

NORSK SHAKESPEARE- OG TEATER TIDSSKRIFT



DOBBELTNUMMER

Intervjuer: Harold Pinter * Stephen
Greenblatt * Christophe Pellet *
Melanie Mederlind * Vincent Baudriller

Victoria Meirik: Visjoner for norsk teater * Samtidsdramatikken og Den
Nationale Scene * Samtidsfestivalen * Ultima * Kyss frosken * Avignon * Istan-
bul * Thomas Ostermeiers Hedda Gabler * Luc Bondy + Botho Strauss i Paris *
Shakespeare, Jelinek * Leif Zern om Fosse, Cecilie Løveid, m.m.



www.shakespeare.no | Nr. 3/2005 kr. 120,-

ISSN 2327-6180



9 772327 618022



0 3



Therese Bjørneboe
REDAKTØR

Stagnasjon eller gjæring?

For andre år på rad, har Svenska Akademien gitt Nobelprisen i litteratur til en dramatiker. Det er gledelig for både teatret og for dramatikken som litterær sjanger. «Stykket sto så fint på papiret,» skriver Giske Armand om Harold Pinters *Ashes to Ashes* (1996), som hun for tiden medvirker i på Nationaltheatret, og hun medgir at hun som skuespiller bare har lyst til å løfte det som står ut fra boksidene. At *Ashes to Ashes* likevel åpner for flere tolkninger, burde komme klart fram av artiklene i dette nummeret (og av anmeldelsene i dagspressen).

Vi trykker et intervju med Harold Pinter av den nederlandske dramaturgen Janine Brogt, fra 1993, gjort i anledning av at stykket *Moonlight* skulle iscenesettes i Nederland. «Jeg har skrevet altfor mange pauser i mitt liv,» sier Pinter i intervjuet. I en tale han holdt for noen studenter i 1962, kommenterte han stykkene sine fra en tilsynelatende motsatt synsvinkel, men også den gangen var det mytefloraen og konvensjonene han ville til livs: *we have heard many times that tired, grimmy phrase: 'failure of communication'... and this phrase has been fixed to my work quite consistently.* Pinter mener at det motsatte er tilfelle: Vi (eller personene hans) kommuniserer snarere altfor godt eller for klart; gjennom stillheten og i det usagte. Men *To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility.*

Dette kan bringe tanken til personene til Jon Fosse, som kanskje ikke så mye preges av manglende kommunikasjon, som av det at de forstår hverandre altfor godt. Men også til hvordan karakterene til Lars Norén anvender ordene som våpen, for å beskytte seg

selv. Michael Evans (side 6) har derfor kanskje rett når han hevder at Pinters stykker er en forutsetning for Sarah Kane og Jon Fosse, (eller for den saks skyld Lars Norén).

Reaksjonene på årets Nobelpristildeling spriker fra dem som hevder at Pinter er «større enn Beckett» (David Hare) og «større enn Brecht» (Luc Bondy), til karakteristikk av Harold Pinter som en «gårsdagens mann». Han er en dramatiker som settes opp av studentteatre eller ved institusjonsteatrenes studioscener, men da for det meste med stykker som er 30 eller 40 år gamle, hevdes det fra kommentatorer som hadde ønsket seg et mer kontroversielt, og mindre tilbakeskuende valg. Fjorårets Nobelprisvinner Elfriede Jelinek framhevet derimot Pinters politiske engasjement: «Gratuliere ihm und der Akademie! Noch ein Linker! Und ein wunderbarer Dramatiker dazu.» (Hun gratulerer ham, og det Svenske Akademi som har valgt nok en venstrevrid, men en i tillegg fantastisk, dramatiker).

Den andre typen kritikk, har dreid seg om Harold Pinters politiske aktivisme. Han er ikke bare en av Englands mest uttalte motstandere av Irak-krigen; han er også medlem av «The International Committee to defend Slabodan Milosevic». (Som vel å merke ikke hevder Milosevic' uskyld; komiteen vil reise spørsmål ved legitimitet til domstolen i Haag). Selv om man kan anerkjenne ham som dramatiker, blir han også latterliggjort som en slags enmanns-protestbevegelse (med en lang rekke saker på agendaen sin).

Hvis det finnes noen sammenheng mellom forfatteren og den politiske aktivisten, skal Pinter selv flere ganger ha avvist det, eller i alle fall nektet for at

han skriver politiske stykker. La meg likevel gå tilbake til talen fra 1962, hvor Pinter skriver: ... *beware of the writer who puts forward his concern for you to embrace, who leaves you in no doubt of his worthiness, his usefulness, his altruism, who declares that his heart is in the right place, and ensures that it can be seen in full view, a pulsating mass where his characters ought to be.*

Fellesnevneren mellom dramatiker Pinter og den politiske aktivisten, ligger derfor kanskje i det språkkritiske prosjektet. Moralen er ikke hevet opp over tid og sted, den er fordømt til å være politisk. På det punktet er vel Pinter mer aktuell enn noensinne.

*

Victoria Meirik etterlyser i artikkelen «Visjoner for norsk teater: – Teatret må skapes på nytt, kveld etter kveld» en større tydelighet i norsk teater. Dette innlegget ble holdt på Meteor-festivalen ved BIT/Teatergarasjen i Bergen 21. oktober. Ved siden av Kai Johnsen, som også innledet til debatt, forsøkte hun i innlegget å problematisere en teatersituasjon som preges av en konsensus omkring retningslinjer som det kan virke som om er lagt en gang for alle. Jeg tok en kikk på teatrenes årsrapporter, og merket meg at det med litt varierende ordbruk så å si sto nøyaktig det samme. Det er ikke det at alle forestillinger på spilleplanene skal være «for alle». Men det skal likevel være noe der «for en hver smak». *Både* klassikere og ny norsk dramatikk.

Én slik årsrapport fra i fjor, omtalte en Ibsen-forestilling som et stykke for de som er interessert i klassikere, mens en oppsetning av Cora Sandel, samme sted, ble omtalt som en forestilling for «de litterært interesserte». Jeg kunne

nevne et par slike eksempler til. Når man kikker gjennom disse rapportene ser det ut som et kappløp om å være flinkest i klassen. Flosklene innhenter oss alle, og naturligvis kan det skjule seg gode forestillinger, og et oppriktig engasjement, bak karakteristikkene. Men det å aktualisere klassikere eller å iscenesette ny norsk dramatik – som er det teatrene gjennomgående gir seg selv klapp på skulderen for – er ikke nok. Victoria Meirik viser i innledningen til sine egne erfaringer fra teater utenfor Norge, hvor kompaniene og institusjonen ikke bare tar seg mye større friheter til å sette en egen agenda, men også befinner seg i en teaterkontekst hvor de er tvunget til det.

I reportasjen «Fakta om Finland» presenterer Terje Lindberg (side 17) et knippe finske samtidsdramatikere, og det finnene selv karakteriserer som en boom for ny finsk dramatik: 43 prosent av samtlige solgte billetter i fjor gikk til oppsetninger av finsk dramatik, mens 60 prosent av forestillingene var urpremierer. En grunn til dette, er i følge finnene selv at det har skjedd et generasjonsskifte. Men også i at man rett og slett satte seg ned og snakket sammen, og fant ut av hvor problemene lå.

Også i Norge ser man (i likhet med Finland) tilløp til en utvikling mot større tverrfaglighet. Det skyldes impulser fra det ikke-institusjonelle teatret; hvor det ligger i kortene at skuespilleren også må være skapende, eller at regissørene – så vel som skuespillerne – besitter en kompetanse på tekst (ut ifra en utvidet tekstforståelse). Men det skyldes også at det, også i Norge, har oppstått nye konstallasjoner. Delvis fordi et hardt arbeidsmarked tvinger det fram, og delvis fordi det er en større variasjon i bakgrunn og utdanning blant yngre regissører og skuespillere. Dessuten later til i dag til å være en mye større åpenhet for potensialet i dette mangfoldet, enn for bare noen få år tilbake. Institusjonene viser også vilje til å strekke seg – eller publikumsforventningene, jmf. Yannis Houvardas, Sebastian Hartmann og Robert Wilson. Situasjonen norsk teater synes å befinne seg i, er kanskje på mange måter mer lovende enn på lenge. Men nettopp derfor ligger utfordringen i å bevege seg videre, på egne premisser. Slik at vi ikke får en ny resignert generasjon av folk «som forsøkte».

Therese Bjørneboe

Essaykonkurranse: «Ibsen-tradisjonen i norsk teater»

«Ibsen-tradisjonen» er et begrep i norsk teaterdebatt. Hva legger vi i et slikt begrep eller fenomen? Vi ønsker bidrag som kan være med på å generere en fruktbar diskusjon om tradisjon og fornyelse i norsk teater. Den norske ibsen-tradisjonen kan diskuteres i lys av en annen kontekst, så lenge man etter juryens vurdering også holder seg til utlysningstittelen.

Konkurransen er åpen for både frie essays og vitenskapelige essays. Vi henvender oss derfor så vel til bidragsytere med praktisk eller kunstnerisk bakgrunn, som til bidragsytere med universitetsbakgrunn.

Vinneressayet honoreres med kr. 15.000,-

Andre plass og tredjeplass i konkurransen honoreres med kr. 6000,-.

Vinnerne vil bli offentliggjort under Ibsen-festivalen, august 2006, og essayene publisert i Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift høsten 2006.

Jury:

Therese Bjørneboe

Eirik Stubø

Bjørn Hemmer

Søknadsfrist: 1. mai 2006

Lengde: maks 30.000 tegn, inkl. ordmellomrom.

Merk: Essayet skal utstyres med egen tittel (som «signatur»).

Legg ved en lukket konvolutt med navn, adresse, e-postadresse og telefonnumre.

Arrangør: Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift.

Bidraget bes sendt som manus/papirutskrift til: Therese Bjørneboe, Drammensvn. 68, 0271



Medarbeidere i dette nummer:

ARMAND, GISKEN. Statens teaterhøgskole (1984 – 1987). Debuterte ved Nationaltheatret i 1988. Spilt en rekke ledende roller, bl.a. Nora, Ellida Wangel, Medea, medvirket i to Fosse-produksjoner, og en rekke tv- og filmproduksjoner. Siste rolle: Rebecca i Pinters *Ashes to ashes*

ARNTZEN, KNUV OVE. Førsteammanuensis i teatervitenskap, UiB. Bidragsyter til Kunst og forfatter av Rom for situasjonistisk kunst, evaluering av rom for kunst-programmet, Norsk kulturråds rapportserie nr. 32, 2004. Publiserte internasjonalt, har deltatt på en rekke konferanser og gir workshops i postmoderne teater og kunstutvikling. Knut.arntzen@ikk.uib.no

BJØRNEBOE, THERESE. Cand. Philol, UiO. Tidl. kulturredaktør i Klassekampen, hovedmelder, teater i Klassekampen, redaktør Norsk Shakespeare- og teateridsskrift. Medlem av scenekunstutvalget, Norsk kulturråd. dsolstad@online.no

BORGERSEN, MORTEN. Teatersjef ved Den Nationale Scene siden 2001. Teatersjef ved Teater Ibsen 1999-01 og Teatret Vårt, 1991-97. Skuespiller siden 1970, instruktør siden 1986. Regi på bl.a. stykker av Ibsen, Fosse, Hamsun/Udnæs, Øyvind Berg, Arild Dahl. Regi og dramatisering av Lillelord, DNS 2006.

BROGT, JANINE. Nederlandske dramatiker og dramaturg. Sittet i ledelsen for Zuidelijk Toneel Globe (1977 – 1985) og Toneelgroup Amsterdam (1987 – 2001). Oversetter av bl.a. Harold Pinter, Shakespeare o.a. Skrevet flere librettoer, bl.a. *Firebird* (2004) og *Raaff* (2004). Neste prosjekt, er en «soapopera» med tittelen *Crossroads*. j.broigt@chello.nl

ENCKELL, JOHANNA. Forfatter og dramatiker. Seneste utgivelse: *Skårer av Artaud, en essä om fransk teater etter Befrielsen*, 2003. jenkell@kolumbus.fi

EVANS, MICHAEL. Dramaturg ved Rogaland Teater. Hans bok *Dramaturgi. En innføring* utkommer på Cappelen om noen måneder. michael.evans@rogaland-teater.no

GULLIKSEN, GEIR. Forfatter, redaktør i Forlaget Oktober. Seneste bok: *Se på meg nå* (dikt, 2005). geir.gulliksen@oktober.no

HALVORSEN, ELISABETH BIANCA. Frilansskribent og oversetter. Har blant annet faglitterært forfatterstudium, mellomfag i nordisk og hovedfag i tysk om Elfriede Jelinek (UiO). Nylig oversatt *Pianolærerinnen* og tekster til oppsetningen *JELINEK - et scenisk portrett*, Nationaltheatret, Samtidsfestivalen 2005. bianca@hotmail.com

HERSTAD, MONICA EMILIE. Danser og koreograf for film og scene i herStay, www.herstay.net Utdannet ved balletthøgskoler i Oslo og Paris, og som danser og koreografiassistent for japanske Min Tanaka. info@herstay.net

HOAAS, HALLDIS. Dramaturg, for tiden prosjektleder for dramatikerutdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), tidligere dekan for regilinja. Dramaturg ved Det Norske Teatret i 20 år, kunstnerisk leder for Ibsen-festivalen, m.m. Nå frilansdramaturg. HallHooa@khio.no

HØYLAND, ELIN LIDAL. Cand.mag fra UiB/Univ. of Edinburgh (Historie/Engelsk/Medievitenskap), diverse erfaring fra teater- og filmproduksjon (skuespill/regi/manus/dramaturgisk konsulent. Kurator og driftsleder for Podium www.blackbox.no/ podium teaterkritiker for Morgenbladet, og skriver masteravhandling i Teatervitenskap v/UiO. elin hoyland@yahoo.no

IRMER, THOMAS. Underviser ved Freie Universität, Berlin. Produsert bl.a. Der Bühnenrepublik, 2003. Skribent i bl.a. Theater heute. Siste utgivelse: *Luk Perceval. Theater und Ritual*, høsten 2005. trimmer@aol.com

JOHNSEN, KAI. Sceneinstruktør. Utdannet v. Statens Teaterhøgskoles regilinje og Universitetet i Oslo. En rekke oppsetninger av klassikere og samtidsdramatik i Norge og utlandet, blant annet ni uroppførte av Jon Fosse. For tiden knyttet til Det Norske Teatret som instruktør og dramaturgisk konsulent. kai.johnsen@detnorsketeatret.no

KJELLIN, GÖSTA. Universitetslærer i litteraturvitenskap, teater- og litteraturkritiker, dramaturg. Spesiale: Tysk og skandinavisk teater. gosta.kjellin@helsinki.fi

KLOUMAN BEKKEN, BJØRN. Trainee ved den norske FN delegasjonen. Student ved New School for Social Research. Bor i New York. bjornkb@yahoo.com

LEINSLIE, ELISABETH. Master i Teatervitenskap, UiO. Skribent og pedagog. Skriver også for Kunstkritikk.no og Dagsavisen. Har skrevet for Verdensteatret, Black Box Teater og Morgenbladet. Diverse arbeid med scenekunst, dramaturg, lys. elisabeth77@hotmail.com

LINDBERG, TERJE. Cand. Philol. Dramaturg i NRK Drama. Dramatiker og regissør. terje.lindberg@nrk.no

LØDDESØL, JULIE M. Cand. Philol. Teatervitenskap, UiO. Tidl. kulturjournalist NRK, fhv. styremedlem i Det norske Shakespeareselskap. Nå: ntv, Nettverk for teatervitere, kurs- og foredragsvirksomhet. julejml@online.no

MATHIESEN, FINN WILHELM. Cand mag UiO (teatervitenskap, litteraturvitenskap) og Høgskolen i Oslo (drama og teaterkommunikasjon). Frilansjournalist, jobbet med radio, tv, reklame, som dramalærer og revyinstruktør. finnwm@neuf.fr

MEIRIK, VICTORIA H. Regissør, utdannet ved Amsterdamse Hoogeschool voor de Kunsten. Jobber som freelancer i Norge og Nederland. Aktuell med *Richard III* og *Natten for skogene* ved Rogaland teater, høsten 2005. vicmeirik@tiscalini.nl

MELBERG, ENEL. Forfatter, bosatt i Oslo. Siste utgivelse: *I tid og evighet. En operaroman*, Gyldendal, 2001.

MOE, JON REFSDAL. Universitetslektor ved avdeling for teatervitenskap, UiO. Teaterkritiker i Morgenbladet, redaksjonsmedlem i krit.sirkelen og 3t. j.r.moe@ikos.uio.no

RADOOR, ODA. Studert ved Institutt for Dramaturgi i Århus. Hun jobber som Dramaturg på Nationaltheatret. E-post: oda.radoor@hotmail.com

REMLOV, TOM. Teatersjef ved Den Nationale Scene (1986 – 1996), direktør for Norsk Film (1996 – 2001). Partner i tv-/sceneproduksjonsselskapet Dinamo Story TV AS og filmproduksjonsselskapet USF International AS. Leder filmprodusentutdanningen ved Den norske filmskolen. Regi: Quisling, Teater Ibsen, høsten 2005. tom.remlov@online.no

RINGVEJ, MONA RENATE. Dr.art. i historie, skribent og spaltist i Klassekampen. m.ringvej@iakh.uio.no

SKARE, OLAV TORBJØRN. Dramaturg og informasjonsrådgiver ved Nationaltheatret, tidligere tilknyttet Norsk-fransk kultursenter i Stavanger, Rogaland Teater og Det Åpne Teater. Cand.philol. med fransk hovedfag fra Universitetet i Oslo (1999). olavts@zach.no

SAANUM, KARI. Forfatter og dramatiker. Redaktør for Norsk Dramatisk Årbok. Siste utgivelse: *Pinnsvinnamma*, Omnipax, høsten 2005. kasaan@online.no.

VOIGT, INA. Magister Artium i engelsk litteraturvitenskap ved universitetet i Essen. Tysk doktoravhandling om tausheten hos Beckett og Fosse. inavoigt@yahoo.no

ØGLÆND, SUSANNE. Frilans regissør for skuespill og musikkteater i Tyskland og Norge. Magister i musikkvitenskap (om Alban Bergs 'Wozzeck'), Regiestipendiat 2005-07 ved 'Akademie Musiktheater Heute'. susanneogland@aol.com



Jon Fosses HEISS. FOTO: IKO FREESE



Melanie Mederlind. FOTO: LENNART ALVES



ELEKTRA, Istanbul

Cecilie Løveid



Anne Teresa De Keersmaeker. Foto: Gérard Uféras

REDAKSJONSRÅD

Ole Skjeltved, skuespiller; Grete Indahl, seksjonsleder Norsk kulturråd; Tom Remlov, dramaturg; Victoria H. Meirik, regissør; Finn Lunker, dramatiker; Kristian Seltun, teatersjef Black Box Teater; Carl Morten Amundsen, teatersjef Teatret Vårt; Kai Johnsen, regissør; Øyvind Berg, poet, medlem av BAKtruppen.

Utgitt med støtte av Norsk kulturråd. Vi takker spesielt Aschehoug, Oktober og Gyldendal Forlag, 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 teateridsskrift. Redaktør: Therese Bjørneboe. Adr.: Norsk Shakespeare- og teateridsskrift, c/o Bjørneboe,

Drammensvn. 68, 0271 Oslo. Tlf.: 22449628/ 97196772 e-post: tidsskrift@shakespeare.no Layout: Nina Lykke. Trykk: Prinfto Unique, Larvik. Opplag: 1200. Papir 100g G-print

Harold Pinter i filmen SKREDDEREN FRA PANAMA



BROR & SØSTER, koreografi: Mathilde Monnier. FOTO: MARC COMDRAIS

Vassilij Sigarev. FOTO: THERESE BJØRNEBOE



HEDDA GABLER. FOTO: ARNO DECLAIR



Innhold

HAROLD PINTER

Michael Evans: Kommentar til Nobelprisen	6
Janine Brogt: Intervju med Harold Pinter	8
Gisken Armand: Om å spille Pinter	11
Oda Radoor: Uten bruksanvisning	13
Tom Remlov: Anmeldelse ASHES TO ASHES	14
Terje Lindberg: Anmeldelse VOICES	15

TEATER I SAMTIDEN

Terje Lindberg: Fakta om Finland. Ny finsk dramatik	16
Victoria H. Meirik: Visjoner om norsk teater	22
Morten Borgersen: Samtidsfestivalen og DNS	26
Knut Ove Arntzen: Hva må gjøres?	27
Kai Johnsen: Anmeldelse av Leif Zerns bok om Jon Fosse	28

SAMTIDSFESTIVALEN

Kari Saanum: Anmeldelse SVEVN	36
Grete Indahl: Anmeldelse VAKKERT, gjestespill	37
Kari Saanum: Anmeldelse av BYENS ANSIKT	39
Julie M. Løddesøl: Seminar om samtidsdramatik	41
Elisabeth Leinslie: Intervju med regissøren Melanie Mederlind	42
Jon Refsdal Moe: Anmeldelse FEDRAS KJÆRLEIK	44
Kari Saanum: Anmeldelse KOMMUNIKASJON MELLOM SVIN	46
Tom Remlov: Anmeldelse CAPTIVE SPIRITIS og SVART MJØLK	47
Elisabeth Leinslie: Anmeldelse LISE L	50
Elin Høyland: Anmeldelse MANN UTEN HENSIKT	51
Elin Høyland: Anmeldelse 4forSØK og SONS OF LIBERTY	52
Olav Thorbjørn Skare: Intervju med Christophe Pellet	54
Mona Ringvej: Anmeldelse PLATON OG DEMOKRATI	58
Elin Høyland: Seminar om postdramatisk teater	62

KYSS FROSKEN

Elisabeth Leinslie: KYSS FROSKEN	64
Elisabeth Leinslie: Kommentar til KYSS FROSKEN	66

DRAMA OG DRAMATURGI

Knut Ove Arntzen: DRAMATURGI. FORESTILLINGER OM TEATER	68
Knut Ove Arntzen: HOLBERG I NORDEN, bokanmeldelse	71

Haldis Hoaas: DEN BRYSSOMME MANNEN & PLUTSELIG av Per Schreiner	73
Haldis Hoaas: DIKTEREN og LØGNEREN av Wetle Holtan	75
Geir Gulliksen: VISNING av Cecilie Løveid	77

ULTIMA-FESTIVALEN

Enel Melberg: Løveid-Hellstenius' OPELIAS DEATH BY WATER SINGING	80
Monica Herstad Røed: Anne Teresa De Keersmaekers ONCE	82

TEATERFESTIVALEN I AVIGNON

Finn Wilhelm Mathiesen: Avignon '05	84
Finn Wilhelm Mathiesen: Festivalkunstneren Jan Fabre	85
Finn Wilhelm Mathiesen: Intervju med Vincent Baudriller	86
Finn Wilhelm Mathiesen: På scenen	88

ISTANBUL REGIONALE TEATERFESTIVAL

Knut Ove Arntzen: ELEKTRA, FADEREN, SON BASKURT	90
Knut Ove Arntzen: FLOCK OF FLYERS, GENERALEN, GODOT	93

SHAKESPEARE

Therese Bjørneboe: Intervju med Stephen Greenblatt	96
Knut Arntzen: Anmeldelse av Strauss' VIOL/TITUS ANDRONICUS	100
Keith Brown: Anmeldelse av TROILUS AND CRESSIDA	104
Therese Bjørneboe: Anmeldelse av RICHARD III og RICHARD II	105
Bjørn Klouman Bekken: Om SHAKESPEARE IN THE PARK, New York	109

FLERE ANMELDELSER

Therese Bjørneboe: Anmeldelse HEDDA GABLER, Berlin	110
Beanca Halvorsen: Elfriede Jelineks BAMBILAND, Wien	112
Susanne Øglænd: Anmeldelse STADT ALS BEUTE	116
Gösta Kjellin: Anmeldelse HAVFRUEN	118
Gösta Kjellin: Anmeldelse THE LITTLE MATCHGIRL	120
Johanna Enckell: Anmeldelse MEINE SCHNEEKÖNIGIN	121
Tom Hovinbøle: KRISTIN LAVRANSDATTER, Trondheim	122
Elisabeth Leinslie: EN HANDELSREISENDES DØD	124
Ina Voigt: Anmeldelse SAMAN SKAL VI LEVE	125
Therese Bjørneboe: Anmeldelse BENONI OG ROSA	126
Elisabeth Leinslie: Anmeldelse DET FOLK VIL HA	127



Han ga dramatikeren en ny stillings- beskrivelse

AV MICHAEL EVANS, DRAMATURG, ROGALAND TEATER



Uten Pinter, ingen Sarah Kane eller Jon Fosse

Harold Pinters **HJEMKOMSTEN**, med Alf Nordvang, Jørgen Langhelle, Arne Knutsen og Anders Dale. Rogaland Teater 2002. Regi: Torfinn Nag, scenografi: John Kristian Alsaker. Foto: Emilie Ashley.

NOBELPRISUTDELINGER er alltid kontroversielle. Hvordan veie ulike forfatterskap opp mot hverandre? En umulig jobb, egentlig.

Da Harold Pinter fikk litteraturprisen, jublet jeg. Stykkene hans er blitt en uunnværlig del av den moderne kanon. Men i dette er han ikke alene. Det er mange som skriver gode, viktige skuespill som spilles overalt.

Det som gjør at Pinter fortjener prisen, er at hans tidlige stykker var revolusjonerende. Når det gjelder innflytelse over senere dramatikere, står Pinter temmelig alene. (Hans eneste konkurrent i så måte er Beckett, som fikk Nobelprisen i 1969).

Vi kan datere mye moderne dramatikere til før og etter Pinter. I alle fall når det gjelder den realistiske tradisjonen, kan man lett merke om et gitt skuespill ble skrevet før eller etter Pinters gjennombruddsverk *Fødselsdagsselskapet* (1957) og *Vaktmesteren* (1960).

Realistiske dramatikere før Pinters revolusjon bestrebet seg på å ha en tilnærmet fullstendig oversikt over det fiktive univers de hadde skapt. Ibsen, for eksempel, vet ikke bare hva det er som skjer i sine skuespill, men han vet – og han formidler til oss – en fyldig, konsistent bakgrunnshistorie for alle viktige personer. Vi får vite for eksempel at Hjalmar Ekdal ble oppdratt av to hysteriske tanter som alltid holdt ham for å være helt eksepsjonell. Gregers Werles mor var mye syk. Noras mor døde da hun var ung. Alle disse fakta kommer dryppende til oss gjennom stykkene. De skal liksom forklare hvorfor disse merkelige personene er som de er.

Pinter oppdaget at det gikk an å skrive realistiske skuespill uten å vite alt om den fiktive verdenen man skaper. Skjematisk kan vi si det slik:

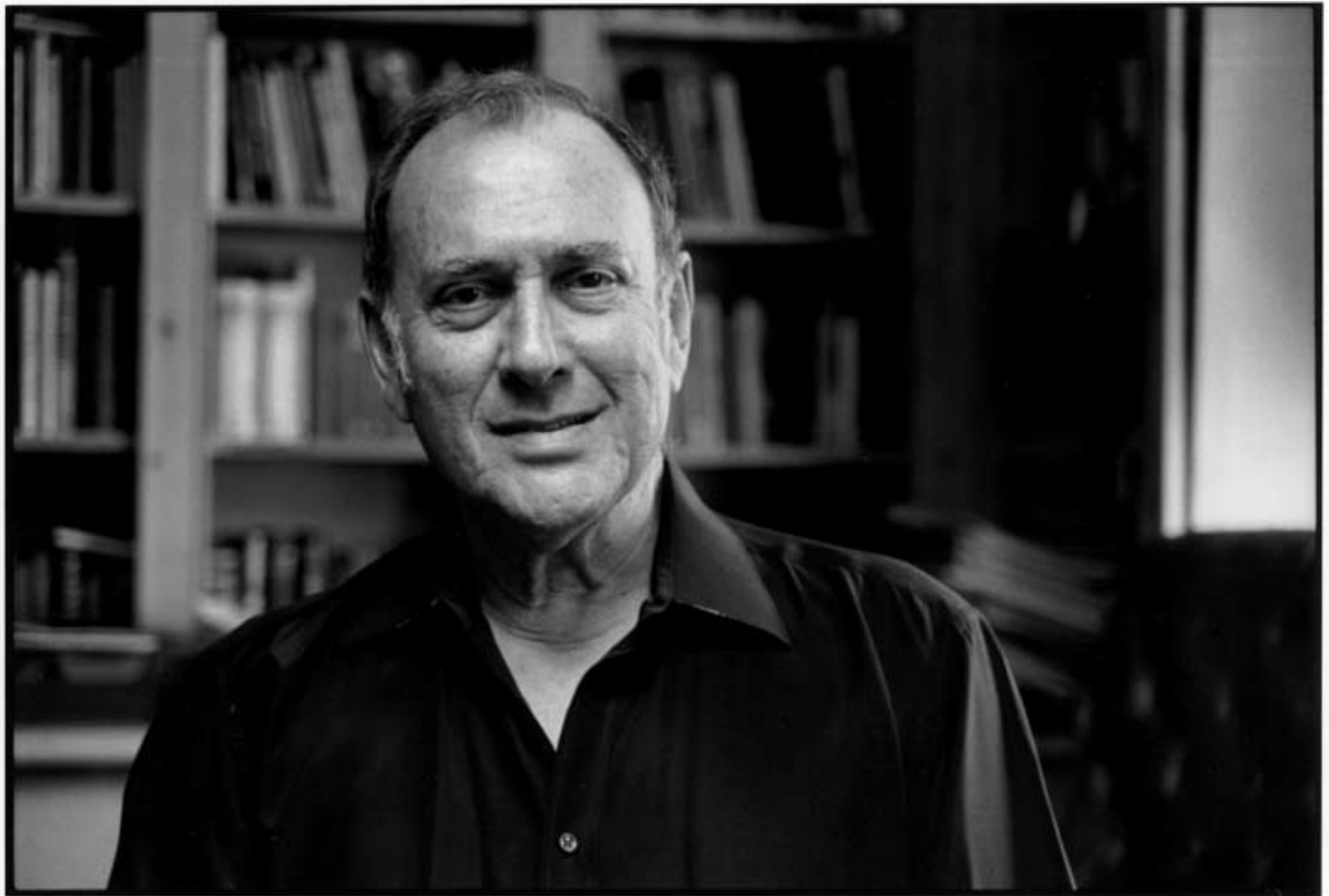
– Ibsen fører oss inn i en logisk verden som han kjenner og som vi kan lære å kjenne.

– Pinter slynger oss ut i en verden som verken han eller vi riktig kan finne ut av, men som vi må anta at har en viss logikk.

EN GANG Pinter iscenesatte ett av sine egne stykker, skal han ha sagt: «Nei, i denne scenen kan vi slett ikke være sikker på hva forfatteren mente.» Utsagnet er ikke det vanlige forfatterkoketteriet, for hele Pinters virke som dramatiker tilsier at han kan være like spørrende til verkene som vi kan være.

Pinter ga dramatikeren en ny stillingsbeskrivelse. Istedenfor å være den allvitende skaper, skulle han nå dele publikums undring. Mange – kanskje de fleste – seriøse dramatikere foretrekker de nye oppgavene.

Uten Pinter, ingen Sarah Kane eller Jon Fosse. Derfor fortjener Harold Pinter nobelprisen.



«Jeg har skrevet altfor mange pauser i løpet av mitt liv»

En samtale med Harold Pinter, London, 4. mars 1993

AV JANINE BROGT

I anledning av at Harold Pinters stykke **Moonlight** skulle ha premiere i Amsterdam ved Toneelgroep Amsterdam, traff dramaturg Janine Brogt dramatikerens i hans hjemby London. Etter **Betrayal** i 1978 hadde Pinter kun skrevet korte og mindre stykker, samt filmscenarioer basert på andres romaner. I 1993 var det en begivenhet at han hadde skrevet en helaftens forestilling for teatret. Etter den engelske premieren var den nederlandske den første oppsetningen av **Moonlight** utenfor hjemlandet. Den engelske teatersfinnen lar seg sjelden intervju, men før den nederlandske premieren, avtalte han et møte med teatrets dramaturg. Dette er møtet med teatermannen Pinter.

Fredag morgen ringer telefonen: Harold Pinter. Samme kveld skal jeg møte ham til en samtale, hjemme hos ham i London. Men det virker som om det vil bli problematisk: «Hør her. Beklager, men vi må avlyse avtalen vår. Jeg vet ikke hvorfor jeg har gått med på dette møtet. Jeg har i over 30 år unngått å kommentere mine egne stykker. Jeg kan overhodet ikke tenke meg plutselig å begynne å mene noe om mitt arbeid nå. Sorry.»

Dagene i forveien hadde jeg under forberedelsene til samtalen lest igjenom nyere pinter-litteratur; men det hadde ikke gjort meg klokere. Dagens mest berømte nålevende dramatiker er et offer for en hær av eksegeter som beskriver hans univers av dagligdags terror. I artikkelsamlingen *Pinter at Sixty* leser jeg for eksempel en analyse av kunstobjektene i de filmene som Pinter har skrevet manusene til. Artikkelforfatteren hevder at Pinter via brev fraskriver seg alt ansvar for bilder og objekter som ikke har direkte forbindelse med manuskriptet, og at han overlater alt ansvar til regissøren og art-directoren. Men artikkelforfatteren lar seg ikke lure: Alle vet imidlertid, skriver han, at Pinter er aktivt og nært knyttet til sine filmer og dessuten at han alltid er veldig hemmelighetsfull omkring å uttale seg om meningen i sitt eget arbeid. Det er en tankegang som setter Pinter i en Kafka-liknende, eller det er kanskje bedre å si; *Pinter-liknende* situasjon: Det du sier blir brukt i mot deg, men det gjør i høyeste grad også det du ikke sier. Hvordan er det mulig, spør jeg meg selv, at denne mannen har lyst å prate med noen?

Derfor skjønner jeg hva han mener på telefonen, men det er et øyeblikk av skuffelse. Det ville ikke falle meg inn, svarer jeg, å spørre ham om meningen med *Moonlight*. Det leter vi etter i prøveperioden, og hvis vi ikke er helt ute eller lite sensitive, finner vi vel ut av det selv. Jeg vil snakke om andre ting. Om det å spille, om hans erfaringer som skuespiller i sine egne stykker, om forskjellen mellom å skrive stykker og å bearbeide andres romaner i filmmanus.

Kort stillhet. «Flott» sier han «Vi sees i kveld»

Skuespilleren

Huset som han arbeider i ligger et kvar-

tal fra det huset han bor i. Det er lite, en forhenværende stall eller arbeiderbolig, klemt mellom prangende bygninger i et stilig kvartal. Skinnende tregulv, mange bøker – et fullstendig pinter-arkiv – og overfor trappen ved inngangen til arbeidsrommet, som utgjør hele første etasje, står det et helt monter fylt med Pinters utgivelser ved Faber and Faber. På et skrivebord midt i rommet, står det et bilde av hans kone, Lady Antonia Fraser, og foran skrivebordet en skinnstol. Smårutete vinduer vender mot gaten, som midt i London er dødsens stille. Pinters stemme ruver, skuespillerbakgrunnen hans lar seg ikke skjule. Han refererer til den dårlige starten på vår samtale tidligere på dagen: «Du kjenner vel til det. Man våkner om morgenen og tenker: Dette er helt feil; dette må jeg ikke gjøre»

Jeg forteller han om min reise gjennom Pinteriana. Når jeg referer til artikkelen om kunstobjektene, sier han: «Å ja, herregud!» mens han legger hendene foran øynene: «Jeg holder meg helt utenfor slike ting; det har ingenting med meg å gjøre. Ofte blir det skrevet av folk som ikke vet noen ting om hvordan det er å jobbe med teater.»

Oppdager han nye ting ved stykkene når de blir spilt, spør jeg; ting som han ikke visste når han skrev dem?

Pinter: «For øyeblikket prøver de på *The Birthday Party* ved The National Theatre. Jeg regisserer det ikke, men jeg er til stede under prøvene. Stykket er trettiseks år gammelt; jeg har sett mange forskjellige produksjoner, og har selv spilt i en bearbeidet versjon som ble gjort for tv. Men på prøven i dag gjorde skuespilleren som spiller Goldberg noe jeg ikke har sett noen annen i den rollen gjøre tidligere. Han forteller om hvordan faren på sykesengen gir ham en del råd; en slags serie moralske tommelfingerregler. Og da følger det en del klisjeer som: «Glem aldri å hilse på naboene» og «Familien er samfunnets hjørnestein». Skuespillere pleier alltid mer eller mindre å spille faren, det er ganske opplagt. Men Bob Peck, som spiller Goldberg, transformerte seg til en fullstendig svak, døende mann. Han skapte en helt ny figur som aldri har vært der før. Jeg falt bokstavelig talt av stolen av bare opphisselse; tenk deg – jeg har jo også selv spilt den rollen.

Jeg får virkelig ny innsikt av det skuespillere gjør i stykkene, og synes det er fantastisk hvis de gjør noe helt overraskende. Jeg kan derimot bli fullstendig oppgitt hvis de er upresise med teksten. For hvis ikke teksten min er helt eksakt, virker den ikke – det er jeg helt overbevist om.

Det som også var en ny erfaring var at den aller første versjonen av teksten (*The Birthday Party*) dukket opp under prøvene, og det viste seg å være en del fragmenter der som jeg senere hadde strøket. Jeg husket dem ikke i det hele tatt. Ett fragment var så bra at jeg tenkte: Hvorfor har jeg strøket det? Det er å se i forestillingen nå, og vil også bli trykket i den neste utgaven av teksten.»

Pinter leser med følbar entusiasme fragmentet høyt; det handler om den totale forvirringen omkring identiteten til Goldbergs sønner, hvis han overhodet har sønner.

«I 1964 syntes jeg sannsynligvis at det gikk for langt. De andre stryknin-gene som jeg hadde gjort var riktige. Forresten var det ganske få.»

Hvordan er hans erfaringer som skuespiller i sine egne stykker? Han har spilt i *The Caretaker*, *The Homecoming*, i den nevnte bearbeidelsen av *The Birthday Party*, og – i året som gikk – spilte han Hirst i *No Mans Land* i månedsvis, i den første gjenopptagelsen av stykket siden John Gielgud og Ralph Richardson spilte det i 1975.

«Som skuespiller i egne stykker har jeg en tendens til å minimalisere pausene mine. Jeg har skrevet altfor mange pauser i mitt liv. De har begynt å leve et eget liv, og jeg syns det er grusomt hvis jeg ser en forestilling av mine stykker, hvor pausene bremser hver eneste handling. Det er ikke bra. Det kan være en tenkepause, eller et innpust, en ny impuls. Min tendens til å korte inn pausene; gjøre dem for korte, er en reaksjon på de altfor lange pausene i mange forestillinger.»

Jeg sier at for meg er forskjellene mellom hans «pause» og «stillhet» akkurat den samme forskjellen som mellom en kontinuerlig handling, og en handling som opphører, og dermed skaper en ny handling. Han bekrefter dette helhjer-tet.

Jeg spør ham om i hvilken grad skuespilleren i ham observerer forfat-

Å skrive et stykke er for meg: Det nakne papir arket – og så fylle det. Å sitte, mens ingenting skjer; mandag, tirsdag, onsdag, og torsdag, fortsatt ingenting; men fredag gjør du plutselig noe – og deretter får man se om det overhodet er noe

teren under skriveprosessen, på grunn av oppsamlingen av klisjeer, vitser, poetiske bekjennelser, navn, utskjellinger, som så tydelig krever virtuositet.

«Min språklige glede som skuespiller spiller helt klart en rolle når jeg skriver: Jeg uttaler også alt jeg skriver. Jeg sitter hele tiden og mumler bak skrivebordet, og når et stykke er ferdig, leser jeg det alltid høyt for meg selv. Det gleder jeg meg alltid til.

Jeg syns at det å spille er en enervende prosess, men også herlig når det fungerer, når setningene kommer ut riktig, og man føler responsen fra salen. På en eller annen måte har det å spille *No Mans Land* kveld etter kveld inspirert meg til å skrive *Moonlight*. Hele tiden å måtte si de samme fordømte ordene – det løsnet noe.»

Filmanus

Det virker som om i hvert fall bildet av Pinter som en dramatiker som holder seg eksklusivt for seg selv, er for endimensjonalt.

«Det stemmer. Mitt liv er teatret. Jeg ble født inn i det; ikke bokstavelig, siden faren min var skredder og brydde seg lite om teater. Men når jeg var seksten spilte jeg *Macbeth* og *Romeo* og da var det gjort. Jeg begynte som profesjonell når jeg var nitten, og avsluttet aldri teaterskolen. Når jeg var 21 spilte jeg *Iago*, *Cassio* og *Horatio*. En gang fikk jeg være *Hamlet* – på en turne i Irland. Jeg hadde alltid mange ideer, kom med mye kritikk, skrev dikt, og da jeg var tjuesju skrev jeg mitt første stykke. Fra begynnelsen av sekstitallet begynte jeg med regi. Egentlig har det vært en uavbrutt strøm fra jeg var nitten år – på alle nivåer.

Han har ved siden av teaterstykkene skrevet et tjuetalls filmanus. Klas-

sikere som *The Servant* og *Accident*, store publikumssuksesser som *The Last Tycoon* og *The French Lieutenants Woman*, og nå senest *The Trial*. De er alle romanbearbeidelser. Finnes det en forbindelse mellom hans egne stykker og filmanusene?

Pinter: «Nei. Å bearbeide en bok for film er noe helt annet enn det å skrive et stykke. Jeg begynner med noe som allerede eksisterer, men som må oversettes til et annet medium. Jeg er hundre prosent lojal mot originalen; mot hjertet, kjernen i verket. Ellers hadde det ikke vært bryet verdt. Det betyr ikke at jeg forholder meg slavisk i forhold til verket: noen ganger må man kaste helt rundt på originalen for at den skal få den samme effekten på film. I et shot kan man formidle noe som man bruker tjue sider på å fortelle i en bok. Jeg opplever det som fascinerende håndverk, og uten å kreve noen ære for arbeidet, synes jeg at jeg har utviklet instinkter og ferdigheter gjennom dette arbeidet.

Å skrive et stykke er for meg: Det nakne papirarket – og så å fylle det. Å sitte, mens ingenting skjer; mandag, tirsdag, onsdag, og torsdag, fortsatt ingenting; men fredag gjør du plutselig noe – og deretter får man se om det overhodet er noe.»

Samtalen kretser likevel inn mot *Moonlight*, fordi han vil vite hvordan jeg har løst visse utfordringer i oversettelsen. I en lengre periode bøyer vi oss over alle navnene som flyr over bordet i scenene mellom de to sønnene, og det engelske «*Chinese Laundry*», som i Nederland ikke er noe begrep. Kinesiske immigranter i Nederland starter restauranter, ikke vaskerier. Pinter påpeker hvor viktig det er at det nettopp er et vaskeri. Jeg påpeker at det også må være tydelig at Jake og Freds vaskeri er

en luftspeiling og at et autentisk nederlandsk navn, som f.eks. «*Liljen Vaske-ri*», kan suggerere at de faktisk engang åpnet et vaskeri. Han er fornøyd med forslaget: «*Vaskeri Hong Kong*»

Jeg spør om den engelske forestillingen – i september 1993 – har gitt ham nye synspunkter på stykket. «Problemet med *Moonlight* ligger helt klart i rollen til Bridget. Hun er død, men hun er til stede. Jeg tror hun må være ganske konkret. Hun må ikke på noe måte ligne et spøkelse eller gjenferd. Etter min smak hadde den engelske forestillingen for mye av dette.» Jeg påpeker at hennes tekst har en helt annen kvalitet enn de andre figurene, mer flytende, poetisk. «Absolutt. Men hvis en skuespillerinne lar seg henføre av det, trækker hun feil. Kan du huske scenen om natten, tror du at Andy ser henne?» Nei, svarer jeg, han ser henne ikke. Du skriver: Han lytter. Men han hører henne ikke. Det er en lytting i hans indre øre: han føler hennes nærvær. Dette svaret tilfredsstiller tydeligvis Pinter: «Andy later som om hun ikke er død; han skaper til og med barn for henne. Selvfølgelig vet han at hun er død. Men han vil ikke vite det.»

Han utfordrer Bel til å motsi ham, svarer jeg, når han i nærvær av Bel og Maria sier: «Jeg har tre flotte barnebarn. Eller hva?» og Bel øyeblikkelig slår tilbake med at han snart skal dø. Det er besynderlig at et stykke som nesten totalt fokuserer på de negative sidene ved menneskelig kommunikasjon, skaper en effekt av skjønnhet og ro.» Pinter: «Hvis det er slik, som jeg naturligvis håper, betyr det at man kommer borti sannheten; at det er snakk om en sannhet. Og det skjer via løgn, usannhet og oppspinn. Jeg er veldig nært knyttet til mine karakterer, til dem alle sammen, med alle deres uhyggeligheter. Jeg er vevd inn i dem. *Moonlight* handler om familierelasjoner og der spiller døden en sentral rolle. Selvfølgelig står døden deg nær når du blir eldre: Du bærer den i kroppen din. Det er så mye død rundt en. Alle mine stykker handler om

Alle mine stykker handler om familien: Familie og språk. Også de stykkene som kun blir ansett som politiske

Gisken Armand og Bjørn Floberg i Harold Pinters **ASHES TO ASHES**, regi: Pål Sletaune/Eirik Stubø, Nationaltheatret 2005. FOTO: ERIK BERG



familien: Familie og språk. Også de stykkene som kun blir ansett som politiske, slik som *One for the Road* og *Mountain Language*. Temaene er politiske, men det er stykker om familien.» Du finner deg i godt selskap, sier jeg: Siden *Oedipus* har familien spilt den mest prominente rollen i den vesteuropeiske teaterlitteraturen. Han må le: «Det er helt sikkert. Gud har ordnet det slik at det ikke kan gå bra. Forleden skrev jeg et dikt som heter «Gud». Vil du høre det?»

Når han ikke kan finne det på skrivebordet, siterer han det fra hukommelsen. Det handler om Gud som ikke lenger klarer å la sin frelse dale ned over menneskene. I stemmen hans lyder den samme gleden som når han leste den absurde dialogen fra *The Birthday Party* en time tidligere.

Nede viser han til rekken av bøker med Pinterania, rett ved utgangen: «Dette er «gjengen» du snakket om tidligere. Men det er en ting som er morsomt. Vent litt.» Fra meter på meter av urørt Pinterania, tar han ut en bok og åpner den. En pinterviter har vært på besøk hos en tidligere venninne som har tatt frem sitt gamle fotoalbum. Irland, 1952: Et tomt landskap med en gammel hestevogn her og der. En gjeng unge skuespillere på turne, med mye fattigdom, mye piknik og masse moro. Gutten, som viser seg å være Pinter, fra førti år tilbake, ser vennlig og struttende av selvtilit inn i kameranlinsen.

«Utrolig, ikke sant?», sier Pinter og virker oppriktig.

(Oversatt fra nederlandsk av Victoria Meirik).

Gisken Armand: Om å jobbe med Pinter for første gang

Første gang jeg leste manuset til *Ashes to Ashes* lurte jeg på om jeg hadde fått hele. Om det lå noen ark igjen i den store grå konvoluttene jeg hadde tatt med til sommerhuset. Nei. Det sluttet sånn. Brått. Underlig.

Fascinerende og foruroligende, tenkte jeg. Mann, kvinne, jødeforfølgelse, krigen, tenkte jeg og ga manuset til min mor, som husker krigen: om hun forbandt det med krigen? Men nei, det gjorde hun ikke, sa hun, men om hun hadde fått hele stykket mon tro? Lå det ikke noen ark igjen et sted? Fascinerende, foruroligende om forhold, «men nei. Ikke om krigen, nødvendigvis.»

Nehei. Da har stykket et utydelig tema, en utydelig handling, men derimot en tydelig stemning. Så hvordan skape en foruroligende og fascinerende stemning? To mennesker på hver sin stol. Hun forteller om en brutal, men øm elsker, han spør. Slår hun opp? Er hun psykotisk? Har hun krigstraumer, har hun abortert, er hun nihilist, er det kjedelig å være konen hans? Er han pervers, psykolog, humanist, elsker, eller en litt sliten ektemann?

Stykket sto så fint på papiret. Det sto der, fiks ferdig. Stemningsfullt, fortettet, musikalsk med enkle sceneanvisninger som prikker mellom to ytringer, pause,

eller stillhet. Prikker som pust, pause som tanke, stillhet som (usagte) setninger. Vi ville bare løfte stykket pent ut av papiret og gjøre det som sto. Merkelig nok. Ellers vil man jo gjøre alt annet enn det som står. Man vil liksom snu på det, riste i det eller flytte på det. Eller skrive det om, kaste det, finne et annet stykke. Gå hjem. Men altså: å gjøre det som sto var vanskelig – naturligvis. Tekst er organisk, levende, uopphørlig foranderlig i det den sies høyt, og selv om vi tilslutt endte i hver vår stol, mer eller mindre som jeg første gang leste det, var jeg innom mange innfallsvinkler for å forsøke å skape den rette stemningen. Jo mer jeg følte, mente og fylte teksten, jo mindre foruroligende og fascinerende ble den. Til slutt ble det som Bjørn (Floberg, min motspiller) hadde sagt hele tiden; mer som musikk, mindre som psykologi, – vi spiller bokstavelig talt et stykke, og balanserer lytting og karakterenes vilje til å formidle sitt verdensbilde opp mot hverandre. Men fremdeles synes jeg at det perfekte pinter-stykket står i boken. På papiret. Som et partitur som får lydene i hodet til å innordne seg perfekt. En stakket stund. Men det er vel derfor han fikk denne nobelprisen i litteratur. For at det står så pent på papiret.



Uten bruksansvisning

Det er i letingen etter en indre sammenheng av mer klassisk art, at man kan finne frem til betydningene av pausene og stillheten hos Pinter. AV ODA RADOOR, DRAMATURG, NATIONALTHEATRET

Rebecca og Devlin har et spill gående, hvor Rebecca forteller om en elsker hun har hatt. Hun forteller om en elsker som rev barn ut av hendene på kvinner, om drømmer hvor mennesker blir ledet ut i sjøen av guider, om en by hvor alt er frossent, men hvor hun ser seg selv holde en baby i armene, til hun selv blir forvandlet til et ekko som forteller om hvordan en baby blir tatt fra henne.

Rebeccas merkelige og vakre fortellinger synes å skjule en indre sammenheng, men hvilken?

Arbeidet med oppsetningen av *Ashes to Ashes*, skrevet i 1996, ble et møte med

en skog av myter om Harold Pinters dramatikkk, og en prosess preget av stadig skiftende måter å angripe stoffet på.

Politisk?

Harold Pinter, kan man lese i nesten alle artikler skrevet om ham, har gitt sitt navn til et adjektiv; «pintersk» eller «pinteresque», og i arbeidet med teksten ble dette ordet brukt mange ganger, og det florerte også med definisjoner på hva ordet betydde. Den mest populære er at skuespillene hans består av situasjoner som i seg selv er ganske realistiske, men som nærmest er uavhengige av hverandre. Den andre populære forklaringen

er at all mening er å finne i pausene. Det er også opplest og vedtatt at Pinters tidligere teaterstykker var apolitiske og uten moral. Som ung frasa han seg all tilknytning til det politiske teater, fordi han mente moralske fortellinger skapte flate og usanne karakterer. Likevel er skuespillet *Ashes to Ashes*, fullt av henrydninger og metaforer som peker mot menneskenes grusomme handlinger, som ofte gir assosiasjoner til konsentrasjonsleire og jødeutryddelse. Er Pinter blitt en politisk dramatiker?

Rebecca beskriver grusomheter, mens Devlin hører på og forsøker å lede samtalen over på andre ting. Er

det ham hun egentlig snakker om, er Rebecca offer for Devlins overgrep? I så fall blir stykket enkelt, karakterene todimensjonale; det som sies blir også det som spilles, scenene blir ikke kontraster til hverandre, men en endeløs rekke av scener som bekrefter hverandre. Likevel er dette ikke inntrykket ved første lesning. Det var, som sagt, noe som skjulte seg i teksten, noe vakkert. Noe av svaret er å finne i pausene. Kort fortalt er det tre typer pauser; «stillhet», «pause» og «...». «Stillhet» indikerer stort sett at det er en ny scene, mens «pause» er en stum reaksjon, og må leses som dialog, «...» forteller noe om meningen som ligger bak ordene. Men selv om man tar hensyn til tegnsettingen, skapes det ikke automatisk mening. Det er inndelingen av skuespillet i scener, som gjør at man kan arbeide med scenene som små dramaer i seg selv, og det er først når man ser på de enkelte scenene, at man får øye på Devlins maktesløshet. I pausene røpes det at det er Rebecca, med alle sine beskyldninger, som sitter med overtaket i samtalen. Mens Devlin bygger videre på det hun sier, skifter Rebecca stadig vekk til nye fortellinger, og lurert ham med innholdsløse metaforer og stadige skiftende realiteter. Først i lyset av denne tolkningen skapes det kontraster mellom spill og tekst, og fortellingene blir plutselig koder og ikke lenger klare beskyldninger.

Klassisk

Det er et spill Rebecca og Devlin holder på med, men spillet skifter stadig karakter og Devlin forsøker å få Rebecca til å slutte å spille, han forsøker å forstå hva hun vil fortelle ham. Scenene er nye forsøk på å endre reglene i spillet, eller forsøk på å oppheve spillet. Fabelen kan etter hvert leses: Rebecca har overtaket fordi hun ikke lenger har noe å tape. Hun har bestemt seg for å forlate Devlin, men hun vil forsøke å gjøre det med hans hjelp. Hun forteller ham historier som får ham til motstrebende å innse at hun vil vekk. Hans forsøk på å beskrive sine egne behov kommer til kort, fordi Rebecca allerede har bestemt seg, og fordi det blir mer og mer klart at Rebecca ikke finner noe glede i livet. Devlin innser etter hvert at han kan la henne forbli i det som for henne er en levende død, eller hjelpe henne med

å dra. Uansett blir han fanget av hennes verden. Devlin er den virkelige tragiske skikkelsen i skuespillet. Rebeccas moralske overtak er helt fiktivt, det er forankret i en indre maktesløshet, som i henne skaper fortellinger om grusomhet og ødeleggelse, mens hennes virkelige problem er mangelen på ødeleggelse, mangelen på forandring. *Ashes to Ashes* er et eksistensielt drama hvor mangelen på død skaper mangel på liv.

Pinters stykke er ikke lenger et politisk manifest, karakterene er begge blitt levende mennesker med konkrete problemer.

Selv om det er mye riktig og brukbart i mytene om det pinterske, er det likevel i letingen etter en indre sammenheng, av mer klassisk art, at man kan finne frem til betydningene av pausene og stillheten. Harold Pinter er på mange måter ganske klassisk, og det nyskapende i hans teaterstykker er at vi slipper å måtte høre bruksanvisningen til stykket bli lest opp av rollefigurene. Teksten er ren dialog, og det er vel det som er så vakkert når man leser den; at den likner måten mennesker snakker på.

En ufullstendig Pinter

Norgespremieren på ASHES TO ASHES

AV TOM REMLOV

HAROLD PINTER: **ASHES TO ASHES**
OVERS.: OLE SCHJELBRED. REGI: PÅL
SLETAUNE/EIRIK STUBØ. MALERSALEN,
NATIONALTHEATRET

Det kjennes som en selvmotigelse, men faktum er at Harold Pinter har sitt eget nettsted. Og det hadde han lenge før han fikk Nobelprisen. Og det er svære greier, www.haroldpinter.org heter det og har lenker i alle retninger og fyldestgjørende oppstillinger over alt som tenkes kan om denne ordknapphetens yppersteprest.

På startsidene gir Pinter selv en foring for hvordan han skal leses, med et sitat fra en liten tekst han skrev i 1958, bare kort tid etter debuten:

«Det finnes ikke noe klart skille mellom det som er virkelig og det som ikke er det, og heller ikke mellom det som er sant og det som er usant. Det er ikke slik at noe må være enten sant eller usant; det kan være både sant og usant.»

Dette passer like godt på den sene

Pinter som på den tidlige, og det passer i særdeleshet på en-akteren *Ashes to Ashes* (fra 1996), som hadde sin norske premiere på Malersalen på Nationaltheatret nå i oktober, med Giske Armand og Bjørn Floberg som (det mulige) ekteparet Rebecca og Devlin.

Mer tilstand enn drama

Min første reaksjon på oppførelsen var irritasjon. Teksten kjentes mer som et såpestykke enn egentlig gåtefull, mer rhapsodisk og kanskje til og med litt konstruert enn utfordrende og mange-tydig. Og med sine 30 korte minutter kunne dette knapt kalles en helaften. «En påbegynt opplevelse» ville vel blitt overskriften om jeg skulle hatt en anmeldelse på trykk morgenen etter. Jeg ville ment dette stoffet bare kunne få mening om Pinter hadde utviklet det til et større format.

Og det mener jeg strengt tatt fortsatt. Men samtidig skal jeg villig vedgå at opplevelsen i ettertid har vokst.



Rebecca er et menneske i krise. Det er ikke noen annen måte å forstå henne på. Hun er fanget i et forstyrret nett av minner og fantasier, og av lyst og angst. Alt tyder på at hun er barnløs. Men gjennom hele teksten løper en historie med henne som hovedperson, der hun sammen med mange andre kvinner blir drevet som fange inn på et tog og til slutt blir skilt fra spedbarnet hun har båret i en bylt på armen. Denne historien virker på den ene siden som et uttrykk for den skyld mange i våre trygge vestlige samfunn kan komme til å bære på for all den urett som ikke rammer oss selv, for å sitere Øverland, det være seg i nåtid eller fortid. Men den er like sannsynlig et uttrykk for en skyldfølelse for hennes ufødte barn. Det minst sannsynlige er at den er sann. I Rebeccas sinn er historien uansett og uløselig forbundet med forestillingen om en mann som tvinger henne til underkastelse, som holder en knyttneve foran ansiktet hennes og ber henne kysse den, men som hun samtidig kaller sin kjærlighet her i livet.

Dette er besettende, og etterklangen av en Gisken Armand som nærmest uten å fortrekke en mine sitter i en vakker og dyr stol og tilbakevendende gjen-

nom hele handlingen prøver å gi mening til denne historien, både for seg selv og for sin partner, har vært stigende etter at jeg så forestillingen.

Her er nettopp poenget at i denne kvinnens psyke er skillet mellom virkelighet og drøm, og mellom sant og usant, på det nærmeste utvisket. Samtidig har dette en logikk fundert i hennes omstendigheter både personlig, sosialt og politisk, og i det skiller nok Rebecca seg fra størstedelen av det øvrige rollegalleri i Pinters verden – hun er egentlig til å forstå.

Denne logikken syntes jeg til gjengjeld var dårlig ivaretatt i Nationaltheatrets oppsetning. Resultatet var at Bjørn Floberg fikk en svært vanskelig oppgave. Han er jo en skuespiller som bringer stort nærvær til sine roller, og med en naturlig aura av maskulin trussel, som hører godt hjemme hos Pinter. Det er imidlertid ikke nok til å skape den nødvendige balanse i denne pardansen. Og uten den – uten at Devlin får gå sin Rebecca mer på klingene og gjøre situasjonen mye vanskeligere for henne, slik teksten faktisk gir et vell av muligheter for – blir hun mer poetisk enn plaget. Og stykket blir mer en tilstand enn et drama.

Her skal det for øvrig skytes inn at jeg ikke tror den norske teksten har vært til tilstrekkelig hjelp. Det er en blanding av råhet, musikalitet og idiomatisk muskel i Pinters original som tilsier en større frihet, eller snarerere: selvstendighet, hos en oversetter. Det kunne kanskje gitt Floberg noe tydeligere å spille på.

Uansett hviler ansvaret hos regien (fullført av Eirik Stubø, etter at Pål Sletaune kom på sykehus midtveis i prøvetiden). Det gir sluttscenen en bekreftelse på: Slik Pinter har foreskrevet det ender Rebecca i en transelignende tilstand, som markeres ved at hennes siste replikker besvares av et ekko – et konkret bilde på et sinn som lukker seg om seg selv. I denne oppsetningen har regissørene valgt å legge ekkoet i munnen på Devlin, som samtalen fortsetter. Det er som om de for sent har funnet plass til å tydeliggjøre Devlins prosjekt, som jo må være å prøve å trengte inn til Rebecca. Men på dette punktet kan det ikke lenger styrke Devlin. Isteden punkterer det Rebeccas tragedie.

Jeg tror det blant annet var slik kvelden kom til å kjennes så altfor kort.

Various Voices

I sin korte introduksjonstekst på nettsiden fortsetter Pinter med å si at han mener utsagnet om sant og usant også har gyldighet i dag «for vår utforskning av virkeligheten gjennom kunsten». Men så runder han av på karakteristisk vis: «Som dikter er dette altså fortsatt min posisjon. Men som samfunnsborger kan den ikke være det. Som samfunnsborger må jeg spørre: Hva er sant? Hva er usant?»

I Storbritannia i dag gjør Pinter seg faktisk mye tydeligere gjeldende som samfunnsborger enn som dikter. Han er kanskje den fremste aktivisten på den politiske venstrefløy, i høylydt opposisjon til det aller meste det nåværende Labour-regime har gjort og gjør, og i særdeleshet til alliansen med USA og til alt amerikanerne står for av ukultur og maktbrynde.

Om dette kan man lese mye på nettsiden, men enda bedre i tekstsamlingen *Various Voices*, som opprinnelig utkom i 1998 og som forlaget Faber og Faber nå i oktober har utgitt i en oppdatert utgave.

Hva denne boka klarest viser er ut-

viklingen frem mot dagens posisjon som aktivist – både hvordan den har røtter helt tilbake til Pinters ungdom, men også hvordan den har tiltatt i styrke gjennom årene.

Hva den så også viser er at årets nobelprisvinner for litteratur først og sist er dramatiker. Diktene i samlingen er av variabel kvalitet, og typisk nok er de mest overbevisende de seneste, som også er de mest uttalt politiske (i den grad at ett av dem til og med ble nektet

trykket, selv i seriøse aviser). Prosaen er begrenset, både polemikken og fiksjonen. Og sakprosaen domineres av intervjuer snarere enn egenproduserte tekster.

Og det kanskje mest interessante bidraget er et intervju med to spanske akademikere, med tittelen «Writing, Politics and *Ashes to Ashes*». Her møter vi denne enestående dikteren i oppsiktsvekkende personlig utfoldelse. Og får bl.a. beskrevet hvilken personlig

dramatisk tekst det er som nå vises på Nationaltheatret.

«Jeg vokste opp under 2. verdenskrig. Jeg var 15 da krigen sluttet; jeg fulgte med og hørte etter og kunne legge to og to sammen, så disse bildene av krigens redsler og menneskets brutalitet hadde jeg levende for meg som ung. Egentlig har de fulgt meg hele livet. Man kan ikke unngå dem, for de er jo der overalt hele tiden. Det er poenget med *Ashes to Ashes*. Jeg tror Rebecca lever i det.»

En paradoksal produksjon

BBCs radioproduksjon VOICES; Harold Pinters foreløpig siste stykke. AV TERJE LINDBERG

HAROLD PINTER: **VOICES**

MUSIKK: JAMES CLARKE. MUSIKERE: FATMA MEHRALIEVA, ENSEMBLE APARTMENT HOUSE, ELLEN AAGAARD, PROMETHEUS ENSEMBLE, ROLANDE V D PAS, OG BBC SYMPHONY ORCHESTRA. SKUESPILLERE: HARRY BURTON, ANASTASIA HILLE, ANDY DE LA TOUR, DOUGLAS HODGE, GABRIELLE HAMILTON, ROGER LLOYD-PACK, GAWN GRAINGER, HAROLD PINTER, INDIRA VARMA. PRODUSENT: NED CHAILLET

På Harold Pinters 75-årsdag 10. oktober førstegangsendte BBC 3 hans foreløpig siste stykke, *Voices*. Det er et bestillingsverk der Pinters tekst er tett sammenvevd med musikk av James Clarke. *Voices* er produsert av et stjernelag av musikere og skuespillere. På musikksida er norske Ellen Aagaard og aserbajdsjanske Fatma Mehralieva særlig framme med ekspressive og sterke vokalprestasjoner. Vi møter Pinter sjøl som torturist i samspill med den indisk-britiske skuespilleren Indira Varma. De øvrige skuespillerne var blant annet med i Katie Mitchells produksjon av *Mountain Language/Ashes to Ashes* på Royal Court Theatre i 2001.

Voices er satt sammen av tekstutdrag fra Pinters seinere stykker som *One for*

the road (1984), *Mountain Language* (1988), *The new world order* (1991), *Party Time* (1991) og *Ashes to Ashes* (1996). Dette er altså ingen sjølstendig tekst fra Pinters hånd, men en fragmentert libretto til James Clarkes musikk. Verket er innrammet av Rebeccas monolog fra *Ashes to Ashes*: «I walked out into the frozen city. Even the mud was frozen. And the snow was a funny colour. It wasn't white. Well, it was white but there were other colours in it. It was as if there were veins running through it. And it wasn't smooth, as snow is, as snow should be. It was bumpy.» Denne teksten gir assosiasjoner til en «postapokalyptisk» verden, og blir fulgt av brokker fra avhørsscener, tortur og stemmer som omtaler fremmedgjorthet og vold. Tekstene er komponert sammen med «pinterske» pauser og en kompleks lydregi som leder ut i en rent musikalsk entreacte.

Abu Grahib

Verket er ment å gi oss en opplevelse av å være politisk. Aserbajdsjanske Fatma Mehralievas «arabiske» sang er lagt som bakgrunn for torturscener utført av engelsktalende menn. Det ikke langt fra *Voices* til medienes avbildning av Abu Grahib-fengslet. Dette er ikke dramatik i tradisjonell forstand. Det er

de elementære motsetningene i teksten som skaper den dramatiske spenningen. Her er det menn som torturer og voldtar kvinner, mens kvinnene roper etter brød for sine barn. Mann-kvinne-motsetningen blir gjennom lydregien gjort til metafor for okkupasjonen av Irak. Her er okkupantene fra vesten «menn», og irakerne «kvinner». Det er med andre ord en mening i verket som resonnerer med det sosiologen Edward Said kaller «tradisjonell orientalisme». Pinters politiske ståsted i dette prosjektet er å gi stemme til «Østens kvinner» og avsløre «vestens menn» som avstumpete og voldelige. Dette er nok gjort i velment sympati med irakerne, men framstår som gammelmannlig reaksjonært og farlig. På meningsplanet gjenskaper Pinter håpløse sivilisasjonsklisjeer, som Østen som noe feminint og svakt som Pinter sjøl må beskytte mot Blair og Bush. Nå er det ikke sikkert at Pinter har hatt helt kontroll over produksjonen, men det blir politisk sett betent når det er BBC Symphony Orchestra som får uttrykke irakernes lidelse og ikke irakiske forfattere og musikere.

Voices blir slik en svært paradoksal produksjon som sympatiserer med en annen kulturs avmakt gjennom å demonstrere egen tekniske og ressursmessige overmakt.



