgeriktig at det går som det går. Brands menighet må forlate ham, må tilbake i halvheten, usselheten, usannheten, og *Brand* må gå på den øde vidde – for å begraves av en lavine!»

Men hva er dette? Dette ligner jo mer på et oppgjør med Søren Kierkegaard enn på et oppgjør med Henrik Ibsens konsekvente, men abstrakte helt. Et forsinket oppgjør hvor hegelianeren M. J. Monrad kommer sine utskjelte danske kollegaer til unnsettelse i forbindelse med *Øyeblikk*-striden midt på 1850-tallet. Det er åpenbart at Monrad har lest *Brand* på Kierkegaardsk maner. I det er han på linje med Georg Brandes som i festskriftet til Henrik Ibsens 70-årsdag i 1898 tok enda en og forbløffende ny variant for å

forklare hvorfor *Brand* i sin tid ikke hadde gjort et uutslettelig inntrykk på ham idet han hevdet at «på oss unge som var oppdratt av Søren Kierkegaard gjorde «*Brand*» ingenlunde det overveldende inntrykk som på den store leserverden som var upåvirket av vanskeligere litteratur.» Den gemene hop altså, sett fra Georg Brandes' ståsted. Men kanskje løsningen ligger her. At det er som Kierkegaard på vers at den gemene hop har kastet seg over *Brand*. Den gemene hop, eller det publikum som ikke er vant til å forholde seg til vanskelige bøker, det må faktisk være det lesende publikum anno 1866, og som for det meste hørte hjemme i de kondisjonerte klasser, og Brandes kan vel ha rett i at de ikke alle sammen satt bøyd over de mest kompliserte filosofiske verker, slik som brødrene Brandes, men til sammen utgjorde de nok det man kan betegne som tidsånden, altså de var de sinn som snuste seg til tidens tanker og idéer og brakte dem videre til andre via sine salonger og leseverrelser. At denne tidsånden på denne tida har blitt preget av Kierkegaardske forestillinger kan godt være, ja det er vel sannsynlig, slik som Ibsen selv var blitt innhyllt av den samme tidsånd, uten å ha lest noe særlig av ham. Man kan derfor ikke se bort fra at det var som Kierkegaard på vers at *Brand* hadde blitt Henrik Ibsens store litterære gjennombrudd. I så tilfelle har vi funnet det spor jeg har jaktet på i denne artikkelen. Siden jeg alltid har vært opptatt av Kierkegaard, stort sett på samme måten som den store leserverden Brandes refererer til var det, skulle man nå ha funnet den forbindelsen som eventuelt måtte finnes mellom Ibsens løftede førmoderne lesere, og den av modernitet gjennomtrukne mann som skriver dette. Men jeg tror det ikke. Jeg tror forbindelsen er en annen. Og at jeg finner den i Clemens Petersens anmeldelse av *Brand* i Fædrelandet 7. april 1866.

CLEMENS PETERSEN ER for ettertiden mest kjent for at det var han som hadde anmeldt *Peer Gynt* og anklaget den for å mangle poesi, noe som fikk Henrik Ibsen til å utbryte at begrepet poesi skal for framtida bøye seg etter *Peer Gynt*. Han har vært kjent for å oppvurdere Bjørnstjerne Bjørnson på bekostning av Ibsen, helt i tråd med det estetiske program han befant seg innenfor, og det med bravur, nå ennå bare 32 år ble han regnet som selveste J. L. Heibergs etterfølger. Det var ikke med noen spesiell utsikt

til å lese noe spennende fra ham jeg hadde satt meg ned for å lese hans anmeldelse av *Brand*, jeg hadde plukket ut anmeldelsen hans på grunn av at jeg antok den var typisk for epoken, og at jeg muligens ut ifra hans negative kritikk kunne komme på sporet av det jeg var ute etter, altså etter der hvor *Brand* brøt med den estetikken Clemens Petersen var en ledende talsmann for. Men det som møtte meg var noe helt annet. Vel fant jeg det jeg regnet med, helt mot slutten av anmeldelsen, de samme innvendingene som både Brandes og Monrad hadde rettet mot *Brand*, men før det hadde jeg fått en parafrase over *Brand* som fikk meg til å sperre øynene opp.

«Vi ville forsøge at give en Oversigt over hva det egentlig er, dette mærkelige Digt handler om, og blott hist og her gjøre nogle Bemærkninger om Behandlingen», begyner Clemens Petersen. Så beskriver han stykket, akt for akt. I første akt presenteres Idéen, forutsetningen for den kommende utviklingen, og Brands tragiske endelikt. Idéen er storslagen, det sier ikke Clemens Petersen direkte, det går fram gjennom dirringen i hans nøkterne anmelderspråk. «For Hovedpersonen Brands Øine see Nutidens Mennesker saaledes ud: Til at leve ere de fødte, at leve stort, herligt, betydningsfuldt og lykkeligt er al deres Attraa og al deres Tale, men en saadan Skræk for det Afgjorte, uden hvilket intet Liv kan blive betydningsfuldt eller lykkeligt, og en saadan Slaphed med Hensyn til Alt det, der er Betingelsen for at faae Tag i Livet, har bemestret sig dem, at de sprælle matte og visnede ved siden af Livet, ligesom Fisk, der skjønt Skaberen har bestemt dem til at være i Vandet, dog paa en eller annen maade faaet Skræk for deres naturlige Element. Hvad er det da, som Nutidens Mennesker mangle, siden deres Aand er bleven slagen med Rædsel for det, der er Aandens naturlige Element: det Afgjorte, siden deres Liv er blevet saa slapt og farveløst, at det ikke fortjener at kaldes et Liv. Det er Deres Gudsbevidsthed, der er fordunklet, sløvet, ja ofte tabt.» Se så, dette skjønner jeg, som leser dette i 2008, dette husker jeg. Dette er utgangspunktet for en stor tanke. Og hva vil *Brand* foreta seg med denne tilstanden, ifølge Clemens Petersen: «Den klare Ide er overalt forsvunden, og kun dens Carrikatur er bleven tilbage; Bachanten er bleven til en blot Drukkenbolt, og den Gud der sto for Moses på Horebs Bjerg, er bleven til en

blot ærværdig Mand. Men denne Nutidens Gud vil jeg gaae ud at begrave, siger Brand, 'og jeg vil ryste i Menneskeslægten, til den slaaer Øinene op og seer den sande Gud'. Hva er det jeg leser? Jeg leser jo en mann som er beveget over hva han nylig har lest: *Brand*.

Deretter beskriver Clemens Petersen Brands kamp for å sette den storslagne abstrakte idéen ut i virkeligheten slik at menneskeheten kan rystes og se den sanne Gud. Det er gjennom Clemens Petersens framstillingsmåte, som virker så innforstått, og så fylt med ærefrykt og åndeløshet for en så storslått idé, at leseren, i dette tilfelle meg, 140 år forsinket, følger likeså åndeløst med. Det man merker er at Clemens Petersen har forstått det hele, så langt det da lar seg forstå, og at han bare vil nøye seg med å gjennomgå dette merkelige dikt. Og han gjør det tro mot Ibsens erklærte intensjoner (som han umulig kunne ha kjent til), og som altså er at diktet er en syllogisme. Premiss – slutning – konklusjon. Han redegjør for hvorfor Brand må handle som han handler når han en gang har gjort denne storslagne idé til sin nødvendige skjebne. Han forklarer til og med hvorfor rekkefølgen i de hendelser som følger på hverandre må være akkurat slik som dikteren har plassert dem. Man vil nok si, skriver han, at det er feil av dikteren å begynne med at Brand er villig til å ofre livet i båten i storm for å gi den ulykkelige sønnemorderen sakramentet, men det er ikke tilfelle. Å være villig til å ofre livet er ikke så vanskelig, praksis viser at det skjer ofte når situasjonen krever det, det er andre ting som er verre, og som Ibsen tar for seg punkt for punkt, i en svimlende rekke. Først å ofre drømmene, for Brand drømmen om å virkeliggjøre sin stolte skjebne under større forhold enn å være prest for en ussel liten menighet som lever inneklemt i en avsidesliggende dal, fjernt fra det store liv. Det kan virke så lite dette offer, «men det kommer jo an paa, hvor smukt man har drømt, og hvor sterkt man har troet paa sine Drømme.» Et hvert livsforhold til idéen er ubetinget. Alt eller intet. Og å prute på det er å tape for godt. Siden han ble prest i denne bygda, for øvrig hans egen hjembygd, kan han også kreve av andre det han krever av seg selv, til og med av sin egen mor. Intet eller Alt. Og deretter kan han som ofret drømmene, for å virke i denne trange bygd, ofre sønnen sin, for fortsatt å kunne virke i denne trange bygd, og til

slutt kan han byde sin hustru å ofre minnene om deres sønn, for «Livet inneholder ennu Eet, nemlig Minderne, der ligge bagved Virkeligheden, ligesom Drømmene foran den, og skjönt det Menneskelige her begynner at forsvinde og Vanvidet at nærme sig, skulde ogsaa Minderne ofres, siger Dikteren, og han har Ret.» Det er gjennom setninger som denne, og gjennom setninger som den følgende, hvor Brand har nektet sin mor sakramentet, og lar henne dø uten trøst: «Dette er strengt, dog kommer Strengheden ikke fra Hjertets Haardhed, men fra Ideens Vælde.» at jeg kjenner et åndsfellesskap med denne litteraturkritikeren fra 1866 i oppfattelsen av *Brand*.

Clemens Petersen er 32 år da han skriver dette, noen år yngre enn Henrik Ibsen. Han er i ung alder blitt Danmarks ledende kritiker, men innafor et estetisk regime som snart er avleggs. Han er kritisk til *Brand*, men pennen hans dirrer, når han skriver, det merker jeg. Han skjønner åpenbart omkostningene ved å skulle leve ut/skrive ut svimlende tanker, og en del omkostninger ved selve livet også. Ertertiden har ikke hatt mye godt å si om ham. Sympatisk virker han ikke, slik han er blitt framstilt, for eksempel gjennom et direkte usmakelig utsagn om fru Suzannah Ibsen. I tillegg skal han ha vært påfallende fet (det eneste fotografi jeg har sett av ham bekrefter knapt det, han sitter i en stol, ved siden av ham står Bjørnstjerne Bjørnson, som sant å si virker vel så fyldig, men fotografen kan ha vært barmhjertig opptatt av å dempe Clemens Petersens fedme). Dette, ved siden av at han led av en stygg hudsykdom, skal ha gitt ham et lite tiltalende utseende. Som kritiker har ikke ertertiden gitt ham det ry som anmeldelsen av *Brand* skulle tyde på at han hadde fortjent. Tre år etter at han skrev denne ble han blandet inn i det som ble kalt en homoseksuell skandale. Han underviste da på et gymnas, og rotet seg bort i en affære med en av sine elever (en gutt). Han måtte forlate Danmark, det vil si emigrere til Amerika. Der var han i 35 år, inntil 1904, da noen av hans gamle bekjente skrapte sammen penger slik at han kunne komme hjem igjen, og leve sine siste år i Danmark, der han døde i 1918, knust for alltid. Måtte disse linjer skrevet til hans ære leve lenge!

Men vi må videre, fortsatt geleidet av Clemens Petersen, i hans gjennomgang av *Brand* i Fædrelandet 7. april 1866. Alt

hva Brand gjennomlever bundet til sist ut i en institusjon, Brand blir en kirkebygger. «Institusjonen er imidlertid ikke den Enkeltes Eiendom, den tilhører Slægten og er Ideens eget Værk. Hvis altsaa Nogen bryder med Institutionen og ofrer den, saa hjemfalder han selv om han gjør det paa Ideens fordring, til Ideens Hævn.» Brand finner at hans ombygde kirke ikke er bedre enn den gamle. «Kun den institution er ret, som har sin Grundvold i Menneskenes Sind, og alle Institutioner som blot er udvortes, ere lige falske. I Menighedens Hjerter er det, at Kirken skal bygges stor, og saa stor maa den være, at kun Guds himmel er Loftet over den. Saa vrider han Døren paa den nye Kirke i Laas, kaster Nøglen i Elven, taler til Folket og vandrer, fulgt af Massen, tilfjelds, ud i den vide Verden, uden Maal og Mød – udenfor Institutionen. Ideens Gjerning i Historien, Slægten Liv fra den Tid af, da den skabtes, har han brudt med, thi det hørte med til det «Alt» som måtte ofres, naar offeret ikke skulle blive til «Intet». Men det, han her gjør for at reise Livet og vække Gudsbevisstheten i Slægten, er, nøiere beseet, egentlig det, at han vil stemme hele Menneskelivet tilbake til dets første Kilde, skabe Menneskeslægten om igjen».

Her stopper jeg, mens Clemens Petersen går videre mot Brands endelige tragedie, og til sin egen ekte eller samfunnsmessige pålagte prising av «fogdens lumpne løgn» som får folket til å vende ryggen til Brand, og følge fogden tilbake til bygda og det lovende sildefiske.

Men jeg blir stående her, ved Idébevissthetens gjenoppståelse og menneskeslektens nye fødsel. Jeg tør si det åpent: Jeg er stolt. Jeg retter ryggen. Jeg er atter kommunist. Jeg innser atter det nødvendige.

Clemens Petersen har gått sin vei, tilbake mot bygda, på veien snur han seg, og ser Brand forsvinne i et skred, mens en stemme sier at Gud er kjærlighet. I dette litt forsiktede, sentimentale utsagn ender Clemens Petersens gjennomgåelse av dette merkelige dikt. Også jeg er innenfor den siste scenen. Men for meg er denne proklamasjonen, dette at han er deus caritatis, problematisk, for det kommer jo som et brak fra en gammeltestamentlig Gud, det er Guden fra Nebos berg som roper det ut til sin Moses. Det er jo nettopp den Gud Brand hele tiden har fulgt, for at mennesket kan bli skapt for annen gang, og slik fullbyrde hans

vilje. Jeg kan ikke skjønne annet enn at den Gud som roper dette, gjennom et forferdelig brak, ville ha billigert, og ikke misbilliget Brands handlinger. Men nå forekommer scenen meg mer som Guds tale til Job.

IBSENS SYLLOGISME går ikke opp. Alt går opp til et visst punkt, åpningen, presentasjonen av premissene, utlegningen, alt dette går opp, jeg ser at Brand handler ikke av et hårdt hjerte, men under Ideens Vælde, men så fra man forlater bygda og den nye avlåste kirke så går det ikke opp. Ikke for meg. Brands tragedie går ikke opp. Men skal den det? Kan den det?

Her vil jeg minne om at *Brand* ikke var Ibsens hovedverk, heller ikke da han skrev det. *Brand* ble skrevet i en periode hvor Ibsen alt hadde fått idéen til det verk han etterpå, i årevis, ja hele livet skulle pukke på var hans hovedverk: *Keiser og Galileer*. Skuespillet om Julian den frafalne, den romerske keiseren som fikk den enestående sjansen til å snu historias forløp, og føre den tilbake til antikkens forestillinger, uten noen Kjærlighetens Gud som den absolutte Gud, og slik gjøre kristendommen til en kort historisk parentes, på samme måten som kommunismen ble en kort historisk parentes i vår moderne historie, ble unnfanget før han begynte å skrive *Brand*, og avsluttet først i 1876, ti år etter at *Brand* hadde kommet ut og feiret sine triumfer, og det kan trekke i retning av at *Brand* i Ibsens egen dikteriske plan bare var et midlertidig avbrudd fra denne store idéen om keiseren som faktisk hadde sjansen til å skape om menneskehetens historie, ved å føre den tilbake til antikken, og alt det vi, på 1860-tallet, tar som en selvfølge, ville overhodet aldri ha eksistert, uten som en lite kjent historisk episode. Det som har preget våre liv, bestemt våre tanker, våre følelser, det som har pint og knuget oss, det som har løftet oss, og gitt oss håp om frelse, alt dette har aldri eksistert, uten som en kort historisk episode, og kanskje var *Brand* bare ment som en umiddelbar adspredelse fra, eller forarbeid til, dette tema, en adspredelse, eller forarbeide, som utartet til en ren rus, og som ga ham fri for noen måneder fra sitt egentlige verk, hovedverket. Hva jeg vil med denne påpekelsen? Vet ikke. Men jeg tar den med. Likeledes at jeg mener at *Keiser og Galileer* er et totalt mislykket verk.

For vi er i tynn luft nå. Forsøket på å skape det nye mennesket har åpenbart

strandet. Oppdragsgiveren har avlyst det, enda det er umulig å fordømme Brand ut fra det oppdrag han har blitt gitt, likevel har oppdragsgiveren (Gud? Ibsen?) avlyst det, og latt skredet gå. Guds veier er sannelig uransakelige, og er det noe vi (jeg) forstår, og godtar, når vi leser dette dramatiske dikt, så er det dette. Men Gud er ikke mer uransakelig enn at kunsten kan få sine krav innfridd. Som her. Man kan jo bare tenke seg *Brand* uten denne slutten, eller med en hvilken som helst annen slutt, da hadde man virkelig alminneliggjort både Gud og Brand, for ikke å snakke om at Henrik Ibsen hadde alminneliggjort seg selv.

Og det er vel denne alminneliggjøring jeg har reagert på når det gjelder den sekulariserte *Brand*-oppfatningen som har vært toneangivende i det 20. århundret. Denne alminneliggjøringen på alle ledd i den Ibsenske syllogisme, som naturlig gjør Brand til en fanatiker. I siste instans blir alminneliggjøringens budskap at det å la seg begeistre av en stor idé fører til en umenneskelig fanatisme som legger alt øde rundt en. Det skulle de begeistrede leserne av 1866 ha visst! Eller visste de det, og lot seg likevel oppildne av dette *dramatiske kunstverk*? Heri innbefattet Brands tragedie. Og av det å bli opprevet av denne syllogismen som ikke går opp. Som er ubønhørlig, og uoppløselig. Dette er strengt, dog kommer Strengheden ikke fra «Hjertets Haardhed, men fra Ideens vælde.» Jeg tror jeg har funnet det spor tilbake til kildens utspring jeg har søkt etter. En av grunnene til at jeg har skrevet denne artikkelen, eller rettere sagt at jeg har sagt ja til en forespørsel om å skrive om *Brand* er at jeg i min siste roman *Armand V* (2006) hadde en fotnote lagt til et teater i London som hadde premiere på *Brand*. Jeg hadde før denne fotnoten, ja lenge før, hatt en annen hvor jeg ville framsette hypotesen om at AKP (m-l) hadde beflittet seg på å bli Brands etterfølgere, men det klaffet ikke da, det passet liksom ikke inn. Nå er tida inne til å framsette denne hypotesen. Dette fordi jeg etter å ha fulgt dette løpet tilbake til *Brand* og oppstandelsen omkring dette verket i 1866, kjenner de samme grunnstregene klinge i meg som jeg tidligere kjente da jeg beskjeftiget meg med Brechts lærestykke *Forhåndsregelen* og som jeg for så vidt ennå gjør.

Bare to sitater fra *Forhåndsregelen*, begge framført av Kontrollkoret: «Går du i kamp for kommunismen, må du kunne kjempe

og ikke kjempe, si sannheten og fortie sannheten, gjøre folk tjenester og ikke gjøre tjenester, holde løfter og ikke holde løfterDen som kjemper for kommunismen, har av alle gode egenskaper bare denne ene: at han kjemper for kommunismen.» Og: «Hvilken ussel handling begår du ikke / For å utrydde usselheten / Kunne du endelig forandre verden, hva / Ville du da holde deg for god til? / Hvem er du? / Synk ned i skitt / Omfavn morderen, men / Forandr verden, den trenger det.»

Vi er nå langt fra *Brand – et dramatisk dikt* anno 1866, men likevel er det noe av det samme i denne røst fra Berlin 1930. Det handler om betingelsene. *Forhåndsregelen* er Ibsens syllogisme om igjen, denne gang ikke som metafysikk, om å genreise Gudsbevisstheten / Idébevisstheten i menneskeslekten, men om betingelsene for å gjøre en nødvendig konkret revolusjon. Ibsens syllogisme endte i en tragedie og i en uransakelig Gud som støtte Brand fra seg. Brechts syllogisme gikk opp på scenen, men ikke utenfor. Kontrollkoret's hyllest til Kommunistpartiet ble bryskt avvist av Partiet selv. De sprengte de rammene Kommunistpartiet kan vedkjenne seg, eller tåler å høre at andre får høre. Brecht selv fikk anføtelser. Etter 2. verdenskrig og Tysklands deling, fikk Brecht et eget teater i Øst-Berlin. Men *Forhåndsregelen* ble aldri oppført der, eller noe annet sted i det som ble kalt bak Jernteppet.

kommentarer



Edith Rogers iscenesættelse af
En midtsommernattsdrøm, Natio-
nalteatret, 1972.



Portrett av
Johanne
Dybwad



Agnes Mowinckel
i rollebilde.



Maleri av skue-
spiller og regissør
Johanne Dybwad

I mellomkrigstiden satte kvinnelige sceneinstruktører og teaterledere sitt tydelige stempel på norsk teater. Men en av hovedutfordringene i norsk teater, uansett kjønn, er fortsatt forståelsen av regissørens plass, på samme måte som heller ikke modernismen ble stueren i norsk teater.

AV KAI JOHNSEN

Instructrisene i norsk teater

Det diskuteres for tiden en rekke ulike tiltak for å styrke kvinneandelen i toneangivende funksjoner, bl.a. i film og teater. Ideer om kvotering i teatret har nådd oss fra Sverige, og filmbransjen diskuterer ulike mulige kjønnsrelaterte prioriteringer. Mye av striden, og diskusjonen, dreier seg om hvem som skal ha *regien* – det vil si den reelle og skapende makten i produksjonsprosessen. Det er i regifunksjonen de faktiske kunstneriske valg blir gjort, og det er overhodet ikke mulig å diskutere filmkunstens eller det moderne teatrets historie, uten å tillegge regissøren (i teatret *sceneinstruktøren*) en avgjørende og sentral betydning.

I mange år har jeg vært opptatt av den ganske spesielle, og for meg ikke systematisk dokumenterte, tradisjonen for kvinnelige instruktører vi faktisk har i Norge. Jeg skal først prøve å gi et lite historisk riss av instruktørens tilsynekomst og framvekst i europeisk teater omkring midten av 1800-tallet, og skal videre prøve å videreføre denne utviklingen i et norsk, historisk perspektiv. Deretter skal jeg altså forsøke å gi en kort fremstilling av en kvinnetradisjon i Norge. For å prøve å fange noen vesentlige trekk ved denne kvinnetradisjonen tok jeg meg i fjor sommer gjennom en del av de eksisterende monografiene om

de aktuelle instruktørene, prøvde å lese ut forskjellig informasjon fra de ulike bøkene om de større teatrenes historie, og oppsøkte en del andre kilder. Det er viktig å understreke at den beskjedne, skissemessige historieskrivningen som her presenteres, bare i begrenset grad kan belyse et interessant og omfattende emne. Til slutt, etter historien om noen av disse instructrisene, skal jeg forsøksvis gi noen små bidrag til å problematisere noen av de utfordringene som vi i dag kanskje står overfor.

Dikter-instruktører

Regissørens funksjon og rolle trer frem i vestlig teater mot slutten av 1800-tallet (romantikkens *genidyrkelse* har noen hevdet, i hvert fall kan man tolke det som et tegn på bl.a. den romantiske epokens dyrkelse av det *individuelle*). Inntil da har teatret historisk sett i vesentlig grad blitt «styrt» av skuespillere og eller av forfattere/dramatikere. Eller begge deler.

Allerede tilbake i antikken mener vi å vite at de store tragediedikterne selv ledet arbeidet med oppsetningene av egne stykker under de store festivalene som ble arrangert. I middelalderens både religiøse og profane teater finner vi spor av en regissørfunksjon i ham som i Frankrike ble kalt *maitre-de-jeux*, spillelederen, som nok

hadde et overgripende ansvar for helheten og gjennomføringen i de store utendørs stasjonsdramaene og pasjonsspillene. I renessansen og barokken er Shakespeare og Molière eksempler på dikter-skuespillere som helt sikkert styrte og ledet sine ulike trupper både som teatersjefer, og som noe som kan slekte på den moderne regifunksjonen. De fleste kjenner vel Hamlets tale til skuespillerne, hvor «instruktøren» Hamlet, eller skulle vi si Shakespeare selv, på detaljert, og ironisk (!) vis gir presise føringer for hvordan skuespillerne skal agere.

Denne tradisjonen, med bl.a. en dikter-instruktør, holdes i hevd gjennom barokken og inn i opplysningstiden. Utover på 1800-tallet endres derimot det europeiske teatrets tekniske, økonomiske og kunstneriske forutsetninger seg ganske radikalt. Man får bl. a. bedre lys (og kan ta større del av scenen i bruk), og økonomiske forhold (et større og borgerlig publikum) gjør at man kan bruke lengre tid på prøvene. Den gang var det vanlig med ca én uke mot nåtidens ca. 8 uker. Den fremvoksende realismens og naturalismens gjennombrudd stiller nye krav til gjennomarbeidet virkelighetsfiksjon og psykologisk nyansering – og krever på helt nye måter et blikk utenifra, og en fast hånd, for å skape helhet og syntese i forestillingen.

Og de fremvoksende instruktørene er, selvfølgelig, oftest menn.

Moderne regissører

I Norge er Henrik Ibsen en av de første profesjonelle instruktørene man kjenner til. Men Ibsen var nok, bl. a. i sin bergenstid (1851 – 57), en ganske så puslete og ikke veldig vellykket regissør. Først med Bjørnstjerne Bjørnsons sønn, Bjørn Bjørnson (1859 – 1942), får Norge en instruktør av europeisk legning og format. Opprinnelig skuespiller (i tillegg til å være Nationaltheatrets første sjef, fra 1899), men etter hvert rendyrket instruktør av tysk mønster. Han reiste bl.a. og hentet vesentlige impulser fra den lille tyske bystaten Meiningen. Bjørnson kan sies å ha innført en overgripende, systematisk og samtidig detaljfokusert regissørrolle i Norge – en iscenesetter av realismens «Gesamtdkunstwerk». 1900-tallets mest markante norske instruktør, Hans Jacob Nilsen (1897 – 1957), med berømte forestillinger som Nordahl Griegs *Vår ære og vår makt* på Den Nationale Scene, og den «avromantiserte» *Peer Gynt* på Det Norske Teatret, blir siden den som tydeligst kommer til å meisle ut en regirolle preget av modernismens krav om kompromissløs teatralitet. Innimellom disse to profilerte mennene finnes en overraskende rekke sterke og begavete kvinner. Og særlig to av dem, Johanne Dybwad (1867 – 1950) og Agnes Mowinckel (1875 – 1963) har en historisk posisjon helt på høyde med sine to mannlige kolleger.

På den tiden da disse to kvinnene kom til å prege norske teater, i tiårene før den annen verdenskrig, finnes det ikke mange dokumenterbare kvinnelige forbilder å se tilbake på. Men to kan det være verdt å nevne: Ludovica Levy (1856 – 1922) og Alma Fahlstrøm (1863 – 1946). Begge opprinnelig (og typisk nok for norsk teater på den tiden) danske. Begge markante som teaterledere – og med felles pionerinnsetning som de første kvinnelige *instructriser* av noen betydning i Norge. Alma Fahlstrøm ble bl. a. den første regissør for Ibsens *Gengangere* ved en ordinær scene i Norge, og Levy var en respektert teatersjef, instruktør, pedagog og etter hvert teaterkritiker. Levy skulle komme til å virke både som læremester og inspirator for Agnes Mowinckel.

Johanne Dybwad

Johanne Dybwad er sannsynligvis den stør-

ste teaterpersonligheten i norsk teater etter Henrik Ibsen. Om henne sa teaterkritikeren Sigurd Bødker: «hun vet mere om menneskelige følelser enn noen annen kunstner i dette land». Denne fantastiske posisjonen opparbeider hun seg i kraft av å være både skuespiller og instruktør. Hun debuterte (etter å ha vært et, av familien, bortsatt skuespillerbarn) i et litt gammeldags realistisk og tildels overfladisk «virkelighetsstrebende» teaterunivers i Bergen. Etter hvert ble hun stjerne som skuespiller og en slags elev av Bjørn Bjørnson i Kristiania. Og hennes regigjerning skulle komme til å bli preget av kampen mellom realismen og den fremvoksende modernismen, slik den artet seg ved begynnelsen av det 20. århundre. At hennes regidebut i 1906 ble Maeterlincks *Pelléas og Melisande* peker mot en vilje til å ta opp en teatral tråd der realismen går over i symbolisme – og til å arbeide seg bort fra naturalismen og dens «4. vegg». Dybwad tilpasset seg en rolle som «leading actor» (engelsk regitradisjon hvor instruktørene ofte selv spilte hovedrollen i egne oppsetninger) og gestaltet etter hvert en rekke arketypiske kvinneroller, bl. a. Nora, Medea, Fru Alving, samtidig med at hun fra registolen prøvde å bryte med en konvensjonell og borgerliggjort realisme. Forbildene lå i tidens krav om reatralisering, og en enkel, monumental og gjennomarbeidet stil med vekt på verkets/stykkets idé og stemning – slik engelskmannen Gordon Craig (en av datidens store teaterideologer) propaganderte, og bl. a. tyskeren Max Reinhardt praktiserte det. Omsatt til våre tiders termer arbeidet hun i sin regi mot noe vi kanskje kunne kalle «ladet minimalisme» (Gunnar Heiberg kalte det «den store enkle stil» og Helge Krogh kalte det «en betagende monumentalitet»). På sitt beste fremsto Dybwad som en instruktør av internasjonalt format, på sitt verste ble det i følge samtiden melodrama og tildels pretensiøse fakter. Etter hvert ble hun mere «klassisk» orientert av legning – men like fullt gjorde hun oppsetninger av så vidt moderne dramatikere som Ernst Toller, Luigi Pirandello og Nordahl Grieg. Hun turnerte ofte, særlig i Norden, men også i andre deler av Europa, og ble regnet som en av Nordens absolutt betydeligste scenekunstnere. Omtrent hele sin karriere var hun ansatt på Nationaltheatret, et teater som hun utvilsomt kunne blitt sjef for hvis hun hadde ønsket det. Men hun ønsket det

ikke. Hun foretrakk å styre teatret på sin måte. Det er liten tvil om at den egentlige sjefen på Nationaltheatret, særlig i 1920- og 30-årene, het Johanne Dybwad.

Agnes Mowinckel

En slik «insider» ble aldri den noe yngre og egenrådige Agnes Mowinckel. Og i hvert fall ikke så lenge Dybwad bestemte! Begge bergensere – uten at dette hjalp på forholdet. Da Mowinckel, kjøpmannsdatter og etter hvert alenemor (etter egenhendig, gjennom flere sesonger, å ha løftet nivået på det unge nynorskteatret Det Norske Teatret tidlig på 20-tallet – ja, kanskje kan man gå så langt som til å si at hun hadde lagt grunnlaget for det moderne, kvalitetsfunderede Norske Teatret) skulle prøve seg som instruktør på Nationaltheatret i 1925, saboterte Dybwad og hennes klan det så til de grader at Mowinckel etter hvert fikk sparken. Mowinckels svar på dét, var å starte sin egen eksperimentscene, Balkongen, vis-à-vis Nationaltheatret i Stortingsgaten! Det kan i ettertid oppleves pussig med denne motsetningen, for teatermessig skulle man ikke tro at Dybwad og Mowinckel sto så veldig langt fra hverandre. Riktignok etterstrebet den yngre Mowinckel et etter hvert mer «moderne» og oppdatert teatersyn enn Dybwad. Hun var inspirert og påvirket av sovjetisk og fransk teatralitet i møte med samtidstekster (Wedekind, O'Neill, Kaj Munk, Nordahl Grieg m. fl.) – et visuelt og ekspressivt orientert teater. Der Dybwad la mer klassisk vekt på tekst og skuespiller, var Mowinckel opptatt av fysikk, musikalitet, komposisjon, form – det som gjør teater til teater. Hun var rett og slett en av tidens store avantgardister i norsk teater. Og hun var levende opptatt av å holde forbindelseslinjene åpne til det viktigste teatret i utlandet, og vektla at teatret skulle være en reell kunstart som til enhver tid tok pulsen på sine omgivelser. Dagbladet skrev begeistret om henne: «hun baner sine egne veier og bygger der hvor ennu ingen – knapt nok i tankene har våget å feste bo».