I år viste publikumsundersøkelser i Finland for første gang at folk vil se ny finsk dramatik framfor musikaler, klassikere og komedier. Den finske samtidsdramatikken blir sett på av publikum som troverdig og viktig. I 2004 var 43 prosent av alle billetter kjøpt for å se finsk dramatik og 60 produksjoner var urpremierer. Det har skjedd et kulturskifte i Finland. Dette kulturskiftet innebærer generasjonsopprør, oppheving av profesjongrensener, og en reintellektualisering av teatret. Alt dette var så unorsk at det var grunn til å reise østover for å spørre, se og lære.

Kulturklimatologisk rapport: Fakta om Finland

Det hele startet med en sammenkomst hos den nyankomne ambassadøren Pekka Huhtainiemi. Han ville snakke om Lampela, Jokela, Peltola og de andre nye. Den finske utsendingen til Norge snakket med innsikt og sjøltillit om en ny vitalitet i finsk teater. Innenfor radiusen av en skål i eplemost er det alltid vanskelig å skjule egen kunnskapsløshet. Anita Björklund fra Finsk-norsk kulturinstitutt visste bot for bedring og ringte finsk UD og Anneli Kurki i Informationscentralen för teater. Billetter ble bestilt, hotell booket, og en sti inn i det finske teaterlandskapet ble pekt ut. Jeg hadde allerede lært en viktig ting om Finland: Landet har en kulturpolitikk som vil noe.

Hva skjedde?

En forutsetting for den nye vendingen i finsk teater er å finne i KOM-teatret i Helsinki. Før Sirkku Peltolas *Soumen Hevonen* (*Den finske hesten*) traff jeg teatrets leder og forstillingens instruktør Pekka Milonoff:

–Vi har jo jobbet med ny dramatikk siden vi startet i 1971. Det har gått opp og ned. Vi har vært gjennom svært aktive perioder og tider med felles tørke. Det som er nytt nå, er for det første at dramatikken blir spilt rundt om på flere scener. Det har ikke minst mye å si for dramatikernes økonomi. Dessuten er det større interesse for finsk dramatikk i utlandet. Det gir energi og sjøltillit. Det er flere grunner til at oppsvinget har skjedd. Vi har hatt tålmodighet til både å refusere og utvikle dramatikere. Jeg tror at vi opp gjennom åra har produsert 6 pst. av tekstene vi har fått inn. Det er et realistisk tall. Noen av disse tekstene har blitt til gjennom samarbeid med Royal Court Theatre og deres program for *writers in residence*. Det har vi lært mye av. Det at staten har gått inn med penger til utvikling av ny dramatikk har jo også vært med på å profesjonalisere denne delen av prosessen. Vi har også klart å skape gode rugekasser for ny dramatikk gjennom vårt program *KOM-teksti*. Noen av talentene har blitt plukket opp av Kanal 4 og det har utviklet seg en interesse blant unge for å skrive for flere medier.

– Likevel er det to ting som har vært viktig for gjennomslaget for finsk dra-

matikk: Den ene er å finne på Teaterakademiet der vi har fått en generasjon med grundig utdanning, den andre er å finne rett og slett i at teaterfolk møttes og stilte helt grunnleggende spørsmål ved hva vi gjorde og hvorfor. Her fikk vi synliggjort hva som hindret oss i lage det teatret vi ville, og det ble mye snakk om holdninger og ansvar overfor sin egen samtid. Alt dette har ført til en dramatikk som evner å fange opp endringene i kjønnsroller og maktforhold i dagens Finland. Det er også en dramatikk som er mye mer humoristisk og sjølironisk enn den mer innadvendte og sjølhøytidelige vi hadde før.

Folketeaterestetikk

Det står en plass og venter på første benk. Det er fullt hus for *Den finske hesten* av Sirkku Peltola (f. 1960). Jeg bykser meg nedover amfiet og tar inn fra sideblikket at det er et svært sammensatt publikum til å være en offscene. Før salslyset går til null leser jeg at Peltola er en merittert dramatiker. Jeg leser også at *Den finske hesten* har en historisk referanse til Hella Wuolijokis *Niskavuori*-stykker. Wuolijoki er medforfatter av *Herr Punttila og hans dreng Matti*, eller *Herr Iso-Heikkilä og hans knekt Kalle*, som det het i en første versjon. I *Niskavuori*-stykkene beskriver hun landsbygda og ikke minst de sterke finske kvinnene. Det mest spilte stykket av Wuolijoki er *Niskavuoren Naiset* (*Kvinnene fra Niskavuori*) fra 1936. I Peltolas stykke får vi se hvordan de finske kvinnene har det i EUs hinterland i dag: Gamle Bestemor ruger på sparepengene til sin egen begravelse. Mor og Far har vært skilt i 10 år, men bor fortsatt sammen fordi ingen har råd til å kjøpe hverandre ut. Sønnen er mest opptatt av drømmen om en Harley, og Datteren av pop og potetgull. I tillegg har vi fars elskerinne som sykler til og fra.

Sønnen får en dag ideen om å selge bygdas hester til Sicilia som pøsekjøtt. For forskuddet fra mafiaen kjøper han endelig en Harley. De samler sammen bygdas hester og setter kurs for EU. Så skjer uhellet: den latviske sjåføren kjører hele transporten i grøfta og hestene ender i fryseren. For å betale tilbake forskuddet fra mafiaen stjeler de bestemors sparepenger. Fra da av går det

bare nedover. Faren har ikke gidde å fylle ut blankettene for EU-subsidier og de er i ferd med å gå konkurs. Regningene hoper seg opp, snøen laver ned, og temperaturen faller. Bestemor sitter og ser snøen over skjermen på den ødelagte tv'en.

MOR: Se heller ut av vinduet og spar strøm!

BESTEMOR: Det er min pensjon som betaler for strømmen her i huset. Jeg ser på et varmt strykjern om jeg vil.

MOR: Ja, sett i gang!

BESTEMOR: Varmt nok for lin!

MOR: Ja, vær så god! Gjør det.

Den eneste redningen er bestemors verdifulle maleri med tittelen *Lev Tolstoj som plogmann på åkeren*. Det er siste rest av fortidas arv. Dessverre går det dukken i en kreativ raptus fra datteren som elsker å klippe ut ting fra blader, og altså malerier. Bestemor dør og det triller en kjøttbolle fra hånden hennes. Forestillinga er produsert etter folke-teatrets estetikk med pappdekorasjon, stående lys og en revyaktig spillestil. Hannu-Pekka Björkmans portrett av Bestemor er strålende og gripende, og altså gjort av en mann. Her er det lag på lag med ironi, samfunnskritikk, kjønnskritikk og teaterhistoriske referanser. Det gir en sterk følelse av å vise overgangen fra en kulturform til en annen der det nye fortærer det gamle uten å tilby noe i gjengjeld.

I resepsjonen på Hotel Tornio ligger det en konvolutt fra Anneli Kurki. En bunke manus, en bunke teaterbilletter, og en invitasjon til formiddagskaffe. Jeg fisker fram Laura Ruohonens *Kuningatar K* (*Dronning K*). Det er nok et møte med denne unge generasjonen dramatikere. Ruohonen (1960) er utdannet dramaturg ved Teaterakademiet i Helsinki og arbeidet i YLE før hun etter hvert ble dramatiker på heltid. Det første som slår meg er tekstens sjølbevissthet. En sjølrefererende intelligens som jeg også så hos Peltola. Fortellinga beveger seg mellom en historisk fortid og vår samtid og viser en kvinne som skaper seg sjøl i krig med maktstrukturer og kjønnsjabloner. Teksten er forelegg til spel og *denkenspiel* omkring spørsmålet: har sjelen kjønn? Første replikk fra dronning Kristina:

Hvis ålene hadde et hoff, ville den mektige hunnålen sitte i sentrum, og de små herrene ville tvinne seg om henne som tang. Men de ville ikke misunne henne, for de visste at i det de svømmer mot strømmen og inn i elver og innsjøer, i ferskvann, så vil de også bli kvinner, store og tunge, rede til å herske og til å omfavne de små hannene. De må bare vente.

Lysene er i ferd med å slukkes i Helsinki og jeg tar heisen opp til The Scenic Bar. Jeg betrakter utsikten. Mennene ligger over bordet med hånden ømt om glasset, mens kvinnene ser med utsløkt blick inn i sigarettøyken og lar seg drive medstrøms inn i tangoens melankoli. De ser omtrent like store ut kvinnene og mennene her i det virkelige livet, og jeg skjønner med ett at Ruohonens tekst er progressiv.

Region, nasjon og internasjonalisering

Jeg går oppover en øde gate og leter etter et skilt der det skal stå «Teatterintiedotuskeskus». Der endelig. Anneli Kurki kommer meg vennlig møte. Välkommen till informationscentralen för teater i Finland. Det er bitende kaldt ute, men kaffen er klar. Hun legger reiseruta foran meg. Helsinki, Kajaani, Helsinki, Tampere. Peltola, Smeds, Lampela, Saisso, Jokela. Det er drama-

Her har du Saisso og her har du Jokela. Vi har mye liggende som venter. Lampela her for eksempel. Det er en overflod. Vi skal først og fremst betjene dramatikerne og teatrene, men det internasjonale formidlingsarbeidet blir viktigere og viktigere. Det er da også i tråd med den finske kulturpolitikken. Det koster, men internasjonaliseringa er prioritert. I tillegg dokumenterer vi hva som skjer i finsk teater og det meste finner du på nettsida *teatteri.org*. Vi stikker innom arkivet før du må dra. Anneli Kurki ser på meg med et vennlig smil mens jeg samler sammen papirene i en sirlig halvmetr.

Jeg tar formiddagsflyet til Kajaani, en liten by på samme breddegrad som Bodø. Jeg skal møte Kristian Smeds og se hans adaptasjon av *Tre søstre*, nå med tittelen *Kolme sisarta*. Kajaani er sentrum i et område i økonomisk krise og Kajaani byteater var i ferd med å gå konkurs. Det var Kristian Smeds sin skyld. Han insisterte som teatersjef på å drive teatret som repertoarteater. Det skulle være lang prøvetid, og forestillingene skulle modnes over tid. Tanken om at kunsten skal styre økonomien hevner seg imidlertid. Kassa går tom og gardinene i billettluke trekkes for. En stund. Lokalbefolkninga begynner å snakke og skrangler sammen noen penger. Det blir lagt merke til også utenfor Kajaani. Det utvikler seg til en

mor og hennes velvoksne sønn. Antakelig tjuvjeger. De venter kanskje på at far skal komme tilbake fra fengslet for å få skikkelig bank. Jeg triller kofferten ut i snøen og leter etter alternativ skyss. Tomt, bortsett fra moren og sønnen som nå stirrer på meg innefra kiosken. Jeg går inn for å ringe etter en drosje. I det den fattede glassdøra åpner seg står de to rett foran meg. Moren spør:

– Är du honom? Alle instinkter i meg skriker: Si nei!

– I'm Kristian, sier den feiltatte sønnen.

– That's the head of economy. Den antatte moren starter bilen og jeg er på vei dit Elias Lönnrot engang var. Til Kalevalaland.

«Showkultur»

Det går mot kveldens forestilling. Det er lenge siden *Kolme sisarta* har vært på. Det er teknisk rigging og skuespillerne oser av rastløs spillelyst. Kristian Smeds (f. 1970) rører energisk i kaffen mens han risser planen for forestillinga framfor meg.

– Forholdet til samfunnet er alt. Det har Juoko Turkka sagt og det er det eneste for meg. Handlingen foregår her i Kajaani. Menneskene på scenen er fra Kajaani og de gjennomlever det samme som publikum i salen. Vi står sammen om dette. Vent litt. Smeds forsvinner inn i skuespillerfoajeen. Peptalk og applaus. Så kommer han hastig tilbake og forklarer lavmelt, intenst og detaljert om hva hans *Tre søstre* går ut på. Lavere og lavere i omvendt forhold av publikumsmengden som siger inn. Jeg får mest av alt følelsen av at vi sitter og planlegger ranet av Merita-banken oppe i gata. Så er det forestillingstid. Bandet spiller opp. I en lang, levende, og improvisert åpning gjør man klar for Kajaanis fortelling om tre søstre som dokumentar, show, såpeopera, kabaret og politisk reportasje. De lever og fortviler, drømmer om Helsinki, og setter sin lit til tiltakskonsulenten som skal komme. Her låner jeg fra Knut Ove Arntzen: Dette er showkultur. Med ett stopper forestillinga opp. Ensembles grand old lady trer fram. Hun forteller enkelt om sitt liv som skuespiller for dette samfunnet. Hun snakker om det å bli gammel. Hun snakker om det å se at et samfunn er i ferd med å

– La oss dra på karaokebar, foreslår Kristian Smeds, det er der folk er

tikere jeg skal møte og steder jeg skal se.

– For Finland som minoritetskultur i Europa er det med språk viktig. Som ellers i Norden er språkmiljøet rundt oss internasjonalt, og vi spiller mye utenlandsk dramatik oversatt til et normert finsk. Samtidsdramatikken er derfor viktig også rent språklig sett. Det er like viktig at vi hører vår egen tid i teatret som at vi ser den. Samtidig er det en sentral oppgave å bli en del av Europa. Vi bruker derfor mye ressurser på å oversette finsk dramatik. Jeg lover deg, er det dramatik du interesser deg spesielt for, skal vi få den oversatt bare vi finner riktig oversetter.

landsomfattende redningsaksjon for teatret med en symbolverdi sterk nok til at politikerne melder seg på med statlige midler. Det blir i Kajaani skapt et rom for repertoarteater i Finland av en modig teatersjef og en folkelig aksjon.

I flymagasinet leser jeg at Kajaani ligger ved Oulujärvi, har et landlig preg med trehusbebyggelse, produserer cellulose, og at Elias Lönnrot var der en gang. Jeg lander og kjenner klart det landlige preget. Det er bitende nordavind fra furuskogen og flyplassen er nærmest tom. – Noen møter deg, hadde Kurki forsikret. Jeg leter etter noen og forkaster alle. I alle fall de to som stirrer som forstenet på meg. La meg se. En

«Det er en lettelse at man nå kan få være flerfaglig i teatret. Den eldre generasjonen er veldig rigid sånn: All form for crossover blir regnet som dilettantisme.»

PASI LAMPELA

dø sammen med henne. Hun snakker også om håp. Stillheten er bevegende og samfølelsen mellom scene og sal er som mellom mennesker som elsker hverandre dypt. Etterpå strømmer folk ut i gata og forsvinner i natta og jeg føler at jeg kjenner dem litt bedre.

– La oss dra på karaokebar, foreslår Kristian Smeds, det er der folk er. Den nyansatte teatersjefen Ilkka Laasonen spanderer øl. Vi har mye å snakke om. Forestillingen, teatret, kunsten. Vi snakker som gamle venner gjør.

– Det er dette du må skrive om, sier Ilkka med ett. Du må skrive om han der i hjørnet som synger salmer. Skriv om han der som ligger over bordet og sover. Om kvinnene som vinker sangeren til seg, og om han som våkner og ser at det ikke blir noe på ham i kveld heller. Dette er Finland.

Generasjonskamp

I resepsjonen tilbake på Hotel Tornio sitter Juha Jokela (f. 1970) og venter på meg. Jokela er forfatteren bak *Mobile Horror*, den største og mest momentane suksessen i finsk teater. Etter premieren på Jurkkateatret i 2003 er det spilt på sju teatre i Finland og er på vei utenlands.

Det handler om Terhi som vender tilbake til mobilfirmaet Dacutec etter å ha vært sjukemeldt for utbrenthet. Nå vil hun reformere firmaet ved å basere hele forretningen på sanne verdier, menneskelig varme og kjærlighet. Terhi åpner sin visjon: «Dette er bare brainstorming altså, uansett, menneskene higer etter kjærlighet, ikke sant. I hvert fall er det slik for meg, og jeg er ikke redd for å si det, nummer en på lista er kjærlighet. En klar ener».

Så skjer det at firmaet må fusjonere og bare de beste får bli med videre. I kampen for å overleve begynner de å utmanøvrere hverandre og utvikle produkter som Mobile Love og Mobile



Sirkku Peltola (1960), forfatter av **DEN HVITE HESTEN (SUOMEN HEVONEN)**. FOTO: SAMI PERTILLÄ



Dramatikeren Pasi Lampela, forfatter av **WESTEND**.



Laura Ruohinen (1960), forfatter av **DRONNING K (KUNINGATAR K)**. FOTO: TIMO KIRVES



Reko Lundán (1969), forfatter av bl.a. **KAN DU HØRE ULE? (TEILLÄ EI OLLUT NINJÄ)**. FOTO: LEENA KLEMELÄ



Saiso Pirkko (1949), forfatter av **FØLELSESLØS (TUNNOTTOMUUS)**. FOTO: VEIKKO SORAPURO



Juha Jokela (1970), forfatter av **MOBILE HORROR**.



Eeri Sacrinen og Sari Havas i **WESTEND**.

Horror. Hele det humanistiske prosjektet går til helvete.

– Jeg er opptatt av språk. Av og til bruker jeg levende modeller og ber dem snakke for meg. Jeg har dem ofte med i hele manusprosessen. Andre ganger sitter jeg bare og finner på. I motsetning til mange av mine kolleger er jeg mest dramatiker. Jeg er utdannet regissør ved Teaterakademiet, men hadde mest utbytte av studiene i dramaturgi. Du vet Harri Virtanen er en stor lærer, og mange av studentene hans har blitt dyktige dramatikere. Kristian Smeds og Laura Ruohonen, og Pasi Lampela, og mange flere. Har du forresten lest noe av Reko Lundán (f. 1969). Han er en bedre forfatter enn meg. Mer seriøs. Han er også fra dramaturgistudiet. Og regissør. *Teillä ei ollut niniä?* (*Kan du høre ulet?*) handler om det lille stedet Riihimäki som flere av stykkene hans er fra. De folka der har det for jævlig, men de er sterke. Det må du lese. Det er jo på mange måter en lettelse at man

nå kan få være flerfaglig i teatret. Den eldre generasjonen er veldig rigid sånn. Skuespillere spiller, regissører regisserer og dramatikere skriver. All form for crossover blir regnet som diletantisme. Det er bra at vi yngre ikke er slik. Jeg vil gjøre mange ting, men nå skriver jeg. Det er så mange forventninger til regissøren om at han skal være en autoritær kraft. Jeg er ikke sånn, og blir vel regnet som en dårlig regissør. Jeg regisserte riktignok sjøl urpremieren på *Mobile Horror*, men Jurkkateatret er så lite så det blir ikke plass til ordentlig regi. Jeg liker å snakke med skuespillerne, og de har jo et fag som gjør dem i stand til å løse ting på scenen sjøl. Etter *Mobile Horror* har jeg fått jobbe mer med tv-drama. Det liker jeg godt. Jeg skriver på en serie som heter *Puikkinen* som også handler om næringslivet og hvordan det trekker det menneskelige ut av oss. Kanal 4 har jo plukket opp mange fra teatret. Vi får jobbe rett slett. Bare det er nytt. Er det mer kaffe?

Jeg drar ned til Teatteri Jurkka, landets minst scene, for å se *Westend*. Det er bare et lite rom med noen kastere i taket og en liten bar i hjørnet av foyeren. Pasi Lampela står og tripper under den røde lampen.

– Det er ingen prestasjon å få fullt hus her. Hva skal vi gjøre? Vi har litt tid. Kanskje en matbit? Det er en restaurant rett over gata her. Vent litt! Se på han fyren der. Han er en av de «ordentlige» regissørene. La oss stå litt her. Bare snakk til meg. Så du? Han hilste faen ikke! Vi hadde et møte der vi spurte hva vi har lært av den generasjonen regissører? Ikke en skit! Og av den forrige generasjonen dramatikere? Ikke en skit! Det var bare sjøløpptatt sutring. Den gjengen var mest opptatt av å hindre andre i å jobbe på noen annen måte enn dem. Eller hindre yngre folk i å få jobbe i hele tatt. Men på det møtet så vi klart hvordan finsk teater var og hva som måtte gjøres. For det første måtte folk få frihet. For det andre

måtte teatret få folk tilbake i salongen. Vi ga blaffen i profesjonskontrollørene. Det skal Harri Virtanen nede på Teaterakademiet ha. Han har inspirert oss til å tørre. Det er så undertrykkende med de som går rundt og sier «banalt» og «dilletantisk» til alt nytt, og egentlig bare er redd for karrieren sin. Nå er folk tilbake for å se finsk samtidsdramatikk. Forresten har visst forestillinga begynt.

Det står en stol ledig på andre rad. Jeg bukker meg fram mellom stolene og setter meg ned i stua til familien Berg. De bor i en av Helsinikis bedre forsteder: Westend. Olli og Anita har gjort en bra klassereise fram til økonomisk velstand og høy sosial status. Etter hvert dukker svoger Henri opp med en sterk aura av vagabondliv og flower power. Med ham strømmer minnene på fra den lykkelige tiden da alt var så mye mer livat og levende. Dattera i huset, Elena, begynner å vakle i troen på statusjaget, og pappa Olli fører et sterkt forsvar for materialismen, mens mamma Anita hylar i seg spriten for å slippe å ta stilling til sitt eget liv. Det er en kraftfull og humorsterk forestilling i Lampelas egen regi. Vi har mye å snakke om: Generasjonsopprør, ny samfunnskontrakt for teatret, frihet til å skape, inntil Pasi blekner og sperrer opp øynene.

– Vittu, jeg skal jo til syden! Kona og ungene venter!

Ny «saklighet»

Før jeg drar til Tampere for å se *Mobile Horror* får jeg sett Pirkko Saissios (f. 1949) stykke *Tunnottomuus* (*Følelseløs*) på Suomen Kansallisteatteri. Saissio tilhører en eldre generasjon, men har også en profesjonsoverskridelse bak seg, fra skuespiller via dramaturgstudiet til dramatiker. Intrigen i stykket er at legen Marko vet at hans far, Seppo, står i med kona si. Han tar en blodprøve av faren og påstår at han er hiv-smitta. Det setter i sving en dødsdans som virvler opp undertrykt begjær og følelsen av ulevd liv. I sentrum av det hele står Milva, svigerdattera. Milva spilles av Mi Grönlund som skaper en kvinneskikkelse som på et vis knytter an til Bestemor i *Suomen Hevonen*. Dette er en androgyn skikkelse en plass mellom handlekraft og sjølfornedrelse. Milva

Det er en ny saklighet i teatret som bevisst skaper forbindelse til fortidas folketeater. Man tar opp vesentlige spørsmål i en tid da Finland gjennomgår store økonomiske og sosiale endringer

står utenfor de tradisjonelle kvinnetyperne ellers i stykket. Moren Toini er en varm morsarketype som vier seg til tegning, fortrenning og matlaging, mens hennes tilårskomne svigermor Tuula har kastet alle hemninger over bord og kjemper i dement rus om sønnens kjærlighet. For å si det litt grovt – Milva lokker og truer utenfor vedtatte mønstre, og må settes på plass med kuken.

Tunnottomuus var satt opp på en av bisenene og var som produksjonen jeg ellers så svært enkelt teknisk produsert. Stående dekk og for det meste stående lys. Det kan ha å gjøre med en tilbakeholden satsing fra teatrenes side, og ganske sikkert med finske regitradisjoner. Dette fraværet av en visuell dramaturgi fører til at den sceniske handlingen sentreres om skuespilleren og teksten. Det er da påfallende å se hvor godt trent finske skuespillere er i slik tekstnær fysisk gestaltning. Det er muligens en arv fra «gymnastikkskolen» som Juoko Turkka innførte i sin tid som rektor ved Teaterakademiet. For det andre spiller de med stilsikker ironi. Den ytre kontrollen over karakteren og den tekniske gjennomføringa av temporytmiske skjemaer gir en utvendig og utovervendt spillestil. På scenen ser vi problemer under debatt, og mer teater for hodet enn for øyet. Det kan virke som om det er en ny saklighet i finsk teater som bevisst skaper forbindelse til fortidas folketeater. Man tar opp vesentlige spørsmål i en tid da Finland gjennomgår store økonomiske og sosiale endringer. Det finske publikummet vil se denne dramatikken, og sjøl sier de at den er skapt av generasjonsopprør, utdanning og brutte profesjonsgrenser. Vi får ta dem ordet.



TRE SØSTRE (KOLME SISARTA) på Kajaani byteater, regi: Kristian Smeds (1970).

«Visjoner for norsk teater»: – Teatret må skapes på nytt, kveld etter kveld

(Bergen): – Når man ser på dagens teater blir man ofte stående som et stort spørsmålstegn: Hva er det overordnende prosjektet? Hva slags kunstsyn er det som driver det?

Regissør Victoria H. Meirik spør. Vi trykker hennes innledning fra Meteor-festivalens seminar «Visjoner for Norsk Teater».

AV VICTORIA H. MEIRIK

Det er blitt sagt at visjoner er forbundet med noe flyktig, noe religiøst, og er et ord som sender en rett inn i klisjeenes verden.

Det er noe teatret for lengst har brent seg på. Visjoner har ikke noe som helst å tilføre, og er ikke annet enn tomme løfter eller tema for tragikomiske taler – og det er altså noe man skal holde seg langt unna for ikke å miste kontakten med teatrets faktiske realitet. Men jeg må si at jeg i dag med glede trækker rett inn i denne klisjéfylte sonen:

For det er min overbevisning at det er via de gamle utslitte og filleristete spørsmålene at man kan utvikle en idé – en visjon, som igjen kan definere hvem man er.

Bevisstgjøring

Det er ikke noe vi trenger mer enn en bevisstgjøring på hvorfor vi skal lage, se og fortære teater. Spesielt i en tid hvor samfunnet blir dominert av en massekultur som ofte tvinger oss til å konsumere uten å reflektere. Og hvor teatret ofte kjemper en kamp for selv ikke å drukne i markedets krav om å være en

av leverandørene av kjapp, intetsigende underholdning. Markedsliberalismen former mye av vår tankegang og våre definisjoner for hvordan vi organiserer teatret.

Slik jeg ser det skal teatret være en motvekt mot masseunderholdningens ofte fascinerende, men lettvinne produkter. Teatret må være i bevegelse, flytte seg fremover, iaktta samtiden, kommentere, være kritisk, altså være et levende forum. Er det dét? Norsk teater er fullt av muligheter. Store ressurser og mye kompetanse fyller scenene, og jeg opplever teatrene som nysgjerrige, våkne og med et engasjement som ligger og murrer i krokene og venter på full, aktiv oppblomstring. Men det må skje en holdningsendring i forhold til hvordan man lager teater hvis man skal utnytte disse ressursene; for dermed å nå ut til publikum med et friskt, vitalt, varierende og kommuniserende teater, om vår egen samtid. Et teater som har en samlende idé. Et teater som reflekterer over seg selv som medium, som overrasker og provoserer, pirrer og beveger.

Lar ikke de norske teatrene seg i alt-

for stor grad styre og definere av markedstanken – hvor teater er et produkt som skal selges, og selger det ikke, så er det ikke vellykket; verken økonomisk eller for publikumsstatistikkene. Dette i tillegg til kravet fra departementene om at teatrene skal tjene inn det de får av bevilgninger. Bør man ikke ville noe mer med teatret enn bare å produsere forestillinger?

Sett utenfra virker det som om norsk teater befinner seg i et limbo mellom å ville være noe på egne premisser og å produsere store underholdningspakker for å overleve økonomisk. Det vil ha litt av begge deler. Det blir ikke et debatterende og overraskende medium – og heller ikke en ren underholdningsmaskin. Det står mellom barken og veden. Og dermed ender det gjerne med at de økonomiske faktorene blir utslagsgivende for prioriteringene mellom ulike kunstneriske prosjekter. Kanskje det er en «fordømt realitet» i dagens samfunn; men lar vi ikke likevel dette i altfor stor grad hemme vår tankegang, når vi vil snu på flisa? Og blir ikke teatrene i altfor stor grad straffet når de beveger seg

Fra hjemmesiden til Volksbühne, Berlin.



utenfor de økonomiske rammene og satser friskt på hovedscenene? Godtar vi ikke altfor lett markedets føringer? Dette kan skyldes systemet teatret selv har skapt eller godtatt, eller at teatret er blitt tvunget inn i denne posisjonen, ved gang på gang å måtte tjene inn sine egne bevilgninger. Dermed har det ikke hatt noe valg. Men det kan også skyldes at teatret selv ikke i sterk nok grad klarer å definere sin rolle som noe annet enn til å skulle opprettholde seg selv – ved å tilby et variert tilbud av klassisk og moderne repertoar.

Det er nettopp dette jeg opplever som teatrets store utfordring i dag: Å selv definere premissene for hvordan teater bør lages – og selv å definere premissene for hva teatret skal strekke seg mot. Altså hvilken posisjon teatret skal innta i forhold til samfunnet og til sitt publikum. Å formidle en kunstnerisk visjon som har konsekvenser for form, innhold og utførelse. For hvordan vi møter vårt publikum.

Det er ikke snakk om en ideologi, men om en programmerklæring som fører til at man revurderer måten man jobber

på, hva man jobber med, og hvordan man skal formidle.

Det som er evident ved alle teatre, er at det ligger en grunnholdning eller en kunstnerisk føring, bak alle repertoarvalgene i en sesong. Men er den synlig nok, tilstrekkelig godt eksponert og artikulert, til at publikum skal kunne forholde seg til den? Å definere teatrets rolle, må være det første skrittet på veien mot å løsrive seg fra markedets dominerende føringer.

Det andre teaterlandskapet

Det kan ofte bli misvisende å sammenlikne forskjellige land, siden de kulturelle infrastrukturene er så forskjellige. Likevel kan jeg ikke la være å la blikket vandre, bl.a. til lavlandene. Særlig fordi jeg mener at vi er en del av den vesteuropeiske teatertradisjonen, og en del av den europeiske virkeligheten. Når man observerer sesongbrosjyrene til de større og mindre ensemblene i Nederland og Belgia eller Tyskland, gir de sterke definisjoner av hva teatret skal være. Av hva hvert enkelt teater står for, både samfunnsmessig og kunstnerisk. Og av hva slags posi-

sjon de mener kunsten bør ha i forhold til de øvrige kreftene i samfunnet. Ofte definerer teatrene seg sterkt i forhold til de aktuelle strømningene i samfunnet. De inntar en rolle gjennom sitt repertoar som bevisst plasserer teatret utenfor eller i motsetning til de kreftene som herjer i politikken, på gaten, på kafeen, på filmen, eller i hjemmet. Repertoaret blir bygget opp rundt denne ideen om hva hvert enkelt teater ser som sin rolle i samfunnet, og dette legger føringer på det repertoar som blir valgt. På nettsidene er det artikler om og rundt stykkene, og begrunnelser fra regissører og teatersjefer om hvorfor akkurat disse stykkene står på repertoaret. Det henvises til annet lesestoff og til linker til relaterte nettsider. Da tenker jeg på Berlins Volksbühne, Hollandia (drevet av Johan Simons og nå Gent); på Toneelgroep Amsterdam; Tonneelhuis i Antwerpen, og på Berlins Schaubühne med Luk Perceval i spissen. Det blir kommunisert til publikum hva det enkelte teatrets rolle er:

Teater må engasjere
Teatret må være anarkistisk

Teater må tilby innsikt
Teater må være usikkert
Teater må være trøst
Teater må konfrontere
Teater må ikke bety noe
Teater må være en motvekt...
Teatret må være politisk
Teatret må være vakkert
Teatret må spille teater

Dette legger føringer i forhold til publikum, for hvordan publikum blir tatt imot, for hvordan man jobber med tekst, presenterer tekst, hvordan man bruker teaterrommet, og hvordan man velger repertoaret.

Det oppstår forskjellige tolkninger av teatrets motto. Mottoet endres, justeres og diskvalifiseres. Ut ifra det å definere de forskjellige aspektene ved disse utsegnene, kan det skapes debatt, dialog, en forundring og uenighet. Teatret blir tvunget inn i en relasjon til sine omgivelser, og til seg selv. Teatret blir tvunget til å være uttalt og tydelig.

For hvis teatret ikke utfordrer seg

Markedsliberalismen

Sterke krefter styrer kunsten i en retning som nærmest kan kalles et supermarked. Hvor det økonomiske styrer kvalitetstenkningen rundt teatret, og nærmest fungerer som økonomisk sensur. Det som ikke er tilgjengelig for alle og ikke selger, blir betegnet som mindre bra eller mindre vellykket, og blir prioritert bort. Teatret gjenoppstår som et supermarked, som leverer sine produkter – og som forventer lite annet av publikum enn at de handler. Og hvor publikum heller ikke forventer annet enn at teatrene skal levere sine varer. Dette skaper en passiv holdning og et lite dynamisk miljø.

Slik oppstår det en forflatning av reelle forskjeller og uttrykksmidler. Og det motarbeider teatrets egentlige natur. For teatret lever jo på dynamikken mellom motsetninger, motpoler og forskjeller. Er det ikke det varierte, de radikale forskjellene vi bør hige etter? Er det ikke det som skaper en dialog fylt av motsetninger?

blitt hans arbeidsmetode. Dette er et eksempel på hvordan kunstneren tilpasser seg de økonomiske forholdene, og hvordan de påvirker hans arbeidsmetoder og uttrykk. Han har løst problemet på en effektiv måte – men hva med den dagen han vil jobbe annerledes? Eller hva med dem som har en annen visjon om teater, og som trenger å jobbe i en annen form?

Er ikke meningen med bevilgninger at man skal unngå en forflatning av kunsten, gi muligheter til å jobbe annerledes og i et annet tempo enn på det frie markedet? Det er tankevekkende at en av de største teatersjefene i Nederland uttalte ved åpningen av *Ietm* i Utrecht i år, at det å få bevilgninger det forplikter – det forplikter til å satse annerledes, til å ta sjanser, og spesielt ved de større scenene.

Systemet som ufrivillig hemsko

Etter å ha studert og jobbet i et fundamentalt annerledes teaterlandskap, nærmere bestemt Nederland, blir man fort

For hvis teatret ikke utfordrer seg selv – hvordan skal det da kunne utfordre andre

selv – hvordan skal det da kunne utfordre andre?

Når man ser på norsk teater, blir man ofte stående som et stort spørsmålstegn. Hva er det overordnende prosjektet for hvert enkelt teater? Hva slags kunstsyn er det drevet av? Hvordan ser det på samfunnet? Hva er de grunnleggende forskjellene mellom hvert enkelt teater – og deres visjoner om teatrets form? Hva slags plass inntar hvert teater i forhold til sine ideer? Det er mange ganger man går i teatret og spør seg selv, hvorfor? Jeg skjønner ikke konteksten. Hvorfor skal jeg se dette nå?

Man blir fristet til å konkludere med at uttalte visjoner for det enkelte teatrets kunstsyn er fraværende. Da snakker jeg ikke om det som er styrt av en tradisjon eller av geografisk beliggenhet, men om et kunstsyn som springer ut av den tiden man lever i, og som legger føringer på hvordan man organiserer teatret. Måten man jobber på, spiller på, og hvordan man forholder seg til sitt publikum.

Mer og mer lar vi markedskreftene og deres måte å tenke på styre teatrets organisering, mens den administrative delen av teatret i stadig større grad får overtaket på hvordan det skal jobbes og hvordan det skal tenkes; mens de kunstneriske føringene får mindre innflytelse på arbeidsforholdene. Sytti prosent av arbeidstiden går med til å overholde arbeidsregler, foreningsavtaler, prøveavtaler og man blir bedt om å holde seg til formater som er lagt til grunn lenge før man presenterer sine kunstneriske intensjoner. Det å satse, prøve og feile, finnes det ikke rom for. Teatret er en business som må drives. Det får meg til å tenke på den amerikanske regissøren Richard Maxwell, som når han jobbet ved TGA ble spurt om hvorfor han jobbet så effektivt, fort og uten pauser på prøvene. Skuespillerne sa at de holdt på å kveles av tempoet. Han svarte med at arbeidsforholdene i New York var slik at han betalte timepris for leie av prøvelokaler. Så jo mer han fikk gjort på en time, desto billigere ble det for ham.

Effektivitet og tempo hadde tilslutt

konfrontert med at et hvilket som helst system som kunsten opererer under – uansett hvor progressiv, nytenkende eller konserverende det kan være – eldes ganske fort, og kan bli en hemsko hvis det ikke revitaliseres. Et system som er mer enn 13 år gammelt begynner å få problemer. Et system kan fort motarbeide, i stedet for å oppbygge. Det ligger i et systems natur, uansett hvor, at det vil rustne og trenge ny tilførsel. Prose-dyrer og handlinger som ikke er relatert til innhold, men til en «same procedure as last year»-mentalitet, fører til at man ikke stiller spørsmål ved de valgene man tar. Det som er annerledes blir tilpasset og presset inn i det som allerede eksisterer. Det «nye» blir utvannet, blir en hybrid av to ting, og faller mellom to stoler. Det er rett og slett aldri noe som kan bli radikalt annerledes enn det man er vant med – fordi man i et system som har gått et par runder for lenge presses til å tenke og handle akkurat slik som systemet forventer. Derfor må spørsmålet være om systemet støtter teatret, eller om teatret støtter systemet? Er det

blitt konformt, er det fortsatt fruktbart? Tenker vi riktig?

Hvis man i et teater blir bedt om å tenke likt og handle likt fordi organisering krever det, har man allerede frarøvet teatret en sjanse til å fornye seg.

Legger vi til rette for at vi kan la nye former oppstå innenfor teatrets daglige drift, og ikke bare gjennom initiativ som kommer utenfra? Noen ganger får man inntrykk at det å drive med teater – slik en forventer – er blitt et unntak som man tar seg råd til i ny og ne, ved spesielle anledninger – slik som ved bl.a. Torshovteatret, samproduksjoner med Black Box Teater, BIT/Teatergarasjen eller i festivalproduksjoner. Hvorfor fungerer til tider disse produksjonene? Jo fordi de er drevet av et ensemble, en gruppe som tydeliggjør et teatersyn; er drevet av en nødvendighet for å gjøre nettopp det prosjektet og skaper dermed en klarhet for sine standpunkter utad, slik at det oppstår nysgjerrighet. Man burde tenke annerledes, systemet må bygges opp slik at vi kan inkorpo-

når alt er vellykket, i forhold til timing, aktualitet, pengene, skuespillerne – eller er det også slik som den nederlandske koreografen Anouk van Dijk beskriver – når hun så kollega Meg Stuart sin forestilling *Forgeries, love and other matters*: «Det var en modig forestilling, ikke alltid vellykket, av og til rett og slett pinlig, men det var et par uforglemmelig øyeblikk, som antageligvis ikke ville ha oppstått uten de pinlige øyeblikkene. 5 minutter essensielt og ekstraordinært teater er mer verdifullt enn en flott gjennomført middelmådig forestilling». Det er ikke alle som er enig med henne, men det er som hun sier – spørsmålet er: Hvorfor går man på teater? Hva vil man ha ut av det? Vil man bli bekreftet i det man kjenner fra før, eller møte noe man ikke forventet?

Jeg må si meg enig: Når jeg går inn i salen med billetten i hånden og setter meg, forventer jeg at noen prøver å løfte blikket mitt mot noe annet. Jeg forventer ikke vellykthet, jeg forventer ikke å bli bekreftet. Jeg forventer ikke

det sier noe om hvordan vi lar oss posisjonere; som en kunstform man enten gjør «bra» eller «dårlig». Mitt utgangspunkt er at norsk teater har evner og mulighet til å bli noe helt eget i europeisk teater: Vi må bare gi oss selv den muligheten ved å revurdere oss selv, og skape enda flere situasjoner hvor teatrets rolle settes i fokus. Som for eksempel en større samling, som denne Meteor-festivalen, hvor frimiljøet og institusjonene går sammen hver sesong, og velger ut fem viktige forestillinger, som på en eller annen måte har fremmet teatret som kunstart. Vi kan ha en åpning av teatersesongen hvert år, hvor alle teatrene i løpet av en helg har en åpen kveld, hvor de viser utdrag fra den kommende sesongen, åpner for happenings skapt av ensemblet med smakebiter av repertoaret.

Man vil jo at publikum skal oppsøke teatret fordi det er der det skal skje.

Da David Mamet ble spurt om hva som var så spesielt med Sam Shepards forfatterskap på 1980-tallet, fremhevet

Derfor må spørsmålet være om systemet støtter teatret, eller om teatret støtter systemet? Er det blitt konformt, er det fortsatt fruktbart? Tenker vi riktig?

rere det som krever nye standarder og nye vilkår. Vi må organisere oss slik at det er mulig å reagere og handle på en annen måte enn vi gjorde i går, i fjor, for to år siden.

Hva er godt teater?

Teater finnes ikke i utgangspunktet – det må skapes på nytt, kveld etter kveld. Det betyr at teatret må revurderes, påvirkes og innta nye posisjoner. Det teatret som tar på seg den oppgaven; å reflektere over seg selv og stille seg spørsmålet: hvem lager vi teater for? – det opplever jeg som godt og meningsbærende teater.

Det vil si at teatret evaluerer seg selv i forhold til arbeidsmetoder, uttrykk, til hvilket system det jobber innenfor, og hvilken posisjon det vil innta i forhold til publikum. Men mest av alt at teatret har et prosjekt, en visjon om sin samtid.

Hva er vellykket teater? Når har teatret skapt en suksess? Er det kun

oppvisning, jeg forventer ikke briljans; men jeg forventer ikke å bli ignorert, jeg forventer at det kreves noe mer av meg enn at jeg betaler billetten. Jeg forventer ikke kunst. Jeg forventer mennesker som satser, trår i en retning, går løypen rett ut, og som vil formidle meg noe. Noe de kanskje ikke får helt til – men som de gjør av alle krefter.

Fortsette å feile

Det er nesten umulig å skape en debattkultur om noe som ikke er uttalt, noe som ikke er artikulert. Og norsk teater i dag kan oppleves uuttalt. Hva vil det meg? Hva mener det? Hvor skal vi? For meg er det uklart. Hva er de norske teatrenes programerklæringer? Mangler vi dem – eller er det slik at det bare er jeg som ikke ser dem?

Det er også en tankevekker at man i avisene sjeldent leser hva det er en forestilling formidler, og hva i samfunnet forestillingen står i forhold til. Dette er selvfølgelig ikke alltid teatrets feil, men

han en ting: «The man always failed very interestingly.» Hans forsøk skapte alltid grobunn for nye retninger. Med andre ord: mannen lyktes fordi han turte å feile. Risikere sin egen posisjon. Dette ansvaret har vi. Vi har et ansvar for å skape språk og debatt rundt teatrene. Vi har et ansvar for at det kunstneriske skal legge føringer, og ikke omvendt. Det er vår oppgave å få til dette. Men først og fremst å definere våre visjoner for teatret, for hvis kunsten fortsetter å gå med på å la seg overstyres av markedet vil det progressive i kunsten dø hen.

For å si det med dramatikerens Thomas Bernhard: «Kunst forfaller fort, hvis kunstneren lar være å la seg forvirre, hvis han lar være bare et øyeblikk.» Enda så klisjéfyllt det kan høres ut.

Bergen, 21. oktober.

(Innlegget er noe forkortet, red.)



FOTO: BEITE AÆ, DNS

MENINGER OM TEATER

Gjesteskribent: MORTEN BORGERSEN, teatersjef Den Nationale Scene

Samtidsdramatikken og DNS

I et intervju med Bergens Tidende i september ble jeg spurt om erfaringene med ny norsk dramatik på Den Nationale Scene så langt, etter fire år i sjefsstolen. Jeg svarte at jeg opplevde svært mye av den som forutsigbar tematisk, kretsende rundt han, hun og en tredjeperson i sofaen, i samlivs- eller familiesfæren og at den ikke i særlig grad fornyet sjangeren dramatik, verken komposisjonsmessig eller språklig.

Ropet om samtidsdramatik høres stadig, men da er det nødvendig å definere hva som er samtidsdramatik. Er det generelle mellommenneskelige temaer lagt til vår tid gjennom klassikerbearbeidelse? Er det dramatik med politiske temaer som krig, miljøvern, rasisme osv.? Er det dramatik som utvikler sjangerformen dramatik? Jeg er mest til-

grunnlaget, selve uttrykksbehovet, ideen og historien må være der fra dramatikerens side. I fjor etterlyste forlagene de nye fortellingene i skjønnlitteraturen, det samme kan nok vi gjøre innen dramatikken.

Hva er det som skiller norsk dramatik fra utenlandsk? Det er ikke slik at utenlandsk dramatik ikke også handler om noen i en sofa, men som regel settes dette temaet i kontrast til noe utenfor stuesfæren, noe i samfunnet utenfor, som er en kraft i positiv eller negativ forstand med konsekvens for de der inne, f.eks. politisk eller religiøst. Slik viser den utenlandske dramatikken ofte en større analytisk vilje til å se på forholdet mellom individ og samfunn. På den andre siden er en borgerlig verden på mange måter det kartet vi kan og kjenner kodene til her i landet. Slik kan derfor det borgerlige drama fungere kritisk overfor et publikum. Hvis for eksempel dramatikken tok et oppgjør med den til tider reaksjonære og materialistfokuserte selvtilfredshet som skjuler seg bak den sosialdemokratiske fasaden i vårt samfunn, hvor alle 70-talls aktivister har fått vinkjeller, kokebøker og maktposisjoner. Kanskje er det ikke uten grunn at Jon Fosse skaper uro og gjenkjennelse gjennom å beskrive vår manglende uttrykksevne og apati. Men er det slik at Ibsen og Fosse svever over vanene med en norm de nye tror de må følge? Slik kan det se ut, ikke minst med de mange Fossekopiene vi mottar. Jeg uttaler meg selvsagt ikke om all ny norsk dramatik, men om den vi har møtt ved teatret i Bergen. Norsk er et minoritetsspråk og Norge et lite teaterland. Men vi har allikevel klart å fostre to av dem som har stor betydning for det moderne teatret: Ibsen og Fosse.

Allianser og utfordringer

Dramatikkens utviklingsmuligheter bør ha ulike allianser. Den Nationale Scene har hatt «husdiktere» som Henrik Ibsen, Nordahl Grieg og Jon Fosse. I andre perioder har teatrene gitt dramatikerne be-

Man kan nok ikke strukturere seg til verken mangfold eller kvalitet innen ny dramatik

bøyelig til å svare ja på det siste, for egen regning. Men sannsynligvis kan man svare ja på alt, så sammensatt og mangfoldig bør det vel være.

En samtidsdramatikkttekst må la publikum selv få oppdage temaet gjennom både tekstens og forestillingens evne til dobbelhet, til det å inneholde hemmeligheter. For på den måten å unngå pedagogisk riktighet og for mange understrekninger, som fratar publikum muligheten til egen refleksjon. Alt for mye teater (tekst/ forestilling) blir for-forklart og forenklet og undervurderer dermed publikum. Er det kanskje slik at vi må innrømme at publikum er skarpere enn skuespilleren/instruktøren/dramatikeren?

Man kan nok ikke strukturere seg til verken mangfold eller kvalitet innen ny dramatik.

Tilpasningen av et manus, gjennom tilrettelegging, kutting og bearbeidelse kan teatret være behjelpelig med gjennom sin kompetanse. Men

stillinger, latt dem følge produksjoner og delta i workshops, i nyere tid i tette allianser med instruktører. Ulike konstellasjoner er nødvendig og da ikke bare gjennom vanlige kanaler som teatersjef og dramaturg. Viktigheten av at en dramatiker treffer sin instruktør har vi sett mange eksempler på, hjemme og ute. Feks. Kai Johnsen's møte med Jon Fosse. Instruktørene er viktige premisseleverandører når de ulike brikkene i et repertoar legges og ikke minst er deres tilkøpling og engasjement for å utvikle og arbeide med nytt stoff nødvendig. I utlandet har vi sett eksempler på hvordan viktige dramatikere som Deah Loher, Marius von Mayenburg, Sarah Kane og Mark Ravenhill har undervist/forelest for nye dramatikere.

Den Nationale Scene har i løpet av de siste fire årene hatt tolv egne urpremierer, seks urpremierer som samarbeidsprosjekt og ni Norgespremierer på ny dramatikk, samtidig som vi har refusert åttifem nyskrevne manus. Den Nationale Scene har hatt ulike konstellasjoner for å frembringe ny dramatikk: Samarbeid med Skrivekunstakademiet i Hordaland som fulgte en produksjon og hadde visning av egne tekster på teatret, dramatiker- og dramaturg-gruppe gjennom Det Åpne Teater og dialog-gruppe med unge instruktører og forfattere.

Til Festspillene 2006, i anledning Ibsenåret, arrangerer vi samtidsdramatikkdager i samarbeid med Universitetet i Bergen. En rekke nye tekster leses, vises og produseres over flere dager, sammen med seminardele. På plakaten står nyskapende utenlandske dramatikere som Christian Lollike, Lukas Barfuss og Roland Schimmelpfennig, korttekster fra Norge, Portugal og Kina basert på Ibsensitat og to av vinnerne fra konkurransen «100 og Nå»: Erlend Sandem og Henning Gartner/ Julian Blau. For årene 2005-2009 har vi ti-tolv nye prosjekt under planlegging og arbeid.

Utfordringen

Er det noe som tilsier at dramatikken er død? Ikke hvis man ser teater, film, tv og radio samlet og ikke minst hvordan iscenesettelse/drama som form benyttes i ulike fora, politisk, nyhetsmessig, realitymessig osv. Teatret er ofte inspirasjonskilden.

«Man skal lete lenge etter et teaterlandskap som det norske som slipper så lett fra å formidle effekten og den overveldende rikdom og isolasjon» skrev instruktøren Victoria Meirik i en artikkel i en tidligere utgave av dette tidskriftet (3/2004). Her ligger utfordringen for oss, dramatikerne, teatersjefen, instruktøren og skuespilleren, men også for media og publikum. Vil vi alle ha denne utfordringen?

Hva må gjøres?

Ny dramatikk og utdanning for forfatteren i teatret: En kommentar til Morten Borgersens utspill i Bergens Tidende om ny, norsk dramatikk

AV KNUT OVE ARNTZEN



Knut Ove Arntzen. Foto: Erik Bekke, Bergens Tidende

Teatrsjef ved Den Nationale Scene i Bergen, Morten Borgersen, har gitt et intervju i Bergens Tidende (5.9.05). Han uttaler at nivået på «såkalt ny norsk dramatikk» kan karakteriseres med at det er ingen ting nytt å hente, og at alt har vært gjort før. «Alt handler om hun, han og en tredje person i sofaen». Morten Borgersen gir på den måten tilsynelatende uttrykk for en genuin frustrasjon, slik som når han hevder at av 85 innsendte dramatekster var det ingen som kunne brukes. Det dreier seg altså om nærmere hundre skribenter som har villet skrive for teater, uten å kunne bli antatt noen av dem. Han begrunner det ytterligere med at norske dramatikere/forfattere «mangler evnen til å være analytiske og sette individet i relasjon til samfunnet». Når intervjueren, kulturjournalist Finn Tønder, spør hva problemet er, sier Borgersen at det han savner er en dramatikk som fornyer formen, språket og komposisjonen. Han viser så til Cecilie Løveid, Jon Fosse og Finn Iunker som eksempler på dramatikere med et særpreg som fornyet dramatikken. Problemet, mener Borgersen så, er at svært mange forfattere ikke liker å bli styrt. «De synes det er ubehagelig og takker fornærmet nei».

Morten Borgersen mener at problemet er at Norge mangler underskogen av arenaer hvor stykker kan utvikles, slik som Det Åpne Teater i Oslo har vært et eksempel på. Og vi kan tilføye Norsk drama-

tikkfestival og alle skrivekursene. Norge har hatt noen arenaer for å utvikle dramatikk, men de er ikke blitt tatt vare på i tilstrekkelig grad, og er i større eller mindre grad henviset til å støve ned pga. manglende bevilgninger. En kan undre seg på om ikke DNS i den senere tid har sviktet når det gjelder sitt ansvar for ny norsk dramatikk. Er det slik at Morten Borgersens uttalelser er en måte å unnskyldes seg på for manglende initiativ overfor disse nærmere 100 skribentene? De har sikkert alle meget forskjellig og variert bakgrunn. Noen har kanskje skrevet med utgangspunkt i sin ordinære forfattervirksomhet, andre har kanskje gått på noen av de teatertekstutdannelsene som har

Er Morten Borgersens uttalelser en måte å unnskyldes seg på for manglende initiativ overfor nærmere 100 skribenter?

vært tilbudt. Når man sender inn arbeider til et så stort teater som DNS, har man nok alvorlige intensjoner med det, og en håper på rask behandling. Det har ikke alle fått. En av dramatikerne fortalte meg at hun fortsatt etter 2 år venter på svar. Dessuten, av erfaringsmessige

Vi må utenfor institusjonsteatrenes laugmiljø for å få til nytenkning igjen. Noe som betyr bare en ting: utdannelsesstilbud

grunner og ut fra egen kunnskap om og innsikt i feltet, nekter jeg å tro at samtlige av 85 manuskripter til DNS de siste fire år ikke var spillbare. Erfaringsmessig burde mellom 10 og 15 prosent av manuskriptene kunne brukes etter nærmere bearbeidelse. Hvis det er et sammenfall mellom disse 10-15 prosentene og de dramatikerne som ifølge Borgersen ikke ville stå i dialog med teatret, så ville det vært et stort problem. Det har jeg imidlertid vanskelig for å tro.

Ibsen og Fosse

Er problemet så at alle skriver ut fra samme mal, Ibsen og Fosse, slik Borgersen også antyder? Det kan selvfølgelig være et problem, siden det bare er 10-15 år siden at det var et problem at dramatikerne i for stor grad skrev ut fra en realistisk kanon, men den gang var det etter ønske fra teatersjefene. De hadde selv problemer med å forholde seg til noe annet dramatisk formspråk. Eller for å være mer presis, det Morten Borgersen egentlig sier i BT-intervjuet er at Henrik Ibsen og Jon Fosse er utbrukt som modeller for ny dramatik, og da kan man tildels være enig. Og så etterlyser han måter å skrive på som krever videreutvikling. Jeg oppfatter det som at han vil ha ekspresjonisme og ny-symbolisme, noe jeg også tror er nødvendig. Jon Fosses minimalistiske dialogstil har han selv tatt ut så langt som mulig. Det er imidlertid ikke rart om mange, unge dramatikerne søker denne stilen, fordi både teatrene og kritikerne har bidratt til å kanonisere den.

Dermed er det på en upresis måte be-

kreftet en Ibsen-tradisjon i norsk teater som bygger mer på ønsket om en nasjonal konstruksjon, enn å legge forholdene til rette for mangfold i oppfatningen av hva dramatik kan være. Begrepet «postdramatisk» har ennå ikke trengt inn i den norske kritikeroffentligheten, bortsett fra blant noen av de yngste og de mest skolerte. Dette har ført til at mange dramatikerne tror det er slik man skal skrive dramatik, altså om de tre i sofaen. Det betyr imidlertid ikke at alt håp er ute for de som søker kanon i sine skriveprosesser.

Enhver tekst for teater har momenter og tilløp som kan bearbeides.

Dagens teater er preget av interaktive strategier som involverer publikum i forhold til en dramatik som i stadig større grad leker med situasjoner, påstander og kommentarer. Teatret og dramatikens oppgave er ikke lenger å komme med analyser av tilnærmedesvis vitenskapelig eller sosiologisk karakter. Den vitenskapelige realismen i dramaet døde ut med Ibsen. Paradokset er imidlertid at Borgersen selv representerer en regikunst ved norske institusjonsteatre som i for stor grad er et lukket laugfenomen, og som har dyrket en realisme-tilpasset regikunst. Riktignok har noe av den utenlandske dramatikken som er blitt spilt hatt en eksperimenterende karakter. Regikunsten har derimot blitt hengende igjen i en laugmentalitet som i for liten grad har tillatt utspill fra unge regissører som har villet formidle påstander.

Selvfølgelig finnes det unntak, men fornyelsen av norsk teater har gått svært

langsomt frem, i hvert fall når en ser på de store institusjonene.

Det er imidlertid på gang en prosess med å forene de frie teatergruppene med det institusjonelle teater, slik Transiteatret i Bergen i forhold til DNS og G/M Salong på Nationalteatret/Torshov er eksempler på. Men det skjer fortsatt for lite. De unge dramatikerne må imidlertid være klar over at de må søke tett kontakt med scenekunsten selv og ikke tro at de bare kan forlate seg på de store teatrenes dramaturgiater. Jeg ser imidlertid håp også ved DNS. Borgersen viser jo selv til at han har planlagt prosjekter med Cecilie Løveid og Petter Rosenlund med flere. Det kan tyde på at man er ved et slags vendepunkt for dagens DNS og andre større teatre. Skal dette bli vellykket tror jeg at det kreves at man vender tilbake til en slik workshopmodell som var så vellykket ved Skrivekunstakademiet i Hordaland, så vel som i forbindelse med BIT Teatergarasjens prosjekt Norsk Dramatik i første halvdel av 1990-tallet. DNS på sin side har nok vært utsatt for en trettighet når det gjelder ny, norsk dramatik, etter den sterke satsingen som fant sted under Borgersens forgjenger Tom Remlov. Ikke til forkleinelse for Remlov, men jeg tror ikke DNS i tilstrekkelig grad utviklet et mottaksapparat eller endret på arbeidsformen da all den nye dramatikken kom i kjølvannet av Remlovs satsning. Dessverre tror jeg situasjonen ved DNS ikke er unik for institusjonsteatrene i Norge når det gjelder spørsmålet om mottakerapparat.

Dramatikerutdanning

Dramatikerverksteder bør holde til flere steder i landet, slik tilfelle fortsatt er i Danmark, hvor det utdannes dramatikere også utenfor København. Gjennom et samarbeid mellom dramatikerne og teatrene kan Norge igjen bidra til å utvikle dramatik av internasjonal betydning. Det har historisk sett kommet mye ut av norsk dramatik. Fra Ole Bulls satsing på Ibsen på midten av 1800-tallet, til måten Jon Fosse ble forløst som dramatiker. Det var den modernistisk orienterte regissøren Kai Johnsen som så Fosses potensial i forhold til et nytt minimalistisk scenespråk. Den gangen for ti år siden var det radikalt for en ung regissør som skulle overleve i lauet, at

De unge dramatikerne må søke tett kontakt med scenekunsten selv, og ikke tro at de kan forlate seg på de store teatrenes dramaturgiater

han måtte gjøre frie prosjekter for å utvikle seg kunstnerisk. Jeg tror vi må utenfor institusjonsteatrenes laugmiljø for å få til nytenkning igjen også nå i 2005, noe som betyr bare en ting: utdannelsetilbud.

Kurs i å skrive dramatikk har i Norge vært gitt ved skrivekunstakademiene i Hordaland, Bergen, og ved Høgskolen i Bø i Telemark. Dramatikerkurset i Bergen ble første gang arrangert i 1985/86 i samarbeid med bl.a. daværende dramaturg ved DNS, Tom Remlov, og med Cecilie Løveid som en av lærerne. Dette kurset avstedkom en ny generasjon dramatikere, slik som etter hvert Jon Fosse. Fosse er som kjent blitt det sterkeste kortet internasjonalt sett når det gjelder norsk samtidsdramatikk. Skrivekunstakademiet i Hordaland har siden 1991 avholdt en rekke halvårskurs og ett helårskurs i å skrive dramatikk med vekt på forholdet mellom teori og praksis. Undertegnede har vært med på utvikle disse kursene, som også har vært knyttet opp mot en rekke ekskursjoner. Kurs

i å skrive dramatikk har også vært holdt ved Universitetet i Tromsø.

Det første kullet fra dramatikerutdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo, var lokalisert til avdelingen Statens Teaterhøgskole. Det var en toårig utdanning, fra 2002 til 2004, hvor man hadde tatt opp en liten gruppe på 4 studenter av over 50 søkere. En lignende utdanning i Danmark har vært lokalisert ved Århus teater og i samarbeid med det daværende Institut for dramaturgi ved Århus Universitet. Det har lenge eksistert en angloamerikansk modell for dramatikerutdanning som er klart plassert innenfor universitetene, noe som henger sammen med tradisjonen for teaterutdanning ved universitetenes *drama departments*, slik som ved universitet i Austin, Texas; som har et av de største tilbud i verden når det gjelder å lære og praktisere å skrive dramatikk. Slike modeller har etter hvert også kommet i Europa, og særlig gjelder det Tyskland hvor universitetene i Giessen og Hildesheim har etablert praktisk

anvendt teatervitenskapelig utdanning. Slike modeller gir særlige muligheter til å kombinere teori og praksis på en fruktbar måte.

Den utdanningen i å skrive dramatikk som man har satt i gang ved Kunsthøgskolen i Oslo, er den første som gis innenfor et såpass omfattende tidsspenn som to år, og den skal visnok komme i gang igjen. Tidligere initiativ har allikevel vært med på både å berede grunnen for slike kurs og avstedkommet flere nye teaterarbeidere i forhold til tekstarbeid og scenisk praksis. Derfor er det viktig med et mangfold innenfor denne type utdanning, og det er viktig å inkludere debatten om denne i debatten om ny norsk dramatikk. Det har dessverre manglet. La oss tørke støv av de initiativene som ble gjort på 1980- og 1990-tallet!

(Denne kommentaren er skrevet på bakgrunn av debatten i Bergens Tidende, sept. 2005, ikke som svar på Morten Borgersens kommentar til samme debatt på sidene foran. Red. anm.)

oktober2005*
www.oktober.no

MARIT TUSVIK | Angerhøy

SKODESPEL | HFT. KR. 199,-

Angerhøy er stykket alle har venta på.

Det er stykket som handlar om havet, døden og kjærleiken.

Og ingenting anna!

«Poetisk og finstemt» AFTENPOSTEN

Stykket hadde urpremiere på Det Norske Teatret 6. oktober 2005

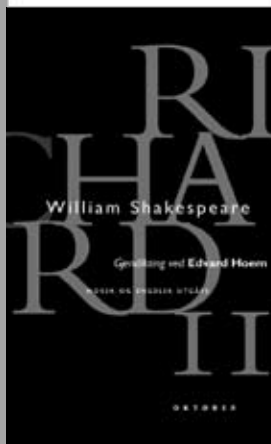


WILLIAM SHAKESPEARE | Richard II

Gjendiktning ved EDVARD HOEM

SKODESPEL | HFT. KR. 229,-
NORSK OG ENGLSK UTGÅVE

RICHARD II har premiere på Det Norske Teatret 17. november 2005



Mystikk og fravær hos Fosse

To bøker med forskjellig nedslag i Jon Fosses dramatik. Den ene av Nordens kanskje fremste teaterkritiker, den andre av en norsk litteraturviter.

AV KAI JOHNSEN

LEIF ZERN: **DET LYSANDE MØRKET**
OVERS. TIL NYNORSK AV ELDBJØRG
HOVLAND. SAMLAGET, 2005

HADLE OFTEDAL ANDERSEN:
**IKKJE FOR INGENTING. JON
FOSSES DRAMATIKK**
INST. FÖR NORDISKA SPRÅK OCH
NORDISK LITTERATUR (2004)

En bredere diskusjon omkring Jon Fosses dramatik er i forbausende grad fraværende i Norge. Vi har det løpende anmelderiet av urpremierene og andre norske oppførelser i dagspressen (men ingen større norske aviser viser særlig skrivekløe i deknningen av Fosses internasjonale karriere), og vi har en ganske så tynt voksende samling med tekster, essays og analyser med utspring i de litteraturteoretiske miljøene ved universiteter og høyskoler. Litteraturviteren Hadle Oftedal Andersen ønsker å gjøre dette tilfanget større. Teaterviterne beskjeftiger seg ikke i synlig grad med Fosse, det er som om de misliker sterkt at en dramatiker, en tekstprodusent, er norsk teaters fremste bro inn i et kontinentalt samtidsteater. Teateranmelderne plager for øvrig ikke avisleserne med dypere analyser eller utlegninger (med hederlige unntak bl. a. av herværende tidsskrifts redaktør og noen andre), og andre aktører i teaterfeltet er så godt som fraværende når Fosse skal diskuteres. Hva sier dette relative fraværet om refleksjonsrommet i norsk teater? Godt da at vi har svenskene.

Leif Zern går for å være den kanskje ledende teaterkritikeren i Norden. Dette

er dels i kraft at han er hovedanmelder i den i mange sammenhenger toneangivende svenske avisen Dagens Nyheter, dels fordi han har skaffet seg et utkikkspunkt og et perspektiv som få er forunt. Jeg vet ikke om det er Det Norske Samlaget, Fosses forlag, som har bestilt bok av Zern, eller om det er Zern som har gått til forlaget med et bokprosjekt. Resultatet er like fullt at en svensk teaterkritiker utgir bok på nynorsk om Norges ledende dramatiker.

Kanonisering

Leif Zern går til verket uten å henge seg særlig opp i personen Fosse, med ydmykhet og respekt, ja, noe jeg nesten ville kalle faglig og personlig ømhet. *Det lysande mørket* er en slags hybrid: litt monografi, litt essaysamling, litt festskrift, og litt tekstanalyse. Men først og fremst så er det en form for kjærlighetserklæring. Han unngår, behendig kunne man kanskje si, å plassere sitt eget prosjekt i noen form for teoretisk eller sjangermessig tydelig diskurs. Men i dette kan det kanskje oppfattes en form for positiv resignasjon, at slike begrensninger ville ødelegge for hans utprøvende og søkene belysning av aspekter i Fosses dramatik. Zern er på vandring ut i mystikkens forlokkende halvmørke, på teatrets sidescene, der figurantene er på vei fra mørket til lyset, og ut igjen. Hvorfor han skriver boken? Han er ikke noen forsker sier han, litt unnskyldende. Han er ute i et både faglig og personlig ærend: «Eg veit om få nolevande dramatikarar som har trekt meg inn i same eventyr som han og stilt meg overfor like viktige spørsmål om

vesenet til teatret». Det er nysgjerrigheten som driver ham. Zern påtar seg å være veiviser. På pragmatisk vis prøver Zern å posisjonere seg og sine lesere gjennom å sette Fosse inn i ulike historiske skjemaer, utviklingslinjer som kan perspektivere. Kanoniseringsøvelser. Nesten ad negativ vei prøver han å belyse Fosse gjennom å stille ham opp på rekke sammen med noen av de store (Ibsen/Tolstoj) fremover mot noe han kaller «endestasjonen for den modernistiske historia» (Beckett) og stasjonene bortenfor der igjen (S. Kane, Jelinek m. fl.). I denne modernistiske topografien, peiler han i forskjellige retninger og nærmer seg ulike randsoner (Maeterlinck, Artaud, T. Bernhard) og det såre punktet hvor konfliktlinjene mellom tekst og visualitet har bidratt til å konstituere et dynamisk moderne teater. Zern lar Fosse, med egne ord (etter selv å ha oppholdt seg lovlig summarisk på dette konfliktområdet) ta livet av de mer eksperimentelle delene av det postmoderne og visuelt/konseptuelt orienterte scenekunsten. Zern plasserer Fosse uten derpå følgende dikkedarer inn i den tekstbaserte moderne teaterkanon. Og han har tyngde nok til å gjøre det. Samtidig virker det som han nesten med vilje får problemer med dette prosjektet. Fosse kan ikke klart og fundert plasseres i noen tydelig utviklingslinje. Han er et «fenomen» («frå ein framand planet») som alltid «snur om» når han utover i det dramatiske forfatterskapet støter mot «tradisjonelle former».

Når Zern har plassert Fosse der oppe, på den store scenen kunne man kanskje si (og siden leser han Fosse reflektert og



nyansert opp mot skikkelser i den enda større kanon, Sofokles, Dante, Shakespeare), begynner han en målrettet, men også nesten sjenert, bevegelse hvor han leder leseren og seg selv inn i forskjellig rom for små og intime belysninger av og diskusjoner omkring Fosses tekster. Denne reisen tar oss ganske kronologisk gjennom verkleisten til Fosse. Fra *Nokon kjem til å komme* (ca 1994) til *Dødsvariasjonar* (2002). Han stopper opp ved tekster, karakterer, situasjoner, språk, rytmer, pauser – og titulerer sine kapitler og forståelse, sine loqua, som poetiske erkjennelsepunkter: «Komme og gå», «Prins utan verje», «Langt borte og nær». Fosses drama utspiller seg, ifølge Zern, godt argumentert frem, bortenfor de sosiale diagnoser og psykologiske forklaringer, på en slags «ikkje-stad», i «eit no som ikkje går an å fikser», på en egenartet tid/rom-akse som definerer Fosses potensielle teatralitet.

Tekst og teater

Zern fremstår som en sjeldent god og generøs leser, med et stort tilfang av kunnskaper (bl. a. teaterhistorie, psykoanalyse, religionshistorie, filmteori osv.) å belyse sine lesninger gjennom. Det er kanskje særlig Fosses tidlige tekster han oppholder seg ved (og man kan ha ham mistenkt for ikke å ha orket eller rukkit å gå like grundig ned i de senere – der nøyer han seg til dels med summa-

Zern plasserer Fosse uten dikkedarer inn i den tekstbaserte moderne teaterkanon. Og han har tyngde nok til å gjøre det

riske betegnelser som «mesterverk» om *Draum om hausten* (1999) og *Dødsvariasjonar* (2001)). Han stopper spesielt opp ved *Barnet* (1996) og gjør det til en slags portal, et referanseverk, og fremholder at verket rommer mange av Fosses kommende temaer.

Vi blir ydmyke og varsomme lesere av Fosses teater ved Zerns hjelp. Han stopper videre opp, kanskje overraskende for mange, ved *Mor og barn* (1997). Med utgangspunkt i denne teksten gjør han noen forbausende funn, og påviser en rekke «omvendte» forestillinger: den monomant selvhevdende mora som en Peer Gynt-allusjon, om lenselen etter «modermordet» (vs. modernismens fadermord) og passivitetens iboende og omvendte dramatik: der det viktigste er det som ikke skjer. Herifra definerer Zern seg en ny plattform hvor han problematiserer grenseopp ganger mellom ulike forståelser og sammenhenger mellom konfliktløshet, depressivitet og teatralitet: det dramatiske mellomrommet mellom nærvær og fravær, taushet og tale. Der «talen skjuler i staden for å

openbere»: Zern leder oss inn mot mystikken og gnostisismen.

Hos mystikerne (her: Meister Eckhardt) kan mening, i følge Zern, bare fanges gjennom «makteløyse», og i ufullstendige setninger – der på språkets ytterste grensepost finner man en trosbekjennelse «utan kvifor». Mening oppstår, og dør... Øyeblikkene oppstår og dør... Eller, som Zern vakkert sier det, nesten som hos Fosse selv, et annet sted i boken: «å passere frå den eine augneblinken til den andre». Hos gnostikerne finner Zern et gjensvar i Fosse-karakterenes «hjemløyse» mellom den materielle tilværelsens «sløvleik» og «lysverda» som huser «Guds sanne eksistens». Meningsløshet og mening. I spill. Her befinner Zern seg, presist plassert (intendert?), på grensen mellom det personlig bekjennende, det innsiktsfulle og det obskure.

Så langt ulike teoretiseringer. Og det er som om Zern unnskylder seg selv, høflig og svensk som han er (men også med noe jeg oppfatter som litt skamfølelse), for fraværet av kjøtt, kjød og kropp

Oftedal Andersen vil bevise at Jon Fosse har lest litteraturteori, og at Fosse derfor er postmodernist

(som kan sies å representere teatrets «sløvleik»), for at han har tatt parti for negasjonen av det som kunne «identifiserast som teater» i Fosses univers. Han har vært vår veiviser inn i et åndelig, ja åndfullt, teaterlandskap han kanskje ikke vet helt hvordan han skal komme seg ut av, med yrkesbevisstheten og leseren i behold. Og dette er kanskje litt pussig: den fremstående teaterkritikeren som har sett en mengde oppsetninger av Fosse i en rekke land, klarer ikke, hvert fall ikke for denne leser, å snakke substansielt om hvordan disse mer teorbasererte innsiktene han selv presenterer reflekteres, eller ikke reflekteres, i ulike sceniske praksis. Han deler ut litt ris og ros til regissører (Ostermeier nja, Terje Mærli og svenske Kia Berglund jada, Falk Richter (*Natta syng sine songar* Zürich) og Luk Perceval (*Draum om hausten*/München) bravo!), men forblir dunkel, litt omtrentlig og upresis i sine korte utlegninger. Overraskende! Det er som om boken hans slutter litt for brått, litt i halvmørket. Som om han måtte gå hjem da forelskelsen skulle leves ut i virkelighetens verden.

Men Leif Zern har skrevet en utvilsomt intelligent og innsiktsfull bok om Jon Fosses dramatikk. Ufullendt kanskje (virker som han selv mener det samme...). En etterlengtet bok som avsluttet kan anbefales, nesten uansett hva slags form for relasjon man ønsker å ha til Fosses dramatikk. En bok som er full av lys og mørke. Som er både pamflett og kanonisering, som er både fullkommen og ufullkommen. Idet peker den mot Fosses teater.

Modernisme og postmodernisme

Hadle Oftedal Andersen, norsklektor ved Helsingfors Universitet og kritiker i Dag og Tid, er definitivt mer av en litteraturteoretiker enn «praktikeren» Zern. Også han ønsker å bidra til å tilgjengeliggjøre og åpne refleksjonsrom knyttet til Fosses dramatikk, og melder klart og tydelig hva han har foretatt: at leseren skal få hjelp til å forstå «at det ligg referansar til sentrale retningar

innanfor europeisk tenkning like under yta. ... tekstar der referansar til litteratur, filosofi og anna er spreidde ut som eit stort nett». Gjennom maskene i dette nettet skal vi oppdage «eit nærværande fråvær» og hvordan dette gjennomsyrrer Fosses dramatikk. Altså: letingen etter det som ikke er direkte manifest tilstede i Fosses dramatiske tekster, men som allikevel fins der på «ulike nivå». Og fokuseringspunktet – der «nettet» skal spennes ut – defineres som vannskillet mellom modernismen og postmodernismen.

Oftedal Andersen (O. A.) tar seg, som Leif Zern, ganske kronologisk gjennom verkleisten til Fosse. Der Zerns kvalifikasjoner er brede og nesten idéhistorisk baserte, er det tydelig at O. A. som litteratør ikke har til hensikt å gå for mange grundige teaterteoretiske omveier. Han har heller ikke satt seg mye inn i et eksisterende bakgrunnsmateriale, eller i noen form for scenisk praksis å snakke om, og som bl. a. kunne fått ham til å unngå å spekulere fritt (og som akademiker noe vel uhemmet, er det grunn til å påstå), omkring tilblivelseshistorier m.m. omkring Fosses ulike stykker. Det kan virke som om O. A. uten skam bærer på en sorg over at Fosse har begitt seg inn i teatret. Sorgen deles sikkert av mange av hans likesinnede. O. A.s lille hevn over teatret skal være å ikke ville vite noe om det, kan det virke som: «Men dette veit eg, som sagt, ingenting om.»

Med startpunkt i den korte teksten/stykket *Gitar mannen* (1997), som handler om en gatesanger, ønsker O. A. å plassere Fosse på et ganske så stort kart – han prøver å knytte forbindelseslinjer mellom Fosse og det greske antikke teater der «tragedietradisjonen byrja med eit kor som sto i sirkel og sang folkeviser» (!). Når man så vidt lett kan veie seg «nett» (via Nietzsches *Tragediens fødsel*), så kan det også være hensiktsmessig, derifra, å benytte seg av Ibsen som referanse. Ibsen skrev jo, som kjent, teaterstykker som også kunne leses som bøker, som litteratur.

Og tekstene til Ibsen rommer både hus, kvinner, alkohol, regnvær, og andre ting man kan finne hos Fosse. En ustøt lesning (og han innrømmer gjentatte ganger at noen av disse nærsynte krysslesningene er litt søkte) av Fosse/Ibsen (som på et tidspunkt figurerer som «ekspresjonist») følger. Modernismen og postmodernismen forsvinner i en større vev av løst sammenknyttede «nett».

Vagt

Samtidig, med velvillighet (for innimellom er det med respekt å melde ganske klossete), kan man ane at O. A. begynner å nærme seg noe. Glimtvis. Langsomt. Og ustøtt. Opplegget hans er for stort, egentlig på doktorgradsnivå, og forsøket på å lese Fosse kronologisk opp mot en delvis kronologisk fremstilt litteraturhistorie, blir i denne sammenhengen for dårlig fundert. «Fråværet» i Fosses tekster er ennå ikke annet enn postulat. Lenge, også med hjelp av mer modernistiske tekster, forblir perspektivering for vag. Dette medfører midtveis i boken innsikter av typen (om karakteren Gutens tilstedeværelse/deltakelse i *Namnet*): «Han meiner ikkje det han seier, og han har ikkje funne på det sjølv. I staden blir han oppfatta som ein som blafrar til i brytinga mellom det som er og det som ikkje er, utan at han blir endeleg avklara som fylde, som verande i den konkrete verda. Minst halvta av det han er, er noko han bare er i den litterære sfæren». Man må være litteraturviter for å skrive noe sånt tror jeg. Av og til blir, for undertegnende, O.A. litt å ligne med en skuespiller som bare «føler i vei» på scenen. O. A. «teoretiserer i vei» på boksiden. Noen ganger kniser jeg litt.

Men når «fråværet» hos O. A. etter hvert begynner å bli noe mer enn løselig funderte referanser til andre tekster i hans bokhylle – men snarere ettersporing av operative, situasjonsbestemte, og nesten potensielt taktile relasjoner mellom figurantene i stykkene til Fosse – da begynner O. A.s tekst å få «fylde». Når spillet mellom «nærvær» og «fråvær» skaper mer nyanserte mellomrom, hvor ulike «nærvær av det fråværande», det «usagte», blir «erotisk» (ved hjelp av Bataille), da begynner det å ligne på noe. «Har ein forstått meg rett?» O. A. er på vei inn på en arena

han behersker. Når hans eget teori-tilfang gir ham hjelp til å erkjenne at en teatertekst faktisk kan forstås som noe annet enn en annen måte å skrive litteraturteori på – ja, så oppstår det «mellomrom» mellom Fosse, O. A. og teatrets «fylde» som kan brukes til å forstå mye om fravær og nærvær.

Vi har kommet frem til *Dødsvariasjonar* (2001), om den unge jenta som tar livet av seg uten tydelig «grunn». I møte med denne teksten begynner virkelig, og nesten plutselig, O. A.s «nett» å fremstå som et gyldig verktøy. Med ytterpunkter i plasseringen av stykket som «sosialt indignasjonsdrama» og stadig nyanseerte og *varierte* lesninger (bl. a. ved hjelp av Bakhtin/*det dialogiske*) og problematiseringer av skyld, ansvar, relativitet – nesten thrilleraktige perspektiveringer – åpner O. A. opp viktige og dynamiske rom i Fosses tekst – og konkluderer stikk motsatt av sin opprinnelige påstand (om det sosiale indignasjonsdrama). Han klarer her å skape subtile og nyanseerte «nett» mellom tekstens ulike sjikt. Mellom disse nettmaskene han nå spenner opp, utspiller det seg et stort menneskelig drama, det O. A. selv kaller: «det unemnelege mitt i kvardagen»! Denne lesningen av *Dødsvariasjonar* er nesten verdt hele boken.

Etter dette høydepunktet henfaller O. A. igjen til sitt kanskje egentlige prosjekt (sin «undertekst»). Han vil bevise at Jon Fosse har lest litteraturteori, og derfor er hjemmehørende nettopp i O. A.s «nett», at Fosse er postmodernist. For å oppnå dette blir han tilnærmet historisk-biografisk. Og det teoribaserte kunstsynet til Ofstedal Andersen blir igjen litt vel påtrengende nærværende. Han ønsker, kan det virke som, å sette likhetstegn mellom tilstedeværelsen av et postmoderne «fravær» (nett av referanser til andre verker/tenkning) og et menneskelig relasjonsbasert «fravær» hos Fosses karakterer. Det lykkes han bare måtelig med. «Og derfor kan ein, , meina at desse skodespela òg inneheld noko som drar i motsett leid av desse tankane eg har vore inne på Noko fysisk.» Kanskje det ja.

Denne natta synger ingen sanger

(Berlin): Uroppførelsen av Jon Fosses HEISS på Deutsches Theater i Berlin.

AV THOMAS IRMER

JON FOSSE: **HEISS**. REGI: JAN BOSSE
SCENOGRAFI: STÉPHANE LAIMÉ
DEUTSCHES THEATER, KAMMERSPIELE
PREMIERE 27. SEPTEMBER

Etter flere gangers lesning er det fortsatt vanskelig å si noe opplysende og analytisk om Fosses nye stykke. Tre figurer; to menn og en kvinne, på en kai, med sjøen foran seg og et hus bak. Det er faktisk så godt som alt man med sikkerhet kan si. En gang, og kanskje på samme tidspunkt, har begge de to mennene hatt et forhold til kvinnen; som gjerne kledde seg i en svart badedrakt når hun en varm dag gikk for å bade. Kvinnen sier at hun har tre barn med «den første mannen», mens «den andre mannen», som har bare ett barn, tydelig sier «jeg var mannen din». Utviskingen av tidsmessig-kausale forhold er kjent fra flere av Fosses stykker (*Ein sommardag*, *Draum om hausten*), andre har kretset omkring en hemmelighet med en fortidig forankring (*Nokon kjem til å komme*, *Namnet*, *Sonen*). Den kvelende samlivskrise-atmosfæren fra enkelte stykker (*Natta syng sine songar*, *Vinter*), later liksom også til å flakke forbi.

Reduksjonen av fortellingen og nedtoningen av egentlig dramatisk konflikt, til fordel for en uhyre vid verden bak den knappe talen til figurene, er noe Fosse har erobret for teatret – eller gitt det tilbake; for med alvor og stor intensitet å fortelle om forhold uten å

forklare eller bruke dem til noe annet. Denne reduktive poetikken har virket pirrende, ikke minst innenfor det ellers så eksplisitte tyske teatret, særlig fordi skuespillerne i så stor grad har latt seg begeistre. Likevel har ikke noe annet stykke av Fosse vært så redusert, for ikke å si fragmentert hittil, som *Heiss* (på norsk: *Varmt*). Stykket eksisterer riktignok i en henrivende atmosfære – mellom en het sommerdag og de kanskje aller siste øyeblikkene før man dør, idet halve livet flakker forbi. Men det vegrer seg likefullt mot å tilkjenne noen hemmeligheter, slik man tidligere har funnet i den skjulte analytiske linjen i Fosse teatertekster.

Faust

Stykkets tilblivelseshistorie er i denne sammenhengen interessant. I en del år har stiftelsen Heinz Dürr (tidligere styremedlem i Deutsches Bahn; «de tyske statsbaner») støttet ny dramatikk, særlig på Deutsches Theater. Til å begynne med ble dette organisert i form av en juryert konkurranse som premierte vinneren med penger og en garantert uroppførelse i det velrenommerte huset. Men allerede i den første vinneren traff man et ikke helt heldig valg, da «Heinz Dürr Stückpreis» i 1999 ble tildelt Heiko Buhr for hans ikke akkurat oppsiktsvekkende stykke med tittelen *Ausstand* – en heller kitschy, tv-preget teatergreie, som handlet om arbeidsløse. Stykket forsvant fort fra



Christian Grashof, Anne Ratte-Polle og Wolfram Koch i HEISS. FOTO: IKO FRIESE/DRAMA

spilleplanen, mens man overhodet ikke har hørt tale om denne dramatikerens siden. Etter dette baserte stiftelsen seg på oppdragsverk over sosial tematikk fra allerede etablerte dramatikere, men den store effekten av stykkene uteble. Nå er det Jon Fosses navn som skal kaste glans over stiftelsens innsats, men siden dette med oppdrag har vist seg å ikke falle så heldig ut, foreslo man i stedet å bruke Faust-stoffet som forelegg for et nytt stykke. I inneværende spilleperiode står nemlig for første gang siden Max Reinhard (1911), begge de to delene av *Faust* på spilleplanen til Deutsches Theater.

Jon Fosses måte å forholde seg til dette oppdraget taler i hans favør som dramatiker. Ikke minst fordi han ikke har noe forhold til Deutsches Theater, som ikke har oppført noen av stykkene hans tidligere. Han avsto å skrive et stykke over Faust-stoffet eller en slik tematikk, men leste likevel Goethes *Faust* om igjen før han gikk til verket. I et intervju i teaterprogrammet inviterer han til å tolke inn en ubevisst forbindelse mellom *Faust* og det nye stykket, da han sier at han leste *En midtsommernattsdrøm* før han skrev *Draum om hausten*. For i det tilfellet er det virkelig noe som faller en i øynene.

Skal man så oppfatte «den første mannen» sammen med «den andre mannen» som en Faust-Mefisto-dualitet overfor en Gretchen/Helena? Det ville vært for direkte og søkt, men det er her Fosses stykke – som langt tydeligere henspiller på Becketts *Godot* og framfor alt på *Play* – begynner å danse med tradisjonen. For lyder ikke nettopp formelen som Fosse er blitt presentert gjennom i Tyskland: Ibsen lest gjennom Becketts briller? Men denne gangen altså: Goethe sett gjennom Fosses Beckett-kikkert? Det lyder fristende, skjønt livets fåfenghet er et tema man allerede finner hos Goethe – og uten en slik kikkert. Becketts *Play*, hvor to kvinner og en mann er fanget inne i et erindret trekantforhold, virker dessuten også langt nærmere formmessig.

Oppsetningen

I Jan Bosse iscenesettelse spiller ikke tilstedeværelsen av slike henspillingmuligheter noen rolle. Bosse er en av de mest talentfulle avgangselevne fra

regilinja på Ernst Busch-teaterhøgskole de siste ti årene, og har gjort rask framgang på de store teatrene i Hamburg og München. Han bruker stykket som foranledning til å iscenesette publikum og å koble denne situasjonen med en åpen tekst. Scenograf Stéphane Laimé har bygget en tribune på scenen der anslagsvis 40 statister skal speile tilskuerne i salen. Det er folk med svært forskjellige antrekk og holdning, fra fritidstøy til mer kostymelignende klær. I lang tid skjer det ikke noe annet enn at publikum betrakter personene – som selv ser ut som publikum, og som også venter. På den måten blir Fosses kammerspill om de fra før av ensomme figurene, lagt til en arena som gjør det mulig å la det oppstå et sterkt spenningsforhold til den intime tonen mellom de to mennene, da de reiser seg fra stolene sine på scenen. Virkningen er ment å likne de øyeblikkene da noe usedvanlig plutselig bryter fram fra det hverdagslige – mens det skjer en glidning inn mot en hemmelighetsfull situasjon, som ikke blir tydeligere etter at kvinnen trer fram fra det virkelige publikummet i salen, og statistene forlater scenen.

Bosses idé har altså vært å kontre den fragile fragmenteringen med en overraskelseeffekt. Det vitner kanskje om liten tillit til stykket, men forutsetter for så vidt også at de tre skuespillerne har en tilstedeværelse som skal få dem til å overskygge en slik avledningsmanøver på en uanstrengt måte. I sin konkrete rollestalting er Anne Ratte-Polle den som både kommer nærmest rollen og hemmelighetene: En ung kvinne med en svart badedrakt under en hvit kjole, og temmelig raskt skal hun betjene denne badedraktfetisjen som en hud som hun gjerne ville revet av; mens hun klatrer over de tomme stolradene på scenen. Hvis det er noe symbolsk i dette styk-

ket; noe forfatteren bestemt avviser, så måtte det være denne badedrakten, idet den både lar henne forsvinne, som nøken, fra begge de to mennene, men som hun også stadig om igjen framtrer for dem i. Anne Ratte-Polle har en tidligere heldig erfaring med en annen lett svenvende Fosse-kvinne – i filmatiseringen av *Die Nacht singt ihre Lieder* (*Natta syng sine songar*, 2004) å gripe tilbake til. Der spilte hun den unge samboersken til den mislykkete forfatteren. I denne oppsetningen er hun kanskje den eneste som aner hva som kan ha skjedd forut for situasjonen i stykket – også når det gjelder skjebnen til barna som på en eller annen måte er knyttet til denne trekanthistorien. Men regiføringene lar henne ikke blottstille noe av dette, og slik blir det forførelsen som framheves.

De to mennene blir spilt av skuespillere med høyst ulike profil og rollebiografi. Wolfram Koch («den første mannen») er en senete fyr med barter, som bygger en bro over Fosses utelatelser ut ifra psykolog og en trist gebrekkelighet (eller forlatthet). Christian Grashof, en av de gamle stjernene på Deutsches Theater, ser ut som en solstudiobrun type som allerede for tjuve år siden har forsøkt å overvinne midtlivskrisen ved

hjelp av jeans og en diger beltespenne. Kostymene til Kathrin Plath er et problem fordi de ikke viser tilbake til Fosses poetiske abstraksjon, men til smaks spørsmål med sosiale konnotasjoner. Grashof, som en ren innholdsskuespiller i besittelse av stor gestisk kraft, kommer fra en helt annen skole, og er ikke bare feilaktig utstaffert, men også feil besatt. Dette lar seg ikke redde konseptuelt, og like lite ved hjelp av en musikk (Arno P. Jiri Kraehahn) som til stadighet minner om en westernparodi når den følger de tre skuespillernes dansende *menage-a-trois*.

Det er ikke tvil om at Fosses dikteriske kraft fortsatt er virksom, selv om det første stykket hans etter en periode med skrivetørke ikke hører til blant hans beste. Men her har regissøren, snarere enn å instruere den ordmessige så vel som formelle poesien til Fosse, ønsket å skape sine egne variasjoner med skuespillerne. Til slutt vender statistene tilbake og ser spørrende ut mot publikum. For å si det med Faust: Det er en gravferd som vil bibringe mange mye, men være av betydning for få.

(Oversatt av Therese Bjørneboe)

DET LYSANDE MØRKET

Om Jon Fosses dramatik

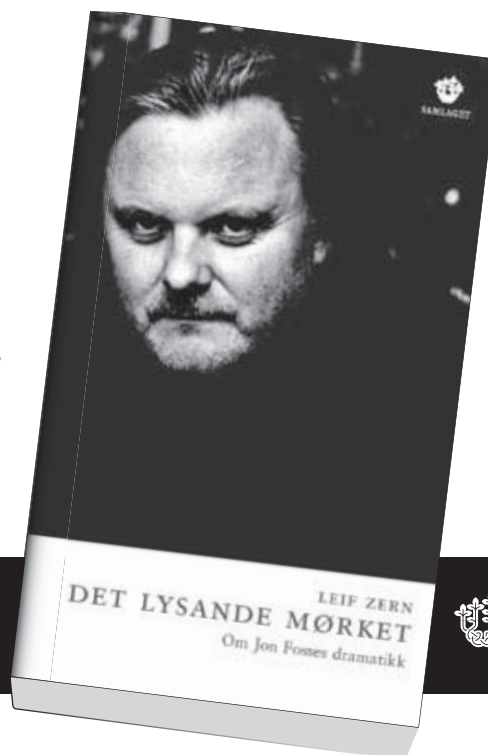
Leif Zern skriv seg inn mot kjerna i den dramatiske verda som Fosse skaper, undersøker dei grunnleggjande innsiktene som forfatterskapen kviler på, og skriv om korleis ulike regissørar og teater rundt i Europa har vald å realisere stykka på scenen.

Leif Zern (f. 1939) er teaterkritiker i Dagens Nyheter i Sverige.

LEIF ZERN

Hft. 199,-

www.samlaget.no



Tomhet uten ekko

AV KARI SAANUM

JON FOSSE: **SVEVN**. REGI: SOFIA JUPITHER
SCENOGRAFI: NATIONALTHEATRET, AMFISCENEN

Et hus. To par. Tre generasjoner. Samliv, fødsel, aldring, død – selve *livsløpet* – er utgangspunktet for Jon Fosses nye stykke, *Svevn*, som hadde urpremiere under Samtidsfestivalen på Nationaltheatret i august i år.

Nok en gang skaper Jon Fosse en grunnleggende situasjon, nærmest arketypisk i sin enkelhet, for å åpne opp, blottlegge og undersøke situasjoner og relasjoner som vi kjenner og opplever som nære og fortrolige.

Vi følger to sett med par i tre faser av livet, fra de flytter inn sammen, blir middelaldrende, til de eldes og dør. Om det er det samme paret i tre forskjellige faser, eller seks forskjellige par, får vi ikke vite. I oppsetningen til den svenske regissøren Sofia Jupiter makter heller ikke dette fortellertekniske uroelementet å spille noen vesentlig rolle, ut over å stille spørsmål om identitet som ikke blir besvart.

De to unge parene møter livet med hver sine forutsetninger; Det ene (Ulrikke Hansen Døvigen/Espen Reboli Bjerke) er samstemt, optimistisk, forventningsfullt. Mens det andre (Birgitte Larsen/Thorbjørn Harr) skurrer helt fra starten av, preget av pessimisme, forskjeller, reservasjon og forbehold.

Vi møter de to parene igjen (jeg tolker det slik) som middelaldrende. Det ene paret har fått barn, det andre har forblitt barnløst. De lykkelige er fremdeles lykkelig optimistiske sammen. Hos det andre paret (Anders T. Andersen/Liv Bernhoft Osa), har skurret gravd seg dypere ned i forholdet, og kvinnen har en elsker (Øystein Røger). Mens det lykkelige paret holder sammen, går kvinnen i det andre forholdet fra sin mann. Mannen står fortapt og grublende tilbake, uten en forklaring han kan forstå.

Når vi tilslutt møter parene igjen som aldrende mennesker, blir kvinnen (Lise Fjeldstad) i det lykkelige paret rammet av slag og mister taleevnen. Der hun blir elsket og pleiet frem til sin død av ektemannen (Erik Hivju), blir mannen i det ulykkelige paret (fremdeles spilt av Anders T. Andersen og Liv Osa) sittende og vente på sin kone, og en forklaring på det som skjedde. Når hun omsider en dag dukker opp, blir den etterlengtede samtalen ikke annet enn en kort, rituell utveksling av utvendige fraser. Anders T. Andersens portrett av den «myke» mannens kluntete hjelpeløshet, er for øvrig den skuespillerprestasjonen som skiller seg vesentlig ut ved sitt henimot pinlig utleverende, nakne uttrykk.

Episk teater

Hvordan Fosses teatertekster slår ut, har i høyeste grad å gjøre med hvem som er satt til å forløse dem. Jon Fosse har i *Svevn* gått et langt skritt videre i å utfordre teatret, gjennom ytterligere å abstrahere dialog, karakterer og situasjoner. Spørsmålet er om teatret makter utfordringen. Eller om Jon Fosse har gått for langt.

I rette hender kan kanskje *Svevns* tidsoppløste, svevende historie, med karakterer som til dels uttrykker seg gjennom lange indre monologer, løftes over i et drømmende, introspektivt univers. Dette opplever jeg ikke at Sofia Jupiters oppsetning på Amfiscenen maktet. Det er vanskelig å vite om det har med stykket å gjøre, eller om utfordringen har blitt for stor. Jeg kunne se at publikum rundt meg reagerte ulikt (noen sovnet, andre formidlet etterpå at de var «slått i bakken»), men oppsetningen av *Svevn* etterlot meg uberørt. Jeg ble aldri trukket inn, men ble stående utenfor, på avstand.

Det er i språket mye av Jon Fosse-magien foregår. Jon Fosses språk, som er karakterenes språk. En enkel, renskapt dialog som hårfint balanserer mot grensen til det intetsigende. En dialog som holder hemmeligheter og gåter i hendene. Og dramatiske situasjoner, der spenningen mellom karakterene lager store resonansrom for det som blir sagt – og ikke sagt. Det er dette store, klangfylte resonansrommet som trekker Jon Fosses publikum til teatersalene.

I *Svevn* blir karakterene gåtefulle gjennom sine



SVEVN, regi: Sofia Jupiter, Nationaltheatret. Foto: Marius E. Hauge.

egne fordoblinger, som stiller spørsmål ved karakterenes identitet; Er vi de samme gjennom hele livet? Er vi én, eller er vi flere samlet i én kropp?

Samtidig blir karakterene *tydelige* på en annen måte enn før. Det blir de fordi de *forklarer* seg. De forteller hva de føler, tenker, og hva som skjer. De forteller det, ikke bare mens de opplever det, men de forteller det også til hverandre etterpå, og tilslutt også til oss som har sittet og sett på det de akkurat opplevde. Slik Sonen (Frank Jørstad) gjør, etter at han har vært og besøkt sin gamle, slagrammede mor, og vender seg mot publikum med sin indre monolog. Der han ikke forteller oss stort annet enn hva vi nettopp har sett og opplevd. På denne måten skriver Jon Fosse på sett og vis *episk* teater.

Men når språket så rett ut utleverer karakterenes indre, når språket forklarer seg, når klarteksten spiser seg inn i underteksten og fortærer den – så uteliv blir magien.

Dette visste epikeren Brecht, og det var akkurat det han var ute etter. Distanse – istedenfor identifikasjon.

Når Fosse i tillegg abstraherer dialogen ytterligere i retning av tomme fraser, synes jeg han står i fare for å ikke målbare annet enn den rituelle tomheten disse frasene inneholder.

Regi uten motstand

Den episke fortellermåten blir i tillegg understreket av en regi som ikke yter teksten motstand.

De få, men særdeles tydelige rekvisitene, som barnevogn, stokk, rullestol og båre – som på *papiret* nok kan ha en heftig symbolsk ladning – blir ved den konkrete realismen de omgås med på scenen, til klumpete, overtydelige symboler.

Skuespillere som står på scenen uten å skulle ta inn det som ellers skjer i rommet, uten replikker, eller noe annet å gjøre enn å se tomt eller tragisk ut i luften, er ikke det største problemet i denne sammenhengen. At stykket foregår på flere tidsplan samtidig – og at disse planene noen ganger velter inn over hverandre – er noe av det som gjør at denne oppsetningen i det hele tatt puster.

Regissøren veksler mellom stilisert regi, der karakterene frem sier arie-lange

monologer i stivnede positurer, og myk, levende realisme med naturalistiske, illusjonsskapende detaljer. Dette gir i beste fall et inntrykk av en regissør som leker med virkemidlene. I verste fall en som ikke har et gjennomtenkt forhold til dem.

Men når regissøren i tillegg, gjennom lange, overstrukne pauser, prøver å lodde poesien der den rent faktisk er punktert av forfatteren, blir denne oppsetningen av *Svevn* dessverre preget av

en rituell utvendighet det er vanskelig å få øye på betydningen av.

Noe som får en til å lengte tilbake til de rommene vi forbinder med Fosses dramatik, til dype fjorder og svarte vindusruter, til gatelamper som ganske snart er slokt for alltid, til stillheten etterpå.

Andre oppsetninger vil vise om *Svevn* er et sidespor eller blindspor i forfatterskapet til Jon Fosse. Eller om det er begynnelsen på noe helt spesielt.

Dobbel avstand til fiksjonen

Yannis Houvardas lager teater som utfordrer teaterkonvensjonene. Og lager kanskje bedre teater uten tradisjonelle elementer som scenografi og lys. Hadde jeg bare forstått det som ble sagt.

AV GRETE INDAHL

JON FOSSE: **VAKKERT**. NOTOS THEATRE COMPANY. REGI: YANNIS HOUVARDAS

Det er vanskelig å komme forbi oppsetninger av Jon Fosse under en teaterfestival som har samtidsdramatik som tema. Både ny og gammel Jon Fosse-tekst ble presentert i løpet av de tre ukene Samtidsfestivalen 2005 foregikk. Notos Theatre Company fra Hellas gjestet Nationaltheatret med en oppsetning av *Vakkert*. Regissør Yannis Houvardas satte i scene *Bakkantinnene* på Nationaltheatret i fjor høst og vakte oppsikt. Hans tolkning av *Vakkert* som handler om en familie på ferie et sted på Vestlandet var også oppsiktsvekkende. Ikke fordi gjestespillet opplevdes som så godt teater – til det fungerte det etter min me-

ning ikke så godt på en norsk scene: for over hodene på skuespillerne hang et display som viste den norske teksten i grønn skrift, mens de snakket uforståelig gresk. Likevel, oppsetningen viste interessante teaterfaglige grep og utfordret etableringen av fiksjonen på en måte som satte Jon Fosses tekst i et nytt lys. Det er mulig å iscenesette en minimalistisk tekst med minimale virkemidler.

Jon Fosse har satt Norge på det internasjonale teaterkartet. Med unntak av England, der Jon Fosse ikke har slått igjennom. «Grunnen er at Jon Fosse skriver kunstferdig og det vil ikke engelskmenn ha. De spyr bare ordet kunst nevnes», sa Ramin Gray, leder av Royal Court Theatre under seminaret Trender i moderne teater arrangert under Samtidsfestivalen 2005. Gray var også til stede under Samtidsfestivalen

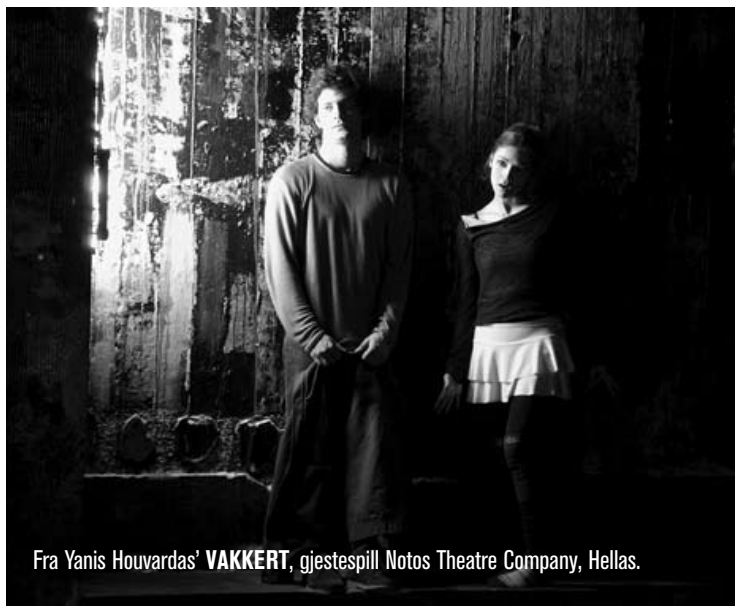
2001, og sa det samme da. Teatret står overfor valget mellom å underholde eller å skape et rom hvor det kan reflekteres – blant annet over samtiden. Samtidsfestivalen 2005 lagde et rom for ny dramatik. Hvem skriver? Hva skrives det om? Og hvordan finne tak i de gode stemmene? Royal Court Theatre mottar cirka 3000 tekster hvert år. I tillegg arrangerer teatret workshops for å finne de skribentene som ikke selv er klare over at de skriver godt. Jon Fosse ble i sin tid oppfordret til å skrive for teatret.

Regissøren Sebastian Hartmann fra Tyskland var også til stede under seminaret. Hartmann satte opp Henrik Ibsens *John Gabriel Borkman* ved Nationaltheatret under Ibsenfestivalen i fjor og fikk mye skryt for sin «modernisering» av Ibsens drama ved bruk av moderne teknologi, men Henrik Ibsens drama kan aldri bli moderne, sier Hartmann. Han går så langt som å si at «Teatret er i sitt vesen umoderne og teknologi gjør ikke teatret moderne». Travelt opptatt med å skifte fokus fra skuespillere på scenen til skjermen med simultan oversetting, mistet jeg retningen i spillet. Moderne teknologi sto i veien for en fiksjon, som Yannis Houvardas' regigrep skaper en ytterligere avstand til.

Representasjon

Oppsetningens konseptuelle grep fungerte på et intellektuelt plan. Houvardas søker å ikke overtolke Fosses tekst, men heller spille på tilskuerens evne til å sette seg inn i tid og rom og følelser og handling med få midler. Scenestillingen lar teksten få fokus og regissøren negerer det teatralte ved å utelate scenografi og lysdesign. Skuespillerne slo av og på lysbryterne i rommet og pekte på bilder av Naustet og norsk fjordlandskap som hang på de sorte veggene. Grep avviser representasjonen som grunnlag for å etablere fiksjonen – fiksjonstid og fiksjonsrom vokser ikke fram fra sce-

nerommets materialitet alene. Houvardas' regigrep tydeliggjør at det vokser fram i møtet med tilskueren – om det lages rom for et slikt møte. Og det gjorde Houvardas i *Vakkert* ved å fjerne all ytre staffasje. Som en skulptør. Det minimale og subtile spillet ga de indre monologene en følsom distanse, der de mer eller mindre sto rett opp og ned, bortsett fra piken som ruller rundt på rulleskøyter i fjærsteinene – nok et grep fra regissørens side på å holde representasjonen borte fra scenen. Hver muskeltrekning hos skuespilleren fikk en betydning, og stilte skuespilleren overfor en særlig utfordrende og krevende



Fra Yannis Houvardas' *VAKKERT*, gjestespill Notos Theatre Company, Hellas.

oppgave. Den emosjonelle resonansen som Jon Fosses tekster skaper kunne anes i de små nyansene som viste seg i skuespillernes minimale kroppsspråk. Leif sparket med foten i fjærsteinene, når den indre monologen hans blir for påtrengende – i et spill som er monotont og rolig fraværende.

Leif kom seg aldri vekk fra den lille bygda på Vestlandet, men bor der fremdeles sammen med moren sin og blir, når kompisene kommer på ferie med kone og datter, konfrontert med sin situasjon. At han har resignert. Gitt opp. Tiden er gått fra han. Han ble ikke musiker.

Gjennom å rydde unna tegn på representasjon, gir Houvardas rom for de indre monologene og de motsetningene rollefigurene utsettes for i motsetningen

mellom det som forventes av dem i den rollen de har i forhold til familie og venner og sine indre impulser og ønsker. Vennens kone, Astrid, flørter med Leif – et spill som ikke forløses da Leif ikke er i stand til å komme seg inn i nåtiden. Han sitter igjen i fortiden og pines over alt han ikke er blitt – melankolien har tatt tak i han. Melankoli som en vei inn i depresjonen, der skaperkraften ikke lenger er tilgjengelig. Eller melankolien som en vei bort fra det kjente – og inn i fremmedgjøringen. Leif er annerledes – han er den ensomme fremmede i møte med feriefamilien som har hverandre. Franskmannen Claude Régy, som har

iscenesatt flere tekster av Fosse ved ulike teatre i Paris forklarte under Samtidsfestivalen i 2001 sin interesse for dramatikeren med at Fosses tekster griper teatrets vesen: om å vise det som ikke sies. Men før det som ikke sies kan vises, må det som sies forstås. Det var mye bra spill i *Vakkert*, men jeg som tilskuer ble satt litt på sidelinjen. Det var derfor vanskelig å få tak på fiksjonen og å la seg drive med i det rom og den tid spillet ville etablere. Det eksistensielle tema Fosse reiser i sine dramater anes i Houvardas' regi –

en god del på grunn av at skuespillerne i sitt spill fyller rommet med tilstedeværelse og kontrollert energi, men mest fordi jeg har sett stykket oppført før og gjenkjenner innholdet. For de nesten fysiske nyansene i replikkene kan ikke tekstmaskinen oversette.

Det er fristende å si som Hartmann, at teater ikke er moderne og kan ikke bli moderne. Særlig når teksten er viktig for å (be)gripe en oppsetning. For å gripe det som ikke sies, må man først få tak i det som sies. I *Vakkert* kom tekstmaskinen i veien for et direkte møte mellom aktør og tilskuer, og uten moderne teknologi ville kanskje ikke Nationaltheatret ha invitert en forestilling fra Hellas til Norge. Er det umoderne?

Samtid hele året!

Hvorfor er det samtid på teatret bare én gang i året? Om BYENS ANSIKT på Kanonhallen i Løren.

AV KARI SAANUM

TRUDE MARSTEIN: **MEDDELELSER**

REGI: KJETIL SKØIEN

GUNNAR WÆRNESS: **IKKE BLI SINT**

REGI: RUNAR HODNE

AASNE LINNESTÅ: **UFB**

REGI: KJETIL SKØIEN

RUNE CHRISTIANSEN: **AMPLITUDE**

REGI: KJETIL SKØIEN

JOHN ERIK RILEY: **MOTORMOUTH**

REGI: RUNAR HODNE

Adra med egen oppsatt buss for å se Nationaltheatrets forestilling *Byens ansikt* i Kanonhallen på Løren, er egentlig litt som å gå på dramatikfestival. Man er litt anspent på forhånd, litt kvalm, for man vet jo ingenting om hva man nå eventuelt skal komme til å måtte lide seg igjennom. Ved billettutleveringen spør man hvor lenge forestillingen varer, bare sånn for å vite distansen på løpet. Skal man være med på noe nytt, er det godt å ha *noe* å forholde seg til. Stakkars utskjelte, såkalte Ny Norsk Dramatikk – som når det kommer til stykket, ikke er annet enn et teaterstykke som foregår i vår egen tid. At det skal være så vanskelig da!

Konseptet med å gi fem forfattere med anerkjente litterære stemmer sjansen til skrive dramatik under overskriften «Byens ansikt», virker ganske konstruert. Hva skal vi med dét? Hvorfor kan ikke folk få skrive om noe de er opptatt av? Stoler man ikke på forfatterne?

Kanonhallen derimot, en stor, frettet, rektangulær trekasse som ligger i Olav Thons nye boligfelt på Løren, virker som et godt påskudd til å lage annerledesteater.

Få teatret ut av teatret, det er opp-

skriften i mange av de store teatermetropolene etter hvert. I Kanonhallen er det høyt til taket, med store vinduer, hvitmalt og fint, et nakent, åpent rom. Det i seg selv gir naturligvis andre forventninger til hva man skal oppleve enn når man sitter pent antrukket i konfektessen på Johanne Dybwads plass.

Litt Reality

Regissør Kjetil Skøyen åpner smart med å benke publikum på klappstoler foran kanonhallens eneste faste inventar, et digert gulv-til-tak-skap, som står og gaper tomt mot oss. Når forestillingen går i gang med teksten *Meddelelser* av Trude Marstein, skjønner vi at han har lurt oss, for ingenting av det som skjer har noe med skapet å gjøre (gudskjelov). Istedenfor sitter skuespillerne midt iblant oss. I løpet av den 15-20 minutter lange forestillingen reiser de seg opp og begynner å snakke med hverandre. Slik får vi høre bruddstykker av deres historier.

Dette er en av forestillingens beste og mest teatrale tekster, den fungerer umiddelbart og sitter som et skudd, ikke minst takket være dette enkle, vellykkede regigrepet. Skuespillerne, med festfyrverkeriet Unn Vibeke Hoel i spissen som store, omsorgsfulle, milde mamma for alle som vil og trenger dét, etablerer en kontakt seg imellom på kryss og tvers av rommet som gjør det til en fryd å sitte og følge med i samtalerne. Som ifølge manus visstnok foregår på venteværelset på Legevakta.

Fordi ingen prøver å late som dette er et venteværelse (HURRA!), får vi som sitter og hører på, en rar, radioteateraktig, svevende følelse av å være vitner til folks indre monologer. Litt som å titte på reality-tv, litt sånn autentisk,



Heidfi Goldmann i Trude Marsteins **MEDDELELSER**.
FOTO: KJETIL SKØIEN

litt som å sitte på – nettopp – et venteværelse og lese i et ukeblad mens man later som man ikke hører på det folk prater om. Bare at her er det lov. Her kommer også skuespillernes flerkulturelle bakgrunn inn som en viktig autentisitetshemmer, sammen med Trude Marsteins karakternære, muntlige, ikke-litterære dialoger.

Lyrisk

De to påfølgende tekstene, *Ikke bli sint* av Gunnar Wærness, og *UFB* av Aasne Linnestå, beveger seg innenfor et formspråk som er lite påaktet i norsk teater, med mindre det kommer fra Jon Fosse eller utenfra. Et lyrisk, ikke-realistisk formspråk, med tidsplan som krysser hverandre, karakterer som kan snakke med hverandre selv om de ikke er på samme sted osv.

Av disse to enakterne, er det Wærness' som griper mest tak i meg. Hans drømmende, tids- og stedsoppløste historie handler om to barn (søsken, venner?) som snakker til hverandre om det ene barnets (?) dødsfall. Det som kommer igjennom av teksten, er glimtvis sterke bilder av usynlige barn som blir forsømt og oversett i den sorgen de bærer på. Teksten blir dessverre abstrakt, noe bastant og uforløst fremført av Nina Andreassen og Ryan Hurst, som underlig nok ikke får større skuespillerutfordringer enn å stå og gå og snu litt på seg mens de snakker tekst. Runar Hodnes minimale regigrep gir lite tilbake til en tekst som i seg selv er så svevende og *mental* at den hadde trengt å få feste i en eller annen form for «jordisk» handling, kanskje t.o.m i et sterkt fysisk uttrykk.

Her har Kjetil Skøyen gjort mer ut av den til tider burlleske og til tider pin-

lige teksten til Aasne Linnestå. *UFB* (Uten Fast Bopel) handler om uteliggerkvinnen UFB (spilt av Merete Moen), som har søkt seg inn i Botanisk Have og herjer ett av drivhusene der. Hun påkaller sin datter Anemone (Heidi Goldmann), som (av veldig forståelige grunner spør du meg) ikke er der. Selv om vi som tilskuere ser henne inne ved veggen litt lenger bak i rommet, og hun deltar i UFBs lange, kaotiske samtaler, der mor rekapitulerer Anemones forhutlede oppvekst og sitt eget ditto liv. En gåtefull gartner, enkelt og presist spilt av Besim Jakubi, fyller rommet med planter etter hvert som UFB skriker ut sine aggressive besvergelses. Gartneren prøver å kaste henne ut, men UFB gir seg ikke, kommer tilbake. Denne teksten blir for lyrisk-abstrakt og situasjonen for konstruert til at jeg klarer å interessere meg for det den vil formidle (som jeg ikke får tak i, men det kan være meg). Det mest interessante foregår faktisk i regien og scenografien: I gartnerens stillferdige utplassering av store, tropiske planter, og det rommet som etter hvert vokser frem. Et rom som byr på langt større magi enn tekststrømmen.

Oppramsingen av blomsternavn på norsk og latin får en ornamental funksjon som ikke gir noe dramatisk, det vil si at det gir ikke noe tilbake til handlingen. Og aggresjonen og sex-pratet gjør meg bare flau på vegne av mitt eget kjønn. Hvorfor? Kanskje fordi dama holder på med det følsomme, oppramsende blomsterpratet. Kanskje fordi jeg vokste opp på 70-tallet. Hvor man sa ting rett ut hele tiden og ikke skulle skamme seg over verken de seksuelle fantasiene sine eller at man var sint likt. Men Merete Moen forsvarer rollen med nebb og klør og gjør maksimalt ut av det som er å hente i karakteren.

Litterært

Nest siste enakter var Rune Christiansens stykke *Amplitude*, om et trekantforhold mellom en mann og hans to kvinner. Regi: Kjetil Skøien. Kvinnene, spilt av Gisken Armand og Heidi Goldmann, snakker med hverandre mens de venter på mannen (Erland Bakker), og det ender med at de forlater ham – muligens til fordel for hverandre. Et stykke med både humor og erotikk, presentert

mer som en lesning (de to kvinnene sto med manus) i en særdeles enkel setting. Mens kvinnene har en livlig samtale gående, står mannen bokstavelig talt utenfor (i foregående stykkes tropiske setting) og fører en indre monolog med seg selv om hvem av dem han skal velge. Det er underholdende, og det er spennende, men er det dramatisk? En samtale er ikke nødvendigvis det samme som en dialog. Det er også interessant å merke seg hva som skjer med språket når forfatteren kommer inn i teatret. Det kan virke som Rune Christiansen bøyer seg med ærefrykt for teatrets tradisjoner når han legger karakterene et høylitterært, nesten gammelmodig språk i munnen. Det forteller mye om avstanden mange forfattere føler til teatret. Og forklarer kanskje også mye av den manglende interessen for å skrive for scenen blant unge forfattere og dramatikere.

Politisk

Kveldens høydepunkt, var uten tvil John Erik Rileys «skisse til en teateroppsetning», *Motormouth*. Regi: Runar Hodne.

En flyktning blir kastet ut av Norge, etter først å ha blitt tatt imot med åpne armer. Grunnen til utkastelsen heter Jon Erik B. (som for øvrig har bortimot identisk fornavn med dramatikeren). Jon Erik B. er menneskerettighetsaktivist som jobber på Menneskerettighetshuset, og årsaken til utkastelsen er at flyktningen har hatt litt for nær kontakt med kjæresten hans, Anna B., som også jobber på Menneskerettighetshuset. Dette har fått Jon Erik B. til å gå bananas og han dikter opp en historie som han serverer pressen, noe som igjen sender flyktningen på hodet og ræva ut av landet.

Foruten disse tre personene, er vi selv med. Vi, det er det norske folk, personifisert av en bunadkledd, praktfull prektig og særdeles treffende morsom Ulrikke Greve, som forteller om det norske folks fortrefelighet på menneskerettighetsområdet. Så lenge flyktningene oppfører seg slik vi vil ha dem, vel å merke. Ydmyke og takknemlige, stakkarlige ofre, med en fæl, fæl fortid som Vi skal hjelpe dem å komme over. Det er egentlig oss stykket handler om, vi nordmenn, og vår egen forfengelige selvgodhet.

I tillegg spiller Pressen (spilt av Ryan Hust), en viktig rolle, som folkets mektige talerør og allestedsnærværende sannhetsvitne.

Dette stykket har alle de kvalitetene norsk teater drømmer om for tiden; det er bra litteratur, det har gode roller, det har et politisk og brennbar tema, og det kommuniserer. Det er et svært intelligent stykke, ikke minst formmessig. Karakterene er fiktive og representerende, og dialogen er dramatisk med en effektiv dramaturgi som bygger opp mot et smertefullt klimaks. Men fordi karakterene henvender seg til publikum (i form av å snakke direkte til bl.a. oss, og forfatteren av stykket), blir illusjonen brutt. Spillet slår seg ut av rammen, strekker seg ut til oss, synliggjør og bryter samtidig ned skillet mellom sal og scene.

Flyktningen selv, spilt med en voldsom intensitet av Besim Jakubi, forteller sin historie; helt fra situasjonen han flyktet fra, og drømmene han har båret på, til nedturen og utkastelsen. Teksten er vill, levende og brutal, og *overskri-der* det dokumentariske grunnlaget den sannsynligvis springer ut fra. Dette takket være Besim Jakubis hissige, musikalske innlevelse i Rileys tekst.

Aktørene står frontalt vendt mot publikum, fullstendig i ro gjennom bortimot hele forestillingen. Hvor kommer norsk teaters knipne trang til et «rent» uttrykk fra? Den psykologiske realisme har herjet norsk teater noe aldeles forferdelig. Men finnes det bare én måte å snu ryggen til denne tradisjonen på? I alle stykkene som ble spilt i Kannonhallen denne kvelden var det nok å spille på. Og selv om skuespillerne til tider tar igjen gjennom en ekspressiv spillestil, er det grunn til å spørre: Stoler teatret på seg selv? Eller er teatret redd for å være teater?

En annen morsom og viktig ting å gruble over, er hvorfor det er samtid på teatret bare en gang i året, og at man må lage en festival for den. Vi vet selvsagt at mye av det handler om penger. Hva med å lage en Framtidsfestival i stedet? Og la samtiden leve på teater-scenene året rundt, gjerne på sitt eget sted i eller utenfor teatret, med folk i huset og utenfra som vil utforske sin egen tid kunstnerisk.

Tendens til å spørre...

Brakte årets samtidsfestival med seg noe nytt? AV JULIE M. LØDDESØL

TENDENSER I MODERNE TEATER
SEMINAR, NATIONALTHEATRET
17. SEPTEMBER

Hvordan oppstår de moderne historiene? Blir den politiske hverdagen reflektert i dagens teater? Kan en klassisk teatertekst være samtidsteater?

Nationaltheatret stilte disse spørsmålene i invitasjonen til det siste seminaret under Samtidsfestivalen. Ingen var villige til å ta sjansen på å formulere påstander eller svar om det de ser som tendenser i moderne teater.

En tendens i seg selv, kanskje?

– Vi briter er pragmatikere. Hvis noen sier «dette er kunst» til oss, kaster vi opp, sa dramaturg og instruktør Ramin Grey fra Royal Court Theatre i London. Innen litteratur har britene lang tradisjon for å skrive dramatik, og stor vilje til å debattere denne dramatikken offentlig, særlig dens innhold, sa han. England har heller ikke faste ensembler (sammenlignet med de skandinaviske landene, for eksempel), som i seg selv gir sterke instruktører. Alt dette forklarer bakgrunnen for at fornyelsen innen engelsk teater i hovedsak skjer ved å frembringe nye dramatikere, ifølge Grey.

– Hos oss finnes et stort, kompetitivt marked for dramatikere. Å finne nye stemmer, er alt vi trenger å gjøre, sa han. Royal Court Theatre har i snart 50 år arbeidet særskilt mot å presentere nye dramatikere, og får 3000 manuskripter til gjennomlesning pr år.

Den tyske regissøren Sebastian Hartmann, som nylig fikk Hedda-prisen for regien på *John Gabriel Borkman* ved Nationaltheatret, ga bilde av en helt annen tradisjon. Han er representant for teater-

arbeidet som tvinger dramatiserens tekst inn i den sterke regissørs grep. I denne tradisjonen har det visuelle uttrykket høyere status enn det har i engelsk teater. På Nationaltheatret i Oslo har man de siste årene kunnet se hans forestillinger av Ibsens *Gjengangere* (Ibsenfestivalen 2000), fjorårets *John Gabriel Borkman* og Peter Handkes *Publikumsutskjelling* i år under Samtidsfestivalen. Dette skulle tyde på at han ikke trenger ny dramatik?

– Jeg ville gjerne oppført nye tekster. Men da jeg satte opp Sarah Kanes *Blasted* i Leipzig ble det forbudt og stoppet, fordi jeg ble beskyldt for å endre teksten hennes. Når et stykke blir oppført for femte og sjette gang er regien friere, sa Hartmann, som for øvrig hevdet at teatret ikke er moderne i dag. Det er fordi teatret er et av de få stedene i verden der det fremdeles utspilles ritualer; folk i kler seg kostymer, og, som i Norge, hvor til og med publikum skifter klær. (Han hadde observert i løpet av høsten og vinteren at flere publikummere skiftet fra støvletter til sko før forestilling).

I lys av forskjellen i tysk og engelsk tradisjon var det interessant at det eneste som virkelig skapte litt engasjement og vilje til debatt i salen, var Jon Fosses dramatik, aktualisert av *Svevn* på Nationaltheatrets Amfiscene.

Den svenske teaterkritikeren Leif Zern, som nylig har utgitt bok om Fosse, foredro.

– Det er et mysterium hvordan Fosse lager effekt i sine dramaer ved å *unngå* konflikt. Menneskene i hans skuespill ser ut til å være uten ambisjoner, uten fremdrift. De nekter å ta del i for oss dagligdagse fenomener som stress, forbruk, identitetssøken, fremtid. Men

karakterene skaper en annen form for frihet i sin avstandtagen. De takker nei, mente Zern.

– Hva slags frihet skaper Fosse på denne måten? ble Zern spurt.

– Frihet er ikke et fast begrep. Noen ganger er det religiøst eller mystisk. Eller noen ganger at du ikke behøver å delta i identifiseringsprosessen, eller i samfunnets raske omløp. Jeg mener Fosse på denne måten beskriver samfunnet, men på en negativ måte. Eller som en negasjon, svarte han.

– Fosses drama er som om du har forstørret noe i kopimaskinen. Han har zoomet inn så langt at du ikke ser helheten, sa Ramin Grey, før folk i salen ville diskutere om det er konflikt eller ikke i Fosses dramaer; beskrive hans minimalisme; fokusere på rytmen og musikken i tekstene og luften hvorvidt undertekst er et anvendbart eller ubrukelig begrep på Fosse.

– Vi som regissører lager rom for bevissthet, hvorfor skal en kunstner ha svarene? Vi trenger rommene for spørsmål. Det er kunst, sa Sebastian Hartmann.

Dramatikerne Arne I. Lygre (*Mann uten hensikt*) og Maria Tryti Vennerød (*Frank*) snakket om sine arbeidsprosesser. Koreograf og regissør Jo Strømgren formidlet noen av sine erfaringer med å forsøke å finne et universelt språk. Her bruker han flere virkemidler. Dansen i seg selv fungerer uavhengig av lands grenser, og humor er også universell, mente han. I tillegg arbeider han i sitt sceneuttrykk med å utvikle et eget non-sense-språk, gibbrish, som han også ser kommuniserer overalt, fordi han får samme feedback på det over hele verden. Til nå har han og kompaniet opptrådt i 40 land.

Hva ville Nationaltheatret med festivalen? Og hadde festivalen hatt den forventede effekt, eller bibragt noe nytt?

Slikt ble pussig nok ikke engang nevnt på oppsummeringsseminaret. Ei heller teatrets egen satsning, *Byens ansikt*, med fem enaktere av erfarne forfattere, som debuterte som dramatikere. Disse manglene ved et oppsummeringsseminar gir inntrykk av en slags råflott nonchalans fra arrangørene. De skal likevel ha takk for å skape en arena for teateropplevelser, seminarer for refleksjon, og i år et spennende nytt spillested i Kanonhallen på Løren.

Ønsker tekster med motstand

Melanie Mederlind har inntatt en sentral posisjon som teaterregissør i Sverige. Og det bare ett år etter at hun ferdigstilte sin regiutdannelse. Under Samtidsfestivalen fikk vi en smakebit på hennes arbeid med gjestespillet av Sarah Kanes PSYKOS 4:48.

AV ELISABETH LEINSLIE

Mederlind startet sin sceneutdannelse på Balettakademien i Göteborg. I løpet av årene der fant hun ut at det var skuespiller hun ønsket å bli, ikke danser. Da hennes andre språk er spansk bestemte hun seg for å studere i Spania. Etter ett år i Madrid flyttet hun til Portugal og tok sin treårige skuespillerutdannelse på Akademiet i Lisboa. Deretter arbeidet hun som skuespiller i ett år på Nasjonalteatret i Lisboa. Men det som skulle avgjøre hennes videre vei innen teatret var kontakten hun samtidig fikk med en godt etablert frigruppe; Teatro da Cornucopia. For dem oversatte hun svensk dramatik til portugisisk (Strindberg, Norén og Dagerman) og ble involvert i produksjonssiden av teaterarbeidet.

– Jeg opplevde at arbeidet som oversetter og dramaturgi-assistent hos Teatro da Cornucopia var mer interessant enn skuespilleryrket. Da jeg flyttet tilbake til Sverige begynte jeg å jobbe som dramaturgi- og regiassistent på Malmö Teater. Senere bestemte jeg meg for å ta steget fullt ut og søkte regi ved Dramatiska Institutet. Etter at jeg gikk ut derfra våren 2004 har jeg først og fremst jobbet for Riksteatern. Noe jeg er veldig glad for, da jeg sympatiserer sterkt med deres konsept.

– *Hvordan påvirker årene i Spania og Portugal din relasjon til teaterarbeidet i dag?*

– I Madrid og Lisboa kom jeg i kontakt med teaterformer jeg aldri hadde sett tidligere. Først og fremst fordi de tok inn mange gjestespill fra ulike deler

av verden, bl.a. så jeg Robert Wilsons produksjoner. Det åpnet mine øyner for at det fantes andre måter å fortelle på i teatret.

Jeg er også påvirket av det portugisiske universitetssystemet; som igjen er påvirket av det franske. Akademiet i Lisboa er en del av universitetet og skuespillerutdannelsen er 50 pst praktisk og 50 pst teoretisk arbeid. Denne kvantitative likestillingen mellom teori og praksis førte med seg livlige og åpne diskusjoner omkring våre ideer. En lignende diskusjonstradisjon har vi ikke i Sverige.

Tyskspråklig dramatik

For meg er det vanskelig å arbeide i et vakuum. Jeg foretrekker å arbeide i dialog med både teaterhistorien og teatrets forskjellige virksomheter. Dermed sikrer jeg meg et kritisk blikk utenfra i arbeidsprosessen. For øyeblikket forbereder jeg en tredje produksjon for Riksteatern, *I Alperna* av Elfried Jelinek. Der samarbeider jeg med en tysk scenograf og en tysk kostymedesigner og de har en teoretisk-analytisk tilnærming til teaterarbeidet som er veldig berikende for meg.

– *Du har jobbet med Jelineks dramatik tidligere. Mens du fremdeles var under utdanning på Dramatiska Institutet regisserte du (monologen) Avskedet ved Malmö Teater. Sveriges Radio utnevnte deg til «årets regissør» for denne produksjonen.*

– Ja, det var min praksisproduksjon. Jeg leste flere tekster, blant annet

et stykke av Jelinek som heter *Sykdom eller moderne kvinner* (1984). Jeg likte hennes språk umiddelbart, men visste ikke da at hun var så stor – jeg trodde jeg hadde oppdaget en egen forfatter. Under arbeidet med *Avskedet* ble det en enorm interesse fra media for min lille praksisproduksjon, og først da innså jeg hvilken stor dramatiker Jelinek er.

– *Du velger ofte dramatik fra Sentraleuropa, spesielt tyskspråklige land (Østerrike, Sveits, Tyskland) – hva er det som motiverer dine tekstvalg?*

– Valget av tekst er alltid viktig for meg, og det er et veldig vanskelig valg. Temaer som intoleranse, normalitet og problemstillinger omkring den frie vilje interesserer meg. Samtidig har jeg behov for å kjenne en sterk sympati med både dramatikerens visjoner som kunstner og tekstens form og tematikk, så for meg er det vanskelig å skille dramatikken fra dramatikerens. Dermed har jeg på en måte adoptert dramatikken, og arbeider med forfatteren snarere enn imot.

En av grunnene til at jeg dras mot dramatikken og teatertradisjonen i det tyskspråklige Europa, er det formmessige: mine favoritter Peter Handke, Elfried Jelinek og Heiner Müller søker seg utenfor de konvensjonelle dramatikformene. Dette gir teatret motstand, det skaper problemer for teaterarbeidet og da tvinges jeg til å bli mer kreativ i mitt arbeide. En annen grunn til at jeg velger denne dramatikken er at jeg interesserer meg for politiske temaer og tyskspråklige forfatterne skriver ofte i

relasjon til både historisk og dagsaktuell politikk.

Sarah Kane

– *Mener du at Psykos 4:48 er et politisk stykke?*

– *Psykos er et spesielt tilfelle, jeg valgte ikke det stykket. Siste året på regiutdannelsen fikk jeg en henvendelse fra Riksteatern. De hadde lenge tenkt på å produsere *Psykos 4:48* med Annika Hallin, men hadde ikke funnet riktig regissør. Jeg takket ja til jobben da jeg kjente til Kanes *Crave* og sympatiserte med henne som dramatiker. Sarah Kane er en politisk forfatter, selv om *Psykos 4:48* er en av hennes mer selvbiografiske verker. Hun viste sitt politiske engasjement ved å skrive om menneskers indre problematikk som refleksjon over hva som hendte i omverdenen.*

– *Dette kommer konkret frem i hennes første stykke *Blasted – gjennom soldaten...**

– Akkurat. I et intervju ble hun spurt om hva en voldtekt i Leeds har å gjøre med krigen i Bosnia, og da sa hun: En hel del. Om vi tillater vold mot ett eneste menneske, så tillater vi all verdens vold – det koker ned til hvert individs ansvar.

– *Hvorfor er Kanes dramatikk aktuell for dagens publikum?*

– Det som skiller Sarah Kane fra hennes samtid («in-yer-face-generasjonen» som hun assosieres med, men selv ikke ønsket å identifiseres med) var at hun skrev i dialog med sine forgjengere, spesielt i relasjon til gresk antikk og engelsk renessanse. Hun skrev seg så og si inn i en historisk tradisjon. Og hun tok opp eksistensielle evige emner som kjærlighet, familieforhold, makt og meningen med livet. Jeg mener hennes dramatikk har en tidløs kvalitet, en klassikerkvalitet.

– *Hvordan tilnærmer du deg dramatikken i ditt regiarbeid?*

– Jeg ønsker å ta vare på teksten og forfatterens hensikter med stykket i størst mulig grad. I Sarah Kanes dramatikk er formen en del av innholdet – noe hun spesielt lyktes med i *Psykos 4:48*. Dette kan sammenlignes med mitt regiarbeide: jeg er tilfreds med mitt arbeide når teksten og formen smelter sammen til en helhet.

I *Psykos 4:48* har jeg beholdt styk-



Melanie Mederlind foretrekker å arbeide med dramatikere som søker seg utenfor de konvensjonelle dramatikformene, for eksempel Elfriede Jelinek. Foto: Lennart Alves

Sarah Kanes dramatikk har en tidløs kvalitet, en klassikerkvalitet.

kets dramaturgi, for å kunne formidle Kanes historie så riktig som mulig. Teksten har en flashback dramaturgi; hun begynner i nest siste scene, gjenforteller så sin historie og på slutten er hun tilbake ved begynnelsen. Egentlig er alt fortalt retrospektivt, bortsett fra selvmordet som er i sanntid. Gjennom forestillingens form har jeg forsøkt å tydeliggjøre denne dramaturgien, samtidig som musikk, lys og koreografi tilfører teksten flere dimensjoner – men uten å spille imot den.

– *Keith Brown skrev i sin anmeldel-*

se av Psykos 4:48 at det er «... utilgivelig at Lars Norén [...] belemret Melanie Mederlind med å iscenesette dette stykket med bare én skuespiller»¹. Hva mener du om det?

– Jeg er helt enig. Noe av det første jeg sa til Riksteatret var at dette ikke er en monolog. Jeg mener det finns *minst* to stemmer, kanskje også en tredje – en kommenterende stemme. Sarah Kane mente også selv at det var flere stemmer.

– *Hun har også sagt at hun ikke vet hvor mange stemmer det er.*

– Ja, men hun snakker alltid om *flere* stemmer. Jeg vet også at James Macdonald, som stod for uroppsetningen av *Psykos 4: 48* på The Royal Court Theatre (2000), ikke liker at stykkets produseres som monolog – pga. faren for å redusere det til et selvmordsbrev. Mitt oppdrag ved Riksteatern var å gjøre den med én skuespiller, med Annika Hallin, og vi diskuterte det mye. Men rammene rundt produksjonen var satt, så jeg måtte løse problemene innenfor disse rammene. Jeg synes løsningen (med bruk av en voiceover) fungerer, nettopp fordi stykkets struktur er flashback og fordi alt foregår inni hennes hode.