Etterkrigstiden

Begge disse kvinnene kjemper seg til helt sentrale posisjoner i kunstlivet, både på parnasset og som fornyere, i en tid som vanskelig lot kvinner bestemme over sine egne valg, enn si bestemme over andres valg. De sto frem i en tid hvor det absolutt ikke var stuerent å drive med teater (Agnes

Mowinckels ektemann forlot henne fordi det kunne komme i veien for hans karriere at hun på den tiden var skuespiller!). Men et spekter av andre kvinner gjorde seg faktisk også gjeldende i registolen på denne tiden. Gyda Christensen (1872 – 1964) som startet den første norske balletten, fulgte Max Reinhardt tett, og ble en ledende kraft ved Det Nye Teater (i dag Oslo Nye Teater). Hun gjorde kloke iscenesettelser av Ibsen – men ble i sin samtid først og fremst berømmet for den «lette» og moderne tonen som etter hvert skulle prege Det Nye Teaters stil og repertoar. Dagbladets musikkannemelder Pauline Hall (1890 – 1964) var som instruktør med på å introdusere Bertolt Brecht med norgespremierer på *Tolvskillingsoperaen*, og f.eks. en Gunvor Sartz ble en pioner innenfor en norsk variant av sovjetisk agit-propeteater (sosialistisk agitasjonsteater). Og det finnes flere.

I etterkrigstiden gikk, interessant nok, og kanskje pussig nok, den relative andelen av kvinnelige instruktører ganske kraftig tilbake her i landet, og deres betydning for utviklingen likeså. Gerda Ring (1891 – 1999) jobbet på Nationalteatret som både skuespiller og regissør, og gjorde en rekke oppsetninger på 1950- og 60-tallet. Hun utmerket seg kanskje særlig med samtidstykker av dramatikere som Sartre og Tennessee Williams. Stilen var mer preget av psykologisk realisme og vekt på ensemblepill. Edith Roger (f. 1922), betydelig danser og koreograf, vendte seg etter hvert til teatret og ble regissør, hovedsakelig på Nationalteatret, for en rekke intelligente og teatral forestillinger på 1970-, 80- og 90-tallet. Hennes jevnaldrende, Kirsten Sørli (f. 1926), opprinnelig skuespiller, ble en av landets ledende regikrefter fra 1960-til 90-tallet, med inspirasjon både i det fremvoksende gruppeteater og etter hvert i en lettere og elegant komediestil.

Tilvekst og utfordringer

Etter at Statens Teaterhøgskole fikk sin regilinje i 1979 – og utdanningsekspløsjonen førte mange unge teaterstuderende til utlandet – har man sett en relativt sterk tilvekst av kvinnelige regissører i Norge. Pr. i dag gjøres vel ca 1/3 av alle oppsetninger her i landet av kvinner. Ting tyder på at dette tallet er på vei opp. Det er grunnlag for å si at vi i dag har en rekke begavede kvinner som kan komme til å sette sitt preg på norsk teater i fremtiden. Mest kjent er vel

f. eks. Catrine Telle og Hilde Andersen fra den middelaldrende generasjonen. Lisbeth Bodd, omtrent jevnaldrende med de to sistnevnte, fra den frie sceniske gruppen Verdensteatret, er kanskje den kvinnen som tydeligst og mest konsekvent viderefører en eksperimentell, kvalitetsfundert kvinneregistradisjon i Norge i dag. Av de unge knyttes det betydelig forventninger bl.a. til Hanne Tømte, Tyra Tønnesen og Victoria H. Meirik.

Når man nå skal diskutere videre tiltak for eventuelt å heve andelen kvinner i norsk regi, er det viktig å se bakover og se at det finnes en historie og en sterk tradisjon. Jeg er ganske sikker på at vi har en av de sterkeste tradisjonene for kvinneregistradisjon i verden! Men en av hovedutfordringene man står overfor i norsk teater, enten det gjelder kvinner eller

Lisbeth Bodd er kanskje den som mest konsekvent viderefører en eksperimentell, kvalitetsfundert kvinneregistradisjon

menn, er at forståelsen av regissørens plass i det moderne teateret aldri riktig har fått forfeste i norsk teater og norsk offentlighet. På samme måte som modernismen egentlig aldri ble stuert i norsk teater. Her holdt man seg lenge, og mange mener det samme fortsatt, med synet at teater oppstår i møtet mellom en tekst og en skuespiller. Det er dessverre ikke så enkelt. Og det er en historisk og faglig feilslutning.

Så rollen som instruktør er i utgangspunktet ikke solid befestet i vår kultur. Dette er problematisk enten det er kvinner eller menn som skal utøve yrket. En annen utfordring for norsk teater er spørsmålet om demokrati. Når jeg bl.a. har satt opp i utlandet, har det slått meg at instruktørens autoritet er betraktelig bedre befestet ved mange andre steder enn her hjemme. Instruktøren, forventes det, skal og må prege forestillingen med sin vilje og sin visjon. En styrke i norsk teater er at vi har en form for demokratisk tradisjon i teateret og teaterarbeidet. Det er på mange måter bra. Men det er også et problem. Kunsten

er, dessverre, ikke spesielt demokratisk. For å utøve god regi, så må man ha subjektive og egenartede kunstneriske visjoner. Og det tillates man ikke helt i Norge. Når man henter utenlandske regissører hit, derimot, skal man ha den sterke og til dels subjektive kunstneriske viljen...

Hva er poenget mitt med dette? Jo, jeg tror at rollen som instruktør i norsk teater er, og har vært, problematisk, i hvert fall i etterkrigstiden, og at dette har gjort det enda vanskeligere for kvinner å innta og trives i registolen. Balansegangen mellom demokrat og despot er vel noe som menn i større grad oppdras til å beherske. Og det går an å stille spørsmålet: Har kvinnelige instruktører vært nødt til å «agere» menn for å kunne virke som instruktører i norsk teater?



Lisbeth Bodd. Foto: Asle Nilsen

I våre dager ser man at det relativt hierarkiske i teateret, noe som på mange måter er et kjennetegn ved det modernistiske teateret; med sterke regissører på toppen, er i ferd med å demonteres. Man ser i noen grad en større likestilling av uttrykk og funksjoner – et mer egalitært teater. Kanskje dette er noe av grunnen til at man i en rekke land i dag ser framveksten av svært gode kvinnelige instruktører.

Det man nå kanskje kan forvente, er en diskusjon om hvordan og med hva kvinnene skal prege teater- og filmlandskapet. Som inspirasjon på veien kunne man sitere noe som kritikeren og teatersjefen Axel Otto Normann en gang sa om Johanne Dybwad, en av de kvinnene som så sterkt preget teaterutviklingen før krigen: «Kvinnene i dette landet skylder henne hyldest: hun har fortalt dem selv og oss andre mere om kvinnen enn noen annen norsk kunstner.»

(Dette er en noe forkortet versjon av et foredrag holdt i Norsk Teaterlederforum, 10. april 2008. Red.)



Fremmer *Elektra* mangfold?

Mangfoldsåret: I den oppdaterte versjonen på Oslo Nye betraktes *Elektra* med et helnorsk blikk, hevder Ingeborg Tornes i dette innlegget.

Oslo Nyes satsing i mangfoldsåret, *Elektra*, har samme grunnfabel som hos Sofokles, men stykket fått en nokså dristig omskrivning av Petter Rosenlund. Den relativt unge Erik Ulfsby, også kjent fra Bollywood-oppsætningen *Fruen fra det indiske hav*, har gjort regien.

Det er interessant å merke seg hvordan *Elektra* markedsføres av Oslo Nye, Centraletret. På deres hjemmeside kan man lese:

Elektra er Oslo Nye Teaters største prosjekt i mangfoldsåret 2008, og er en videreføring av teatrets satsning på å speile noe av den mangfoldige kulturen i Oslo.

I hvilken grad Oslo Nye greier å «speile den mangfoldige kulturen i Oslo», og med hvilke grep dette er forsøkt gjort? Fra et etnografisk perspektiv, og med hjelp av teoretikerene Eric Lott og Abdul JanMohamed, vil jeg vise at Rosenlund og Ulfsby ikke makter å fri seg fra «et vestlig blikk». Eric Lott skriver om såkalt blackface minstrelsy, en komisk og nedverdiggende «negerimitasjon». Postkolonialisten JanMohamed skriver om fremstilling av afrikaneren som eksotisk og som «den fremmede», det vil si afrikaneren betraktet og beskrevet ut fra vestlige normer.

Den pakistanske kulturen fremstår ikke som mindre «fremmed» for oss etter denne forestillin-

gen, men er i stedet fastholdt i en eksotisk virkelighet med få muligheter for gjenkjenning på tvers av kulturgrensene.

Teorier om etnisitet

Eric Lott forteller om fenomenet «blackface minstrelsy». På 1840-tallet ble fenomenet populært blant USAs hvite befolkning. Hvite mennesker kledde seg ut som «niggers» og sang, danset eller spilte. Utkledningen besto i svartmalte fjes, rødmalte forstørrede lepper og en krøllete svart parykk. Bevegelsene og sangene var karikerte og obskøne. Den beste negerimitatoren, Master Juba, var ironisk nok afrikaner. Publikum insisterte imidlertid på full utkledning... I følge Lott var minstrelsy tilsynelatende underholdning, men viktigere: «a means of exercising white control over explosive cultural forms as much as it was an avenue of racial derision». Man forsøkte, i følge Lott, med denne komiske og karikerte underholdningsformen å skape en «aura of blackness».

Den innflytelsesrike postkolonialistiske teoretikeren Abdul JanMohamed påpeker hvordan kolonialistisk litteratur danner en symbiose med den utbytende imperialismen. Under påskudd av at de innfødte var «savages» og trengte opplysning og dannelses, annekterte man landområder, misjonnerte og plyndret de samme landene for deres naturressurser. Den kolonialistiske litteraturen, skriver

JanMohamed, skildrer de innfødte som ensartede, uten personlige særtrekk. Ved å avindividualisere og eksotifisere «de ville», var det lettere å rettferdiggjøre udådene som ble begått: «[...] the writer commodifies him [den innfødte, *min kommentar*] so that he can be exploited more efficiently». Den kolonialistiske litteraturen, sier JanMohamed, opererer med rigide og nyanseløse motsetningspar: «white and black, good and evil, superiority and inferiority, self and Other, subject and object».

Elektra

Den norske oppsetningen av *Elektra* ønsker å fremstille norskpakistaniske familiers virkelighet. Størstedelen av rolleinnhaverne er av pakistansk bakgrunn, musikken er pakistansk og det snakkes vekselvis norsk og pakistansk på scenen. Tilsynelatende et stykke som fremmer «mangfold». Men stykket betrakter vår største ikke-vestlige innvandrerguppe med et helnorsk blikk. Det som dominerer stykket for meg som tilskuer er motsetningsparet assimilert versus ikke-assimilert. Stykkets to helter, Elektra og hennes far, er gjennomassimilerte. Det er finurlig å se hvordan dette er gjenspeilet i scenografien. Nærmest samtlige av skuespillerne er svartkledde, mens Elektra og faren er kledd i hvitt. Elektra er den eneste som kan se sin avdøde far, som vandrer rundt i skinnende hvitt uten å snakke. Stykket åpner med å vise et bilde av farsskikkelsen omkranset av blomster. I motsetning til Hamlets far som eksplisitt krever at sønnen skal hevne ham, er Elektras far en stum og vakker gudelignende skikkelse med en aura av godhet og uskyld omkring seg. Begge våre helter dør martyrdøden for de norske verdier. Med hijabdebatten friskt i minne, er det svært interessant å se hvordan dette plagget fremstilles i stykket. Vår heltinne vrenger av seg hijaben full av vrede, mens den unnfalende søsteren lydig og underdanig trer på seg tøyestykket med en mine som skulle hun tre hodet inn i en renneløkke.

Kan det være slik at Rosenlund og Ulfsby har gått i en velmenende felle? Norsk-pakistanere fremstilles i stor grad som «de andre». De norske verdiene fremstilles på en måte som for meg skaper assosiasjoner til kolonialistisk litteratur sine motsetningspar. I Rosenlunds og Ulfsbys *Elektra* er motsetningsparene: frigjort versus undertrykt, assimilert versus ikke-assimilert,



ELEKTRA, med Pia Tjelta på Oslo Nye, Centralteatret. Regi: Erik Ulfsby. Foto: Marit Anna Evanger

lydig overfor familien versus tilpasset det norske samfunnet. Motsetningsparene er selvfølgelig mer nyanserte enn de som JanMohamed nevner, men ikke mindre farlige. Stykkets «bad-guy», Abdullah, som er gift med Elektras mor, bekrefter alle fordommer vi har mot pakistanske familiefedre. Han er rigid, voldelig og setter æren foran menneskelige hensyn. Den norske kulturen fremstilles positiv, mens den pakistanske fremstilles som utelukkende negativ. De eneste udelt positive pakistanske skikkelsene er Elektra og hennes far som har tilpasset seg fullstendig et norsk levevis. Som i kolonialistisk litteratur, ligger det her en masse undertekst. Underteksten i dette tilfellet forteller om den norske kulturens overlegenhet og at pakistansk kultur er hjertelig velkommen så lenge den er norsk. Det eneste pakistansk kultur kan bidra med i positiv retning er spennende matretter og eksotiske grønnsaksforretninger. Budskapet er uhyggelig likt kolonialismens. Men mens kolonialistene hevdet at den vestlige kulturen var overlegent sivilisatorisk, er budskapet i den nye orientalismen at den vestlige kulturen er moralsk overlegen.

Det er svært interessant å merke seg at når man i norsk regi skal fremstille norsk-pakistansk miljø, ender man opp med en fullstendig fordømmende holdning til et helt miljø. Dette minner i høy grad om den avindividualiseringen som JanMohamed finner i kolonialistisk litteratur. Elektras stefar er ikke en dynamisk og kompleks karakter, men en flat og statisk type. Han snakker utelukkende pakistansk; slik forblir han fremmed i dobbel forstand for publikum. De pakistanske innvandrerne er i stykket fremstilt slik det norske blikket ser dem, eller slik vi liker å se dem. Denne måten å fremstille muslimer på, ligner en moderne form for «minstrelsy light». Der

1840-tallets Amerika fremstilte afrikanere med karikerte og obskøne bevegelser og svartmalt fjes, fremstiller vi våre pakistanere som monomane kvinneundertrykkere.

Det er nokså ironisk at alle sentrale rolleer er besatt av nordmenn. Pia Tjelta er en eksotisk norsk kvinne med norsk kultur-bakgrunn, sminket pakistansk. Den svarte, fremstående intellektuelle, bell hooks (sic!) skriver det er typisk for underholdningsindustrien at de største rollene er forbeholdt hvite, mens svarte skuespillere innehar såkalte «supporting roles». De «virkelige» pakistanerne spiller her karikerte pakistanere.

Fremmer Elektra mangfold?

Det som dominerer forestillingen for meg som tilskuer er at de to heltene, Elektra og hennes far, lider en slags martyrdød for de norske verdier. De er begge kledd i skinnende hvitt, og hva gjelder Elektras far skapes det en slags kult omkring ham. Han er en halvgud og en «superpakistaner». Elektra på sin side blir en opprørske heltinne idet hun flerrer av seg hijaben og med stolt mine tar imot slag etter slag av sin stefar. Det er umulig ikke å la seg rive med i Elektras suggereende og patosfylte assimileringkamp mot den onde helpakistanske Abdullah. I kampen mellom pakistanske og norske verdier, ledes publikum med stødig hånd til å betrakte de norske verdiene som overlegne. Valget gjøres enkelt. Vi kan velge om vi skal holde med den avdøde, milde, assimilerte faren til Elektra som var «mer norsk enn mamma», eller den opportunistiske, kvinneundertrykkende drapsmannen Abdullah. Ulfsby og Rosenlunds *Elektra* opplever jeg som didaktisk, fordømmende og lite opplysende. Her er det nemlig lite rom for nyanser og gråtoner. De holder seg i stedet til svart/hvitt.

Berit Thorbjørnsrud, førsteamanuensis ved institutt for kulturstudier og oriental-

ske språk ved Universitetet i Oslo, adværer mot den nye orientalismen. Vår tids «orientalere» er muslimene, sier hun. I etterkant av Muhammedkarikaturstriden har det dukket opp en rekke uheldige generaliseringer av muslimer. Enkle forestillinger bidrar til å legitimere et syn på muslimer som laverestående.

Proffesor ved Duke University Claudia Koonz, som nylig besøkte Norge, påpeker at debatten om bruk av hijab og islam i Europa i stor grad handler om fordommer: «Det europearene burde snakke om er ikkje eit tøyestykke, men om diskriminering, arbeidsmarknad og bustad». Koonz sier det er interessant at mens hijab-debatten raste som verst i Frankrike, var det ingen som spurte de muslimske kvinnene om hva de selv ønsket.

Jeg tror hverken Rosenlund eller Ulfsby ønsker å fremstille muslimer som laverestående. Dessverre bidrar de, med sin forenklete fremstilling av norskpakistaniske miljø, til å opprettholde fordommer knyttet til denne gruppen. I stedet for å speile dette miljøet plukker de ut ytterpunktene av det som kan kalles pakistansk kultur. Man viser et vrengebilde av denne minoritetsgruppen – noe som i alle fall ikke tjener til integrasjon. Målet med teaterstykket er å skape mangfold, men stykkets undertekst oppfordrer til full assimilering, ikke til fredfull sameksistens mellom to kulturer. Det fokuseres utelukkende på hva minoritetsgruppen kan forandre på. Det finnes forbausende lite hvit rasisme i Rosenlunds og Ulfsbys *Elektra*.

LITTERATURLISTE

- Hooks, Bell fra «Teaching Resistance», *Performance Analysis*, Counsell, Colin og Wolf, Laurie (red), Routledge, London og New York, 2003
- JanMohamed, Abdul fra «The economy of the Manichean Allegory», *Performance Analysis*, Counsell, Colin og Wolf, Laurie, (red) Routledge, London og New York, 2003
- Lott, Eric fra *Love and Theft*, *Performance Analysis*, Counsell, Colin og Wolf, Laurie, (red) Routledge, London og New York, 2003
- Sverresdotter Dypvik, Astrid, «Sjå på bildet – kva tenkjer du?», *Morgenbladet* 7-13. Mars, 2008
- Thorbjørnsrud, Berit, radioprogrammet «Transit», P2: 23. Mars 2008.

Dansens Hus i Oslo, senter eller periferi?

Det nye Dansens Hus i Oslo åpnet den første helgen i mars med tre nyproduserte forestillinger av norske koreografer, samt en stor internasjonal konferanse med tittelen «Centre and Periphery – Contemporary Dance Today». Konferansen var i regi av IDEE (Initiatives in Dance through European Exchange), et nettverk av Europeiske dansehus hvor blant annet Dansens Hus i Oslo er med.

I løpet av konferansen kom det frem at det var kunstnerisk leder av Dansens Hus i Oslo, Karene Lyngholm, som hadde valgt tema for denne samlingen av danseentusiaster fra over 40 land. Det sier kanskje noe om selvforståelsen til dette nye tilskuddet på stammen av Europeiske dansehus. Spørsmålet er om diskusjonen om hva som er senter og periferi er en relevant problemstilling? I følge Sigrid Gareis, avtroppende leder for Tanzquartier i Wien, fokuserer diskusjonen for mye på maktspørsmålet i stedet for at dansemiljøet diskuterer hvordan dans er relevant i et samfunnsperspektiv, gjennom utviklingen av kunstneriske nettverk og dialogen mellom kunsten og publikum. Det kan virke som om seminarets tema til dels er passé, og kanskje er det grunnen til at diskusjonene til tider virket noe forserte.

Sentrum og synlighet

At det finnes flere sentrum for utøvelsen og utviklingen av dans er det likevel ikke tvil om. Alle de europeiske dansehusene er eksempler på slike sentra hvor definisjonsmakten om hva som er interessant eller ikke, ligger i institusjonenes programmering og nettverksbyggende aktiviteter. Den gode nyheten er, som Tom Remlov, direktør for den nye Operaen i Oslo uttrykte det med referanse til W. Shakespeare – det finnes alltid et annet sted («There is a world elsewhere»). Dette betyr at det finnes alltid en mulighet for å skape nye sentra. Remlov knyttet diskusjonen om sentrum og periferi til forholdet mellom det lokale og det globale, som igjen viser til forholdet mellom eksil og det å ha tilhørighet, eller røtter. Slik jeg forstår ham, er sentrum en størrelse som er knyttet til synlighet og det vil alltid stå i forhold til det som ikke er synlig eller som befinner seg enten i periferi eller eksil. «Is the centre a no where», spør han. Alle kommer fra et sted, en lokalitet. For en kunstner kan det å reise i eksil, være en måte å få en nødvendig distanse til sitt sentrum for å kunne kommentere og se denne konteksten bedre. Konklusjonen må være at det er et tett og fluktuerende forhold mellom sentrum og periferi.

Problemet er at gjennom å rette fokuset på

Man kunne spørre seg om ikke periferien er blitt det nye sentrum, i den forstand at det ser ut til å gi mer kunstnerisk kredibilitet å komme fra periferien

polemikken mellom sentrum og periferi, så opprettholdes også denne dikotomien. Likevel, seminaret kan åpne for nødvendig refleksjon og oppmerksomhet rundt en problemstilling som dreier seg om maktens bevegelser og beveggrunner. Det interessante ved konferansen i Oslo var at det var få som argumenterte for sentrum som en positiv og konstruktiv posisjon. Gjennom de to dagene konferansen varte, kunne man spørre seg om ikke periferien er blitt det nye sentrum, i den forstand at det ser ut til å gi mer kunstnerisk kredibilitet å komme fra periferien. Dette gjelder interessant nok hvis periferien beveger seg inn mot sentrum, ikke hvis kunstneren fra periferien blir værende i sin perifere situasjon og prioriterer dialogen med sin opprinnelige lokalitet.

Mobilitet

Ong Keng Sen, regissør fra Singapore, brukte spørsmålet om mobilitet på banen. Hva skjer, spør han, med den sentrale (europiske) dansescenen når kunstnere fra periferien, som han selv, begynner å bevege seg? Han peker på hvordan forholdet mellom sentrum og periferi må forstås i forhold til avhengigheten av markedet. Sentrum manifesteres gjennom stabilitet. Periferien er mer fleksibel og mindre definert, og kan redefineres som en refleksjon av sine ulike lokaliteter. Når disse nomadiske kunstnerne beveger seg mellom ulike festivaler og scener, skjer en destabilisering av maktsentrum og et tredje sted oppstår i mellomrommene, sa Ong Keng Sen. Spørsmålet er hvordan vi produserer og consumerer dans i fremtiden. Ikke minst sett i et økologisk perspektiv. Hva skjer når globale klimaendringer slår til og mobiliteten som kunstfeltet er så avhengig av, ikke lenger er politisk korrekt? Dette er spennende utfordringer for fremtiden. Begrenset mobilitet vil måtte forskyve maktforholdene mellom sentrum og periferi. Kanskje må vi alle bli mer selektive i forhold til hvor og når vi velger å reise for å møte kollegaer og se forestillinger. Kanskje må kunstneres mobilitet prioriteres fremfor produsenter? Kanskje må kuratorer i større grad fordele sin makt, stole på noen få utsendte ambassadører, og dermed inngå i en bredere diskurs omkring kunstens relevans?

Definisjonsmakten som ligger i sentrum, har en sentrifugal kraft som trekker både kunstnere og produsenter til seg. Det er i sentrum dansekunstnere kan utvikle seg i møte med kollegaer og måle sitt arbeid i forhold til maktens konsensus, samt eventuelt ta valg

som bryter med eller utfordrer denne. Karene Lyngholm påpekte at ethvert individ har makt til å utfordre, og gå i dialog med disse sentra og på den måten påvirke og synliggjøre sin kunst og sine visjoner. Spørsmålet som da må stilles, og som Virve Sutinen fra Dansens hus i Stockholm tok opp, er om sentrumsinstitusjonene i sitt ønske om å fornye seg og være i front, vil suge opp ethvert forsøk på løsrivelse og kritikk? Det vil si at kunstnere som stiller spørsmålsteget ved maktens sentrum gjennom å skape det Sutinen kalte «pockets of resistance», alltid selv vil ende opp med å bli en del av sentrum. Dette er en velkjent avantgarde problematikk som kjennetegner avhengighetsforholdet mellom sentrum og periferi.

Men hva med publikum? Publikum vil alltid være lokalt. For å kommunisere med publikum utenfor fagfeltet, må en hele tiden jobbe i mellomrommet mellom sentrum og

periferi. Kan vi transcendere idéen om sentrum og periferi og heller fokusere på hva som gir dansen dialogisk kraft i møtet med publikum? Hvordan kan dans i større grad spille en rolle i samtiden? Den Brasilianske koreografen Paolo Azevedo ga et forfriskende perspektiv fra sitt arbeid med fattige barn i sin lokale hjemby. Han stiller de helt sentrale spørsmålene som vi må stille oss selv igjen og igjen: Hvorfor skaper vi dansekunst? Hvorfor ser vi dansekunst? Hva ligger til grunn for våre smaksdommer? Liksom en annen brasiliansk koreograf, Lia Rodriguez, peker Azevedo på kroppen og kunsten som en base for å utvikle kunnskap, ikke kun som et redskap for gjenkjennelse og dermed trygghet. Azevedo leter etter en dans som passer til kroppen, ikke en kropp som passer til dansen.

(Artikkelen er også trykket i Svensk Danstidning, april 2008).

Avlyst Shakespeare-satsing

Det norske Shakespeareselskap vedtok på sitt årsmøte 28. april 2008 følgende uttalelse:

«Det er med sterk beklagelse at Det norske Shakespeareselskap registrerer at Det Norske Teatrets storsatsning på William Shakespeares historiske skuespill blir avbrutt før fullføringen i 2009. Dette i norsk teater så enestående prosjekt ble påbegynt med *Richard II* i 2006 og fortsatte med *Richard III* i 2007, og *Henrik IV* (del 1 og 2 sammenarbeidet) nå i 2008. Og det skulle altså bli slutten. Dramaene *Henrik V* og *Henrik VI, del 1, 2 og 3*, som alle skulle fått sine norske førsteoppførelser på Det Norske Teatret, blir det altså ikke mulig å oppleve på norsk scene i overskuelig fremtid.

Det norske Shakespeareselskap baserer storparten av sin virksomhet på sceneproduksjoner av mesterens skuespill, de historiske dramaene skulle derfor vært

grunnstenene i vårt arbeid fremover. Vi har allerede registrert at mange lærere nettopp har brukt disse produksjonene i sitt arbeid i skolen. For dem er avlysningen spesielt tung. Vi beklager nok en gang beslutningen Det Norske Teatret har tatt, og oppfordrer teatret til å erstatte de avlyste historiske dramaene med andre av Shakespeares skuespill!

En trøst for Shakespeareentusiaster er allikevel det faktum at The Royal Shakespeare Company nettopp i disse dager fremfører alle de åtte historiske skuespillene under samletitelen *The Histories* på the Roundhouse i London. På fire dager er det altså mulig å oppleve det samme ensemblet spille samtlige «histories». Men altså ikke på vårt eget språk.

For Det norske Shakespeareselskap,
Ola B. Johannessen, leder.

Jon Fosse har begået en rigtig Fosse, men underprioriterer nok den sociale side af de hemmeligheder, som vi heller ikke denne gang får afsløret.

Hemmeligheden er intakt – men hvilken hemmelighed?

.....
Jon Fosse: **EG ER VINDEN** Skodespel. Det Norske Samlaget, 2008
.....

Når man skal differentiere mellem elitefodboldspillere, anvender man ofte formuleringen om de allerbedste, at de har et højt bundniveau. Hermed mener man, at de – selv når de ikke spiller op til deres bedste – aldrig falder helt igennem. Derved adskiller de sig fra de næstbedste, der normalt spiller vældig godt, men også har deciderede svipsere.

Jeg åbner en anmeldelse af Jon Fosses seneste drama, *Eg er vinden*, med denne reference til et kvalitetskriterium anvendt inden for elitefodbolden for at antyde to ting. For det første, at Fosse i mine øjne har et meget højt bundniveau, og at han derfor hører hjemme blandt den absolutte elite af dagens

dramatikere. Havde han spillet fodbold, ville han have været selvsikret til en plads i Real Madrids eller AC Milans startopstilling. Men for det andet, at det nyeste drama, Fosse har skrevet, ikke helt lever op til de prangende driblinger, vi er blevet vant til at forvente af ham. Med *Eg er vinden* synes vi at bevæge os i retning af hans (ganske vist høje) bundniveau – også selvom der for en umiddelbar betragtning ikke er nogen tvivl om, at vi har at gøre med en ægte Fosse. Dramaet rummer således alle de kendte og velfungerende Fosse- ingredienser.

Uafvendelig tragedie

Som i de tidligere dramaer får vi fortalt en lille, næsten uanselig historie. Denne gang møder vi to personer, der har sat hinanden stævne på en båd. Vægten er lagt på Den enes historie. Han har lidt vanskeligt ved at finde sig til rette i livet. Iblødt fø-



Ole Johan Skjelbred og Fridtjof Såheim i Jon Fosses EG ER VINDEN. Regi: Eirik Stubø, Nationaltheatret/Festspillene i Bergen, 2007. Foto: Marius E. Hauge

ler han sig som en sten og drages tydeligvis af denne grund mod havet. For ham repræsenterer livet på en båd en lethed i tilværelsen. På dækket i den friske brise oplever han, at det kan lykkes at få bugt med den oplevelse af egen tyngde, han ellers ikke kan ryste af sig. Samtidig repræsenterer havet dog en mulighed for at forfølge den dødsdrift, der øjensynligt følger i kølvandet på hans oplevelse af at være tung som en sten. Hans angst for at blive opslugt af havet er et tilbagevendende tema i de to personers samtale, og dramaet udspiller sig da også som en tilsyneladende uafvendelig bevægelse frem mod hovedpersonens druknedød.

Stykket er endvidere præget af den særegne form for linearitet, som Fosse har rendyrket. Endnu engang er vi milevidt fra en konflikt-dreven kausaldramaturgi. Handlingen drives på ingen måde af modsatrettede viljer, men heraf følger imidlertid ikke, at Fosses stykker skulle være blottet for linearitet. Hans personer er ganske vist ikke særligt villige til at bevæge sig fremefter i handlingen. Dertil er de for påvirkede af deres behov for at dvæle ved bestemte problemkomplekser. Personernes hyppige reflektive gentagelser af bestemte eksisten-

tielle temaer fungerer naturligvis som en bremse på udviklingen. I *Eg er vinden* er det især fornemmelsen af at være en sten, længslen mod havet og hovedpersonens dødsdrift, der kredses om.

Ikke desto mindre lykkes det som regel Fosse at skabe en narrativ udvikling, der giver mere hollywood-dramaturgisk indstillede dramatikere baghjul. Den foretrukne teknik er at lade små forskydninger i gentagelserne lige så langsomt åbenbare dimensioner i det pågældende problemkompleks. Fosse kaster så at sige altid lige netop nok lunser ud til os narrativt hungrende læserløver til, at vi ikke søger føde andetsteds, men dog kun så mange, at vi forbliver sultne efter de næste lunser. I *Eg er vinden* drives handlingen frem mod det katastrofiske vendepunkt af den gradvise synliggørelse af den enes dødsdrift. Den producerer nemlig en voksende angst hos såvel Den anden som os for, at han lader den vinde over sig. Det er denne gradvise opbygning, der får handlingen til at virke som helt og aldeles uafvendelig – nøjagtig som i en klassisk tragedie.