– *Hvordan forholder du deg til den sterke tilknytningen stykket har fått til Kanes eget selvmord?*

– En av nøklene til å forstå *Psykos 4:48* er å gjennomgå Kanes biografi. Men, selv om stykket ikke kan leses helt atskilt fra hennes biografi, mener jeg at det er mye mer enn et selvmordsbrev. Hun var nok mer rasjonell enn som så. Jeg mener stykket er et godt gjennomtenkt kunstnerisk prosjekt, og ikke noe hun har skrevet i ren desperasjon midt på natten når hun ikke fikk sove. Kane hadde en sterk visjon om hva hun ville oppnå med sin dramatik; blant annet søkte hun å finne en måte å skrive på hvor form og innhold ble ett. Under arbeidet med *Psykos 4:48* merket hun at hun var i ferd med å lykkes med det målet.

– *I forestillingen legger kvinnen manusset utover gulvet – et regigrep som kan knytte verket nærmere Kane selv. For meg virker dette paradoksalt i forhold til det du nå sier angående selvmordsbrevet. Hva var din motivasjon bak dette grepet?*

– Det regigrepet er inspirert av Albert Camus' bok *Myten om Sisyfos*. Camus la meningen med livet i menneskets streben etter det kunstnerisk skapende.

Jeg leser *Psykos 4:48* som et dypt eksistensielt stykke om søken etter meningen med livet. Det handler om en person som søker etter en anledning til *ikke* å begå selvmord. Hun kjemper blant annet for å kunne fortsette å skape. Stykket behandler, på den måten, det kunstnerlige skapende som en potensiell mening med livet – noe jeg har

forsterket ved å fremstille karakteren som en forfatter. Dette grepet gir forestillingen et metanivå som jeg mener også finns i teksten.

Sarah Kane har selv sagt; «To create something beautiful about despair, or out of a feeling of despair, is for me the most hopeful, life-affirming thing a person can do.» Hvis man leser dette utsagnet inn i *Psykos 4:48*, underbygger det min tolkning. Snarere enn å se på teksten som et selvmordsbrev ønsker jeg altså å fremheve teksten som et kunstnerlig prosjekt, med en egen kunstnerisk verdi.

*

På Mederlinds merittliste som regissør står forøvrig *Avskedet* av Elfried Jelinek

– debutoppsetning på Malmö Dramatiska Teater i 2002, *Viltstigen* av Franz Xaver Kroetz – eksamensarbeidet på Dramatiska Institutet i 2004, *Psykos 4:48* av Sarah Kane – på Riksteatern i 2004. *Våra föräldrars sexuella neuroser* av Lukas Bärfuss – på Riksteatern i 2005. *Jag älskar det bår landet* av Peter Turrini – på Malmö Dramatiska Teater i 2005.

NOTER

¹ I *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr.3 2004:94. Dette var en innvending Therese Bjørneboe også hadde i sin anmeldelse i *Klassekampen* 8. september d.å.

Å ikke begjære

Runar Hodnes Sarah Kane: Hvorfor utfordre tabuer, seksuelle som estetiske, når det ikke finnes noen glede i å overskride dem?

AV JON REFSDAL MOE

SARAH KANE: **FEDRAS KJÆRLEIK**
OVERS. AV JON FOSSE. REGI: RUNAR
HODNE. SCENOGRAF: KARI GRAVKLEV
DET NORSKE TEATRET, PRØVESALEN

I 1976 begynte pornografen Bob Guccione et samarbeid med forfatter Gore Vidal, om et filmepos basert på den korte og voldelige karrieren til keiser Gaius Germanicus, best kjent som *Caligula* (37-41 e.kr.). Gjennom Vidal, hvis rykte nok var langt bedre enn hans eget, skaffet Guccione fire av Storbritannias fremste skuespillere til rollelisten. Selv bidro han med 20 millioner dollar, regissøren Tinto Brass, samt hundrevis av statister i varierende grad av full frontal nakenhet. Resultatet ble lansert som det tyvende århundres mest kontroversielle film, og

er i hvert fall en av syttitallets mest bisarre. Her dør Sir John Gielgud på tragisk vis, Peter O'Toole er en pervers Tiberius flankert av nubile tjenestejenter av begge kjønn, hoder ruller, kjønnsorganer kastes til hundene, og overalt er tungt sminkede penthousemodeller i full gang med det de er gode til. Blant annet sammen med Helen Mirren.

Da *Caligula* ble sluppet i 1979 hadde Gore Vidal gått til sak for å få navnet sitt fjernet fra plakaten. Dette i protest mot regissørens nedtoning av det homoerotiske universet han hadde skapt. Moralsk anstøt tok også Gielgud, kanskje mest på grunn av sekvensene med hardcore-porno som Guccione selv hadde lagt inn etter å ha sparket regissøren. Til slutt beklaget også filmens stjerne Malcolm McDowell sin deltakelse; til tross for et lysende maniert og

snørrhovent portrett av den unge keiseren.

Etter én visning ved filmfestivalen i Cannes, ble filmen fordømt av både kritikere og distributører, og Guccione måtte selv leie kinoer for å få den vist i hjemlandet.

Caligula står tilbake som en gravskrift over syttitallet, da liberale motkulturer møtte en ambisjøs pornobransje i felles sak mot kulturelle tabuer; en kamp der begge ble sittende igjen med brukket rygg. Filmen er som et Studio 54 plassert i helvete, en Monterey-festival for gay-generasjonen og en brå død for den kulturradikale hedonismen.

Retten til ikke å begjære

Det er mye suging i *Fedras Kjærleik* også, Runar Hodnes oppsetning av Sarah Kanes tragedie. Man kan faktisk si at regissøren her gjør et større poeng ut av blowjobbene enn Guccione gjorde. Hos sistnevnte forekom de ofte i utkannten av skjermen, som dekadente krydderier til keiserens galskap. Her suges det midt på scenen, mens resten av den ligger i stumt halvmørke. Og der Caligulas penthousemodeller sin pornografiske vane tro gjør sitt beste for å etterlikne seksuell ekstase, er erotikken her helt gledesløs. De seksuelle aktene er utelukkende maktdemonstrasjoner mellom scenens individer, og i sentrum for dem alle står Hippolytos, mannen som ikke begjærer, og som derfor må straffes for sitt hovmod.

Resignert, men ikke uten humor, sløver han i palasset og venter på at straffen skal fullbyrdes. *Women find me much more attractive since I've become fat. They think I must have a secret. Phaedra's love* handler om retten til ikke å begjære, til ikke å la seg ydmyke av andres kjærlighet. Kane skildrer et univers styrt av blinde lidenskaper, der forsøk på å bevare forstanden er å anse som en forbrytelse, og der overgivelse straffes like hardt. Når Hippolytos til slutt gir etter for stemorens innstendige oppfordringer til incest, anklager hun ham sporenstreks for voldtekt. Kjønnsganene hans skjæres av og brunes lett på grillen før de, etter å ha fungert som kasteball blant lekende barn, kastes til hundene. Derpå åpnes han på midten, ennå levende, innvollene hans dras ut og legges på grillen, mens alle barna



FEDRAS KJÆRLEIK,
regi: Runar Hodne. FOTO:
ERIK BERG

jubler av lykke, sannsynligvis over det nært forestående festmåltidet.

Racine kjente historien fra Euripides og Senecas Hippolytos-tragedier da han i 1677 satte fokuset på Fedra. Og det egentlig mest interessante med Sarah Kanes overskriving av denne er at den er så forbannet grotesk. Den greske og romerske antikken, og dens påståtte normoppløsning, er en stadig inspirasjonskilde for folk som søker å sette rasjonaliteten i relieff; gjennom den sadistiske gleden hun skriver med, knytter Kane blant annet an til Antonin Artauds klassiske studie: *Héliogabale ou l'Anarchiste Couronné*,

Likegyldig?

Forestillingen *Fedras Kjærleik* er klinisk renset for denne sadistiske gleden, denne fascinasjonen for det andre, for det uutsigelige og det perverse. I stedet er den satt inn i en fascistoid, tilknapet og maktdyrkende fiksjon. Dermed står Sarah Kane tilbake uten det som eventuelt gjør henne viktig som dramatiker. At Hodne har villet dempe sjokkeffektene er til å forstå, men ved å iscenesette Kane som iskaldt kammerdrama, risikerer man også å gjøre henne til en likegyldighet. En likegyldighet full av incest og sugejobber, riktignok. Men like fullt en komplett, total, kjedelig likegyldighet. For å si det med Caligula, slik Camus gir ham replikken (1945): *Menneskene dør og er ikke lykkelige*. Men strengt tatt er dette noe de fleste vet. Særlig om det hender at de besøker teatersalen.

I likhet med Hippolytos, sin egen ledende skikkelse, er dette en forestilling blottet for begjær. Jeg skal ikke av

den grunn kaste dens kjønnsorganer til hundene, men jeg må likevel spørre hvorfor. Hvorfor denne skildringen av seksuell dekadanse, om den ikke skal møtes med det minste lille snev av fascinasjon? Hvorfor spille Sarah Kane om man ikke på noe punkt vil henføres av hennes aggresjon og hennes fornøyelige sadisme? Jeg mener, kan vi ikke da spille noe hyggelig i stedet?

Enhver generasjon vil selvsagt overdrive sin egen historiske betydning. Like fullt synes avstanden mellom *Caligula* og *Fedra* veldig lang; eller snarere mellom det kulturelle landskapet som skapte *Caligula* som film, og det som har trykket Sarah Kane til brystet som teatrets redningskvinne. Omgangen med det uutsigelige er den samme, men fascinasjonen for det er en helt annen. Når begjæret forsvinner, forsvinner også enhver radikalisme. Hvorfor utfordre tabuer, seksuelle som estetiske, når det ikke finnes noen glede i å overskride dem?

Fordi de samme tabuer selvsagt befestes på denne måten, men la oss ikke drukne i sosialantropologi. For er det ikke et annet begjær vi ser i vår fascinasjon for Sarah Kane? Det samme begjæret som får oss til stadig vekk å gjenta at hun bare var 28 år gammel da hun stakk hodet i en gasskomfyr, eller hengte seg, eller skar sine kjønnsorganer av og kastet dem til hundene, eller hva det nå enn var hun (måtte hun hvile i fred) gjorde. Et begjær, ikke etter vår egen død, men etter opprørersens?

Det grunnleggende premisset for enhver god tragedie. Og for våre sosiale institusjoners fortsatte beståen.

Pene mennesker

Regissøren ikke har hatt noe spesielt ønske om å synliggjøre samfunnskritikken i Robert Woelfls KOMMUNIKASJON MELLOM SVIN.

AV KARI SAANUM

ROBERT WOELFL:
KOMMUNIKASJON MELLOM SVIN
OVERS.: OLE JOHAN SKJELBRED
TEATRET PÅ TORSHOV, MALERSALEN

Østerrikeren Robert Woelfl (f. 1965) har ikke vært spilt i Norge tidligere. Derfor er det sympatisk at Nationalteatret benytter Samtidsfestivalen til å rydde plass for ham på programmet. Det er sågar skandinavisk premiere – en fremsyntet som burde glede alle som ønsker mer norsk og europeisk samtidsdramatik på teatrene.

Fjorårets Nobelpristildeling til Elfriede Jelinek har utvilsomt økt interessen for østerriksk/tyskspråklig kultur også her til lands. Kanskje ikke så rart, sett i lys av alle de norske kunstnerne som trekker mot kunstmetropolen Berlin for å få inspirasjon og levelige arbeidsvilkår.

Nationalteatret har gitt skuespiller, oversetter og debuterende regissør Ole Skjelbred prøvescenen på Torshov for å sette opp Woelfls ca 45 minutter lange stykke *Kommunikasjon mellom svin* (2001). Bare tittelen gjør at forventningene spennes høyt. Man tenker på Thomas Bernhards arrogante, rasende

utblåsninger, den frysende uhyggen i Michael Hanekes *Bennys Video*, på det mentale skrekuniverset fra Jelineks *Pianolæreren*. Østerrikerne har så absolutt noe å tilføre konsensusøkende, konfliktsky og selvtilfredse nordmenn. Den største likheten mellom dem og oss, er at vi nærmest har valgt oss hvert vårt ytterpunkt. Der østerrikerne har som kunstnerisk nasjonalsport å grave frem monstrene, gjør vi her i landet alt for å unngå ubehaget og feste blikket et annet sted, gjerne innover, i frykt for å kjede eller støte publikum.

Samfunnskritisk

Mari Maurstad og Jan Grønli spiller ekteparet Albert og Martha, som lever isolert i sin egen perfekte verden, der møblene står på merker, der det er orden på skap, sølvtøy og tallerkenrekker, og alt er helt fint, bare man «har en god følelse». Selvsagt har de sine svakheter. «Jeg røyker, du spiser sjokolade.» Men det er akseptert; i denne perfekte verdenen, må man ha noen feil og mangler – så lenge det er de rette feilene.

Det som holder Albert og Martha sammen, er den totale enigheten i synet på seg selv som det perfekte par, og synet på omverdenen som søppel. Det er dem mot røkla. Dette finmaskede hatet mot omverdenen, er selve eksistensgrunnlaget for ekteparets kjærlighet – hatet mot de andre. I tillegg leker paret en skummel lek med dominans og underkastelse i forholdet – Albert har pistolen.

Selvsagt går dette galt. Martha og Albert er i ferd med å gå i stykker av ensomhet, de drømmer om å gå ut og være i verden, men tvilholder på å holde seg inne – smittefrykten er stor. I tillegg tærer de på hverandre. Men når avløpet en dag – symbolsk og bokstavig –

tetter seg og møkka hopper seg opp, må de ha hjelp utenfra. Og hjelp kommer, i form av den optimistiske, nesten-for-god-til-å-være-sann-tolerante avløps-spesialisten Erich (Christian Skolmen). Erichs holdninger og tilstedeværelse truer ekteparets trygge verden, og det ender med at de tar livet av ham. Når de blir stilt til ansvar for forbrytelsen og havner i fengsel, er de (nesten) tilbake i Paradis. Fengselets moraliserende, detaljstyrende, avstraffende praksis, blir det tilfluktsstedet som gjør det mulig for ekteparet å opprettholde sin «perfekte» hverdag.

Woelfls tilsynelatende enkle, lille fabel har i seg tykke lag med samfunnskritikk og angrep på gjengs (noen vil kanskje si spesifikk østerriksk) moral. Stykket kan skrelles av lag på lag med kritikk mot trangen til perfektjon, til utstøtelse av annerledestenkende, til underkastelse, underordning, (nasjonal) isolasjonisme, selvgodhet.

«Stue-drama»

Dessverre kan det se ut som regissøren ikke har hatt noe spesielt ønske om å synliggjøre disse underliggende og svært fremtredende kritiske lagene. I stedet får vi, i god norsk tradisjon, en stue-dramatisk oppsetning som fokuserer på individene og deres private liv, fremfor «typene», dvs. ideene som karakterene representerer, og det politiske. Dette gjør etter hvert stykket, som utover i handlingen blir mer og mer abstrakt, vanskelig tilgjengelig, for ikke å si uforståelig.

Kanskje har regissøren ikke fått spesielt mye penger å jobbe for – noe den særdeles enkle scenografien med bare et bord og to stoler kunne tyde på. Med det høypotente råmaterialet skuespillerne Maurstad, Grønli, Christian Skolmen og Gerhard Bjelland representerer og byr på, kunne resultatet blitt atskillig mer ekstremt og skremmende enn den intime, småmorsomme, etter hvert litt ubehagelige Virginia-Woolf-aktige fabelen vi ble presentert for på Torshovs lille prøvescene en sen kveld i september.

Nationalteatret har tatt en sjanse på å spille radikal, ny dramatik. Teatret burde i langt større grad ha tatt sjansen på å utnytte den til å lage skikkelig samfunnskritisk rabalder.



Christian Skolmen, Jan Grønli, Mari Maurstad og Gerhard Bjelland i **KOMMUNIKASJON MELLOM SVIN**, regi: Ole Johan Skjelbred. FOTO: ATLE BYE.



Russerne kommer

Verken Brødrene Presnjakovs
CAPTIVE SPIRITS eller
Vassilij Sigarevs **SVART
MJØLK** engasjerte så mye
man kunne forvente.

AV TOM REMLOV

BRØDRENE PRESNJAKOV: **CAPTIVE
SPIRITS** REGI: VLADIMIR AGEEV
GJESTESPILL KAZANTSEVSENTERET,
MOSKVA. AMFISCENEN,
NATIONALTHEATRET

VASSILLIJ SIGAREV: **SVART MJØLK**
REGI: LARS ERIK HOLTER. SCENO-
GRAFI: ARNE NØST. DET NORSKE
TEATRET, SCENE 2



Ingrid Bolsø-Berdal, Aksel Hennie og Trini Lund i **SVART MJØLK**, regi: Lars Erik Holter, Det Norske Teatret. FOTO: FIN SERCK-HANSEN.

Tidlig på nittitallet hadde jeg et nært samarbeid med en del russiske teaterkunstnere. En av dem, en kritiker (som i dag faktisk er blitt landets kulturminister), fortalte meg at teatret etter glasnost var kommet i en dyp krise. Problemet var at virkeligheten kjentes så mye mer dramatisk på tv, nå som det endelig var blitt mulig å få den i tilnærmet usensurert versjon, på samme måte som et offentlig ordskifte kunne foregå i full åpenhet. Teatret hadde derfor mistet sin posisjon – og status – som det stedet der kritisk dialog var mulig og der mennesker kunne komme sammen og oppleve et fellesskap på tvers av en undertrykkende kultur. All den oppfinnsomme symbolikken og kunstferdigheten tvunget frem av et autoritært regime kjentes plutselig uendelig gammeldags, og teatrets tilbud av menneskeskjebner fra andre tider og andre verdener mistet sin appell.

Utilgjengelig

I dag er situasjonen en ganske annen. Nå er åpenbart virkeligheten på full fart inn i russisk teater. De siste årene har Russland kunnet mønstre et imponerende oppbud av nye dramatikere, som alle forholder seg aktivt til

sin samtid og samfunnet de lever i, og som både ønsker og evner å komme et publikum i møte. Og det er kanskje de mest toneangivende akkurat nå som inngikk i Samtidsfestivalen i Oslo tidligere i høst.

Brødrene Presnjakov er et slags *nome-de-plume*. Det er slik de kjødelige brødre Oleg og Vladimir insisterer på å krediteres, etter som de skriver alle sine stykker sammen og nærmest bare som en fortsettelse av den kontinuerlige dialogen de to har ført med hverandre hele livet, i følge et intervju for et par år siden. I Vesten er de blitt særlig kjent for sitt *Terrorisme/Terroristene*, som i forrige sesong også ble oppført med stor suksess her i landet, både i Trondheim og Oslo.

Presnjakov-teksten som ble vist på Amfiscenen i september var av nyere dato og et ganske annet slag. Forestillingen var et gjestespill fra et Moskva-teater, men ble av en eller annen grunn presentert med den engelske tittelen *Captive Spirits*. På norsk ville jeg tro en egnet oversettelse er *Fengslede sjeler*. Stykket later til å være løst basert på en av brødrenes litterære doktoravhandling om poeten Aleksander Blok. Det handler om Bloks forhold til venen, kollegaen og rivalen Andrej Belyj

– begge født i 1880 og nyskapende diktere i beste elitære og entusiastiske russiske tradisjon.

Jeg syns det var et underlig gjestespill å velge seg. Selv for en som kan følge en og annen vending på russisk og i tillegg har kunnet lese en oversettelse av manus etterpå, blir dette ikke bare et eksotisk men langt på vei utilgjengelig stoff. Her er det åpenbart så mange litterære og kulturelle referanser at publikum skal ha dannelses også over det vanlige nivå for russiske teatergjengere (og det nivået vet jeg av egen erfaring er ganske høyt), for å få noe reelt utbytte. Men i tillegg betviler jeg sterkt at dette i tidens fylde skal komme til å regnes som et viktig Presnjakov-stykke. Slik jeg opplever det er det ganske tullete, en litterær farse på grensen til leilighetsdiktning for en sammenkomst av akademikere med den såkalte sølvalderen i russisk diktning som spesial.

Og slik syntes jeg også oppsetningen var. En stund – mens jeg virret mellom en litt usynkron simultanoversettelse på videoskjermer på hver side av scenen og den tilsynelatende nokså løst arrangerte og orkestrerte handlingen – tenkte jeg at vi nok en gang fikk oppleve et eksempel på det underlige regissørveldet i russisk teater, der tekster *skal* behandles som et rent materiale og forestillingens ubestridte signaturbærer må være regissøren. Men ved nærmere ettertanke og etter gjennomsyn av oversettelsen, må jeg si at teksten hadde fått en oppsetning helt i tråd med sin karakter. På samme måte som stykket er fullt av tøys og fremstiller de to dikterne som både infantile og eksalterte, er oppsetningen full av passelig vellykkete gags og ablegøyer, parret med en tilsynelatende nokså klossete billedbruk. Med velvilje kunne det da kalles tilsiktet amatørskap – fremført av gode om ikke enestående skuespillere. Selv tekstens klimaks – en duell mellom de to unge mennene, med belegg i virkelige tildragelser – blir aldri helt den farsen det lover, og slik tror jeg godt forfatterens hensikt også kan ha vært.

Men det kunne nå likevel vært moro å få sett en oppsetning av *Fengslede sjeler* gjort med helt motsatt fortegn, der man f.eks. ikledde teksten et nærvær og en psykologi à la Blok og Belyjs samtidige, Anton Tsjekhov. Å dømme etter

fjorårets to norske Presnjakov-forestillinger tåler disse brødrenes tekster å leses på svært forskjellige måter.

Togstasjon

Vassilij Sigarevs *Svart mjølk* er moderne dramatik av en helt annen art. Dette er realistisk problemdiktning som setter dagens russiske samfunnsutvikling under debatt.

Pussig nok er Sigarev og Presnjakovene fra samme sted – distriktet rundt det sovjetiske storindustriområdet Jekaterinburg ved Ural-fjellene. Men for Sigarev er hjemstaven åpenbart den viktigste kilden for hans diktning. Hans hittil mest kjente og oppførte stykke, *Plastelina*, er en dyster visjon av det urbane helvete i en større provinsby i oppløsning, og skal ha hans egen bror som utgangspunkt.

Svart mjølk foregår også langt ute i provinsen, nærmere bestemt i det forfalle og vandaliserte venteværelset på

for en bråmodning som vi aner kan bli smertefull.

Med så enkle grep slås grunntema an, gjenkjennelig fra både klassisk russisk diktning og nåtidens nyhetsbilde: den fullstendig uoverstigelige råken mellom livet i sentrum og livet ikke bare på landet men i landet – mellom makten og massene, og, i siste instans, mellom tradisjon og utvikling. Eller som fyllicen (Ståle Bjørnhaug) har forholdt oss i sin åpningsmonolog, innpakket i det sedvanlige russiske lappeteppes av pels og vadmel, og i en dus belysning som om han trådte rett ut av Gorkijs *Nattasylet*: «Alt er smertefullt feil her ... så feil at ein får lyst til å hylskrike, slik at det grenselause fedrelandet mitt kan høyre det: 'Ditt ludder! Ta deg saman, du er usømmeleg!' Men kjem ho til å høyre, tru? Kjem ho til å forstå? Til å tenkje seg om?»

Et venteværelse er velbrukt både som åsted og metafor i verdensdramatik-

hjulpet skuespilleren til å skape en reell utvikling i skikkelsen. Og aller viktigst: jeg tror Sigarev mer har tegnet en type enn en person.

Dette siste er mer utvetydig tilfelle med det øvrige rollegalleri. Både Jorunn Kjellsby som purkelur bondekonne, Grethe Ryen som jordnær jordmor og Anderz Eide som desperat bygdegutt forsvarer sine skikkelser godt, men til slutt litt forgieves. Og på noe som helt klart er tenkt som et emosjonelt toppunkt, der landsbybefolkningen møter opp med sine brødrister og vil ha pengene tilbake, ligger forestillingen snublende nær den ufrivillige komikk: istedenfor å skremme de to unge med sitt nærvær og med sine liv, blir det lille oppbudet av statister en påstand, en idé.

Like skjematisk oppleves omslaget inn i annen akt. Ti dager er gått og Shura er nedkommet. Og plutselig har hun også innsett de sanne verdier i livet, i

Det er lett å se hvorfor Sigarevs dramatik har hatt en slik appell i angloamerikansk teater

et lite stasjonssted der de fleste togene bare dunderer forbi. Her møter vi det unge paret fra storbyen, Shura (Ingrid Bolsø Berdal) og Ljávtsjik (Axel Hennie). Hun er gravid i niende måned og hekta på kjærlighet på pinne, han selger billige brødrister fra Malaysia til den troskyldige lokalbefolkningen. Hun står på terskelen fra et egosentrisk ungdomsliv til et ansvar hun bare så vidt aner, og skjuler sin angst gjennom forakt og temperament. Han er «street wise» og en barket kyniker som kjenner seg på parti med den nye tid – etter kommunismens fall, som han trolig knapt husker – der alt handler om å sørge for seg, sitt og sine.

I Lars Erik Holters oppsetning får vi et slående første møte med disse to. I Arne Nøsts skitne og tomme venteværelse blir Shura og Ljávtsjik som to forlatte barn, i en verden de syns er deres, men som de overhodet ikke fatter. De nådde akkurat ikke toget, og når neste går finnes det ingen informasjon om. Omgitt av sin altfor store og fargerike bagasje er de henvist til å vente. Og fyllicen vi nettopp har sett sovne under en haug med avisapir skal det gå lenge før de oppdager. Her er det duket

ken. Sigarevs signal er at det ennå ikke er for sent å gjøre noe med utviklingen i Russland, men det haster. Og Shura og Ljávtsjik har ikke annet valg enn å konfronteres med en virkelighet de ellers ville vendt ryggen.

Skjematisk

Når dette ikke blir så engasjerende som vi forventer, tror jeg ansvaret må fordeles likelig mellom Holter, Nøst og Sigarev selv.

Ta f.eks. billettselgersken, som er den første som dukker opp. Hun livnærer seg av tvilsom vodkaproduksjon på bakrommet og er en sprengkraftig skikkelse, en «survivor». Hun forstår at stedet er i ferd med å bli en ugjenkallelige bakevje, men likevel vil hun leve sitt liv der. Hun er realist, men også humanist, en liten Mutter Courage. Slik er hun er en utfordring for de to unge, både for ham og henne. Men til tross for heftig innsats av Trini Lund, blir damen underlig konturløs. Én ting er at Nøsts sceneløsning skaper en for stor arena, som tilsynelatende gir uendelig muligheter, men som i realiteten taper spillet for både presisjon og kraft. Men viktigere er at Holter nok ikke har

den grad at hun vil bli her ute i provinsen. Det kan selvfølgelig ikke Ljávtsjik fatte, og selv om han også er kommet i bevegelse som menneske av at de nå er blitt en familie, avviser han alternativet kontant. Den korte akten inneholder riktignok stykkets mest spennende og nærgående scener, der forholdet mellom de to får utspille seg, og der det nyfødte barnet i den rare gamle barnevognen de har skaffet seg blir høyst levende. Og det er her det er lettest å se hvorfor denne dramatikken har hatt en slik appell i angloamerikansk teater, med den realistiske skuespillkunst som hovedfokus, for både Berdal og Hennie utnytter alle muligheter og leverer nyansert og vitalt spill. Men grunnpremisset står ikke helt til troende.

Selv ikke med en utgang som både er tvetydig og dypt forstyrrende: Endelig kommer toget, og Ljávtsjik triller resolutt med seg barnet for å gå på, og er villig til å la Shura stå igjen. Hva gjør hun? Så vidt jeg forstår har Sigarev overlatt til det enkelte teater å avgjøre om hun blir eller drar. På Det Norske følger hun til slutt med tilbake til Moskva. Og det innrømmer jeg overrasket meg.

Journalister i krig

Godt sceneportrett, men uten samtidsfokus.

AV ELISABETH LEINSLIE

LIV HELØE OG KAI JOHNSEN:

LISE L. – JOURNALIST I KRIG

REGI: KAI JOHNSEN. SCENOGRAFI:

TINE SCHWAB. NATIONALTHEATRET,

MALERSALEN, 27. AUGUST

I Stockholm bor det i dag en kvinnelig journalist og forfatter fra Kroatia. Hun ble født i Jugoslavia i 1949 og har opplevd den ufattelig brutale krigen som herjet landet under Slobodan Milošević. Gjennom en rekke bøker, reportasjer og essay har hun bidratt til økt forståelse av denne krigen. Jeg snakker om Slavenka Drakulić som presenterte sin tredje bok om krig og folkemord i tidligere Jugoslavia¹ på høstens litteraturfestival *Kapittel 05* i Stavanger.

Drakulić mener at serbere og kroatters kollektive fortrenning av sin egen krigshistorie blokkerer for landenes økonomiske framtid og politiske stabilitet. Hun ønsker at samfunnene på Balkan skal åpne øynene for sannheten og starte diskusjoner omkring individuell skyld og kollektivt ansvar, og videre forhindring av nye konflikter. Rettssakene i domstolen i Haag, som langsomt avdekker sannheten omkring de verste krigsforbrytelser i Europa siden andre verdenskrig, er en viktig kilde for hennes nye bok.

Kobling

Drakulić's historie er en ypperlig parallell, fra vår samtid, til Lise Lindbæks historie. Gjennom å rapportere og opplyse folket om grusomme krigshendelser ønsket også Lindbæk å påvirke og kanskje hindre videre krigføring. Tematikken i Heløe og Johnsens sceniske portrett av Lise Lindbæk er med andre

ord brennende dagsaktuell.

Som en del av repertoaret på Samtidsfestivalen 2005 skulle man tro at denne produksjonen på en eller annen måte ble relatert til vår samtid (bortsett fra å være nyskrevet dramatik). Men de som kom til teatersalen med slike tanker i hodet ble skuffet; produksjonen strander i sin egen autonomitet. Lindbæks livshistorie rulles opp i en forrykende fart og når aldri utover seg selv. Heløe og Johnsen kunne med fordel forsøkt å koble denne produksjonen til noe større – noe utenfor Lindbæks



Tone Danielsen i *LISE L.* Foto: Espen Tollefsen

private sfære. Dette ville for øvrig vært i Lindbæks ånd: hun var stadig på jakt etter noe større å koble de små historiene til.

Fokus

Historien om Lise Lindbæk (1905-1961) er historien om en eventyrlysten og rotløs individualist som driver råkjør på seg selv og sine nærmeste. Hun er en kvinne som i stor grad styres av arbeidslivets mot- og medgang. Mens familien (spesielt datteren) hjemme i

Norge ligger som et teppe av dårlig samvittighet og klaustrofobisk tilhørighet over henne. Hun kjemper mot seg selv, men også mot norsk offentlighet (som kaller henne en krigshisser og nekter henne pressekort). Ensomhet, angst, depresjon og traumer fører henne med tiden inn i ett omfattende alkoholmisbruk.

For noen år siden leste jeg Edvard Hambros biografi om Liv Ullmann. Boken fremsto, for meg, som en fargeløs og kjedelig opprømsing av Ullmanns livshistorie. Jeg fikk en sterk fornemmelse av at forfatterens (altfor store) respekt for materialet blokkerte for problematisering og perspektivering av subjektet (Ullmann) og hennes forbindelse til omverdenen. Etter å ha sett *Lise L.* satt jeg igjen med samme fornemmelse.

Produksjonens fokus ligger i å skape et dokumentarisk sceneportrett av Lindbæks turbulente og tragiske liv. Paradokset ligger i at dette fokuset mangler et *egentlig* fokus. Det er rett og slett vanskelig å få tak på hva produksjonsapparatet vil med denne forestillingen. Vi får aldri se hennes kvaliteter og svakheter utviklet. Vi får aldri se hvilke implikasjoner hennes arbeid og væremåte hadde på omverdenen utdyppet. Produksjonen lider med andre ord under et fravær av perspektivering og redsel for å ta valg, å velge bort. Selv om karakteren spilles godt og intenst av Tone Danielsen, blir historien liggende og sveve på overflaten. Dette fører prosjektet ut i en kommunikasjonsproblematikk; dette er teater kun for spesielt interesserte i Lise Lindbæk som atomisert individ. Paradokset er at forestillingen har et stort publikum, det settes i skrivende stund opp ekstraforestillinger på Amfiscenen.

Hva produksjonen har med vår samtid å gjøre er det flere anmeldere som har spurt seg, og jeg hiver meg på bølgen: forestillingen er et godt sceneportrett som er godt spilt, men hvilket samtidsperspektiv tar den? Kanskje man bør ha klarere kriterier for hva som defineres under samtidsbegrepet innen norsk teater.

NOTER

¹ Slavenka Drakulić: *Ikke En Flue For-tred*, Humanist Forlag, 2005

Uklart spel

MANN UTEN HENSIKT rører ved aktuell tematikk og legg opp til eit interessant spel med ulike fiksjonsnivå, men overtyder likevel ikkje heilt som førestilling.

AV ELIN HØYLAND

ARNE LYGRE: **MANN UTEN HENSIKT**

REGI: ALEXANDER MØRK-EIDEM

SCENOGRAFI: DAGNY DRAGE KLEIVA

Me møter eit tett karaktergalleri; Peter, Bror, Kone, Datter, Søster og Grunneier/Assistent. Dramaet sirkular rundt mannen Peter som er i ferd med å endre sitt liv i form av å selje seg ut av forretningane sine og liksom godt bygge seg ein heil by. «Jeg trenger noe nytt. Noe som kanskje ikke lykkes», seier Peter til Bror og indikerer behovet for å sprengje seg sjølv ut av ein suksess som no har gjort livet hans for forutsigbart. Han kjøper ei idyllisk tomt ved ein fjord og bygg byen sin. Dramaet utviklar seg så tidsmessig frå oppkjøp av tomta til tjuårsjubileet for Peters by, og til sist trettiårsjubileum og Peters død. Undervegs dukkar både ei *Kone(lekskone)* og *Datter* opp, og etter Peters død, får Bror plutselig *Søster* på besøk. Grunneigaren Peter kjøpte tomta av har blitt til bedrifta, byen og familiens *Assistent*.

Dramaturgisk sett føregår forteljinga på to narrative plan; eit realistisk drama utspelar seg mellom karakterane på det eine, medan dei kommenterer seg sjølv og kvarandre i tredjeperson på det andre. Språket i dramaet er minimalistisk og kryptisk, det er vanskelig å forstå relasjonane heilt. Noko fell liksom ikkje på plass, men det viser seg og å bli heile poenget, ettersom me etterkvart får vite at Peter ikkje berre bygg sin eigen by, men og sin eigen familie: både bror, kone og datter er tilsynelatande berre innbetalte, tilfeldige personar som er villige til å spele dei rollene dei blir bedt om å spele – mot ei god dagløn. Etter Peters død blir spørsmålet om einearvingen, Bror, vidare-

fører 'familieforretninga' eller ikkje, men ender tilsynelatande med å kjøpe seg ei søster. Problemet er at alle desse momenta berre kjem vagt og uklart til syne i førestillinga.

Scenografien minner generelt om Torshovscena sitt unike potensiale for å leike med skiljet mellom scene og sal: publikum sitt omringa av maleri av norsk vestlandsnatur som dekker alle vegger, og sitt slik innanfor aktørane si sceniske ramme gjennom heile førestillinga. Samstundes fungerer maleria som metafor på kjøpt og betalt identitet, et-



tersom me gjennom programmet blir tilbydd å kjøpe med oss ein liten nasjonalromantisk bit Noreg – slik Mannen kjøper og bygg med den største handlekraft, men utan resultat av eigentlig livsverd, blir til og med naturen/ramma for fiksjonen eit utbyttprodukt.

Reality- og lottomiljonærsamfunnet

Mann uten hensikt blir som førestilling ein slags 'Jon Fosse goes brutal'; karakterane (bortsett frå *Peter* og *Grunn-*

eigaren) får namn etter familiære relasjonar og kommuniserer i knappe vendingar med kvarandre. I motsetnad til Fosse sitt fokus på miskommunikasjonen i seg sjølv, blir miskommunikasjonen og spenningane i Lygres univers knytte til at dette er kjøpt og betalt 'nærleik' – her eksisterer ikkje ekte relasjonar verken formelt eller emosjonelt, familieinstitusjonen er tilsynelatande tilbakelagt, men erstatta av ein god del desperasjon som og betyr kjensler. Kjensla av å mangle ekte kjensler.

Tematisk blir *Mann utan hensikt* ein kommentar både til ein slags 'reality'-logikk, kor det konstruerte og fiksjonelle går inn som 'virkelighetsgaranti', og ein idé om at 'lottmillionæren' er det verkeleg lykkelige mennesket med muligheit til å gjere akkurat som ein vil. Kjøpe seg det ein vil. Dette ironiserast over gjennom grunneigarfiguren som har tent seg rik på salet av tomta si, og ender opp med å ikkje rikke seg av flekken og tek jobben som assistent for Peter som kjøpte han ut. Gjennom Bror og Kone markerast det og korleis dei konstruerte relasjonane til slutt er det einaste av verdi i karakterane sine liv. Dei er ingenting utan sine roller.

Førestilling utan hensikt?

Lygres formale leik med tid, rom og forteljarnivå fungerer til ei viss grad i Alexander Mørk-Eidems regi, men det kan og virke som dramaets ulike fiksjonsnivå ikkje når heilt ut til publikum i narrativ forstand. Leiken, overraskande humor og skift mellom rolle/rolla utanfor rolla, skaper fleire underhaldande augneblinkar, men førestillinga som heilskap manglar generelt eit tydeligare formgrep i høve til å formidle sjølve dramaets komplekse spel med karakterane. Ein kunne få litt kjensla av at leiken med publikum og råskapen i visse scenar var det som fekk styre regien/skodespelarane, heller enn formidlinga av dramaets ibuande kompleksitet.

Lygres tekst balanserer mellom det realistiske og det metafiksjonelle på eit vis som nok kanskje kan krasje med eit ensemble som i hovudsak jobbar innanfor psykologisk-realistisk karakterkildring. Faren er at dei vipper for langt i motsatt retning, som for å verkeleg overbevisje om at dei meistrar ei meir

eksperimentell dramatisk form, men ser ut til å ha mista noko av sin eigen hensikt med spelet i sin heilskap. Isolert sett godt spel (især frå Ramstad, Barker og Øigarden), og humoristiske innslag reddar likevel både dramaet og førestillinga frå å verke meiningslaus som

sceneoppsetjing. Den fysiske råskapen verkar noko malplassert, og fungerer først og fremst som rein gimmick og overraskingsmoment for publikum.

Tekstens dramaturgiske oppbygning og det den latar til å ville seie noko om ender med å jobbe litt mot seg sjølv i sitt

spel mellom virkelighetsnivåa, og som førestilling blir spenninga mellom det satiriske, humoristiske og tragiske utstrekkelig. Kven eller kva som egentlig var utan hensikt her blir vanskelig å sjå til slutt, og ender med å slå tilbake på førestillinga som heilskap.

Slagkraftig teaterpunk

4forSØK og SONS OF LIBERTY II var Black Box Teater sine bidrag til Samtidsfestivalen. Begge førestillingane minnar om at det post-moderne teater fungerer best når det tør å tenke på seg sjølv som nettopp teater. AV ELIN HØYLAND

NON-COMPANY: **4FORSØK –**
VERSJON 1. BLACK BOX TEATER,
STORE SCENE
LISA C. B. LIE OG STINA KAJASO
SONS OF LIBERTY II. BLACK BOX
TEATER, LILLE SCENE

For det begynner å vise seg at dei opne strategiane i høve til tekst, dramaturgi og produksjonsstrukturar som blir forbunde med sekeomgrepet *postmoderne teater* eller *performanceteater* (kor blant anna ei meiningstøemming i høve til representasjonsomgrepet har stått sentralt), etterkvart har byrja å tømme seg sjølv i høve til sin funksjon som *opprør* mot den klassisk-aristoteliske og *lukka* dramaturgien, hierarkiske produksjonsstrukturar og tekstens overstyring av teateret som tverrestetisk kunstform.

No har me kome forbi dette 'anti-stadiet' (me er 'post-post', og 'anti-post') vil mange hevde, og Kristian Seltuns artikkel «La oss lage teater igjen» (Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 4/2004) ser ut til å treffe ei nerve i scenekunstutviklinga, kor postmodernismens innovervendte opprørsstrategi begynner å få utløp i eit meir ekspressivt fridomsnivå kor både tekst- og teateromgrepet kan tas inn i post-avantgardismens varmare rom for eksperimentering. Her blir ikkje kom-

munikasjonen med publikum lenger tilsidesett av reint formeksperimenterande interesser, som var tilfellet i svært mange førestillingar særlig på nittitalets alternative teaterscene.

Både Non-Company og Sons of Liberty baserer uttrykka sine på tekst og meir eller mindre direkte kommunikasjon med publikum, men medan sistnemnde gjer dette med ei tydelig vilje til å lage teater, latar Non-Company nærast til å fornekte si eiga tilstadeværing på scena.

Ein skodespelar og fire teknikarar

4 forSøk – versjon 1, baserer seg på tre hovudelement: tekst, musikk og det eg for høvet vil kalle ein overordna sms-dramaturgi. Lise Risom Olsen er tekstforfattaren, og der igjennom hovudaktøren på scena – ho fungerer som ein slags forteljar og stiller opne spørsmål i forhold til det å ta val, eller ikkje ta dei, i dei små og store ting i livet. Ho henvend seg stort sett direkte til publikum gjennom blikkontakt og nye spørsmål over same tema, og den naitvistiske stilen i teksten si form, innhald og framføring har blitt eit kjenneteikn ved Non-Company sine førestillingar. Det faktum at Lise er den einaste skodespelaren i kompaniet og at dei andre aktørane (Hans Skogen, Kjetil Aabø, Lena Buchacz og Tone Myklatun) først og fremst er med i kraft av sine

teknologiske evner, sett og sitt preg på kompaniet, og bruk av musikk, støy og andre lydelement skapt av aktørar på scena, blir dermed det andre gjennomgåande og framtrudande trekket ved Non-Companys sceneuttrykk.

Non-acting

I *4 forSøk*, er teksten knytt til ein slags dataspelstruktur i ein talkshowsetting, kor publikum blir bedt om å stemme mellom ulike alternativ via sms før historia eller førestillinga går vidare. Ideen er fullt brukbar, men det hjelper lite når både tekst og uttrykk er prega av eit overnaivt forhold til ideen om opne skapingsprosessar frå aktørane si side.

Den amerikanske teaterteoretikaren Michael Kirby innførte allereie i sin artikkel «Happenings» (Dutton, 1965) eit skilje mellom *acting* og *non-acting*, med referanse til happenings og performancekunsten. I motsetning til det etablerte 'acting' viser *non-acting*-omgrepet til ei ny form for tilstadeværing på scena kor realiseringa av karakterar og kronologiske handlingsstrukturar blir forkasta til fordel for ein simultan dramaturgi kor ulike elementer kvarandre. Skodespelaren blir slik til *sceneaktør* som flyttar seg gjennom ulike dramaturgiske funksjonar i høve til uttrykkets totale idé og form, gjerne basert på improvisasjon innanfor ei tematisk ramme.

Det er tydeleg at Non-Company hentar inspirasjon frå happeningtradisjonen, og at dei har klare prinsipp for korleis dei vil arbeide. Problemet er ikkje nødvendigvis prinsippa og ideane i seg sjølv, men det at elementa i uttrykket verken eigentleg komplementerar kvarandre eller yter nokon som helst motstand til kvarandre innanfor sitt eige formuttrykk eller i høve til tematikken. Å ha det å være seg sjølv på scena som grunnprinsipp, skaper i utgangspunktet like lite energi på ei scene som det å være seg sjølv i *Big Brother* gjer på tv.

Med eit sterkare tekstmateriale og litt større vilje til å erkjenne kva det vil sei å stå på ei scene (acting eller non-acting), kan kanskje Non-Company ta eit steg vidare og utvikle meir fengande scenekunst enn i dette tilfellet. Konseptet blir for enkelt til at det er interessant å sjå fleire gonger, og i denne rundan blei dei musikalske elementa eit ein-samt høgdepunkt, i det som er meint å vera eit tverr-estetisk uttrykk. Totalt sett; ei litt for tynn suppe av tilsynelatande viljeslause element og motiv på scena, og kompaniet burde jobbe meir med grunnrepa og tekstmaterialet før det gir meining å overlata den dramaturgiske utviklinga til publikums sms-stemmer. Gode intensjonar blir ikkje nødvendigvis til god scenekunst.

Meisterleg over- og underspel

Etter ein relativt laber teateroppleving med *4forSøk*, kor eit par augneblunk av lun humor utgjorde klimaket i ei elles *for* likegyldig førestilling, blei eg verkeleg slått i bakken av ein uhemma råskap i *Sons of Libertys Duell: Sons of Liberty II*. Det dei sjølv kallar eit trash-basert teater, viser seg og å innehalde krass kultursatire, solid tekst- og dramaturgiarbeid og ikkje minst eit gjennomgåande nivå av slående komikk og intelligent slapstickhumor.

Slam-poet og forfattar Lisa C. B. Lie og scenekunstnar Stina Kajaso utgjør ein ressurssterk duo som står for både tekst, skodespel og regi i sine produksjonar. Trass sin eksplisitte superhelt-tematikk, handlar førestillinga meir om å blottstille det ein kan kalle ressursvake individ i ein kultur som overlesser folk med både helte- og antihelt-historier gjennom populærkulturens multifasetterte spekter av ulike

medieuttrykk. Lie og Kajaso eksemplifiserer og med sin dramaturgiske samplingteknikk ein annan innfallsvinkel til det nemnte non-acting-omgrepet, kor dei to blir typar meir enn karakterar som gjennom ein krevjande og kompakt dialog elegant flyttar seg mellom ulike situasjonar og forteljar-nivå, og utan å forkaste teatraliteten i uttrykket. Ikledd kostymer innkjøpt i ein av byens pornosjapper, og med minner av største naturlegskap, sett Stina og Lisa standarden for kvelden; det er upretensjøs, komisk, bitande satirisk, konfronterande og teatralt.

Kontrollert kaos

Både tekstmaterialet og den sceniske dramaturgien er kaotisk, men samtidig stramt og kontrollert. Språkføringa går frå trøndersk (Lie) og svensk (Kajaso) til Hollywood-amerikansk medan me blir suga inn i ei virvelvind av scener.

noestetikk. Og det handlar slik uunn-gåelig og om kjønnsroller. Om kvinna som hore og hora som popkulturell heltinne, om singeltilvære og einsemd, om popheltar med sine romantiske kjærleiksløfter, pornoestetikk og brutal verkelegheit.

Å gjere slike tema til ei førestilling kor folk ler seg skakke og samstundes får noko å tenke over i etterkant er intet mindre enn ei lita bragd i teatret. Sjølv blei eg til og med kjempande med ein klump i halsen når dei to heltinnene, utsletne etter sitt besøk på «dødens disko» legg seg på hotellsenga, som Stina og Lisa er sveipa i spindelveiv, stierer i taket og ein voiceover frå filmen *Braveheart* (Mel Gibson som skotsk opprørsleiar) sett siste stikk i høve til å markere avstanden mellom heltekultur og 'poplife' for kvardagsmennesket.

«They may take our lives, but they can never take away our freedom!!!»



Lisa C. B. Lie og scenekunstnar Stina Kajaso utgjør ein ressurssterk duo: **SONS OF LIBERTY II**. Regi: Lie/Kajaso.

Krass kultursatire, solid tekst og dramaturgi, og intelligent slapstickhumor

Frå moderne dans og kunstteori til boyband-karoke, frå ei hotellseng som superheltromskip til ein terapisaamtale kor legen oppfører seg som offeret medan pasienten tek sjølv-mord (slapstickstyle) der og då. Sjølv-mordstematikken og ei reversering av offerrolla blir og sentral under dekke av superheltramma. Det handlar mykje om sjølvoppofring og forelsking, og det er ei hårfin linje mellom dei to prostitusjonskleddene damene og eit kanskje altfor tett forhold mellom to tenåringsvenninner, omgitt av popmusikk, såpe-, hollywood- og por-

seier filmhelten for å yppe folket til strid mot overmakta, medan dei to menneska på hotellsenga ser alt anna enn kampklare og frie ut lengre. Kvasipunk har blitt til passivt trash-life.

Stina og Lisa ender likevel som heltinner nettopp fordi dei tør å vera både trashy, lynande intelligente og kulturkritisk kvasse, og evner å samle det heile i eit slående friskt og handverksmessig solid sceneuttrykk. Det er og ei førestilling inspirert av det tverrestetiske og popkulturelle som samtidig trygt kan kallast teater.



– Heldigvis finnes leseren!

– Det er en fryktelig tanke at en dramatisk tekst ikke kan ha noen egenverdi uten å bli spilt! Det sier den franske dramatikerens Christophe Pellet, aktuell under Samtidsfestivalen med en scenisk lesning av LOIN DE CORPUS CHRISTI.

AV OLAV TORBJØRN SKARE
OG MARIT ANNA EVANGER (FOTO)



– Dramatikken er først og fremst en litterær sjanger, mener Pellet, som kan se tilbake på et titalls bokutgivelser og bare tre faktiske oppsetninger. Bare i høst kommer han med to nye bøker. Pellets forlegger l'Arche (som også utgir Jon Fosse og Lars Norén på fransk) og Actes Sud-Papiers er to av de viktigste utgiverne av teatertekster.

Pellets dramatikerkarriere går tilbake til 1989, da han skrev første del av *Giraffguten* – en triptyk som hadde urpremiere i Heidelberg i 2001 og som, sammen med *Encore une année pour rien* nok er hans mest kjente skuespill. (*Encore une année pour rien* ble uroppført på Royal Court Theatre i London i 1997, under tittelen *One More Wasted Year* – se også omtale av Pellets dramatik i Norsk Shakespeare- og teater-tidsskrift 1/2003.)

McCarthyisme og DDR

Utdrag fra *Langt fra Corpus Christi* ble altså presentert under årets Samtidsfestival på Nationalteatret. Lesningen er en del av det franske utenriksdepartementets program *Un acteur, un auteur*, hvor franske skuespillere reiser ut og presenterer tekster av relativt ukjente franske forfattere, som samtidig leses av lokale skuespillere. I Oslo leste franske Dominique Reymond sammen med Øystein Røger tekstutdrag som var oversatt for anledningen. Stykket er et ambisiøst verk med flere parallelle historier, som trekker linjer fra McCarthy-tiden i Hollywood til Øst-Tyskland i tiden rett før Murens fall, og som er rikt på referanser til bl.a. film og billedkunst.

– Langt fra *Corpus Christi* er sannsynligvis ditt mest komplekse skuespill hittil. Hvordan vil du beskrive den utviklingen dramatikken din har gjennomgått de siste ti årene?

– I *Giraffguten* og *Hensynsfullt* (*En délicatesse*) ønsket jeg å utforske den samme tematikken: forholdet mellom kjærlighet og seksualitet, og hvordan dette forholdet påvirker oss og fører til brå skiftninger i hverdagen. På fransk kaller vi gjerne dette samspillet for «handel», som om det finnes et marked hvor følelsene kan gis bort eller kjøpes og selges. Dette følelsesmarkedet er langt på vei resultatet av vår kommersialiserte hverdag, som har ført til

en form for sosial nevrose som det er vanskelig å definere. Da blir det forfatterens rolle å trenge dypere ned i denne materien, forsøke å forstå eller i det minste sette ord på den.

Pellet kaller *Giraffguten* en slags dødsmesse, fragmentarisk og kaotisk i formen, mens *Hensynsfullt* er mer klassisk oppbygd. Men begge er konstruert rundt ulike trekantkonstellasjoner: én mann og to kvinner, to menn og én kvinne, gjerne i ulike livsfaser, og begge munner ut i et uttalt ønske om barn – en tematikk som også følges opp i *Erich von Stroheim*, utgitt på Arche våren 2005 og dermed ett av Pellets nyeste skuespill:

– Hvorfor få barn i dag? Hvorfor vil vi reproducere oss, hvilke krefter er det som får oss til å sette barn til en verden preget av kaos og et uutholdelig press fra arbeidslivet, et press som hindrer egenutvikling og kveler tanken? I nesten alle stykkene mine er det en person som trekker seg tilbake fra samfunnet og forsvinner, et drastisk skritt som får alvorlige følger, for du slipper ikke unna de sosiale normene som storsamfunnet påtvinger deg. Han eller hun forsvinner uten at vi noen gang får vite om det er en flukt mot friheten eller et selvmord. Det er opp til leseren å gjøre seg opp en mening. Selv trekker jeg ingen konklusjoner, og feller ingen dom over hvorvidt det ene eller andre er riktig.

– Så det går en tydelig linje gjennom hele din produksjon?

– Når jeg tenker etter, vil jeg heller si at stykkene kan deles i to: på den ene siden tekster om intimitet, samliv og familie, hvor temaene blir belyst fra et maskulint ståsted. Dette er tilfelle er i *Giraffguten*, *Hensynsfullt* og *Erich von Stroheim*. På den andre siden har jeg skrevet mer politiske tekster, om storsamfunnet og vår nære historie, men fra en kvinnelig – kanskje til og med feministisk – synsvinkel: hovedpersonene er kvinner, og det er gjennom dem vi opplever de store verdensomveltningene. I tillegg til *Langt fra Corpus Christi* er *S'opposer à l'orage* (*Å gi uværet motstand*) og *Une nuit dans la montagne* (*En natt i fjellene*) eksempler på dette.

Norma Westmore i *Langt fra Corpus Christi* føler samtidens politiske klima på kroppen der hun opplever to

Den franske dramatiker Christophe Pellet (f. 1963) insisterer på dramatikken som en fullverdig litterær sjanger, har beholdt troen på den engasjerende og meddiktende teaterleseren og nevner Henrik Ibsen og Jon Fosse som to av sine store forbilder. Hans nyeste skuespill *Loin de Corpus Christi* (*Langt fra Corpus Christi*) ble presentert som lesning på Nationalteatret under årets Samtidsfestival.

Mens norske dramatikere sender manus direkte til teatrene, sender franske Christophe Pellet og mange av hans landsmenn sine dramatiske tekster til ulike bokforlag.



– Som bok vil skuespillet alltid eksistere. Folk kan lese det og skape sine egne iscenesettelser, mener Christophe Pellet.

svik med førti års mellomrom. Både i Hollywood og Øst-Tyskland blir hun overvåket og angitt av sine egne elskere, først skuespilleren og McCarthy-tysteren Richard Hart, senere Moritz, en tysk unggutt som tar privattimer i engelsk og som er påfallende lik Richard. Men *Langt fra Corpus Christi* følger også temaer fra Pellets «masculine» skuespill. Både Norma og den andre kvinnelige hovedpersonen Anne er barnløse, et muligens bevisst valg som de likevel reflekterer over med et visst savn. Norma, som «aldri ga noen sønn til kommuniststaten», omtaler allerede i sin første Mortiz som «bror, barn ... og elsker». Tydeligere kan det neppe sies.

Lesedramaet

Lesningen under årets Samtidsfestival blir kanskje den eneste offentlige framføringen av skuespillet, uten at dramatikerens på noen måte bekymrer seg over det. For Pellet er det viktigste at *Loin de Corpus Christi* blir utgitt i bokform.

– Som bok vil skuespillet alltid eksistere. Folk kan lese det og skape sine egne iscenesettelser, sier han.

– Men velger man ikke dramatikens som uttrykksform nettopp for å se stykkene realisert på en scene?

– Det er en fryktelig tanke at en dramatisk tekst ikke kan ha noen egenverdi uten å bli spilt! De viktigste teaterstykkene gjennom historien er litterære mesterverk; det gjelder Shakespeare og Molière, og det gjelder Ibsen og Jon Fosse – for øvrig en av mine store inspirasjonskilder. Alfred de Musset så aldri skuespillene sine oppført; han skrev for å bli lest, selv om dette gjerne kunne skje i form av «offentlige» lesninger blant venner eller i litterære salonger. En vellykket teater tekst må være både litterær og teatral: Samtidig som teksten skal være en leseopplevelse for deg alene, bør den samtidig kunne ut i et kollektivt ønske om iscenesettelse. Det er nettopp det jeg setter pris på når jeg skriver dramatik. På den ene siden har du det jeg skriver inn i teksten, en poetisk kraft som henvender seg direkte til leseren, deretter kommer det som iscenesettelsen tilfører teksten, som er i tillegg, ikke i stedet for. Slik blir den dramatiske teksten et råmateriale som regissøren står fritt til å bruke, til å dikte om, etter eget ønske. Jeg vil ikke legge noen begrensninger på den som ønsker å dikte videre på mine historier, selv om denne diktningen skulle innebære at ordene og tankene mine blir kastet om, enten de blir belyst eller fortrengt.

– Enkelte vil hevde at samtidsdramatik og samtidsteater er to vidt forskjellige ting. Hva tenker du, som bevisst litterær dramatiker, om dette?

– Teatret defineres oftest gjennom teksten, selv om enkelte regissører vil fjerne seg fra den – som Robert Wilsons iscenesettelser eller Pina Bauschs forestillinger i krysningspunktet mellom dans og teater. Forrige århundre ga et vesentlig bidrag til teaterkunsten, og det var nettopp *iscenesettelsen*, en ny form for scenisk diktning som med stort hell føyde seg til teater tekst, slik at klassiske mesterverk kunne få et nytt

– eller et helt annet – liv. Men husk at det er snakk om mesterverk innenfor en etablert *litterær* sjanger, dramatikken, som skiller seg fra epikk og lyrikk.

Pellet siterer Antoine Vitez som uttalte at man kunne lage teater av hva som helst. En ensom skuespiller som framfører en tekst, eller bare brokker av en tekst, er teater på samme måte som ordløs pantomime eller en stor slått dramatisering av en roman.

– Dersom regissøren er intelligent, gir han Vitez rett: Alt kan bli teater. Teksten er altså ikke tvingende nødvendig, og i dagens franske teater er det en trend hvor man søker etter nye former for scenisk uttrykk. I dag er det mange regissører som vil frigjøre seg fra den dramatiske teksten, og heller bruke uttrykksformer som kroppspråk, musikk, bilde- og videoprojeksjoner. Alt dette er like fullt en form for skrivearbeid. Jeg har opplevd at min egen tekst bare har vært benyttet som et råmateriale, hvor regissøren har beholdt enkelte ord og situasjoner. Så lenge det er gjort på en bra måte, og essensen i teksten min er ivaretatt, opplever jeg ikke dette som noe overtramp.

Men å definere teatret som kunstart uavhengig av teksten, blir historisk feil: når det gjelder antikkens, klassisismens og romantikkens teater er skuespillene den viktigste dokumentasjonen om tidens teater- og kunstsyn. Beskrivelsene og bildene av hvordan de ferdige forestillingene faktisk så ut er få og tilfældige. Derfor er det bare skuespillene, tekstene, som kan fortelle oss noe om tidens tankesett og kunstsyn.

Ibsen

I dag finnes det ulike former for scenisk diktning, det er et berikende mangfold. Teatret gjennomgår en stadig forvandling, blant annet på grunn av konkurransen fra filmen, og det går ikke an å skrive på samme måte som før: hvordan skriver man dramatik etter Beckett? Vil vi måtte gå tilbake til mer fortellende dramatik? Hva er det som tvinger fram nye former for dramatisk tekst? Til syvende og sist er det forfatteren og hans verk det handler om, det som er skrevet og det som skal skrives. Vi ser ikke bare på Ibsen som en dramatiker, men først og fremst som *forfatter*.

– Men Ibsen bekrefter sin posisjon

Dessverre opplever en rekke romanforfattere det samme presset som dramatikerne: en underforstått oppfatning av at romanen ikke har noen verdi hvis den ikke er filmatisert

som verdensdramatiker fordi han spilles, ikke fordi skuespillene blir gitt ut i bokform og dermed blir lest.

– Det siste er vel en forutsetning for det første? Ingen ville finne på å spille Ibsen hvis det ikke forelå et verk – en samling skuespill av betydelig kvalitet som blir nytgitt med jevne mellomrom. Jeg forstår innvendingene, men ønsker å vektlegge Ibsens skuespill som betydelig litteratur. I motsetning til f.eks. Shakespeare, skrev han etter at romanen begynte å finne sin plass som den viktigste litterære sjangeren. Likevel valgte Ibsen dramatikken som sin sjanger, dramatikken som ble utgitt i bokform og som folk var nysgjerrige på å lese. Når vi leser Ibsen, leser vi ikke bare dikt og teaterstykker. Vi leser refleksjoner, politiske og estetiske meninger, en særegen form, en stil. I ett ord: et betydelig litterært verk. Store skuespill, som blir ytterligere styrket gjennom de mange oppsetningene, men som uansett er autonome litterære verk. Det samme gjelder en samtidsdramatiker som Fosse. Det gir en helt egen opplevelse å lese de særegne tekstene hans, som nærmest er et partitur hvor vi kan finne igjen de samme temaene og besetelsene gang etter gang.

Vi har en tendens til å bare interessere oss for det visuelle, visningen, forestillingen. Med sin umiddelbare effekt tar bildene over. Folk går ikke lenger på teatret for opplevelsens skyld, men for å bli underholdt. Teater er lik atspredelse. Dessverre opplever en rekke romanforfattere det samme presset som dramatikere: en underforstått oppfatning av at romanen ikke har noen verdi hvis den ikke er filmatisert. Det kan høres overdrevent og provoserende ut, men resultatet blir at mange romaner framstår som fiks ferdige filmmanus, skreddersydd for filmatisering. Jeg er ikke i tvil om at dette skjer etter press fra hensynsløse og grådige forleggere som først og fremst vil sikre seg inntekter fra rettighetssalg.

Heldigvis finnes fortsatt leseren, som et trofast dyr. Jeg stoler på leserens fantasi, fri og storslått, uavhengig av økonomiske og sosiale begrensninger. En fantasi som gjør seg gjeldende i enhver lesesituasjon, enten det er en roman, et dikt eller et skuespill!

Det norske Shakespeareselskap inviterer til teater-/studietur til Stratford-upon-Avon 30. Juli – 5. August 2006

Nok en gang har Det norske Shakespeareselskap gleden av å invitere til teater og studietur til Shakespeares hjemby. En tur som består av teaterforestillinger, forelesninger, samtaler med skuespillere, utflukter, innblikk i The Royal Shakespeare Company med omvisninger osv.

Repertoaret er som følger:

Avreise søndag 30. juli.

Mandag 31. juli: KING JOHN (The Swan)
Tirsdag 1. august: THE TEMPEST (RST)
Onsdag 2. august: HENRY VI Part One kl. 10.30, og Part Two kl.15.00 (Courtyard Theatre)
Fredag 3. august: MUCH ADO ABOUT NOTHING (The Swan)
Lørdag 4. august: HENRY VI Part Three (Courtyard Theatre)

Hjemreise søndag 5. august.

NB! For mer informasjon om stykkene sjekk www.rsc.org.uk!

Prisen for reise og opphold, teaterbilletter og andre billetter inkludert vil bli på ca. 10.000,- avhengig av hvor mange som blir med. Tillegg for enkeltrom vil komme på ca.2000,-. Antall deltakere er max. 25. Påmelding innen 1. februar. NB! Sjekk stipendordninger!

For nærmere informasjon, kontakt Gry Hege Espenes tlf. 99 23 50 22, eller Elisabeth Enger tlf. 41 20 99 06. e-mail: elisab-e@online.no
Sjekk også selskapets nettside www.shakespeare.no!

I dialog med antikkens anti-teater

Samtidsdramatikk med Platon som forelegg for samfunnskritikk. Men selv kunne ikke Platon fordra teater.

AV MONA RENATE RINGVEJ



PLATON OG DEMOKRATI.

TEKSTER
AV KIM ATLE
HANSEN, ELLISIV
LINDKVIST,
BJARNE
ROBBERSTAD,
TORD
AKERBÆK,
LIV HELØE,
GYRID AXE
ØVSTENG OG

CHRISTOPHER GRØNDAHL. SCENISK
LESNING I REGI AV MORTEN CRANNER,
NATIONALTHEATRET, MALERSALEN

DIALOGER OM DEMOKRATI

BOKUTGAVE AV SAMME TEKSTER.
TRANSIT, 2005

TA MED FORESTILLINGEN HJEM!». Samtidsfestivalen har i samarbeid med forlaget Transit utgitt tekstene til enkelte av de dramaene festivalen lanserte. Én av disse er utgivelsen *Dialoger om demokrati*, hvor 7 unge dramatikere har skrevet korttekster med utgangspunkt i Platons anti-demokratiske tenkning. Dette møtet mellom samtidsdramatikken og antikkens filosofi skal vise teatret som engasjert og engasjerende. Platons dialogform er på mange måter et treffende valg, fordi den i sin tid nettopp var en samfunnskritisk form. Men dialogen var også noe som avviste *teatret* som form. Dramaets effektmakeri og dets

emosjonelle appell hadde ingen plass i Platons intellektualistiske kritikk av demokratiet. Tvert i mot, dramaet var en del av det demokratiet Platon kritiserte.

Dialoger om demokrati rører ved en vev av problemstillinger der teaterets politiske rolle utgjør en slags kjerne. Dialogsamlingen presenteres som et bevis for at samtidsdramatikken ikke er hermetisk, familieorientert, a-politisk og lite samfunnsengasjert, og det er sant at disse syv dialogene kretser rundt et samfunnsproblem av de største – hva er demokrati, hva bør det være, og i hvilken grad skjønner borgerne den friheten demokratiet tilbyr?

Enkelte forhold seg til Platons filosofiske jakt på tingenes essens, mer enn til hans kritikk av demokratiet, og oversetter hans søken etter rettferdighet eller andre etiske størrelser direkte til gjenkjennelige forhold i samtiden – som for eksempel i Kim Atle Hansens *Ludmila*. Denne dialogen utspiller seg i en blokkleilighet i Vesten, hvor en østeuropeisk kvinne holdes som sexslave. Kvinnen selv kommer aldri til orde, men befinner seg bak en lukket dør, der hallik og kunde diskuterer kvinnens tilstand, om hennes ulykke er større enn den lykke hun bringer sin hallik. Denne direkte oversettelsen av Platons diskusjoner fungerer godt som opplest drama, slik det ble presentert på Malersalen, hvor og mennenes diskusjon godt kan sies å *aktualisere* Platons filosofi, en ofte uttrykt målsetning hos en rekke

regissører når de setter opp gamle teaterstykker.