Og så er alt oven i købet forberedt i en åbningsscene, man først for alvor begriber,



Jon Fosse. Foto: Cecilie Seinness

når man har læst sig frem til slutningen. Indledningsvis refereres der til en begivenhed, hvor Den ene «berre gjorde det», ligesom han påstår, at han «ikkje lenger finst». At han ikke skulle eksistere, er umiddelbart vanskeligt at acceptere, da han fremstår som en lige så fuldgyltig person som den anden. Ved slutningen forstår man imidlertid, at vi simpelthen kan have haft at gøre med en imaginær samtale mellem en levende og en død om den dodes sidste timer. Fremstillingen af Den enes fald eller spring ud i bølgerne foregår nemlig i form af en episk beretning. I fraværet af en dialogisk partner slår Den anden over i en fortællende modus: «Og så stod han der på dekk [...] ja så snubla han liksom og så låg han der i sjøen». I lyset af dette markante brud med den

dramatiske nutid kommer indledningen til at fungere som den forberedende del af en velforberedt overraskelse. Åbningsscenen kan nu anskues som en del af et andet ontologisk niveau end resten af handlingen. Til sammen konstituerer åbnings- og slutscenen et særligt niveau, hvorfra bevægelsen mod katastrofen fortælles.

Niveauet antydes dog blot. Tilføjelsen er vigtig, fordi *Eg er vinden* også er Fosse-agtigt derved, at alt fastholdes i en fundamental ubestemthed. Personerne er uforklarede. Vi finder aldrig ud af, hvorfor Den ene føler sig som en sten, længes efter havet og er mærket af en dødsdrift. Vi kommer heller ikke til indsigt i, hvilket forhold de to har haft til hinanden. Sidst, men ikke mindst holdes det ubestemt, hvorvidt druknedøden skyldes et selvmord eller et uheld. I slutscenen tales der blot om, at han snublede. I åbningsscenen hævder Den ene til gengæld, at han «berre gjorde det» og antyder dermed, at han – ganske vist ikke særlig velovervejet, men alligevel aktivt – valgte at springe i døden. I samme retning peger, at han angiveligt har skubbet den bådshage væk, som Den anden tilbød ham. Afgjort bliver det dog ikke, og således forbliver den hemmelighed, som Fosse i *Gnostiske essay* gør til et ontologisk vilkår for menneskelivet, endnu engang intakt.

Alt i alt fremviser *Eg er vinden* altså den vanlige træfsikkerhed, som Fosse har tilspillet sig med opfindelsen af sin særlige dramaformel. Og alligevel sidder dramaturgien ikke lige i krydset. Så vidt jeg kan se, skyldes det karakteren af den hemmelighed, vi denne gang har at gøre med. Den er nemlig grundlæggende udramatisk.

Den anden som mikrofonholder

Jeg har nævnt, at vægten i *Eg er vinden* er lagt på Den enes historie. Fosse interesserer sig tydeligvis grundlæggende for at fremskrive hans bevægelse frem mod druknedøden, mens Den andens situation øjensynligt ikke interesserer ham synderligt. Dermed får den hemmelighed, stykket bearbejder, en rent individualpsykologisk karakter. Der er udelukkende sat spot på Den enes kamp mod sine indre dæmoner, mens relationen til den anden efterlades underbelyst. Fosses øvrige dramaer er bestemt også befolket af personer med indre dæmoner, men når Fosse er bedst som dramatiske, er hans personer fastholdt i en bestemt social relation, og handlingen båret frem af problematiske

intersubjektive relationer. De individuelle hemmeligheder artikuleres så at sige i en overgribende relationel hemmelighed. Et paradigmatiske eksempel på dette er Fosses forrige drama *Skuggar*. Her monteres to trekantdramaer elegant op på hinanden i en kompliceret struktur, hvor forskellige tider vikler sig ind og ud af hinanden. Man kan vel næppe forestille sig en mere intersubjektiv problemstilling end et trekantdrama. I *Skuggar* får vi altså hele to på én gang, og alt, hvad personerne foretager sig, er relateret til det særlige sociale vilkår, trekantforholdene udstikker.

Måske vil man mene, at jeg med denne kritik af *Eg er vinden* fejlagtigt indskrives Fosse i en klassisk genreforståelse, der tildele dramatikken det intersubjektive felt som eneste legitime arbejdsområde – en forståelse, der er blevet udfordret af mange moderne dramatikere. Jeg indrømmer da også gerne, at jeg ikke mindst anser Fosses særlige mesterskab for at bero på, at han – også selvom han eksperimenterer med mange forskellige dramaturgiske konstruktioner – som hovedregel overholder det klassiske genrekra. *Eg er vinden* illustrerer faktisk, hvilke omkostninger der er ved ikke at gøre det. Jeg ser i hvert fald to afgørende priser, der betales for at underprioritere den sociale relation.

For det første reduceres Den anden tendentielt til mikrofonholder for Den ene. Man fornemmer ganske vist, at han (som fortæller) er interesseret i at finde en forklaring på, hvorfor det måtte gå, som det gjorde, og (som deltager i den fremadskridende handling) leder efter greb, der kan hindre det uafvendelige. Hans behov for svar på det smertelige *hvorfor* og hans ønske om at gøre noget udnyttes imidlertid ikke. De foreligger snarere som et uudnyttet potentiale i teksten. Netop fordi der ikke er etableret en egentlig relation mellem de to (fx en kærlighedsforbindelse), kommer Den anden lidt til at fremstå som et teknisk greb, der blot er nødvendigt for at eksponere Den ene. Pointen er selvfølgelig ikke, at relationen burde have været fuldstændig klar og entydig. Forbindelsen mellem de to må naturligvis også gerne være præget af ubestemthed. Men skal Den anden for alvor bidrage med noget til stykkets grundlæggende ubestemthed(er), må ubestemtheden udfolde sig inden for en bestemt ramme.

For det andet balancerer Fosse i *Eg er*

vinden for én gangs skyld på kanten til hittepåsomhed. Midtvejs i stykket finder de to på, at de skal have lidt mad og en dram. Da spise- og drikkescenerne ikke er vævet ind i en bestemt (ubestemt) social relation, bliver de lidt udvendige. Der mangler så at sige en social opladning af maden og drammen. Scenerne minder om de øvrige reflektive scener, der også virker som opbremsninger. Uden en social nødvendighed relateret til stykkets grundlæggende situation fører de imidlertid ikke til en uddybning af en gen-tagelsestvang. De indfører blot tomgang.

Høj kvalitet trods alt

Afslutningsvis vil jeg gerne erindre om, at vi taler om et drama, der repræsenterer et meget højt bundniveau. Kvaliteten understreges af den måde, hvorpå Fosse bygger den sidste episke sekvens op. Sekvensen spændes nemlig dramaturgisk elegant op. Kort efter at Den anden har slået over i en episk beretning, slår han over i historisk præsens og skaber dermed en forøgelse af den dramatiske suspense. Dernæst bringes Den ene atter i spil som dialogisk partner samtidig med, at intensiteten i beretningen øges ved at lade Den anden udtale sig i serielle oneliners: «Eg roper / Eg veit ikkje kva eg skal gjere / Eg ser mot fyret / Eg ser meg tilbake / Eg roper», osv. Også dette øger naturligvis spændingen frem mod det punkt, hvor Den anden endelig når frem til at kunne stille sit afgørende hvorfor-spørgsmål. Naturligvis bliver spørgsmålet aldrig for alvor besvaret. I klimaksscenen må man nøjes med Den enes «Eg gjorde det berre», der efterlades dirrende i luften, og det er derfor helt konsekvent, at stykket afsluttes med Den enes reference til stykkets titel: «No er eg borte / Eg er borte med vinden / Eg er vinden». Mere elegant og dramaturgisk korrekt kan det næppe gøres. Kan hende, at Fosse brænder et straffespark og et par oplagte chancer midtvejs i kampen, men han vinder alligevel 1-0 på et mål scoret tre minutter inden sidste dommerfløjt.

Teatermannen Ibsen

Live Hov har levert en grundig dokumentasjon av Ibsens nære forhold til samtidens teater.

AV KELD HYLDIG

Live Hov: **MED FULD NATURSANDHED. HENRIK IBSEN SOM TEATERMANN**
Multivers, 2007

Ibsen-forskningen har alltid vært dominert av en litterær tilgang til skuespillene. Men, som dramatiske tekster er Ibsens skuespill – så vel som andre skuespill – skrevet med henblikk på scenisk fremføring. Det innebærer at tekstene må forstås i en scenisk-teatral kontekst og hva det innebærer av teatermessige virkemidler som skuespillere i scenerommet, rommets visuelle utforming og den levende relasjonen mellom utøvere og publikum.

Med boken *Med Fuld Natursandhed. Henrik Ibsen som teatermann* har professor i teatervitenskap, Live Hov, levert en grundig dokumentasjon av at Ibsen som dramatiker hadde et nært og konkret forhold til sin tids teater og især til fremføringene av hans stykker. På denne måten er boken et gledelig bidrag til å styrke teaterorienteringen i den ellers litterært orienterte Ibsen-forskningen.

Gjennom 5 tematiske innfallsvinkler

viser Live Hov Ibsens forhold til samtidens utøvende teater: 1) «På scenegulvet», 2) Fra tilskuerplass, 3) Ibsen som teatermann pr. korrespondanse, 4) Ibsen og teatrets aktører og 5) Ibsens parenteser – tause men talende.

«På scenegulvet»

Hov gjør et poeng ut av at Ibsen både i sine år ved Det Norske Theater i Bergen (1852 – 57) og ved Kristiania Norske Theater (1858 – 62) var sceneinstruktør og ikke personinstruktør. Ut fra et moderne perspektiv, hvor personinstruksjon og regi av teaterproduksjoner gjerne sammenfaller hos instruktøren/regissøren som en kunstnerisk overordnet innstans, kan dette synes som et underlig og problematisk skille. Skillet mellom personinstruksjon og iscenesettelse var også problematisk for Ibsen. Som sceneinstruktør var han opptatt av helhetsvirkningen av rolletolkninger, samspill og sceniske arrangementer. Hov viser til flere brev og sammenhenger, hvor Ibsen kommenterte den problematiske delingen mellom ansvar for personinstruksjon og sceneinstruksjon. I disse spørsmålene var den unge Ibsen i 1850-årene i fronten av den kunstneriske utviklingen i europeisk teater. Akkurat i

disse årene var den moderne regikunsten i sin vorden. En rekke teaterutøvere, i bl.a. Frankrike og Tyskland-Østerrike, arbeidet aktivt for utviklingen av en kunstnerisk helhetstenkning i teatret hvor instruktør/regissør hadde en samlende overordnet funksjon. Ibsens dramatik med de etter hvert mer og mer detaljerte sceneanvisninger kom også til å spille en sentral rolle i det europeiske regiteatrets utvikling, representert ved det tyske Meininger-ensemblet og Max Reinhardt, franske Lugné-Poë, engelske Gordon Craig og i Norge Bjørn Bjørnson og Johanne Dybwad. Slike perspektiver hvor Ibsen settes inn i en større europeisk sammenheng, er kun i liten grad til stede i Hovs bok. Hun sammenstiller et stort dokumentasjonsmateriale bestående av regiprotokoller, brev, memoarer og avisartikler. Gjennom det får hun frem et godt bilde av Ibsen som en ambisiøs, hardt arbeidende og kreativ teatermann. Men hun gir oss ikke noe bilde av Ibsens virke i en større teaterhistorisk kontekst.

Fra tilskuerplass

Kapittelet «Fra tilskuerplass» handler om Ibsens aktivitet som teaterkritiker og -skri-

bent. Teateranmeldelsene og teaterartiklene fra 1850- og 1860-årene er de eneste steder hvor Ibsen på en mer helhetsmessig og teoretisk måte gir uttrykk for sitt kunst- og teatersyn. Derfor er disse artiklene interessante, og Live Hov tillegger dem stor betydning. I dette kapitlet introduserer hun sitt hovedsynspunkt, at Ibsen hadde et grunnleggende og gjennomgående realistiske teatersyn. Dette kommer bl.a. til uttrykk i bokens tittel «Med Fuld Natursandhed», som er et Ibsen-sitat hentet fra et brev til teatersjef Schrøder ved Christiania Theater i 1882 i forbindelse med urpremieren på *En folkefiende*. Natursannhet er et begrep Ibsen, især i 1870- og 1880-årene, ofte benyttet i sine anvisninger til instruktører og skuespillere om hvordan han ønsket sine stykker fremført. Hov identifiserer Ibsens begrep om natursannhet med realisme. Hun viser at Ibsen som teaterskribent i 1850-årene egentlig allerede forfektet dette synspunktet, selv om han på daværende tidspunkt, i samsvar med den norske kulturelle offentligheten for øvrig, var preget av nasjonalromantiske ideer. Med en rekke sitater fra teateranmeldelser viser Hov hvordan Ibsen allerede i 1850-årene for eksempel etterlyste mer naturlighet og mer illusjon i fremstillingen.

Ibsen som teatermann pr. korrespondanse

Dette er kanskje det kapitlet i boken som i sterk grad viser Ibsens nære forhold til det praktiske teater. De mange brev fra 1870- og 80-årene fra Ibsen til teatersjefer, instruktører og skuespillere dokumenterer at Ibsen, på tross av at han bodde utenlands, allikevel var sterkt og konkret engasjert i teaterutviklingen i Norge. I disse brevene fins det detaljerte fremstillinger av hvorledes han mente personene i hans skuespill skulle spilles og hvordan skuespillene som helhet skulle settes i scene. Et nøkkelbegrep i mange av disse brevene er som sagt «natursandhed». Kravet om maksimal natursannhet i den sceniske fremstillingen nyanteres i Ibsens brev med karakteristikk som «afspejling av virkeligheden» og «levende, virkelige mennesker». Men sjeldent benyttes Ibsen realisme-begrepet, skriver Live Hov. Et ofte forekommende emne i Ibsens brev i forbindelse med oppsetninger på Christiania Theater var rollebesetningen. Brevene viser at Ibsen på tross av langvarig utlendighet var godt kjent med mange av

de sentrale norske skuespillerne. Han var opptatt av at man fikk til den best mulige rollebesetningen, og skrev ofte til teatersjefen eller instruktøren at en skuespiller ikke passet eller passet spesielt godt til en tiltenkt rolle.

Et annet spørsmål Ibsen især i sine brev til skuespillere var opptatt av, var å få fjernet den høytidelige og kunstige «teaterdeklamasjonen» mange av tidens skuespillere, som en arv fra de romantiske trender i teatret, hadde tendens til. Ibsen var en ivrig fortaler for et samtdsorientert, naturlig og livlig scenespråk.

Ibsen og teatrets aktører

Kapitlet om Ibsen og teatrets aktører handler om Ibsens forhold til skuespillerstanden og især til en rekke individuelle norske skuespillere som Johannes Brun, Laura Gundersen, Lucie Wolf og Andreas H. Isachsen. Her er Live Hovs innfallsvinkel mer historisk-biografisk enn i de andre kapitlene. Dette bidrar imidlertid, sammen med bokens øvrige tematiske perspektiver, til å befeste inntrykket av Ibsens nære forhold til det utøvende teater gjennom hans direkte relasjoner til sentrale skuespillere, og især de som fikk i oppgave å levendegjøre personene i hans skuespill.

Ibsens parenteser – tause men talende

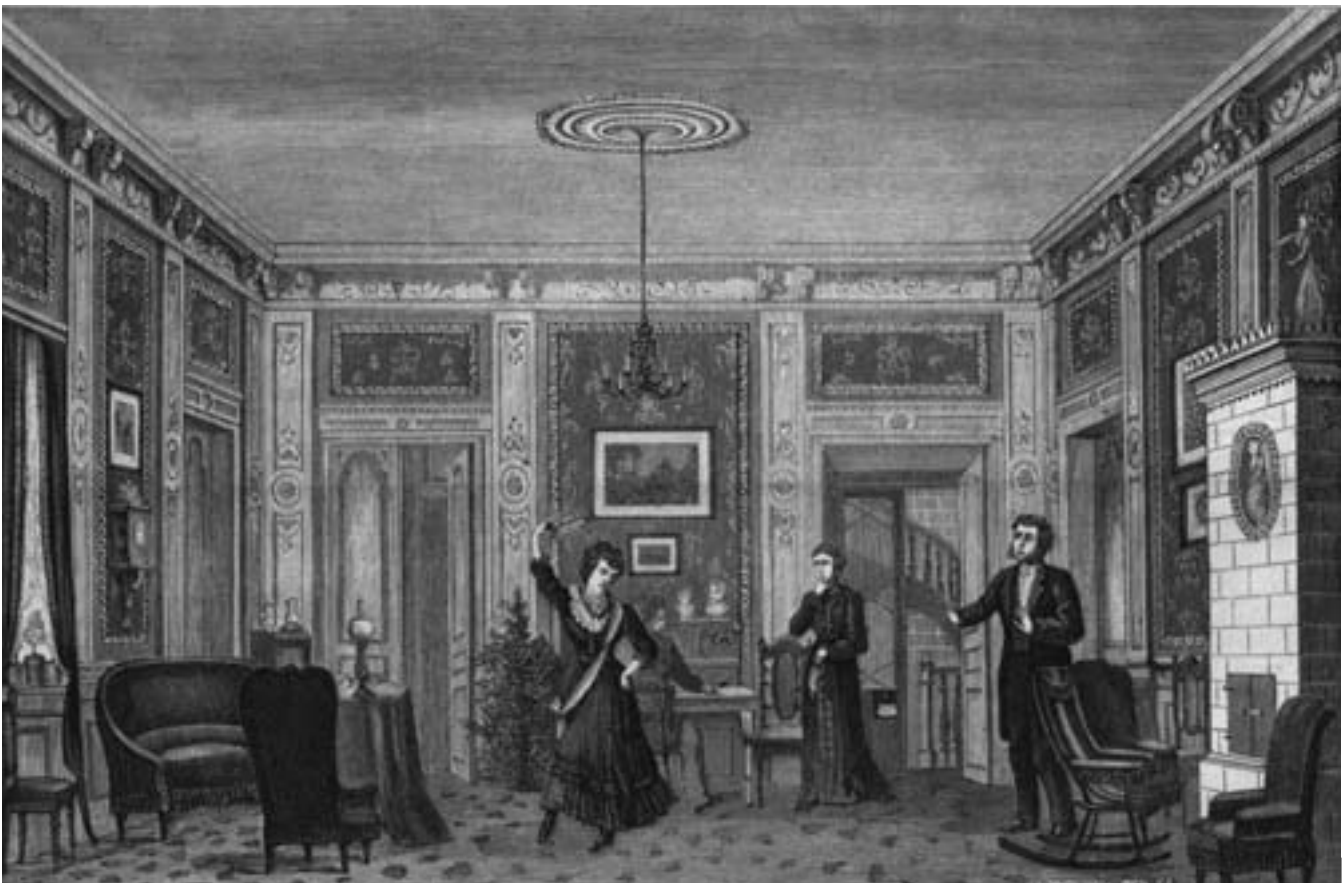
Det kan virke litt merkelig at Live Hov som teaterforsker betegner Ibsens sceneanvisninger som «tause men talende» parenteser. Hun tar dermed nærmest utgangspunkt i at sceneanvisningene i Ibsens skuespill er skrevet for det lesende publikum, for å underbygge den lesendes opplevelse av handlingen. Via en litt søkt argumentasjon om Ibsens «tredobbelte» publikum (s.222) argumenterer hun for at Ibsens sceneanvisninger «utvilsomt» også er skrevet for teaterutøverne som «spilledirektiver». Fra en teatervitenskapelig synsvinkel forekommer det som den største selvfølgelighet, at sceneanvisninger først og fremst nettopp er anvisninger på hvordan et stykke skal settes i scene, og til tider hvordan og med hvilke uttrykksmidler en person skal fremstilles. Men i dette kapitlet beveger Live Hov seg mer inn på de litterære tolkningers felt, frem for de teatrale. Hun går inn på forholdsvis detaljerte fortolkninger av en rekke beskrivelser i sceneanvisningene (personenes utsende, scenerommets utforming, farger, for-

mer, tekstiler, blomster etc.). Disse karakteriserer Hov som «dobbelte ekspressive», idet de både er realistiske virkemidler og samtidig symbolsk ekspressive. Det siste især i forhold til personene, men også i forhold til handlingen. I denne forståelsen støtter Hov seg på den innflytelsesrike Ibsenforsker John Northam, som i boken *Ibsen's dramatic Method* fra 1952 utviklet begrepet om «visual suggestions» i Ibsens skuespill. Northam utlegger en rekke av Ibsens «visual suggestions», hovedsakelig i sceneanvisningene, som symbolsk betydningsfulle i forhold til personer og handling.

Ibsens realisme eller idealisme?

Boken dokumenterer på en overbevisende måte Ibsens realistiske kunstsyn, slik det kommer til uttrykk i en lang rekke brev og anvisninger til teatrets utøvere. Man kunne imidlertid, som tidligere nevnt, ha ønsket seg dette kunstsynet belyst i en videre kontekst. Det er noen sentrale nyanser i Ibsens dramatik, som synes å forsvinne med den genuine realismen Hov tilskriver Ibsen. Ibsens 50-årige virksomhet som dramatiker dekker en periode med intensive vekselvirkninger mellom romantisk-idealiserende kunstsyn og et realistisk-sosiologisk kunstsyn. Med sin dramatik fra begynnelsen av 1850-årene og helt til slutten med sin dramatiske epilog *Naar vi døde vaagner* befant Ibsen seg i brennpunktet mellom disse to kjempende kunststrømningene. I bokens avsluttende kapittel «Fra idealisme til realisme» argumenterer Hov for at Ibsen frem til 1870-årene var preget av romantikken, og at han fra 1870-årene og videre fremover gjennom resten av sin karriere var absolutt realist i sitt kunstsyn. Dette er i samsvar med en eldre tradisjon i Ibsen-forskningen, som bygger på at Ibsens dramatik frem til 1870-årene åpenbart var skrevet i forlengelse av den romantiske tradisjonen, og at han fra og med slutten av 1870-årene og resten av sin karriere skrev realistiske samtdsdramaer.

Jeg tror imidlertid, at hvis man går Ibsens dramaturgiske og teaterkritiske artikler fra 1850- og 1860-årene nøye igjennom og sammenfører dette med hans utvikling som dramatiker, kan det også tre frem et bilde av en kjempende-reflekterende idealisme. En idealisme som har sitt utspring i den tyske romantikken, som var en tradisjon hvor man hadde en reflektert omgang med begrepet om «natursannhet»



Fra Christiania Theaters førsteoppførelse av ET DUKKEHJEM, 20. januar 1880. Johanne Juell som Nora i «Tarantelscenen».

(Naturwahrheit). Både Goethe og Hegel benytter ofte dette begrepet i deres estetiske refleksjoner og teorier, idet de mente at i ethvert kunstnerisk uttrykk er det en eller annen form for egenartet balanse mellom idealitet og natursannhet. Jeg tror ikke at Ibsen «skiftet» fra idealisme til realisme i 1870-årene. Derimot tror jeg, at det underveis i hans utvikling som dramatiker foregikk en transformasjon i forholdet mellom idealisme og realisme. Samtidig som Ibsen kritiserte en utvannet og bornert idealisme i det borgerlige samfunn og familiemønster, etablerte han under den realistiske overflaten i samtidsstykkene et dypere nivå av universelle humanistisk-metafysiske problemstillinger som knytter an til den idealistiske tradisjonen.

På tross av mine ulike kritiske refleksjoner, mener jeg at Live Hov har skrevet en meget leseverdige bok. Boken er et viktig bidrag til Ibsen-forskningen, idet den på en overbevisende måte dokumenterer at Ibsen i minst like høy grad var teatermann som forfatter.

Ny Illustreret Tidende, 8. Februar 1880:

«Da Opførelsen af «Et Dukkehjem» på Kristiania Theater i flere Henseender staaar paa Høiden af, hvad vi herhjemm formaar i Retning af scenisk Fremstilling, har vi troet at burde bringe vore Læsere et Billede af en af Scenerne i dette Stykke. Vi valgte Tarantelscenen i anden Akt, hvor Nora danser til Doktor Ranks Spil, medens Helmer forgjæves søger at stanse hende og Fru Linde forbauset bliver staaende ved Indgangen. Det er imidlertid en egen Sag med dette Slags Billeder; de vil altid synes matte i Sammenligning med det Billede, som selve Opførelsen giver. For det Første kan jo Spillet, det levende og bevægende Princip i Fremstillingen ikke gjengives, og dernæst er det altid yderst vanskelig at faa Portrætligheden frem i de smaa Figurer og efter det flygtige Blik Kunstneren fra Tilskuerpladsen har Anledning til at kaste på de Spillende. Hvad man derfor kan fordre af et saadant Billede, er kun, at det gjengiver Dekorationen og Situationen – og disse Fordringer fyldestgjør vort Billede paa en fortræffelig Maade. Hr. Theatermaler Jørgensen, der har leveret Tegningen til Billedet, har med minutøs Møiagtighed gjengivet den smukke og elegante Dekoration; selv de mindste Detailler, som Blomsterne i Vinduet, Uhret paa Væggen og Brevkassen med det skjæbnesvangre Brev er medtagne. Vor Theateranmelder har allerede tidligere udtalt sig meget anerkjendende om den Smag og Omhu, Hr. Johannes Brun har lagt for Dagen ved Stykkets Iscenesættelse, og vore udenbys Læsere har nu Anledning til at overbevise sig om, hvor berettiget denne Udtalelse var. Hvem skulde for en Del Aar siden have troet, at den gamle Scene paa Bankpladsen lod sig omdanne til en saa hyggelig og komfortabel Salon! ...»

Portugisisk tilpasningsudyktighet

Ny portugisisk dramatik som på alle måter er bedre egnet for teaterscenen enn som leseropplevelse.

AV JULIE RONGVED AMUNDSEN

«Åpen Tekst» Jacinto Lucas Pires:

OCTAVIO I VERDEN

José Maria Vieira Mendes:

ETTROMSLEILIGHET

Patricia Portelas: ODILIA

Presentert som iscenesatte lesninger på Det Åpne Teater, 6/10 2007

Under samlebetegnelsen *Åpen tekst* skal Det Åpne Teater i tiden fremover gi ut både ny norsk og internasjonal dramatik i bokform. Den første boken i serien ble lansert av Det Åpne Teater lørdag 6/10-2007, og inneholder en samling nylig oversatt portugisisk samtidsdramatik. Boken inneholder tre skuespill, som alle er utviklet i perioden 1998 og frem til i dag. Denne boken er dermed et bevis på det levende dramatikmiljøet i Portugal den siste tiårsperioden. Alle dramatikerne er tilknyttet teatret *Artistas Unidos* i Lisboa, et teater som i denne perioden har lagt til rette for utviklingen av nye scenetekster. Lederen ved dette teatret, Jorge Silva Medo, slår fast at det har skjedd en oppblomstring av gode portugisiske scenetekster det siste tiåret, og at denne mengden portugisisk høykvalitetsdramatik ikke var mulig å finne før dette.

Dataspill

Det er helt klart mulig å si at de tre stykkene i boken har visse likhetstrekk, og at disse likhetene i stor grad ligger i at alle stykkene har en forholdsvis ung målgruppe. Alle tematikkenes kretser rundt det å vokse opp og finne seg til rette i verden. I Jacinto Lucas

Pires' stykke *Octavio i verden* er denne tematikken tydelig helt fra begynnelsen. Pires skrev dette stykket i samarbeid med *Connections*, et scenekunstprosjekt som tilsvarende DUS (Den unge scenen) i Norge, og som setter ungdom i fokus i scenekunstarbeidet. Stykket handler om Octavio som prøver å finne seg til rette i verden. I den første scenen ser Octavio på en leilighet, og mannen på visningen oppfordrer ham til å tenke og handle med å si: «Hvis du virkelig vil gjøre noe må du stå oppreist, eller sitte ned. Aldri begge deler på en gang, det blir stygt.» Denne absurde replikken er beskrivende i forhold til Octavios manglende evne til handling, og stykkets mangel på dramaturgisk utvikling. Pires har valgt en spilldramaturgi, noe som kludrer til skillet mellom fiksjon og virkelighet der publikum selv må velge hvorvidt de tror på det som skjer med karakterene på scenen eller ikke. Når dette knyttes sammen med enkel og karikert vold ser man inspirasjonen fra dataspill godt. Dramaturgien er episodisk, hver scene arter seg som en avsluttet episode som ikke henger kausalt sammen med den neste. Som i et dataspill der man klarer brett etter brett uten å forholde seg nevneverdig til de tidligere utfordringene, kommer man imidlertid til slutt til enden.

«Friends venter på Godot»

Bokens andre skuespill, José Maria Vieira

Mendes' *Ettromsleilighet*, handler om unge mennesker i 20-årene. De er altså noe eldre enn Octavio, men utilpassheten i den voksne verdenen ligger til grunn også for dette stykket. Det handler om en leilighet, som virkelig er fire leiligheter i én, der det bor fire mennesker hver for seg. Livene og skjebnene deres smeltes sammen, de møtes, krangler, drikker øl, snakker sammen og drikker enda litt mer øl. Handlingen foregår i alle fire leilighetene, men det er hele tiden det samme scenerommet det foregår i. Mendes utforsker på denne måten bruken av scenerommet og hvordan dramaturgien er knyttet til det bestemte spillestedet. Dette fører til en simultan dramaturgi der en karakter kan befinne seg i et rom og den andre egentlig i et helt annet, men der det allikevel spilles ut på samme sted samtidig. I denne simultane dramaturgien er det lite fremgang eller utvikling for karakterene. Mangelen på fremgang og forlengelsen av status quo gjør stykket nesten absurd. Med dette i tankene kommer det ikke som noen overraskelse når jeg leser at Mendes har jobbet med å oversette Beckett til portugisisk. Stykket blir en slags «Friends venter på Godot». Dette gjøres også morsomt ved at den ene karakteren, Vasco, som er noe eldre enn de andre, hele tiden snakker om en Laura. Det utdypes ikke hvem hun er eller om han virkelig venter på henne, eller igjen om hun faktisk eksisterer. Men hver

Fiksjonen er morsommere enn den grå virkeligheten, og den gidder de derfor ikke å forholde seg så mye til



José Maria Vieira Mendes: ETTROMSLEILIGHET, foto fra en iscenesettelse ved Artistas Unidos, Lisboa.

gang det ringer på døren hans utbryter han: «Laura!». Det viser seg imidlertid alltid å være en av de andre karakterene. Uten at dette gjøres til noen bærende del av stykket ligger det som en underliggende påminnelse om at det finnes en verden utenfor denne ettromsleiligheten hvor de alle bor, og beveger seg i. Helt til slutt sitter de alle sammen i den samme sofaen når det ringer på døren, noe som får alle fire til denne gangen utbryte «Laura!». Kanskje kommer hun, kanskje er det henne de venter på, men mest av alt tror jeg det er en ironisk kommentar til denne ventingen som ikke egentlig finner sted. Som et dramaturgisk poeng lager Mendes her en avslutning, som om det de ønsker skal skje skjer, men som i realiteten er en fortsatt forlengelse av status quo.