DE FLESTE DRAMATIKERNE her refererer til et ulikt tekststykke hos Platon, hvorav de fleste er nærmere knyttet til spørsmålet om demokrati enn det mer grunnleggende spørsmålet om rettferdighet. Utgangspunktet er Platons tese om at alle styreformene rommer sin egen undergang, og dermed overgangen til en annen styreform. Hos Platon ville demokratiet uvegerlig gå over til tyranni. Dette temaet er langt fremme i de fleste dialogene, i Ellisiv Lindkvists *Karaokeprosessen*, 5 1/2 av Bjarne Robberstad og *Folkets sønn* av Tord Akerbæk. *Karaokeprosessen* og 5 1/2 er begge beslektede kritikker av en offentlighet som har gått av skaffet i sin frihet til å snakke om hva den vil, og som dermed beveger seg lengre og lengre vekk fra det politiske feltet. Pupper, kalorier og pornostjerne regjerer og filosofenes innsikt har liten mulighet for å slippe til. Det er som om Platon selv skulle ha sagt det. I *Folkets sønn* fremføres ulike taler rettet mot folket, taler som representerer overgangen fra ett styre til et annet, i tråd med Platons politiske tenkning.

Det er finurlig å se Platon som forelegg for samfunnskritikk i teatral form, som et redskap å gripe til i samtidens rop etter politisk kunst. Selv kunne ikke Platon fordra teatrets viktige politiske rolle, og det hadde ingen plass i hans utopiske stat. Problemet var at teateret ikke lærte borgerne forskjell på rett og galt, men i sin form stadig fremsatte dilemmaer uten løsning. Det kan likne litt på Platons egne dialoger, men forskjellen er signifikant, for dialogene til Platon etterlater en intellektualistisk streben etter de rette svarene, mens tragediene setter en stopper for dialogenes jakt og tvinger den tragiske helt til å handle på bakgrunn av det han eller hun vet der og da. Det finnes ingen vei til sann filosofisk erkjennelse i dramaet, slik det oppsto og det er der *det tragiske* ligger, for alle handlinger får følger, og må få det.

Følgene er ikke nødvendigvis tragiske heller. *Orestiens* drama slutter jo med allsang, jubel og glede. Poenget er at det handles. Noe skjer, mens hos Platon tenkes det.

Man kan ikke vente at en slik dia-

logsamling skal revolusjonere samtidsdramatikken og gjøre den brennaktuelt. Kanskje er det fordi engasjementet her sidestilles med kritikk, og dermed får komedien ofte større spillerom enn tragediens mer engasjerende form.

Engasjementet har form av en samfunnskritisk oppfatning med referanser til lett gjenkjennelige kritikker av samtiden. Derfor både nikker og ler publikum når den politiske journalisten i *Karaokeprosessen* blir fratatt sin rett til å uttale seg politisk fordi han har vært mer opptatt av tabloide nyheter som bensinpriser og kaloritabeller. Det samme skjer i *5 1/2*, som skal være en blanding av et talkshow og et spørreprogram. Her stemmer folket frem pornostjernen til fordel for statsministere og filosofer, og til sist blir også programlederen selv innhentet av det demokratiske konseptet der seerne bestemmer.

I DISSE GJENKJENNELIGE kritikker av samtidens tabloide demokrati kan man også se Platons kritikk, men det finurlige er at denne kritikken også var anti-teatral i sin form. At det er nettopp Platon som skal få lov til å gi liv til samtidens teater er derfor tankevekkende ironisk. Platons kritikk var nemlig rasjonalistisk, i opposisjon til teatrets emosjonelle vei til erkjennelse. Også Platons dialoger kan ha dramatisk kraft i seg, men i forhold til teatrets effektmakeri er det rasjonaliteten som settes opp mot teatrets mer irrasjonelle innhold, som klarest gir seg uttrykk i korets tilstedeværelse, med dets sang, dans og poetiske dveling ved dramaets dilemmaer. I oppstyltet språk er det nettopp koret som synger om det som skjer i Athens tragedier, og denne irrasjonelle formen var i Platons tid folkelig, i motsetning til hans egen elitistiske filosofi. Dialogene fant sted i lukkede sirkler, men tragediene var midtpunktet i en fest som samlet nesten 20 000 tilskuere til tragediekonkurransene. Det var 2/3 av byens samlede borgerstand.

II dialogene er det fornuften som skal løfte frem dilemmaene, og forfølge de etiske problemstillingene så langt det lar seg gjøre. I Platons stat var det filosoferskerne som var best egnet til å foreta denne intellektualistiske øvelsen, og som derfor måtte styre. Det politis-

Ironien er at samme kritikk og samme engasjement etterlyses i dagens teater, og at Platon oppfant en ny uttrykksform for denne kritikken – den anti-emosjonelle dialogen

ke teatret i Athen sa noe annet, det sa at verden er paradoksal, det finnes ingen rette svar – gå ut og agér i verden, og gjør det nå. Kanskje får du støtte hos gudene, kanskje ikke, uansett må du selv stå til ansvar.

Det ligger ingen samfunnskritikk i dette første teatret, selv om det var politisk i sitt vesen, fordi det var et produkt av den virkeligheten Platon mislikte – demokratiet. Det inngir borgerne med handlekraft og ansvarlighet som beslutningstakere, men staker ikke ut den rette vei, og heller ikke noe idealt mål for borgernes politikk, annet enn at de måtte handle, og stå til ansvar. Det var dette som var tragisk, at borgerne var tvunget til å handle uten garantier for utfallet. I handlingen ligger det alltid en rekke *pro et contra* som slåss om legi-

Man kunne tenke seg at det moderne teaterets brudd med det individorienterte, psykologiserende drama kunne åpne en vei mot en mer kollektivistisk, stilisert teaterform som den greske. Dette var en teaterform som ved sin sentrale posisjon i polis var et kollektivt omdreiningspunkt av effektmakeri og eksistensielle kvaler. De var, for å si det kort, svært engasjerende, nettopp i kraft av sin stiliserte form. Det var effektmakeriet som frembragte de emosjonelle opplevelsene, ingen form for kritikk eller realisme. På denne måten skal for eksempel *Orestiens* kulisser, rekvisitter og kostymer ha vært berømte, samtidig som *dramatis personae* står med sine masker i et stivnet uttrykk og gestikulerer frem sin prosa, og koret sin poesi.

Aristoteles omformet forståelsen av teatret fordi han ville redde det fra Platons kritikk. Derfor ignorerte han teatrets politiske innhold

timitet, og man kan aldri vite om man valgte riktig.

Tragedien og demokratiet ble til samtidig, og dramaet var aldri noe *l'art pour l'art*. Platons kritikk dukket opp 100 år senere, og til sist Aristoteles' *Poetikken*, som har gitt ettertiden nøkkelen til å fortolke og viderebringe teatret til senere tider.

MEN ARISTOTELES omformet forståelsen av teatret fordi han ville redde det fra Platons kritikk. Derfor ignorerte han teatrets politiske innhold, og gjorde det til ren form, og med det politiske innholdet forsvant også forståelsen av korets rolle, for det var her kollektivet var i samspill med individet, med den tragiske helt. I stedet ble den tragiske helten med videre i individualisert form, og de refleksjoner som dramaene virvlet opp hos sine tilskuere, ble mer introvert og psykologiserende konsentrert om denne helten.

På den ene siden, så virker det utrolig at dette oppstyltede teaterspråket kan ha hatt noen effekt. På den andre siden snakker det direkte til samtidsteatrets jakt etter det riktige effektmakeri, fordi den økte eksponering av vold og sex i nyere drama åpenbart er et forsøk på å frembringe sterkere reaksjoner hos publikum. Forskjellen er likevel talende, for mens det greske dramaet aldri viste de dramatiske hendelser direkte, så er det nettopp dette man forsøker å gjøre ved å være mer eksplisitt på scenen. Mer direkte, og mer konfronterende.

Det greske dramaet gjorde stikk motsatt, for dets effektmakeri var aldri knyttet til de dramatiske handlingene, som fant sted *off stage*. Effektmakeriet, som korets sang og dans, var reaksjoner på de tragiske handlingene. Slik var det refleksjonene, og ikke handlingene i seg selv, som ble kastet over på publikum som provokasjon. Alltid med både et *pro og et contra*, med protagonisten så

vel som antagonistens argumenter rungende like sterkt i en paradoksal verden uten rette svar. Det var slik teatret var relevant i den byen Platon vokste opp i, ved å kaste valget ut til sine borgere, i stedet for de rette svarene, og derfor ønsket han det bort. Platons syn var et annet i hans jakt på de grunnleggende bestanddeler, en jakt han ikke tiltrodde de menige borgerne i staten å forfølge.

Platon ønsket *kritikk* av staten, en utenfrakritikk av en stat der hans egen stand – aristokratiet – var fremmedgjort. Ironien er jo dette – at det er den samme kritikk og det samme engasjement som etterlyses i dagens teater, og at Platon oppfant en ny uttrykksform for denne kritikken – den anti-emosjonelle dialogen. Uten musikk, uten kostymer, uten dans og uten poesi, men i ren sannhetssøkende prosa, søker Platons dialoger seg frem til tankene om demokrati og tyranni.

På mange måter kan man si at ropet etter engasjert og politisk teater, at ubehaget ved en introvert og samfunnsfjern uttrykksform, forholder seg til dette spennet mellom dialogens realisme og tragediens poesi, mellom rasjonalitet og irrasjonalitet, og dette spennet etableres allerede kort tid etter at denne uttrykksformen oppsto i Athen på 500-tallet f. Kr..

I Liv Heløes *Bibliotekaren* er dramaets form mer nærværende enn dialogen, fordi hun etablerer en handling som nettopp finner sted *off stage*, men som likevel spilles ut i ord på scenen. Dialogen består av en samtale mellom en bibliotekar og en politiker, hvor spørsmålet dreier seg om hvorvidt politikeren vil være seg sitt ansvar bevisst og hindre nedleggelsen av stedets bibliotek. Dermed fungerer denne dialogen mer på dramaets premisser enn på Platons.

I *Bussen* av Gyrid Axe Øvsteng er vi nærmere det moderne teateret hvor handlingen iscenesettes direkte i en finurlig dialog om frihet og makt, men der komikken heller enn tragedien råder. Christopher Grøndahls *Elevator* følger også komediens avvæpnende virkemidler i møte med noe dypt tragisk, der en terrorist og hennes offer står i samme heis på vei til et sted blant de døde. Mannen begynner å huske hvordan han døde. «Vi var sperret inne

i flere dager. Og så... Så er det uklart. Hvordan sluttet det? – Kvinne: Dere ble «reddet» av de russiske spesialstyrkene. – Mann: (ikke overrasket) Aha. Jeg er død. – Kvinne: Er nok det, ja.»

«Ta med forestillingen hjem!», sies det, og det er en glimrende idé. Men det er en dyrking av det intellektualistiske

forholdet til teater, og det vil ikke bringe teateret noe større samfunnsmessig *nærvær* eller engasjement, her vi tuler hjem med hvert vårt eksemplar for å reflektere over disse dialoger på den mest anti-teatrale av alle måter, alene hjemme i vår egen stue, i stillhet og refleksjon.

Å fortelje verda postdramatisk

Kor står teateret utan den klassisk-moderne dramateksten? Om Seminaret «Postdramatisk teater». AV ELIN HØYLAND

SEMINAR: «**POSTDRAMATISK TEATER**» ARR.: FORUM FOR SAMTIDS-DRAMATIKK (UNIVERSITETET I OSLO) OG BLACK BOX TEATER. 13. SEPTEMBER

S spørsmålet om dramateksten si rolle i teateret kan instinktivt høyrast ut som allereie velpløymark for dei som arbeider innanfor performancerelaterte teaterretningar, og om det verkar klargjerande å introdusere fleire post-prefiks inn i teateret kan vel og diskuterast. Likevel rommar omgrepet om det postdramatiske noko meir positivt klingande enn det *postmoderne* som har fanga mykje nyskapande samtidsteater i ein *via negativa* forklaringsmodell, kor ikkje-definisjonane har blitt til definisjonen.

Professor Dr. Luk van den Dries frå Teatervitskap ved Universitetet i Antwerpen opnar og sitt innlegg med å markere dette, og framstiller det postdramatiske som ein overordna kategori for nye dramatiske språk. Innføringa av omgrepet postdramatisk teater av teatervitar Hans Thies-Lehman i 1999 (med boka *Das Postdramatische Theater*), blir av van den Dries presentert som eit forsøk på å gi samtids- eller avantgarde teateret eit *positivt* språk.

Trass i forsøket på å heve blikket

over ein modernisme/postmodernisme debatt i høve til det postdramatiske, blir spørsmålet om representasjon og presentasjon sentralt. Det performative og ein dramaturgi styrt av eit *real time* prinsipp kjenneteikner det postdramatiske, og det er presentasjonen av teaterendinga som situasjon her og nå som skal styre publikumsopplevinga, heller enn representasjonen av noko utanfor si eiga ramme.

Kropp, teknologi og det relasjonelle

Innføringa av det postdramatiske teater som omgrep er i tråd med dette, i følge van den Dries, å namngi ein ny teaterhistorisk kategori som skiljer seg frå dei føregåande dominerande formene: det episke og det aristoteliske teateret. Brecht og hans idéar om det episke teateret var eit delbrot med den aristoteliske heilskapsdramaturgien, og med det postdramatiske kjem ei form for 'endelig avskjed' med eit klassisk mimesis/representasjonsprinsipp som idégrunnlag for teateret som kunstuttrykk.

Det postdramatiske kan slik på eit generelt nivå referere til eit vidt spekter av teaterformer som har endra sine måtar å lese og forstå omverda på i takt med teknologi- og medieutvikling.

Brecht og hans idéar om det episke teateret var eit delbrot med den aristoteliske heilskapsdramaturgien, og med det postdramatiske kjem ei form for 'endelig avskjed'

Røtene for dette går, i likskap med det postmoderne sine røter, tilbake til den historiske avantgarden frå 1920-talets Europa, og ikkje minst den amerikanske neoavantgarden som markerer starten på eit paradigmeskifte i scenekunsten i løpet av 1960-talet. Å skilje mellom det postdramatiske og postmoderne handlar slik sett kanskje meir om å påvise ei *haldningsendring* i vårt samtidige praksisfelt, og ei vidareføring av dramaturgiske prinsipp og idear om teateret som kunstform, meir enn reelle skilnader. Det handlar i tråd med dette og om ei slags revitalisering av eit alternatitivt tekstomgrep som kan gi det kroppslige, relasjonelle og teknologiske status som grunnkomponentar i vår tids dramatiske språk.

Det tekstlige i form av skrifta, ordet og talen, kan på si side og omdefinierast gjennom det postdramatiske, som eksemplifisert av Hans Thies-Lehman med britiske Forced Entertainment. Thies-Lehman indikerer i si lesing av deira arbeid ei slags gjenoppliving av det moderne drama og det shakespeareianske teateret i form av det postdramatiske. I så måte kan ein forstå det postdramatiske som ei form for syntese mellom det moderne drama og det postmoderne multimediale blikket mellom individ og omverd.

Luk van den Dries, som sjølv har jobba tett med ulike kompani i det belgiske teateret, fokuserer mindre på det dramatiske i seg sjølv, som eit element i det heile. Han vektlegg gjennom fleire eksempel kunstnarar som endrar, flytter eller sprenger den tradisjonelle teaterscena gjennom teknologisk-virtuelle element, alternative lokasjonar og/eller involvering av publikum i sjølve teaterhendinga. Opplevinga, virtuell fiksjonalisering og det ambiente eller relasjonelle, står slik i sentrum for det van den Dries presenterer som postdramatisk teater.

Postdramatikk?

Presentasjonen av teorigrunnlaget bak, og eksempel på det praktiske nedslagsfeltet for det postdramatiske som omgrep frå van den Dries blei følgt opp i ein paneldebatt med Knut Ove Arntzen, førsteamanuensis i teatervitenskap, (UiB), Therese Bjørneboe, teaterkritikar og redaktør i Norsk Shakespeare- og tea-

tertidsskrift, og Lars Sætre, professor i litteraturvitenskap. Diskusjonen både utvida og kompliserte synsfeltet på kva det postdramatiske kan vera, i både teoretisk og praktisk forstand.

Sætre knytte det postdramatiske opp til Lacan sitt omgrep om «le imaginaire», og utviklinga av teknologi og virtualitet som ei spegling av Lacans idéar om flytande overgangar mellom ulike dimensjonar av virkelegheit. Van den Dries poengterte og på dette punktet fokuset på forfallet av den fysiske kroppen til fordel for virtuelle univers og korleis dette blir fanga opp i den postdramatiske scenekunsten.

Knut Ove Arntzen, som sjølv har jobba tett med Thies-Lehman legg vekt på kompleksiteten i omgrepet om det postdramatiske, og stiller spørsmålet til om det fyller sin funksjon i høve til å *definere* vårt samtidig praksisfelt. Han hever og definisjonsnivået opp over eit spørsmål om bruk av teknologi og fokus på publikums sensoriske oppleving. Ser ein det på eit meir generelt nivå, kan det postdramatiske og knyttast til det faktum at teateret i einkvar kulturhistorisk kontekst vil finne nye måtar å fortelje verda på (eller «Telling the world» som titulerer ein av Arntzens teatervitenskaplige artiklar.) Nye språkstrukturar og innkorporering av ei form for multimediedramaturgi (jfr. Simultan dramaturgi) kan slik ligge til grunn for det postdramatiske, og inkluderer og utviklinga av ny *dramatikk*. Thies-Lehman har og knytt det postdramatiske til endringar i sjølve dramatikkkfeltet og framhever til dømes Elfride Jelinek som representant for eit postdramatisk språk innan dramatikkkfeltet.

Kulturkontekstar, teori og praksis

Therese Bjørneboe, med erfaring som kritikar i både norsk og nordeuropeisk samband, påpeiker relevansen av ulike kulturkontekstar, og dermed ulike teaterhistoriske utviklingar, i høve til innføringa av overgripande fagtermar som 'det postdramatiske teater'. Vurderinga av kva det postdramatiske teater er, vil med andre ord alltid stå i høve til både kulturell kontekst og individuelle posisjonar. Til dømes vil ein tysk dramatikar, eller fransk regissør ha eit heilt

anna forhold til dramatikkkhistoria, enn ein norsk scenekunstnar som i nasjonal forstand står utan ein tung dramatikktadisjon bak. Institusjonshistorie, fag- og handverksmessige normer kan slik spele inn i praksisfeltet si oppfatting av omgrepet. Det postdramatiske kan slik fort bli delt inn i ulike brukskontekstar kor det anten vil bli oppfatta som nye former for dramatik og scenespråk generelt, eller som ein avgrensande term som viser til teater som *ikkje* er tekststyrt, og som på ulikt vis inneber utforsking av det teknologiske og virtuelle.

Innlegg og debatt bekrefter i seg sjølv både behovet for og kompleksiteten i forsøket på å kartlegge eit praksisfelt som teateret teoretisk, og særlig det å innføre nye epokeavgrensande definisjonsomgrep. Knut Ove Arntzen poengterte og at idéen om det postdramatiske har klare likhetstrekk med rørsler frå andre teaterhistoriske epokar, og at det postdramatiske slik kan tolkast som uttrykk for romantikken og det asymmetriske som idégrunnlag for kunsten, i motsetnad til det klassisistiske ideal med sin regelbundne symmetritenkning. Trass i likskapstrekk med tidligere rørsler, kan ein likevel hevde at vår samtidig kulturkontekst har endra forutsetnadane for å utpeike klare kategoriar – som nettopp óg gjer det problematisk å definere tydelig avgrensa kulturkontekstar i seg sjølv.

Det *lokale* har alltid vore eit særlig viktig moment i utviklinga og vurderinga av teateret – *men*, nettopp på det punktet oppstår det ei grunnleggjande strukturendring når det geografisk avgrensa og lokale møter det virtuelle og flommen av transnasjonale informasjonskanalar. Kontekstomgrepet blir med dette til eit svært sentralt, men og flytande omgrep, noko som igjen medfører at det postdramatiske nødvendigvis vil kome til å referere til svært forskjellige formuttrykk. Samtidig kan det markere eit gjeldande paradigmeskifte i grunnleggjande måtar å oppleve, forstå og formidle verda gjennom scenekunsten på. Dermed kan det postdramatiske bli eit nyttig omgrep i høve til å omtale og markere dominerande tendensar i nyare scenekunst.

The Atlas Group: MY NECK IS THINNER THAN A HAIR. Kyss frosken



Verden trenger dyder!

Mot, visdom, måtehold, rettferdighet, tro, håp og kjærlighet – de syv dydene dannet rammen for høstens internasjonale scenekunstprogram på Nasjonalmuseet. Et dannelsesprosjekt som kan sees som et motstykke og en kommentar til de syv dødssyndene. For i dagens politiske og sosiale klima trenger verden dyder fremfor synder, hevder kurator Sven Åge Birkeland. Noe av hensikten er altså (gjennom syv forestillinger) å pirke i vår samvittighet, få oss til å tenke over våre holdninger og levemåter.

AV ELISABETH LEINSLIE

INTERNASJONALT PERFORMANCE-PROGRAM PÅ NASJONALMUSEET:
KURATOR: SVEN ÅGE BIRKELAND,
KUNSTNERISK LEDER FOR BIT TEATER-
GARASJEN I BERGEN

ANTONIA BAEHR/WILLIAM WHEELER
(DE/US): **HOLDING HANDS OG
WITHOUT YOU, I AM NOTHING**
FORCED ENTERTAINMENT (UK):
EXQUISITE PAIN
THE ATLAS GROUP/WALID RAAD (LB/
US): **MY NECK IS THINNER THAN A
HAIR**
NIKO RAES (BE): **PUPPETMASTER**
WILLIAM YANG (AU): **OBJECTS FOR
MEDITATION**

Programmet presenterte kunstnere som er vel ansette i Europa og/eller sine hjemland, men få av dem har spilt i Norge tidligere. I den forstand hadde programmet en nyhetsverdi. Ett av unntakene var det engelske ensemblet Forced Entertainment (som har spilt i Norge flere ganger) – ett av Europas mest suksess- og innflytelsesrike ensembler. Jeg er i utgangspunktet veldig begeistret for Forced Entertainments produksjoner, men da *Exquisite Pain* ble avbrutt av taket som falt ned tenkte jeg at det kanskje var like greit. Jeg skal ikke gå nærmere inn på min kritikk av denne produksjonen da jeg er usikker på hva som skyldes de fatale omstendighetene (se kommentar) og hva som skyldes verket som sådan. Det er rett og slett ikke rettferdig å anmelde denne forestillingen, på grunn av den meget uheldige konteksten.

Det er tid for å utfordre publikum!! –Vi ledes inn i et rom som kun inneholder en stor svart kube. Lyset er dimmet ned, et tungt og langsomt pulserende lydbilde trenger inn i kroppen. Vi blir bedt om å dra (gjerne kraftig) i repene som forsvinner inn i kubene. Flere (inkludert meg selv) nøler, men ender med å dra noe motvillig og forsiktig i tauene. På dette tidspunktet har vi liten innsikt i hvilke konsekvenser våre handlinger får for aktøren som er knyttet til repene og skjult i kubene. Det eneste vi vet er at verket slutter å eksistere i dét tilskueren er inaktiv – så her er det bare å tøye sine egne grenser «in the sake of art». En liten stund senere, i rommet ved siden av, åpnes et annet nivå av verket.

På skjerm, i sanntid, kan vi bivåne hva som skjer inni kubene. Aktøren (Niko Raes) står naken, hvitmalt og bundet fast til repene. Som en marionett trekkes han i alle retninger. Verket tydeliggjør slik en oppheving av dikotomien mellom tilskuerens og verkets tids- og rombevissthet – et grep som særpreger installasjonsmediet. Verket og tilskueren tilhører her en felles sfære og en gjensidig avhengighet som bare sjeldent behandles like konkret som i dette verket.

Raes *Puppetmaster* befinner seg altså på grensen til installasjonskunsten. Noe vi blant annet ser ved at rommene tilsynelatende ikke inneholder noen aktører (kun; kube og video), og i verkets måte å omslutte og aktivisere tilskueren på. Å sprengte kunstkategoriene kan man si særpreger flere av programets kunstverk. Her fikk vi oppleve performance i form av: konsert (punk, rock, opera, folkemusikk, støy), living sculpture, installasjon, hendelse, foredrag, kunstfilm, samtale med tilskuer, historiefortelling, video, fotografi og figurteater. Verkene etablerer spenninger og fluktlinjer mellom flere forskjellige teknikker, kunstarter, sjangere og medier. I dette heterogene kunstfeltet viste kunstnerne en formsikkerhet som var ganske imponerende. Samtidig finner vi også (i de fleste verkene) et teater redusert til et minimum. Et minimum av narrasjon, teatralitet, aktører, scenografi, rekvisitter, teknikk o.l. – grep som spiller både estetisk og økonomisk måtehold.

For eksempel består de fem verkene jeg så av enten én eller to aktører – som alle først og fremst forholder seg til et økonomisk ikke-spill. William Yang er et stjerneeksempel; han fremstod som en soloartist i den «klassiske» betydningen av performancekunst. Snarere enn å utføre sceniske handlinger står han rett opp og ned og forteller sine private historier som akkompagneres med slides, video og folkemusikk (blåseinstrumenter). Baehr og Wheeler benyttet seg også av et lignende minimalistisk ikke-spill, samtidig som materielt, narrativt og performativt måtehold var sentrale strategier. Aktørene fremstod (i første scene) som androgyne karakterer og utgjorde en living sculpture-lignende Gilbert & George. Det utspilte seg et

drama i denne scenen, et minimalistisk, ja nesten umerkelig drama. Det var fascinerende, men til tider i overkant utmattende for meg.

Flere av verkene tar utgangspunkt i historier fra virkeligheten; historier om hendelser som faktisk har funnet sted, eller historier om private opplevelser og tanker om livet og verden. Verden refortelles, fremstilles og kommenteres gjennom tekst, objekter, bilder og lyd – og på den måten blir diskurser fra omverdenen en del av kunstens innside. Verkene tar en dokumentarisk kunnskapsform, hvor estetikk og kunnskap forskes på og blandes.

The Atlas Groups dokumentariske performance kommenterer bilbombe-eksplosjoner i Beirut, men hevder eksplisitt at verket handler mer om terrortruede byer generelt enn om Beirut spesielt. Verket innehar tre deler: foredrag, kunstfilm, samtale med publikum – en ren og fin dramaturgi hvor de ulike delene henholdsvis åpner og lukker verkets betydningsproduksjon (foredrag/samtale lukker, kunstfilm åpner).

Når kunsten spiller omverdenen dyrker den tilskuerens virkelighets- og autentisitetshunger. The Atlas Groups parafraze over bilbombehendelser i Beirut er (i et autentisitetperspektiv) lett å tro på. Vanskeligere blir det med William Yangs autobiografi *Objects for Meditation*, hvor personlige historier og betraktninger danner et paradoksal spill mellom virkelighet og fiksjon. Yangs nettverk av småhistorier toucher et vell av temaer: imperialisme, religion, nomadisme, homofili, behandling av urbefolkning (indianere, aboriginere, maorifolket), marginaliserte Andre, vår kollektive samvittighet, mot til å gi av seg selv, og ikke minst kjærlighet; til livet, naturen, all verdens folkeslag, mat, objekter, familie, venner og menn. Yang etablerer en nærhet til tilskueren ved at han vennlig (klassisk sør-øst-asiatisk vennlighet) og raust deler sine private minner og personlige møter med verdenen. Nærheten (til både tilskuer og tema) fungerer nesten som gaver til publikum, og det er lett å bli fascinert og sluke historiene som sanne.

Å skape «kunstdokumentar» for å kommentere verden virker hensiktsmessig i vår realitypregede samtid. Sosiologiske, antropologiske og selvbio-

Baehr og Wheelers **HOLDING HANDS**. Kyss frosken.



Niko Raes' **PUPPETMASTER**. Kyss frosken.



grafiske former er uttrykk publikum av i dag forstår og dermed lett godtar. Følgelig vil jeg hevde at *Objects for Meditation* og *My Neck Is Thinner Than A Hair* var programmets mest publikumsvennlige verk.

La meg avslutte der jeg startet, med min favoritt: *Puppetmaster*. Et verk som oppretter en diskurs om tilskuerens selvbevissthet ved å konfrontere henne med betrakter- og konsumentrollen. For det første gjøres dette ved at tilskueren ikke får være passiv kunstkonsument, som hun som oftest er på teater, utstilling og konsert, men at hun selv må vise fysisk (og psykisk) yteevne for å oppleve et fruktbart møte med verket. Raes underkaster seg tilskueren ved å sette henne i en maktposisjon – hun har frihet til å påføre ham smerte, men hun har også frihet til å avslutte verket (ved å forholde seg passiv). På denne måten utfordrer verket tilskuerens selvbevissthet på en rekke nivåer: bl.a. visdom (i forhold til hva kunstformen krever av tilskuer), mot til å tøye egne grenser og måtehold i maktposisjonen.

Mot slutten av performansen sørger åpningen av et tredje nivå for en ytterligere utvidelse av diskursen: et videoopptak av publikum som drar i rene. Videoen tvinger tilskueren til å konfronteres med bilder av egen kropp i aksjon i den gitte kontekst. Vårt eget spill settes opp, men dessverre mister dette grepet sitt selvrefleksive potensial, dette har flere årsaker: videoen settes på for sent i performansen, tv'n er liten og plasseres utenfor de etablerte scenerommene (ved inngangen). Dette

medfører at de fleste tilskuere kun unner den et par sekunders betraktning før de går ut.

Mot, visdom, måtehold, rettferdighet, tro, håp, kjærlighet

Rammen av dyder som omslutter dette programmet speiler, slik jeg ser det i etterkant, et dannelsesprosjekt uten eksplisitt moralisme (og godt er det). Ved å skape denne rammen defineres verkene mer eller mindre automatisk inn i en godhet og positivisme som påvirker tilskuerens fortolkning

av verkene. Jeg har ingen problemer med å godta dette, snarere tvert imot – det viser en bevissthet fra museets og kurators side som beveger seg forbi det formmessige og inn i samfunnet; alias: Verden trenger dyder!

(Forestillingene jeg ikke så: *Poni (Be, Is, Fr, Nz)*:

Project 1 – the bacterial tour og *Asta Grøting (De), The Inner Voice/I AM BIG*)

Det utvidede kunstfeltet

**KYSS FROSKEN!
FORVANDLINGENS
KUNST! reflekterer
et heterogent kunstfelt, og bryter ned
institusjonens historiske særpreg av borgerlige hegemoni.**

AV ELISABETH LEINSLIE

Nasjonalmuseet for kunst har i sommer og høst inkorporert scenekunst (og film) som en del av *Kyss Frosken*-utstillingen. (Kuratorer: Kjetil Skøien for det norske programmet og Sven Åge Birkeland for det internasjonale programmet). Ved å åpne sitt territorium for andre kunstdisipliner enn billedkunst og installasjon, strekker museet seg utover den tradisjonelle kunstutstillingens form.¹ En slik utvidelse av det estetiske feltet muliggjør en utforskning av grensene mellom disiplinene og museets publikum tilbys nye kunsterfaringer.

Allerede i mellomkrigstiden ble det,

innenfor avantgardistisk kunstpraksis, vanlig å utforske teatrale intervensjoner i en institusjon. Noe som blant annet innebar en kontinuerlig knusing av tradisjonens kategorisering av estetiske uttrykksformer. Tanken om og utforskningen av det overskridende kunstlandskapet, ble følgelig en viktig fellesnevner for det forrige århundres avantgardekunstnere. Denne måten å bedrive kunst på kan ikke lenger anses som et avantgardistisk unntak. Grensesprenging og tverrestetikk ligner snarere som parametere for store deler av dagens kunstpraksis. Kunstverdenen er i dag med andre ord inne i en intermedial tilstand, hvor kunsten spiller på kunstdisiplinenes (og andre mediers) grenser – altså en grensegang på kunstens marginer. Denne grensegangen særpreges ofte av forskning på hvordan diskurser, sjangere og strategier fra omverdenen kan bli en del av kunstens innerside. Som for eksempel når The Atlas Group/Walid Raad (i *My Neck Is Thinner Than A Hair*) benytter seg av foredrags- og dokumentarsjangere, og blander dem med kunstfilm. Når kunsten på denne måten tar opp i seg strategier fra omverdenen igangsettes det Eivind Røssaak benevner randsonelogikker².

Når Nasjonalmuseet velger å arrangere et scenekunstprogram følger de altså opp en tradisjon som for alvor ble igangsatt av avantgardekunstnere på 1920-30-tallet. Grensesprengende er et slikt performanceprogram ikke (kanskje en smule grensesprengende i norsk sammenheng); en ledende kunstinstitusjon som Centre Pompidou innlemmet teaterscene og teaterprogram (også musikk, film og litteratur) helt fra åpningsdagen i 1977. Jeg ser det som en berikelse (både for teater- og billedkunsten) at museer/gallerier og scenekunstnere samarbeider. Det fungerer som et dannelsesprosjekt i seg selv, hvor betrakteren hjelpes til å se sammenhenger mellom de forskjellige disiplinene. Det skaper med andre ord nye rom for kunst og opplevelse av kunst.

– Rom ja, det er kapittel for seg selv i denne sammenheng...

En forfallshistorie

Datoen er 20. august 2005. Stedet er Nasjonalgalleriets auditorium – som i

forbindelse med *Frosken*-utstillingen er omgjort til spillested for performance. Begivenheten er at Forced Entertainment spiller sin ferskeste produksjon som er basert på den franske konseptkunstneren Sofie Calles tekst *Exquisite Pain*. Lokalet er overfylt av tilskuere; vi sitter svettende (i singlet) i minst trettifem varmegrader, noen sover, noen kje-der seg åpenlyst, mens andre koser seg, stadig er det tilskuere som forlater rommet – og det til tider irriterende høylytt!³ Stemningen er til å ta og føle på; det er klamt, ubehagelig og tidvis kjedelig. Og da skjer det som kunne endt med katastrofe: en del av taket faller ned! Kan du tro det – en gipsplate faller ned rett bak de to skuespillerne.

Til min forbauselse blir ikke denne hendelsen nevnt i media (bortsett fra en liten notis i Dagsavisen om at lokalet er stengt p.g.a. byggetekniske problemer). Årsaken er antageligvis at ingen kom til skade (heldigvis!). Jeg er ikke ute etter å kritisere media og deres begrensede interesse for scenekunst, men å belyse hvor viktig selve scenerommet er for teateropplevelsen.

Misforstå meg rett; jeg er ikke ute etter å kritisere Nasjonalmuseets scenekunstprosjekt som sådan, men å belyse hvordan deres lokaliteter påvirker kunstopplevelsens kvalitet i altfor stor grad.

Som sagt så er det supert at en så tung institusjon som Nasjonalmuseet tilbyr publikum et utvidet scenekunstprogram – hver uke denne høsten har jeg gledet meg til å gå på forestilling der! Men, hver uke har jeg også irritert meg over lokalene. For; der var det ingen ventilasjon – ikke en gang et par vifter ble satt inn under den varmeste perioden. Taket ramlet ned, og dessuten egnert auditoriet seg ikke for en stille performance (som det var flere av) da stemningen stadig blir brutt av støy fra rommene utenfor (kafeen, butikken, gaten) og dører (bak scenen, publikumsutgangen). Det er amatørmessig at scenearbeidere midt i en forestilling må gå for «å hysje på» dem som arbeider i museets kafé. Noen synes sikkert dette haltende scenerommet er sjarmerende, og det kunne det også sikkert ha vært hvis det var en undergrunnsscene. Men, som en scene (riktignok midlertidig) i en pengesterk institusjon mener jeg dette speiler en

tilnærmet useriøs behandling av scenekunsten.

Dannelsesprosjekt

Inntil nylig har Nasjonalgalleriet fungert som byggestein og tradisjonsbærer for borgerskapets dannelses- og opplysningsprosjektet, men med *Kyss Frosken*-utstillingen (og for så vidt omorganiseringen av museets basisutstilling) ble museets funksjon utvidet. Det fungerer ikke lenger bare som et spill på borgerlig dannelse i form av konvensjonsrytteri. I dag reflekterer museet dannelse på flere nivåer.

Borgerskapet og dets dannelseskonsensjoner er selvsagt ikke sparket ut av museet, men det har fått mindre plass. Nyere og flere kunstformer har trengt seg inn, og vi har med det fått en gjenreising av dannelsen i ny form: den selvstendighetssøkende dannelsen (som blant annet avantgardistene representerer). Vi møter kunstnere som gjennom sin kreative praksis danner egne form- og innholdsfornyende verker. Selv om utstillingen har fått mye pepper, mener jeg at den fyller en viktig funksjon fordi den speiler både endringsvilje og kreativ tenkning. At flere frie samtidskunstnere får innpass på Nasjonalgalleriet fungerer også allmenndannende. Det opplyser betrakteren om samtidens intermedieære kunstfelt. Og er det noe allmuen trenger så er det vel nettopp det!

NOTER

¹ Dette er som kjent ikke første gang en kunstinstitusjon tar inn scenekunst. Det presenteres med jevne mellomrom performancekunst på flere større billedkunstinstitusjoner: bl.a. Kunsternes Hus, Astrup Fearnely, Samtidsmuseet, Henie Onstad og UKS. Omfanget derimot er i denne sammenheng utvidet (i alt 7 + sommerprogrammet forestillinger).

² Mer om randsonelogikker: Eivind Røssaak: *Sic. Fra litteraturens randsoner*. Oslo: Spartacus Forlag, 2001. Eivind Røssaak: *Postmoderne tider. Kunst og virkelighet i dag – eller kan kulturpolitikken forhindre kunstens forsvinninger? I: S. Bjørkås (red.): Kulturelle kontekster. Kulturpolitikk og forskningsformidling, bind I*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2002.

³ Hvor ble det av dannelsen? Et par tilskuere bråker så mye at aktørene stopper spillet.

Dramaturgi og tradisjon

Teaterkunstens komplekse oppgjør med sine tradisjoner: En anmeldelse av boken **DRAMATURGI. FORESTILLINGER OM TEATER.**

AV KNUT OVE ARNTZEN



Allerede på midten av 1800-tallet ble det brukt dyr i teatret, noe som er kommet tilbake i vår tid. Her i forestillingen **WOLF**, i regi av Alain Platel (Theatertreffen, Berlin 2004).

DRAMATURGI. FORESTILLINGER OM TEATER. RED.: SVEIN

GLADSØ, ELLEN K. GJERVAN, LISE HOVIK OG ANNABELLA SKAGEN. UNIVERSITETSFORLAGET, 2005

Forfatterteamet bak *Dramaturgi. Forestillinger om teater* har gjort noe så fortjenestefullt som å skrive en bok om dramaturgi som dekker både den historiske delen og samtidig gir en gjennomgang av postmoderne dramaturgi. De berører dessuten spørsmålet om dramaturgi i forhold til data-spill og interaktivitet, hypertext og kyborgen. Feltet er stort, men det legges opp til en både grundig og systematisk gjennomgang som også tematiserer spørsmålet om dramaturgiske modeller.

Den erklærte intensjonen med boken er å vise hvordan dramaturgien har vokst frem som et fagområde innen teatret, og derigjennom også hvilken betydning teatrets dramaturgi har som forståelsesbakgrunn i film- og medievitenskap, uten at de har med noen referanse til standardverket av Peter Brooks *The Melodramatic Imagination* (New York 1985), en bok som i utstrakt grad brukes i undervisningen på medievitenskap.

Boken som anmeldes her, tar sikte på å vise den historiske fremveksten av dramaturgi i forhold til de enkelte historiske periodene, samtidig som den trekker inn et historiografisk perspektiv for å kunne se sammenhengen mellom estetikken og den historiske konteksten den forholder seg til.

Vårt fokus er imidlertid aldri på dramaturgiske strukturer isolert sett. Når vi bruker dramatikken som eksempel materiale er det for å peke på en epokes teatersyn og hvordan dette teatersynet kommer til uttrykk – og holder fast i dramatikkenes strukturforståelse (s. 11).

Dette gjør boken særlig aktuell som lærebok på universitetsnivå i teaterviten-

skap. Den gir i første del en diakron lesning og gjennomgang fra antikken til postmoderne dramaturgi, mens del II oppsummerer dramaturgiske modeller som har vært diskutert i fagmiljøene gjennom de siste 10-20-årene. Her blir lesningen nødvendigvis synkron eller parallell. Det antydes imidlertid at i et postmoderne perspektiv må man se på det historiske materialet som et kilde-tilfang og en verktøykasse, slik det blir tydeliggjort mot slutten av boken (s. 178).

Det litterære drama

Utgangspunktet for boken er imidlertid en periodemessig gjennomgang, som i seg selv er et nyttig redskap for alle som vil sette seg inn i dramatikkenes historie. Gjennomgangen er grundig og samtidig oversiktlig. Den munner ut i hvordan modernismen fra omkring 1900, og deretter den postmoderne vendin-

En utbredt oppfatning er at dramaturgien til alle tider har vært entydig aristotelisk, noe denne boken påviser at ikke er tilfelle

gen etter 1960, gir en dramaturgiforståelse som inkluderer de teatraliske virkemidlene. Det dramatiske i aristotelisk forstand er så i større eller mindre grad erstattet av en mer episk, episodisk eller statisk-situasjonistisk dramaturgi. En utbredt oppfatning er at dramaturgien til alle tider har vært entydig aristotelisk, noe denne boken påviser at ikke er tilfelle. Dramaturgien var aristotelisk til og med Henrik Ibsen, men melodramaet på 1800-tallet bygde på mer teatraliske sjangere, slik som monodramaet, det episodiske og tablå-fokuserte, gjerne ledsaget av musikk og med sterk stilisering i uttrykket. I den grad man allikevel fastholdt at det veldreide drama skulle oppfylle kravet om enhet i handling, ble det omformet og kom til å reflektere den aristoteliske tradisjonen i tråd med den franske klassisismen.

Dramaturgi. Forestillinger om teater refererer også til lærebøker om hvordan dramaet skulle konstrueres, som Gustav Freytags *Technik des Dramas* (1863), hvor Freytag lanserte den kjente «Freytags pyramide». Det var en basismodell for det som Gladsø og de andre kaller for «den moderne tragediestrukturen», slik som den ble tilpasset det borgerlige litterære drama (s. 111). Hensikten med en slik modell var å vise hvordan dramatikerne kunne fastholde publikums oppmerksomhet gjennom ett dramatisk forløp, som imidlertid kunne ha episodiske momenter og foregå på forskjellige sceniske steder. Kravet om enhet i handling ble holdt levende inntil modernismen brøt ned den dramatiske handlingen, som så ble ytterligere fragmentert og dekonstruert gjennom postmodernismens nedbryting av virkemidlenes hierarkier.

Det spektakulære

Jeg synes dessuten at forfatterne på en både riktig og viktig måte understreker boulevardtradisjonens betydning for fremveksten av realismen. Det gjelder ikke minst for vår tid, fordi vi står overfor et teater som på nytt søker til det spektakulære og det boulevardiske som virkemidler, noe som i dag riktignok er tilfelle gjennom en postmoderne taping. Allerede på midten av 1800-tallet ble det brukt dyr i teatret, slik som hunder og hester, noe som er kommet tilbake i vår tid slik som i forestillingen ved C de la B, *Wolf*, i regi av Alain Platel som vant Kerr-prisen ved Theater-treffen i Berlin i 2004.

På midten og slutten av 1800-tallet kunne man, liksom under renessansen og barokken, vise sjøslag og kampsener på teatret, til publikums store be-

Dramaturgi. Forestillinger om teater er skrevet av et forfatterteam som består av Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen. Av disse er Lise Hovik tilknyttet Dronning Mauds Minde ved Høgskolen i Trondheim, som høgskolelektor i drama, og de tre andre til Institutt for kunst og medievitenskap ved NTNU i Trondheim. Gjervan og Skagen er universitetslektorer og Gladsø førsteamanuensis i teatervitenskap.

Med tiden vil man se dette som et oppgjør med den kortvarige litterære dominansen i dramaturgiforståelsen

geistring. Regikunsten utviklet seg på denne tiden som arrangementskunst i forhold til regler om symmetri og asymmetri når det gjaldt bevegelseslinjene i rommet. Boken påpeker at dette særlig fant sted i tilknytning til det franske melodrama. Det går dermed tydelig frem av boken at det spektakulære som gjerne forbindes med det før-borgerlige drama, var til stede også på 1800-tallet. Det var imidlertid først med den moderne regikunsten fra omkring 1900 at det mer litterære og tunge dramaet i romantisk og teatral tradisjon, fikk komme til sin rett i oppsetninger med bruk av rundhorisont og dreiescene. Teatret ble etter hvert i stand til på en effektiv måte å spille de store idédrammene i spennet fra Schillers og Goethes klassisk-romantiske drama til Ibsens *Peer Gynt*, hvis 4. og 5. akt inntil da stort sett fungerte som lesedrama. Dette aspektet er antydning, uten at det i boken er gitt plass til å eksemplifisere det på noen omfattende måte.

En referanse som er tilsynelatende fraværende i *Dramaturgi. Forestillinger om teater*, annet enn i litteraturlisten, er den tyske teaterprofessoren Hans-Thies Lehmanns etter hvert nok så kjente bok *Postdramatisches Theater* (Verlag der Autoren Frankfurt/Main 1999). Den trekker opp et distinkt perspektiv fra det aristoteliske til det episke og *postdramatiske*; et perspektiv som ser ut til å ha slått gjennom i det postmoderne og i den postmoderne dramaturgiforståelsen. Boken kunne i et teaterhistorisk perspektiv ytterligere ha utdypet hvordan dramaet allerede fra monodramet og melodramaet, det folkelige teatral og symbolismen, tok i bruk lys- og skyggeeffekter. Dermed ble en tilstands-dramaturgi manifestert, og den er særlig eksemplifisert i absurdismen og det postmoderne fragmenterte drama. Forfatterne har absolutt fått med dette aspektet, men de har vært litt vel avgrenset i forskningsreferansene når Hans-Thies Lehmann ikke i noen særlig grad er brukt. De har til-

synelatende valgt en mer avgrenset referanse til den skandinaviske forskningen innenfor feltet, slik som det kommer til uttrykk i det som omtales som Århus-tradisjonen fra det tidligere Institut for dramaturgi ved Århus Universitet (nå Afdeling for dramaturgi).

Nordisk og anglo-amerikansk

Århus-tradisjonen blir i del II referert ganske grundig, slik som når forfatterne oppsummerer den dramatiske form, den episke form, den simultane form og det metafiksjonelle (s. 168-172). Metafiksjonaliteten innebærer at fiksjonen i det dramatiske er bevisst seg selv som en fiksjon som leker med og reflekterer forskjellig betydningslag i det dramatiske verket, og dermed i teatret. Den visuelle og likestilte dramaturgien blir også gjennomgått og kommentert (s. 173), i tillegg til at den allerede i del I er brukt som referanse i forbindelse med forståelsen av eksempler på postmoderne dramaturgi, slik som gjennom forestillinger av Robert Wilson, Baktruppen og Verdensteatret. Boken har et nordisk perspektiv, men klare referanser til amerikanske teater og teori. Teoretikere som Richard Schechner, Michael Kirby og Normann Frisch er referert, men ikke en sentral bok innenfor emnet som Michael Vanden Heuvels *Performing Drama/Dramatizing Performance. Alternative Theatre and the Dramatic Text* (Ann Arbor 1993). Den burde kanskje vært med. Så får det være så som så at den tyske forskningen hovedsakelig er representert i forhold til den eldre historiske tradisjonen i spennet mellom forskere som Hilde Haider-Pregler og Peter Szondi. At Heiner Müllers stykke *Der Auftrag* er gjengitt med tittelen på den engelske oversettelsen, *The Mission* (s. 149), er en liten pirkesak, når referanser til Heiner Müllers dramatik eller er referert til på originalspråket.

Bokens styrke ligger i den skandinaviske identiteten, i og med at den synliggjør en nordisk innfallsvinkel til

postmoderne dramaturgi. Den har også hatt betydning for den generelle europeiske forskningen omkring feltet, uten at det blir referert til her. Når det gjelder den viktige franske teatertradisjonens betydning for modernismen, er den forbigående på plass i omtalen av symbolismen, slik som når Alfred Jarry omtales på følgende måte:

«Jarrys forestilling i 1896 (*Ubu roi*, min anm.) markerer et oppbrudd med både den romantiske, realistiske, naturalistiske og symbolistiske teatertradisjonen på en gang. Tematisk er den samfunnskritisk, og den leker seg med alle teatrets virkemidler på en både naivistisk og provoserende måte. Teksten og innholdet sparker både hit og dit, mens språket, lydene, musikken, det visuelle uttrykket; figurer, masker, dans, mime, gester og bevegelser framheves og markerer en teatralisert scenekunst» (Gladsø et alt., s. 125).

På denne måten blir det helt klart at dramaturgiske perspektiver i modernismens teaterpraksis har gjenerobret noe av det spektakulære og rituelle, som også antikkens teaterpraksis må ha vært preget av (ref.: Hans-Thies Lehmanns *Theater und Mythos*, Stuttgart 1991). Den klassisistiske tradisjonen har fornektet det rituelle aspektet til fordel for det representasjonelle. Det blir til syvende og sist et spørsmål om å inkludere både estetiske, kritiske og rituelle tradisjoner i et samlende perspektiv på dramaturgien, en retning som også *Dramaturgi. Forestillinger om teater* ser ut til å ville ta, uten at det er helt eksplisitt. Men med tiden vil man se på dette som et oppgjør med den kortvarige litterære dominansen i dramaturgiforståelsen som eksisterte fra slutten av 1700-tallet til og med dramaets krise. Dette oppgjøret er denne boken med på å ta.

A K T U E L L E Dramabøker

*Gladsø, Svein, Ellen K. Gjervan,
Lise Hovik og Annabella Skagen*

Dramaturgi

Forestillinger om teater

Denne boka handler om dramaturgi. Dramaturgi er et fagfelt som har røtter i antikkens forestillinger om teaterdiktning, men som etter hvert har utviklet seg i nye retninger. I dag er dramaturgi ikke bare læren om det litterære dramaets oppbygning, begrepet omfatter også det teoretiske og praktiske arbeidet med teatrets strukturer og virkemidler. Våre forestillinger om teater har utviklet seg i takt med ulike tiders syn på teatret og teatrets oppgaver. Boka gir historisk og teoretisk oversikt over feltet, og munnner ut i praktisk rettede strategier for et teaterarbeid.

• Pris kr 299,-

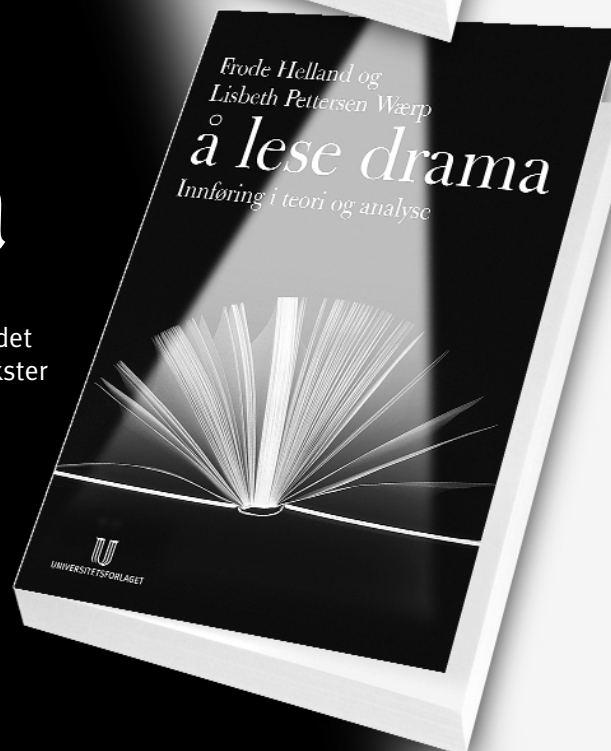
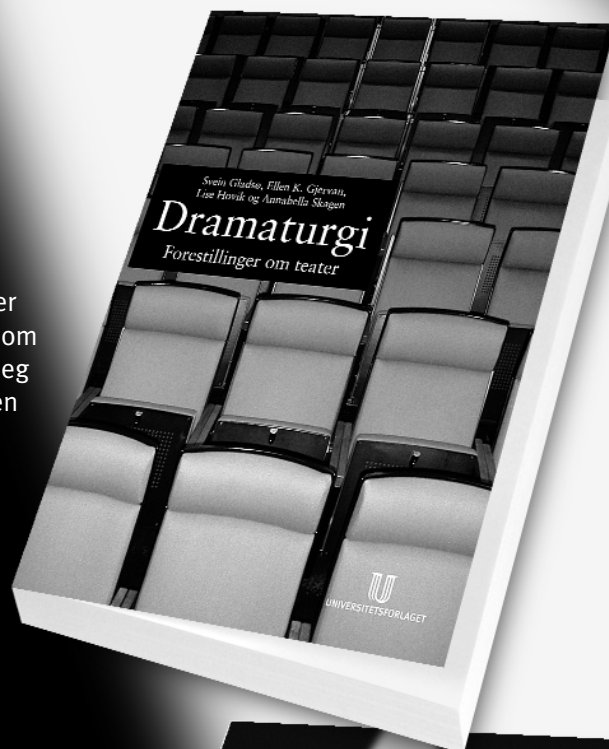
*Frode Helland og
Lisbeth Pettersen Wærp*

Å lese drama

Innføring i teori og analyse

Dramatikk er ikke bare noe som spilles i teateret, det er også en litterær sjanger. Lesningen av dramatekster har sine spesifikke problemer og forutsetninger. Å lese drama er en innføring i dramateori og -analyse. Forfatterne fokuserer både på tekstens oppbygning, rommet dramaet fremføres i, språket, kulissene og kommunikasjons-situasjonen. Forskjellige former for drama diskuteres med et rikt norsk og internasjonalt eksempelmateriale.

• Pris kr 299,-



www.universitetsforlaget.no

Ny nordisk Holberg-forskning

Boken **HOLBERG I NORDEN: En Jeppe** **drømmereise i tidløshet og fremmedhet.**

AV KNUT OVE ARNTZEN

HOLBERG I NORDEN RED.: GUNILLA DAHLBERG, PETER CHRISTENSEN THEILMANN OG FRODE THORSEN CENTRUM FÖR DANMARKSSTUDIER. UNIVERSITETET I LUND, 2004

I 2004 var det 250 år siden Ludvig Holberg døde. I den forbindelse ble det både utgitt en bok i Sverige som skulle gi status på Holberg-forskningen i Norden inntil da, og det ble arrangert en Holberg-konferanse i Bergen i regi av Nordisk Institutt på Universitetet i Bergen (2. - 4. desember). Bidragene fra denne konferansen kommer i en bok nå i høst, en bok som har en forløper i *Holberg i Norden*, redigert av Gunilla Dahlberg, Peter Christensen Theilmann og Frode Thorsen, utgitt i 2004 av Centrum för Danmarksstudier ved Lunds universitet.

Jeg vil i det følgende gi noen smaker av hva denne boken inneholder, og hovedsakelig se den i et teaterperspektiv. Utgangspunktet for boken var å gi vind i seilene til et nordisk perspektiv på Holberg-forskningen, som ellers lett blir usynliggjort gjennom oppsplitnelsen av miljøet omkring denne forskningen til de respektive nasjonalstatene. Holbergs betydning er imidlertid stor i hele det nordiske språkområdet, at det er en misforståelse å tro at han kan innlemmes i den litt banale diskusjonen om norskhet versus danskhet. Særlig for teaterutviklingen fikk han en enorm betydning som komedieforfatter, og da særlig for Den Danske Skueplads i København fra 1722, og komediene hans, særlig *Jeppe på Bjerget*, var et fast innslag på teatrene i Sverige og Norge. Det var i Danmark det i første omgang utviklet seg en Holberg-tradi-

sjon, men i et norsk perspektiv fikk han stor betydning for utviklingen av en norskspråklig identitet, særlig gjennom at hans *Jeppe* ble spilt på dialekt, slik som på Det Norske Theater i Bergen i 1853/54. Da var det Johannes Brun som fremførte Jeppe på sognemål.

Folkelig og intellektuell

Mens det i Danmark utviklet seg en mer klassisistisk preget Holberg-tradisjon, var den mer burlesk i Norge, og det ble gjort flere omskrivninger til dialekt også på 1900-tallet. Boken *Holberg i Norden* søker å gi nye perspektiver på Ludvig Holbergs forfatterskap og den kulturhistoriske innflytelsen det fikk i alle de nordiske landene. Som komedieforfatter og teatermann var han inspirert både av tysk og franske teatertradisjon, ikke minst klassisismens komedie. Den folkelige farsen og det burliske var han slettet ikke fremmed for. Han levde som intellektuell i en slags moralsk dobbelthet, hvor det gjaldt å være anonym som komedieforfatter og teatermann i København, og offentlig person i egenskap av å være professor i historie ved universitetet. Uvirkelig nok kom han i den situasjonen at han var med på å relegere, altså utvise fra Københavns universitet, studenter som gikk inn som skuespillere.

Den norske Holberg-eksperten og formann i Holberg-foreningen, Gunnar Sivertsen, har i boken levert et meget langt og teaterhistorisk interessant bidrag til *Jeppe på Bjergets* tidlige resepsjonshistorie i alle de nordiske landene, Finland inkludert. Han påviser hvordan denne komedien som tilhører de tidlige under Holbergs poetiske raptus, raskt fikk et stort utbredelses-

område både som folkelesning og som folketeater, og dermed ble den undervurdert av de litterære institusjoner og høykulturen. I så måte har den fått en spesiell betydning, og det bidrar også til å forklare hvorfor denne komedien hører med til Holbergs mest spilte. Sivertsen redegjør for hvordan f.eks. forskeren Hans Robert Jauss anbefaler at man arbeider både synkront og diakront når det gjelder resepsjonen, altså at man i tillegg til den diakrone resepsjonen i et visst tidsforløp, også bør lese de forskjellige resepsjonsforskene i et samtidighetsperspektiv. Da blir det tidløse og mer allmenne synlig. Sivertsen gir en grundig gjennomgang av Holbergs viktigste komedie i forhold til tidlig norsk teaterhistorie, dvs. Martin Nürenbachs oppføring i farseaktig stil i Christiania rådhus i 1771. Enda tidligere reise det Denner-Spiegelbergske teaterselskapet med Holberg rundt omkring til forskjellige byer i Norge.

Når det gjelder *Jeppe på Bjerget* gir så den danske litteratur- og teaterforskeren Peter Christensen Theilmann i artikkelen «Holbergs Jeppe – en gammel travet på nye sceniske vildspor», en introduksjon til nyere sceniske forsøk, slik som samarbeidsprosjektet mellom Malmø Stadsteater og Den Nationale Scene i Bergen i 1996: *Jeppe '96*, som i Staffan Valdemar Holms regi, ble en av de mest markante Holberg-oppsetninger noen gang. Theilmann går nært inn på tekstbearbeidelsen med utgangspunkt i regibemerkningene til Holm, og han går inn på tekstgrunnlaget i den svenske oversettelsen til Hans Alfredson fra 1986. Denne *Jeppe*-oppsetningen ble også spilt på Betty Nansen Teatret i København. Det Theilmann særlig vektlegger i sin gjennomgang, er lek-perspektivet og det som han kaller for «tradisjonsdestruksjonen». Med det mener han at man bryter med konvensjonene for hvordan Holberg skal eller bør spilles, for å kunne skape et genuint tidsorientert teater.

Opplysningen

Gunnstein Akselberg fra Nordisk institutt ved Universitetet i Bergen spør i sin artikkel om ikke Jeppe egentlig var en norsk bondemann fra Voss: «Var Jeppe på Bjerget ein norsk bondemann – frå Voss». Det er en saftig gjennomgang

av noe tradisjonsstoff i forbindelse med Ludvig Holbergs opphold som huslærer hos presten på Voss under vinteren 1702-1703. Jeppe-skikkelsen skal, slik Akselberg fortolker dette materialet, muligens være en bonde som går i styrten på gjestgiveriene på Voss. Det var gjestgivere som hadde enerett på salg av øl og vin, og en av disse skjenkesto-vene het «Skrumpestova». I den sammenhengen oppsto mye fyll og spektakel, og det kan ha farget Holbergs senere forhold til alkohol. Han var avholdsmann gjennom hele livet. Den svenske dramaspesialisten Egil Törnqvist, gjennom mange år svensk lektor ved Universitetet i Amsterdam, skriver om «Holbergska dramastrukturer» med tanke på å analysere de dramatiske strukturene ut fra hvordan skikkelsene opptrer og i forhold til hvilken rekkefølge og på hvilke sceniske steder.

Mara Grudule fra Lativa skriver i «Ludvig Holberg in Latvia» på engelsk om da Holberg ble spilt på tysk i Riga på 1760-tallet, særlig med vekt på *Jeppe på Bjerget*. Hun følger så Jeppe-skikkelsen i forskjellige oppsetninger oppover mot 1900-tallet, slik som i en

poetisk dekorert oppsetting på Nasjonalteatret i Riga i 1933. Dramatikerne Mara Zalite gjorde i 1952 en egen bearbeidelse av Jeppe som musikalsk farse under tittelen *Se tev Zupu Bertulis*, som betyr: Her har du drikkevarene dine, Bartel. Bartel er et navn fra den latviske folkekulturen.

Opplysningstidsfilosofen Holberg har stått høyt i kurs i de senere årene, ikke minst fordi 1700-tallet og opplysningstiden har vært «in» som dansens århundre før det romantiske svermeri satte inn tidlig på 1800-tallet. Lasse Horne Kjældgaard skriver artikkelen «Tolerance og autoritet hos Locke, Voltaire og Holberg», mens Arild Linneberg har bidratt med en studie i spørsmålet om Holberg og naturretten i artikkelen «Holberg og naturretten i Niels Klims reise til den underjordiske verden». Det er en spennende artikkel hvor Linneberg ser dette materialet i lys av reiser til underlige land, tradisjonene fra kjente oppdagelsesreiser som *Odysseen*, *Robinson Crusoe* og *Gullivers reiser*. Det minner om at *Niels Klim*, når den har vært dramatisert for teater, har hatt det fantasifulle, «orientalistiske»

Mens det i Danmark utviklet seg en klassisistisk Holberg-tradisjon, var den mer burlesk i Norge

og eksotiske som attraksjon og et veldig sterkt teatralt potensial. Klokkeren Niels Klim i Bergen som krøp gjennom Miramare-hullet ved Sverresborg, la ut på en teatral reise på besøk til underlige samfunn. Det er et spennende materiale for teater, selv om dette ikke er aspekter Linneberg behandler i sin artikkel. Musikkhistorisk interessant er Frode Thorsen fra Griegakademiet ved Universitetet i Bergen, når han kommer inn på Ludvig Holbergs forhold til musikk og opera i artikkelen «Musikeren Ludvig Holberg», men jeg tror jeg stopper her, med den konklusjonen at Holberg fortsatt er aktuell i teatersammenheng, i et samtidig «synkront» perspektiv så vel som i et mer «diakront», utviklingsorientert teaterhistorisk perspektiv. Boken anbefales for alle dramaturger som vil se på komedietradisjonen, Holberg og 1700-tallets opplysningsideer.

Längtar du efter stimulerande teatersamtal?

Teatertidningen finns på riktigt
– och den kan komma hem till dig!

En levande tidskrift vet man aldrig var man har!
Och ändå vet man något om vad man får!

– en aktuell teaterpjäs, recensioner av den senaste teaterlitteraturen, och Tant Thalias intrikata iakttagelser – endast för Teatertidningens läsare...



Prenumerera nu!

www.teatertidningen.se eller tel: 08-84 92 87
5 nr per år:
250 kr inom Sverige
300 kr inom Norden och Europa

Besk samfunns- kommentar

Per Schreiners DEN BRYSSOMME MANNEN & PLUTSELIG. AV HALLDIS HOAAS

PER SCHREINER: **DEN BRYSSOMME MANNEN & PLUTSELIG.** HØRESPILL, TRANSIT 2005

Per Schreiners *Den bryssomme mannen* hadde urpremiere i NRK Radioteatret 16. november, 2003, *Plutselig* 26. april 2004. Schreiner (f. 1965) fikk Ibsenprisen for *Den bryssomme mannen*, som siden er utvidet til spillefilmanus. Han har ellers skrevet manus til flere kortfilmer, og hadde i høst en ny urpremiere i NRK Radioteatret: *Tilbake i Tuengen allé* 4. september.

Bokutgivelser

Når man har vært ute av sirkulasjon i noen år, er det med en spesiell nysgjerrighet man tar inn over seg en ny dramatikerstemme. Det må erkjennes at jeg ikke har sett de aktuelle kortfilmene, og ei heller lyttet til Radioteatret. Følgelig har jeg ingen forutsetninger for å bedømme hvordan de to tekstene denne boken rommer, utspilte seg i det format de er skrevet for.

Dette faktum gjør meg også tenksom når det gjelder bokutgivelsen som sådan. Jeg har alltid kjempet for at dramatikk bør foreligge i bokform, vel vitende om at de fleste forlag kvier seg for slike utgivelser – dramatikk selger om mulig enda mindre enn lyrikk, sies det fra bransjehold. Når det gjelder radioteater, i motsetning til andre teaterformer, er det i tillegg mulig å forestille seg CD-utgivelser av ny norsk dramatikk, ved siden av Ibsen og andre gamle, gode klassikere jeg registrerer er å få tak i. (Og med dette er hansken kastet opp til det store hvite hus på Marienlyst ...). Slike utgivelser ville gi en fullverdig opplevelse av forestillingen – igjen i motsetning

til andre teaterformer. Ettersom det er rent lydlige rom vi blir invitert inn i. Samtidig er det selvfølgelig slik at hørespilltekster er lettere tilgjengelige som lesedrama enn mange andre former for dramatikk – av lignende grunner. Uansett, jeg applauderer Transit og deres satsing på dramatikk i bokform: at tekster foreligger også i dette formatet, er en viktig del av dokumentasjonen av ny dramatikk, og et format hvor forfatteren har full kontroll. Når det gjelder oppsetningspraksis, er som kjent dramatikeren prisgitt sine fortolkere.

Limbo

Den bryssomme mannen presenterer oss for Andreas Davanger – det er han som er den bryssomme. Og det er hans synsvinkel, hans fortellerperspektiv, som styrer handlingen. Han forteller retrospektivt om den underlige, urovekkende byen han blir kjørt til, hvor han blir plassert i en rekkehusleilighet og gitt en jobb. Alt er tilsynelatende normalt, men noe skurrer. Her finnes ingen barn, ingen syke, ingen handikappede – og ingen følelser, verken smerte eller nytelse. Skader leges umiddelbart. Atmosfæren, understreker forfatteren gjentatte ganger, er «behagelig». «Du venner deg til det», får Andreas høre. Og han prøver å tilpasse seg, etter en kortere utagerende periode. Han ser avdøde slektninger, som ikke vil ha noe med ham å gjøre – og erkjenner etter hvert at han befinner seg i et slags limbo: «Jeg var fordømt. Og jeg visste, uten snev av tvil at jeg fortjente det.»

Perspektivet for oppholdet? Alltid.

Tilpasningen går bra lenge – inn til noe inntreffer som viser at Andreas fremdeles er i stand til å romme følelser: han kan igjen bli glad, fortvilet, forel-

sket, nyte sex, kjenne smerte – selv om også *hans* sår gror øyeblikkelig. «Det er noe med øynene dine», kommenterer konen Anne-Britt som han flytter fra, og senere Trulsen i «administrasjonen» som sørger for å sende ham vekk fra stedet. Han er bryssom, et vanskelig tilfelle. Han oppsøker «administrasjonen» med sin flate ledelsesstruktur etter en hel natts mislykkede forsøk på å begå selvmord ved å kaste seg under t-banetrogner. Kroppen maltrakteres. Smertene er uutholdelige. Men innen neste t-bane kommer, er kroppen leget igjen. «Jeg hører ikke hjemme her,» sier Andreas til Trulsen – som etter hvert sier seg enig. Den samme mannen som kjørte ham til byen, kjører ham derifra – og Andreas er den første han har kjørt den veien. Han settes av på den samme øde bensinstasjonen, tar den samme bussen, ser ut på det samme rolige, ganske pene landskapet. I siste replikk kommer så forklaringen: Vi befinner oss plutselig på et helt konkret sted, Vestre gravlund i Oslo. Andreas har også denne gang gått glipp av «overfarten». Men denne gang svever han over gravlund, fortynnes stadig, utvides stadig – mot ingenting. «Jeg er ikke bryssom lenger.»

Schreiner skriver seg med dette inn i en usedvanlig lang tradisjon, fra Dante til Sartre til Tor Åge Bringsværd, for bare å nevne tre tilfældige eksempler. Hva som skjer etter døden, eller hvis døden oppheves, er blant de spørsmål mennesket til alle tider, i alle kulturer, har stilt seg. Hvordan temaet behandles, sier selvfølgelig mest om det samfunn og den kultur forfatteren hører hjemme i. Jeg oppfatter hørespillet primært som en kommentar til det samfunnet vi har skapt: vellykket overflate betyr alt. All form for smerte forsøker vi å fjerne, døden tør vi knapt snakke om. Vi ønsker å være lykkelige, ha suksess – jeg vet ikke hvor mange hyllekilometer som etter hvert finnes når det gjelder bøker med oppskrifter på hvordan vi skal klare dette. Vi har spalteter om samleieteknikk – alt handler om den store orgasmen. Får vi den ikke, er vi mislykket. Vi må omgi oss med de rette tingene, høre på den riktige musikken, lese de riktige bøkene, spise den riktige maten, reise til de riktige stedene for å henge med – ut fra de gyldige koder i den del av samfunnet vi ønsker å tilhøre. Stam-

mens hyl er overdøvende, og vår tilpasningsdyktighet uendelig. Schreiner stiller opp de brysomme komplementære forholdene: Ingen smerte, ingen nytelse. Ingen følelser, ingen lykke. Leve evig, evig kjedsomhet. Er det dit vi vil? Nepe. Kanskje betyr det at vi skal ta de brysomme inn over oss, ikke fjerne dem; at vi skal lete etter den såkalte lykken andre steder enn i suksessoppskriftene; at teknikk ikke kan erstatte følelser; at også smerten kan fortelle oss noe vi trenger å vite og forstå – både om kropp og sinn.

Språk

Schreiner har en enkel, hverdagslig språkføring, som jeg vil tro falt skuespillerne «godt i munnen», som det gjerne heter. Det er – så vidt jeg kan avlese – en god rytme, en god dynamikk i forholdet mellom lyder og tale. Oppbygningen av teksten er dyktig utført, med en spenningsutvikling som tilfredsstillende de fleste regler. Tidvis tenker jeg nok at det nesten er *for* dyktig, i betydningen for forutsigelig. De sporene som plasseres, blir alltid fulgt opp, forfatteren har vært nøye med å ikke etterlate noen løse tråder. Det eneste avviket her, er Andreas' egen kommentar om at han fortjener å være fordømt. Han kan snakke om livet til onkelen Bjørn og is i parken med farmor, men slipper oss ikke inn i det livet han selv levde før han havnet her, og sier intet om hvordan han havnet her – han er tross alt en mann i sin «beste alder». Dette må være et bevisst valg fra forfatterens side – og selv om han skaper en nysgjerrighet han ikke tilfredsstillende, erkjenner jeg at tilfredsstillende samtidig ville innebære en skarp dreining av innholdet, og trolig ville sprengte rammene for den fortellingen forfatteren ønsker å gi oss. Om slutten så er overraskende? Tja ... at også det hinsidige fjerner de mest brysomme blant oss? At den totale oppløsning til intet er det som fordres om vi skal slutte å være til bry? Det er i alle fall en besk kommentar til den samfunnsutviklingen vi ser rundt oss, og slik sett en slutt til ettertanke.

Parkbenk

Plutselig har den samme lette, flytende språkføringen, og spiller også med forskjellige virkelighetsplan. Men denne teksten er mer åpen og kanskje mer le-



Per Schreiner med bokutgivelse av hørespillene **DEN BRYSSOMME MANNEN & PLUTSELIG**

Schreiner har en enkel, hverdagslig språkføring, som jeg vil tro faller skuespillerne «godt i munnen»

ken. Og den prøver ikke å formidle noe dypere syn på samfunnet omkring oss – i hvert fall ikke slik jeg leser teksten. En småsatirisk humoreske – fiffig skrevet, fiffig oppbygd, men heller ikke så veldig mye mer.

Teksten åpner med Harald og Pål på en benk i parken en bitterlig kald vinterdag. Harald, en gatesmart uteligger, krever eiendomsrett til benken han har sovet på. Tynnkledd Pål hevder *sin* rett til å sitte på en offentlig benk i en offentlig park. Samtalen mellom disse to fungerer som en introduksjon til Pål's historie om hvorfor han havnet der. Historien handler om hvordan Pål, uten forvarsel og med til dels store tidsprang, plutselig befinner seg i nye og for ham selv helt uventede situasjoner. Om historien står til troende – hvilket er tvilsomt – forflytter han seg fra å snu seg etter en dame på gaten mens han er ute for å handle mat til seg selv og Tormod (som han deler leilighet med), til å være gift med denne damen og sågar far til lille Astri. Derfra hopper det til et stort selskap hos den velstående svigerfamilien og tilbud om jobb i familiebedriften; derfra til vennemiddag med et annet par noen år senere; derfra til utroskap med kvinnen i dette venneparet; derfra til at han blir kastet ut hjemmefra; derfra til benken i parken.

Ting bare skjer med Pål. Dersom han selv tar noen beslutninger, skjer det i de periodene av dette livet som tidssprangene tier om, og som Pål selv hevder han ikke vet noe som helst om.

Fortellingen avbrytes stadig av Haralds forsøk på fornuftige spørsmål og rasjonelle forklaringer. Avbrytelsene skjer inni situasjonene. Pål forteller videre der han slapp – så kommer et nytt tidssprang før neste avbrytelse. Teknikken er gjennomført, og hjelper oss følgelig til å holde orden på hvor Pål befinner seg og sammen med hvem. Denne delen av det totale forløpet er tilsynelatende kronologisk – fra det første tidshoppet og fram til benken. Innimellom sørger også Harald for å stjele en varm frakk fra en forbigående til den tynnkledd Pål (mot Pål's protester), og å få tak i litt varm kakao (samt stjele termosen, igjen mot Pål's protester) fra en mor på tur i parken med sin lille datter. Harald forteller også om en god oppvekst på idylliske Lilleaker før det raste utfor. I alle disse passasjene er menneskene vi møter helt i overensstemmelse med mer og mindre banale klisjéoppfatningene de fleste av oss sliter med, mer og mindre bevisst. Jeg tar det for gitt at forfatteren er meget bevisst i disse kjappe menneskeskildringene, og følgelig søker å utfordre oss i vår klisjétenkning.

Småironisk sier den selvutnevnte menneskekjenneren Harald et sted: «Og vi er jo de vanlige folka, ikke sant?» Påls svar er ganske enkelt: «Nei.»

Forløpet slutter med at Pål forlater Harald på benken, og plutselig finner seg tilbake på gaten der det første tidshoppet inntraff. Han handler mat og går hjem til Tormod, tilbake til utgangspunktet, også i tid. Men han har glemt brød. Når Tormod vil gå ut og kjøpe brød, er Påls reaksjon: «Ikke gå ut.» De tar seg en yoghurt og vender tilbake til sine playstations.

En bagatell

Så hva har vi vært vitne til? Drømmen om et annet og bedre liv? Eller marerittet om et annet og mer krevende liv enn det de to unge mennene lever? Vi får ingen informasjon om dem annet enn delt leilighet, relativt dårlig råd, altoppslukende interesse for dataspill. Marerittet om ansvar for kone og barn? For karriere? For en ung og visstnok ganske pen, men ellers ubestemmelig ung mann, som viker unna ansvar for det meste, men har hverdagssamfunnets impulser intakt i forhold til Haralds røffere opptreden og illusjonsløse menneskekunnskap. Hva er drøm og hva er virkelighet? Er Harald like uvirkelig som tidssprangene? Han eksisterer tilsynelatende på samme tidsplan som historiens utgangspunkt. Dersom vi aksepterer slutten som virkelig, er troelig også Harald virkelig. Men spiller det noen rolle? Om det er rammehistorien som representerer den egentlige virkeligheten, eller det livet Pål forteller om i tidssprangene? Ut fra de tegnene forfatteren gir, er det nærliggende å lese Tormod (og kanskje Harald) som forfatterens virkelighet. Og så? Det lengste jeg makter å strekke denne teksten, er i retning utfordringen innbakt i menneskeskildringens klisjéer, og muligens en kommentar til ungdomslatskap og ansvarsfraskrivelse. Flukten inn i dataspillenes verden er sånn sett også en form for flukt fra virkeligheten. Igjen – dyktig nok, men uten å vekke den store interessen hos undertegnede. Sammenlignet med den brysomme mannen, er historien om (den litt brysomme?) Pål en bagatell.

Dikteren mellom to permer

Wetle Holtan har åpenbart et talent for språk både som tekst og i scenisk forstand, scenens språk. AV HALLDIS HOAAS

WETLE HOLTAN: **DIKTEREN**

SKUESPILL, KOLON 2004

LØGNEN SKUESPILL, KOLON 2005

Wetle Holtans *Dikteren* ble vist på Det Åpne Teater, Oslo, våren 2004, med Svein Erik Brodal og Robert Skjærstad i de sentrale rollene som dikteren og hans hund Bla. Den 16. november i år har stykket premiere på Teater Ibsen i Skien, med Ola Otnes og Jonatan Filip Johansen i de to hovedrollene. Wetle Holtan (f. 1970) fikk Ibsenprisen i 2003 for sitt første skuespill, *De som lever*. Hans siste skuespill *Løgnen* er – så vidt jeg har kunnet fastslå – foreløpig ikke oppført.

Absurd?

Ettersom jeg ikke har sett noe av Wetle Holtan fremført i noen form, er mitt forhold til ham som dramatiker – med Ibsenpris og det hele – så langt styrt av tekstene slik de fremstår mellom to permer. Og la meg med én gang bemerke at Torleiv Grue med sitt Kolon er mer sjenerøs enn moderhuset Gyldendal: når han først har tatt en forfatter under sine vinger, fortsetter han åpenbart å ta hånd om ham selv om forfatteren går over fra lyrikk til dramatik. Slik skal en god forlegger oppføre seg, etter mitt ringe skjønn.

Det er særdeles populært å utstyre skrivende folk med merkelapper. Holtan er blitt tildelt merkelappen absurd. For meg er selve begrepet «absurd» absurd. Jeg hadde i sin tid personlig gleden av å diskutere skadevirkningene av tittelen «Det absurde teater» med selve opphavsmannen, Martin Esslin. Som

faktisk tenderte til å være enig. Det med «absurdismen» hadde tatt av ... langt hinsides hva han hadde tenkt seg. For hvem blant oss er det egentlig som tør påberope seg å definere realisme? Eller absurdisme for den del? Realismen gjenspeiler virkeligheten, sies det. Hvilken virkelighet? Din eller min? Har ikke scenen sin egen virkelighet? Utspiller det seg ikke nettopp der virkelige hendelser blant en gruppe virkelige mennesker foran en annen gruppe virkelige mennesker, til stede i samme tid og i samme rom? Hva er meningsbærende og hva er meningsløst? Såkalt absurd teater eller den samtalen du overhørte på trikketoppet på veg til teatret? Såkalt realisme kan være løgnaktig og manipulerende, såkalt absurdisme langt mer sannferdig når det gjelder oss irrasjonelle mennesker og vårt samkvem med hverandre.

En absurd innledning? Ja vel. Men med den hensikt å fortelle at talende hunder som lyder navnet Bla kan være vel så virkelige for meg som skjødehunden i en velstelt kurv i en velkledd armkrok på buss eller trikk eller bane. Det hele handler faktisk om hvordan rollen gjøres. Og for den som har hatt den lykke å se skuespilleren og dramatiker Staffan Göthe spille sin egen utstoppe hund, er det hevet over enhver tvil at en skuespiller kan være mer hund enn noen som helst virkelig hund. Nok om det.

Dikteren

I *Dikteren* møter vi Far – dramatiker – og hans hund Bla. Far har isolert seg i et rom med lenestol, bokhyller, speil og

trolig tilstrekkelig alkohol. Isolasjonen skyldes en ulykke hvor hans to barn, Hem og Hebes, ble drept. Han nekter å akseptere at de er borte, venter stadig på at de skal komme. Men han ser samtidig på seg selv som morderen, selv om han ikke – ifølge den kloke dialogpartneren Bla – på noen måte kan lastes for ulykken. Mor er forvist til de ytre regioner, men gir de isolerte mat gjennom en glugge i døren. Far drøfter sin egen lidelse, sin nær forestående død, de kroppslige irrganger – og teatrets, ikke minst teatersjef Vebers. Teatersjefen er nabo, hans musikk høres gjennom veggen, han låner sukker og gjær av mor, han fernerer Far med den nødvendige alkohol. Selv om Fars grep om den såkalte virkeligheten glipper hele tiden, er dialogen med den kloke, lojale og trofaste Bla preget av underfundig humor, glimt av selvinnsikt innimellom hypokonderens lidelser, presise og overraskende formuleringer. Jeg vil tro at Blas innsats som skuespiller i scene V – «En hund etter manus» – kan bli hysterisk morsom på scenen: usedvanlig korte og knappe forløp under titlene «Ikke til stede», «Blackout – variasjon nr. 1» og «Blackout – variasjon nr. 2». Et meget satirisk blikk i retning merkelappen absurdisme, men behandlet med det største alvor, selvfølgelig, ellers ingen humor.

Bla er som nevnt en klok og lojal samtalepartner – selv om han ønsker å gjøre sitt fornødne som en hund, lengter etter hamburgertrygd fra Mor og etter Verbers tisse Tippa, som har løpetid. Ikke minst rørende er den siste scenen, scene IX, en parafase over Åses død i *Peer Gynt*. (Tydelig bl.a. i scenens tittel: «For rett nu er reisen slutt».) Bla er Peer, og dikter den døende Far inn i evigheten – tror han. Han dikter fram en hyllest på teatret: en byste av den store dramatiker skal avdukes, her er blomster og flasker og suksess. Men Far er ikke død. Han vil gå Ham og Hebes i møte, han vil ut. Bla tror han forstår, og blir med ut av rommet. Når Far faller sammen, løper Bla etter hjelp og blir borte. Far sleper seg inn igjen, og begynner å skrive – den første sceneanvisningen til *Dikteren*. Akkompagnert av Gamle-Mors stemme og sang, som han har hørt flere ganger i løpet av handlingens gang. Gamle-Mor som kaller ham



Dramatikeren Wette Holtan. Foto: Torunn Momtazi

Kniple, og som langt fra er en myk og mild gammel mor, men som tvert imot heller er den djevel som sitter på skulderen hans og hvisker ham i øret.

Så hva har skjedd? Har Dikteren kommet ut av sjokktilstanden? Gjenvunnet skriveevnen? Brutt isolasjonen? Eller er dette bare det siste selvkomentierende glimtet før mørket slår inn over ham, en Blackout – variasjon nr. 3? Jeg er glad for at forfatteren ikke gir meg den endelige tolkningen. Jeg trives best når jeg kan slå sammen en bok eller forlate en teatersal uten å ha blitt påført ferdige konklusjoner. Jeg liker faktisk å tenke og dikte med selv. Holtan åpner et rom jeg kan følge ham inn i, gir meg karakterer jeg finner underholdende og tankevekkende, og altså en slutt som kan få lov til å rumle rundt i meg en stund. «Absurd»? Ja vel, kanskje i det ytre. Men ingenlunde i forhold til menneskesinnet og dets irrganger.

Det finnes skuespill som kan karakteriseres som lesedrama, men de fleste som skriver skuespill, ønsker seg selvfølgelig en realisering på scenen. Holtan beskriver et interiør, ganske så detaljert. Og opprettholder de klassiske krav til handlingens, tidens og stedets enhet på sin egen originale måte. Tid er en usikker faktor i dette forløpet, ettersom Far og Bla har et eget forhold til natt og dag

og den slags bagateller. Tiden oppleves likevel som enhetlig – det er ingen store sprang i tid. Det eneste som er «absurd», er den talende hunden. Far taler også til sitt eget speilbilde – men det er det vel mange som gjør. Og er det ikke mange som snakker til hunden sin også? Og med stor styrke hevder at hunden forstår alt og svarer på sin måte? Jeg skal likevel være den første til å innrømme at hunder som Bla ikke finnes i alle grå og vonde hverdager. Men når verden går i stykker, evnen til å skrive tørker inn, tilliten til medmenneskene er i oppløsning, er en klok hund god å ha. Og en klok og reflektert hund av Blas støpning uerstattelig. Uansett hva som egentlig skjer med Far til sist.

I bokutgivelsen har hver scene sin overskrift. Titlene er ganske meningsfulle og retningsgivende. Jeg stusser over dette. Er titlene der kun og alene for leserens skyld? Eller har forfatteren tenkt seg at også teaterpublikum skal få del i hans overskrifter? Ikke vet jeg. Jeg hadde greid meg utmerket uten disse titlene, må jeg innrømme. Ingen stor sak, bare en irriterende detalj i en tekst som for øvrig fascinerte meg.

Løgner

Løgner har undertittelen «et katastrofedrama», og er en enklere tekst på alle

måter enn sin forgjenger «Dikteren». Språket er fattigere, karakterene mer forutsigelige – slutten likeså. Sammenlignet med den såkalte absurdismens ubestridte mester Samuel Beckett og hans *Sluttspill*, blir dette en blek avskygning. Vi er omgitt av katastrofer – om vi ikke har møtt vår sivilisasjons undergang foreløpig, har vår lemfeldige omgang med den natur vi er avhengige av, skapt katastrofer mer enn store nok for de mennesker som rammes. Vi møter dem i nyhetssendinger daglig. Vi møter også til tider den fornektelsen av katastrofen som er det bærende elementet i stykkets dialog mellom to kvinner: en eldre og en yngre, på en benk i en park i en by hvor stillheten råder etter det store smellet. Og hvor stanken er uutholdelig.

Forholdet dem imellom veksler. Den unge søker bekreftelse på sin opplevelse, men møter avvising. Den unge søker kjærlighet, omsorg, varme, men møter løgner, avstand, kulde. Tidvis byr teksten på språklige bilder som er mangetydige og skaper spenning, og som stopper den ene eller den andre av disse to fra å gå. Når den unge til slutt faktisk går, skifter den gamle holdning – men nå er det for sent. Alene igjen ser hun en skygge og henvender seg til den, i håp om at det er den unge kvinnen som likevel vender tilbake. Siste del av teksten blir for meg dessverre nærmest patetisk, når den gamle kvinnen etterlatt i ensomhet omtaler seg selv som en skygge, ikke et menneske. Hun kryper sammen på benken: «Det er kaldt ... jeg svetter ... stinker ...».

Wetle Holtan har åpenbart et talent for språk både som tekst og i scenisk forstand, scenens språk. Han har også en sans for rytmisk oppbygging av forløp, for bruk av lyd og lys som fortellende elementer i handlingen. Jeg er glad tekstene finnes i bokform, og glad for den muligheten det gir til å bli kjent med denne stemmen. Men jeg gleder meg først og fremst til å se tekstene hans realisert i tid og rom. Det er der – filtrert gjennom scenens kunstnere – tekstene må finne sitt egentlige liv. Opplagt, ja, men like sant for det.

På visning i eget liv

Det virkelig oppsiktsvekkende nye i dette stykket, og kanskje også i Cecilie Løveids forfatterskap, er beskrivelsen av den unge sønnen, som er annerledes på en måte verden ikke uten videre er i stand til å akseptere.

AV GEIR GULLIKSEN

CECILIE LØVEID: **VISNING**. SKUESPILL, KOLON 2005

En av sceneinstruksjonene på slutten av Cecilie Løveids nye stykke, som nettopp er kommet ut i bokform, men så vidt jeg vet ikke satt opp på noen scene ennå, i alle fall ikke her til lands, lyder slik: *Det ringer på, det ljomer. Musikk: derviser som synger Mozart baklengs.*

Jeg vet ikke hvordan det skulle kunne lyde, derviser som synger Mozart baklengs, men det er jo ikke vanskelig å kjenne igjen lyden av overskridelse, slik den kan gi seg språklig uttrykk. Og det er vel dette, et språk og en gestaltning som søker overskridelse av alt som virker gitt, alt som virker kjent og definert, som gir puls og kraft og nærvær i *Visning*, slik det står, foreløpig, på papiret. Av de teatertekster jeg har lest, men ikke sett, er dette en det må være mulig å ha store forventninger til som oppsetning, som teater. Jeg gleder meg til å se det på scenen.

Kropp og konvensjon

En gang fulgte jeg prøvene på en oppsetning der en stor del av arbeidet kom til å dreie seg om stilisering; med utgangspunkt i et par hundre år gammelt stykke ville instruktøren nærme seg det private rommet; de private bevegelsene som vi bare gjør hjemme, måtene å bevege kroppen på som aldri brukes i et offentlig rom, alle de ansiktsuttrykkene vi aldri ønsker å vise til andre. Dette var en ambisjon, det mener jeg i hvert fall å huske at jeg forsto, som sto i strid med teksten, med intrigen og forløpet

i stykket, for stykket det gjaldt var en slags farse, og som nok hadde vært spilt på farseaktige måter. Noe av det mest interessante for meg, som visste så lite om å stå på en scene, var å bli vitne til skuespillernes motvilje, eller kanskje bare vanskeligheter, ved å spille så stilisert; ved det å måtte uttrykke noe og samtidig liksom stille seg ved siden av seg selv. Det å være en kropp, som føler seg som en helt naturlig kropp, selv i lyset på scenen. Selve handlingen i stykket ville ha dem til å bevege seg naturlig, krangle og intrigere og flørte, mens ambisjonen om å spille stilisert ville tvinge dem til å nærme seg noe annet, noe ingen helt visste hva var, det virket som om de både skulle spille rollen og skyggen av rollen.

Det gikk ikke så veldig bra. Men etter at stykket hadde hatt premiere, og etter at instruktøren hadde forlatt landet, og etter at stykket hadde blitt spilt et par uker gikk jeg på teatret og så det om igjen. Da var nesten alt ensemblet hadde diskutert og kranglet om og forsøkt å nærme seg, blitt borte. Da ble stykket spilt som en hvilken som helst farse, de dyktige skuespillerne hadde funnet måter å gjøre farsen farseaktig på igjen, og publikum, i alle fall store deler av det, moret seg, folk lo så de skrek og applausen runget og alle de store ambisjonene om å kroppsliggjøre noe som ingen hadde sett på en scene før, var skjøvet til side.

Og det var vel ikke sånn at skuespillerne hadde motarbeidet instruktørens intensjoner, jeg tror de hadde forsøkt, men det var et eller annet som ikke lot seg gjøre, og etter som de måtte stå der,



VISNING er en urovekkende tekst, som ikke er i nærheten av å harmonisere eller glatte ut de etiske konfliktene

kveld etter kveld, uansett hvor mange som kom for å se på dem eller ikke, brukte de vel sitt talent og sin skuespilmessige fagkunnskap til å frembringe noe som lot seg gjøre, noe som alle kunne leve med og ha glede av. Et nederlag for instruktørens ambisjoner, kanskje. En litt resignert pragmatisme, kanskje. Men også en litt imponerende oppvisning av snarrådig handlekraft.

Tilrekning og avsky

Noe av storheten med Løveids dramatik, er vel at det har lyktes for henne å skrive frem tekster som gjør det mulig for skuespillerne både å være en «naturlig» kropp, og samtidig den stiliserte, lekende skyggen av en kropp. Spillet eller brytningen eller motsetningen mellom minst to måter å være en kropp i lyset på blir produktivt. Slik er det også her, i *Visning*. I tillegg arbeider stykket med et tilspisset og tydeliggjort etisk dilemma, på en måte som kanskje er ny hos Løveid.

Det tre viktige roller i *Visning*. Det er kunstneren Julie, og sønnen hennes Fredrik, som både er en ung voksen og en liten gutt (man kan tenke seg ham som en ung mann med Downs syndrom, f. eks.), og dessuten Michael, en eiendomsmegler. Leiligheten Michael har visning i, og som Julie og Fredrik kommer for å se på, viser seg å være den leiligheten Julie og Fredrik har bodd i sammen med Julies mann, som nettopp er død. Denne intrigen legges ut allerede i sceneinstruksjonen til stykkets scene 2:

Det regner. Julie går hånd i hånd med

Fredrik, hennes unge voksne sønn. Hun har problemer med å få ham med. Om og om igjen stopper han. Hun får ham videre, om og om igjen i en underlig koreografi. De når til slutt frem til et hus som er til salgs: det huset de bodde i sammen med Julies mann, som er død.

Julie går altså på visning i sitt eget hjem. Man kan tenke seg at leiligheten er lagt ut for salg fordi hun ikke har økonomisk mulighet til å sitte på den etter at hun har blitt alene. Men det å gå på visning i sitt eget hjem blir også en ekstraordinær form for sorgarbeid, selvfølgelig, og Julie hevder sent i stykket at hennes egentlige plan var å oppsøke leiligheten for å ende sitt eget liv der. Slik går det ikke. Visningen gjennomføres, og den resulterer i at hun involverer seg erotisk med eiendomsmegleren. Denne intrigen, som vel balanserer mellom de pasjonerte og det patetiske, gir imidlertid rom for en rekke nesten frittstående scener som handler om forholdet mellom elskende, mellom elskende som har barn, og mellom foreldre og barn. For min del er det som om disse scenene har en kraft som gjør at de arbeider seg ut av intrigen, ikke i den forstand at de motarbeider intrigen, men de lar seg lese som frittstående, sterke meditasjoner over vekslingen mellom tiltrekning og avsky.

Etisk konflikt

Det virkelig oppsiktsvekkende nye i dette stykket, og kanskje også i Løveids forfatterskap, er beskrivelsen av den unge sønnen, som både er barn og voksen, og som er annerledes på en måte verden

(og Julie) ikke uten videre er i stand til å akseptere. Da er det ikke bare snakk om plastiske operasjoner, men også om tvilsomme medisinske eksperimenter som «injisering av cellederum fra ufødte kalver». Hva som helst kan prøves for å gjøre mennesker mer lik andre mennesker. Slik lyder det i stykket:

JULIE

Fredrik hadde fått sine behandlinger
Jeg visste at han var frisk nå
Jeg tenkte:
Hvordan ser han verden nå?
Er den annerledes enn før?
Er den vidunderlig?
Er den fremmed?
Var den bedre før?
Hva kommer han til å si til meg?
De første ord han sier som normal
Som gjenfødt

MICHAEL

Er dette lenge siden?

JULIE

Fredrik var bare en liten gutt
Men jeg glemmer det aldri

Det går an å si at Fredrik kroppsliggjør et etisk dilemma i dette stykket, og det er et dilemma som samfunnsmessig sett er helt uforløst. Det er jo et faktum at antall barn i verden med Downs syndrom, for eksempel, blir mindre og mindre, og at det skyldes en form for medisinsk utrenskning. Her byr Løveids nye teater-tekst på et sterkt dramatisk materiale, og jeg vil tro det er avgjørende for stykket hvordan figuren Fredrik fortolkes. Hvordan skal han spilles? Det gleder

jeg meg til å se.

Motivet med kvinnen som går på visning i sitt eget liv er for øvrig velkjent for Løveids publikum, kanskje særlig fra romanen *Sug* (1979). Her har det fått en mer akutt – ja desperat, kan vi vel si? – utforming. Det er en sterk metafor: å gå på visning i sitt eget liv, som om man selv ikke lenger er til stede. I tråd med dette motivet etablerer stykket en slags rammefortelling som handler om Julies utstilling, som åpenbart finner sted senere, og opphengningen av den. Særlig her, kanskje, beveger Løveid seg fritt i sin egen lekfulle versjon av scenemodernismen. Stykket får et lett anstrøk av metateater, men på en måte som først og fremst videreutvikler hovedtemaet. Dette handler ikke bare om opphengningen av en utstilling med motiver fra et hjem, det handler vel mest av alt om hva som skjer når ideen om et hjem har falt sammen, når ens egen tilværelse blir satt i anførselstegn:

GALLERISTEN

«Bløt propp» her. «Persiener» kommer her. «Kjøkkenbord» og «Garderobepose» sammen her. «Ung mann med

naken fot» skal vi si her. «Kleshenger».

Jeg vet ikke. «Kleshenger med herrekjakk»?

Og «En utvidet hund»?

JULIE

Sammen med «Ung mann»

GALLERISTEN

Nettopp. Og «Eiendomsmebler»

JULIE

Jeg vet ikke

MEDHJELPEREN stiller seg ved siden av

JULIE, tar av seg de hvite hanskene og blir Fredrik, hennes sønn

Særlig på slutten av stykket forekommer en hang til å svinge innom vagt freudianske problemstillinger, der Michael plutselig spør Fredrik om det er slik at hans mor heller vil at han, den unge gutten, skal være hennes mann. Jeg merker at jeg hopper over disse tingene når jeg leser dette stykket, jeg ser ikke bort fra at de kan få en helt annen betydning i en oppsetning enn det jeg har funnet i dem, men det viktigste for

meg er at det ser ut som om de så lett kan gå ut, og at hovedstammen av stykket reiser seg, frigjort fra disse reminisensene av et eller annet jeg ikke vet hva jeg skal gjøre med. Det finnes selvfølgelig også andre løsninger jeg ikke forstår verdien av, slik jeg har lest stykket, det gjelder f.eks. drapet på Michael, men det er likevel ikke så vanskelig å akseptere at det står der som en mulighet, som en antydning ut av et stykke med sterke, forløste og forløsende konflikter.

Visning er en urovekkende tekst å lese, det er lett å begynne å krangle med den, den bekrefter mindre enn den river opp, den setter i verk mer enn den avslutter, kanskje særlig fordi den ikke er i nærheten av å harmonisere eller glatte ut de etiske konfliktene, men også gjennom måten rollefiguren Fredrik bygges opp, fordi Løveid aldri faller for fristelsen til å la ham bli en slags infantilt sannhetsutsigende Hamlet. For Julie er Fredrik en slags utvidet hund. Men han er også et barn som gjemmer seg på loftet, en ensom skikkelse som går inn i en garderobepose for å dusje. Eller vi kan si det slik: i Julies liv, og i stykket, er han et kroppsliggjort dilemma.

WETLE HOLTAN LØGNEN

Skuespill heftet kr 228,-

CECILIE LØVEID VISNING

Skuespill heftet kr 228,-

KOLON FORLAG

www.kolonforlag.no

Ophelias död i skönhet

Cecilie Løveid og Henrik Hellstenius' OPHELIAS: DEATH BY WATER SINGING. AV ENEL MELBERG

OPHELIAS: DEATH BY WATER SINGING

MUSIKK: HENRIK HELLSTENIUS. LIBRETTO: CECILIE LØVEID. DIRIGENT: JONATHAN STOCKHAMMER. REGI: JON TOMBRE. SCENOGRAFI: YNGVAR JULIN KUNSTHØGSKOLEN I OSLO, HOVEDSCENEN 9. OKTOBER

Richard Strauss' sista opera *Capriccio* (som han själv skrev libretto till) måste en kvinna välja mellan två män; komponisten och poeten. Genom verket diskuteras vad som kommer främst: musiken eller ordet. Hon väljer båda. Kanske tänkte Strauss på den lyckosamma perioden då han samarbetade med Hugo von Hofmannsthal och då man inte kunde avgöra vem som inspirerade vem, vad som kom först; ordet eller musiken, dikten eller sången, de verkar så tätt sammanvävda i deras operor.

Samma sak tycks hända i den nyskrivna operan *Ophelias: Death by water singing* av Hellstenius-Løveid. Det är svårt att avgöra vad som inspirerar vad, samarbetet skall också här ha varit tätt om man får tro programmet. Samma lyckosamma resultat har det i alla fall fått som hos Strauss-Hofmannsthal. Hellstenius' musik är klassiskt modernistisk med minimalistiska drag, som dock inte saknar expressivitet. Løveids text är poetiskt modernistisk, där ordens klanglighet och associationsrikdom är viktig, och följer en drömartad dramaturgi. Sammantaget en konstnärlig upplevelse av stor skönhet. Som det ska vara i en opera.

För vad är en opera? Det är inte ett musikstycke, åtminstone inte bara, det är inte dikt, åtminstone inte bara, det är inte sångframförande, åtminstone inte bara, det är inte dans, det är inte bildkonst, det är inte teater, det är allt detta sammantaget. Och när allt detta stämmer kan det ge mer än någon av delarna ensamma, då blir det verkligen ett allkonstverk. Och här kan man tala om en sådan totalupplevelse, även om enskilda detaljer kan diskuteras.

Man skulle kunna säga att Cecilie Løveid försöker ge uttryck för en «begärets estetik», där hon prövar att fånga begäret hos personerna och där-

med kanske också komma åt publikens, och att Hellstenius' musik följer eller understryker denna begärsstruktur. Hamlet slits mellan kvinnorna; å ena sidan modern och den incestuösa bindningen till henne och å andra sidan åtrån till Ophelia och ett begär som riktar sig utåt men ändå är narcissistiskt. Men trots att han har en framträdande roll och hans far, eller mördade styvfar, «den döde kungen», går igen som en vålnad i bakgrunden, är det framför allt kvinnorna som är huvudaktörer i detta drama, det är deras olycka och deras tillkortakommanden som dominerar. Och deras begär.

Begär och hopplöshet

När vi kommer in i salongen ser vi en abstrakt dekor bestående av två figurer som liknar stora liggande 9-or eller 6-or i vitt trä eller lättmetall. De kan till en början ge associationer till bubblor eller stora dykarklockor. Fonden är blå som himmel eller vatten, vilket senare kommer att skifta om, ända till rött, genom ljusdesignern Kurt Hermanssons försorg. I orkesterdicket sitter Cikada ensemble, bestående av sju musiker, beredda att oerhört skickligt framföra musiken, dirigerade av en vigerös Jonathan Stockhammer. Och med hjälp av ljuddesignerna suggereras vi in i en stämning av vad som ska komma; vattensorl, droppar och kvinnoröster som anför tonen i Ophelias känsloregister:

Let's be hopeless, let's be objects, let's be things....you are so .. you are nothing, you are so...without. Vardelöshetens tema, självmordets logik. Kanske är det också Gertrudes hopplöshet som kommer till uttryck här.

Sedan följer tretton scener som varierar pendlingen mellan begäret och hopplösheten, som ondulerar likt vatten, som böljar fram och tillbaka kring det som vi vet är «death by water», utan att handlingen följer någon strikt linje. Poesin flödar och droppar fram i musikens accenter, framförd av ytterst kompetenta sångare, som tillika är mycket plastiska; Ophelia (Elisabeth Holmertz) med sin refräng: *am I a mouse, am I a monkey* och sin dragning till *My river true*, Gertude (Guri Egge)

OPHELIA: DEATH BY WATER SINGING, regi:
Jon Tombre. Foto: Marit Anna Evanger



raglande som en berusad eller sjösjuk dam med sitt *Sea Zig Zaw Sea zig Saw...* eller *Happy the one who has no home*. Hamlet (Paul Keohonen) med sitt stora röstregister och i det närmaste akrobatiska rörelser till *does she go all the way* och *when can we embrace*. Och de tre Woodmaidens (Eva-Kristine Hernes, Tora Augestad och Berit Nordbakken Solset), ett slags kör med kommenterande och pådrivande roll.

Om man ska anmärka på något så kan man kanske diskutera regissören Jon Tombrës val av vissa fysiska illustrationer till sången. Som den Lecoq-elev han är, verkar han ha en förkärlek för drastiska uttryck, vilket ofta naturligtvis kan vara både befriande och komiskt, men också bli till bara yttre gestik. Jag tänker på rena fysiska översättningar av Hamlets begär, illustrationer till det som redan uttrycks i text och musik. Kanske hade en stramare koreografi gett en mer «poetisk» känsla hos åhöraren-åskådaren, plats för egna associationer och begär.

Hit hör också valet av kläder, som ibland går lite för långt i riktning av revy, jag tänker främst på Woodmaidens' glittriga halvnakna babes-framtoningar mot slutet. Att alla går klädda i frack (kjole og hvitt) i början, tycker jag är fint, eller intressant (fast det är också fint att de senare individualiseras genom sina kläder), det känns neutralt med denna «pingvin-dräkt» (är det den som får regissören att omotiverat ta in en person i pingvinförklädnad i en mellanakt?).

Den gemensamma klädseln kan emellertid till en början få sångensemblen att smälta ihop med orkestern och därmed förstärka intrycket av en enhet mellan musik-sång, särskilt som sången ibland blir i det närmaste instrumentell. Kompositören har också

Det är alltså fråga om ett modernt, nyskrivet verk, vilket i sig är en sensation

prövat ut röstens möjligheter att överskrida skönsången, den spelar på ett register som ibland kan övergå i gråt eller bara viskning, eller den kan användas till klickljud.

Sensation

Cecilie Løveid tillhör Norges främsta dramatiker med en räckvidd långt utanför Norge. Att hon har skrivit texten på engelska kanske borgar för att operan kommer att tas upp i andra länder också (vi får vara tacksamma till adOpera som har låtit oss ta del av premiären här!) Vilken tidskrift i Norge, om inte 'Shakespeare', bör ta upp en nyskriven opera av Cecilie Løveid, en opera som dessutom handlar om Ophelia? Vilken tidskrift i Norge, om inte 'Shakespeare', tar upp opera över huvud taget? Det är alltså fråga om ett modernt, nyskrivet verk, vilket i sig är en sensation. Därför kan man beklaga att *Ophelias* inte har fått den uppmärksamhet den förtjänar i dagspressen. Det kan ha att göra med att Norge inte är ett operaland, och att man här fortfarande förbinder opera med något gammaldags, med en högborgerlig snobbkultur. Och att dagspressen i sina populistiska strävanden väljer att förbise nyskapade verk som överallt annars skulle ha slagits upp med stora rubriker, eller åtminstone gets utrymme för ordentliga recensioner.

Man kan till exempel jämföra med den nyskrivna operan *K. Beskrivning av en kamp* med musik av Jan Sandström och libretto av Josef Krouvotor och David Radek som ges på Göteborgsoperan. Det är en opera som handlar om Kafkas liv och vars libretto bygger på plock ur hans dagböcker, brev och officiella skrivelser som

försäkringsbyråkrat. Den bygger mer på direkta citat och Kafkaoprans musik är mer pastischartad än Ofeliaoperans.

Men det kanske är en trend att nyskrivna operor bygger på citat och tidigare kända verk; *Ophelias* går tillbaka på Saxos krönika *Amled* och tar utgångspunkt i kända målningar av den döende Ophelia. Dagens opera måste kanske helt enkelt bygga vidare på sådant som redan skrivits, precis som bildkonsten gärna förhåller sig till tidigare konst. I alla fall finns här mycket att diskutera för allmänt konstintresserade. Ett nytt operaverk borde vara lika spännande som en ny konstutställning.

Den svenska operan har också fått vederbörlig uppmärksamhet i Sverige, som vilket som helst nytt betydande konstverk annars. Den kommer att spelas in för Sveriges radio och den har recenserats och kommenterats ordentligt i pressen. Och den gick upp på stora scenen i det relativt nya operahuset. Detta operabygge har för övrigt inneburit ett stort lyft för «arbetarstaden» Göteborg. Alla verkar stolta över det och det är minsann inte bara någon överklasspublik som går och ser på nyproduktionerna. Och det skrivs alltså och tas in nytt, om man inte väljer att sätta upp gamla verk i nya fräscha tolkningar och uppsättningar. Det vore synd om ghettoiseringen av operakonsten här skulle fortsätta ända in i det nya operabygget. Man får bara hoppas att det där också kommer att ges utrymme för både nyskrivet och nytolkat och att dessa verk kommer att behandlas som de moderna konstyttringar de är, så att publiken kan få upptäcka vilka totalupplevelser operor kan ge!

Genial De Keersmaeker

(Oslo/Los Angeles): To soloverk av den belgiske scenekunstneren Anne Teresa De Keersmaeker: **ONCE** og **PART II**. Det siste i samarbeid med The Wooster Group og Isabella Soupart i L.A.

AV MONICA EMILIE HERSTAD

ONCE KOREOGRAFI: ANNE TERESA DE KEERSMAEKER. KOREOGRAFI-ASSISTENT: MARION BALLESTER. DANS: ANNE TERESA DE KEERSMAEKER. MUSIKKVALG: JOAN BAEZ IN CONCERT PART 2. SCENOGRAFI OG LYS: JAN JORIS LAMERS. KOSTYME: ANKE LOH

PART 2(ERACE – E(X) 1, 2, 3)

KOREOGRAFI: ANNE TERESA DE KEERSMAEKER. DANS: JOHANNE SAUNIER. MUSIKKVALG: UMAYALPURAM K. SIVARAMAN, DOLLY PARTON (JOLENE). SCENOGRAFI OG LYS: JIM CLAYBURGH. KOSTYME: ANKE LOH, PERRINE MEES

Rosas, ved Anne Teresa De Keersmaeker, blir i dag av mange regnet for å være ett av de ledende dansekompaniene i verden. Siden 1980 har De Keersmaeker koreografert mer enn 30 verk og turnert verden over. Hennes solo *Once*, på 1t og 15 min. fra 2002, som ble vist under ULTIMA festivalen på Black Box Teater i Oslo, opplevdes først som et personlig møte mellom koreografen selv og et utvalg av Joan Baez' sanger. Det geniale ved stykket oppstår senere i verket, i det øyeblikk hvor hun overfører sårbarheten som hun åpenbarer og generøst bearbeider i sitt møte med minner fra den gang platen var fersk, i hennes og hennes søster Jolentes barndom, og i fredsbevegelsens storhetstid: *Once*. Fra minner og inntrykk fra den iscenesatt private sfære, til i slutfasen å inkludere publikum i allsang, med et budskap av universelt preg om å overkomme en verden fylt av krig, for å oppnå fred, *We shall overcome*. Dette regigrepet,

og evnen til å formidle det troverdig, gjorde selve forestillingen, og fører De Keersmaeker inn i scenekunsthistorien – ikke bare som koreograf for ensemblet – men også som solist og scenekunstutøver, med kunstnerisk innhold ut over terapien og den private sfære, med et politisk fredsbudskap som berører, alle.

Part 2

Uken før, på Red Cat Theatre i nye Down Town LA, opplevde jeg den 24. september et annet og helt nytt av De Keersmaekers soloverk: *Part 2*, tilegnet eks-Rosas danser Johanne Saunier våren 2005, i gruppen Joji Ink, som Saunier driver sammen med scenograf og lyssetter, eks-Wooster medlem Jim Clyburgh, her representert med deres 3-delte forestilling *Erase-E(x) 1, 2, 3*.

De Keersmaekers *Part 2*, er en 20 minutters solokoreografi som utgjør en essensiell del av innholdet i hele det 3-delte samarbeid mellom The Wooster Group, Anne Teresa de Keersmaeker, og Isabella Soupart, initiert av Joji Inc. Jeg finner det interessant å bemerke ulikhetene ved disse to solokoreografiene til De Keersmaeker. De er angrepet via så ulike innfallsvinkel, fylt med vesentlig forskjellig interpretasjon, de avviker i energisk innhold og stemning, men de er altså paradoksalt nok skapt av samme koreograf, og blir danset i samme verden, parallelt, uten å relatere seg til hverandre i det hele tatt.

Stykket *Erase-E(x) 1, 2, 3* er inspirert av maleriet «Erased De Kooning Drawing», fra 1953, hvor Robert Rauschenberg visket ut en tegning av Willem De Kooning og på dette viset

gjorde verket substansielt til sitt eget. I Joji Inc's *Erase-E(x) 1, 2, 3*, er – i følge prologen – det originale verket skapt av Anne Teresa De Keersmaeker, som Wooster i *Part 1* skal gjøre til sitt, for så at De Keersmaeker tar sitt verk tilbake i *Part 2*, etc.

Part 2 er den delen hvor Johanne Saunier gir seg hen, i utvilsom respekt for De Keersmaekers koreografi, i helstøpt, virtuos og henrivende danseutfoldelse, til musikkvalg som gjør en Thierry de Mey-fan svimmel, til indiske toner av Sivaraman, og avslutningsvis også til melodien «Jolene» av Dolly Parton.

Part 1 og 3

For spesielt interesserte, også litt om *Part 1*: Det påstås at danser og dans ikke kan skilles ad, her oppstår også selve problemet i Joji Inc's *Erase-E(x) 1, 2, 3*. Wooster gir Johanne Saunier, i *Part 1*, form, forsterket ved Jim Clyburghs lys og scenografi, de gir henne sjanger og manus, men Sauniers tolkning innebærer ikke at hun mestrer diffusjonen fra De Keersmaeker til Wooster. Det samme problemet oppstår i Isabella Souparts duett (*Part 3*), hvor hun danser med superkule Charles Francois. Hun er og forblir en De Keersmaeker-danser, uansett hvem hun danser for. Ikke noe av det hun gjorde bevegelsesmessig skiller seg vesentlig fra Rosas som egen sjanger. Det nye oppstår utelukkende i et dristig valg av samarbeidspartnere, og i forskningen omkring hva de ulike originaluttrykkene representerer. Det gir forøvrig en enorm mulighet for eksponering for en solodanser, som her mest av alt munner ut i glitrende heder til De Keersmaeker.

Jeg føler meg privilegert som har fått se forestillingen, og ville ikke vært opplevelsen foruten. Det kunstneriske verket Joji Inc's *Erase -E(X) 1, 2, 3* fremstår imidlertid mer som en kommentar til de store mestere, enn som et forsøksvis eget uttrykk. Det er likevel i seg selv en spennende prosess, og helt nødvendig å bli invitert inn i disse danskunstens laboratorier, for at scenekunsten skal kunne utvikle seg videre.

Likevel: *Part 1*, Wooster-versjonen, lider under Johanne Sauniers fremmedgjørende, parodisk kokette tolkning av Woosters *Godard's Modern Woman* i en ut over det vanlige, artikulert «80-talls-mikrofoner-festet-til-kroppen-stønning»-psykologiseringsstil. Hun fikser det ikke, og konsekvensen, eller risikoen Joji Inc løper, er at publikum blir mer kritisk med en gang interpretasjonen er svak, som her. Det metafysiske aspektet, selve illusjonskraften i verket, svekkes, og trekkes inn i virkelighetens reduksjonistiske, auditionaktige tilstander. Det kjedsommelige frigjør tid til å analysere svakhetstegn ved produksjonen, man blir oppmerksom på danserens i grunnen påfallende kortvokste, kraftige kropp, i for stor kjole – eller ganske enkelt at stilen er feil for hennes kropp, men riktig i forhold til å gi referanser til den mer yndige De Keersmaecker. Begge er iført Rosas' elegante Anke Loh gevanter, forøvrig belgisk design på sitt beste. Danserens manglende Wooster-stringens, og mangel på presis psykologisk innlevelse i *Part 1*, er provoserende iakttagelser som jeg dessverre må gjøre meg fordi Saunier ikke helt finner grepet. Det er kanskje et uttrykk for en hals over hode iver

ONCE når ut over terapien og den private sfære, med et politisk fredsbudskap som berører, alle

etter å distansere seg fra hennes opprinnelige mester? Det er et eller annet der, som jeg nådig vil kommentere. I motsetning til film, kan ikke scenekunst klippes vekk – kan den det? – eller ser vi ikke nettopp her forskjellen mellom en mester og en elev, mellom Johanne Saunier og Anne Teresa De Keersmaecker?

Vel. Er dette den neste generasjon uttrykk som presser seg frem, en naturlig dikotomi, eller er det motbevegelsen som kommentar i en diskusjon, og et uttrykk for videreutvikling mellom tidligere samarbeidspartnere?

Joji Inc ble startet i 1998, to år etter Johanne Sauniers tiårige danserkarriere blant Rosas' førstegenerasjonsdansere, var avsluttet.

Utviklingen er svært interessant, og en gledelig opplevelse i det uventet ekspanderende, nye Down Town LA, hvor kunsten bryter seg frem gjennom asfalten som en *driving force* i det fountainheadske landskapet. Mildt akseptuert ved Frank Gherys nye arkitektoniske seier, The Disney Concert Hall, hvor Calarts Red Cat Theatre holder hus, like på hjørnet av 2nd and Hope Streets.



Anne Teresa De Keersmaecker i soloen **ONCE**, vist i Oslo under Ultima, på BIT i Bergen og Sola kulturhus, i oktober. Foto: Herman Sorgeloos

Avignon '05

(Avignon): Den 59. teaterfestivalen i Avignon skapte debatt med kontroversielt innhold og formspråk. AV FINN WILHELM MATHIESEN



Den franske, konservative avisen Le Figaro er nådeløs i sin kritikk: stykkene er uferdige, scenekunstnerne går for langt og provoserer unødvendig. Årets festivalkunstner, flamske Jan Fabre får sitt pass påskrevet gjennom betegnelser som oppportun, kjedelig og pretensios. «Ingen unnskyldning» er overskriften som innleder en krass kritikk av Giselle Viennes todelte oppsetning, *I apologize* og *a beautiful blonde girl*. På pressekontoret murras det om at Le Figaro står i spissen for en kampanje mot årets festival og festivalledelsen.

Avignon, 1947: Det er i forbindelse med en kunstutstilling i pavepalasset at Jean Vilar blir invitert med sin suksessforestilling *Mord i katedralen*. Han foreslår i stedet tre uroppsetninger: *Rikard III*, *Tobie et Sara* og *La terrasse de midi*. Vilar har skapt den første teaterfestivalen i Avignon og satt retningslinjene for dens utvikling med et moderne program og tekster som er mer eller mindre ukjent for det store publikum. 58 år senere har Avignon blitt en av Europas toneangivende teaterfestivaler med utøvere og publikum fra hele verden. Festivalen har tradisjon for et program bestående av klas-

sisk og anerkjent teater samtidig med nyskapning, og den søker å være en aktiv deltaker i forskningen på det visuelle uttrykk.

Ny festivalledelse

Men hva er det så som gjør at en del av den nasjonale pressen går til frontalangrep på årets arrangement? Årsaken er vel neppe at «ingen liker alt» slik den maskuline delen av festivalledelsen, Vincent Baudriller, uttrykker det. Festivalen kan heller ikke sies å være en fiasko med en dekningsprosent på 85 pst og rundt 110 000 solgte billetter. Uten å påstå at avisen Le Figaro er reaksjonær, kan man kanskje finne forklaringen i den radikale forandringen festivalen har gjennomgått de siste to årene. 2003 skulle være Bernard Faivre d'Arciers siste år som festivaldirektør, men dessverre sørget streikende skuespillere og scenearbeidere for at festivalen ble avlyst. Høsten 2003 blir Hortense Archambault og Vincent Baudriller utnevnt av daværende kulturminister, Jean Jacques Aillagon, til festivaldirektører og festivalen får dermed den første todelte ledelsen i sin historie.

JEG ER BLOD, av Jan Fabre. Urpremiere i Avignon 01, og gjenopptatt under årets festival. FOTO: CHRISTOPHE REYNAUD DE LAGE



Den nye ledelsen distanserer seg umiddelbart gjennom introduksjon av festivalkunstneren. Prosjektet de skisserer går over fire år hvor hvert års program skal utarbeides i tett samarbeid med festivalkunstneren og med utgangspunkt i dennes virke. Festivalen 2004 er en suksess med festivalkunstner Thomas Ostermeier (Fra Schaubühne i Berlin) som setter sitt preg på festivalen gjennom et politisk og sterkt teater, med Rodrigo Garcia, Pippo Delbono, en eksplosivt visuell Johann Le Guillerm, og den ironisk-provoserende installasjonen til norske Goksøyr & Martens; *Hva om vi gjorde noe viktig... noe politisk*. Publikum er til stede, pressen også. Enkelte stykker provoserer og radikaliseres. Nora skyter Helmer, Rodrigo Garcia lar publikum bade i en blanding av rødvin og melk. Men dette er altså 2004 og mye har tydeligvis skjedd på ett år.

«Publikumsflukt»

I en blanding av kulturpolitisk og kunstnerisk debatt, er det med utgangspunkt i valget av Jan Fabre som festivalkunstner at Le Figaro, Nouvel Observateur og La Provence først kritiserer programmet, for så å kaste seg over hver enkelt forestilling. På bakgrunn av *Tårenes historie* av Jan Fabre, utvides kritikken til festivalkunstner og ledelse. Som formgiver er det ikke teatret som er hans utgangspunkt og dette har mange vondt for å svelge. Det Fabre kritiseres for, er et sterkt fysisk uttrykk uten kontekst, og at tematikken knuses under mengden av bilder. At det han har å si ikke er så interessant – og at han derfor dekker over den manglende meningen med effekter. Den nevnte delen av pressen tar publikum til inntekt for sine synspunkt og hevder at «publikum er rasende» og at «tilskuerne forlater festivalen» som man forlater et synkende skip.

Skal man tro de franske dagsavisene Le Monde og Libération, er nok bildet likevel mer nyansert enn som så. Sistnevnte berømmer festivalens ledelse for å vise mot og selve festivalen for sitt kunstneriske innhold. Riktignok får enkelte forestillinger i samtlige aviser dårlig kritikk, blant annet Pascal Ramberts *after/before*. Den er et typisk eksempel for den nevnte blandingen av genrer; teater-dans-musikk-video og således bilde på alt som ikke stemmer i Avignon 2005. Samtidig blir en annen forestilling, som også krysser teater-musikk-elektro-nikk-video, i liten grad trukket frem, på tross av at den var en udiskutabel publikumssuksess. Det dreier seg om Jean-François Péyrets portrett av den russiske matematikeren, forfatteren og feministen Sonja Kovalevskis liv mot slutten av 1800 tallet.

Den 59. teaterfestivalen i Avignon reiser mange spørsmål. Skal teater underholde, skape debatt, være politisk korrekt eller ukorrekt, provosere, forarge eller forlyste? Skal de store festivalene være ledende i teaterutviklingen? Svarene på disse spørsmålene avhenger av hvem man spør og kanskje er det ikke svaret, men spørsmålet og debatten det reiser som er det viktigste. I så måte kan man vel konkludere med at årets festival i Avignon har vært en større suksess enn man hadde regnet med.

Fra «Tårenes historie»

(Avignon): Kroppen er det sentrale temaet til Jan Fabre. Og uten at provokasjon er målet, blir det ofte resultatet.

AV FINN WILHELM MATHIESEN

Jan Fabre (f. 1958 i Anvers, Belgia) er internasjonalt anerkjent som en av vår tids største avantgardister, og vanskelig å sette i bås. Hans kunstneriske virke spenner fra performance, iscenesettelse og koreografi til installasjon og formgivning. Som 26-åring tas han inn på biennalen i Venezia hvor han setter opp *The power of theatrical frenzy* som, sammen med den åtte timer lange forestillingen *This is the theater one should have awaited and expected*, to år tidligere ryster teatret i sine grunnvoller. Jan Fabre er i dag en av Europas viktigste multikunstnere.

Fabre provoserte allerede på begynnelsen av sin kunstneriske karriere ved å brenne tilskuernes penger (*money performances*). Fra begynnelsen av 80-tallet har kroppen vært det sentrale tema i Fabres scenekunstneriske virksomhet, og uten at provokasjonen er målet, blir det ofte resultatet.

Sekreter

Jeg er blod, et bestillingsverk til Avignon 2001 (med gjenoppføring i 2005), er en serie middelalderse tablåer rundt betydningen av og kilden til alt liv: blodet. Renselse, skapelse, smerte, grusomhet og åpne sår. Alle mulige vinkler, tabuer og lidenskaper blir utforsket. I denne forestillingen stifter



TÅRENES HISTORIE, av Jan Fabre, uroppførelse Avignon 05.
FOTO: CHRISTOPHE REYNAUD DE LAGE



Årets festivalkunstner
Jan Fabre.

publikum bekjentskap med «håpløshetens ridder» som ender på alteret til neo-barokke kirurger med sine dissekeringsinstrumenter. Allerede på begynnelsen av forestillingen begynner publikum å forlate salen, den detaljerte fremstillingen av en kvinnes menstruasjon blir for mye. Fabre bruker rommet som lerret og maler vakre og grusomme bilder som forteller historien om blodets vandring gjennom en reise i det intime. Fra bryllup til fødsel, fra krig til kjærlighet flyter blodet gjennom menneskehetens historie for til slutt å ende opp som menneskekroppen i flytende form. Et tjuetalls skuespillere og dansere hyller menneskeheten med et budskap om håp på slutten av stykket, et håp om muligheten av en annen eksistens. *Jeg er blod* skapte sensasjon i

«Det jeg sier er at vi burde ta vare på verden slik en mor tar vare på sitt nyfødte barn ved å vugge det, holde det, gråte for det»

JAN FABRE

Avignon i 2001 og er regnet som et av Jan Fabres mesterverk.

Tårenes historie er en fortsettelse av *Jeg er blod*. Det handler fremdeles om kroppen og denne gang kroppens sekreter, tårer, svette, blod, urin. Jan Fabres scenekunst handler om kroppen og kroppens språk. Med *Tårenes historie*, maler Fabre med sine egne tårer og går et skritt videre fra *Jeg er blod*. Scenerommet er fortsatt hans lerret og dansere og skuespillere viser gjennom kunst og musikkhistorien at tårene er de samme i dag som før og at å gråte er en annen måte å snakke, høre og se på. På begynnelsen av stykket roper foreldrene ut sin smerte etter å ha kvalt de skrikenne barna under puten. På scenen, er det stiger og små og store gjennomsiktige glassvaser. En kvinne står og vrir opp våte filler gjennom hele den to timer lange fabelen om menneskeheten som fortelles med tårer, svette og urin.

Nakne dansere glir med store bevegelser over scenen og rundt vasene. De forvandles etter hvert til menneskelige beholdere klare til å motta kroppens utsondringer, men også regnet som faller fra himmelen, Guds tårer. Fabre uttrykker sitt budskap gjennom tre figurer; Håpløshetens ridder, Klippen – kvinne og profesjonell mor som gråter for sine barn – og Hunden som dukker opp fra sin tønne på jakt etter noen å pisse på.

Støter

Blod, svette, urin og nakenhet er stikkord som får publikum til å reagere. En kunstner hvis arbeide dreier seg om kroppen kan vanskelig unngå å støte, sjenerer. I 2004 blir Fabre hengt ut foran det Belgiske parlamentet av en populistisk politiker etter oppsetningen av stykket *The Crying Body*. Politikeren

hadde blitt sjokkert av en kvinne som tisset stående på scenen og en scene med kollektiv masturbasjon. Jan Fabre er en visuell kunstner som skaper et nytt scenespråk og som forsker på menneskets plass i samfunnet. Han stiller spørsmål ved bruken av scenerommet og er en scenekunstner som heldigvis skaper debatt.

I et intervju med festivalen forteller Fabre om en del av bakgrunnen for stykket *Tårenes historie*.

Alt er basert på utforskningen av menneskekroppen, dens mangler, sårbarhet og forsvarsmidler. Jeg har i lang tid reflektert over tårene og hva de betyr, hva det betyr å gråte. En versjon av denne refleksjonen glir over i et spørsmål om kroppsvæsken og dens politiske, filosofiske og sosiale betydning. I *Tårenes historie* handler det om alt som er væske i kroppen og en idé om at mennesket gråter før katastrofen og ikke etter. Det jeg sier er at vi burde ta vare på verden slik en mor tar vare på sitt nyfødte barn ved å vugge det, holde det, gråte for det.

Jeg er blod har klare referanser til middelalderen og *Tårenes historie* til renessansen. I *Tårenes historie* finner vi igjen Håpløshetens ridder som kjemper som en Don Quijote for middelalderens ånd. Jeg bruker referanser fra begge disse periodene, eventyr, historier fra middelalderen og fra H.C. Andersen, for å fortelle mitt eget eventyr. Det er en introduksjon til forståelsen av et språk vi har mistet; intensitetens, instinktets og intuisjonens språk.

For mer informasjon om Jan Fabre:
<http://www.trouleyn.be>
<http://festival-avignon.com>

Møte med Vincent Baudriller

(Avignon): Når vi møter Vincent Baudriller, en av direktørene for årets festival, er det en uke igjen av festivalen. Den unge festivaldirektøren (37) har ingen problemer med å forsvare programmet sitt eller valgene som er tatt i forbindelse med årets festival. AV FINN WILHELM MATHIESEN



– Nyskaping er selve essensen i festivalen, vi er derfor nødt til å ta visse sjanser, sier Vincent Baudriller, en av de to direktørene for teaterfestivalen i Avignon. Foto: Finn Wilhelm Mathiesen

Hva var bakgrunnen for å innlemme en «festivalkunstner» da Hortense Archambault og du selv overtok ledelsen av Teaterfestivalen i Avignon?

– Festivalen er unik i det henseende at tilskuere kommer fra hele fra hele Frankrike og Europa for å oppleve scenekunst 24 timer i døgnet og slik leve ut deres lidenskap over en viss periode. Tilskueren forventer noe spesielt, noe som ikke likner på det han opplever ellers i året, og det er denne forventningen vi ønsker å møte. Med utgangspunkt i selve festivalopplevelsen, ville vi forsterke dialogen mellom de forskjellige forestillingene, samt finne krysningspunkter og en viss resonans mellom scenekunstnerne og deres verden. Dette betyr færre iscenesettere, men bredere utnyttelse av hver enkelts verk. Disse elementene danner bakgrunnen for ideen om en festivalkunstner som fungerer som en plattform for programmet vi til slutt ender opp med, og gjennom hvis univers vi ønsker å la tilskueren reise.

– Forandringen fra den forrige ledelsen er markant. Var dette viktig for dere?

– Vi søker ikke forandring for forandringens skyld, men det har igjen å gjøre med det som er spesielt med fes-

tivalen i Avignon. Det dreier seg ikke bare om å sette et knippe fine forestillinger sammen i et program, det finner man andre steder. Vi ønsket å sette scenekunstneren og det kunstneriske uttrykk i sentrum av festivalen og på den måten søke tilbake til festivalens røtter hvor essensen var det kunstneriske og ikke et politisk styrt prosjekt.

– Hva motiverte deres valg av årets festivalkunstner?

– Hvert år er forskjellig. I fjor jobbet vi med Thomas Ostermeier rundt kunstneren som iscenesetter og hvordan han bruker scenen for å uttrykke sine tanker om verden og individets forhold til samfunnet rundt seg. I år er det en mer poetisk tilnærming med Jan Fabre som tar utgangspunkt i seg selv for å oppnå et globalt scenisk uttrykk med bruk av ord, kropp og scenerom, noe som derfor farger årets festival. Det som er interessant for oss er kunstnere som skaper et nytt scenespråk og nye uttrykks-

former. Det kan være tekstuel, som f. eks. hos Hubert Colas, som gjennom sin forestilling Hamlet ikke nødvendigvis forsker på teaterformen, men mer på språket. Andre igjen finner nye former som nærmer seg koreografi, nærmer seg visuelt teater eller dans, slik at skjæringspunkter mellom de forskjellige oppstår.

– Festivalen er blitt kraftig kritisert, en del av pressen mener stykkene som blir vist ikke er ferdige. På hvilken måte ønsker dere å svare på en slik kritikk?

– Årets program inneholder en del sterke og særegne meningsytringer, noen av dem gjennom en svært radikal form. Disse uttrykksformene fører nødvendigvis til et splittet publikum. Noen blir overrasket, noen ille til mote, en del av publikum reagerer med å avvise både form og innhold, mens andre igjen stiller seg fullstendig bak iscenesetteren. Det er vanligvis litt mer turbulent i begynnelsen av festivalen før publikum

Årets program inneholder sterke og særegne meningsytringer, noen av dem gjennom en svært radikal form. Det fører nødvendigvis til et splittet publikum

finner seg til rette. Etter hvert har vi sett at publikum har stilt opp og vi har per i dag solgt flere billetter enn vi gjorde i samme periode i fjor. Dette betyr at festivalen fungerer på tross av en kampanje mot oss som har gitt et karikert bilde av det som egentlig foregår. Det som er sikkert, er tilstedeværelsen av et ekstremt levende publikum som vil debattere og som vil utfordres.

Risiko

– 80 prosent av oppsetningene ved årets festival var ikke ferdige da de ble valgt ut, og 50 prosent er uroppføringer er blitt skapt i løpet av juli måned i Avignon. Er ikke dette en unødig høy risikoprosent?

– Vi snakker om to typer risiko. Ny-skapning er selve essensen i denne festivalen. Vi er derfor nødt til å ta visse sjanser. Men kunstnerne tar også sjanser og setter seg selv i fare. Spesielt de jeg kalle scenens poeter. For eksempel Jan Fabre og andre tar sjanser når de leter etter nye uttrykk, nye ord. Dette kan i noen tilfeller støte enkelte tilskuere, men det er svært viktig for festivalen å ta denne typen sjanser og å dele risikoen med publikum.

– Til slutt, er det tekstuelle teater mindre viktig enn tidligere, og har dere inntrykk av at publikum følger deres syn på en slik teaterutvikling?

– Jeg vet ikke om teksten er mindre viktig, men kanskje for oss i årets festival fordi vi søker å etablere en dialog mellom tekst og visualitet. Festivalen i Avignon stiller mange spørsmål uten dermed å erklære det tekstuelle teater for dødt. Jeg vil si at teksten fremdeles er viktig i årets festival, selv om hovedvekten ligger på et flerfoldig visuelt uttrykk.

Vi har gjennom møter, programmet og vår internettside snakket mye om festivalens innhold og forklart på hvilken måte programmet har blitt til. Med andre ord: Vi fortalte til publikum hva vi skulle gjøre – og publikum stilte. Jeg tror det er svaret på noe. Det som i tillegg er interessant, er at vi i år har fått med oss en større del av det yngre publikum. Dette er både viktig for oss og uunnværlig for overlevelsen av en teaterfestival, og Avignon hadde vel kanskje blitt liggende litt etter på dette området?



**A YOUNG BEAUTIFUL
BLONDE GIRL**, av Giselle
Vienne og Dennis Cooper. Foto:
Philippe Munda

På scenen

(Avignon): Ingen liker alt og alt er ikke like bra. Det meste er allikevel slett ikke verst.

AV FNN WILHELM MATHIESEN

For første gang i festivalens historie, og med nok en ultra-tradisjonell vending fra festivalledelsen, skulle det ikke spilles rent teater, men kun vises dans og danseteater på hovedscenen.