Eventyr

Utgangspunktet for det tredje skuespillet Patricia Portelas *Odilia* er et helt annet enn det vi finner i de andre skuespillene. Det er allikevel mulig å gjenkjenne likheter i den overordnede tematikken. Stykket er beregnet for barn fra åtte år og oppover og handler om den forvirrede musen

Odilia som i ung alder får veldig lyst på en bestemt inspirerende jobb, men hun roter seg bort på vei til jobbintervjuet, og når hun til slutt kommer frem er jobben allerede besatt. Handlingen er inspirert av gresk mytologi, og når Odilia løper fra jobbintervjuet møter hun Penelope, Odysseus' ventende kone. Odilia venter sammen med henne i noen tusen år før de sammen blir lei av å vente og begir seg inn i en labyrint. Det hele er humoristisk og lekende eventyrfortelling. Odilia er både voksen og barn i ett. Samtidig som hun på den ene siden eldes, i og med at hun venter i tusenvis av år, og at alderen hennes fra begynnelsen av hele tiden omtales, blir hun ikke voksen. Tankene og oppførselen hennes blir på mange måter som et barns. Det er kombinasjonen av denne barnligheten og et voksent ønske om jobb og kjærlighet som setter tilpasningsdyktighet i fokus i *Odilia*. Akkurat som Octavio eller de fire vennene i *Ettromsleilighet* mangler Odilia troen på en fremtid eller et ønske om å bli voksen.

I alle disse skuespillene settes fiksjonen foran virkeligheten. Fiksjonen er morsommere enn den tørre og grå virkeligheten, og

den gidder de derfor ikke å forholde seg så mye til. Octavio befinner seg på den ene siden i en verden han ikke er sikker på er virkelig, mens han på den annen side heller ikke er i stand til å skille mellom fiksjon og virkelighet. Vennene i *Ettromsleilighet* vet forskjellen på fiksjon og virkelighet, men gidder ikke helt å forholde seg til det. Odilia er bare en figur i et eventyr og hennes drømmer og lengting settes på en lekende måte foran noe så kjedelig som virkeligheten. Alle de tre forfatterne bruker nye, men ulike dramaturgiske virkemidler for å få dette skillet til, og skaper på denne måten en form for dramatik som på alle måter er bedre egnet for teaterscenen enn som leseropplevelse. Jorge Silva Medo sa på boklanseringen at det fine med den nye generasjonen dramatikere i Portugal var at de, i motsetning til tidligere, ikke var mislykkede romanforfattere som prøvde seg på en ny genre, men at de var dramatikere som ønsket å skrive for scenen og for en teaterpraksis. Dette har gjort alle de tre skuespillene til gode teatergrunnlag som det kan bli svært spennende teater av i fremtiden.

«Om bare blodspruten oppover veggane kunne tala»

Arild Rein følger opp sin kritikerroste krimromantriologi fra Stavangers skyggeside med noe litt teateraktig som det er vanskelig å si at er vellykket.



Arild Rein: **VINTERCAMPING**, «Eit underholdningsstykke». 202 sider. Samlaget, 2007

I lesningen av *Vintercamping* tar jeg meg i å tenke på de første anmeldelsene som møtte Ibsen i England på slutten av 1800-tallet. Jeg husker spesielt én ganske flott en, noe om moralsk kloakk som ifølge kritikeren fløt utover.

Etter dette tenker jeg ikke noe særlig mer på Ibsen. For der denne kakket forsiktig i fasaden til det viktorianske borgerskapet, går Rein langt mer brutalt til verks – det vil si: fylla. Syv kvinner, først på gravøl på en bar (det blir mer tequila enn øl), så i et boblebad, i feiringen av en fødsel. Den avdøde er en felles mannlig bekjent av heltinnene – «Alle har me knulla med tullingen dei spadde ned i dag», og «Alle skal me pissa i grava hans» – imens den nyfødte er en liten prinsesse. Men selv om humøret til damene kan virke noe bedre i andre del, kan det vanskelig kalles for en oppadgående kurve: En av kvinnene har allerede født en prinsesse i første del, og hun er «verken lykkeleg eller ulykkeleg». Eller som det heter et annet

sted: «Døyr noko nytt, kjem noko gammalt i staden». Til sammen fremstår det hele som et evig status quo (som slutten kanskje er en understrekning av): ting forandrer seg hele tida, men ting forandrer seg aldri; ting blir ikke bedre før mann har nådd bunnen, men det gjør man aldri, osv. I mellomtiden lever kvinnene i stykket med sine drifter og drømmer. De har en sterk virkelighetssans, og liten tiltro til den rosenrøde kjærligheten. De er nesten sykkelig opptatt av å være tiltrekkende, elsket, lykkelige, få pult, føde, og møte kjendiser. Deres kommentarer om hverandre og andre kan være huggende, samtidig som bevisstheten om at de er i samme suppe også er sentral: «Mobben samlar seg på torget for å be og spela gitar», og «Eg heiar både på løva og lammet» (sistnevnte verslinje blir litt unødvendig ferdigtygd når den neste lyder «Eg heiar både på han som slår, og ho som blir slått»). Det er et dystert norsk samfunnsbilde, dekadent og infisert av sin egen luksus. Det minner om Reins istykkerkokte kriminalromaner, selv om det dreier seg om mer enn bare Stavanger denne gangen. Det er en illusjonsløs skittenrealisme, ispedd nok av svart humor: «Eg ville ta toget til draumeland, men så hamna eg i denne myra». Konfronteringen av den vemmelige virkeligheten ser ut til å ville være en slags opposisjonell fødselsaktivitet for livets streben, en livmor og jordmor for utskudene: «Å bli påkøyrd av eit vogntog er ein realitet», og «Eg styrer den harde realiteten djupt inn i mi våte fitte».

Som med Stavanger-triologien kan enkelte utsagn peke mot Kielland & co., blant

annet «Raseriet mitt gjer meg til ei gullkanta spådame» og «Spydet mitt gjer meg til ein framifrå lege». Paperback'en er også en *giveaway*, idet den nevner de romerske satirikerne Martial og Juvenal; *Vintercampings* epigraf er hentet fra sistnevnte, imens den epigrammiske strukturen – gjennomgående i hele boka er kvartetter med de forskjellige heltinnenes replikker – er inspirert av særlig Martial. Det lave innholdet blir slik kledd i en høy form, som en lang serie aforismer. Tittelen beskriver kanskje en slags estetisk tilnærming til den harde realiteten: «I dag er dagen då eg legg puta mi nærmare fullmånen for å få sova»; og «Fullmånen skin på den tomme campingplassen». Rein viser seg som både tradisjons- og formbevisst. I tillegg til å henlede mot hans tidlige romaner, inneholder *Vintercamping* flere pek til andre – Elias Cannetti, Schopenhauer og Bram Stoker nevnes eksplisitt; «Å passa seg for vindmøllene er det bare tullingar som gjer» vinker til en spansk åndsfele, og «Kunsten å døy kjem eg aldri til å læra» stirrer et knippe hvite menn i hvitøyet.

Teateraktig

Stykket mangler heller ikke teaterhistoriske sammenligningspunkt: Paperback'ens identifisering av stykket som en «djupt moralsk song» trekker tankene mine særlig mot *in-nyer-face* teater. Det er litt av både *Blasted* og *Crave* til Sarah Kane her; både den bare blottleggingen, og det mer ekspresjonistiske elementet. Som i *Crave* kan man påpeke at det relativt apersonlige stemmekoret får et musikalsk preg, og skaper et slags hallusina-

torisk, kollektivt, marerittaktig drømmespill. Dette virker *Vintercamping* tydelig bevisst på når det stadig referer til seg selv som sang – «Orkesteret spiller mordarballader i dåpen». De åpenbare utfordringene som tekstens sceneanvisninger stiller bør ikke være noe hinder for teaterensembler som i dag setter opp nesten hva det skulle være av tekst. Som lesestykke kunne det kanskje settes opp å la slik man gjorde det med nettopp *Crave* på Det Åpne Teater høsten 2006, som en isenesatt lesning i en workshop – om ikke dette eksperimentet var helt forløst, så var dette i hvert fall spennende.

I en omtale i Klassekampen, den gang om krimromanene, har Nils-Øyvind Haagen sen spurt om det lærde pisspreket til Rein kan nå frem, om ikke det er så enkelt som at «noen av oss leser børsnoteringer, andre bøker – og kan vi snakke sammen da?» Ja... teater? Men så spør det om hvem som ville komme for å se *Vintercamping*... For her slås det hardt. Også mot kulturprodusenter: «Denne verda av menn i bønn har gått ut på dato»; «Dei gamle artistane kjem ikkje opp med nye riff»; og «Dei nye artistane har for reint rulleblad». Men: Forlaget informere

rer om at stykket ikke er skrevet med noen umiddelbare planer om oppsetning. Og om «Å spela teater er å sondera terrenget» er ment som en metakommentar om teater, må det sies å være passe vagt.

NSTT er imidlertid også interessert i omtale *lesestykker*. Hva var nå dette igjen? *Peer Gynt*... nei, glem det.

Effektivt?

«Eit underhaldningsstykke» kaller boka seg selv, noe som sannsynligvis er en spotting av borgerlig underholdningstrang, av hva man kan finne på å kalle underholdning: «Livet mitt er ein underhaldningspark heilt utan underholdning». Men om det ikke er underholdning, så er noe av det i hvert fall virkelig gullkantet. For eksempel følgende kvartett: «Å sitta åleine på ein kafé med ungen din som skrik, er ei anarkistisk handling»; «Å slutta å vaska seg og å slutta å gå ut er eit større opprør»; «Å sitta på fanget til far din som har misbrukt deg, er eit lærestykke»; «Å snakka med mor di som er senil, er en kryptisk song».

Problemet er likevel at det til sammen risikerer å bli trettende, langdrygt og lite

varierte. Det blir litt som med Bukowski: forfriskende til å begynne med, slappere i lengden. Det er ikke vanskelig å ha sympati med Reins prosjekt, og problemene ved å kritisere en satire som rammer en selv er åpenbare – som det heter i *Vintercamping*: «Sjølvi dei vise blir dumme, held dei seg bare med venner». Men det blir dessverre stående å stampe for mye i grauten, uten at det poetiske helt kan redde det. Der er en iboende og problematisk spenning mellom skarp kritikk og dyriskhet i stykket – og, for å enda en gang sitere det selv: «Sædcellene sonderer ikkje terrenget på veg mot målet sitt». Dette kunne kanskje likegodt vært en beskrivelse av Vinge og Müllers eviglange og syfilitiske *Gengangere* på Black Box i høst (heisann, der var Ibsen igjen ja), men tross slektskapet så når ikke *Vintercamping* som lesestykke de samme høydene. Morgenbladet anmelder mente på sin side at stykket mest av alt var en to hundre siders samling med *one-linere*. Men selv om for eksempel «Eg har barbert eit hakekors i kjønshåret fordi eg er ein himmelstormar» er veldig fin, så blir dette helhetlig sett litt for svakt.

www.skuespillersenter.no

Norsk Skuespillersenter er et kompetansesenter for kontinuerlig faglig og kunstnerisk utvikling innen scenekunst. Vi arrangerer kurs i Oslo, Bergen og Trondheim, og har en reisestøtteordning for interesserte som bor i andre deler av landet.

Høsten 2008 tilbyr vi subsidierte kurs i bl.a. casting, tekstutvikling, dubbing, pilates, film, sangteknikk, auditiontrening, forum- og vitenskapsteater, barne- og ungdomsteater, method acting, samt en rekke laboratorier, seminarer og debatter. Velkommen!



Teater bak øyelokket

(Warszawa): Robert Wilson iscenesetter tekstene til mystikeren Mawlana Jalal-ad-Din Rumi, som ville fylt 800 år i fjor. Det har blitt en intens og vellykket kulturell hybrid.

.....
RUMI – W MGNIE NIU OKA («Rumi – in the blink of an eye») Regi: Robert Wilson. Scenografi: Robert Wilson.
 Musikk: Kudsı Erguner. Teatr Wielki, Opera Narodowa, Warszawa 22. februar 2008

Robert Wilson ble ikke et husholdningsnavn her hjemme før han i 2005 satte opp *Peer Gynt* på Det Norske Teatret. Stykket var ett i rekken av prosjekter der Wilson utstyrte europeiske klassikere med sin særegne kombinasjon av eksperimentell musikk, installasjonspreget scenografi og marionettaktig skuespill. Men i et nytt stykke, som hadde premiere ved den polske nasjonaloperaen 22. februar, vender amerikaneren tilbake til en av sine tidligste inspirasjonskilder, sufi-mystikeren Mawlana Jalal-ad-Din Rumi. Dermed får han også anledning til å dvelte ved sin egen form og ved den refleksjonen som var viktig for ham i de toneangivende produksjonene fra syttitallet: en intens performativ drøfting av tiden og rommet.

Å komme inn i hovedsalen på Teatr Wielki i Warszawa er en svimlende opplevelse i seg selv. Fire balkonger, tilnærmet loddrett ovenfor hverandre, rammer inn et høyt, massivt rom med klassiske linjer, men modernistiske detaljer i taket fra gjenoppbyggingen etter krigen. Denne gangen blir vi imidlertid geleidet rett gjennom midtgangen, over scenen, til et improvisert amfi på bakszenen. Her skal ni skuespillere og dansere hentet fra Istanbul, samt en liten gutt som i følge programheftet har vokst

opp i et religiøst, sufistisk miljø, vise urpremieren på forestillingen med tittelen *Rumi – w mgnieniu oka*, eller *Rumi – in the blink of an eye*.

Overveldende bilder

På den vregte scenen har ensemblet satt opp et av hovedelementene i stykket: en lyssatt husfront med fjorten vinduer og en dør. Etter en kort stund kommer Kudsı Erguner, som har skrevet all musikken, inn på scenen og setter i gang et rolig musikalsk preludium på sin tyrkiske ney-fløyte. Resten av orkesteret på fem menn og en kvinne slutter seg til, og allerede før det er annen aktivitet under lyskasterene, fastslås en av forestillingens største styrker. Den nyskrevne musikken er nemlig en fascinerende kombinasjon av musikktradisjoner fra Midtøsten, Asia og Europa. Deler av lydbildet har til og med en nesten industriell kvalitet over seg, men stillkombinasjonene er sømløse. Som konsert alene betaler besøket seg.

Erguners musikk er en bærebjelke. En annen er den uhyre tålmodige koreografien. Den første scenen er, i forhold til sin annonserte tittel – «Holy spirit breathes life into the mountains: Stones rush to dance» – en visuell understatement. Hver av skuespillerene, en og en, kledd i sorte frakker og høye sylindrhatter, nærmer seg helt sakte en dør i barnehøyde. Der bøyer de seg rolig ned, og med millimeterpresisjon manøvrerer de seg inn. Det kontrollerte tempoet skaper illusjonen av en uendelig parade. To slike scener rammer inn forestillingen, som ellers foregår i rommet som kommer til syne bak huskullissen.



Her styres spillet av en liten gutt. Utstyrt med naturlig nysgjerrighet undersøker han ulike skikkelser med lommelykt, setter i gang danser, og lar seg rolig fascinere av manifestasjoner fra naturen: sjablonger og marionetter som forestiller solen, månen og skapninger fra himmelen og havet. Rikdommen av synsinntrykk er overveldende. Det opptrer også tilsynelatende eldre versjoner av gutten. Blant annet overvåkes forestillingen av en guru ikledt turban med hjortegevir. En tredje figur leser Rumis tekster på farsi. Disse skikkelsene omgis av dansere i de velkjente fotside antrekkene som benyttes i tradisjonell sufistisk dans.

Disse sufistiske ritualenes grunnleggende stil er som et speilbilde av regissørens eget formspråk: Bevegelsene virker organiske, men ikke nødvendigvis menneskelige, og tiden er subtilt bremset gjennom den ekstremt kontrollerte sirkeldansen.

Ikke eksotiserende

Forestillingen er ikke eksotiserende. Wilsons estetikk dominerer, ikke et folkloristisk studie. Man kan ta seg selv i å tenke at en del wilsonske manier ikke motiveres godt nok i alle tablåene: de stadige raske lysskiftene, den dominerende enkelheten og skikkelsenes innstuderte langsomhet. Likevel, i all hovedsak fungerer det veldig bra, blant annet fordi vi slipper å forholde oss til en

historie. Wilson leker simpelthen fritt med figurer og gestalter. I *Peer Gynt* kunne grenene noen ganger virke påklistrede. Her kommer de til sin rett som selvstendige uttrykk.

Høydepunktet er den siste scenen. Et nesten uvirkelig intenst visuelt tablå. Femten stående speil. Åtte dansere kledd i hvitt, som først sirkulerer sakte og deretter øker tempoet, uten noen gang å miste en suveren balanse som etterligner sjelens egne bevegelser. Speilene roterer etterhvert sammen med danserne. De snurres rundt av scenearbeidere som kommer til syne i korte glimt som noe samtidig uhyggelig og beroligende. De gir en subtil påminnelse om det ukjente og mørke i menneskets indre som opprettholder en motvekt mot den rene transen. Musikken aksellererer sammen med lysglimtene og sirkelbevegelsene mot et punkt der harmonien umerkelig slår over i en vakker disharmoni. Så slår Wilson kjapt av lyset.

Robert Wilson møtte Rumis diktning

En intens performativ drøfting av tiden og rommet.

for første gang i 1972, under arbeidet med en seks dager lang forestilling i Iran, *Ka Mountain and Guardenia Terrace*. Rumis lyriske henvendelse til natur, kjærlighet, tid og kunst, er som skapt for amerikanerens enkle, men kraftfulle visuelle studier av det samme. De to deler troen på den rene formens uttrykk. For Rumi var det hovedveien til religiøs og åndelig innsikt. For Wilson, en metode som tillater ham å utforske grensene for opplevelser av tidens fylde og rommets mystiske geometri:

Stones rush to dance before the
laughing beauty of your face.
Return from hiding once more
and play like fire on our fickle senses

Flere personer forlot salen før teppefall under urpremieren. Det er et symptom på at regissøren ikke bare stryker oss etter hårene med sine estetiske grep – slik han har møtt en viss kritikk for de siste årene. I *Rumi – w mgnieniu oka* gir Wilson scenene tid til å utvikle seg selv, og det kan være en fremmedartet utfordring for et publikum som er vant til at det stadig skjer noe. Samtidig inviteres den tålmodige til nesten hypnotisk innlevelse. Forestillingen er meditativ praksis.

Ibsen som Pinter

AV GÖSTA KJELLIN

Henrik Ibsen: HEDDA GABLER Översättning och bearbetning: Marina Meinander. Regi: Piotr Cholodzinski Scenografi: Franz Gronemeyer. Kostymer: Kaisa Rautakoski. Svenska Teaterns Mini-scen, premiär 31/10 2007

(Helsingfors): Liksom alla Ibsens skådespel är *Hedda Gabler* en helaftonspjä. Spelar man den utan strykningar borde det ta två timmar och mer till. Men Svenska Teatern river av den på en timme och en kvart. Hupp!

Marina Meinander har nyöversatt och bearbetat. Hon har skickligt kapat och friserat Ibsen med stora dramaturgsaxen, och texten glittrar av i sak och språk välfunna moderna alternativ till dennes artonhundranittotal. Eilert Lövborg förvarar inte sitt oersättliga manuskript i form av en pappersbunt i rockfickan, utan på en bärbar dator. Och assessor Brack uttrycker sig i formuleringar som: «Det skulle inte vara en optimal situation».

Gästregissören som beställt en sådan text heter Piotr Cholodzinski. Han är polack men huvudsakligen verksam i Norge. Hans Hedda lever här och nu, har det framgått av tidningsintervjuer och programtexter. Och kanske är det alldeles logiskt, konstnärligt logiskt i varje fall, att en Hedda av i dag lever dubbelt så fort.

Dagens Hedda i Anna Hultins gestalt har kortklippt korpsvart hår, mycken ögonskugga och blåsvarta läppar som gärna sluter sig kring en cigarill. Röken blåser hon ut rakt i ansiktet på Anders Larssons assessor Brack, elakt och kelet på samma gång. Sin avlidne fars pistol hanterar hon vårdslöst men skickligt. När Jörgen Tesman, hennes make, i stället riktar videokameran mot henne och hennes ansikte dansar över fondväggen är dragen plötsligt suddiga och blicken skrämmd.

Bearbetningens slimmade dialog inbjuder till snabba, vassa, infamt insinuanta tonfall som både Anna Hultin och Anders Larsson hanterar suveränt. När dessa två står i fokus tunnans det ibsenska ut och ersätts av någonting ytterst harold pinterskt. Samma



Anna Hultin som Hedda, HEDDA GABLER, regi: Piotr Cholodzinski. Svenska Teatern, 2007. Foto: Valterri Kantanen

oförklarliga avgrunder under replikerna som hos Pinter, samma otäck osäkerhet, samma humor – alltifrån Larssons allra första entré med bara ena kroppshalvan, resten klipper sig fast bakom dörrposten en god stund, medan ögonen registrerar rummet med dess spänningar.

Monodram

Regin sätter därmed in pjäsen i ett modernt teaterkoncept, till vilket olika skådespelare anpassar sig olika bra. Den energiskt satsande Niklas Häggblom som Tesman, Veronika Mattsson som är på en gång varm och vag i Thea Elvstedts roll, och slutligen Niklas Åkerfelt som en tämligen återhållen Eilert Lövborg utgör återstoden av den nerskurna rollistan. Konfrontationerna mellan de fem försiggår som hos Ibsen helt och hållet hemma hos Tesmans, här i den tyske gästscenografen Franz Gronemeyers enkla, närmast påvra scenbild av huvudsakligen plexiglas och plast. Dess bokstavligen mest laddade element är två precis likformatiga rekvisitadetaljer – Heddas pistolschatull och Lövborgs laptop.

Lika mycket som till dialogen litar regin till rörelsen och gesten, vilket är glädjande fram till en viss gräns. Anna Hultins fram- och baklängesvolter med den laddade pistolen och Häggblom som skriker ut en lång emotionell replik stående på huvudet på soffbordet är flotta saker. Samme Häggbloms snubblingar med välta stolar och tappade tidskriftsbuntar må så vara. Men när ensemblen rullar fram och tillbaka över golvet eller Åkerfelt klänger uppför dörrposten

och gör armhävningar i gardinstången blir det bara för mycket. Kill your darlings!

Jag gillar Piotr Cholodzinskis grundtanke och den snabba, filmiska, actionartade struktur han ger åt sin iscensättning. Men den har konstnärligt sett ett dyrt pris. Ibsen har dammsugits på storyn och karaktärerna, men viktiga ledmotiv i originalpjäsen förblir teatralt ogestaltade. Heddas graviditet, den långsamt döende fastern, Tesmans och Theas naiva men osjälviska försök att rädda det förstörda manuskriptet, allt detta är ytterst viktiga delar av Ibsens komplexa bygge. På Mini refereras de på sin höjd till, genom repliker.

Problemet är för mig inte det att Ibsen skulle behandlas illa, han överlever nog den här versionen också, utan det att uppsättningen skjuter sig själv i foten. När regin inte tillåter Tesmans och Theas roller att byggas upp mot deras av Ibsen givna slut, som ju står i ett dialektiskt förhållande till Hedda-rollens våldsamma sorti ur spelet och livet, vingklippas två av fem skådespelare alltifrån början.

Därmed är också sagt – som karaktäristik, inte som värdering – att Cholodzinskis Hedda Gabler på Mini fungerar som en monodram, där fyra roller av fem har en stöttande och kompletterande funktion. Bara Anders Larsson förmår bryta det mönstret och göra en genomlyst och motsägelsefull Brack. Och i centrum, i stormens öga, finns Anna Hultin som med denna Hedda lägger ännu en konstnärlig framgång till sina många tidigare.



Mikhail Baryshnikov i BECKETT SHORTS, regi: JoAnne Akalaitis. New York Theatre Workshop, 2007. Foto: Sarah Krulwic, New York Times

Fire korte av Beckett

(New York): Mikhail Baryshnikov imponerer i en regimessig noe problematisk sammenføring av Becketts enaktere.

AV JODY MCAULIFFE

.....
BECKETT SHORTS Regi: JoAnne Akalaitis
 Scenografi: Alexander Brodsky. Musikk: Philip Glass. Kostymer: Kaye Voyce. Video: Mirit Tal. New York Theatre Workshop, desember 2007-januar 2008

Samuel Beckett så for seg *Act Without Words I* som en teatral sketsj da han skrev stykket med danseren Deryk Mendel i tankene, som et motstykke til en da én akt lang *Endgame*. Derfor er det virkelig poetisk jus-tis over samarbeidet mellom en av Becketts største regimessige fortolkere, Joanne Akalaitis, og en av verdens største nålevende dansere, Mikhail Baryshnikov. Hvis det er meningen at vi skal se for oss de karakterene som Baryshnikov skaper i løpet av de fire korte stykkene som står på kveldens program – *Act Without Words I* (skrevet i 1956), *Act Without Words II* (også skrevet i 1956), *Rough for Theatre 1* (skrevet mot slutten av 1950-tallet), og *Eh Joe* (skrevet i 1965) – som en sammensmeltning, én sammensatt karakter, så høver det seg å henvise til en tidligere modell: Jack MacGowrans

«intellectual tramp» i hans enmannsshow, som begynte med *Molloy* (Beckett skrev *Eh Joe* for MacGowran). I sin Beckett-biografi siterer Dierdre Bair MacGowran vedrørende utviklingen av denne løsgjengeren, som hvis nøkkelord var «kanskje»: «Perhaps the world will be better – perhaps God will be there.» Han er kun sikker på at han ble født, og at han skal dø. I likhet med MacGowran må Baryshnikov slå seg til ro med utforming og utvikling; han må finne fram til en tankebane, og fortsette videre på denne (Dierdre Bair, side 555).

«Act Without Words»

Sammenligningen av MacGowran og Baryshnikov sier mye. Likt den lille, pjuskete, skjøre, lunefulle og mismodige MacGowran, presenterer Baryshnikov en beslektet Beckett-sk helt – liten, smidig, vakker, tidløs, tankefull – som bare kan være sikker på to ting: Han beveger seg, og så vil han slutte å bevege seg. I *Act Without Words I* opplever vi en vel trent, kompakt og nøysomt kledd mann. Han blir gjentatte ganger kastet ut på det ujevne sandlignende underlaget på scenen, et underlag som en vanligvis ikke ville ha forventet at en danser skulle opptre på – det ville blitt regnet for farlig. En stor videoskjerm på scenen viser opptrinnet fra flere vinkler: scene høyre, scene venstre; han forsvinner og kommer til syne; han oppstår og gjentar seg selv. Mer enn bare en representasjon av overvåkingen til den usynlige tilstedeværelsen som plystrer i kulissene, minner dette virkemiddelet oss om hans efemerale tilstedeværelse på scenen, hvor han beveger seg, midt iblant oss. Det vitner om at han ikke vil kunne danse for evig, bortsett fra på film.

Vår mann får øye på det han har lyst på hengende i en tråd over seg. Han tenker, og prøver så forgjeves å få tak i det – måtte det være en karaffel, en terning, et tau eller en grein fra et tre. Han trenger eller ønsker seg det han ikke har, og kan ikke ha to ting på én gang. På et tidspunkt falt Baryshnikov

ned bakover fra den store terningen, som han hadde plassert oppå den lille terningen for på denne måten å nå karaffelen. Jeg gispet høyt, men han spratt rett opp igjen – elastisitet er en nøkkelfaktor i menneskets bestående. Denne usedvanelige danseren presterer å trosse tyngdekraften i møtet med den primale Beckettske kraften som er fast bestemt på å tyngte ham mot bakken og hindre ham fra å få det han vil ha – også når dette er selvmord. Men selv om han møter verdens vrangvilje med oppfinnsomhet og kroppslig fleksibilitet, så befinner han seg til slutt liggende ubevegelig på siden. Å holde seg i bevegelse, selv om det er med briljans, er ikke nok til å overvinne hans altfor begrensende menneskelighet.

I *Act Without Words II* forvandles Baryshnikov fra en hoppende og fallende mann til en grublende, pillespisende figur – sein, klønete, rotete, fraværende, opprørt. Kroppen hans brytes ned. Baryshnikov gis litt pause ved at han veksler med David Neumann, en energisk, fengslende og ekstremt talentfull danser, fra en yngre generasjon enn Baryshnikovs. Til slutt blir «B» (Baryshnikov) tilbake alene, grublende, helt til slutt i bønn.

«Rough for Theatre», «Eh Joe»

Neste stykke ut er *Rough for Theatre I* (helt tydelig en versjon av *Endgame*). Her er Baryshnikov («A») blind, men han snakker; en slags Clov-lignende partner til Bill Camps «B», A's Hamm-lignende plageånd. Selv om han først og fremst er en danser, så har Baryshnikov en vakker, bevegende og overbevisende stemme. I likhet med Rudolf Nureyev er han en storartet skuespiller, i tillegg til en likeledes danser. Camp velger på sin side å benytte seg av en overdrevent teatralisk og voldsom stemme, som demonstrativt undergraver den skjønne patos som Baryshnikov artikulere i sin håpløse leting etter sine eiendeler, og i sin vande når Camp slår ham. Med Baryshnikovs rørende, håpefulle fortvilelse nærmer vi oss kanskje det ordet MacGowran så på som en nøkkel til Becketts forfatterskap: «kanskje»? I løpet av sin lange og lysende karrierer har Baryshnikov demonstrert en imponerende evne til fornyelse.

I det siste stykket, *Eh Joe* (opprinnelig skrevet for fjernsyn), bivåner vi et svært nærbilde av Baryshnikov på det gjennom-siktige sceneteppe, og Baryshnikov/Joe i levende live på høyre scenekant, sittende på

Bortsett fra noen få større verker er kanskje Beckett blitt passé?

sin seng, i profil. Han beveger ikke kroppen i det hele tatt i løpet av stykket, men er ikke det hele poenget? I den siste etappen av sin reise er kroppen hans urørlig, imens ansiktet på sceneteppet formidler, i forferdlig smertefull detalj, hans fortelling. Men her begår Akalaitis en skjebnesvanger tabbe: Hun ser for seg stemmen i Joes hode som en faktisk skuespiller, istedenfor som lydopptaket av en stemme, slik som Beckett stipulerer i skuespillteksten: den vanligvis gode Karen Kandel sin anakronistiske tilstedeværelse på scenen, og hennes utførelse av, for eksempel, instruksjonen «lying down with her face in the wash», svekket inntrykket av Baryshnikovs ansikt, som burde være forestillingens fokus.

Det var med tanken om at Baryshnikov ville vært en forbløffende Krapp at jeg forlot teateret, i undring over at de ikke valgte *dette* teaterstykket, som etter min mening er Becketts mest slitesterke (*Eh Joe* føles som en skisse til *Krapp's Last Tape*). Hvorfor har Akalaitis valgt fire skuespill som føles som skisser, og kombinert dem uten å ha realisert en tydelig sammenheng de fire imellom? Idet jeg befant meg forlatt og sulten på mer på gata utenfor teateret, tok jeg med i å huske mettheten jeg følte etter Billie Whitelaws femten minutter lange oppføring av *Rockaby* i anledning Becketts 75-årsdag i 1981 på La Mama, rett over gaten fra New York Theatre Workshop. Problemet med *Beckett Shorts* er ikke lengden. Problemet er at Akalaitis' arbeid føltes kaldt, formalistisk og uferdig; en serie øyeblikk, men en lite tilfredsstillende aften på teateret, som etterlot en smygende mistanke (eller frykt?) om at Beckett – sett bort i fra noen få større verker – kanskje endelig er blitt passé.

Nå i ettertid kan jeg se den ene sammenmelte karakterens reise, fra beslutsomhet til grubleri til blindhet til stillstand, som en fortelling om en stor dansers liv, ubønnhørlig filtrert gjennom Becketts bevissthet. Det gir mening at Baryshnikovs Joe ikke «danser» eller beveger en eneste muskel, bortsett fra musklene i det vakre, pinede ansiktet. Kanskje publikums frustrasjon om at han ikke danser *mer* er selve essensen i Becketts tekst: den uunngåelige slutten, som – heldigvis for Baryshnikov – vi har til gode erfare.

(Oversatt av Erlend Røyset)

Mesterlig av Caryl Churchill

(New York): Nytt Churchill-stykke om forholdet mellom to menn; Storbritannia og USA.