En av forestillingene var Mathilde Monniers *bror&søster*. Mathilde Monnier er en av Frankrikes ledende koreografer og leder for Nasjonalt koreografisk institutt i Montpellier. Forestillingen ble, som så mange andre, laget spesielt for årets festival i løpet av juli i Avignon. Scenen består av tre lave platåer og en sort kube i stål, stoff og skumgummi med smale, avlange åpninger i hver ende for at danserne kan smyge seg inn og ut under skift eller ta den i bruk som et scenografisk element. Musikken er suggererende, rytmisk og skarp. Bror og søster, han og hun, kjærlighet og hat. Fra slåssing, slag og spark, både reelt og antydning, går danserne over i det intime og erotiske. Monnier får oss til å tenke rollemønstre, maktkamp og kropp. Hvor går grensen i et parforhold, hva skjer når kommunikasjonen forsvinner? Elementer av panikk og den enes overtak og undertrykkelse av

den andre er det som fungerer best, i en forestilling som ikke klarer å beholde den samme intensiteten hele veien. Opplevelsen er bra uten å nå de store høyder, forestillingen makter ikke å virkelig engasjere.

Vienne og Cooper

Noe annet er de med Giselle Vienne og hennes *a young, beautiful blonde girl* i samarbeid med Dennis Cooper. Vienne er med sine 29 år festivalens yngste iscenesetter, utdannet ved det nasjonale aka-

demiet for dukketeater og jobber med et sammensatt visuelt uttrykk. Når jeg spør henne etter forestillingen hvilken bås man bør sette henne i, svarer hun at hun ønsker å kalle seg *formgivende iscenesetter* (noe som forøvrig passer godt inn i årets festival). Sammen med *I apologize, er a young beautiful blonde girl* den ene delen av en dobbelt forestilling i samarbeid med Dennis Cooper, poet, forfatter og kunstkritiker. I tillegg til tre scenekunstnere, består forestillingen av dukker kledd ut som piker i tidlig tenåringsalder. Handlingen foregår i grenselandet mellom fantasmagori og virkelighet, med en selvbiografisk tekst av Dennis Cooper lest av Catherine Robbe-Grillet; som blander inn sine egne ettermiddagsopplevelser fra S&M-miljøet i New York. Coopers tekst fra ungdomsårene om oppvekst og seksuell identifisering, er sår og tidvis rå. Giselle Vienne forklarer at hun ønsket å skape en forestilling som nærmet seg teater like mye som den nærmet seg dans og hvor dobbeltheten mellom rollefigurene og skuespillerne kom tydelig frem.

En ung pike i rosa kjole, Anja Röttgerkamp, er i bevegelse på en scene bestående av hvite sofaer, et glassbord og altså en samling av tenåringsdukker. Etter hvert kler hun av seg kjole, bh og truse og danser naken til lavmælt musikk. Koreografien er tett og implosiv. Uttrykket er sterkt uten å være påtvingende fysisk, dansen er mekanisk. Jeg er i tvil om hva som er mest virkelighetsnært; hun eller dukkene som ser på. Dennis Coopers tekst om barndommens skjønnhetsbilde i form av en lys, vakker ung pike, blir lest av Robbe-Grillet. Tilsynelatende uanfektet forteller hun hvordan han (Cooper) ser den samme piken bli brent levende noen øyeblikk senere. Noe blir ødelagt. En androgyn skuespiller kommer og går i ulike roller; mester, slave, offer og morder. Giselle Vienne ønsker å analysere fantasmen i det virkelige liv på en ærlig måte. Hvordan vi lever, eller ikke lever, ut våre fantasmer og hva dette gjør med oss:

«På scenen forsker vi i blandingen mellom det imaginære og det reelle. Scenerommet er imidlertid innenfor det poetiske univers og altså et univers av absolutt frihet, fordi vi er innen fiksjonen. Jeg er opptatt av at man aldri skal

moralisere over fiksjonen, men heller konsentrere seg om dette universet av frihet som danner grunnlaget for kunstnerisk virksomhet.»

Få av tilskuerne forlot teatret upåvirket – den ene eller den andre veien. Ikke alle er enige om at teatrets oppgave er å reise intime problemstillinger gjennom sterke fysiske uttrykk.

Sophie K.

Globalt visuelt uttrykk i stedet for tekstuelteater har preget Avignon '05. En av årets såkalte vellykkede forestillinger – som imidlertid gjorde utstrakt bruk av tekst – var *Le cas de Sophie K*, satt i scene av Jean François Pêyret. Etter en tekst utarbeidet i samarbeid med Luc Steels, forteller Pêyret historien om den russiske matematikeren, filosofen og forfatteren Sonja Kovalevski, den første kvinnelige matematikkprofessoren ved Universitetet i Stockholm i 1889.

Pêyret bruker en teatral fortellende form hvor dialogen overtas eller suppleres av multimedia. En videofotograf og to redigerere har ansvaret for en parallell fortelling på flere skjermer. Selv om ikke dette er noe nytt, er det så dyktig gjort at forestillingen oppnår en helhet mellom det organiske og det virtuelle som jeg ikke har opplevd siden Robert Lepages *Elsinore* for snart 10 år siden. Bruken av tre skuespillerinner, hvorav en tospråklig fransk/russisk, fungerer også godt. Pêyret skaper på denne måten et portrett av Sonja Kovalevski som formidler hennes indre og ytre liv, samt samfunnet rundt henne på midten av 1800-tallet. En skuespiller/forteller/sanger binder det hele sammen godt hjulpet av en pianist. Hele forestillingen er bundet sammen av en rød tråd, som er matematikk, vitenskap, intelligens. Allikevel er det poetiske så sentralt at det kanskje er det som gjør mest inntrykk. Pêyret bruker ny teknikk i teatret, men bevarer sjelen i det teatral uttrykket samtidig som han stiller spørsmål ved bruken av scenerommet og skuespillerens plass. Hans teater er nysgjerrig og bevisst søkende med en uttrykksform som makter å formidle de forskjellige fasettene ved den enormt begavede og sammensatte personen som var Sonja Kovalevski.



SON BASKURT, fra den russiske republikken Baskiristan.

Istanbul som scene

(Istanbul): Opplevelsens teater i det globalt marginale:
Istanbul regionale teaterfestival. AV KNUT OVE ARNTZEN

ISTANBUL REGIONALE TEATERFESTIVAL

8.-16. AUG. 2005:

EURIPIDES: **ELEKTRA**

REGI: MICHAEL COCKE. UNGA RIKS, SVERIGE

STRINDBERG: **FADREN**

REGI: BRANKO BREZOVEC. MAKEDONIA

ARTUR IDILBAYEV: **SON BASKURT** BASKIRISTAN

Istanbul regionale teaterfestival (Istanbul mekan tiyatro festivali) er en global/regional teaterfestival som ble arrangert første gang i 2004, og nå for andre gang i 2005, i perioden fra 6. august til 16. august. Det er en festival som søker sin begrunnelse i en global og regional identitetsfølelse.

For å kunne presentere den vil jeg først få gjøre en teoretisk betraktning for slik å kunne belyse premissene for festivalen og dens forstillinger.

Kontekst

Det lukkede kunstverk; det som har som mål å kommunisere i kraft av å være enestående, er kommet på vikende front. Mer og mer må vi holde oss til kunst som aktivitet, interaktivitet eller deltagelse. Konteksten er blitt en viktig del av kunsten, og den kommuniserer på lik linje med det estetiske. Jeg legger derfor vekt på en geokulturell forståelse som innebærer at det er nødvendig å se på kontekstuelle forhold, slik som det geografiske og kulturelle, når det gjelder å vurdere

Det kontekstorienterte og geokulturelle perspektivet bryter med modernismen som norm for hva som er aktuelt og spennende teater



slike festivaler og forestillingenes relevans og kvalitet. Det innebærer å ta høyde for en forståelse av dramatisk handling som forholder seg til og står i et interaktivt forhold til den teatrale leken så vel som til den teatrale illusjon. Slik sett kan en si at teatrets «nye» globale estetikk står i et samspill med leken og konteksten, og dermed kommer estetikken også til å handle mer om leken med virkemidlene enn om virkemidlene selv. En følge av dette er at kritikken også tar farge av overskridelsene mellom kunst og kontekst, og det resulterer i en ny-impresjonistisk kritikk som arbeider med estetisk refleksjon i forhold til slike spørsmål. Slik sett blir konteksten undertekst for hvordan en som kritiker oppfatter en forestilling, noe som baserer seg på det individuelle blik-

kets søken etter metaforiske bilder som reflekterer det tematiske. Bare på den måten kan en omsette handling til opplevelse.

En ny-impresjonistisk kritikk må ta for seg den personlige opplevelsen som en del av beskrivelsen, både med tanke på konteksten for forestillingen, og kanskje også i konkret forstand se på hva som skjer i forbindelse med forestillingene som der-og-da hendelser. Det vil si at enhver teaterforestilling i dag kan forstås som et stykke performancekunst, fordi den enkelte visning er unik i seg selv. Det gjelder ikke minst under en festival hvor alle spillestedene har en spesiell historie. Den enkelte geokulturelle tematisering er unik for akkurat den representasjonen av en forestilling som nettopp der og da slår over i en unik presentasjon.

«Geokulturell» begivenhet

Istanbul regionale teaterfestival dekker et geografisk område som kulturelt sett

er svært forskjellig. Det gjelder en global region som historisk sett falt sammen med utbredelsen av det osmanske verdensriket før det endelig brøt sammen under første verdenskrig. Storbyen Istanbul (gresk: *Stambul*, som betyr «i byen») er alltid blitt gjenstand for et spesielt orientalistisk blikk fra Vest-Europa, noe som har skapt myten om den eksotiske byen. Miklagard («den store byen») var ofte besøkt av vikinger i øst-erled, og det var stedet hvor nordiske aristokrater gikk i keiseren av Bysants tjeneste tidlig på 1000-tallet. Inne i den mektige Haga Sofia-basilika og moské finnes innskrifter eller graffiti som nordiske vikinger skrev inn. De nordiske vikingene og deres etterfølgere hadde antageligvis en umiskjennelig følelse av å komme til byen, til den riktige storbyen, når de kom seilende ned stredet ved Bosporus, etter å ha vært underveis på de store russiske elvene og hadde seilt over Svartehavet. Sporene av de mange kulturer som har preget storbyen ved Bosporus, ligger imidlertid fortsatt der og preger menneskene og bevisstheten om hvordan en kan bruke kultur til å gi byen en ny betydning. Kunstbiennalen i Istanbul er etter hvert blitt en av de mer kjente på verdensbasis, og Istanbul regionale teaterfestival har tatt mål av seg til å få en lignende betydning. Byens myndigheter støtter bevisst Istanbuls nye kulturelle image.

Ungariks med «Elektra»

Vikingene kommer tilbake, denne gang som skuespillere fra Sverige, selv om noen av dem er tyrkiske innvandrere. *Elektra* fra Riksteatern/Ungariks i Stockholm er en dialogisk og community-basert forestilling som handler om æresdrap blant muslimsk-tyrkiske innvandrere i Sverige. Regien er ved Michael Cocke og skuespillerne har tildels tyrkisk innvandrerbakgrunn. *Elektra* er basert på improvisasjoner over situasjoner og har en både dialogisk og didaktisk karakter. Stykket handler om skjebnen til tre unge menn, og en av dem har en søster som går ut med svenske menn. Den andre venter på å

bli gift med en pike som hans familie har valgt for ham, mens den tredje har en søster som ikke bor med ham på grunn av noe som hendte i fortiden: Et æresdrap. Forestillingen gir svaret på hva som egentlig skjedde og hvordan, og munner ut i en diskusjon om æresdrapet som mulighet og faktisk virkelighet, noe som ikke minst blir reflektert av det faktum at forestillingen refererer til æresdrapet på Fadime, en kurdisk 26-åring som ble drept av sin far i januar 2002, fordi hun siden 1997 hadde vært kjæreste med svenske Patrick. Skuespillerne er unge og drevne, samtidig som de er seg selv i egenskap av sin etnisk-tyrkiske bakgrunn.

Det er en forestilling som Ungariks har laget for å turnere med på skoler og institusjoner i Sverige.

Etter den utendørs visningen i Istanbul, i parken ved Ilhamur Kasri-slottet, ble det arrangert samtale med publikum. På samme måte som Sverige, har også Istanbul en stor innvandrerbefolkning fra landets østlige deler i Anatolia. Istanbuls opprinnelige befolkning er sterkt urbanisert og svært europeisk, med røtter som kan være alt fra tyrkiske til greske, armenske eller bosniske og serbiske foruten tyrkiske. Derfor virket forestillingen som et lærestykke for dette urbane publikum, som gjerne hadde samme distansen til problemstillingen som et svensk publikum ville hatt.

I forhold til et sentraleuropeisk «mainstream»-perspektiv er Istanbul regionale teaterfestival en festival som kvalifiserer til betegnelsen «post-mainstream». Festivalen har, slik direktøren Nurullah Tuncer sier det i programmet (*Istanbul mekan tiyatro festivali* 2005), lagt stor vekt på at den springer ut fra en idé om at restene av den gamle broen over Det gylne horn (Tarihi Galata Köprüsü), som brant i 1912, er velegnet til å vise forestillinger. Disse restene av en bro er å forstå som en metafor for øst-vestforbindelser, forholdet mellom Europa og Asia, samtidig som den symboliserer et historisk midtpunkt mellom Sentral-Asia og Midt-Østen på den ene siden og Sørøst-Europa med Balkan på

ELEKTRA fra Unga Riks, Sverige.



Strindbergs FADREN, Makedonia.

normativiteten bygger altså på forestillingen om den modernistiske *avantgarde*, og tar utgangspunkt i hva som er antatt nyskapende. Det viser seg imidlertid i et postmoderne perspektiv at resirkulering av tradisjoner, det showkulturelle og forskjellige former for nysirkus og folkløstiske innfallsvinkler til klassisk dramatik, er det som trekker publikum. Det er en bevisstgjøring av det showkulturelle som, slik jeg ser det, faller inn under den danske teaterforskeren Niels Lehmanns begrep om en *ubekymret tilbudsetetikk*, som innebærer at det sofistikerte publikum har gått lei eksperimentet som sådan, og forventer en mer lekende omgang med teatrets virkemidler og historie. I et slikt perspektiv aktualiseres det geokulturelle som dimensjon for en ny forståelse av teatrets utvikling.

Istanbul regionale teaterfestival belyser tendenser som viser forskjellige spor i teatrets globale landskap. Det gjelder forestillingene fra Sentral-Asia, Midt-

mer til uttrykk i skuespillene til Henrik Ibsen og August Strindberg.

Skuespilleren Bajrush Mjaku fra Makedonia, arbeidet i 1993 med prosjektet *Three Noras waiting for Baal* ved Bergen Internasjonale Teater under ledelse av den kroatisk regissøren Branko Brezovec. I en ganske personlig tolkning av *Fadren* av August Strindberg fra 2003, har det tyrkisk-albanske teatret i Makedonia gått inn i det ambiente, publikumsdeltagende, samtidig som det handler om en genuin, dramatisk-realitisk tolkning av stykket som reflekterer to verdener, en sivil og en militær. Det er samtidig to kjønn som står mot hverandre, det mannlige og det kvinnelige. Dette er verdener som kolliderer nesten som i en gresk tragedie. I forestillingen sitter publikum og drikker vin sammen med skuespillerne som i et gjestebud, og er nære vitner til det fryktelige som skjer når kapteinen blir lagt i tvangstrøyen.

Et slikt tolkningsperspektiv repre-

Teatre fra Makedonia, Bosnia-Herzegovina og Serbia-Montenegro bearbeider traumer gjennom den klassiske dramatikken og katharsis-orienterte spillemåter

den andre siden. Det er denne globale regionen festivalen har søkt å dekke, samtidig som kontakten til Norden blir ansatt som viktig, med referanse til en svært gammel nord-sør akse. Når det så i tillegg er nordiske og dessuten en québec-kanadisk forestilling med på festivalen, oppstår en global symmetri som reflekterer et geokulturelle perspektivet for et opplevelsens teater. Ut fra et sentrisk, vest-europeisk blikk på teaterhistorien, er dette marginale områder som kanskje til og med har kopiert Vest-Europa. Men så er ikke tilfelle, noe som også gjelder for Skandinavia og Canada. Der har vi noe til felles med Balkan, Tyrkia og Sentral-Asia, vi har også en marginalisert posisjon pga. den geografiske plasseringen.

Globalisering

Det kontekstorienterte og geokulturelle perspektivet gir et nytt perspektiv, og det bryter med modernismens estetiske aksetenkning som norm for hva som er aktuelt og spennende teater. Denne

Østen og Nord-Afrika, som bearbeider opplevelsens som en folkelig begivenhet, knyttet til spillestedets muligheter. Teatret i de eks-jugoslaviske republikkene på Balkan arbeider på en mer europeisk måte med dramatisk teatrale strategier, samtidig som teatret i disse nye republikkene, mens de enda tilhørte Jugoslavia, eksperimenterte med det showkulturelle og det etnisk/folkløstiske. Den munterheten og lekenheten som preget teatret den gangen, synes å ha blitt knekket i noen grad av de senere balkankrigene.

Tvangstrøyen som tolkningsperspektiv

Teatret i land som Makedonia, Bosnia-Herzegovina og Serbia-Montenegro er preget av et ønske om å bearbeide sine traumer gjennom den klassiske dramatikken og katharsis-orienterte spillemåter, som både er av realistisk og symbolistisk karakter. Dette har skapt en sterk interesse for den nordiske realismen og symbolismen slik den kom-

senterer overgangen til de forestillingene på Istanbul regionale teaterfestival som kommer fra arabiske land, hvor generalers tvangshandlinger på overraskende måter står i sentrum. Stilmessig har araberne valgt å bli værende i det burleske og komiske, og det på en måte som trekker på urgamle forteller- og komedietradisjoner. Tunis var på festivalen representert med et nysirkusshow med franske Gilles Baron som koreograf, noe som skapte en forbindelse til den sterke franske tradisjonen for nysirkus, og det å kombinere nysirkus med dans. Det var en stor oppvisning av gymnastiske showelementer, som manifesterte en utforskning av et fredens sivile samfunn hvor enhver skal ha den samme muligheten til å uttrykke seg fritt, samtidig som det i den ekstreme, nesten tvangsmessige gymnastiske treningen, er at en også kan oppleve en frihetsfølelse.

Showkultur i cinemascope

I land som de tidligere jugoslaviske re-

publikkene, Syria, Irak, Kirgisistan og Usbekistan, alle ukjente på det internasjonale kulturkartet, er de økonomiske og politiske betingelsene for kulturell produksjon stort sett vanskelige. Det var derfor en til dels bitende ironi i kritikken av internasjonal storpolitikk i disse forestillingene, men også en sterk utstråling av varme og folkloristisk identitet. Slik som i de mer figurative forestillingene, med sterke etno-folkloristiske elementer, fra Turkmenistan, Kirgisistan og Usbekistan.

Den forestillingen som kanskje i sterkeste grad ga uttrykk for en showkulturell regikunst, kom fra en relativt ukjent republikk i den russiske føderasjonen som heter Baskiristan, en forestilling som på turkomansk språk heter *Son Baskurt*, som kan tolkes som «vinden over slettene». *Son Baskurt* er basert på et stykke skrevet av Artur Idilbayev, en russisk-turkoman dramatiker, etter en legende fra 1400-tallet da mongolske og tatariske horder angrep det sydlige Ural. Det er en kjærlighetshistorie fra steppeskrigerens miljø, og den viser på ren actionfilmmanér slåsskamper og dueller. Nils Gaups film *Veiviseren* (1987) handlet om de samme tartarisk-turkomane krigernes innfall i det nordlige Norge på 1300/1400-tallet. I så måte var det en kulturell forbindelse med krigerske undertoner som åpenbarte seg for meg, på tvers av enorme geografiske avstander. Kriegerne i denne forestillingen hadde de samme kostymene som tsjudene (sammisk for tartariske krigere) i Nils Gaups film om samene som lurte tsjudene til å sette utfor et stup på ski. Slik sett kommer mitt nordiske ståsted meg til hjelp. I et globalt perspektiv er ens naboer andre enn de man vanemessig skulle tro. Vi er også naboer med Sentral-Asia – i hvert fall vi som kan vise til oppvekst i Finnmark.

Melodrama og kampsportteknikker

Handlingen i *Son Baskurt* er bygd opp som et melodrama, nærmest som en soap med sterke musikalpregede innslag. Scenografien viste tre enorme video/filmskjermer som ga forestillingen et filmatisk preg, noe som kom til sin rett i det store amfiteatret i Istanbul, bygd på 1930-tallet, og med en kjem-

pestor orkestergrav som det for anledningen var bygget bro over. I forestillingens filmiske elementer var de vide sentralasiatiske steppene visualisert, og bidro til det sceniske showet med all sin patos og voldsomhet. På scenen ble det kjempet med bruk av de samme krigskamp teknikker, som en ellers kan se i hong kong-kinesiske filmer. Det var showkultur beslektet med de asiatiske kulturparkenes historiske og religiøse show, som jeg skriver om i en kommentarartikkel (Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, 1/2005). Forestillingen

var dessuten teknisk sett bygd på den samme kunnskapen og håndverksmessige bevisstheten som Hollywoods actionfilmer, som jo også har hentet sin skuespillerkunst fra Stanislavskij-tradisjonen og russisk teater. I *Son Baskurt* tar regissøren Ilda Gilyacev oss med på en global reise. Den forbinder verdens hjørner med hverandre, og peker på hvordan man med utgangspunkt i klassisk og moderne skuespillerkunst og cinemascoppe, kan forene perspektiver og se verden på stadig nye måter og fra stadig nye blikkvinkler.

Generaler og krigsmaskiner

(Istanbul): Istanbul regionale teaterfestival: Fra kanadiske militærflygere til GODOT i Irak.

AV KNUT OVE ARNTZEN

FLOCK OF FLYERS

CORPUS THÉÂTRE, CANADA

MAHMUD AL-JAFERI: **GENERALEN**

REGI: EYMEN ZIDAN. SAM DEVELET

TEATRET, SYRIA

SAMUEL BECKETT: **MENS VI VENTER**

PÅ GODOT. WALEED ABUDUHAMZA

ATTIA. DEVLET TEATRET, IRAK

8.-16.AUGUST, ISTANBUL

Istanbul regionale teaterfestival utforsket forskjellige former for global og politisk identitet med relevans for allmenne politiske og økonomiske forhold i verden. Forestillingenes kontekster og hjemlige premisser varierte enormt, særlig når en sammenligner så forskjellige utgangspunkter for teaterproduksjon som Sentral-Asia og Midt-Østen, med Canada og Skandinavia. Det var krigen og militarismen som var tema for de syriske og irakiske forestillingene, noe som tematisk mat-

chet med den kanadiske forestillingen med Corpus Théâtre fra Hull i Québec-provinsen. Corpus Théâtre tematiserte militarismen, men en «snill» kanadisk militarisme, i et fundamentalt annerledes formspråk enn forestillingene fra Syria og Irak. Den kanadiske forestillingen *Flock of Flyers* ble også vist utendørs, noe som er viktig for Corpus. De turnerer i utstrakt grad i Canada og internasjonalt med forestillinger beregnet på alle aldre, i parker og på offentlige utendørs steder.

Flock of Flyers

Flock of Flyers ble vist på plassen foran Haga Sofia, Sultanahmet Meydani, en åpen plass med fortauskafé. Det var en showaktig og tildels pantomimisk forestilling, som i en interaktiv lek med publikum omhandlet det kanadiske flyvåpens 217th Canadian Flying Squadron. I forestillingens fiksjonsunivers er den for anledningen uten fly på grunn



Mens vi venter på Godot. Regi:
Waleed Abuduhmza, Irak

av dramatiske nedskjæringer i forsvarsbudsjettet. Men hva skal man egentlig med fly i et flyvåpen når man har god disiplin og ironisk distanse til seg selv, samt god mat og vin? Det var et apropos til et Canada som – kanskje på linje med de nordiske landene – opptrer som verdens «fredsdue». Fem engasjerte piloter får tiden til å gå under ledelse av en drillsersjant. De praktiserer en form for gymnastiske øvelser med gjentakelse av gester av nærmest retorisk karakter. Alle de fem flygerne responderer på bevegelsesmønstre som omfatter kroppsgestikk og håndbevegelser. De teller fortløpende på fransk, engelsk og tysk for å holde rytmen, og henter opp en person fra publikum til å supplere. Den damen de velger seg ut til å komme opp på scenen, lar seg hurtig instruere og publikum ler når det hun gjør er litt annerledes enn de mer drevne «pilotene» og deres bevegelsesmønstre. Dette er en form for interaktivt teater som ser ut til å slå sterkt an rundt omkring i verden. Corpus er et kompani som opprettholder tradisjonen med sterke og spennende kompanier fra Canada på tur ute i verden.

«Generalen»

De forskjellige arabiske land i Midt-Østen har det til felles at de har teatertradisjoner som bygger på dukketeater og skyggeteater, samtidig som de har sterke innslag av historiefortellere som tradisjonelt opptrådte på kafeene. På slutten av 1800-tallet kom vestlig teaterinnflytelse til å gjøre seg gjeldende i Midt-Østen. Det innebar at det oppsto et teater med realistisk tilsnitt allerede tidlig på 1900-tallet, og at en egen dramatikkk utviklet seg samtidig som en spilte vestlige klassikere. Teatret er i dag både i Syria og Irak preget av en blanding av egne tradisjoner og det vestlige, og en har også et blikk på den internasjonale utviklingen både med tanke på stil og tematikk. Den syriske forestillingen på Istanbul regionale teaterfestival var fra Sam Develet teatret, og det var *Generalen* av Mahmud Al-Jaferi som ble spilt i en regi av Eymen Zidan. Den ble spilt i amfiteatret ved den store osmanske borgen, Rumeli Hisari, ved Bosphorus, der hvor Bosphorus-stredet er på sitt smaleste, og over det store tårnet vaier det tyrkiske flagget med sterk vindføring. Lyden av flagget kunne høres

under hele forestillingen, som en lang og vedvarende knitring som en lydlig kommentar til historien om en amerikansk general som inntar en landsby i Vietnam under vietnamkrigen.

Generalen som kommer er en komisk figur i full mundur og med uniform og skikkelse som kan minne om tradisjonen fra *Il Capitano*, den spanske kapteinen, i *commedia dell'arte*. Alle i landsbyen hvor handlingen foregår er tjenestetvillige, og de håper å gjøre det beste ut av den amerikanske tilstedeværelsen – slik det vel i stor grad er tilfelle under alle okkupasjoner. Stykket er bygd på en dramaturgisk modell utformet som en fabelhistorie, og fabelen kan kort beskrives: En amerikansk general under vietnam-krigen kommer til sitt lille paradisi av en landsby, hvor til slutt alle kommer under hans kommando og må adlyde ham. Når hans tid er omme og han drar sin vei, puster alle lettet ut. De var nesten i ferd med å bli like militante selv. Alle borgerne står og vinker til ham i de amerikanske uniformene de har fått tildelt; bare arbeidsbøndene på rismarkene har fått beholde sine tradisjonelle drakter. De har fortsatt å

arbeide som om det som skjedde med landsbyen deres og borgerne der bare var en surrealistisk drøm.

Den syriske forestillingen *Generalen* er en form for konkret symbolisme, med et slags dramatisk idealistisk tilsnitt som handler om – i hvert fall ironisk – å kunne opprettholde en viss grad av verdighet.

«Mens vi venter på Godot»

Det er vanskelig å lage idealistisk teater i land hvor forholdene er preget av krig og borgerkrig, slik som i Irak, eller under trussel om krig, som i Syria. Og når det gjøres skjer det på en voldelig og slapstickaktig måte. Det er sjokkerende, men folk ler av det som når man ler av en komedie, selv om det er lidelse og undertrykkelse som er tema. Devlet-teatret fra Irak har satt opp Samuel Becketts *Mens vi venter på Godot*, noe som første gang skjedde etter den første Gulfkrigen, før forestillingen er blitt tatt opp igjen etter den andre Gulfkrigen. Skuespillerne er dyktige og skolerte. Regien er ved Waleed Abuduhamna Attia, og Didi ble spilt av Saked Marzuk Mohamad mens Gogo ble spilt av Majed Fareed Finkan. De spilte på Tahiri Galate Köprüsü – den gamle Galateatbroen over Det gyldne horn.

Jeg hadde en helt spesiell opplevelse da jeg ankom forestillingen fra en fiskerestaurant i gamlebyen ved basarene i Sultanhamet-strøket, bak Den blå moskeen, hvor et gammelt fengsel er bygd om til luksushotell og drosjene som venter i strøket kan by på overraskelser. Jeg ble forsøkt svindlet og måtte gå hele veien i mørket langs bredden av Det gyldne horn for å komme dit jeg skulle, en risikabel, rask spasertur blant fylliker og narkomane. Her skjulte det seg altså et stykke Istanbuls underverden, og denne Canossa-gangen måtte jeg gå for å få se en arabisk-irakisk teaterforestilling for første gang i mitt liv – bortsett fra de forestillingene jeg så i Frankrike med arabiske regissører for aldri så lenge siden.

Jeg pustet lettet ut da jeg kom frem etter en farefull ferd i mørket, og ble sjokkert over en intens tablåaktig oppsetting med skyggespilleffekter og Becketts knapt gjenkjennelige figurer. En skuespiller-dirigent åpnet og avsluttet forestillingen og musikalske klanger

sivet utover scenekanten. Lyden var vanskelig å bestemme. Tablået på den overbygde sceneplattformen viste noen forhutlede skikkelser som trakk på en vogn, en kvinneskikkelse kom til syne, og bak henne en amerikansk soldat som kastet sandsekker. Hva er dette, tenkte jeg. Soldaten overmannes og blir avkledd. Det hysjes og det skjennes, det spilles med en komedievogn som sikkert stammer fra antikkens mime-tradisjon, en slags parodi på en Thespis' vogn. Becketts tekst er omskrevet til det ugjenkjennelige, i hvert fall så langt jeg kunne oppfatte det. Den er blitt til en voldelig komedie som bruker slapstickaktige virkemidler som også anvender slag og spark. Det er kanskje sjokkerende, men folk ler.

Publikum er i absolutt alle aldere og har tatt med seg niste for å nyte sommerkvelden sammen med forestillingen. Muligens er det i latteren at befrielsen ligger. Kanskje er det derfor det showkulturelle ser ut til å vinne så sterkt frem også når det gjelder å fremstille globale konflikter på teatret. I

siden, og et showkulturelt teater på den andre siden? Hvilken posisjon vil billedkunstneres arbeide med dramaturgiske og scenografiske strategier ha for en samlet «performansekunst» på lengre sikt? Det dreier seg om posisjoner som er i ferd med å slå over i hverandre. Regissører og teaterarbeidere blir stadig mer innstilt på å arbeide med det spektakulære, uten å ta «smålige» hensyn til estetiske finesser.

Spill, utendørs så vel som innendørs, vil etter hvert få en sterk posisjon blant publikum. Vi kommer tilbake til publikumsopplevelsen relatert til fest og til en form for postrituelt teater som i stadig større grad blir ivaretatt av parkfestivaler og historiske spill, slik det kommer til uttrykk på festivaler som Istanbul regionale teaterfestival, eller i de sørøst-asiatiske kulturparkene. Utforskningen av kulturelle landskap, slik som naturlige landskap eller byens landskap, leder frem til en regikunst som utforsker refleksjon og interaktivitet, i forhold til forskjellige typer spillesteder både innendørs og utendørs. Regi og kunst

Muligens er det i latteren at befrielsen ligger. Og derfor det showkulturelle vinner så sterkt frem i fremstillingen av globale konflikter

heisen på hotellet treffer jeg neste dag en av skuespillerne. Han har en hvit hårmanke, er vakker og aldrende. Han spør meg hvor jeg kommer fra: «Norway» sier jeg. «Norway» spør han igjen mens han ser på meg som et stort spørsmålstegn. «Scandinavia» sier jeg så og han bare rister på hodet og går ut i sin etasje av Hotell Cevahir med hårmanken i bevegelse. Det var som en fortsettelse på en brutal, men lett hengslengt forestilling. En Beckett!

Regikunst i det marginale og globale

Denne festivalen får meg enda en gang til å stille noen spørsmål om regikunsten. Hvilken posisjon vil den i lys av det marginale ha for opplevelsens teater? Vil vi fortsatt kunne snakke om et «smalt» dramatisk teater på den ene

er for alvor i ferd med å smelte sammen til handlinger som hver for seg er små ambiente eller opplevelsesorienterte be-givenheter.

I Istanbul har de altså valgt å presentere en hel festival som et eneste stort utendørsarrangement over nesten to uker. Nurullah Tuncer, direktøren for festivalen, gjør et poeng av at festivalen skal ut til de rommene hvor institusjonsteatrene ikke lenger strekker til. Den skal være for alle som vil oppleve noe annerledes, noe som bryter med forestillingen om kunst som noe som tilhører en elite. Og for å få dette til inviterer man forestillinger som ikke har det som mål å være noe i seg selv, men noe for noen.

- Naturligvis er jeg spekulativ!

(Stavanger): – Alt det jeg har drevet med i de siste tjue årene manifesterer seg i denne boken; det er bare sjangeren som er annerledes, sier ny-historisten Stephen Greenblatt om sin omdiskuterte Shakespeare-biografi **WILL IN THE WORLD**. AV THERESE BJØRNEBOE



– Jeg ønsket å formidle det jeg har tenkt og skrevet til et publikum som leser av lyst, sier Stephen Greenblatt om grunnen til at han skrev biografien **WILL IN THE WORLD**. FOTO: THERESE BJØRNEBOE

I høst besøkte den amerikanske Shakespeareforskeren Stephen Greenblatt Stavanger, hvor han var en av innleiderne på seminaret «Nasjon» under Kapittel 05. Gjennom bøker som *Renaissance Self-Fashioning*, *Shakespearean Negotiations* og *Hamlet in Purgatory*, regnes Greenblatt som opphavsmannen til ny-historismen; en retning som bygger på bl.a. Foucault, og involverer åpne lesninger av skjønnlitterære verk, ved å se dem i forhold til historiske kontekster, andre tekster og «marginaliserte» kulturfenomen, og innovative, nærmest litterære lesninger av underlige historiske fenomen (som demoni og eksorsisme). Dette videreutvikler Greenblatt i biografien *Will in the World*. En bok som likevel mange akademikere har hatt tungt for å svelge.

I forelesningen på Kapittel '05, snakket Stephen Greenblatt om sin følelse av å være fremmedgjort i forhold til den sittende amerikanske regjering, som han betegnet som en trussel mot rettsstaten. Det ga ham anledning til å trekke sammenlikninger til Shakespeares spesielle framstilling av personer med voldsomme maktambisjoner. Ett trekk går imidlertid igjen hos Shakespeares tronranere: de plages av søvnløshet, sa Greenblatt, og la tørt til: Derimot har ikke president Bush hatt en søvnløs natt i hele sitt liv.

Det individuelle

Etter seminaret, foreslår Greenblatt at vi forflytter oss, han vil gjerne se litt mer av byen. Vi rusler ned bakken til den eneste puben jeg kommer på, Håkon Jarl, og slår oss ned ved et vindusbord for ikke helt å la oss oppsluke av mørket.

Jeg vil snakke om hans siste bok *Will in the World*. Men før vi går inn på biografien, spør jeg om den såkalte krigen mot terror i dag får ham til å lese Shakespeare på en annen måte enn før?

– Det er klart at hvis du skal komme med en både lidenskapelig og intelligent respons på Shakespeare – eller hvilken som helst annen stor kunst – så må du bruke det livet gir deg. Shakespeare er naturligvis annerledes å lese i dag enn på 1800-tallet. Det skyldes ikke at han er et blankt lerret som man kan projisere absolutt hva som helst mot, men at verkene gir anledning til enormt mange forskjellige reaksjoner. Det har å gjøre med hans prestasjoner, og det er årsaken til at han har overlevd. Han gir enorme muligheter til å tenke over en mengde ting, men på forskjellige måter til forskjellige tider.

– *Men slik er det også i en viss forstand vi som gjør Shakespeare til Shakespeare. Boken din bærer ikke desto mindre den påståelige undertittelen Hvordan Shakespeare ble Shakespeare?*

– Hvis man skal skrive en biografi av den typen jeg har gjort, er man nødt til å finne opp en hel masse: Det finnes rett og slett ikke tilstrekkelig mye dokumentasjon om Shakespeares liv. Men når det gjelder stykkene, er det motsatte tilfelle: du har mye mer stoff enn du trenger. Shakespeare skrev mye mer enn kompaniet hans hadde bruk for. Slik jeg ser det, ligger det derfor et enormt passiva i stykkene, slik det også ligger et enormt passiva i Shakespeares liv, men med motsatt fortegn; fordi det er så lite vi vet, så få spor vi har å holde oss til.

Hvorfor bry seg om den personen som skrev disse verkene? Jeg tror ikke Jorge Luis Borges hadde rett, da han skrev at Shakespeare var «Gud», det vil si, anonym, uten særegne ansiktstrekk, og at det var slik Shakespeare ville være, og sånn han er som dramatiker. I så fall ville en bok som min være fullstendig feilslått. Man kan selvfølgelig si at det er slik man *vil* ha ham. Men på en merkelig måte drar man da Shakespeare bort fra det som var hans egen impuls. Shakespeare kom i kjølvannet av en kunstferdig engelsk teatertradisjon, hvor man iscenesatte stykker med navn som *Everyman*. Noen av disse stykkene har beholdt sin kraft i dag, og Shakespeare kjente dem naturligvis veldig godt. Men det var *noe* Shakespeare forsto mer enn noen andre i hans egen samtid, nemlig det at han nådde deg og meg på en mye mer intim og intens

måte, ved paradoksalt nok *ikke* å skrive om everyman – som man jo skulle tro at hadde en mer generell interesse; men om en Othello, en Katherine, Viola eller Falstaff. Altså om helt bestemte, partikulære mennesker, som man kan komme inn under huden på.

Når man tenker over det, er det et merkelig fenomen, og det er ikke opplagt at det skal fungere på den måten. Men Shakespeare forsto at det gjør det.

Seksuell sjalusi

I sin anmeldelse her i tidsskriftet (1/2005) skrev Shakespeare-forskeren Robert Bearman at *Will in the World* er en bok som «bør brukes med varsomhet». Greenblatt skriver bedre enn noen annen om hvordan Shakespeares liv kan ha påvirket verkene, men det er likevel ikke til å komme bort i fra at boken er spekulativ og at dokumentasjonen ofte er tynn.

– *Du åpner boken med ordene «Let us imagine...». Det er ikke tilfeldig?*

– Nei, det er selvfølgelig helt bevisst

noe jeg bestandig har gjort; blant annet fordi det er et aspekt ved tekstenes historisitet, så er man også tvunget til å spekulere.

Spørsmålet er hva slags begrensninger man skal sette, fortsetter Greenblatt.

– Hvis du leser Joyce; som har skrevet de beste boksidene om Shakespeare av biografisk art som overhodet er skrevet, selv om det han skriver er fullstendig fiktivt; eller Antony Burgess', også skjønnlitterære bok, *Nothing like the Sun* – så oppholder begge seg ved temaet seksuell sjalusi. Seksuell sjalusi står så sentralt i Shakespeares forestillingsverden, at antagelsen om at han også må ha opplevd seksuell sjalusi i sitt eget liv, i en ekstremt intens form, må være en rimelig antagelse. Men dette kapitlet skrev jeg ikke. Selv om jeg hadde elsket å gjøre det! Grunnen til det var at jeg ikke kunne finne noe spor i Shakespeares eget liv å bygge videre på. Jeg fant det bare i verket. Men spillereglene var at jeg måtte ha et utgangspunkt i Sha-

Shakespeare må ha opplevd seksuell sjalusi i sitt eget liv, i en ekstremt intens form. Men dette kapitlet skrev jeg ikke

(latter). Hele poenget er som Robert Bearman har sett, i sin meget sjenerøse anmeldelse, å finne en måte å koble verk og liv. Hvorfor? Det dreier seg jo ikke om et spennende liv, ut i fra det lille vi vet. Det som er av betydning, er selvfølgelig det enorme verket Shakespeare etterlot seg. Derfor kommer det etter min mening an på om man gjennom en slik innfallsvinkel klarer å få verkene til å bli *mer* levende. At man nettopp ikke forenkler, reduserer eller forklarer dem på en kjedelig måte, men at man intensiverer mysteriene.

Naturligvis har kritikerne rett, når de skriver at biografien min er spekulativ. Men Samuel Shoenbaum har allerede skrevet en ikke-spekulativ bok, *Shakespeare's Lives*. Den er ikke helt fri for spekulasjoner den heller, men uansett; det var ingen grunn til å skrive den boken om igjen. Hvis man interesserer seg for forholdet mellom liv og verk,

Shakespeares eget liv å henge gjetningene på. Det var den begrensningen jeg satte. Derfor blir ofte veldig små dokumentariske spor veldig viktige.

Prins Hal

– *Du legger stor vekt på å vise Prins Hal (Henry IV, i og ii, Henry V) som en karakter Shakespeare skal ha lagt mye av seg selv i. Og i motsetning til for eksempel Falstaff. Hvorfor?*

– Shakespeare er naturligvis til stede i alle karakterene sine, også i Falstaff. Det er mulig at jeg tar feil, men det virker på meg som om Shakespeare hele livet gjennom har beskjefteget seg intenst med spørsmål omkring hva det betyr å være skapende. Det knytter Richard III til Hal, til Iago, til Prospero. Over en svært lang periode, later det til at han har kjent en enorm ømfintlighet overfor denne kraften. Bløffmakeren eller lurendreieren ('the trickster'), danner

selvsagt også en linje hos Shakespeare, en linje fra la oss si Falstaff, til Paroles (*All's Well That Ends Well*) til Autolycus (*The Winter's Tale*), og dette er helt klart også et aspekt ved det skapende – i kombinasjon med sjenerøsitet, bløff og bedrageri; det å stjele andre menns laken. Det jeg mener er interessant ved Shakespeares livsløp, og som er grunnen til at jeg i *Will in the World* legger større vinn på å vise at Shakespeare tenkte på seg selv i relasjon til Hal enn til Falstaff, er at det er vanskelig å gjøre regnskap med Shakespeare som et enormt sjenerøst og ekspansivt men-

kontinuerlig: Hva er det de vil ha ut av den stakkars Marlowe? Hva vil de vite om ham? Det er ikke det at jeg har bare klare svar i *Will in the World*, jeg heller, men det står i det minste klart for meg at det er dette man hele tiden må spørre seg selv: Hva er det man vil med dette materialet?

Ny-historisme og biografi

– *Det finnes nok en del lesere som lurer på om pendelen har svingt hele veien rundt. Om du vil gi forfatterens liv den betydningen det hadde før man tok et oppgjør med en biografisk lese måte?*

Dypest sett skjønte jeg egentlig aldri hva det betydde at 'tekster leser seg selv', eller at 'tekster skriver seg selv'

neske. Ikke fordi jeg mener at Falstaff nødvendigvis er så sjenerøs han heller. Men det *må* ha vært noe kalkulerende over Shakespeares måte å forholde seg til de ytre omstendighetene. Han kunne ikke ha overlevd ellers. Og derfor tror jeg at overlevelseskunstneren (the survivor) er en figur Shakespeare hele livet gjennom har beskjeftiget seg med, og at man her også kan finne en forbindelse til hvordan han kan ha tenkt på seg selv. Men det er mange muligheter til å forestille seg det annerledes...

– *I boken baserer du mange av betraktningene dine på ting du har skrevet tidligere. Blant annet nettopp om Prins Hal, i essayet «Invisible Bullets», eller om Hamlet i Hamlet in Purgatory?*

– Ja, det stemmer. Men la oss først vende tilbake til spørsmålet om hva man egentlig forventer seg av en dikterbiografi. Det later til å være noe ved store dikteriske prestasjoner som gjør oss ubekvemme, og som får oss til å ønske å redusere verket ned til en mer menneskelig målestokk. Jeg ønsker derimot at verket skal forbli noe utenfor det ordinære. Men, som jeg skriver på slutten av boken, håper jeg også at 'the ordinary' skal 'become weirder and weirder'. Jeg har nettopp lest et par biografier om Marlowe. Den ene av Park Honan, som tidligere har skrevet en utmerket Shakespeare-biografi. Og jeg spurte meg selv

– Ja, noen vil helt sikkert hevde at det er slik. Jeg startet min karriere med å skrive en bok om Sir Walther Raleigh, kalt *Renaissance Man in His Own Robes*. Og det som opptok meg den gangen, var spørsmålet om hvorfor Raleigh – som var en stor erobrer, kriger og hoffmann – også etterlot seg poesi og historiebøker. Hvorfor skulle det være så viktig for en person som ham å skrive? Dette var tidlig på syttitallet, så forholdet mellom verk og liv er noe jeg har interessert meg for over en lang periode. Raleigh-boken handlet om rollespill, og argumentasjonen knyttet seg til en idé om Raleigh som en person som finner opp seg selv som karakter, og som bruker litteraturen til å gjøre det. Men i kjølvannet av den boken, begynte jeg å tenke på det som noe mer generelt, som en del av et kulturelt fenomen. Det vil si, dette at man betrakter seg selv som en karakter som kan manipuleres og skapes. Jeg begynte å tenke over hva denne generelle følelsen sprang ut av, og skrev boken *Renaissance Self-Fashioning*. Det er en bok hvor jeg i mindre grad tenker i begrep av 'det individuelle' og mer i begrep av det generelle og kulturelle. Men det betyr ikke at jeg oppga troen på at det var virkelige mennesker som levde disse livene. Jeg må innrømme at jeg, selv om jeg lærte enormt mye av post-strukturalismen og står i stor gjeld til

den, dypest sett egentlig aldri har skjønt hva det betyr at 'tekster leser seg selv', eller at 'tekster skriver seg selv'. Jeg har hele tiden tenkt at tekster blir skrevet av mennesker.

Derfor er det heller ikke snakk om en retrett. Jeg har bare ikke vært så sofistisert som folk trodde. Det er én del av svaret. Noe annet er at min generasjon akademikere bokstavelig talt har blitt lært opp til at det er ekstremt vulgært å spørre om hvem forfatteren er. Det lærte vi av våre lærere, og det har vi lært til studentene våre. Men utenfor denne lille sirkelen av akademikere, og der er det en masse mennesker som interesserer seg for litteratur, har derimot spørsmålet hele tiden vært: hvem skrev disse jævla greiene? Det som har interessert meg, er hvordan jeg kan formidle det som jeg og hundrevis av andre har tenkt og skrevet opp gjennom de siste tiårene, i en sjanger som folk er interessert i.

Lyst

– Det var altså et sjangerspørsmål. Men den sjangeren som folk interesserer seg for, er heldigvis også en sjanger som interesserer meg. Så, når du spurte meg om forholdet mellom biografien og essayet «Invisible Bullets», har du rett. Det spørsmålet som opptok meg, var nettopp hvordan jeg kunne ta opp igjen tanker som jeg har utviklet om Hal, eller Hamlet, gjennom ny-historismen. Og det var ikke så vanskelig å adoptere dette i en biografi. Sjangeren er imidlertid underlagt en så streng bann blant sofistiserte akademikere, at det ropes opp om at jeg har forlatt alle mine tidligere prinsipper. Men alt det jeg har drevet med i de siste tjue årene manifesterer seg i denne boken; det er bare sjangeren som er annerledes. Det forunder meg litt at så mange akademikere ikke er mer sensitive overfor sjangerspørsmål.

– *Harold Bloom har hovert over at det er 'sosiale energier', og ikke Shakespeare, som i følge Greenblatt 'skriver' stykkene. Men i dag står dere kanskje ikke så langt fra hverandre likevel?*

– Jeg tror i alle fall vi møtes i et ønske om å formidle litteraturkritikk og samtidig nå ut til et større publikum. Jeg vet ikke hvordan det er her i Norge, men i Amerika er det slik at de som leser det jeg skriver, normalt sett er folk

som er forpliktet, altså tvunget, til det. Men hvordan hadde det vært hvis folk i stedet leste av lyst, fordi de ville lese? På det punktet har sikkert Bloom og jeg samme drøm. Og det er mange grunner til det: Én er at litteratur bør handle om nytelse, og da kan kanskje litteraturkritikken også gjøre det.

Harold Bloom har oppnevnt meg til det han kaller sjefen for 'the school of resentment'. Men jeg føler ikke at jeg går omkring med noe stort nag her i livet, så jeg synes i grunnen at det er ganske morsomt, sier Stephen Greenblatt, og forteller en historie om Bloom:

Jeg ble en gang spurt om å være kommentator til en prestisjefylt forelesning som Bloom skulle holde. Jeg sa ok; han har vært læreren min, så jeg stiller gjerne opp, selv om han har angrepet meg for å hate litteratur, osv. Så leste jeg forelesningen, som ganske riktig var full av angrep på meg. Og jeg skrev en ganske morsomt og ondskapsfull kommentar; mye mer ondskapsfull enn jeg vanligvis skriver. Før foredraget skulle finne sted, satt vi ved siden av hverandre under middagen, og da overøste han meg med kyss: He's a big kisser, Harold. Og han kalte meg dear Stephen, osv. Etterpå insisterte han også på å sitte ved siden av meg i salen. Da han reiste seg opp for å snakke, sa han: 'by the way my darling, you will see that I have changed my talk a little bit.' Og så holdt han en helt annen forelesning enn den jeg hadde lest, som delvis handlet om ham selv, delvis om Falstaff, og om hans store kjærlighet til Falstaff. Og der satt jeg, med denne kommentaren min, som jeg ble nødt til å framføre overfor et publikum på hundrevis av mennesker. Folk lo, mens jeg hele tiden så hvordan Blooms gummiansikt forvred seg i smerte. Da jeg var ferdig, repliserte han med noen replikker fra *Henry IV*, og det gikk opp for meg at han castet meg i rollen som Hal, og seg selv i rollen som Falstaff. Han hadde vært så god mot meg; og nå forrådet jeg ham, the old type. Vel, dette trikset hans fungerte så godt at jeg ikke kunne unngå å beundre ham for det; selv om det altså gikk ut over meg.

Han er en stor litteraturkritiker, en svært lærd og elskelig mann. Men vi tilhører vel hver vår kirke, for å si det sånn. Og han mener med en viss rett at jeg er håpløst plettet av feminisme,

... det gikk opp for meg at Harold Bloom castet meg i rollen som Hal, og seg selv i rollen som Falstaff

marxisme, historisk materialisme, post-strukturalisme: Ta hvilken last du vil; han har antagelig rett.

The Merchant of Venice

– *Du skriver mye om The Merchant of Venice i boken. Det at du gir dette stykket, jødeforfølgelse og fremmedgjørelse, en så stor plass, gjør det nærliggende å spørre om din egen jødiske bakgrunn har betydning for din måte å lese Shakespeare?*

– Sannsynligvis, selv om det er vanskelig å sette fingeren på hvordan. En anmelder skrev at det kanskje ble brukt uforholdsmessig mye plass på dette stykket i boken. Og det er kanskje sant, og det er godt mulig at det skyldes min jødiskhet. Men det er også en annen grunn til at stykket fascinerer meg, og det er at det har en så enorm vekt av ambivalens. I dag får det meg likevel til å tenke på muslimer og ikke på jøder, og når stykket i dag har relevans, er det ikke fordi folk i Oslo er redde for jøder, men fordi de er redde for muslimer. Jeg er ikke en alienert jøde. Jeg er riktignok fremmedgjort overfor vår nåværende regjering, men ikke i forhold til å være amerikaner. Og det som gjør stykket levende, skyldes heller ikke noen nåværende krise i den jødiske identitet, men hvordan man takler frykt og hat mot muslimer i vestlige byer.

– *På den måten tilbyr det spennende muligheter på scenen. Men du beskjeftiger deg med historiske ideer og forestillinger som er fremmede for oss i dag. Tror du teatret på noen måte kan gjøre bruk av ny-historismen?*

– I utgangspunktet ville jeg svart nei, men jeg så en oppsetning av *Hamlet* i England for noen år siden som var langt mer opptatt av religiøse spørsmål enn noen tidligere produksjon jeg har sett. Og i programmet så jeg at de refererte til *Hamlet in Purgatory*.

Simon Russel Beale spilte *Hamlet*. Jeg antar likevel at den innflytelsen ny-historismen, eller andre teoretiske retninger kan ha på teaterproduksjoner,

ikke kommer av at forskerne forsøker å påvirke, men at teaterfolk responderer. Det jeg skriver handler om tekster og historie, men hvis det likevel kan ha en effekt, er det flott.

– *Lærte du noe av å se denne Hamlet-produksjonen?*

– Ja, men det gjør man ofte – selv av high-school-oppsetninger. Det dreier seg ofte om mindre detaljer; om en replikk som man ikke har lagt merke til før. Jeg så en fantastisk oppsetning av *The Merchant of Venice* med Henry Goodman som Shylock. Da han sa: 'meet me at our synagoge, Tybalt', la jeg merke til at han gjentok: 'at our synagoge, Tybalt.' Jeg hadde aldri tidligere merket meg at Shylock har denne tendensen til å gjenta seg. Her skulle skuespilleren som spilte Tybalt gå for å gi Shylock en håndstrekning, men han ble puffet tilbake. Det var en fullstendig overbevisende lesning av situasjonen. Og teateroppsetninger kan inneholde mange slike moment, hvis de er gode. Selv om man på forhånd tror at man kjenner et stykke ut og inn.

Det bør skytes inn at nettopp Shylocks tendens til å gjenta seg, er et viktig punkt i Stephen Greenblatts resonnering omkring stykket i *Will in the World*. Derfor går det en liten iling gjennom meg når han forteller: Historien minner om at det ofte kan være tilsynelatende tilfeldigheter som leder til funn, og at god kritikk forutsetter stor lydhørhet overfor små detaljer. Det er nettopp en slik evne som gjør Greenblatt til en så fengslende reisefører.

– *Jeg må likevel spørre deg enda en gang, om det var noe i Hamlet som lærte deg noe i forhold til ditt eget perspektiv på stykket?*

– Jeg vet ikke om jeg riktig har ord for det. Det ga meg ikke en sånn «hurra, jeg har rett!»-følelse, men minnet heller om den lett fremmedgjorte følelsen man kan få av å se seg selv i speilet. For meg er det i alle fall ikke noen udelt god følelse... og kanskje jeg følte noe sånn. Alt har sine begrensninger.

Teater og sjokkartet lidelse

(Paris): Luc Bondy setter opp Botho Strauss' VIOL, fritt etter Shakespeares TITUS ANDRONICUS, på grensen av gettoen i det nordlige Paris.

AV KNUT OVE ARNTZEN

BOTHO STRAUSS: **VIOL**
(ETTER TITUS ANDRONICUS)

REGI: LUC BONDY. ODEON-THÉÂTRE
DE L'EUROPE. ATELIERS BERTHIER.
PREMIERE 6. OKTOBER 2005

Det brennes biler i Frankrike, en fortapt ungdomsgenerasjon er i opprør. Denne kommentaren er et apropos til hvordan teater og samfunn står i forbindelse med hverandre, noen ganger på en forbløffende og direkte måte.

I dette tilfellet handler det om en forestilling som, mer eller mindre tilfeldig, relaterer seg til et samfunn som er stivnet i retoriske tradisjoner og i en nedarvet tro på sin egen overlegenhet

gjør mot det andre, gjør det andre mot en tredje part.

Dette berører også det komplekset som har med de store innvandrergettoene i Frankrikes storbyer å gjøre; nettopp fordi det dreier seg om en stor innvandrerbefolkning som særlig kommer fra Algerie. Den teaterforestillingen jeg skal kommentere har, hadde premiere i teater på grensen til gettoen i det nordlige Paris.

Hva er grensene for kultur, hva er grensene for vold? Hva betyr elitismen for den personlige psyke? Oppmerksomheten og diskusjonene omkring Nazi-Tysklands arkitekt Albert Speer har bl.a. gitt et eksempel på hvordan man søker å finne «den gode for-

bryter», eller soldaten som bare gjorde sin plikt. Hva kan dette fortelle oss om europeisk og fransk teater i dag? Og hva kan det fortelle om sammenhengen mellom det å dyrke det skjønne og det å dyrke vold som to sider av samme sak? Den vestlige fornuftsdyrkelsen har ikke kunnet forhindre en lang rekke overskridelser og voldsomheter, i en slags veksling mellom det personlig og offentlige, fornuftsdyrkende og romantiske, og i en søken etter erkjennelse og autentisitet.

I en radioutsendelse om den pa-

kistanske musikeren Nusrad Fath Ali Khan, ble det sagt at folk over 50 ønsker å klappe og se på, mens de som er yngre vil være ekstatiske: «/.../The people over 50 wants to watch and clap, the people under wants to be ecstatic», (Ukens artist i P2, 14.10.2005). Det er mye som tyder på at den vestlige verden har manglet det ekstatiske som dimensjon i kunstopplevelsen når det gjelder tradisjonelle kunstarter som teater og billedkunst. Riktignok sto det rituelle teater sterkt på 1960- og 1970-tallet med Jerzy Grotowski og Eugenio Barba, og i dag er det rituelle i ferd med å bli resirkulert i teatret som ny-ritualitet eller gjennom et tett tilskuerforhold til ekstreme handlinger, eller gjennom medvirkning i offentlige *jamme*-situasjoner; med referanse til jamming som beskrivelse av musikalsk improvisasjon.

Strauss' Shakespeare

Luc Bondy hadde premiere 6. oktober på Botho Strauss' bearbeidelse av Shakespeares *Titus Andronicus* på Odeon-Théâtre de l'Europes anneksscene, Ateliers Berthier, ved Place de Clichy i Paris, under tittelen *Viol* (tysk tittel: *Schändung*). Med denne bearbeidelsen har Botho Strauss, den mest spilte tyskspråklige dramatiker i verden i dag, villet si noe om brutalitet og meningsløs vold. Det gjør han med utgangspunkt i William Shakespeares *Titus Andronicus*, hvor voldsomme utskjelser er en del av et politisk handlingsmønster. Botho Strauss tar i sin tekstbearbeidelse et oppgjør med det tilsynelatende uskyldige i Shakespeares forestilling av intriger og kamp ved det romerske keiserhoffet, slik det kan ha funnet sted en gang på 300-tallet. Det handler om sjalusi, politiske intriger og voldtekt, kort sagt om voldelige oppgjør i sammenheng med kriger og erobringstokter. Der hvor Shakespeare pakker voldsomhetene inn i en tilsynelatende uskyld, og skaper distanse gjennom den språklige poesien, vil Strauss vise hvordan det virkelig var, og ikke minst hvordan den uskyldige Lavinia blir voldtatt og skjendet på det groveste. *Viol* undersøker skrekkens natur og prøver å forstå hvordan den kan tiltrekke maktmennesker som Titus. Hvordan kan den mest ekstreme vold ha en tiltrekningskraft, og hvordan kan

Volden fremstilles som tilsynelatende ekte, med avhugging av en hånd som man nesten kunne tro var ekte. Det er mye «reality»-estetikk i denne forestillingen

på det kulturelle området. Det er en arv som henger igjen fra tidligere tider, da Frankrike var sentrum og impulsgeber – ikke bare for resten av Europa, men resten av verden. Samtidig som det var en inkluderende kultur, var den elitistisk. Det var ingenting i denne store kulturtradisjonen som forhindret bruk av tortur under Algerie-krigen, og det i en tid da mange franskmenn var i ferd med å forsone seg med sine tyske naboer etter okkupasjonstiden. Så schizofren er europeisk kultur at hva representanter for det ene opplyste europeiske folk

Det er kanskje ikke bare tilfeldig at voldsomheten inntar teatret og samfunnet samtidig

en undersøke det overstadige raseriets natur? Luc Bondys regimessige grep er å legge på en rekke simultane situasjoner, med lekende barn, automatspillende ungdom og gjenger som tar seg til rette. Volden fremstilles som tilsynelatende ekte, med avhugging av en hånd som man nesten kunne tro var ekte. Det er mye «reality»-estetikk i denne forestillingen, og i en viss forstand kunne man sagt at den var en slag «soap-reality». Det grusomme blir vist med en direktehet som får karakter av showkultur.

Luc Bondys oppsetning viste en «nesten-sann» voldtekt og diverse andre «spilte» overgrep på scenen. Fremføringen fant sted i et åpent handlingsrom hvor regissøren selv sto ved en miksepult og var en slag dj, en tilrettelegger av det hele, og samtidig tilsynelatende uberørt. Publikum virket til dels sjokkert, uten at premierepublikummet på noen måte mistet fatningen.

Skifte

I europeisk regikunst kan man merke en klar forskyvning fra det konseptuelle og autonome i retning av dyrkingen av noe man ser på, applauderer og har et interaktivt forhold til. Det er dette som kan kalles institusjonelt klubbteater, i den forstand at scene og salong blir åpnet maksimalt, slik at det oppstår et engasjement i forhold til det som skjer og publikum trekkes mer direkte inn i interaktive teater-, galleri- eller konsert-situasjoner. Inspirasjonen har kommet fra kompanier som Baktruppen og Gob Squad, som på 1990-tallet i mindre format arbeidet med det atmosfæriske, i retning av det som den nederlandske kritikeren Edgar Jager tidlig på 1990-tallet omtalte som «clubbing», med referanse til houseclub-situasjonen som modell for teatret. På den måten er kunstopplevelsene blitt utvidet til også å omfatte stedet selv, som rommets karakter og atmosfære. For teatrets del handler det om et skifte fra rendyrkingen av det formale med sin publikumsdisiplin, til en regikunst som forutsetter deltagelse og aktiv opplevelse, på den andre.

Oppsetningen av *Viol* er et eksem-

pel på en fransk produksjon ved en sveitsisk regissør, hvor en fransk estetisk tradisjon åpenlyst blir brutt med, og på hvordan fransk teater også er i ferd med å bli påvirket av en mer interaktiv og åpen, nærmest klubb-aktig teaterestetikk. Det franske teaterpublikum og de franske kritikerne har ikke alle vært like sterkt forberedt på dette.

Selv om denne Luc Bondy/Botho Strauss-oppsetningen har fått svært gode anmeldelser i tyskspråklig presse, har den fått en heller lunken mottagelse i Frankrike. Fransk og tysk teater har siden 1950-tallet stått i sterk vekselvirkning med hverandre, noe som ikke minst skyldtes Bertolt Brechts gjennombrudd i Frankrike i 1955. En har kunnet snakke om et «Euro-teater», ikke minst etter at den brecht-inspirerte italienske regissøren Giorgio Strehler ble den første kunstneriske leder på Odéon-Théâtre de l'Europe i 1985, det året han laget sin berømte *L'illusion comique* av Corneille, som var preget av en tablå-aktig og sterkt estetisert klassiskerbearbeidelse i det sceniske språket. Noe av denne estetikken kan også omtales som tidlig postmoderne tablåteater. Med *Viol*, nøyaktig 20 år senere, har pendelen i fransk teater snudd. Den åpne, klubbaktige teaterformen, som også har gjennomslag i tysk regiteater, er kommet ut til et større fransk publikum gjennom denne oppsetningen.

Det tidsaktuelle ved forestillingen kommer symbolsk til uttrykk i det faktum at Ateliers Berthier, Odeon-teatrets anneksscene, ligger ved Porte de Clichy i det nordlige Paris. Clichy-sur-Bois er den forstaden hvor det først ble brent biler da opptøyene tok til i oktober. Da er det kanskje ikke bare tilfeldig at voldsomheten inntar teatret og samfunnet samtidig. Gjennom dette kan man si at fransk mainstreamteater er blitt



Dörte Lyssowski (Lavinia) og Gérard Desarthe (Titus) i *VIOL*, regi: Luc Bondy. FOTO: RUTH WALZ

konfrontert med impulsene fra nord på en mangetydig måte; kunstnerisk i den forstand at den flamske og skandinaviske bølgen har slått inn over et heller stivnet, tradisjonelt taletheater. Det har Luc Bondy bidratt sterkt til gjennom sin oppsetning av Botho Strauss' bearbeidelse av Shakespeare. Den bidrar til å gjøre opprør mot stivnede, estetiske tradisjoner, samtidig som det enda en gang blir tydelig hvor sterkt samfunnet og kunsten henger sammen og kommenterer hverandre.

For Luc Bondys del er det spennende at han tar opp i seg disse nye impulsene, samtidig som han er en meget solid regissør i den tyske regiteater-tradisjonen. Tilløp til å ville inkludere publikum i større regiarbeider, så vi også i Berlin på 1980-tallet, slik som i forbindelse med hans oppsetning av Botho Strauss' *Kalldewey Farce* i 1982. Når han så arbeider enda mer direkte og åpent i dag, slik som med *Titus Andronicus*, kan det tyde på at det blir noe varig.

Eksotisk Troilus & Cressida

En mislykket kjærlighetshistorie innpakket i et action-drama: Japanske Theatre du Sygne på gjestespill.

AV KEITH BROWN

SHAKESPEARE: **TROILUS & CRESSIDA**. REGI: HISAO TAKASE, MASANORI TAKAHASHI. SCENOGRAFI: NOBUTAKA KOTAKE. GJESTESPILL THEATRE DU SIGNE. AMFISCENEN, NATIONALTHEATRET, 3 – 5/10 BIT/TEATERGARASJEN, 29 -30/9

Som del av 100-årsjubiléet for opprettelsen av diplomatiske forbindelser mellom Norge og Japan, har den japanske ambassaden i år arrangert besøk av Theatre du Sygne til Bergen og Oslo. (Programmet forklarer at «Sygne» er et oppdiktet ord, med hentydninger til de franske ordene «cygne», «signe» og «singe»). På tross av det fransk klingende navnet er Theatre du Sygne basert i Japan og spiller der, men er også årlig på besøk i diverse europeiske byer i regi av The Euro-Japan Theatre Organisation.

Theatre du Sygne har åpenbart sans for Shakespeare. Siden 1995 har de bragt syv Shakespeare-oppsetninger til Europa. I år var det *Troilus & Cressida*. Ikke noe dårlig valg for vår

desillusjonerte tidsalder, selv om stykkets relativt kvinnefiendtlige holdning – nokså utypisk for Shakespeare (problemer med *The Dark Lady*?) ikke helt er tingen i dag. Tragediens konsekvente avromantisering av både den trojanske krig og krig generelt stemmer derimot godt med de fleste menneskers holdninger i dag.

Pessimistisk

Stykkets pessimisme pløyer dypt. Hector er en ekte helt og naiv nok til å tro at han kan føre krig etter de høyeste ridderlige idealer. Til slutt blir han rett og slett slaktet av lakeiene til en feiging som vet bedre hva som egentlig gjelder: å være en dyktig nok 'spin-doktor' til å kunne fremstå som en ren, uansett hvor skitten ens virkelige oppførsel er. Og hvorfor var Hector med i krigen? Han innrømmer selv at det er en moralsk uforsvarlig krig; men en kombinasjon av testosteron og menneskenes flokkmentalitet driver ham ut på slagmarken likevel. Kombinert med Cressidas deprimerende trivielle og forutsigbare

Se og Hør-historie, har vi et teaterstykke som gir et bilde av verden like blekt som Becketts, og med adskillig mindre humor. En mannsverden, hvor kvinner er like hjelpeløse som i *Julius Caesar* – faktisk mer hjelpeløse, for her er de også prisgitt sin egen seksuelle drift. Hele teksten utstråler – så å si – negativ energi.