AV JODY MCAULIFFE

Caryl Churchill: **DRUNK ENOUGH TO**

SAY I LOVE YOU Regi: James MacDonald
Scenografi: Eugene Lee. The Public Theater
(New York) Premiere på: Royal Court Theatre
(London)

Den avdøde kritikeren Richard Gilman, forfatter av den klassiske *The Making of Modern Drama* fra 1974, fortalte meg en gang at hvis han kunne ha skrevet boka si om igjen, så ville han ha inkludert Harold Pinter og Caryl Churchill. Churchill hører visselig til panteonet av dramatikere, sammen med Büchner, Ibsen, Strindberg, Tsjekhov, Brecht, Pirandello, Beckett og Handke. Sett i en slik historisk kontekst får produksjonen av Churchills siste skuespill, *Drunk Enough To Say I Love You?* litt ekstra glitter over seg. Men Eugene Lees oppsiktsvekkende scenedesign, hvor prosceniumsbuen er prydet med hvite lyspærer, antyder et forfengeligheitsspill som rammer inn et sort hull av en scene. Det eneste objektet på scenen er en gyllen sofa. Akkompagnert av høy elektronisk musikk og lyd stiger denne ved hvert scenskifte, uten noen synlige hjelpemidler, som om den er del av et usynlig pariserhjul. Dette er imidlertid en livsfarlig fornøylespark.

Forelsket i USA

Tittelen på stykket fra 2006, og den første replikken i skuespillet (sagt av karakteren «Guy»), er et spørsmål: Er jeg eller du «drunk enough to say I love you?» I den første av i alt åtte scener, alle oppstykket av blackouts, inviterer «Sam» (som beskrives som «a country» – tenk: *Onkel Sam og USA*) Guy, innehaver av en distinkt engelsk aksent, til å rømme bort med ham. De sitter begge tilbaketilt i sofaen, hverdagslig kledd. Guy spør: «go where did you say?»

og Sam svarer: «anywhere you wouldn't?» Guy igjen: «do [what] when we get there?» Og Sam: «things you won't do?» Guy er betatt av den uskikkelig Sam. Han trekkes inn i et slags forbudt homoseksuelt og utenomekteskapelig forhold, muligens etterfølgende et one-night stand som den dekadente Sam i så fall har rukket å glemme. Dette er *politisk* forelse; britten Guy forelsker seg i USA i skikkelse av den sexy Sam. Deres oppbrutte dialog, med pustepauser mellom hver replikk, tillater og oppfordrer publikum til å fylle inn tomrommene etter eget ønske, og ikke nødvendigvis slik de snakkende har til hensikt. Det har blitt sagt at politisk allegori dominerer aftenen i teateret, men her undergraver den fragmenterte diksjonen og den psykoseksuelle oppførselen, og det teatrale ved settet, enhver antydning til moralisering. Resultatet er forskrekkende leket og morsomt.

I andre scene er paringsleken i gang, og Guy kjeler med Sams sokkeklede tær. Vi er i en verden hvor business er noe dypt personlig og intimt; sofaen er støpeskje for utenrikspolitiske relasjoner, stedet hvor verdenskjebnen avgjøres. Erotikeren Sam, i Scott Cohens skikkelse, er irritabel, arrogant og slesk, mens Samuel Wests Guy er lidenskapelig, naiv, seksuell og engstelig. Der er mer enn et hint til *Pygmalion* i forholdet deres. Guy er en veldig flink elev, ivrig etter å medvirke i Sams samvittighetsløse spill





Samuel West som Guy, Scott Cohen som Sam, i DRUNKEN ENOUGH TO SAY I LOVE YOU, regi: James McDonald. The Public Theatre, 2008. Foto: Joan Marcus

om verdensherredømmet. Leken er artig til å begynne med, og Sams følelse av å ha ubegrenset makt gjør ham gyselig tiltrekkende. De føler seg som guder, men skyldfølelsen er i ferd med å innhente Guy.

Sam gir blanke i sivile tap. I tredje scene insisterer han på at bombing, bombing og atter bombing er den eneste løsningen, helt til Guy, som på dette tidspunktet er blitt mindre og mindre samarbeidsvillig, trenger en kaffe. En kopp kommer til syne ut av det blå, hovrer rundt om sofaen, og forsvinner på samme forunderlige vis som den kom. I den fjerde scenen er Guys humør blitt stadig verre; Sam bemerker at han er i et «really snitty mood today». Sam syter og klager – «keep saying you love me and then we have all this» – og Guy ber om unnskyldning. En sprøyte ankommer på samme besynderlige måte som kaffekoppen, og Sam propper sin kamerat full av heroin slik at han skal være mer avslappet (dessverre mister dopet effekten så altfor raskt). Han blir irritert når Guy klager over at «Israel»

får mer enn ham. På en fingernem måte beskylder Churchill USA for medvirkning i heroinindustrien (hensikten helliger middelet), og sammenligner forholdet mellom Storbritannia og USA som et mellom hore og hallik. Churchill har forvandlet puddelen Blair til å bli en junkie som trygler «no please no» når Sam sier at han kan «fuck off». Sam krever troskap, og det minner om Bushs ultimatum: Er du ikke med oss, så er du mot oss.

Paradoksalt forhold

Sam annekterer intet mindre enn verdensrommet i scene fem: «fight *in* space, we're going to fight *from* space, we're going to fight *into*». Så går de metaforisk *all the way* (i virkeligheten kysser de ikke en gang) når Sam gir Guy *friheten* og «[the] most destructive power ever in the history of the». Guy er med: «yes yes... love you so». Deretter ser han stjerner. Men lykken er kortvarig: Sam er bekymret for rikets sikkerhet, og hylér «fuck fuck do something».

Churchill har forvandlet puddelen Blair til å bli en junkie som trygler når Sam sier at han kan «fuck off»

Paranoid, og med håret til alle kanter, påkaller han seg all verdens ondskap, og kommer med den absurde påstanden om at alle terroristene hater ham fordi han er så snill. Han mistenker også Guy for å nære onde tanker om ham, og når han konfronterer ham, beslutter Guy omsider at han kanskje ikke kan bo sammen med Sam lenger.

I mellomtiden har den svært dyktige kostymedesigneren Susan Hilferty gradvis kledd av skuespillerne: Guy er barbeint og med løs snipp, Sam er ikledd en hvit T-skjorte og blå- og rødstripete pyjamasbukser – en diskre hentydning til det amerikanske flagget. Guy forlater Sam, som blir liggende alene igjen på sofaen. Han drømmer høyt om tortur, som om han telte sauer. Snart dukker Guy opp bak sofaen igjen (var han noen gang borte?) og trygler om å bli tatt tilbake, og Sam gjør ham medskyldig i torturen. I den siste scenen latterliggjør Sam global oppvarming (akkurat slik Bush aviste Kyoto-avtalen, og påsto at teorier om global oppvarming var bogus vitenskap), og klager hyklerisk over Guys sigarettøyking – det blir overtydelig at han bare bryr seg om seg selv når han tvinger Guy til å stumpe fordi han angivelig er redd for passiv røyking. Guys dilemma er altså at han ikke kan tåle Sam, men at han ikke kan gå fra ham heller. Han trakasseres inntil han – «frightened», «hopeless», «dead» – blir der han skal.

På en mesterlig måte presterer oppsetningen å demonstrere Churchills oppfatning av den paradoksale situasjonen i dag, etter syv år med Bush-regjering: Storbritannia kan ikke tåle USA, men kan heller ikke forlate ham. Regien er upåklagelig, scenografien helt magisk, og skuespillerprestasjonene sylskarpe. Skuespillet – fengslende, fascinerende, og dypt urovekkende – ga mersmak. Det var som å sitte på toppen av pariserhjulet og gyng og lure på om man noen gang ville komme seg ned på bakken igjen. Churchills formkurve har vært stigende fra og med *This is a Chair* (1999), via *Far Away* (2000) og *A Number* (2002), og med sitt nye stykke fortsetter hun å eksperimentere med språkbruk og den dramatiske formen, mens hun på ubarmhjertig vis avdekker brutaliteten, manipulasjonen og maktmisbruket i menneskelige relasjoner, både på personlig og politisk plan. Hun lager fortsatt moderne drama.

(Oversatt av Erlend Røyset).

Underholdning og avantgarde

(Bergen): *No Dice* blander amatørteatrets hjemmelagde estetikk med teateravantgardens eksperimenter.

AV MELANIE FIELDSETH

NO DICE Nature Theater of Oklahoma. BIT Teatergarasjen, 11/4

«No dice» er amerikansk slang for «det går ikke». *No Dice* er en hyllest til motgang, kompromiss, lengsel og tapte idealer, spilt og fortalt med spøkefullt alvor og en eim av sentimentalitet.

Forestillingen står like mye i tradisjonen til den amerikanske teateravantgarden som til populærkultur, kitsch og underholdningstradisjoner i amerikansk teater. Nature Theater of Oklahoma har bokstavelig talt gjenreist den historiske avantgardens ønske om å forene kunsten og livet i en episk fortelling med utgangspunkt i deres egne liv og livene til venner og familiemedlemmer.

Regissørene Pavol Liska og Kelly Copper har samlet nesten hundre timers opptak med telefonsamtaler som de har redigert og satt sammen til et tekstgrunnlag av banale og absurde historier fra dagliglivet, uten tydelige karakterer eller holdepunkter. Aktørene snakker til hverandre, forbi hverandre og kanskje også om hverandre. De redigerte samtaler utgjør forestillingens «manus» og henter inspirasjon fra absurd teater, fragmentariske dramaturgier i film og teater og fra muntlige fortellertradisjoner. Skuespillerne mottar sine replikker i løpet av forestillingen gjennom høretelefoner. Dette grepet understreker forestillingens hendelse i virkelig tid, et viktig avantgarde prinsipp, og forankrer det i en ukjent virkelighet, samtidig som det skaper lag av teatralitet. For mens skuespillerne gjør sitt ytterste for å spille sine roller, kan vi faktisk se dem konsentrere seg om den private dialogen som avspilles i deres ører. De står nærmest i en synlig tvekamp mellom å forholde seg til hverandre på scenen og å forholde seg auditivt til sine replikker.



Scenerommet og salen lades med uforutsigbarhetens energi. Som tilskuer har en ikke peiling på hvor det kan bære hen.

«Dinner Theatre»

Før vi setter oss i salen, byr regissørene på brus og sandwicher. En morsom gest som fyller flere funksjoner. Rent praktisk er det

bare høflig. Forestillingen varer jo nesten fire timer. Det er også en innbydende og sjenerøs gest som er med på å skape en løs og avslappet stemning, hvilket jeg mener er avgjørende for at forestillingen greier å kommunisere. Serveringen fungerer også som referanse til det søramerikanske fenomenet «dinner theater», en selsom opplevel-

Mens amatørteatret søker seg vekk fra virkeligheten og over til kunsten, har avantgarden ønsket å viske ut grensen mellom livet og kunsten



NO DICE av og med Nature Theatre of Oklahoma. Foto: Peter Nigrini

se som kombinerer et nokså middelmådig restaurantbesøk med et nokså middelmådig teaterbesøk uten at det gjør opplevelsen mindre sjarmerende av den grunn. Og så er det selve maten som er servert. Sandwicher på loff med skinke eller peanøttsmør og syltetøy, billig mat som den stereotypisk sultende kunstner må ty til iblant, og ikke minst matvarianter med særdeles tung forankring i den amerikanske folkesjelen. For ikke å nevne Dr. Pepper og Diet Coke. Og M&M's. Plain og Peanut.

Forestillingens amerikanske kontekst er av betydning nettopp fordi *No Dice* omhandler livene til aktørene og deres nærmeste. Innholdet i dialogene er «virkelig», om noe tematisk konstruert, og omfavner alt fra tv, kunstnerisk syn, forestillingen vi

ser på, meningsløse jobber de tar bare for å brødfø seg og «selvmedisineringen» som hjelper dem til å møte livets mange utfordringer. Referansene til amerikansk kultur, teater og dagliglivet i USA kommer på løpende bånd, og forklares for de uinnvidde med et hendig innstikk i programmet.

Aktørene spiller utpreget frontalt bak et tillaget proscenium i glørete grønn velur, på en scene som ligner et hvilket som helst upersonlig kontorlokale med egne avluk til de ansatte. Spillestilen gjør humoristisk bruk av teaterkonvensjoner, f.eks. bruken av proscenium, dypsindige monologer, «scenery-chewing» skuespillere og tilgjorte dialekter, men det er også nærliggende å se etter paralleller i tv-serier, spesielt amerikanske situasjonskomedier. Den frontale spillestilen trekker fokus til ansiktsmimikken og hvordan aktørene plasserer seg på scenegulvet i forhold til oss og til hverandre. Den skaper et visuelt utsnitt, et nærbilde, vendt mot publikum. Tv-assosiasjonen gjelder for tonen på dialogene som gjengis også; vennkretsens småvittige bemerkninger om livet og kunsten, der de samtalende parters egen fortrefelighet og snodighet, er ettertrykkelig til stede. Men samtalenes subjekter er anonyme. Aktørene er bare medier for den sammensatte dialogen, og dialektene sammen med repeterende bevegelser er med på å vise avstand mellom aktør og utsagn. Vi som publikum trekkes til hva de sier og ikke hvem de er.

Fortelling

Det er bemerkelsesverdig at selv om metodene til Nature Theater of Oklahoma undergraver det litterære teatrets holdninger til tekst, bekrefter de fortellingens sentrale posisjon. Det å fortelle er forestillingens handling, fremfor eksempelvis relasjoner eller et narrativt forløp, men underveis skapes det en tematisk helhet. *No Dice* fungerer som en vev av fortellinger der tråder både knyttes sammen og henger i løse luften. Det er løst, det finnes hull, men det henger forbløffende godt sammen.

Uttrykket er mer visuelt enn fysisk, selv om kompaniet gjør utstrakt bruk av bevegelser og har lagt til noen vanvittig morsomme dansenumre. De visuelle tegnene som bevegelsene avgir, er betydningsfulle i relasjon til de fragmentariske samtalene. Mekaniske bevegelser laget med hender og armer peker i retning av de rutinepregede strøjobbene skuespillerne gjerne tar mens

de venter på nest oppdrag.

Underholdningsverdien er vel så viktig når det gjelder bevegelsen. Aktørene spretter plutselig opp fra sine gjemsteder på scenen og bryter ut i samstemte danse-numre som om vi skulle befinne oss på en musikal, som for øvrig er dinner theaters yndlingssjanger.

Mot slutten av det nesten fire timer lange eposet avsløres mer av samtalenes kontekst. Konteksten er direkte relatert til forestillingens innhold og tilblivelse, for ikke å si kompaniets anliggende og aktørenes liv. Alt henger sammen med alt i dette samrøret av livet og kunsten. Men de gjenspilte samtalene røper forestillingens poeng lenge før vi nærmer oss en noe klissen og moraliserende nesten-sluttscene, der svaltlig og moraliserende inderlige hviskestemmer hamrer forestillingens lekse inn i oss. Vi må snakke sammen, lytte til hverandre, opphøye livets små absurditeter til kunst. Vi skal nyte livet.

Til tross for dette søtadne øyeblikket, fungerer denne scenen som en overgang der aktørene trer ut av sine rollefigurer. De legger teknikken til side og blotstiller forestillingens premisser. Regissørene presenterer forestillingen for oss før den starter og de avslutter den ved å spille et telefonopptak, selveste råmaterialet til forestillingen. Selv om det hele tiden er et metanivå til stede, kanskje flere, som gjør oss oppmerksomt på at kompaniet er oppmerksomt på at vi er oppmerksomme på at de er oppmerksomme på hvilke strategier de har tatt i bruk, er det en markant endring mot slutten av forestillingen hvor kompaniet tydeliggjør hele forestillingens opphav i disse telefonopptakene. Det er på dette tidspunktet vi tydeligst befinner oss i et felles rom med kompaniet, og det utgjør en slags fullbyrdelse av prosjektet som begynte med sandwicher og en boks brus.

No Dice blander amatørteatrets hjemmelagde estetikk, overdrevne teatralitet og grenseløse entusiasme med teateravantgardens eksperimenter med fortellingsteknikker, dramaturgi, tema og selvrefleksive virkninger. Mens amatørteatret søker seg vekk fra virkeligheten og over til kunsten, har avantgarden ønsket å viske ut grensen mellom livet og kunsten. På lignende vis bruker Nature Theater of Oklahoma *No Dice* til å finne kunsten i livet og livet i kunsten.

Postdramatikk som ikke går seg vill

(Berlin): Peter Handkes *Spuren der Verirrten* på Berliner Ensemble.

AV THOMAS IRMER

Peter Handke: **SPUREN DER VERIRRTEN**

Regi: Claus Peymann. Scenografi: Karl-Ernst Hermann. Berliner Ensemble, 2007

Ingen annen tyskspråklig dramatiker har over en førtiårsperiode vært like oppfinnsom, og samtidig forblitt så tro mot seg selv, som Peter Handke. Fra sekstitallets talestykker, hvor *Publikumsbeschimpfung* (*Publikumsutskjelling*) ble hans gjennombrudd som dramatiker i 1966, over den store piazza-pantomimen *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (*Timen da vi ikke visste om hverandre*), til hans nest siste stykke *Untertagsblues* (*Underdagblues*), fra 2003. Det sistnevnte stykket er en grandios utskjellingssang om påkjennningene i en mer og mer åndsfattig moderne verden. Det utspiller seg i en t-banevogn som kjører verden rundt – som en slags trassig kommentar til stikkordet globalisering. Med sine talestykker, høytsvevende parabler, pantomimer og ubegrenset monolog – som i hans prosa – har Handke alltid gått sine egne veier. Han har aldri fulgt moten, men likevel truffet tidsånden.

Tilskuer-jeget

Handkes poetiske dramatikk har behandlet teatrets grunnprinsipper, der andre bare kan omgås dem på en teoretisk-vitenskapelig måte. Representasjonsproblemet, som i dag står i fokus for René Pollesch' forestillinger, var også utgangspunktet da Handkes tale-dramaer ble til. Et grensetilfelle, uten talespråk, finner man i *Timen...* mens han i sitt siste stykke, *Spuren der Verirrten* (*De villfar-nes spor*) fra 2007, som hadde urpremiere på Berliner Ensemble, i likhet med Pirandello,

setter en tilskuer inn som betrakter, og nes-ten som en teatrets motspiller:

Og nok en gang har jeg inntatt min plass som tilskuer. Fra gammelt av har jeg ikke gjort annet enn å se på. Og i mellomtiden er det blitt min rolle – står det på den første av styk-kets 80 sider prosa, for det er nettopp prosa det fremstår som når man leser teksten. «Tilskueren» er protagonist i et teater som han betrakter. Men hva er det han ser på, fra tilskuerplassen sin? På et abstrakt plan, dreier det seg om dramatiske grunntyper: Det er to figurer der, en tredje kommer til, så inntreer en katastrofe; eller så er det bare to figurer – alene; eller kanskje bare én. Mer konkret sett, dreier det seg om arketyper; en Medea, Ødipus, Lear, eller Hans og Grete, som her likevel er fortapte navnløse.

Et viktig poeng i dette stykket er at «tilskuer-jeg'et» ikke bare betrakter, men også meddeler seg om hva det er han ser. Når det så bare er to aktører igjen, kan dette jeg'et spørre seg: «*men er det virkelig de samme per-sonene?*» I dette tilskuerdramaet blir tilsku-eren dermed ført fra det typologiske til det konkrete; fra scenerealityter til sanseiakt-takelser, som er ett av de mest bestandige temaene i Handkes verk. I stykkets egentlig statiske grunnkonstellasjon, finnes det like-vel også et forløp: det observerte blir stadig mer krigersk, skadet, lemlestet, ja, til slutt mer spøkelsesaktig, eller, med Handkes ord, mer «forvillet». Eller, om man vil si det slik; mer metadramatisk. Til slutt opptrer det nemlig også en skikkelse som reflekterer over seg selv som helt:

Jeg har alltid villet være helt, følt meg født til å være helt. Og hva ble jeg? En slåsskjempe som ikke kan slåss. En drapsmann som er for snill til å drepe. En som går amok uten offer –

en villfaren. En pyse. En skrikende birolle som bare tilsynelatende står i sentrum. Jeg søkte en heltmodig gave og ble til en dverg som lot som om han var stor – gavens latterliggjoring. Og jeg ville være den ensomme ridderen, den en-somme søkeren, befrier for egen hånd, en en-som lysgestalt, en sanna som en annen har vært. Lysgestalt med lysets gave. Helt, men for Guds skyld, ikke i en tragedie. Ingenting står meg fjernere enn tragedien. Og nå? Skyggen blant deres skygger i vår felles tragedie, dømt til skyg-getilværelse. Å, var det bare en antikk tragedie det dreide seg om, den enestes tragedie eller en moderne, ett folks og ikke den postdramatiske for skyggefolk, for oss fremmede, hinsides det fremmede, for oss spøkelses, uten spøkelsesens spenning og magi. Det nåværende fremmede: Så usjarmerende har aldri det fremmede vært.

Figuren begynner å stamme og ralle. Men nå griper tilskueren inn i stykket og roper: *Hei, dere! Ikke simuler en tragedie! Ingenting er sant. Opp, dere knokler. Gi meg noe for pengene.* Hvorpå den stadig jamren-de antihelten reagerer med brysk tilbakevis-ning. Men tilskueren gir seg ikke:

Jeg er en tilskuer. Det er min rolle. Den er ganske liten, men den er ikke så ubetydelig heller. Du der, liksom-aktivist og liksom-selv-morder, du skaffer deg bare en egen utblåsning og er ikke engang deg selv. Jeg er din tilskuer, og du skal skaffe meg en utblåsning. Derfor er det slutt på den tragiske opptreden. Tragedier, slike eller sanne, fins ikke lenger, ifølge den nyeste forskningen. Tragediens tid er over, sier forskningen, fordi det ikke lenger finnes noen skyldige, verken bevisst skyldige eller ubevisst skyldige, og dessuten heller ingen uskyldige, ingen.

Og så forsvinner tilskueren – selv om

stykket, også som følge av hans opptreden, skal fortsette litt til, til det avsluttes i en melankolsk sang om tiden.

Der burde være klart at det for Handke ikke dreier seg om pirandello-trikset med å involvere tilskueren i et drama som ikke kan bli fullendt uten ham, men om mer grunnleggende problemer: En poetikk om dramaets umulighet, og om den samtidige lengselen etter det. Teksten er skrevet i en postdramatisk form, og iscenesetter dermed en konfrontasjon med den postdramatiske tilstanden. Man kunne tolke tilskuerens sorti som et negativt moment. For uten ham, ser det ikke ut til at noe vil kunne endre seg; teatret vil bare fortsette: «*Det er tilbake i sin gåen, kommen, gåen.*» Men på slutten opptrer det et kor (!) som tiltaler seg selv som Drømmen, noe som jo kan se ut som en ganske eksplisitt stillingtagen: «Jeg kommer fra drømmen», har Handke sagt i et intervju, for «drømmene har jo forsvunnet fra litteraturen, selv om de er dens opprinnelse.»

Peymann

Hva gjorde så regissøren Claus Peymann med dette dramaet på Berliner Ensemble? I kraft av å være en høyrøstet opposisjon mot enhver utvikling av det postmoderne og postdramatiske teatret, men også som en regissør som iscenesetter Handke for tiende gang – etter den epokegjørende urpremieringen på *Publikumsbeschimpfung* i Frankfurt. Claus Peymann skal ha honnør for at han aldri har latt seg påvirke av de politiske stormene omkring Handke. I 2006 ble Handke observert under Slobodan Milošević' begravelse. Det førte til en hissig avisdebatt, og til at Heinrich-Heine-prisen – som er en av de mest høythengende og betydningsfulle tyske litteraturprisene, og som deles ut av byen Düsseldorf – ble trukket tilbake av juryen. Jurymedlemmene innrømmet at de ikke hadde inngående kjennskap til Handkes verk, men mente at den offentlige kritikken mot ham som Serbia-venn skadet prisen. I tidligere konflikter omkring Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek og Peter Turrini, har Claus Peymann stått på forfatterens side, og det samme har han gjort overfor Handke. Etter at prisen ble trukket tilbake, forkynte han at den neste urpremieringen på et stykke av Handke ville finne sted på Berliner Ensemble.

Claus Peymann er på den andre siden ikke nådig overfor sine regissørkolleger.

Hans yndlingsfiende er Frank Castorf, som han i avisintervjuer gang på gang har beskyldt for å drive den tyske teaterkulturen inn i fordervelsen. Peymanns fortjenester som regissør knytter seg til det han gjorde på 1970- og 80-tallet, og til det han fikk til som teatersjef på Burgtheater i Wien. Der laget han i 1992 en magisk *Timen da vi ikke visste om hverandre*, og – kort tid før han i kom til Berliner Ensemble – iscenesatte han også urpremieringen på Handkes drama om medienes utnyttelse av Jugoslavia-krigen, *Die Fahrt im Einbaum (Bomtut)*, i 1999.

Men i Berlin har iscenesettelsene hans verken oppnådd samme suksess eller tilsvarende ros fra de intellektuelle kritikerne, som tidligere. Teatersjefen Peymann kan skryte av sine månedlige statistikker for publikumsbelegg og inntekter, og rangerer derfor i dag høyt over regissøren Peymann, som nå nærmest bare har en museumstatus for de fleste teaterkjennere. Generasjonsmessig og sosialtypologisk sett, er det med Peymann som med ekskansleren Gerhard Schröder: Begge opplevde en oppstigning i den gamle forbundsrepublikken, begunstiget av turbulensene innenfor en gammel politisk kultur, eller teaterkultur, for siden å fungere som de respektive systemenes siste ledd, på en ganske så opportunistisk måte. Schröder var en sosialdemokrat, uten noen sosialdemokratiske ideer; Peymann er Brecht-teatrets arvtaker, men mangler dette teatrets lyst på virkelig nye ideer.

Dette har egentlig lite med Handke å gjøre, men mye å gjøre med hvordan Peymann har iscenesatt Handkes stykke.

For Peymann har ikke hatt noen forståelse for hvordan han skal forløse og angripe Handkes form som idé; men bare blikk for det, ifølge hans teatersamvittighet, velfungerende innholdet. Forstått som polemikk mot dekonstruksjonen som bare destruksjon. Man ser tilskueren komme opp på scenen, der scenografen Karl-Ernst Hermann (som har vært Peymanns følgesvenn i flere tiår, og ofte har vært ham overlegen i forhold til det poetiske) har bygget en slags sufflørlosje med en hvit klappstol foran en tom firkant som ser ut som om den er begrenset av orgelpiper eller store bokrygger.

Etter en kort publikumstiltale, skal «tilskueren», stedfortredende, sette seg i deres sted for å bivåne en grå-svart variant av Handkes piazza-time. Tyve skuespillere kommer og går, hovedsakelig som deltakere i de tokant- og trekanthistoriene man fin-



Peter Handkes SPUREN DER VERIRRRTEN, regi: Claus Peymann. Berliner Ensemble, 2007. Foto: Monika Rittershaus

ner i Handkes tekst, men det foreskrevne forholdet som «tilskueren» har til sin egen betraktning, fins ikke. I det utsnittet man ser av ham, likner «tilskueren», i skuespilleren Veit Schuberts skikkelse, litt på husånden Brecht – men han er verken publikummer, fantaserende regissør, representant for publikum, eller, slik rollen opprinnelig er tenkt av Handke, en delaktig, formidlende tilskuer. Peymann har fritt etter sin egen smak, forvandlet det postdramatiske stykket til et predramatisk kaos. Hans og Grete, Ødipus, Medea og alle de utragisk betydningsløse, er der, men de opptrer som om de skulle befinne seg på en værstasjon, der figurer i miniatyr, og kun ved hjelp av mekanikk, synes å vise et fra naturens side fremkalt «dramaturgisk» forløp. Det har neppe noe med Handkes tekst å gjøre; eller kanskje bare med en veldig forenklet idé om den.

Og slik blir dette stykket – som er fundert i en helt annen holdning til verden og teatret – en umulighet for de peymannske representasjonsnormene. Den får heller utfolde seg, og være til inspirasjon et annet sted, senere. Dette er Handkes versjon av verdensteatret i det postdramatiske – altså av teatrets problematiske forhold til verden, som det alltid bare kan representere og motrepresentere gjennom det formidlete; det uegentlige. I så måte har østerrikeren Handke skrevet et skjønt og postmoderne barokk-kunstverk for et stadig nølende teater. Det vil nok komme engang, det postmoderne barokke.

(Oversatt av Ina Voigt og Therese Bjørneboe).

Ferie fra livet!

AV JULIAN BLAUE

Robert Musil: **DER MANN OHNE**

EIGENSCHAFTEN Regi: Oliver Reese.

Scenografi: Hansjörg Hartung. Kostyme: Elina Schnizler. Deutsches Theater, Kammerspiele

Et irreversibelt vendepunkt i mitt liv kom da jeg som 15-åring begynte å røyke marihuana og slåss mot nynazister. Den søte cannabISRøyken transporterte meg til en *annen tilstand* som snudde min virkelighetsoppfatning på hode: Alt jeg tidligere hadde trodd på viste seg å være fiksjon. Skolen var fiksjon. Familielivet var fiksjon. Kun *beruselsen* var virkelig.

Og likevel: Når jeg spyttet en skinhead i nakken og han svarte med å banke meg til jeg ikke kunne stå oppreist, måtte jeg spørre meg selv: Var blåmerkene på kroppen også fiksjoner? Det var en gruoppvekkende tripp å lære virkeligheten å kjenne.

Femten år senere er jeg fortsatt forvirret. I dag inntar jeg festsalen på Deutsches Theater med et glass champagne i hånden, og idet jeg kroppslig og sjelig gir meg hen til aftenens forestilling – en dramatisering av Robert Musils romanklassiker *Mannen uten egenskaper* – oppnår jeg den samme berusende hodedrønningen som jeg husker fra min ungdom. Dop-punkerer er slik foreddet til dandy-estét, men spørsmålet om hva som er *virkelig* forblir ubesvart.

Egenskaper uten mann

I oppsetningen på Deutsches Theater er den upersonlige fortellerinstansen i Musils roman blitt en figur av kjøtt og blod. En riktig beslutning – for har ikke en stemme som geleider oss gjennom over to tusen romansider fortjent æren av å inkarneres i en skuespillerkropp? Den lekende frem- og tilbakehoppingen til denne mannen passer dessuten godt til den ironisk høyreflekterte fortellerstemmen i romanen.

Scenografien er minimalistisk: En bevegelig hvit vegg i form av en musling deler scenerommet i to. Ulrich, mannen uten egenskaper, er kledd i svart dress; og fra fortelleren får vi å vite at han har tatt seg *ferie fra livet*. Den eksistensielle turist Ulrich kommer på sin side med filosofiske anek-



MANNEN UTEN EGENSKAPER, regi: Oliver Reese. Deutsches Theater, Berlin 2007. Foto: Iko Freese/DRAMA

doter, som for eksempel: Det finnes ikke bare en mann uten egenskaper, det finnes også *egenskaper uten mann*. Ifølge Ulrich har nemlig egenskapene i disse dager unnslypet sine bærere, og de lever nå sine autonome liv i bøker og i filmer, på teaterscener.

Perfekt, tenker jeg. Ferie fra livet, ferie for alltid. Befrielse fra egenskapene som vikler oss inn i kompliserte forhold med andre! Ja, la egenskapene være stoffet som *kunsten* lages av, og hold dem unna livet mitt.

Det passive Geni

Jeg drikker en slurk champagne. Fra scenen spilles electronica og den hvite muslingveggen vender seg. Den subtile rusen fortsetter; fristerinnen Clarisse dukker opp på scenen. (Blir hun aftenens obligatoriske nakennummer? Jeg håper det!)

Clarisse er den typen kvinne som dessverre ikke lenger finnes: Hun nøyer seg med å være pen. Det eneste hun krever tilbake fra sin mann, er at han er genial. (Dette har hun lært fra Nietzsche, tidenes mest intelligente kvinnehater.) Hennes mann Walter er en motekledd *handlingens mann* med hipt flippskjegg, men noe geni er han ikke. Det geniale glimter mer i *mulighetsmennesket* Ulrich: mannen som dyrker konjunktivene, virtualiteten, abstraksjonene, mannen som har ferie fra livet og virkeligheten. Og

slik er Clarisse fanget i et kinkig dilemma: Hun er gift med en mann uten genialitet (og vil derfor ikke føde hans barn), mens mannen hun ønsker å kaste seg i armene på, er en handlingslammet konjunktivist på flukt fra avgjørelser og på ferie fra livet.

Jeg kan bare så altfor godt forstå vår helt på scenen, der han står og skjelver av skrekk, fullstendig overrumplet av Clarisses intense kroppslighet: Takk Gud at ikke *jeg* står der oppe, midt i kryssilden av disse menneskelige, alt for menneskelige, kravene. Jeg innseser at den sanne *mann uten egenskaper* er tilskueren, for bare jeg kan nyte distansen til alle dramatiske livskonflikter.

Strippende muser

Mer electronica, mer champagne. En svært tynn kvinne dukker opp i en vidunderlig grønn kjole: Diotima. Også hun kommer med tilnærmelser overfor *mannen uten egenskaper*. Men Ulrich klarer stadig å holde sjelsliv og underliv adskilt, og med de vildeste metaforer filosoferer han i stedet i vei over *fellesnevneren for alle kjærlighetsformer*. Blant andre mystifikasjoner.

Diotima blir mer påtrengende, og snart blir det klart (først faller trusene, så kjolen) at det er henne og ikke Clarisse som blir aftenens nakne kvinne. Noe som er synd, da alle jo vet at tynne kvinner ser best ut



med klær, i motsetning til tykke kvinner, som triumferer uten. Den fyldige Clarisse kunne altså med hell droppet klærne, mens den magre Diotima ville tjent på å beholde kjolen. Jeg holder meg likevel utenfor, jeg er *tilskueren uten egenskaper*, jeg holder ferie – selv fra erotiske krav.

Det skal likevel vise seg at det finnes et menneske som kan rive Ulrich ut av handlingslammelse og eksistensiell ferie. Tvillingsøsteren Agathe (som verken ligner Ulrich eller er født samme dag som ham) er kvinnen som makter å tiltale Ulrich erotisk. Mens han i møte med sine andre fristerinner filosoferer seg bort i nevrotisk virtualitetsrus, lokker Agathe ham til handling. Det vil si: til gjentatt befalling av hennes bryster. Dette incestuøse forholdet – som i romanen danner en sammensmeltning-mythos og bærer ideen om *en annen tilstand* – blir i den teatral adapsjonen kondensert til et treffende bilde: Kroppslig forent, ja, sammenklebet arm i arm, ansikt i ansikt, forlater Ulrich og Agathe scenen som *siamesiske* tvillinger.

Hit me baby one more time

Selv dører jeg halvberuset til den lunkne, behagelige ordflommen fra skuespillerne på scenen. Med hver slurk champagne en ny erkjennelse, et nytt scenebilde – alle motsetninger opphever seg selv og tilbyr i stedet

et behagelig Intet, en varm virtualitet, et berusende Nirvana.

Men hvor blir det av slaget i ansiktet, hvor blir det av virkeligheten? Tv-nyhetene lærer oss: I en virtuell verden sprenger ingen og samtidig *virkelige mennesker* seg i luften. Privatlivet lærer oss: Også den berusede kan få et slag i trynet.

Lignende hypoteser ser også Musil ut til å stille opp. Hans endeløse filosofiske refleksjoner (Ulrichs kamp mot språklig konstruerte vindmøller) sammenstilles konsekvent nok med den første verdenskrigs blodige realiteter.

I teateroppsetningen er det horemorderen Moosbrugger som er antitesen til en spøkelsesaktig virtualitetsrus. Han er skinheadens slag i ansiktet på det pubertære dophodet, han er teateraftenens verkimmante 9/11! Glattparbert som mannen som en gang banket jointen ut av munnen min, trer han inn på scenen og knuser ordmasurbasjonen fra *zombiene uten egenskaper* med sine simple morderiske sannheter.

Evig solskinn i et plettfritt sinn

Heldigvis har vi for lengst lært av Nietzsche at skillet mellom sannhet og løgn er en fiksjon: Surface is an illusion, but so is depth! Lett til sinns drikker jeg derfor den siste slurken av mitt champagneglass og lytter til Ulrichs pent-vær-teorigroove, oppsetningens siste ord, romanens første:

Over Atlanten lå et barometrisk minimum; det vandret østover, mot et maksimum som hvilte over Russland, og røbet ennå ingen tilbøyelighet til å vike til side for dette i nordlig retning. (...) Vanndampen i luften hadde sin største spennkraft, og luftfuktigheten var liten. Kort sagt, for å bruke et uttrykk som betegner det faktiske forhold ganske godt, skjønt det også klinger en smule gammeldags: Det var en smukk augustdag i 1913.

I ferd med å forlate Deutsches Theater forstår jeg at selv den siste trussel mot denne verden, klimakatastrofen, er et noe gammeldags, i siste ende *språklig* problem. På nøyaktig samme måte som den paradoksale værmeldingen fra 1913, som Ulrich vennlig nyter jeg derfor denne usedvanlig varme januarvelden i 2008 – med nok et glass avkjølt champagne under åpen himmel!

Oversatt av Henning Gärtner

Overlesset historiefortelling

AV KARI SAANUM

Finn Iunker: **THE ANSWERING MACHINE**

Regi: Salla Hyttinen. Lyd: Per Platou.

Scenografi: Amanda Stegell. Verk produksjoner, Black Box Teater, Lille scene, 2008

Finn Iunkers stykke *The Answering Machine* står i bokhylla mi, i kopi. Jeg skjønner ikke hvordan den kom seg dit, men nå som stykket skal opp i Oslo, passer det jo bra.

Iunkers tekst er tung å komme igjennom – tett, komprimert, ugjennomtrengelig. En tekst full av utfordringer og motstand for teatret.

Verk Produksjoner har satt opp og spiller stykket på Black Box denne dagen jeg leser, 13. mars 2008. Hvordan har gruppa lest teksten til Iunker? Hvordan vil de åpne opp verket? Få meg til å forstå noe mer, eller annet, enn jeg mener å forstå mens jeg leser?

Heldigvis er teksten – som i utgangspunktet er skrevet på engelsk – oversatt, av teatersjefen på Black Box, Kristian Seltun. Verk spiller på norsk, viser det seg. Så litt mer begripelig kan en jo satse på at det blir.

På reise

Iunkers opererer muligens med to date-ringer for teater teksten. I kopilefsa jeg har stående hjemme, står det 1994 (med håndskrift), mens på Iunkers side hos Dramatikerforbundet, er teksten datert til 1998. Jeg velger å tro på kopilefsedateringen fra 1994. Da er teksten altså 14 år gammel og dermed skrevet av en den gang relativt ung mann på 24 år.

For å ta noe av det beste først: Teksten fører innimellom tankene i retning av noen av tekstene til den tyske dramatiker og regissøren Falk Richter. Richters svimle universer er ofte befolket av unge, ensomme menn (og ditto sexy, kjølige kvinner). Menneskene befinner seg i transit, innenfor et lysende rutenett av *gate'er*, avgang- og ankomsthaller, hele tiden på reise, uten tilknytning eller lojaliteter i noen retning,

uten å være bundet av varige, stabile relasjoner, i en limbisk mellomtilstand, gjennomblåst av eksistensiell ensomhet.

En lignende fornemmelse av vektløshet slår meg i møtet med Lunkers tekst. Teksten er utformet som en lang, løpende prosatekst, kraftig hakket opp av en abrupt tegnsetting. Et stadig varierende fortellerperspektiv sørger for ytterligere brudd. Perspektivforskyvningene skaper rom i teksten, gjør den tredimensjonal – og dermed teatral. Teksten brytes også opp gjennom brå vekslinger mellom ulike historier og karakterer. Slik kan man i hvert fall lese det – og kanskje bør man det også. Jeg kommer tilbake til dét.

Også i Lunkers tekst er (minst) en mann på reise. På kryss og tvers gjennom Tyskland og Europas tyskspråklige områder, mellom ulike byer, ikke altfor mange år etter Murens fall. Denne handlingen tar større plass enn noen av de andre handlingene, og strekker seg gjennom store deler av teksten.

Slik jeg leser *The Answering Machine*, sett gjennom det prismet akkurat denne historien/karakteren gir, handler Finn Lunkers teatertekst om å søke etter, og prøve å skape, linjer, forbindelser, helhet. Og videre utledet fra dette: Om å søke sammenheng, relasjoner – noe som kan bety noe, noe av verdi, noe som gir mening. Sitat: «I need to know who I am».

Hvem eller hva er forresten «The Answering Machine»? Stemmene, karakterene, og spørsmålene de stiller? Svarene som flagrer rundt? Teaterteksten selv?

Teksten er et mylder av stemmer og historier. De peker i forskjellige retninger og mot forskjellige livssituasjoner og aldre. En mann på fest fantaserer om å gå opp på soverommet og rote i skuffene til kvinnen i huset. Skape rot, forvirring, destruksjon, sette ektefellene opp mot hverandre. En annen navnløs mann har både kone og store tenåringsdøtre. De sistnevnte har trist og komisk nok lagt alle menn for hat. Mannen snakker om hvordan han ikke kan se verken seg selv eller sin kone i sine egne døtre. Mangel på samhörighet, relasjon og forbindelse – helt ned i genene.

Da jeg studerte dramaturgi i DDR på midten av 80-tallet, hadde jeg av og til samtaler med den øst-tyske dramatiker Heiner Müller. En gang snakket vi sammen i etterkant av en oppsetning av hans tekst *Medeamaterial* på Berliner Ensemble. Müller likte oppsetningen dårlig, og kalte



Fredrik Hannestad i THE ANSWERING MACHINE, regi: Salla Simonsen. Verk Produksjoner, 2008. Foto:

den foraktlig for «radioteater». Teksten ble spilt som den monologen den tilsynelatende er skrevet som. En kvinnelig skuespiller løp i vill fart rundt i rommet, klatret opp og ned mellom scenegulv og snorloft, og snakket tekst, mens hun prøvde å lage action. (Regien var for øvrig ved den i dag svært så berømte Peter Konwitschny).

Uansett: Müller sa at han anså det å lage roller for prøvearbeid. I likhet med Lunkers tekst, inneholder svært mange av Müllers kanoniserte teatertekster verken sceneanvisninger eller roller, et grep som ble retningsgivende for mange av Müllers kolleger og epigoner i og utenfor DDR.

Selv om *The Answering Machine* verken inneholder utskrevne rollefigurer eller sceneanvisninger, kjennes det likevel som stykket inneholder mange karakterer. Jeg får en merkelig følelse når jeg leser stykket, av at Finn Lunker har vaket rundt på T-baner og på tog, på fester og i selskaper, lyttet til folks historier, og skrevet ned destillater av dem.

Lest sammen i én karakter, kan disse historiene muligens åpne for en fascinerende sammensatthet. Verk Produksjoner prøver seg – gjennom å fortelle dem gjennom en enkelt skuespiller, Fredrik Hannestad. Som kondisjonsøvelse betraktet, imponerende. Som teater og historiefortelling, med et mer begrenset utbytte.

Overlesset

Skuespilleren er allerede på scenen i det vi kommer inn i Black Box's Lille scene. Mot en bakvegg der lag på lag av skrift, skygger, kors og skjeletter, «Love» og «Europa» peker mot oss, tydelig og konkret, med signaler om hva vi kan vente oss. Mening, mening, mening.

Fredrik Hannestad spiser egg med salt på, drikker vann fra en vodkafflaske (teater, teater), og har en mygg klistra oppetter kinnet.

Hannestad legger seg etterhvert ned på en gym-matte og begynner å snakke.

Så blir stemmen hans fordoblet, og løsrevet fra ham, så han snakker opp på sin egen stemme. Lyd: Per Platou, bilder: Amanda Stegell. Regien er ved Saila Hyttinen. Men hvem har bestemt? Her konkurrerer nemlig uttrykkene ganske snart.

Et kart blir projisert på bakveggen, men når det norske flagget blir projisert over skriften som sier «Europa», tenker jeg at jeg merkelig nok blir mer svimmel av å lese Finn Iunkers tekst enn å se på denne lag-på-lag-estetikken.

Det er noe med at bilder, lyd og skuespiller forteller mange historier på en gang. Hvilke, er jeg ikke sikker på, men etterhvert føles det som alt legger seg som et teppe over teaterteksten til Finn Iunker, som nesten drukner i dette havet av lyd og bilder og handlinger.

Hva skal dette bety, tenker jeg mens jeg noterer så blekket renner, og så begynner jeg å lure på om dét er selve meningen, at jeg skal begynne å tenke. Verk Produksjoner er vel ganske opptatt av Brecht, så det kan jo være så enkelt som at det er akkurat dét de er ute etter. At vi som sitter og ser på, skal begynne å bruke hue mens vi sitter der, i teatret.

Jeg skjønner raskt at jeg ikke klarer å skrive ned alt som skjer. Det skjer så mye, det blir lagt lag oppå lag, av bilder, lyd og tekst – jeg noterer det jeg kan, men registrerer igjen at jeg som tilskuer trekker meg mer og mer tilbake, betrakter – og mentalt trekker på skuldrene.

For hva er det egentlig Verk vil fortelle, nå som de er godt i gang? Teatertekstens historier, stemmer og karakterer surrer som en jevn monoton ordstrøm under alle effektene. Det er for mye, jeg klarer ikke å ta inn alt, og hva har dette med Finn Iunkers tekst å gjøre? Det store rommet som er i teksten, åpner seg ikke. Tvert imot blir teksten kjevlet flat av alt som legger seg oppå den.

Jeg tenker på Heiner Müller og rollefordeling som prøvearbeid. Skuespiller Fredrik Hannestad leverer et gjennomarbeidet, fysisk imponerende skuespillerarbeid når han og bare han alene spiller seg igjennom en tekst som denne. At Verk har valgt å sette bare en mann på jobben, er derimot vanskelig å forstå, tekstens kompleksitet og stemmemangfold tatt i betraktning. Dette bidrar også til den flate fornemmelsen. Flere skuespillere på scenen ville åpnet tekstrommet.

En begrunnelse for dette viktige valget lar seg heller ikke lese ut av oppsetningen på noen måte.

Kanskje har Verk villet presse alle disse stemmene og historiene inn i en karakter. Kanskje er det som så ofte ellers bare et ressurs-spørsmål?

Gjennom hele forestillingen setter Verk Produksjoner oss under et kontinuerlig angrep av kunstneriske innfall. Alle inntrykkene gjør at hjernen går på høygir under hele forestillingen. En slags stigende-synkende generatorlyd ligger under mer eller mindre hele tiden, og virker sammen med en kaleidoskopisk veksling av musikk, bilder, prosjeksjoner, lyspunkter og tysklandskart.

Det ender ikke her. Mot slutten fyller Verk på med enda mer: levende flammer, djervisj-dans og fluoriserende tape-bilder av storbysilhouetter på bakveggen, maskebruk...

Til slutt gir jeg opp, og det er synd, for jeg lurer på om jeg ikke i stedet burde ha gitt meg hen, sluppet kontrollen, gitt opp å finne noen særlig mening og i stedet bare hatt det moro, nyte virvaret som arbeidet med Finn Iunkers tekst har satt i gang hos Verk Produksjoner.

Men jeg klarer ikke å gi meg hen. Tvert imot så lener jeg meg tilbake. Tenker, og venter. Teksten snakker «Jeg er på grensen til å innse noe». Skuespilleren kaster rundt på Humpty Dumpty og hester og skjeletter. Nå har jeg lyst til at dette snart skal begynne å si meg noe. Kan noe vise meg at noen har tenkt? For eksempel over hva Finn Iunkers teatertekst handler om? For det gjør den. Iunkers teatertekst speiler kaos, men i seg selv har den en bærer av orden, struktur, mening, og speiler derfor også dette. Det er noe av det vi har tekster til, det er det teksten kan.

Kaos

Så tenker jeg på da jeg så Heiner Müller live med Robert Wilson og Tom Waits på et teater i Vest-Berlin, noen år før Muren mellom øst og vest revnet. Salen full av kunstnere og kjendiser, og Heiner Müllers eget hoff, de av dem som hadde muligheten til å reise over. Heiner Müller sto i en bås, en slags nedsenket regipult midt i salen, og ropte sin egen tekst *Der Auftrag* (tror jeg). For det meste druknet stemmen hans i musikk og støy og alt som skjedd på scenen. Alt som hørt var enkelte ord og setninger.

Jeg husker jeg snakket med ham da jeg

traff ham igjen. Jeg mener å huske han sa han var fornøyd. Han likte kaoset. Han likte konkurransen. At støyen silte teksten. Han likte kaosversjonen av sin egen kano-niserte tekst.

Mens videoproeksjonene flakker over alle tenkelige og utenkelige flater når *The Answering Machine* nærmer seg slutten, tenker jeg: Vet Verk selv hva de holder på med nå? Med *Dies Irae* fra Verdis *Requiem* dun-drende ut av høyttaleranlegget, Churchills taler, og *Freude, schöner Götterfunken*, for dem som kjenner historien, en referanse til Tysklands eget Nine-Eleven; Murens fall den 9.11.1989. I årene som fulgte, ble DDR-statens endelige og ydmykende fall feiret på denne datoen til akkompagnement av Schiller/Beethovens hyllest til den franske revolusjon.

Hva vil Verk med Iunkers verk? Har de brukt teksten som en igangsetter for eget kreativt arbeid, eller har de hatt et ønske om å åpne verket for oss som ser på?

Kanskje begge deler.

Og kanskje er det greit.

Men det jeg lurer på er: Har noen hatt hånden på rattet her, eller har alle medvirkende gjort hver sin jobb, og så til slutt er alt montert sammen? Produktet spriker i alle retninger, overkill, overkill. Si meg gjerne noe om Europa, gjenforeningen, og det å være norsk og alene i verden, men si det på en måte som viser at her er det noen som har tenkt. Ikke utelukkende som en fremvisning i kunstneriske påfunn.

«Dette er det vi vet,» sier plutselig teksten til Finn Iunker. «Det lette regnet. Dine linjer. Dine føtter.»

Så enkelt kan det sies.

Verk Produksjoner kunne vel eventuelt tenkt litt på det.

Og vi andre for den saks skyld.

Men kanskje var det dét alt ståket var til for?

At alt skulle bli så stille? Så enkelt?

I så fall.

Verk Produksjoner gjør en viktig jobb med å utsette Finn Iunkers verker for sitt eget teaterspråk og -maskineri.

Det er lenge siden jeg har brukt hue så mye under en teaterforestilling.

Hadde andre norske teatre med sine betydelig større ressurser gått inn for å utforske norske teaterforfatteres verker med samme intensitet som Verk Produksjoner nå gjør med Iunker, hadde Norge vært et veldig mye rikere land.

Knifen i ditt zombiehjärta

Med et djevelsk horesmil stikker Stina Kajaso kniven inn i deg. Og fra såret spruter dukkeglitter, dukkelatter og smertefulle dukkeerkjennelser om din ensomme Facebook-virkelighet – og om, oops, oj, armageddon.

AV HENNING GÄRTNER

Manus, regi, musikk og utøver: Stina Kajaso. Regikonsulent: Cathrine Björndalen. Scenografisk konsulent og revisitor: Anja Lisa Rudka. Black Box Teater.

Som du garantert har lagt merke til, er den norske hovedstaden for tida invadert av svenske blondiner. Hvor enn man snur seg, på Kiwi, Kaffebrenneriet, ikke minst på Seven Eleven, er det ikke annet å høre enn *tack* og *hej då* – og det er langt fra sjarmerende. Vi lever ikke bare i et servicetyranni, men i et rekolonialisert servicetyranni – dømt til evig Ikea-idyll.

Når jeg likevel ikke skal la min vrede gå utover Stina Kajaso – til tross for at hun per definisjon er svensk og blond – er det fordi hun adskiller seg fra denne servicearmadaen ved å være et svartsynt geni i lakk og lær. Kajaso er forresten ikke bare et geni, hun er et geni *per se*, som komikeren Andy Kaufman. Hun ville vært et geni om hun om så var samisk.

Hur så? Vel, hennes persona på scenen er genial. Den hengslete kroppen (alltid stengt inne i latexkjoler) er genial. Den blaserte munndiaréen hennes er genial. Hennes corny ordspill og maniske *slash-er*-sitater, de flate karaokefremføringene, universet av seriemordere og pornofiserte feminister, kosedyrene og de fjernstyrte dukkene: alt er ingredienser i en genial lettmeletløsning fra en genial alien som har dratt på campingtur for å feire verdens undergang.



KNIF, av og med Stina Kajaso, 2008. Foto: Stina Kajaso

We will we will Slash you

Du gjesper selvsagt allerede. For helt siden Stina Kajaso og hennes slam-slum-søster Lisa Lie feiet over folket som en hægkvistsk stormvind og tok oss bakfra og forfra med Sons of Liberty II og III – *Duell* og *God Hates Scandinavia* – har teaternorge kappet om å panegy-ri disse unge hoppene. Men, *inte for å vara tjatig*: Kapitalismens logikk tillater ingen GENIALITET PER SE eller STATISK SUKSESS. Kulturindustriens første lov lyder: Det vi *hyper* i dag, kaster vi til grisene i morgen. Og – blant annet derfor – gikk Sons of Libertys siste forestilling inn i teaterhistorien som en kalkun.

I alle fall ble *Swamped in Sensation* slaktet og spydd opp av det forutsigbare Kritikermonsteret, som elsker å trekke kunsten ned på sitt middelmådige nivå, og som fra sin VIP-plass på andre rad på Torshovteatret ristet på hodene og krevde «noe nytt! noe bedre! noe ferskt!».

For som det heter i et kjent Kongoordspråk: OPP SOM EN LØVE OG NED SOM EN SKINNFELL. Eller, hvis du foretrekker ligninger med fire kjente: Kapitalistisk Vampyrisme + Generell Nyhetsmani + Kritikernes Markeringsbehov + Avantgardens MAKE IT NEW = X. Hvori X første gang er suksess, andre gang fiasko, og så videre på samme måten, i en evig prostitusjons sirkel.

Punx not dead

Jeg vil dessuten skrifte. For det siste jeg gjorde som Kritiker, var faktisk å diskreditere Sons of Liberty over radio. Nærmere bestemt havnet jeg til sengs med fienden, da jeg i en debatt i P2 nærmest var *enig* med Idalou Larsen, den selvutnevnt *kontrære* Kjerringa mot strømmen, som gjennom Heddajuryen, Klassekampen og bloggen idalou.no fungerer som en syvende mor

i teaterhuset, med sin ironisk nedlatende holdning overfor alle som utfordrer flinkhetsnormen.

Etter *God hates Scandinavia* mente for eksempel Idalou Larsen at Sons of Liberty lagde teater for hverandre og ikke for publikum – og med *Swamped in Sensation* var de definitivt «på ville veier»: talentløse, introverte og selvdiggende. Som man kunne lese på idalou.no: «Uansett form er det selve teatrets forutsetning at utøverne behersker formen de har valgt. Danserne skal kunne danse, sangerne synge, skuespillerne snakke slik at de blir forstått.»

Idalou har før gjort et poeng av at hun har opplevd syttitallets teatereksperimenter og ikke så lett lar seg blende av siste mote. Men har hun noen gang hørt om dada, denne ringreven – eller om futurisme, situasjonisme, punk? Hva mener hun for eksempel om diksjonen til Babes in Toyland? Dansingen til transvestitten Divine? Eller om Marinettis krigshissende manifest, som han brølte og spyttet på sitt humanistiske publikum?

Det komiske er at Idalou etterlyser profesjonalitet fra teaterets aktører, mens hun selv er fullstendig blank på kunsthistorie, avantgardeteori og på den performative estetikken. Forstår hun overhodet hvilket kulturelt TRAUME som modernismen og avantgarden dealer med – på vegne av menneskeheten – og som tvinger aktørene til å skrike, prompe, undergrave, signere pissoarer, henge i taklampa, skyte seg selv?

Idalou Larsen burde kanskje tilgis denne ignoransen (for alle mennesker bør tilgis, for alt). Men problemet er at hennes definisjonsmakt gjør henne (m.fl.) til en fatal propp i systemet. Hun rettferdiggjør den ekstreme skjevfordelingen mellom de kommersielle institusjonene og det såkalt «frie» feltet (frihet til å produsere selv, kjøpe rekvi-

sitter selv og vaske scenen selv – hahaha), gjennom å informere staten og det generelle publikum om at Kåre Conradi er en mer prisverdig skuespiller enn Stina Kajaso fordi han kan synge og danse, og fordi han alltid behager sitt publikum. Og så lenge meningsprodusenter av typen Idalou bekrefter status quo, vil vi aldri kunne styrte det rådende regimet av reaksjonær teaterkitsch. Hanne Tømta og Bentein Baardson kan fortsette å heve fete lønninger og skamløst legge beslag på nasjonens teaterscener, mens genier som Stina Kajaso spiller *fire* forestillinger for knapt hundre heldige individer – for deretter å stå med partyhatten i handa og bønnfalle Kulturrådet om hjelp til å realisere neste prosjekt.

La meg derfor understreke: Mitt problem med *Swamped in Sensation* var verken amatørisme eller manglende fornyelse. Snarere følte jeg at selve *sjelen* til Sons of Liberty var sugd ut. Det var som å komme på fest og finne vertinnen halvdød og neddopa i badekaret: de sprø innfallene hennes virket mer kalkulererte, den svarte humoren tam og mekanisk. Byens beste gledespike tilbød meg ikke annet enn en kjapp sugejobb, og jeg mistenker byttet av hallik og bordell som hovedårsak. For å få gjøre entré på Torshovscenen, hadde hun uforvarent solgt sin sjel og sin spilleglede til Nationalkannibalen – og slik var hennes genialitet blitt fortært av den institusjonelle Vagina Dentata. I allefall er dette min beskjedne teori, i tråd med hva jeg tidligere har skrevet om Kannibaltheatrets fordøyelsessystem.

Et hull i mitt hjerte

Men takk Gud. For når vi setter oss på Black Box for å motta *Knif*-sakramentet, er sidespranget på Torshov bare et diffust minne fra en parallell dimensjon.

Hengivent åpner vi munnen og sjelen for den svenske blondinen på scenen. Og gradvis føres vi inn i et teatralt univers som er like velkjent og artig som det er skremmende. Stina Kajaso i gul minikjole av latex: et slags pubertalt fetisjobjekt på en korsformet scene full av glitter og discolys; en Jesus-skinke, en rosa kassettpiller; mengder av kosedyr og barbie dukker, dildoer og my little ponies. Pluss, som alltid, en neonblinkende *portal* til døden, helvete, eller «en bättre värld».

Det velkjente med dette universet skyldes to ting. For det første er scenebildet

et trolldomsspeil: den bulemiske overfloden av nytelsesobjekter vi ser foran oss, reflekterer dekadensen i en nytlessyk, gudløs kultur som nærmer seg undergang. For det andre gjenkjenner vi Kajasos og Sons of Liberty *estetikk*: forkjærligheten for plast, gummi, s/m, sexleketøy; og samtidig for barneleker, glørete farger og det infantilt koselige. Vi gjenkjenner altså en stil, et scenisk uttrykk, og samtidig en livsinnstilling eller en *sensibilitet* – den man kan kalle camp – hvor camperen er en litt trashy eller vulgær estet som dyrker sine fetisjobjekter med like deler fascinasjon, svart humor og ironi. Campen knyttes gjerne til homoseksuelle menn, til androgynitet og transvestitter, og Stina Kajaso ligner da også, i sine outrerte trash-antrekk og sin horesminkede «kunstige» feminitet, mest av alt en *drag queen* – altså en mann som i sin selvscenesettelse både hyller Kvinnens glamour og undergraver ideen om det essensielt kvinnelige (ettersom han er mer feminin enn de fleste *babes*).

Vil man lese *Knif* politisk, er det ikke vanskelig å se *the writing on the wall*. Diagnosen kan avleses med et enkelt blikk på scenerøntgenbildet og dets objekter (som alle er fabrikkproduserte for å fylle vårt indre tomrom, kosedyr og dukker som biter vår heltinne i halsen), og lyder: I vårt vestlige forfalls-imperium hvor Gud er fordrevet, Sannheten er dekonstruert, idealisme er latterliggjort, kjærlighet erstattet med porno og intimitet er noe man finner på Facebook (hvis profilen er interessant nok), står man overfor valget mellom å ta livet av seg i fortvilelse – eller å skratte døden opp i ansiktet på en karaokebar i Haparanda. Og selv om det finnes en viss menneskelig smerte under den beksvarte humoren i *Knif*, er det likevel alternativ 2 som ser ut til å appellere til Kajaso. Med camp-nihilistisk fascinasjon stirrer hun Mannen med ljåen og Armageddon rakt inn i hvitøyet. I en kongenial scene mimer hun *Don't give up* av Kate Bush for dukkene sine (før hun kaster dem ned i skjærsilden), i en annen fantaserer hun om å *styckmörda sina kompisar* i Patrick Bateman-stil, i en tredje ruller hun seg sammen som sushi i en mar-drass og roper «befria oss från apatien».

Dette er ingen utgang

American Psycho er forresten ingen tilfeldig referanse. *Knif* er like flat, like morsom og like hysterisk som kultklassikeren om 80-tallet av Bret Easton Ellis. Men om vi først skal inn på litterære referanser (vi

kunne fort snakket en time om filmsitatene her, men det ville kanskje blitt for filmklub-baktig), så er *Knif* også det teatral motstykket til Matias Faldbakkens nyutgitte roman *Unfun* (nummer 3 i Skandinavisk Misanropi). Og her snakker vi om mer enn tematisk sammenfall. Kajaso har samme smarte, onde øye som Faldbakken & Ellis, samme blaserte hypersensibilitet og Zeitgeistteft, like stort antall geniale *one liners*, fremført med samme tørrvittige monotoni ut av munnviken.

Mange har gått ut fra at Lisa Lie var forfatteren i Sons of Liberty, men Kajaso viser seg altså her som en stor litterær stilist – hvis du bare forstår *stor* på riktig måte (genialt corny). I programmet til forestillingen heter det: «Her fins ingen dramatisk oppbygning eller vendepunkt. Det er mer som en implosjon som begynner om og om igjen, og hvor alle følelsene kommer samtidig.» Greit formulert, og fra Faldbakkens *Unfun* (lagt i munnen på Lucy, en neger som driter i absolutt alt) kan vi skissere følgende poetikk for denne Generasjon ØH:

I fiksjonen er det kun anslaget som er interessant, det er der idene holder hus, det er der potensialet ligger. Anslag på anslag på anslag, potensial på potensial, en flat sekvens av anslag. Man må holde seg unna det andre. Ikke drama, ikke utvikling, ikke slutt. Det dramaturgiske grepet er et åndssvakt grep, og det irriterer meg.

Konsekvent nok er derfor *Knifs* klimaks (apokalypsen) fullstendig antiklimatisk. Samtidig som Liza Minelli og Britney Spears og Amy Winehouse kysser ut i luften og sier «I love you guys so much, I love you guys so much, I love you, I love you, I love singing, I love dancing, I love acting», så rister jorden av seg alle mennesker og zombier mens den mumler «jeg går under nå, sorry», samtidig som hundretusener av psykotiske Armageddondyr stormer mot oss, samtidig som Stina Kajaso i sin latexkjole stikker inn på bakrommet og henter noe (en dildo, kanskje), før hun kommer ut og sier *hej då* – og vi (de utvalgte individene som har mottatt sakramentet) klapper og reiser oss og vil ut.

Men over en av dørene som er dekket med rødt fløyelsforheng på Black Box Teater, henger det et skilt med en tekst som står til forhengets farge: DETTE ER INGEN UTGANG.



Pia Tjelta i tittelrollen (nærmest), i *ELEKTRA*, regi: Erik Ulfsby, Oslo Nye Teater, 2008. Foto: Marit Anna Evanger

Sprikende om innvandringsproblematikk

Unyansert og hektisk ELEKTRA på Oslo Nye, og reflektert om rasisme på Nordic Black Theatre.

AV ANETTE TH. PETERSEN

Petter Rosenlund etter Sofokles: **ELEKTRA**
Regi: Erik Ulfsby. Scenografi/kostymer: Even Børsum. Musikk: Atle Halstensen. Oslo Nye Teater, Centralteatret 11/3 2008

HVEM VAR EUGENE EJKE OBIORA? Idé og regi: Cliff A. Moustache. Scenografi: Karen Schönemann. Lyddesign: Håkon Brynjulsrud. Nordic Black Theatre, Teaterbåten Innvik, 2008

2008 ble bestemt å skulle stå i mangfoldsårets tegn. Men med lang behandlingstid på søknader, og lang produksjonstid for mange kompanier, kan vi forvente oss en del mangfoldsteater også i 2009. Men i

Mangfoldsårets første kvartal har institusjonene hatt flere Mangfolds-premierer. Og blant disse hører Oslo Nye Teaters *Elektra* og Nordic Black Theatres *Hvem var Eugene Ejike Obiora?* Ved siden av å inngå i mangfoldsårets satsinger har de lite til felles.

Antikk teater i ny drakt

Petter Rosenlunds nyskriving av Sofokles tragedie *Elektra* har flyttet handlingen til Oslo, og karakterene er plassert i det norsk-pakistanske miljøet. Dessverre bidrar dette i større grad til å repetere myter og fordommer enn å bidra til forståelse og mangfold. I Rosenlunds penn har *Elektra* fått en ny og modernisert rammefortelling: Elektras far (Agamemnon) heter her Anwar og er innehaver av en grønnsakshandel i Oslo. Da han myrdes av en junkie går det kort tid før moren gifter seg på nytt. Både Anwar og morens nye mann (Abdullah) er pakistane-re, mens moren (Klytaimnestra) er norsk. Elektra sørger over tapet av faren, og er ikke særlig vennlig innstilt overfor den nye stefaren. Når han i tillegg viser seg å være svært streng, øker ikke tilliten. Elektras venninne Hanne kommer etter hvert opp med flere indisier som indikerer at moren og hennes nye ektemann kan ha konspirert om å ta livet av Elektras far, og Elektra lener seg veldig mot denne forklaringen. Når broren Omran (Orestes) etter hvert returnerer til

Oslo etter et lengre utenlandsopphold, klarer Elektra etter en stund å overbevise ham om forklaringen på farens død. Det hele toppe seg når Elektra og søstra Kainat skal tvangsgiftes til Abdullahs nevøer. Omran ender da opp med å ta livet av sin mor, søster og stefar, etter Elektras påtrykk.

Intensjonen bak Rosenlunds nyskriving har vært å aktualisere Sofokles omtrent 2500 år gamle tekst. Men i moderniseringen av teksten har Sofokles tragedie blitt forvandlet til en nåtidig tragedie som ikke bidrar til økt forståelse. At moren til Elektra og den kommende stefaren skal ha konspirert om mordet på faren av økonomiske grunner er grei skuring. Men at gevinsten er ei grønnsaksjappe gjør det hele mindre plausibelt, og maler i tillegg et veldig stigmatiserende bilde. Når situasjonen etter hvert tilspisser seg med tvangsgiftermål og familiedrap med blodhevn som motiv, så fremstår det hele som nokså plumpt. Framfor å diskutere og problematisere årsakene til dette fremstår dette som en repetisjon av allerede eksisterende myter.

Hektisk

Forestillingen er bare en drøy time lang, og holder følgelig et svært høyt tempo. Sannsynligvis hadde den vært tjent med både større scenerom og bedre tid. Det hele blir for heseblesende og trangt. Midt på sce-



HVEM VAR EUGENE EJIKE OBIORA? Regi: Cliff Moystache. Teaterbåten Innvik, 2008. Foto: Raymond Alv Kristiansen Egge.

nen har to musikere fått fast plass gjennom hele forestillingen. Der er det også plassert et mikrofonstativ, som Elektra benytter i sine sangnumre. Musikerne står for et positivt innslag. Å plassere Elektra i sangnumre midt på scenen, mens resten av besetningen (koret) samles i bakgrunnen og synger med, er i utgangspunktet en god idé. I bakgrunnen ligger også et lydteppe som lager en pulserende lyd, og som bidrar til å skape progresjon i forestillingen. Men i kombinasjon med det fysiske hektiske tempoet bidrar også dette til at forestillingen fremstår som hurtig og hektisk, og man blir litt sliten av å følge med.

Men det som til syvende og sist gjør *Elektra* til en nokså dårlig teateropplevelse er den rett ut sagt dårlige kjemien på scenen, kombinert med en bærende historie som virker mer rasistisk og stereotypisk enn fremmede for mangfold. Rollen som Elektra er veldig plasskrevende – og krevende generelt. Men dette gir de øvrige utøverne enda mindre plass, og i til tross for at de er presise og samspilte blir det hele veldig teknisk. Det gjør det vanskelig å engasjere seg i handlingen, og jeg har store problemer med å finne sympati for Elektra.

Reflektert motpart

Teaterbåten MS Innvik står i en annen teatertradisjon enn Oslo Nye Teater, og på

mange måter hadde jeg høyere forventninger til sistnevnte enn til teaterbåten i Bjørvika. Men det var faktisk forestillingen *Hvem var Eugene Ejike Obiora?* som imponerte meg mest denne mangfoldsvinteren. Eugene E. Obiora var norsk statsborger, opprinnelig fra Nigeria. Høsten 2006 ble han pågrepet av politiet, anklaget for bråk da han klaget på et avslag om sosialhjelp. Etter pågripelsen mistet Obiora bevisstheten og døde. Teatersjef og regissør Cliff Moystache har klart å skape en reflektert og balansert forestilling basert på omstendighetene omkring Eugene E. Obioras død. Skuespillerne er riktignok amatører, og lydklippet som akkompagnerer forestillingen har et litt røft preg, men dette bidrar også til at forestillingens tematikk kommer enda sterkere frem.

Hva kunne politiet gjort annerledes? Hva kunne Obiora selv gjort annerledes? Jeg var i forkant redd for at forestillingen skulle bli en udelt fremming av Obiorasidens synspunkter. Men i stedet har forestillingen gitt rom for menneskene som var involvert i saken, uten å dømme.

Enkelt og godt

Ved innslipp i salen spilles det lydopptak med innlesninger av utsagn omkring saken. Det er tydelig at lydsporene er opplesninger av tekst. Personene som leser teksten mestrer ikke dialektene de leser på, og fik-

sjonen skinner dermed klart gjennom. I tillegg er de klippet ganske røft, slik at det blir markante overganger mellom de ulike opptakene. Forestillingen ville vært tjent med en mer nøytral oppleser-stil for å markere alvoret som innholdet preges av, men selve produksjonen av lydsporet har en fin dialektikk mellom den klare fiksjonen og virkeligheten.

Selve forestillingen utspiller seg som en samtale mellom to arbeidere som sorterer papirene fra Obiora-rettssaken. Scenerommet er formet som en innskrånende kube, fylt med firkantede esker i ulike størrelser. Arbeiderne (Samuel Noko og Mads H. Jørgensen) diskuterer saken mens de flytter rundt på eskene. Innimellom endres lyset på scenen, det spilles lydopptak av uttalelser om saken og utøverne beveger seg stilistisk sakte i rommet. Denne koreografien står ikke helt i stil med skuespillernivået deres. Men muligens er det nettopp fordi forestillingen er litt uferdig, at skuespillerne har en spillestil som ikke helt passer dem, at den fungerer så godt. Fiksjonslaget utenpå det ekte blir tydelig. Og i tillegg stiller man dermed spørsmål med sannheten.

Innledningsvis henvender skuespillerne seg til publikum, og flytter rundt på deler av disse. De deler salen inn etter alder, kjønn og plassering i søskenflokk. Deretter fortsetter forestillingen. Publikum har blitt vist sin plass i salen, akkurat som forestillingen diskuterer våre tendenser til å plassere andre mennesker i ulike kategorier.

Amatørteaterscenen seirer

Teaterbåten MS Innvik og Nordic Black Theatre er en mindre etablert teaterscene enn Oslo Nye Teater. Nordic Black Theatres retter seg mot scenekunstnere og ungdom fra den tredje verden. Publikumsmassen på deres forestillinger er også langt mer mangfoldig enn på Oslo Nye. Dette gir seg utslag i stor aldersspredning, jevnere kjønnsfordeling og en i hvert fall tilsynelatende stor variasjon i sosial og kulturell bakgrunn.

Elektra fremstod som unyansert og noe ubearbeidet, mens *Hvem var Eugene Ejike Obiora?* fikk meg til å gå grublende over gangbrua fra teaterbåten til plata. Moystache har klart å skape et refleksjonsrom med sin forestilling. Der Ulfsbys forestilling virker tvungen og forenklet, bærer Moystaches forestilling preg av en oppriktig idealisme og nysgjerrighet.

Vitalt men revisjonistisk

(Tromsø): Ferske Sceners iscenesettelse av Jan Baalsruds overlevelsesbragd er et tidsriktig og interessant historisk innspill, men blir det bra teater?

AV RUBEN MOI

Bjarne Robberstad og Kristin Bjørn: OVER GRENSEN Regi: Pål Øverland. Scenografi og kostyme: Sunniva Bodvin. Skuespillere: Jørn-Bjørn Fuller-Gee, Bernt Bjørn, Pernille Dahl Johnsen, Espen Østmann, Gøran Østerbøl. Rådstua Teaterhus, 1/4 2008

Demytologisering og revisjonisme er selve historiefagets eksistensgrunnlag. Nils Gaups *Kautokeino-opprøret* er et nylig eksempel på hvordan nordnorsk historie blir lest på nytt fra en sosiokulturell samtidsposisjon. Ferske Scener utfører sin del av denne typen historiskrivning i sin revurdering av myten om Jan Baalsrud. Bjarne Robberstad har utført grundig research i bibliotek, museum og arkiver, og forestillingens fremste motiv er opplagt å påvise krigsideologisk historikonstruksjon, samt å hedre alle hjelperne som gjorde det mulig for Baalsrud å unnslippe tyskerne og overvinne de ekstreme naturkreftene på helt ubegripelig vis.

De fleste kjenner historien fra Arne Skauens Oscar-nominerte film, *Ni Liv* (1957), som er basert på den britiske ofiseren David Howarths beretning, *We Die Alone* (1955). Boken (og filmen) er blitt stående som ett av de store fluktdramaene fra 2. Verdenskrig – en enestående beretning om menneskets ukuelige vilje til å overleve. Boka ble en verdenssuksess, og i Norge ble den trykt i 65.000 eksemplarer. Morgenposten anmeldte boken som «et stykke virkelighet som overgår selv den dristigste diktning.» At historien fremdeles engasjerer en rekke mennesker, er Ferske Scener og Tore Haug og Astrid Karlsen Scotts bok, *Jan Baalsrud og de som reddet ham* (2001), de beste eksempler på.



Jørn-Bjørn Fuller-Gee som Jan Baalsrud, i OVER GRENSEN. Regi: Pål Øverland. Ferske scener, 2008. Foto: Yngve Olsen Sæbbe

Dekonstruerer

Britisk militæretterretning, ikke minst Howarths bok, snudde tragedie til triumf. En feilslått sabotasjeaksjon mot okkupasjonsmakta blir forvandlet til heltehistorie. Ferske Sceners iscenesettelse av dramaet dekonstruerer denne store inter/nasjonale retorikken til fordel for de mange lokale fortellinger og små helteåder. De går langt i å antyde at flere av historiens til nå etablerte sannheter, for eksempel Baalsruds nedskyting av en tysk offiser og en soldat og skuddvekslingen med tyske grenseposter, aldri fant sted. De prioriterer hverdagsheltenes oppofrelse og småsamfunnets solidaritet over glorifisering av Baalsrud.

Forestillingens kunstneriske løsninger understreker prosjektets ny-ideologiske føringer, men lider også en del under disse premissene. At sabotasjeaksjonen var en fiasko, er ikke nytt. At den britiske stormakten hovedsaklig skal ansvarliggjøres for at motstandsaksjoner i ukjent terreng under okkupasjon slår feil, står heller ikke helt til troende. At det er vinnerne som skriver historien, er en gammel devise. Dette revisjonistiske prosjektet mister en del av sin kraft i mangel på grunnleggende nye perspektiv. I tillegg underslår denne ideologiske inversjonen i hvilken stor grad Baalsrud kom til å stå som et symbol på norsk forsakelse, oppofrelse og solidaritet.

Stykkets oppløsning av koherent kronologi er et grep som fungerer godt. Det gir muligheten til å inkludere Baalsruds «for- og etterhistorie» – hans utdannelse som geodetisk instrumentmaker i Tyskland

før krigen og hans betydning for krigsinvallide og deres etterlatte etter krigen – i selve dramaet. Slik får en presentert en utvidet biografi som relaterer Baalsruds patriotisme til førkrigstidens fascinasjon for sosialnasjonalismen og en utvidet forståelse av hva Baalsrud virkelig utrettet for det norske folk. Fremstillingen fremviser også tydelig den takknemlighet Baalsrud hele sitt liv viet sine hjelpere, nok et element som har vært bortimot utelatt i flere fremstillinger. Likeledes fusjonerer denne regien ulike hendelser som skjedde andre steder til samme tid: planlegging, angivelser, henrettelser. Soldatens heroisme speiles kontinuerlig i dens fatale konsekvenser. Tidsoppløsningen reflekterer også Baalsruds sinnstilstander og krigens intensitet og uoversiktighet.

Minimerer

Pål Øverlands effektive regi får sin fulle støtte i Sunniva Bodvins scenografi og kostymevalg. Sceneløsningen fungerer både som steds- og tidsskifter og illuderer vinterterrenget. Videoskjermer i bakgrunnen forsterker naturkrefter og stemningsleier. Treverket står i stil med brygger, hytter og hus i et karrig vinterlandskap. Med sine utallige innfallsvinkler, lemmer og porter muliggjør sceneløsningen parallelle handlingsforløp og god dynamikk.

Ensemblet er tett og velspillende. Bortsett fra hovedrollen, utfører hver enkelt skuespiller en rekke roller på imponerende vis: motstandsmann, jordmor, soldat, tysk offiser, kjøpmann, krigsseiler, same, m.m. Skuespillerne evner å forandre holdning,

stemning og dialekt i henhold til sine mange kostumeskifter; ikke minst er det dyktig gjort å bevare roen i hver enkelt rolle i et stykke som har så rask regi som dette. De mange ulike stemmene og innfallsvinklene lykkes i å formidle Baalsrud som et helstøpt menneske, og ikke en stereotypisk soldat og helt. Jørn-Bjørn Fuller-Gee får frem hans mot, humor, medmenneskelighet og kler rollen som passiv hovedperson med lite scenerom.

Likevel, forskyvningen av fokuset fra hovedpersonen til alle hans medhjelpere minimerer de kanskje mest interessante aspektene ved Baalsruds utrolige historie. For all sin beundringsverdige medmenneskelighet, byr ikke de lokale retningsdådene tilnærmevis på psykologiske eller metafysiske funderinger av samme kaliber. Fascinasjonen med Baalsruds inferalske ukuelighet – hinsides krig og fred – er nettopp at han har overlevd umenneskelig prøvelser som få andre kjenner til. Baalsrud hadde ikke overlevd uten hjelp. Det løser likevel ikke mysteriene om hvordan han overlevde i det hele tatt. Samtidig går forestillingen ikke langt nok i å fremstille hjelpenes krefter og mot og lokalsamfunnets solidaritet og fare. Ønsket om å hedre de fleste involverte ødelegger muligheten til å fremstille på langt mer konsentrert og visjonært vis hjelpenes posisjon. Her begrenser historiske forelegg kunstnerisk utfoldelse.

En av ulempene med revisjonisme er at den gir nytt liv til den tradisjonen den ønsker å forandre. «Trenger vi mer krig nå?» spør programmet. Svarene avhenger blant annet av hvordan «vi» defineres. Stykkets turneplan følger Baalsruds fluktrute, langt på vei både etter kartet og kalenderen. En anerkjennelse og oppreisning av de lokale navn og krefter er et valid prosjekt for historikere. Om det skaper god kunst er et annet spørsmål.

Ferske Sceners dokudrama fremstår på alle måter som svært levende og dyktig iscenesatt, men lider av at dramaturgien er basert mer på dokumenter, historie og gode intensjoner, enn drama og visjon. I stedet for å revurdere over femti år gamle tekster og historiske hendelser, burde et opplagt, ressurssterkt og dyktig samtidsteater som Ferske Scener kanskje heller ta for seg dagens tekster og samfunnsformende ideer?



UNDER REAL, av Goro Tronsmo. Black Box teater, 2008. Foto: Goro Tronsmo

Lett vanskelighet

AV ANETTE TH. PETERSEN

UNDER REAL* Konsept og regi: Goro Tronsmo. Med: Louise Peterhoff, Sara Turpin, Mathias Wiik, Julia Zyto. Kunstnerisk samarbeidspartner: Kine Lillestrøm. Lysdesign: Kyrre Heldal Karlsen. Black Box Teater, store scene 10/4 2008

Under real's benyttelse av rommet og presentasjon av utøverne fungerer litt som en boomerang: forestillingen skaper bare en viss interesse for utøverne og situasjonene som utspilles der, og ender opp med å dreie seg omkring tilskueren og vedkommendes forventninger og forståelse av teater.

Gruppeterapi

Publikum sitter ovenfor hverandre, slik det også var tilfelle sist Tronsmo hadde forestilling på Black Box Teater. *Under Auvirkomma Veiklinga* satt vi på rette rader ovenfor hverandre, mens handlingen utspilte seg i en slags korridor mellom oss. Denne gangen sitter vi mindre pent og pyntelig. Stolene er plassert slik at man sitter vendt i ulike retninger, noe som er forståelig i og med at nesten hele scenerommet tas i bruk. Stolradene nærmest bukker seg rundt i rommet, og et øyeblikk lurer jeg på om de ville dannet ord om man kunne sett dem fra fugleperspektiv. Etter hvert føles det derimot mer som å sitte i gruppeterapi. Vi iakttar hverandre og forsøker like mye å komme til bunns i våre egne problemer som å forstå andres. Utøverne løper inn og ut av selve scenerommet, og innledningsvis er det en leken stemning i rommet. Likevel ligger det tidlig noe foruroligende under – en følelse av at det raskt kan komme til å

skje noe som vil snu på hele situasjonen.

Tronsmos forestillinger bygger som regel på en psykologisk realisme. Forestillingene bygger på improvisasjon, og skuespillernes private historier er en del av bakgrunnen for manuset som arbeides frem. Dermed er det personene i rommet som gjør forestillingen interessant, og det er delvis dem som privatpersoner som holder forestillingen oppe. Dermed blir også skillet mellom fiksjon og virkelighet mer tåkete. Samtidig er alle i scenerommet innforstått med teatrets spilleregler; vi iakttar skuespillerne, og de er i sin tur klar over denne iakttagelsen. Det gjøres ingen forsøk på å fysisk inkludere publikum i forestillingen, men det er likevel hver enkelt tanken omkring det som skjer i rommet som blir bestemmende for *hva* som skjer.

Under real – men egentlig ikke

Forestillingen er på samme tid umiddelbar og utilgjengelig, uten at disse utelukker hverandre. Uttrykket er umiddelbart, og vi responderer på det som skjer i rommet umiddelbart. Men det er samtidig vanskelig i etterkant å si hva som skjedde, for ikke å si hvorfor. Til og med tittelen indikerer denne letthet/vanskelighet-dynamikken. Tittelen skal egentlig skrives fonetisk, noe som er vanskelig med et vanlig datatastatur. Til nød kan man kalle forestillingen *Under real**, men da altså med en fotnote som forklarer den egentlige tittelen. Forvirrende? Tronsmos univers er forvirrende, men også klinkende klart. Tittelen blir stående som et symbol på Tronsmos arbeider som en helhet: de er nærmest umulige å beskrive korrekt.

Ungdommens råskap

Siden det er skuespillerne bak karakterene som ligger til grunn for forestillingen, er det utøverne i seg selv som må fange interessen i rommet. Jeg fikk aldri sett *Ungdommens råskap* av Margaret Olin, men deler av Tronsmos forestilling lever opp til mitt

bilde av filmen. Det er den samme uforutsigbarheten, og tidvise råskapen, som ligger og ulmer under hele forestillingen. Fire ungdommer befolker scenerommet. De ser ikke ut til å spille ut noen konkret situasjon, og det er vanskelig å finne en handling i det som utspiller seg. Det er rett og slett bare personer som *er* i rommet, og i kraft av dem utspilles det ulike situasjoner. I stedet for å følge utviklingen av en historie følger vi endringene i gruppedynamikken.

Forestillingen blir således en svært sansbar opplevelse, og den gir dermed også refleksjonsrom over ens egen tilstedeværelse. Tidvis blir situasjonen i scenerommet ubehagelig. Dette skjer blant annet ved ett tilfelle når en av utøverne hopper på én av de andre, og setter seg på vedkommende. Med ett er ikke lenger situasjonen leken og morsom, den dreier seg om makt og demonstrering. Siden forestillingen har et lite tekstmateriale, og store deler av det som ytres er vanskelig å høre eller forstå, foregår det meste av teateropplevelsen på et sansbart nivå. Tronsmo uttalte i et intervju^{**} i forbindelse med hennes forrige forestilling at det var usikkerheten og frykten som interesserte henne. Og det er disse to følelsene som gjennomsyrrer store deler av Tronsmos arbeider.

Fragmentert

Før forestillingens start går noen av mine medtilskuere inn og ut av rommet, og når forestillingen starter er noen av tilskuerne fortsatt utenfor salen. Dermed oppstår det en liten stund tvil omkring hvorvidt disse er tilskuere eller utøvere siden de returnerer samtidig som utøverne entrer rommet. Utøverne kunne like gjerne kommet inn hoveddøra og satt seg blant oss på stolrekkene. De 'naturlige' skillene mellom scene og sal er allerede oppløst, og denne ekstra lille tvilen understreker denne manglende delingen. Når forestillingen er over oppstår den samme tvilen igjen – er det over? Skal vi klappe nå? Her som under hele forestillingen er vi litt usikre på premissene, og selv om det er litt deilig å kjenne litt på usikkerheten blir det også litt internt. Jeg sitter hele tiden og iakttar situasjonene på ganske stor avstand. Jeg skulle ønske jeg fikk komme litt mer inn.

NOTER

*

** Intervju med Kristian Seltun, trykket i Black Box Teaters katalog for vårsesongen 2006



Marcel Duchamp og Joseph Beuys, Andy Warhol og en karikatur av kunstsamleren Charles Saatchi, figurerer i WAITING FOR GOVO. Foto: Gavin Turk Studios

Stickin' it to the Man

(Bergen): Satirisk spark til kunstverdenen, fra kunstverdenen

AV MELANIE FIELDSETH

.....
WAITING FOR GOVO Av Gavin Turk. BIT

Teatergarasjen 16. februar

Samuel Beckett skal en gang ha sagt om *Waiting for Godot* at strukturen og handlingen er kunstferdig spill, påskudd for karakterenes eksistens. Som dramatiker var Beckett kjent for sine vage svar når noen spurte om betydningen av hans skuespill. Det er likevel fristende å gripe fatt i kunstferdighet som forklaring på hvorfor den britiske kunstne-

ren Gavin Turk brukte Becketts *Godot* som inspirasjon for *Waiting for Gavo*. Turks *Gavo* er en satire på kunstverdenens særegenheter, personligheter og markedsideologi. Turk har erstattet Becketts Estragon og Vladimir med Marcel Duchamp og Joseph Beuys, og Lucky og Pozzo med Andy Warhol og «Scratchi», en karikatur av kunstsamleren Charles Saatchi.

Turk favoriserer ikke kunstnerne; alle tre får gjennomgå. Ikke minst Warhol, som fremstår som manipulerbar og gjennomkommersialisert, men også som en bevisst og villig deltaker i kunstverdenens markedsmaskineri. Scratchi kommer aller verst ut av det. Som med Pozzo og Lucky står han i et maktforhold til Warhol. Han går med Warhol i bånd, beordrer ham til å handle og produsere, og gjør det generelt kjent at forholdet tjener han, Scratchi. Han er den som er tydeligst besatt av penger, innflytelse og sin egen smak. Men til og med de «reneste» aktørene, avantgardens Duchamp og

Beuys, bruker kunstverk instrumentalt som varer med hierarkisk rangert verdi. Hva har høyere status, Koons eller Caro? Vel, hvilken vei blåser kunstens vind?

Ved å overføre kunstverdenens indre mekanismer og ytre forhold til scenen skapes det avstand, og det er dermed enklere å få øye på systemets absurditeter. Turk stiller personlighetskulten og markedsdominansen til skue, og lar dem eksemplifiseres av kunstaktørene selv, som han synlig manipulerer i iscenesettelsen: Duchamp, Beuys, Warhol og Scratchi er representert med marionetter. Dukkene kontrolleres av gråkleddede figurer som holder seg i skyggen av berømtthetene, utenfor rampelyset. Det er nærliggende å lese det som en henvisning til bakenforliggende, ansiktsløse makter som egentlig utøver kontroll i kunstverdenen, på tross av de som på overflaten later til å ha overtak (for eksempel kunstherskeren Scratchi/Saatchi). Turk greier å få frem i hvor stor grad maktens mekanismer er usynlige. De kan ikke spores tilbake til kilden, direkte og lineært. De har trengt inn i alle lag i systemet.

Som med Becketts *Waiting for Godot* inviterer Turks *Waiting for Gavo* til fortolkning. Men fordi konteksten er mer spesifikk og karakterene mer gjenkjennelige, er fortolkningsspennet mer begrenset. Sammenhengen er klar, men forestillingen innbyr allikevel til psykologiserende tolkninger omkring motiv og makt. Når man legger til at Turk har blandet sine egne trekk i den visuelle utformingen av marionettene, økes psykologiseringstrangen ytterligere. *Gavo* er med andre ord preget av sitt opphav i dobbel betydning; det er preget av kunstnerens hånd, men også av selve kunstverden. Det er tydelig at det er laget av noen som er innvidd i gjeldende myter og systemer. Det opererer fra innsiden, til tross for kritikken som rettes mot denne.

Det er lett å la seg underholde av Turks spark til kunstverdenens kunstneriske (anti-)helter og salgsdrevne mekanismer. Spranget til Becketts verden av rituelle handlinger og repetisjoner tømt for mening er egentlig ikke langt, men det spørres om overføringen er fylldig nok for en hel forestilling. Det absurde og intetsigende i Becketts tekst forsterker den tynne handlingen. Det er da det gjelder å huske Becketts ord: Det er kunstferdig – et påskudd for å sette Turks kritiske agenda i spill.



Willy Thomas i GLOBAL ANATOMY. Gjestespill, Black Box Teater, 2008. Foto: Koen Broos

Gutter er gutter

ANETTE TH. PETERSEN

GLOBAL ANATOMY Av og med: Benjamin Verdonck og Willy Thomas. Utviklet i dialog med: Valentine Kempynck og Geert Opsomer. Black Box Teater, Store scene 20. januar 2008

Med *Global Anatomy* opptrer Benjamin Verdonck i sin tredje forestilling på Black Box Teater i løpet av ett år. Da han besøkte Oslo i fjor høst hadde han med seg pappaen sin, men denne gangen var denne byttet ut med skuespilleren, regissøren og kunstnerisk leder av produksjonsselskapet Dito Dito; Willy Thomas.

I likhet med Verdoncks tidligere forestillinger, benytter han hele scenerommet på Black Box Teaters Store scene. Enda et kjennetegn fra tidligere er benyttelsen av et stort antall gjenstander i scenerommet, uten at noen av dem reduseres til meningsløse rekvisitter. Verdonck og Thomas ankommer via en dør i en vegg plassert litt til høyre i scenerommet. Først kommer Verdonck, som presser seg gjennom døra, naken, med unntak av et par bemerkelsesverdig hvite tennissokker på føttene. Litt senere ankommer Thomas, også han naken og iført hvite sokker – men han er i tillegg iført en såkalt fat-suit (altså en drakt som får deg til å se tykkere ut) på overkroppen.

Verdonck blir stående stille midt på gulvet. Sokkene gjør ham ikke på noe vis påkledd, snarere tvert i mot: de understreker og fremhever at han er naken. Både

Verdonck og Thomas oppfører seg som om de hadde klær på. Eller, mer korrekt: De forsøker ikke å skjule at de er nakne. I sine bevegelser minner de om to små barn som får tiden til å gå. De mobber hverandre og støtter hverandre. Spesielt avslutningsvis viser de kjærlighet over for hverandre når Verdonck på rørende vis vasker Thomas. Assosiasjonene mine går til brasilianske Lia Rodrigues som gjestet Meteorfestivalen høsten 2006 med forestillingen *Incarnat*. Også i den var utøverne nakne, og benyttet store mengder teaterblod som de vasket av hverandre underveis i forestillingen. Den forsiktede ømheden i vaskeprosessen brøt med en ellers nokså hardhendt behandling av hverandre.

Slapstick

Global Anatomy kan nærmest sies å være en form for mime-teater, hvor referansene går fra folkelig humor, utført av karakterer som Mr. Bean og Charlie Chaplin, til den animerte tv-serien *To gode naboer*. Verdonck og Thomas benytter situasjonskomikk; de simulerer bæsjing, tissing og runking, og går på dører. De spruter lissomblood og setter nesten fast tissen diverse steder. De benytter kort sagt humoristiske grep som er sikre slagere innenfor en lavere aldersgruppe, men som likevel vekker stor begeistring hos det langt eldre Black Box-publikummet. Forestillingen benytter ikke bare en platt humor. I likhet med for eksempel Mr. Bean synes vi tidvis synd på Thomas og Verdonck. Blant annet når Verdonck står med en miksmaster inntil øret, som om det var en telefon, mens han

gråter kraftig. Slapstickhumoren trekkes ut, og settes inn i en kunstkontekst, og etter hvert tvinges man til å se forbi de umiddelbart komiske aspektene.

Verdonck beveger seg i rommet på en lettere spastisk måte, med et kroppsspråk vi kjenner igjen fra hans foregående forestillinger. Det gjør at han minner om en usikker tenåring som ikke vet hvor de skal gjøre av kroppen. Hans tilstedeværelse er som alltid sterk, og han har en egen evne til å gi det han gjør, eller gjenstandene han benytter seg av, en særegen og ny mening.

Også Thomas behersker dette. Han jentehopper rundt i scenerommet, og blir lettere mobbet av sin venn Verdonck. Skammen Thomas føler når han tisser på seg er tydelig, det samme gjelder når Verdonck ved et uhell trækker i sin egen «avføring», er tydelig. Han forsøker å dekke over det hele ved å la seg skli ned av stolen han sitter i, sette seg i ca. to kilo smør, og ake bortover gulvet på sin nakne rumpe og lage et langt spor etter seg.

Lekerommet

Alt som skjer i scenerommet utføres med overlegg, og hver eneste bevegelse tilføres mening. Etter hvert som scenen fylles, tenker man stadig at nå, nå må de snart ha nådd grensen for hvor mange ting det er mulig både å lagre bak den enkle veggen på scenegulvet, og for hva de kan ha nytte av i scenerommet. Men hver gang motbeviser de dette, og nok en gang går tankene til smågutters lek. De virker hele tiden opptatt med et prosjekt, uten at man finner noen mening i det utover aktiviteten der og da. I selve øyeblikket.

Når Verdonck trekker en pose over hodet, vandrer tankene mine nok en gang, til Jan Fabres forestilling *Parrots and Guinea Pigs* fra 2002. Der var også danserne nakne, men uten ansikter. De vekslet mellom å skjule ansiktene bak papirposer og bamsehoder. Bruken av den nakne kroppen i scenerommet er fremdeles svært ladet, og *Global Anatomy* viser hvilket humoristisk potensial den har.

På et eller annet tidspunkt slutter forestillingen, uten at Verdonck og Thomas nødvendigvis er ferdige. Deres evne til å gå videre, holde seg oppe, leve videre, fortsetter i det uendelige.

Surrealistisk barneteater

AV ANETTE TH. PETERSEN

Tore Renberg: **DET TUSENDE HJERTET**

Musikk: Janove Ottesen. Regi: Bjørn Ravn Carlsen. Scenografi: Even Børsum. Kostymedesigner: Ingrid Nylander. Lysdesigner: Haakon Espeland. Rogaland Teater 30.november 2007

Det Tusende Hjertet er Barne- og ungdomsteatrets 50-års gave til Stavanger. Regissør og sjef for Barne- og ungdomsteatret, Bjørn Ravn Carlsen, har fått to av byens mest profilerte kulturstørrelser, forfatter Tore Renberg og musiker Janove Ottesen, til å skrive et stykke med musikk til teatret. Og resultatet er altså *Det Tusende Hjertet*.

Nightmare before Christmas

Mitt umiddelbare møte med forestillingen gikk via scenografien til Even Børsum – og hvilket møte! I mørk tegneseriestil har Børsum skapt et univers som både er finurlig og fantasistimulerende, for ikke å snakke om den estetiske drømmen det er. En rund plattform på dreiescene inneholder tre konstruksjoner som igjen kan snurres, og som til sammen utgjør et dusin ulike kombinasjoner. Dermed forflyttes vi raskt mellom de ulike stedene og bygningene – og alt i en like surrealistisk stil. Estetikken gir assosiasjoner til blant annet Tim Burtons tegnefilm *Nightmare before Christmas*, med den samme mørke skjevheten og de burleske undertonene.

Renbergs manus handler om søsknene Nina og Anton, på henholdsvis tretten og elleve år, som finner en sovende mann utenfor inngangsdøra til hjemmet sitt en morgen. Mannen er den døende eksilrusseren Aleksander Semjonov. Noen har stjålet hjertet hans, og uten det føler han ingenting. Stikk i strid med legeviten skapen lever Aleksander fortsatt, men uten hjertet blir han stadig svakere og om han ikke får tilbake hjertet sitt vil han i løpet av kort tid dø. Nina og Anton bestemmer seg for å hjelpe Aleksander, og siden foreldrene er bortreist, (på karaoke-ferie i Midtøsten – som er det nye, hotte feriemålet), er det mulig for søsknene å hjelpe Aleksander. *Det*

Tusende Hjertet består av to parallelle historier. Det ene er kjærlighetshistorien mellom Aleksander og hans tapte kjærlighet, Irina Svetlana; som også er den eneste som kan hjelpe til i jakten på hjertet hans. Den andre delen er en slags *coming of age*-historie, hvor søsknene Anton og Nina får innsikt i livets realiteter og lærer av hverandres styrker og svakheter. I begynnelsen av forestillingen er Nina tøff i kjeften, modig og nysgjerrig, mens Anton er litt redd av seg, skeptisk og nerdete. Ved forestillingens slutt har begge lært av hverandre og fått mer sammensatte karaktertrekk.

Melankolsk Kaizer-stemming

Janove Ottesen, kanskje mest kjent som låtskriver og medlem i bandet Kaizers Orchestra, har stått for musikken til stykket. Han benytter mye trekkspill og orgel, som passer godt inn i det litt burleske universet på scenen, men den melankolske karakteren til mange av sangene gjør forestillingen noe langdryg. De musikalske høydepunktene er de låtene som har mer tempo og snert, i stil med estetikken forøvrig.

Skuespillerne består hovedsakelig av barn og ungdom som gjør en formidabel innsats! De er flinke, men ville nok vært tjent med et låtmateriale som gikk i toneleier som ville passet deres sangregister bedre. Den yngre delen av publikum så derimot ut til å la seg begeistre for musikken, og sang med når de kunne. Jeg vil anta at cd'en var en relativt populær julegave for store deler av dem.

Surrealismen møter realismen

Det tusende hjerte utspiller seg innenfor et surrealistisk og underlig univers, mens Anton og Nina representerer en form for realisme. De er vanlige barn, og dermed kan publikum skille mellom dem og den mørke fantasiverdenen de trer inn i. I programmet står det at Renberg er inspirert av Roald Dahl og Astrid Lindgren, noe som er både synlige og gledelige inspirasjonskilder. Assosiasjonene går også til historier som *Alice i Eventyrland*. Anton og Nina spilles tidvis som doble roller, noe som bidrar til å skape progresjon i forestillingen. Vekslingene mellom scenene blir kjappere, og det er også mulig å benytte seg av drømmescenarier. Mens Anton 1 står på scenegulvet og synger, ser vi Anton 2 og Nina 2 speile det Anton 1 synger om et annet sted på scenen.

Kostymeansvarlig Ingrid Nylander har



Tore Renberg: 'DET TUSENDE HJERTET', Rogaland teater, 2007. Foto: Emilie Ashley

fulgt opp Burton-estetikken som er så tydelig i scenografien, og sammen skaper de et univers som også uten manus og musikk ville vært verd en teatertur i seg selv. Sidemannen min, en ung herremann på omtrent fem år, repeterte alle replikker han fant morsomme. Og på dette punktet har Renberg gitt ham et hav av muligheter. En replikk som «Ble du født idiot?» vakte stor begeistring. Renberg har også klart å legge inn endel replikker myntet på det voksne publikum, som: «må du ha det inn med hammer og sigd?» (som er i tråd med den sovjetiske stemningen i estetikken, samt det faktum at deler av forestil-

lingen utspiller seg i Russland. Jeg synes det er gledelig at Renberg har unngått den litt plumpe humoren som ofte blir lagt inn i barneteaterforestillinger, og er myntet på voksne publikummere, og som gjerne henspiller på sex, men snarere bruktreferanser som kommenterer handling og tematikk i stykket. Børsum følger også opp dette i sin scenografi, som blant annet inneholder et bilde av den svenske kongefamilien, på et tidspunkt i forestillingen hvor Sverige omtales.

Forestillingen er jevnt over mørk og gjennomført, og med effekter som kinaputter som lager magisk stemning i forflyttelsen

mellom tid og sted. Avslutningen kom muligens brått på, og noen av løsningene var litt *vel* enkle. Men Renberg har skrevet et manus som knytter de parallelle historiene sammen. Under avslutningssangen og applausen sniker den onde hekse Nana Nekarina seg inn på scenen. Resten av besetningen «fryser», og hekse stjeler ett av barna. Dermed er man sikret en mulighet til å komme med en oppfølger av forestillingen. Og jeg håper da at den også følger opp estetikken: for dette var som godteri for øyet.



Mackie (Paul-Ottar Haga) og Polly (Heidi Gjermundsen Broch), i *TOLVSKILLINGSOPERAEN*, regi: Georg Malvius. Det Norske Teatret, 2008. Foto: Marius E. Hauge

Mainstream Brecht

Tolvskillingsoperaen på Det Norske Teatret er godt skuespillerteater, men henger fast i en 1980-tallsetetikk.

AV THERESE BJØRNEBOE

Bertolt Brecht og Kurt Weill:
TOLVSKILLINGSOPERAEN Gjendiktning:
 Halldis Moren Vesaas Regi: Georg Malvius.
 Scenografi: Ellen Cairns. Koreografi:
 Igor Barberic. Musikalsk ansvarlig: Svenn
 Erik Kristoffersen. Det Norske Teatret,
 Hovudscenen, 3. april

Valget av regissør er naturligvis retningsgi- vende for hva et teater ønsker å oppnå med en forestilling, og til å sette opp Brecht/ Weills *Tolvskillingsoperaen* har Det Norske Teatret hyret inn den svenske regissøren Georg Malvius. Jeg har ikke sett noe av ham tidligere, men ifølge det man kan lese

seg til i programmet skyldes det hans erfaringer som musikalregissør.

Hva gjør man med Brecht i dag? Det er klart at man ikke kan gjøre det på samme måte som Peter Palitzsch gjorde på Det Norske Teatret mot slutten av 1980-tallet. Det ville blitt museum. Men fra Palitzsch' ideologisk og estetisk Brecht-lojale *Mor Courage* med Liv Ullmann (eller *Krittringen* helt tilbake til 60-tallet) til vårens oppsetning, ligger det en klar dreining av teatrets profil, som kanskje best kan sette på en formel ved at de annonserer for *Tolvskillingsoperaen* som «Verdas beste musikal».

For 20-25 år siden hadde en slik markedsføring hatt polemisk brodd, fordi det fortsatt fantes motstand mot det ideologisk uforpliktete og «postmoderne», både i teatret og det norske samfunnet for øvrig. I dag har denne reklamen neppe noe som helst provoserende effekt. Selv om noen kanskje flirer litt resignert, vil sikkert langt flere si seg glade for at Det Norske Teatret forsøker å kombinere underholdningskrav med intelligens og kvalitet.

Verdiløse menn

Georg Malvius' iscenesettelse av *Tolvskillingsoperaen* er langt på vei en svært profesjonell og underholdende forestilling, med

bred publikumsappell. Estetisk sett henger den likevel igjen i det 80-tallspregede «postmoderne», som i mellomtiden er blitt så mainstream at det (på samme måte som markedsføringen) ikke legges merke til. Det er først og fremst skuespillerinnsatsene som gjør forestillingen severdig – ellers er det en forestilling som gjør det nærliggende å konkludere med at det er som poet (eller songwriter) Brecht lever.

Man kunne naturligvis tenke seg at teatret hadde valgt en annen strategi når de iscenesatte *Tolvskillingsoperaen*. De kunne satt en av de unge, norske regissørene på oppgaven og utfordringen i å aktualisere Brecht/Weill for vår egen tid. Torshovteatrets oppsetning av *Verdiløse menn* av Christopher Nielsen er et relevant eksempel på et forsøk på å fornye musikalteatret, både formmessig og musikalsk, men også i forhold til å teste sjangerens muligheter til å belyse dagens samfunn. Alexander Mørk-Eidem eller Victoria H. Meirik er eksempler på yngre, norske regissører som helt sikkert ville konfrontere og aktualisere Brecht.

En «nypolitisk» oppsetning av *Tolvskillingsoperaen* hadde vært mer adekvat også teatermessig sett enn den «postmoderne» iscenesettelsen til Georg Malvius. Det ville involvert en større risiko, men man kan

ikke se bort i fra at det kunne blitt en like stor suksess.

«Sisters»

Georg Malvius demonstrerer først og fremst sin erfaring med å sette opp store musikaler. Det er en framdrift og flyt over forestillingen som ikke minst skyldes effektive sceneskift. Det bidrar til at jeg også savner det skranglete og kantete, både med tanke på sceneløsningene, og musikken. Særlig ensemble- og koropptrinnene trekker i retning av konvensjonell musikal, med tilsvarende stor patos. Men fordi Malvius er så god til å organisere stoffet, blir jeg overrasket over at dette likevel ikke er *bedre teater*. Hvorfor har ikke jobber bedre med ensemblet, og hvorfor de «realistiske» detaljene er så skoleteateraktige?

Som sagt er estetikken 1980-tallsaktig og eklektisk. Med kostymer som spriker fra familien Peachums 1920-tallskostymer, til at Mackies gjeng består av hip hop'ere og skinheads, til horene (med unntak av *domina*-kostymet til Bule-Jenny) som er kledd i nettingstrømper, og naturligvis ser ut som om de kommer fra et «fransk» bordell.

Ikke overraskende er høydepunktet sangene. Og de framføres til dels forbilledlig. Det beste ellers er noen av skuespillerprestasjonene. Jeg har stor glede av Heidi Gjermundsen Broch (Polly), Paul-Ottar Haga (Mackie), og ikke minst – fordi hun er en ny oppdagelse – svenske Evelyn Jons (Bule-Jenny). Alle synger så det gnistrer, og skaper poengterte, til dels originale, eller i hvert fall personlige, rolletolkninger.

Det «nye», og på mange måter appellende ved denne oppsetningen, er at kvinnerollene blir gitt en (post)feministisk vri. Både Polly og Jenny, men også Lucy (politimesterens datter), spilles etter devisen «sisters are doing it for themselves». Det er spesielt Polly som representerer en form for kvinnelig dannelsesreise, da hun – delvis på grunn av solidaritet med de andre kvinnene, som Mackie har brukt og benyttet seg av – dumper Mackie på slutten av stykket. Da har den lille stålkvinnen tilegnet seg hans moral. Men hun har like fullt vår sympati, fordi hun bruker den mot ham.

Fengselsramme

Problemet er at Malvius har skapt en ny rammehistorie, hvor skuespillerne i virkeligheten er fanger, som setter opp *Tolvskillingsoperaen* i fengselet. Og her slutter det med at

fangene gjør opprør, Men det blir vanskelig å forstå motivasjonen for opprør, når kvinnene har vist at det fins et alternativ: nemlig nettverk. Malvius hadde tatt konsekvensen av sin egen tolkning bedre, hvis han hadde latt kvinnene etablere en egen mafia. Men da kunne de ikke sitte inne!

Fengselsrammen er ikke en heldig løsning. For det første minner den litt for mye om andre «musikaler», ikke minst *Chicago*, men det innebærer også at følelsen av tid og sted forsvinner. Her iscenesettes Peachums (Sverre Bentzen) misantropiske refleksjoner omkring veldedighet og nestekjærlighet som et slags shownummer i fengselet. Samtidig som framstillingen av Peachum som mafia-boss (med replikker fra *Gudfaren*) fungerer mer alminneliggjørende eller banalt forklaerende, enn aktualiserende. Det bryter også med Brechts estetikk, hvor miksen mellom høy- og lavstil sikter mot å fremmedgjøre karakterene, og som henvisning til at det man ser på scenen alltid vil være tildekket og kunstig.

Som rammehistorie foreslår fengselssettingen et nødvendigvis mer realistisk plan enn det «stykket» som fangene oppfører. Men resultatet er bare at den framstår som dobbelt så teateraktig. Her setter nok mine fordommer mot musikaler inn med full tyngde. Men det forklarer kanskje hvorfor. Vel og merke mot den type store musikaler som forsøker å etterlikne illusjonsteaterrealisme.

Her ender det som sagt med at fangene gjør opprør i fengselet – til erstatning for den ironiske avslutningen til Brecht hvor Mackie slippes fri gjennom et kongelig amnesti (!). Opprøret kulminerer i en grand finale hvor alle skuespillerne (utkledd som fanger) står på forscenen og synger: *Først kjem maten, sidan vår moral*. Til tross for at sangen framføres med patos, er det vanskelig å forstå som systemkritikk og oppfordring til revolusjon. Og spesielt ikke dersom fangene er en «mafia» bak lås og slå.

Perspektivet gjør det mer nærliggende å tolke forestillingen som en kritikk av dagens Norge, som et samfunn hvor materiell rikdom tilsynelatende oppmuntrer til økt kriminalitet. Georg Malvius' vifter derfor ikke mindre med pekefingeren enn det Brecht beskyldes for å gjøre. Men han lar den peke nedover, og mot oss i salen.

Den indre fienden

(Antwerpen): Med Arne Lygres *Mann uten hensikt* gir Claude Régy nok en gang inntrykk av å ha skapt en kongenial iscenesettelse.

AV THERESE BJØRNEBOE

Arne Lygre: **HOMME SANS BUT** Fr. overs.: Terje Sinding. Regi: Claude Régy. Scenografi: Sallahdyn Khatir. Lys: Jöel Hourbeigt. Lyd: Philippe Cachia Odéon/ Théâtre de l'Europe. Gjestespill på De Singel, Antwerpen 6. – 8/12 2007

Helt siden debuten med *Mamma og meg og menn* har stykkene til Arne Lygre kretset omkring en enkeltes ensomhet, og familieforhold hvor personene har et instrumentelt forhold til hverandre. Ensomhet er jo ikke noe nytt tema i litteraturen eller dramatikken, men det er kanskje i dag mer relevant enn noensinne. Det er lett å skape seg en illusjon om at man lever et sosialt liv, gjennom verktøy som tekstmeldinger og internett. Men på den måten blir vi observatører til våre egne liv, og disponert for en økonomisk eller instrumentell, tenkemåte. Samfunnet preges av stadig større omløpshastighet, og av at den enkeltes verdi ikke knytter seg til den man er, men til ens kunnskaper og ferdigheter.

Claude Régy

Dette kom slående til uttrykk gjennom franske Claude Régys iscenesettelse av Lygres *Mann uten hensikt*. Til tross for at han utelukkende avbilder en slik moderne tilstand i det indre. Det innebærer at tittelen til stykket også kan henvise til mennesket som et radikalt ubestemt vesen.

På fransk bærer stykket tittelen *Homme sans but*, og forestillingen hadde premiere på Odéon-teatret i Paris i september 2007. Det er i seg selv en begivenhet for en ung dramatiker å bli satt opp av en så betydelig regissør som Régy. I norsk sammenheng vil man særlig knytte ham til Jon Fosse, som han satte opp første gang i 2000. Men

Fosse er bare en av en rekke dramatikere som Régy har introdusert og satt opp, fra Marguerite Duras over Pinter, Handke og Bothos Strauss til Sarah Kane og David Harrower. Claude Régy er 84 år, men nysgjerrigheten hans tilsynelatende ustoppelig.

Homme sans but utspiller seg på en naken scene, hvor det hvitmalt gulvet får den til å se ut som en svevende skorpe eller skive. Lyssettingen er også med på å kippe fabelen i retning av det ontologisk uvisse. Det kornete lyset ligger som en lett regnværståke mellom tilskuerne og skuespillerne. Jeg må anstrenge meg for å se, som om det er min persepsjon det er noe i veien med. Som om jeg har doggete øyne.

Stykket handler om den rike gründeren Peter, som i første scene har ankret opp i en norsk fjord, sammen med «Bror». Han bestemmer seg for å anlegge en by på det øde, men naturskjønne stedet, og lykkes – enten det skjer med list eller vold – i å få Grunneier til å selge. Som i andre skuespill benytter Lygre en episk distanseringsteknikk både på det ytre handlingsplanet, og i eksposisjonen av personene (blant annet i form av 3. personreplikker, talt i fortidsform). På slutten av stykkets første del, inntrer det et tidssprang på 20 år, og plutselig feirer de tre karakterene jubileum for byen. På dette punktet dukker det også opp en kvinne, som viser seg å være Peters eks-kone, men som Bror ikke ante eksisterte.

«Fake»

Da *Mann uten hensikt* hadde norsk urpremiere under Samtidsfestivalen i 2005, var veggene på Torshovteatret dekket tett i tett med landskapsbilder i glass og ramme. På den måten ble det etablert en (ironisk) distanse til det ekte og opprinnelige, som svarer til hvordan familierelasjonene i stykket etter hvert avsløres som «fake». I andre del møter man Peter som pasient på det sykehuset han selv har latt bygge, og han er livstruende syk. Der han i første del framsto som en person med et fast grep om tilværelsen – fordi han er en spillertype som liker risiko – eksponeres de verste sidene hans når han besøkes av dødsangst. Han blir oppfarende og smålig. Her spiller Lygre publikum et puss, da familiebåndene viser seg å være ren fiksjon. Kone er i virkeligheten *betalt* for å spille denne rollen – men rollen kan samtidig se ut til å ha gått henne i blodet. Da det dukker opp en «Datter» på Peters dødsleie, reagerer nemlig Kone med



Arne Lygre: HOMME SANS BUT. Regi: Claude Régy. Foto: Pascal Victor

forurettelse og sjalusi. Slik spiller hun også reaksjonsmønsteret til Bror, da hun gjorde entré tidligere.

Det knytter seg en høy grad av ambivalens til det rollespillet som personene deltar i. På den ene siden er det noe de gjør med åpne øyne, ut ifra ren egen nytte, fordi de blir godt betalt. Men på den andre siden later de ikke til å ha noen egen identitet uavhengig av de rollene de spiller. De er minst like possessive som de ville vært dersom det dreide seg om ekte familiebånd og ekte kjærlighet. Bare mer parasittiske. Og det er kanskje dette Régy har omtalt som den «universelle prostitusjonen» i Lygres stykke.

Slow motion

Der Alexander Mørk-Eidems oppsetning fokuserte på det teateraktige og reality-tv-liknende ved de sosiale arrangementene, har Claude Régy en helt annen innfallsvinkel. Skuespillerne beveger seg i en form for *slow motion* som får det til å virke som om hver ytring er forbundet med besvær og motvilje. På den andre siden etablerer kostymer og de få rekvisittene (termoskanne, sykeseng, m.m.) en form for realisme. Jean-Quentin Chatelain, som spiller Peter, er en røslig kar med et litt bondsk utseende, og Marion Coulon, som spiller «Datter», en litt blass og alminnelig ung kvinne. Langt i fra noen «skuespillertype».

Men det er nettopp fordi han skaper en så høy grad av ambivalens mellom det tilforlættelig realistiske og det radikalt ubestemt, at

Régys scenespråk fungerer så suggestivt – og at han lykkes i å overbevise om at vår egen virkelighet kanskje egentlig er like uholdbar og mineladd som dette. Det merkelige er at personene til tross for de perverse omgangsformene framstår som troskyldige. Det uskyldige forsoner ikke, men gjør dem teatralt mer spennende.

Det langsomme tempoet fremmedgjør dem, dem selv i mellom, mens det nesten atomiserte avtrykket av kropp og stemme gir forestillingen en mer utvidet adresse.

Jeg har bare sett én oppsetning av Claude Régy tidligere, *Dødsvariasjonar*, som er en av tre oppsetninger han har gjort av Jon Fosse. På bakgrunn av den (og andre forestillinger jeg har lest om) avslører *Mann uten hensikt* et paradoksal forhold. For det kan virke som om oppsetningene til Régy er «helt like». Både med hensyn til scenebilde og det langsomme tempoet. Men samtidig gir *Mann uten hensikt/Homme sans but* meg, akkurat som med oppsetningen av Fosse, følelsen av at Régy går til kjernen av stoffet, og at han har skapt en kongenial iscenesettelse.

Den er likevel ikke uten svakheter. Det er i midtpartiet at teksten er best, da den utvikler seg til å bli en eksistensiell grøsser fra en «virtual reality». Den er også god i Régys oppsetning, men begynnelsen av forestillingen aller best. I tredje og siste del er det som om Lygre forsøker å skru plottet til et hakk for mye, og her taper også denne forestillingen seg. Det er likevel helt klart en av de mest egenartede teateropplevelser jeg har hatt.

Nr. 1/1998: Harold Bloom: «Shakespeare og kjærlighetens verdi», intervju med Terry Hands, Kristian Smidt: Den erotiske kjærligheten hos Shakespeare, om Shakespeare i norsk oversettelse, m.m.

Nr. 2/1998: «Hamlet ved Berlinmurens fall»; Heiner Müllers Hamlet/ Maschine, Øyvind Bergs nye gjendiktning av Hamlet, Stephen Greenblatts Shakespearean Negotiations, Danil Kharms, Cecilie Løveids Østerrike, intervjuer med bl.a. Stanley Wells og Adrian Noble, m.m.

Nr. 1/1999: Stein Wingses Macbeth, Eimuntas Nekrošius' Macbeth i Lithauen, gjendiktning-debatt, Jonathan Dollimore og Allan Sinfields Political Shakespeare, Harold Bloom Shakespeare: The Invention of the Human, Stephen Greenblatt om Shakespeare in love, m.m.

Nr. 2/1999: «Teater og skogsverden i As You Like It», As You Like It i norske oversettelser, Stein Wingses Hver sin lyst, Pamela Mason: Barnet hos Shakespeare, barn som sentimentale kulisser, Park Honans nye Shakespeare-biografi, intervju med Kai Johnsen og Franzisca Aarflot m.m.

Nr. 1/2000: Tema: Shakespeares

historiske skuespill. Luk Percevals adopsjon Schlachten!, Dag Solstad: Makt og legitimitet i rosekrigenes tid, Intervju med Stein Winge, Det blodiga parlamentet, Intervju med Kenneth Branagh m.m.

Nr. 2/2000: Tema: Kong Lear. Humanismens problem, Bjørn Sundquist, Yngve Sundvor. Edvard Hoem om Kong Lear, og H. Hagerup om norske Lear-oversettelser. Intervju med Samuel West. Angela Winkler som Hamlet (av Peter Zadek), Frank Castorfs Rosenkriege i Berlin, m.m.

Nr. 1/2001: Peter Brooks, Michael Almeredyas, Steven Pimlott og Armin Petras' Hamlet. Intervju med Maik Hamburger om Shakespeare og DDR, Hundre år med Shakespeare på film, Peter Steins Faust, intervju med teatersjef Eirik Stubø, Oskar Korsunovas m.m.

Nr. 2/2001: Tema: moderne Shakespeare-bearbeidelse. Litterær imitasjon, Brechts Coriolan, Øyvind Berg om Heiner Müller. Müller: Shakespeare en forskjellig. Brechts/Müllers Arturo Ui. Tom Stoppard, Brechts og det postmoderne teater, Frank Castorf, m.m.

Nr. 1/2002: Tema: Religion. Peter Zadeks The Jew

of Malta, intervju med Gert Voss, Kjøpmannen i Venezia (essay), nekrolog over Jan Kott, Jon Fosse, intervju og anmeldelser av Traum im Herbst, Kenneth Branagh som Richard III, Verdensteatret, m.m.

Nr. 2/2002: Tema: Politikk og myter. Al Pacino som Arturo Ui, René Pollesch' Pratertrilogi, intervju med Carl Hegemann, Volksbühne, intervju med KLuk Perceval og Silviu Purcारेte, m.m.

Nr. 1/2003: Tema: Samtidsdramatikk. Bidrag av F. Lunger, T. Haugland, C. Løveid, Å. Lygre, T. Avenstroup og G. Uldall-Jessen. Intervju Tim Etchells/Forced Entertainment. Stykke av Don DeLillo, anm. B Strauss, Mayenburg, Fosse, C. Churchill, Norén, m.m.

Nr. 2/2003: Tema: Teater og krig. Henry V på National Theatre, Mutter Courage i Stockholm og Berlin, Edinburgh-festivalen, om bruk av live-video-kamera i teatret (essay), Transitteatret, m.m.

Nr. 1/2004: Lukas Erne: Shakespeare as literary dramatist, T.S. Eliots Shakespeare-kritikk, Skuespillerkunst i antikken, intervju med Angela Winkler, Peter Zadeks Peer Gynt m.m.

Nr. 2/2004: Kristian Seltun: Skal vi lage teater igjen?

Jesper Halle, Finn Lunger, Jon Fosse. Politisk dokumentardrama: Guantanamo, Om nye Royal Shakespeare Company, m.m.

Nr. 3/2004: Eilfriede Jelinek. Victoria H. Meirik om norsk teater og politikk, Ibsenfestivalen, Erik Bystads sonett-gjendiktning, anm. av Henning Hagerup.

Nr. 1/2005: Robert Wilsons Peer Gynt, Heiner Goebels, Irina Malochevskaia, Stein Winge, Stephen Greenblatt, Harold Bloom, Superamas, Botho Strauss

Nr. 2/2005: Intervjuer: Jan Joris Lamers, Frank Castorf. Tg STAN, Theater-treffen, Inside the RSC (bokanm.), 200-års jubileet for Schiller, m.m.

Nr. 3-4/2005: Harold Pinter, intervju, anmeldelse, Samtidsfestivalen, Intervju med Stephen Greenblatt, Leif Zerns bok om Fosse, m.m.

Nr. 1/2006: Øyvind Berg om Georg Johannessen Kassandra, Intervju med Thomas Ostermeier, Dag Solstad anmelder Ivo de Fi-gueireds Ibsen-biografi, bind I., m.m.

Nr. 2/2006: Festspillene i Bergen: Intervju med Falk Richter, anmeldelse av Richters/Fosses Skuggar, Calixto Bieitos oppsetn. av

Peer Gynt, Victoria Meiriks Lille Eyoilf, Terje Mærlri anmelder Tori Mois: Ibsen modernisme, m.m.

Nr. 3-4/2006: Vinneressayet i konkurransen "Ibsen-tradisjonen i norsk teater" av Keld Hylidig. Ibsen-festivalen 2006; anmeldelser og intervjuer med Calixto Bieito, Katharina Schüttler, og Vegard Vinje, Wetle Holtan om Beckett, Klaus Hagerup og Brecht på HT på 70-tallet, René Pollesch om Brecht, m.m.



Nr. 1/2007: Brecht/Eislers Die Massnahme introdusert av Tore Vagn Lid og Per Boye Hansen, Teatro Oficina: Krig i São Paulo, Sebastian Hartmanns Markens grøde, Peer Gynt i Giza, Ibsen i egyptisk teater, Anita Hammer: Richard Schchners performanceteori, m.m.



Nr. 2-3/2007: Start dobbeltnummer. Tema: Tekst og teater. Intervju med Eilfriede Jelinek, Essay om å oversette Ulrike Maria Stuart. Intervju med Frank Castorf, Jon Fosse, Nicolas Kent, Christian Lollike, og samtale med Cecilie Løveid, Finn Lunger og Hans Henriksen. Jonny Halberg om et mislykket forsøk på å dramatisere Hamsun. Innlegg fra Norsk kuløyvind Berg om Matias Faldbakken.



Nr. 4/2007: Tema: Festivaler Samtidsfestivalen i Oslo, Meteor i Bergen, Avignon, m.fl. Intervju: Thomas Thieme og Dimiter

Gottschef. Geir Gulliksen om Jens Stoltenberg som vår tids Hamlet; essay om Lars Noréns Hamlet-oppsetning. m.m.



Nr. 1/2008: Teater i Afghanistan. Performance i endring. Postdramatisk teater. Intervjuer med avtropende teatersjefer: Morten Borgersen og Nils Johnson. Norske teaterhistorier i bokform.

«Lista legges såpass høyt at tidsskriftet fremstår som et must for de som jobber med teater...» MORGENBLADET

«For ein gongs skuld: Vi har faktisk eit av Europas beste teatertidsskrift»

JON FOSSE, DRAMATIKER

«Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift gjer avstanden til det som måtte skje på europeiske scener litt mindre» YNGVE SUNDVOR, REGISSØR

Jeg vil abonnere på Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift; kr. 300,- for 4 numre

Navn:

Adresse:

Tlf/e-mail:

Bestilling av tidligere numre (nå 50,- pr. stk.)

Nr. 2/1998.....stk	Nr. 1/1999.....stk	Nr. 2/1999.....stk	Nr. 1/2000.....stk	Nr. 2/2000.....stk	Nr. 1/2001.....stk
Nr. 2/2001.....stk	Nr. 1/2002.....stk	Nr. 2/2002.....stk	Nr. 1/2003.....stk	Nr. 2/2003.....stk	Nr. 1/2004.....stk
Nr. 2/2004.....stk	Nr. 3/2004.....stk	Nr. 1/2005.....stk	Nr. 2/2005.....stk	Nr. 3-4/2005.....stk	Nr. 1/2006.....stk
Nr. 2/2006.....stk	Nr. 3-4/2006.....stk	Nr. 1/2007.....stk	Nr. 2-3/2007.....stk	Nr. 4/2007.....stk	

Tidligere numre koster kr. 50,- pluss porto og vil ved bestilling sendes i postoppkrav. Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Litteraturhuset, Wergelandsveien 29, 0167 Oslo, eller send e-post til tidsskrift@shakespeare.no. Eller bestill på www.shakespeare.no



IBSEN

FESTIVALLEN

2008

-

Nationaltheatret

28. august - 14. september

-

[Billetter 815 00 811](tel:81500811)

www.nationaltheatret.no

www.ibsenfestivalen.no



NATIONALTHEATRET

DnB NOR