Da det ble skrevet, hadde *Troilus & Cressida* i det minste en viss dialektisk funksjon. Det talte renessansens vanlige ureflekterte glorifisering av trojanerkrigen midt imot på en måte som må ha sjokkert mange. Men i dag er den tennpluggen borte fra stykkets motor. Og de to debattene – blant grekerne i I.iii, og de trojanske prinsene i II.ii – som også gir en viss ekstra resonans og dybde til Shakespeares tekst, så ut til å ha vært både nedprioritert og til dels slanket bort i denne japanske versjonen.

Det som gjensto var en mislykket kjærlighetshistorie innpakket i et action-drama – og det var det vi fikk. Selv om Cressida (Atsuko Ogawa) fikk full anledning til å utfolde seg i sin rolle, var oppsetningens hovedstrategi åpenbart å la den utrolige vitaliteten i fremførelsen mer enn kompensere for tekstens negative innhold.

Og det funket. Et publikum uten kunnskaper i japansk – hjulpet bare av en tekstmaskin utstyrt med et høyst surrealistisk engelsk – forlot salen åpenbart både tilfreds og stimulert.

«Euro-japansk»

En prestasjon av rang: hvordan fikk de det til? Folk bedre kvalifisert enn denne anmelder beskriver Theatre du Sygnes stil som «euro-japansk». Gjelden til

En prestasjon av rang:
Hvordan fikk de det til? Folk
beskriver Theatre du Sygnes
stil som «euro-japansk».



Fra Theatre du Sygnes **TROILUS & CRESSIDA**.

eldre japanske teatertradisjoner var ikke til å ta feil av. Koreograferingen av alle bevegelser på scenen var presis og energisk, kvinnenens håndbevegelser rørende grasiøse, og alle mennene hadde meget kraftige stemmer som lett kunne anvendes til å uttrykke en primitiv aggressivitet helt utenfor en vanlig vestlig skuespillers kompass. Denne alltid latente aggresjon ble forsterket av måten talene ble levert på: som skudd fra en vannkanon reiste alle «dråpene» (ordene) avsted med nøyaktig samme kraft – det fantes ingen av de psykologisk-betonte nyanse-inger i styrke og rytmer som en vestlig skuespiller ville etterstrebe. Men med denne forskjellen minnet stemmebruken ganske mye om de rungende toner vi forbinder med teater i Victoriatiden (og som kunne høres i modifisert form i mange teatre så sent som i 1950-årene.)

Sett med vestlige øyne hadde Theatre du Sygne flatet ut Shakespeares tragedie. Måten alle replikkene ble levert på, samt en bruk av ansiktsuttrykk som var mer en symbolisering av følelser enn en naturalistisk refleksjon av dem, betydde at ingen av de mannlige skuespillerne (bortsett fra en hemningsløst grotesk Thersites) egentlig skilte seg ut fra de andre. I stedet lignet de litt på en slags homogen og høyst maskulin corps-de-ballet, og ga en annen slags tilfredsstillelse. Den høye farten oppsetningen holdt, bidro også til suksessen: den ga alltid en følelse av at noe veldig viktig holdt på å skje – uten at vi ikke-japanskyndige fikk tid til å gruble over hva det var!

Scenesetningen var for det meste ganske enkel, og den vakre slagscenen dermed en enda større triumf. Krigerne ble utstyrt med rustning laget av ølbokser som glitret og glinset i alle tenkelige farver i den sterke belysningen, mens andre skinnende ølbokser ble kastet inn på scenen nesten som håndgranater. Det var vakkert; men var det også en ironisk kommentar til det falske bildet av krig fostret av dem som tjener på krig? I krigernes hodepryd kunne man skimte ord som Nissan. Det var ingen overraskelse å finne en sur bemerkning om George W. Bush i Theatre du Sygnes publikasjonsmateriell.

Den bakvendte familiebooka

(Stavanger/ Oslo): RICHARD III på Rogaland Teater, RICHARD II på Det Norske Teatret. AV THERESE BJØRNEBOE

SHAKESPEARE: **RICHARD III**
GJENDIKTET AV INGER HAGERUP
REGI: VICTORIA H. MEIRIK.
SCENOGRAFI: ROOS VAN GEFFEN.
ROGALAND TEATER, HOVEDSCENEN.
14. SEPTEMBER (PREMIERE 3/9)

RICHARD II GJENDIKTET AV
EDVARD HOEM. REGI: STEIN WINGE.
SCENOGRAFI: JOHN-KRISTIAN
ALSAKER. DET NORSKE TEATRET,
PRØVESALEN. 17. NOVEMBER

To av Shakespeares historiske skuespill sto på teaterrepertoaret høsten 2005. Og det var grunn til å se fram til begge – selv om det for meg knyttet seg litt uro til Stein Winges *Richard II*, fordi jeg har sett noen vanvittig gode oppsetninger av stykket før, blant annet én med en kvinne i rollen som Richard II (regi: Deborah Warner). Den relativt nyutdannede Victoria H. Meirik, som har gått teaterskole i Nederland, har allerede markert seg i det norske teaterlandskapet både som regissør og skribent. Men hun har ikke like mye å leve opp til som Winge.

Samtid og fortid

Shakespeare skrev som kjent *Richard III* før han skrev *Richard II*, selv om kronologien i stykkene er den motsatte. Shakespeare ankom sin egen samtid med *Richard III* (det var ikke så lenge siden Henry VII/Richmond, Elisabeth Is farfar, innstiftet Tudor-dynastiet, og dermed forente husene Lancaster og York). Men deretter grep Shakespeare tilbake til de hendelsene som innledet familiefeidene og engelske borgerkrigene: Richard IIs abdikasjon.

Det virker både naturlig og riktig at Victoria H. Meirik's oppsetning av *Richard III* flytter stykket opp mot vår egen tid, mens Stein Winges prøveromsversjon av *Richard II* på Det Norske Teatret klokkelig unngår å gjøre det samme. For i *Richard II* er det (den middelalderske) kongerollen det dreier seg om.

Plakatbildet til *Richard III*, som pryder glassmontrene ved inngangen til Rogaland Teater, gir likevel et irriterende og skjevt inntrykk. Det framstiller en snuskalle med solbriller i en blankpolert bil, med et sleskt smil, som i en amerikansk dusinvarefilm. Som teaser virker den feilslått, selv om man godt kan si at det «oser asfalt» av forestillingen.

Scenograf Roos van Greffen har nemlig malt de høye veggene på hovedscenen i bengalakk-svart. Med fin bruk av scenen skapes det speileffekter og plutselige billedtablåer i bakveggen, mens det røffe og litt skrinne ved bruken av rom og rekvisitt skaper en stor romfølelse. Uten sceneskift kan rommet både tjene som selskapslokale, gravmæle og fengsel. Det vesentlige ligger derfor i det foranderlige, i det metaforiske: Forestillingen kan på et øyeblikk slå om fra festivitas til skrekabinett. Slik Richard III er en karakter som brått river masken av seg. Og her ligger oppsetningens styrke: Den gjør deg redd.

Bikkje

Forestillingen innledes av et partytablå, hvor en nesten naken mann sitter isolert på en dreibar stol midt i rommet; mens de øvrige feirer tronbestigelsen (til Ed-



vard, hans bror). Meirik komponerer med røffe kutt; forsøker ikke å skjule overganger og brudd. Åpningsmonologen ledes opp til ved at Richard (John F. Brungot) krabber, løfter det ene beinet og pisser på en bulldogg i hvit porselen som står på høyre side av forscenen. Så holder han talen henvendt mot publikum, som halvt mann og halvt hund foran jernteppet: «Nå er vår mismots vinter blitt forvandlet/ av solen York – my family – til herlig sommertid.»

Teksten er, som man ser, modernisert, med et større innslag av nåtidige engelske vendinger eller gloser («George Boy», «bastarder, bitches»), i flukt med at forestillingens Richard ser ut som en skinhead eller hooligan. Det minner oss om at denne skurkekongen også på Shakespeares tid sto med ett bein i populærkulturen.

Slik John F. Brungot etablerer Richard, som en pesende, aggressiv bikkje, er det ikke så mye igjen av det artistisk manipulative eller sjarmerende skuespilleraktige – som vanligvis lar Richard gjøre publikum til sine allierte. Brungot gir derimot dekning til en hånlige verdensforakt og et tilsvarende selvhat. Mot slutten får man av samme grunn mer og mer vondt av ham. Slik lykkes denne oppsetningen i noe som det ofte er vanskelig å få til når Richard sjarmerer salen på begynnelsen av stykket: nemlig i å fornye publikumskontrakten på et tidspunkt hvor man ofte kan miste interessen for ham. For når han endelig får kronen, blir Richard usjarmerende

og paranoid. Vanligvis svekker det ham, her gir det ham en annerledes menneskelighet.

Skuespillerne bærer 1960-talls partykostymer og samtidig pappkroner. Det signaliserer at dette er teater, og at det ikke vil utgi seg for å være noe annet (stikk motsatt filmrealismen på posterbildet). Røffheten stiller seg likevel ikke i veien for en tydelig eksposisjon av konflikter og roller, som for eksempel når Elisabeth (Marianne Holter) og andre glir forbi gjennom den lille dørsprekken i jernteppet, samtidig som de omtales i replikkvekslingen (kort tid før scenen hvor Richards bror George fengsles). For det er jo ikke alltid så lett å identifisere disse personene, hvis man ikke har lest seg opp eller kjenner stykket godt fra før.

Det er mulig at Victoria H. Meirik har latt seg inspirere av den flamske regissøren Luk Percevals rosekrigsforestilling *Ten Oorlog* (tysk: *Schlachten*). Jeg tenker på framstillingen av Richard som et slags mtv-monster, og innslagene av nåtidig fuck-vokabular. Meiriks ambisjoner og målsetninger er imidlertid langt mer beskjedne enn i Percevals C. G. Jung-inspirerte, stort anlagte «ritual». Meirik er ute etter å fortelle en historie, som kanskje likevel kan ha en slags katharsiseffekt. Richard-framstillingen gir assosiasjoner til rockens flørt med tabuer og satanisme. I scenen hvor Richard kurtiserer Lady Anne (Nina Ellen Ødegård), over hennes manns kiste, legger han seg ned på gulvet, med hånd-

leddene foran seg i et kors, og minner meg om coverbildet på David Bowies «Diamond Dogs». Musikken skaper et liknende stort assosiasjonsrom, der gjennomgående gode musikkvalg kaster et skrålys på situasjonene. For eksempel da Nick Caves «This is a weeping song,/ but we won't be weeping long,» leder over i scenen hvor hertuginnen av York, Richards mor (Merete Armand), enkedronning Elisabeth og Lady Anne, gråter over sine sønner og menn. Sangen kontrer patosen i denne scenen, men derfor kan kvinnenes patos komme bakpå oss, og slik blir det en merkelig gripende scene. Man ser mye godt spill. Harald Kolaas er ytterst teatral som den døende Edvard IV, men gir scenen en overraskende vri som lar ham forsvare rollen til tross for at han er altfor ung. Også kvinnene rundt Richard bæres av sterke, individuelle skuespillerprestasjoner. Svakere er framstillingen av Richards religiøse hykleri; det blir litt for tjukt, mens det marerittaktige ved forestillingen også fører til at de mer subtile nyansene ved Richards maktmanipulasjoner blir borte. Verken Buchingham (Øystein Martinsen) eller de andre mannlige politiske mot- og medspillerne får klare konturer i denne tidvis litt for summariske oppsetningen. Avslutningsvis er det flashbacken idet den høygravide Merete Armand kommer inn (les: med Richard som foster) som blir sittende i erindringen. Richards onde drømmer blir også bedre ivaretatt i det visuelle enn i John F. Brungots avsluttende monologer. Den kvelden jeg så forestillingen besto publikum overveiende av eldre, noe som nok la en demper på stemningen i en oppsetning med en så tydelig ungdomsappell.

Richard II

Stein Wings *Richard II* på Det Norske Teatret, preges av en sjeldent god utnyttelse av teaterrommet. Scenograf John-Kristian Alsaker har møblert den intime prøvesalen med stoler drapert med lange velursjal; røde for skuespillerne, hvite for publikum. Stolene gir skuespillerne mulighet til å ta publikumsområdet i bruk, noe som innebærer hyppige skift av fokus, genererer energi i ensemblet, og suggererer en følelse av stadig sirkulasjon og forflytning av makt.

Det gir samtidig fokus til det korri-

doraktige, nakne scenegulvet. Til grunn for konfliktene i dette stykket ligger det en slags *horror vacui*. På den ene siden knytter angsten seg til det historiske, til borgerkrigstrusselen, og (som en del av publikumskontrakten på Shakespeare tid) til bevisstheten om at borgerkriger kom til bli følgene av Bolingbrokes tronran. På den andre siden knytter angsten for det tomme rom seg til kongerollen.

I Wings og Alsakers utforming blir den nakne scenen både en pendant til det potensielle vakuumet bak makt- og maktforflytningene i stykket, og til angsten for tomrommet bak kongerollen – gitt som en spaltning mellom kongemakten som sakral institusjon og det kjødelige og skrøpelige ved den person som bekler den.

I ett slående øyeblikk i åpningsscenen slås veggen på kortsiden opp og blottstiller en imponerende samling av våpenskjold. Det gir forestillingen en flair av heraldikk og kongelig prakt, men alle våpenskjoldene er klokkelig nok plassert utenfor scenen, eller det egentlige, eksistensielle drama.

Maktkonstellasjoner

Noe av det fascinerende ved *Richard II* er at man ikke med sikkerhet kan si akkurat når makten skifter hender og hvorfor. En svakhet ved oppsetningen ligger imidlertid i at Henrik Bolingbroke, spilt av Jon Eyvind Gullord, ikke blir en sterk nok motspiller for Ingunn Øyens Richard, og at man ikke identifiserer den ambivalente dynamikken i ham. Gullord lar en riktignok føle hans utålmodighet med Richard under abdikasjonsscenen, og spore antydningen til panikk da Richard spiller ham, den i realiteten nye kongen, «av scenen». Men det kan virke som om regissøren ikke gir anledning til å stanse opp ved anfeltelsene, eller ved hvordan kronen under abdikasjonsscenen også for Bolingbroke forvandles til noe befengt. Noe som selvsagt bare må antydes av skuespilleren, men som er viktig.

Nå er jeg streng, og ser ting jeg har lært fra andre iscenesettelser. Men det kan likevel bemerkes at Winge ikke virker spesielt interessert i å løfte fram en slik dimensjon, i og med at han har strøket talen på slutten, der Bolingbroke/Henrik IV sier at han vil legge ut på en pilegrimsreise. Noe som peker mot

de samvittighetskvalene som preget Henrik IV i hans turbulente regime (i følge Shakespeare).

Av dette følger det at personfremstillingen virker mer beskjefteget med maktkamp per se; maktkamp som følge av ambisjon (Bolingbroke) eller opportuniste (som med York, se under), enn med kongeverdigheten og dens kompleksitet. Samtidig unngår Stein Winge å iscenesette *Richard II* som ren elegi, ved å betone Richards («postmoderne») skiftende identitet.

Richard

Ingunn Øyens Richard har en nervøs gebrekkelighet som kanskje særlig framhever Richard som barnekonge, og som avkjønner ham snarere enn å gjøre ham feminin. Hun lykkes også i å gjøre Richard til en fremmed fugl i omgivelsene, og slik både til et menneske og en kunstgjenstand eller *figur*. Det skal hun ha all ære for, og for en publikummer som stadig har Fiona Shaws Richard II på netthinnen, blir ikke prestasjonen mindre imponerende. Shaw hadde en vidunderlig *stiff upper lip* som ved hjelp av små skjelv understreket hvordan det hånlike, selvmeldende og det selvironiske vedvarende sloss om overtaket. Ingunn Øyens spill er mer utadvendt, og Richards ugjennomsiktighet noe mindre betent. I sin anmeldelse i Dagsavisen framhevet Elisabeth Leinslie (19/11) det uavklarte forholdet mellom publikumshenvendelser og opprettholdelsen av den fjerde vegg i denne oppsetningen. Selv om jeg ikke vil bruke det samme som en innvendig mot forestillingen som helhet, svekket nok Ingunn Øyens publikumshenvendelser fengselsscenen til slutt. I denne monologen ligger jo hele poenget i at Richard ikke har noen andre å snakke med enn seg selv. (At teatersituasjonen samtidig gir ham et publikum, er noe annet). Ingunn Øyen lot likevel sin Richard omgis med en fremmedhet helt til det siste.

Sundquist

Det er mye fint spill, og ikke minst får teksten det nødvendige fokus. Heidi Gjermundsen Broch er en tydelig og gripende Isabel; Jorunn Kjellsby og Hilde Olausson som spiller gartnerne, minner mistenkelig mye om graverne i *Hamlet*, men består underlig nok prø-



Ingunn Øyen som Richard II, regi: Stein Winge. FOTO: LEIF GABRIELSEN

ven med glans. Det lar seg altså gjøre å spille den som en komisk scene. Jeg var også i tvil om valget med cross casting av Richards smigrere, Bushy, Bagot og Greene (her gjøres det selvsagt et ordspill på Bush...y), men det fungerer.

Bjørn Sundquist spiller Hertugen av York, Bolingbrokes og Richards onkel. En rolle som ofte står i skyggen av Gaunt, blant annet på grunn av sistnevntes store tale på dødsleiet. Ståle Bjørnhaug er en fin Gaunt, som likevel holder seg helt innenfor skjema, der Bjørn Sundquist skal ta seg store tolkningsmessige friheter. Hans York starter beskjedent, som en underdog med helgenglorie. Men bløtdyret og opportunisten i ham skal i tiltagende grad eksponere York som en som skifter vær og vind med omgivelsene. Opp til den fatale hendelsen hvor sønnen Aumerle avsløres som en forræder. Kappløpet mellom York og hustruen (Kari Onstad) for å nå fram til kongen, altså Henrik IV, utarter i et slapstickpreget amokkløp. Det er sikkert en del publikummere og Shakespeare-kjennere som vil oppleve det som langt over the top, og tilsvarende overtydelig at det er York, og ikke Exton, som myrder Richard i fengselet. Men jeg kjøper det, blant annet fordi Sundquists overskridende karakterspill peker mot det farseaktige ved rosekrigsstykkene; som en makaber family romance. Men det peker også fram mot en annen og forhåpentlig kommende Sundquist-rolle: nemlig Falstaff.

Shakespeare- musikal i Central Park

(New York): 'Shakespeare in the Park' er en fantastisk opplevelse. For å oppleve den, må du stå i kø. Lenge.

AV BJØRN KLOUMAN BEKKEN

SHAKESPEARE: **TWO GENTLEMEN OF VERONA**. BEARBEIDET AV JOHN GUARE OG MEL SHAPIRO. REGI OG KOREOGRAFI: KATHLEEN MARSHALL. MUSIKK: GALT MACDERMOTT. DELACORTE THEATER, CENTRAL PARK, NEW YORK.

På en lørdag morgen troppet jeg opp ved billettkontoret til The Public Theater, teatret som i femti år har oppført Shakespeare-oppsætninger i Central Park. Alle billettene til forestillingene er gratis og deles ut klokken ett på forestillingsdagen. Men da jeg ankom hele tre timer før billettene skulle deles ut, var køen enorm og strakk seg allerede over flere kvartaler. De første i køen hadde kommet kvelden før og sovet på fortuet. Resten hadde kommet grytidlig om morgen. Køen var allerede altfor lang til at jeg hadde mulighet til å få billetter.

Klok av skade møtte jeg derfor opp litt over klokka ni dagen etter, sikker på å få billett. For i byen som framfor noen preges av øyeblikkets tyranni, og hvor effektivitet og «multi-tasking» er de fremste honnørordene, er det paradoksalt at folk står timevis i kø for en teaterbillett. Men – køen var nå enda lengre og strakk seg over enda flere kvartaler. Nok en gang måtte jeg tusle hjem uten billett.

På ettermiddagen stilte jeg meg så i kø til standby-billetter ved Delacorte Theater i Central Park. Også her var

køen lang. 60-70 sto allerede foran meg i køen. Men litt over klokka åtte – etter å ha stått i kø i over tre timer – ble jeg tildelt billett. Fort fant jeg min plass i det åpne Delacorte Theater.

«Middlebrow»?

Joe Papp grunnla «Shakespeare in the Park» for femti år siden. Papp ville gjøre teater generelt og Shakespeare spesielt tilgjengelig for alle – og billettene har derfor alltid vært gratis. Forestillingene skulle også speile den amerikanske befolkningen – og det har alltid vært mange afroamerikanske og latinamerikanske skuespillere i oppsetningene. Dette reiser få øyebryn av i dag, men på femti- og sekstitallet var dette banebrytende og kontroversielt.

Selv om «Shakespeare in the Park» har vært en stor suksess har både spesifikke forestillinger og selve konseptet blitt slaktet med jevne mellomrom. Flere kulturkritikere har hevdet at «Shakespeare in the Park» er det ultimative amerikanske eksempelet på «middlebrow» eller middelkultur. Særlig i de første årene ble «Shakespeare in the Park» sett ned på av deler av den amerikanske kultureliten. Særlig forsøkene på å gjøre Shakespeare mer tilgjengelig ble hardt kritisert. Det mest ekstreme eksempelet er nok det ofte siterte essayet «Mugging the Bard in Central Park,» hvor John Simon skrev at «Night after night [the festival] sells out—not its seats, which are gratis, but

its artistic standards, which, if any, are gratuitous». Denne kritikken ble forsterket da The Public Theater begynte å ansette hollywood-stjerner – et klart tegn på å sette markedshensyn framfor artistiske hensyn, ifølge kritikerne. (Her må det innrømmes at årets eneste Hollywood import – Rosie Dawson – var stykkets svakeste). I år er det velrenommerte tidsskriftet Slate som har ledet an i kritikken og Bryan Curtis hevdet at hovedpoenget for de fleste som går i Delacorte Theater primært er å *være* der, og bare sekundært å få noe ut av selve teaterforestillingen.

På tross av kritikken har allikevel «Shakespeare in the Park» vokst seg til å bli new york-sommerens kanskje mest elskede kulturbegivenhet. Forsvarerne av «Shakespeare in the Park» har alltid hevdet at stykkenes tilgjengelighet ikke har gått på bekostning av de kunstneriske kvalitetene. Og køen for å få billetter har vokst meter for meter for hvert år. Nå står også new york-politikere og firmaer i kø for å støtte «Shakespeare in the Park». Flere andre amerikanske byer – San Francisco, Oklahoma, Buffalo, Seattle – har kopiert konseptet. (I Norge er det vel bare Thespitatearet i Tønsberg som delvis har gjort det samme). Og i år, i jubileumsåret, har lovordene haglet over den nå avdøde Joe Papp og «Shakespeare in the Park».

Musikal

Årets forestilling – *Two Gentlemen of Verona* – var en sterk bearbeidet versjon av Shakespeares opprinnelige tekst. Stykket var omgjort til en musikal, og svært mye, godt over halvparten, av Shakespeares tekst var kuttet ut. Musikken minnet mye om musikalen *Hair* – ikke rart ettersom samme mann, Galt MacDermott, har skrevet musikken til begge stykkene. Krysningen av *Hair* og Shakespeare viste seg å bli en fantastisk underholdende forestilling.

Verona var blitt til en øy i Karibien med calypsomusikk, mens den forlokkende storbyen Milan, som stykkets hovedpersoner, Proteus og Valentine, reiser til på jakt etter nye utfordringer, var løselig omgjort til New York.

Musikalversjonen av *Two Gentlemen of Verona* ble skrevet og oppført for første gang tidlig på syttitallet [og oppført på Oslo Nye, i 197?, red.anm].

TWO GENTLEMEN OF VERONA, Central Park, New York.



Etter en særdeles vellykket sesong på Delacorte Theater ble forestillingen flyttet til Broadway og vant der en «Tony» for årets beste musikal. Flere av MacDermotts sanger inneholdt klar kritikk av den da pågående Vietnamkrigen – og i årets forestilling brukte regissør Kathleen Marshall disse referansene for å hentyde til Irak-krigen. I to-tre sanger refererte man til «denne krigen langt bort som få skjønner hvorfor man egentlig kjemper». Disse referansene grenset tidvis til publikumsfrieri – som da Hertugen av Milan, under et «Mission accomplished» skilt, lovet å snart hente alle soldatene hjem (til frydefull respons fra publikum).

Skuespillerne spilte, sang, og danset glitrende med den største selvfølgelighet. I dette svært gode ensemble utmerket allikevel Norm Lewis, som spilte Valentine, seg med en fantastisk stemme og enorm utstråling. Lewis kan fort bli en ny Denzel Washington. Lewis og hans Valentine stjal mesteparten av den publikumssympatien som Proteus, det nærmeste stykket kommer til en hovedperson, pleier å få.

Flere har hevdet at «Shakespeare in the Park» er det ultimative amerikanske eksempelet på «middlebrow» eller middelkultur

Two Gentlemen of Verona var først og fremst en perfekt sensommerforestilling. Lett og slentrende, sjarmerende og med noen forviklinger – men kjærligheten vinner allikevel tilslutt. Trofaste og utholdende Julia vinner tilbake troløse og impulsive Proteus. Den oppriktige Valetine kommer tilbake fra krigen og klarer tilslutt å kapre Sylvia, på tross av farens Hertugen av Milans voldsomme innsigelser. Kjærleiken vinner på alle fronter – og for å understreke dette poenget, valgte regissøren at *alle* aktørene, inkludert hunden og Hertugen, finner en partner i avslutningsangen som de kan vandre hånd-i-hand, eller labb-i-hand, med av scenen og ut mot

havet. Klisjéfullt kanskje, men her fungerte det som bare det.

Forestillingen var definitivt ikke den mest kompliserte versjonen av *Two Gentlemen of Verona* som er blitt vist. Over halve teksten var kuttet bort; det var tidvis for mye publikumsfrieri og det var som oftest sangene, ikke teksten, som drev handlingen og stykket framover. Men allikevel – *Two Gentlemen of Verona* var en svært underholdende forestilling. Å stå lenge i kø for å oppleve en slik forestilling var en glede. Til neste år setter The Public Theater opp et nytt Shakespeare-stykke i Central Park. Snart på tide å stille seg i kø igjen.



Hedda som «fallen engel»

(Berlin): En Kate Moss-liknende, ung og cool Hedda: Thomas Ostermeiers HEDDA GABLER på Schaubühne.

AV THERESE BJØRNEBOE

Katharina Schüttler som Hedda Gabler, regi:
Thomas Ostermeier. FOTO: ARNO SINCLAIR

HENRIK IBSEN: **HEDDA GABLER**
OVERS. HINRICH SCHMIDT-HENKEL. REGI:
THOMAS OSTERMEIER. SCENOGRAFI: JAN
POPPELBAUM. SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ
1. NOVEMBER (PREMIERE 26.OKT)

Thomas Ostermeier har gjennom de siste årene posisjonert seg som en av dagens viktigste og toneangivende Ibsen-fornyere. Det er likevel delte meninger både om *Nora* (*Et dukkehjem*) fra 2003, og hans nye iscenesettelse av *Hedda Gabler*.

Begge de to Schaubühne-iscenesettelsene plasserer Ibsen ettertrykkelig i vår egen samtid, men slår også (etter enkeltes oppfatning) billige poeng på bruken av nåtidseffekter, som callinger, laptopper, eller for den saks skyld; tante Julles hatt. En solskjerm av den typen som en 60-årig dame vil tro at får henne til å se «raff» ut, men som får henne til å virke patetisk. Akk. Ungdommen er grusom – særlig den vi finner på Schaubühne am Lehniner

Platz. Jørgen Tesman snakker i mobiltelefon, Hedda knuser laptopen med Løvborgs manuskript med en hammer – og det nygifte ekteparet har flyttet inn i en villa som ser ut som en nifs parodi, ikke bare på Heddas, men på hele den nåtidige mondene, (tyske) øvre middelklassens «intimitetsskrekke».

Den ene veggen i Jan Pappelbaums scenebilde består av et sammenhengende panoramavindu som vender ut mot terrassen. Møblementet i den digre og golde stuen, består utelukkende av en knivskarp grønn vinkelsofa. Når scenen dreier, og det gjør den ofte, som en cesur mellom scener og akter, projiseres det video på veggene. De viser bilder fra en finere vestkantgate, sett gjennom et filter av vaiende grener og bladverk. Det skaper en akvarieeffekt. Viktigere er likevel det store speilet som henger på skrå over scenen, og som gjør det mulig for publikum å se skuespillerne ovenfra og «gjennom» veggene. Det understreker den viktige funksjonen blikket og kikkingen har i stykket. Ikke bare for Hedda, men også for de øvrige rollene:

Livredde Thea, som er på flukt fra et kvelende ekteskap, Løvborg som må holde en fasade av selvkontroll, Brack, som vil smyge seg usett inn i andres ekteseng, og Tesman – som kanskje ingen ser, men som alle tror at de gjennomskuer. I forlening med resten av scene-løsningen, kan speilet bringe tanken til et panoratikon, et fengsel av den typen man ofte ser på amerikansk film. Ett av spørsmålene i *Hedda Gabler* er nettopp personenes muligheter til å bryte med konvensjonene i et borgerlig liv. Og det er dette Thomas Ostermeier betoner.

Ung og cool

I begynnelsen av forestillingen er jeg alvorlig betenkt. Katharina Schüttler gjør entré som en morgenblek fjortis, kledd i en H&M-aktig knytejakke, og generasjonstypisk i bukser som henger langt nede på hoftene. Hun har en barnslig og tynn stemme og er av utseende blass og anonym.

Men etter åpningsscenen, hvor forventningene så å si nullstilles, gjør Schüttler med største selvfølgelighet rollen til sin. Det eggende ligger i evnen til å vise, med helt minimalistiske virkemidler, hvordan hun overrumples av impulser eller motsetningsfylte begjær.

Følelsen av forakt vises ofte bare som et skyggespill i munnviken. Men med den effekten at man ser hvor dårlig Hedda er i stand til å kontrollere de motstridende følelsene som skyter opp i henne.

Heddas nærmest perfide coolhet og unge alder gir et signal om at hun har kjedet seg bestandig. Schüttler fører også tanken til supermodellen Kate Moss. En av samtidens store ikoner; men som alle vet, er likevel ikke det å være fotogen det samme som å være begavet, eller egentlig usedvanlig. Hedda er ingen Kate Moss, men hun kan være en wannabee i en tid uten andre rollemodeller.

Gjentatte ganger skal Hedda gå fram mot vinduet, hvor regnet siler ned på den andre siden, og stirre tomt ut i luften foran seg. Hun lengter vekk, men – som spillet viser – går hun omkring med en like stor vegg inni seg. Hun har en kjølig, iakttakende intelligens som gjør henne i stand til å analysere, men hun har antagelig ingen indre antenner.

«Å gjøre en forskjell»

Det er en letthet og ironi ved forestillingen, som likevel er langt mer statisk og tilbakeholdt i formen enn *Nora*, men som drar i retning av boulevardteatret. I intervjuer har Thomas Ostermeier framhevet Heddas angst for deklassering: «Den som vil forfølge den store kjærligheten i dag, risikerer å havne i Neukölln på et Harz IV-inntektsnivå.» (Neukölln er en av de dårligste bydelene i indre Berlin, med stor arbeidsløshet, mange innvandrere og fattige; Harz IV er en omstridt nedskjæringsreform for den normerte sosialstøtten).

Man kan innvende at middelklassens angst for sosialt fall, som, i følge uttalelser som dette, skulle være den sentrale tolkningsansatsen til Ostermeier, ikke på noen synlig måte er integrert i forestillingen. Det forestillingen derimot lykkes i, er å vise følelsen av å være overflødig og formålsløs innenfor en sosial verden av potensielt likesinnete. Man klarer ikke å identifisere seg med den, men det finnes heller ingen «world elsewhere».

I løpet av forestillingen skal Hedda skyte i stykker et par blomstervaser, og skremme vettet av assessor Brack. Men når vasene er knust, blir liljene liggende som gravblomster på scenegulvet. Og

villaen får dermed også i tiltagende grad preg av å være et gravmæle.

Det mest slående uttrykket for en slik analyse, er slutten. Mens de øvrige sitter i sofaen eller på gulvet og leser Løvborgs notiser, høres et skudd. «Nå har hun vel skutt seg,» sier Jørgen Tesman, hvorpå Brack sier enda mer lattermildt: «Slikt noe gjør man da ikke». Og mens scenen dreier, fortsetter de tre arbeidet, mens baksiden av veggen blottstiller Heddas lik. Hun har etterlatt seg en diger blodpøl på veggen, over lappene til Eilert Løvborg.

Tidens floskel nummer én lyder: Å gjøre en forskjell. Hedda skyter seg, og ingen legger merke til det. Eller: Hedda skyter seg, og verden er den samme. På en perfid måte blir Heddas livsløpner knust. Jeg så en liknende slutt i en på mange måter interessant *Hedda Gabler* i Bochum (regi: Fritz Stötzner), men føler likevel at Ostermeier motiverer den bedre.

De øvrige skuespillerne flankerer Katharina Schüttler med godt spill, men rollene blir i det store og hele utformet som svar på Heddas forminskende blikk. Lars Eidinger gir med små hint antydninger om den forferdende situasjonen Jørgen Tesman merker han er i: at ekteskapet med Hedda er en forferdelig misforståelse. Kanskje det likevel ligger et element av innsikt i hans latter til slutt? Den andre skuespillerprestasjonen som gjør særlig inntrykk, er Kay Bartholomäus Schulzes Løvborg. Han er på en laidback måte en forskende observatør, også av Hedda; men har altså denne svakheten som gjør at det skal lite til for at han (rent fysiognomisk) forvandler seg til en rennesteinsalkoholiker. Hvilket også forklarer hvor umulig det ville være for Hedda å utsette seg for et slikt kjærlighetsforhold.

Thomas Ostermeiers *Hedda Gabler* er ganske sikkert en sterk kandidat til Ibsen-festivalen i 2006. Men det er i høyeste grad også hans oppsetning av *Byggmester Solness* fra Akademie-theater/Burgtheater i Wien, med Gert Voss i tittelrollen (se anmeldelse 2/2004). Skulle jeg velge, hadde nok valget falt på den sistnevnte. Men hvorfor ikke invitere dem begge to?



Fra **BAMBILAND** på Burgtheater: Regissør Christoph Schlingensiefel strøk det meste av Jelineks tekst og lagde et anarkistisk teater der han selv spiller hovedrollen som forvirret kunstmaler. Foto: Georg Soulek

Irak er Hollywood, krig er underholdning

(Wien): Om Elfriede Jelineks BAMBILAND i regi av Christoph Schlingensiefel, og teksten BABEL.

AV ELISABETH BEANCA HALVORSEN



Scene fra **BABEL** på Akademietheater:
Philipp Hochmair (f.v.), Myriam Schröder og
Philipp Hauß. Foto: Die Presse, Wien (apa)



Etter urpremierer på **BAMBILAND**,
Burgtheater 12. desember 2003. I et
isolert hjørne av teatret uten presse og
hyllest: Christoph Schlingensief (f.v.),
hans kjæreste, Elfriede Jelinek og porno-
stjernen fra **BAMBILAND - DER
FILM**. Foto: Elisabeth Beanca Halvorsen

ELFRIEDE JELINEK: **BAMBILAND**
REGI: CHRISTOPH SCHLINGENSIEF
BURGTHEATER, WIEN
ELFRIDE JELINEK: **BABEL**

Som en feltjournalist med blokk og blyant fulgte Elfriede Jelinek krigen i Irak våren 2003 – fra sin egen stue i Wien. Resultatet ble tvillingstykkene *Bambiland* og *Babel*, endeløse monologiske tekstflater det tvilsomt kunne bli teater av. Felles for de to originaltekstene og urpremierene er krig, pornografi og et publikum med et stadig sterkere immunforsvar mot sterke scener. Nyhetsbyråenes «live»-sendinger er tilfredsstillende underholdning.

Elfriede Jelinek skrev *Bambiland* mens bombene fortsatt falt over Irak i 2003. Et «jeg» resonnerer i essayistisk form over de mange døde og levende, om olje, religionskrig og treenigheten Bush, Cheney og Rumsfeld. Jelinek beskriver krigsvåpnene i detalj og skildrer et materialistisk samfunn der fly og bomber er mer verdte og mer intelligente enn mennesker. Jelinek fulgte

nøye krigen i Irak fra sin egen tv og da-taskjerm; hun er medieobservatør, ikke krigsobservatør. Hvordan mediene gjør krigen til underholdning og tilskuerne til aktive deltakere, opptar Jelinek mer enn selve Irak-konflikten. Hun setter ord og bilder på vår kyniske kikkermentalitet: *Bambiland* er Irak, Irak er Hollywood, tv-seerne er journalister og soldater. Men Jelineks tekstcollage handler ikke bare om Irak-krigen. Hun filosoferer over nasjonalsosialisme, religioner og krig i vid forstand og trekker trådene helt tilbake til de gamle grekerne. I forordet til *Bambiland* takker Jelinek den greske dikteren Aischylos, og for hennes del kan regissøren gjerne ta med en klype fra filosofen Nietzsche. Hun skriver at resten heller ikke kommer fra henne: «Det kommer fra dårlige foreldre. Det kommer fra mediene.»

Schlingensief

Elfriede Jelinek ønsket seg den kontroversielle tyskeren Christoph Schlingensief til å iscenesette *Bambiland* i Wien. Jelinek ba Schlingensief gjøre akkurat det han ville med teksten. Det første han gjorde, var å stryke alt som hadde

med krigen i Irak å gjøre. For ham var teksten bare et teppe som kom i skyggen av hans egne bilder av krig, angst og medier. Dessuten så han *Bambiland* som en del av en trilogi i forbindelse med hans «angstkirke», *Church of Fear (COF)*. I sitt *Bambiland* spiller Schlingensief seg selv, Christoph, en forvirret kunstner som maler med hele kroppen, inkludert bar rumpe og penis. Stykket starter som et familiedrama i et småborgerlig hjem i Wien tett fulgt av journalister og kameraer. Christophs mor sitter hele tiden på sofaen og faren er i krigen. Først etter en halv time med ulike innslag, som en tale fra et høy-repopulistisk møte foran et hakekors, kunngjøres begynnelsen på «*Bambiland av Elfriede Jelinek*». I løpet av en kort sekvens kan man lese deler av Jelineks tekst på et filmlerret før Schlingensief fortsetter å eksperimentere.

Disney-Bambi, Vietnamkrig og hardporno

Under forestillingen skjer det tre ting parallelt. Christoph, hans nakne ensemble og kamerateamet løper og krabber rundt på scenen der Walt Dis-

neys Bambi i naturtro størrelse er statist midt i kaoset. På to store flatskjermer på hver side av scenen vises blodige bilder fra Vietnamkrigen. Disse avløses av og til av et intervju med dirigenten fra Schlingensiefs *Parsifal*-oppsetning i Bayreuth. Det store filmlerretet blir stadig mer framtrædende ettersom pornofilmen *Bambiland* «*Der Film*» når sitt høydepunkt. I den svarthvite filmen går et knippe kjendiser i stum prosisjon gjennom Wiens gater, gjennom operaen og tradisjonsrike Café Sacher og restauranten på Hotel Imperial. På Imperial skimtes en taus, men opplagt Jelinek ved et av bordene. En mannlig østerriksk pornostjerne og to ungarske horer spiller hovedrollene. Et kjent skuespillerpar er tilfredsstilte tilskuere. Publikummet i Burgtheater blir også gjort til kikkere. Filmen er fri for sensur og de erigerte kjønnsorganene virker overdimensjonale på det cirka 5 x 5 meter store lerretet. Den mannlige pornostjernen dør etter at han har fått

ter premieren. Da ble en 79 år gammel kvinne på første rad slått bevisstløs og sendt på sykehus fordi en av skuespillerne fikk kastet en blomsterpotte i ansiktet hennes. Uavhengig av kunstnerisk kvalitet skrev oppsetningen teaterhistorie fordi den viste usensurert porno i det ærverdige Wiener Burgtheater. Men istedenfor å provosere fikk pornoen publikum til å kjede seg. Den varte for lenge og de fleste har sett noe liknende i andre medier tidligere. En skuffet presse fortalte om et hysterisk orgieteater og om en oppsetning som hadde lite med originalteksten å gjøre.

En tilstandsrapport: KAOS

Til tross for ignoreringen av Jelineks tekst kunne man kjenne igjen noe typisk «jelineksk» i de voyeuristiske elementene, det vil si i den allmenne kikkermentaliteten, og i det endeløse kaoset som få makter å orientere seg i, verken i virkeligheten eller i teatret. Både originaltekst og dramatisering, tekst-

Selv om man kan kjenne igjen Jelinek i Schlingensiefs *Bambiland*, blir det feil å si at det er forestilling av Elfriede Jelinek. Jelinek skriver et rent tekstteater og uten Jelinek-tekst kan man vanskelig lage Jelinek-teater. Hvis Jelinek til later regissørene å gjøre tekstene hennes nærmest ugjenkjennelige, står hun i fare for selv å bli overflødig. Jelineks dramatiske tekster må riktignok bearbeides for å være spillbare, og det er positivt at Jelinek inviterer til kunstnerisk frihet, men Schlingensief dro denne hakket for langt. Etter et fåtall forestillinger i Wien, alle svært godt besøkt, tok Schlingensief med seg *Bambiland* til Zürich. Der het forestillingen ikke lenger *Bambiland*, men kanskje mer riktig *Attabambi-pornoland – Die Reise Durchs Schwein* «av Christoph Schlingensief».

«Irak-krigen er reportasjene»

Jelinek skrev en ny monolog til Schlingensiefs oppsetning i Zürich som nå utgjør en av de i alt tre *Babel*-monologene. *Babel* hadde premiere i mars i år og spilles fortsatt på Wiener Akademietheater. I *Babel* varierer og utvider Jelinek analysen av hvordan mediene framstilte Irak-krigen: «Det er en forfatters oppgave å avmytologisere, å lete etter sannheten bak disse løgnene [...] Denne krigen ER jo reportasjene fra den. Noe annet vet vi ikke om den», sier Jelinek (*Profil*, 7.3.2005).

I den lengste *Babel*-monologen, Peter-monologen, tar Jelinek for seg myten om Apollon, Vestens lyse gud. Peter er en død iraker som står fastbundet på broen i Falludschah. I *Babel* hører vi også om 9. september, kannibalisme, om et komplisert mor-sønn-forhold og om bildene fra fengslet i Abu Ghraib. Jelinek tolker pornoestetikken i bildene ved hjelp av psykoanalysen.

Teksttro og moraliserende BABEL

Babel-regissør Nicolas Stemann, som gjorde stor suksess med sin uroppføring av Jelineks *Das Werk* på Akademietheater i 2003, reduserte 141 tettekrevne sider til en to timers forestilling. Han fordelte teksten på åtte skuespillere, men har beholdt den monologiske formen. I følge omtaler, har både regissør og scenograf brukt mye fantasi i *Babel*, men holder seg stort

Det første Schlingensief gjorde, var å stryke alt som hadde med krigen i Irak å gjøre

utløsning i det amerikanske flagget. Filmen slutter med en begravelse og dermed er også *Bambiland* over. Sceneteppe falt aldri og verken Jelinek, Bambi, regissøren eller skuespillerne kom tilbake for å høste applaus.

Anarkistisk langtekkelig sex

Hva handler egentlig *Bambiland* om? Om Christoph Schlingensief? Dette spør man seg etter forestillingen. Mange i publikum ristet på hodet og virket rådløse. Schlingensiefs *Bambiland* kan kalles et oppsiktsvekkende og vågalt eksperiment, men den anarkistiske teaterforestillingen med antikrigsbudskap ble aldri storslagen eller skandaløs. At det ble utdelt gratis ørepropper i garderoben før forestillingen, lovet godt for en skandale. Men Wagner og heavy metal skremte ingen, og det eneste som kunne minne om en skandale, skjedde først under en forestilling noen uker et-

forfatter og dramaturg velter seg i kaos og menneskekjøtt i *Bambiland*. De følger ingen dramatisk handlingstråd, men formidler den samme tilstanden, og det ved hjelp av mye ironi. Jelinek og Schlingensief kjenner hverandre og den andres teatersyn godt. Begge vil ha et annet teater enn det tradisjonelle, kritiserer teatret som institusjon og stiller nye utfordringer til skuespillere og publikum. Skuespiller Dorothee Hartinger, en av Burgtheaters skuespillere som ikke hoppet av Schlingensiefs produksjon i protest, sier i *Bambiland* at refleksjon ikke er mulig i et slikt kaos. Likevel krever både originalteksten og Schlingensiefs sceneversjon at publikum i sin rådløshet aktivt fyller hullene med egne bilder og tanker. Det finnes ingen fasit.

Jelinek-teater umulig uten Jelinek-tekst

sett til Jelineks tekst. Blodet flyter og vold er en rød tråd i de tre monologene. I tråd med tekstens tema og i likhet med Schlingensief tar også Stemann tv- og filmmediet flittig i bruk. Flere kritikere synes Jelinek (og Stemann) moraliserer for mye i *Babel* og kaller stykket et moralkunstverk. «Vi er altså dødspiloter, pornografer, seksuelt forstyrrede vesener og evig fortapt alle sammen», skriver *Der Humorist*, et wienersk tidskrift for kritikk.

Regissører redde for Jelinek

Jelineks ordrike *Bambiland* og *Babel* åpner ikke for pustepauser. I en sarkastisk og tidvis provoserende tone henvender «ordførerne» seg direkte til publikum. Språket er utilslørt og bilde-rikt. Jelineks tekster regnes som intelligente og utilgjengelige. *Bambiland* og *Babel* er kanskje noe av det ypperste Jelinek har skrevet, både språklig og tematisk. Begge foreligger i bokform, men de er krevende prosa. Jelinek ville at de to Irak-tekstene også skulle leses:

Både originaltekst og dramatisering, tekstforfatter og dramaturg velter seg i kaos og menneskekjøtt

«Dessverre har de overhodet ikke publikum som bare tekster. Jeg har fått svært få kommentarer til *Bambiland* og *Babel*. Dessverre er konseptet mitt altså ikke vellykket. Disse tekstene har bare et publikum når de opptrer på scenen. Men det var ikke slik det var tenkt.» Jelinek er avhengig av regissører som kan gi språket hennes kropp og et publikum. Språket må stilles ut på en scene fordi de færreste oppsøker Jelinek på egenhånd. Det er lettere å få henne servert av en mellommann eller -kvinne. Det må sies at europeiske regissører, særlig menn, er redde for Jelinek. Derfor burde man kanskje berømme Christoph Schlingensief som fryktesløs gjøv løs på henne. Nicolas Stemann

har kjempet mot Jelineks tekstblokker to ganger uten å overgi seg. Regissør Einar Schleaf, derimot, overga seg i avslutningsscenen til *Ein Sportstück* i 1998: «Fru Jelinek, jeg forstår Dem ikke».

Øyvind Hånes og Julia Eller har nylig oversatt *Babel* til norsk for Nationalteatret.

PS. Denne omtalen av *Babel* baserer seg på lesning av teksten og andrehåndsinformasjon om Nicolas Stemanns iscenesettelse.



3t

3t-tidsskrift for teori og teater

Bestill 3t:
3t, postboks 1287 Sentrum, 5811 Bergen
www.trete.no

JEPPE HEIN «SPACE IN ACTION / ACTION IN SPACE». FOTO: CAMILLA JALVING.

Pollesch goes to Hollywood?

(Berlin): Hva kan man forvente når René Pollesch «diskursteater» nå danner grunnlaget for en helaftens spillefilm?

AV SUSANNE ØGLÆND

STADT ALS BEUTE SPILLEFILM, TYSKLAND 2005. 93 MIN. MANUS/REGI: IRENE VON ALBERTI (EPISODE MARLON) MIRIAM DEHNE (EPISODE LIZZY). ESTER GRONENBORN (EPISODE OHBOY)

Det er ingen nyhet at film adapteres på teaterscenen – og særlig ikke ved Volksbühne i Berlin. Volksbühnes teatersjef Frank Castorf har selv gått foran og vist sitt publikum at bl.a. en kultfilm som *Trainspotting* kan være interessant stoff for en scenisk total-omtolkning (1997), mens en teateroppsettning som Dostojevskijs *Dämonen* på samme måte kunne gjøres om til «bare film» (2000).

Også de andre volksbühne-regissørene – Sebastian Hartmann, Christoph Schlingensiefel og René Pollesch – har integrert film, live-video og tv-bilder i nesten samtlige av sine teaterproduksjoner mellom 1999-2005. Sammen med Castorf, har de stått for en type teater som forteller «historier» gjennom å multiplisere billedmaterial. Regissørene har oppfordret publikum til selv å stille spørsmåls- eller utropstegn bak begrepet «autentisitet».

Volkbühnes «multimediale stil» har høstet mye kritikk de siste årene. Det har vært snakk om at Volksbühne har institusjonalisert et teaterprodukt som stadig reproducerer seg selv. Volksbühne har blitt merkevare. Forholdet mellom teater og film har derimot blitt et problem.

Hva kan man forvente når René

Pollesch' teatertekst *Stadt als Beute* nå danner grunnlaget for en helaftens spillefilm?

Er det mulig at teater kan være så hipt at det blir laget film av det? I dette tilfellet; tja.

Pollesch = diskursteater

Polleschs teater består først og fremst av hyperventilerende skuespillere som i en rasende fart og i en nærmest ukontrollert spillestil slenger ut vitenskapelige statements om det urbane individets plassering i en global-økonomisk sammenheng.

Slagordet er: diskursteater som performance.

Pollesch iscenesetter sine tekster på en måte som gjerne kan kalles en fysisk diskurs. Skuespillernes innsats er lik et verbalt maratonløp gjennom vanvittige mengder av uhåterlig tekst. Det finnes ingen hovedroller eller biroller – ingen «historie» eller «dramaturgi» – teksten står i sentrum og «rollene» preges av hvor bra hver enkelt performer sin egen diskurs-tekst.

Pollesch's teater er et teater uten spørsmålstegn. Argumentene er skuespillernes eneste våpen og hvert statement avsluttes med punktum:

Her er denne byen og byen er mitt bytte. Og stedsspesifikk marketing blir plutselig anvent på menneskelige organismer.

Eller:

Jeg vil vite hvor jeg står. Jeg vil vite hvor min posisjon er i denne globale økonomien.¹

Oversettesle

De tre kvinnelige regissørene Irene von Alberti (*Halbmond*, 1995), Miriam Dehne (*99 Euro-Films*) og Ester Gronenborn (*alaska.de*, 2001) har gått sammen om å lage en low-budget spillefilm som kretser rundt Pollesch' *Stadt als Beute*.

Deres idé bygger på tre forskjellige episoder som har til felles at de tar utgangspunktet i Pollesch' teaterprøver av ovennevnte stykke ved Volksbühnes Prater-scene i bydelen Prenzlauer Berg i Berlin. Gjennom en slik connection til selve teateret er det Pollesch selv som blir det formidlende elementet mellom de tre episodene. Hver episode har en egen skuespiller-protagonist som er opptatt i en prøveprosess med selveste Pollesch. Dette betyr at Pollesch selv er med i filmen: Pollesch spiller Pollesch som spiller at Pollesch iscenesetter. Gjennom dette får man et interessant inntrykk av hvordan Pollesch jobber med skuespillerne sine. *Nå tror jeg du misforstår teksten*, sier Pollesch til skuespiller Inga Busch, *du behøver ikke å kle av deg når du snakker om deg selv som produkt. Ta på deg genserene igjen. Lek heller med muligheten for at du kunne tatt av deg genserene hvis du ikke var midt i en diskurs*.

Slike prøve-situasjoner er utgangspunktet for de tre episodene, og filmens tema er skuespillernes egen usikkerhet i forhold til hvordan de kan finne fram til den rette «følelsen» for å kunne spille en Pollesch.

Berlin-kitsj

I spillefilmens tre episoder blir vi kjent med Marlon, som kommer rett fra teaterskolen og er ny i Berlin (regi: Irene von Alberti), Lizzy, som allerede har spilt hos Pollesch og lever et kvasi-glamorøst skuespillerliv, men som allikevel ikke kan løpe bort fra sine personlige identitetsproblemer (regi: Miriam Dehne), og Ohboy, som går på sosialen, er lite interessert i teater, men er med i pollesch-stykket for å representere «verden der ute» (regi: Ester Gronenborn).

Alle de tre episodene prøver å fortelle om de «ekte» menneskene som utgjør

en pollesch-oppsetning. Vi møter dem på teaterprøve, følger dem ut i hverdagen og inn i deres problemer. Filmen prøver framfor alt å være film og ikke teater. Det skjer ved at filmregissørene snur oppned på Pollesch' «ikke-dramaturgi» og ender opp med et stringent og ganske klisjépreget filmspråk. Både i første og tredje episode bruker regissørene forteller-teknikker som ikke korresponderer med innholdet i et Pollesch-stykke i det hele tatt.

For den første episoden *Marlon* betyr det at den stakkars unge skuepilleren først må lære det ordentlig tøffe berlin-livet å kjenne før han i det hele tatt kan nærme seg noe som når opp til Pollesch' forestillinger om en distansert teksttolkning. Framfor alt opererer denne episoden med totalt ubrukelige klisjéer om Berlin. Den hippeste bydelen er selvfølgelig Prenzlauer Berg (hvor forresten hele Volksbühne-ensemblet i dag eier dyre penthouse-leiligheter og fortsatt tror at de befinner seg midt i verdens navle). Derfor må også filmens figur Marlon ut på party i Berlin, hvor han opplever krenkelsen av ikke å passe inn. Han ender opp i slåsskamp hvor han må kjempe for sine verdier og stolthet. Med blod over hele ansiktet, møter han opp til neste teaterprøve – og leverer teksten sin med glans.

Historien er grei, den ville sikkert fungert bra på film hvis regissøren bare våget å ta historiens banalitet og dens kvalme Berlin-kult helt ut i det ekstreme. Det finns ingen steder i denne episoden hvor hun viser det minste lille glimt av ironi. Resultatet bærer preg av at hun mener det hun forteller alvorlig. Hun har totalt misforstått innholdet.

Sony-Senteret står ikke i Berlin

Filmens tredje episode har akkurat det samme problemet; protagonisten Oh-boy har et kult navn, men er en dårlig skuespiller i en dårlig film. Hans historie handler om det å komme seg til teaterprøven i tide – hans hinder er først og fremst ham selv. Veien blir målet. Fra sin sosialbolig ved Kurfürstenstrasse, kommer han til Sony-Senteret ved Postdamer Platz, hvor han endelig forstår hva Pollesch-teksten handler om:

Men Sony hører heller ikke hjemme her. Sony bor egentlig i India eller i

Afganistan eller i Lybia. Dette Sony-bygget – DET STÅR EGENTLIG IKKE HER!

Ohboy's innholdmessige «pollesch-tekst-oppvekkelse» ved Sony-Senteret, avsluttes med at han danser flamenco i fontenen utenfor, mens security-vaktene prøver å få ham til å forsvinne. Det ser ut som at Sony-senteret står bedre plassert enn Ohboy.

Disney-Land After Dark

Filmens andre episode, *Lizzy*, har en stor fordel: Inga Busch som Lizzy – en ekte pollesch-skuespillerinne. For meg var dette den eneste episoden som fungete på en eller annen måte, selv om jeg ikke i det hele tatt vil kalle meg selv en pollesch-disipel.

Handlingen er også her ganske banal: Lizzy stjeler en dyr kåpe fra en designerbutikk for å gå på en filmpremiere hun ikke har blitt invitert til. Daten hennes kansellerer stevnemøtet og hun ender opp i en trist table-dancebar hvor hun er eneste gjest. I løpet av den følgende natten drikkes det mange flasker champagne og hun drømmer seg bort i et glamorøst liv sammen med de to eneste skikkelsene i baren; sjefen og en ung jente som spiller i pornofilmer. Tre ensome skikkelser søker nærhet i nattens rus, og neste morgen blir Lizzy tvunget til å betale for alle sammen. Hennes pollesch-svar blir «Dere har akkurat solgt meg deres drøm».

Fordelen ved denne episoden er at den ikke prøver å gjengi et bilde av realiteten. Den er ren fiksjon. Regissøren Mirian Dehne sier i ett intervju at hun ville skape et «Disney-Land After Dark». Alt er kunstig: fra øyevippene, til to kilo masakra som renner og surreale bilder som klippes over hverandre. Episoden *Lizzy* forteller helt klart et eventyr som resulterer i et askepott-lignende musikkvideo-språk, men uten happy end. Dette er den eneste av de tre episodene som reflekterer det den representerer, og helt bevisst behandler sine klisjéer ved å overtegne dem. Slik skaper denne episoden et forhold til Pollesch' egen metode som består av det å presentere et statement og avslutte med et punktum.

Etter å ha sett filmversjonen av *Stadt als Beute* er det bare å konstatere at



Plakaten til René Pollesch-filmen *STADT ALS BEUTE*.

Dette er en film som ikke løser problemet mellom teater og film. Resultatet er en banal reklamefilm for Volksbühnes egen kulhet

dette er en film som ikke på noen som helst måte kan forstås som et forsøk på å løse problemet mellom teater og film. Resultatet er en banal reklamefilm for Volksbühnes egen kulhet: selvprodusert propagandamateriale som skal oppfordre stakkars unge kunstnere til å reise som pilgrimmer til det «nye» Mekka, som her heter: Prenzlauer Berg i Berlin...

NOTER:

¹ Fri oversettelse av Susanne Øglænd. *Stadt als Beute* er blitt utgitt i boken *WOHNFRONT 2001-2002* av Volksbühne an Rosa-Luxemburg-Platz ved Alexander Verlag Berlin, 2002

Lojalt eller provokativt när teatern tolkar H.C. Andersen

(København): H.C. Andersen älskade teater och teatern har älskat honom tillbaka, mest förstås barnteatern. Men hans verk har också fått tjäna som stoff för uppsättningar i större format, inte minst under detta jubileumsår.

Han kom att bli en världsförfattare, blev på så vis också vår allas egendom. Därför vill varje teater också göra «sin» H.C. Andersen. Lättast att känna igen är diktaren hos Kaleidoskop och Cirkus Cirkör, något mer förvriden ser han ut i The Tiger Lillies spruckna spegel, medan Volksbühne från Berlin stryker honom mothårs.

Melinda Kinnaman i HAVFRUEN.
FOTO: MARTIN TULINIUS.



Tyngdlagen upphävd i havsgrön rymd

AV GÖSTA KJELLIN

HAVFRUEN REGI: KATRINE
WIEDEMANN. SAMPRODUKSJON
TEATER KALEIDOSKOP OG CIRKUS
CIRKÖR. FOLKETEATRET

København): Danska Kaleidoskop är en ledande producent och distributör av teater, svenska Cirkus Cirkör utövar gärna sin specialitet nycirkus i spännande kombinationer med scenkonst. Nu har de båda gått samman kring Andersens berättelse om den lille havfrue, hon som lämnar sitt rätta element för sin olyckliga kärlek till prinsen och till människornas värld. Kaleidoskopfolket svarar för produktionssidan, cirkörerna står på scenen.

Fastän «står» är ett missvisande uttryck. De svävar, flyger, gungar uppochnervända, rullar runt med varann, dansar och går på lina. Instruktören Tilde Björfors är också skapare av och ledare för Cirkör. I skimrande tyglinor klänger sjöjungfrurna omkring i havets fria rymd, tills en tung metallplattform sänker sig över dem och pressar dem nedåt. Plattformen är först skeppsdeck och sedan landbacke. För scenografin svarar Martin Tulinius, Kaleidoskops konstnärlige chef och en av dess stiftare.

Ny värld

Mycket rymd alltså, än djupgrön som havet, än sommarljus, en värld bortom tid och plats. Det finns en renhet och – ja, rentav kyskhet i den visuella konceptionen som jag uppfattar som väldigt svensk, eller kanske skandinavisk. Och ett rörelsemönster som utnyttjar hela detta vida rum och som många gånger ser ut att upphäva tyngdlagen.

Den danska regissören Katrine Wiedemann gör gärna våld på fysiken, vänder ting och människor upp och ned, förvrider kroppar. Jag har sett hennes handlag i tidigare uppsättningar och beundrat det. Programbladet låter ana att hon tänker precis som hon gestaltar, klokt och vid behov paradoxalt. «Faktisk prøver jeg at komme både tæt på og virkelig langt væk på én gang.» För så pass olik ordens konst är nycirkusens, att den inte illustrerar utan skapar en ny värld. En aldrig förut sedd, men likväl andersensk.

I titelrollen är Melinda Kinnaman lika uttrycksfull och gripande som i sin Dramaten-Julia för fyra säsonger sedan, också då mitt ibland Cirkörs artister. Liksom de behärskar hon luftakrobatik med rep och tyg. Men som den starka skådespelerska hon är kan hon desutom ladda upp en fysisk orörlighet, väntans ögonblick när prinsen och hans brud står i aktionens centrum och sjöjungfrun har förvisats till periferin.

Hennes situation, vad är den annat än en Medeas? Men Andersen är långtifrån någon Euripides, han föreskriver att hon efter sin frivilliga död ska förvandlas till havets skum, utan själ som hon är. Där, och egentligen bara där, korrigerar regin författaren milt men bestämt. Sjöjungfrun får i stället blixtnabbt fara till väders och teaterhimlen öppnar sig för henne.

Det är en sista blinkning till publiken från en uppsättning som nog vill utstråla ett existentiellt allvar men som ändå gång på gång exploderar i varm och intelligent humor, fysiskt gestaltad i rörelse, gest och minspel inte minst hos Siri Hamari i dubbelrollen av förskräcklig sjöhäxa och pimpernet prinsessa.



Det kunde vara Dickens London

AV GÖSTA KJELLIN

THE LITTLE MATCH GIRL. REGI: DAN JEMMETT. THE TIGER LILLIES, GÄSTSPEL I BLA. ODENSE.

København): Den brittiska musikgruppen The Tiger Lillies är känd både i Europa och USA för sin kultföreställning *Shockheaded Peter* från 1998. Nu har den gripit efter H.C.Andersens saga om flickan

med svavelstickorna. Martyn Jacques, ledande tigerlilja, började med att skriva och komponera tolv sånger på temat.

Nu står han på scenen med Adrian Stout (kontrabas) och Adrian Huge (slagverk) och med en närapå löjlig liten dragharmonika på magen. Sjunger med sin extremt ljusa röst om kölden, om det långa gyllne håret, om fadern som slår, om stickorna som flamar

upp, om stjärnan som faller när någon håller på att dö. «The cold attacks it cuts like a knife ...» Texten hackar som ett skillingtryck på primitiv knittel, upprepar sig allt hetsigare medan rösten åker upp om möjligt ännu mer i falsett. Den andersenska berättelsens fromhet, för att inte säga fromleri, täcks av satsfragment och klangbilder med eko från väckelsesånger.

I Dan Jemmetts regi – engelsman, men sedan länge verksam i Paris och Lausanne – paras detta med ett pantomimiskt spel där två aktörer, en äldre man och en ung kvinna (Bob Goody, Laetitia Angot) rör sig på och framför en liten kulissscen, byggd enligt *trompe l'œil*-principen. Den innebär ett falskt perspektiv som ger ett låtsat djup, vilket genast avslöjas om aktören beger sig in i scenbilden. Därinne finns nu flickan, likt en jättebaby instängd i en tändstickask. Och framför irrar mannen – en hjälplös iakttagare, hennes far, en lysten snuskgubbe?

Sentimentalitet och skräck

Det kunde vara Dickens London, herrarna var ju samtida. Därifrån härstammar också melodramtraditionen som regin går tillbaka på. Sentimentaliteten och skräcken, det musikaliska uttrycket och pantomimens drastiska, övertydliga gestik spelar på åskådarens nerver. Skickligt hanterad kitsch och samtidigt en kärleksfull bekännelse till en småfolkets och proletariatets teater, vars motiv och spelstil senare skulle sugas upp av stumfilmen.

Hos Tiger Lillies är vi inte utanför tiden, i stället har tiden stannat. Det skärper märkligt nog medvetandet om vårt eget här och nu. Slummen finns ju kvar, barn utnyttjas fortfarande, de fattiga är de som dör först. Allting är väsentligen som det en gång var.

Inte konstigt då att Jacques och Jemmett precis som Wiedemann finner skäl att hyfsa Andersens ekvation på slutet. Där reser sig deras ihjälfrusna flicka och kravlar sig nerför den branta scenen, ser åskådarna i ögonen och sträcker fram sina händer. När genvaret uteblir, öppnar hon i stället kylskåpet och kryper in. Vi hinner bara få en glimt av en bländande ljus isvärld innan dörren glider igen efter henne, gummimjukt.

En saga för vuxna som fått en skärva i ögat

AV JOHANNA ENCKELL

MEINE SCHNEEKÖNIGIN. REGI: FRANK CASTORF. VOLKSBUHNE BERLIN, 2004. GJESTESPILL DET KGL. TEATER

Med sin beställning på Frank Castorfs *Meine Schneekönigin* (Min Snödrottning) som i dagarna tre visats å Det Kongelige Teaters annexscen har stiftelsen för H.C. Andersens 200-års jubileum tagit fan i båten. De har skaffat sig en provokation i stil med de upptåg som surrealisterna på sin tid ställde till med för att «épater les bourgeois». Men nu är det andra tider och dagens danska publik låter sig inte alls provoceras, tvärtom. Den är van vid Lars von Triers excesser och roas kungligt av två spritnakna skådisar som istället för att hälsa och ta i hand skakar varandras kuk. Köpenhamnare och sydsvenskar ställer sig upp och klappar förtjust i händerna när den dyblöta och mörbultade ensemblen efter nära tre timmars hålligång på scenen avslutat sin fight. Det är bara en vilsen, turistande italienska som förstörd och förlamad vacklar ut ur Turbinehallerne, ut i solen.

Någon motsvarighet till Castorfs märkliga symbios med Dostojevskijs stora romaner kan jag inte upptäcka när det gäller *Snödrottningen* av H.C.Andersen. Istället kryper Castorf in genom ett källarhål till de undre regioner som sagofarbrorns pedantiskt nedtecknade dagböcker röjer. Med kryss i kanten noterade H.C.A. alla de otaliga dagar «blodet svallar» och som i Paris kunde sluta i redovisade, försiktiga bordellbesök.

Meine Schneekönigin börjar med tandvärk och slutar i onani. Däremellan löper lösryckta personer och levan-

de djur – en kråka och tre getter - ur *Snödrottningen* eller *Isjungfrun* och i myllret av uppslag trängs citat ur politik, konst och andra sagor. Bäst klarar sig de korta berättelser i vilka Andersen givit tingen mänskliga karaktärer. De blir mums för en kreativ skådespelare som Herbert Fritsch: vrålände ligger han på mage som *Löskragen* och blir struken över skinkorna med ett rykande stryklod. Snabbt och precis skissar han *Te-kannan* som har mindervärdeskomplex



Meine Schneekönigin, Jeanette Spassova. Regi: Frank Castorf, Berlins Volksbühne. Foto: Thomas Aurin

för sitt spruckna lock. *Skuggan* blir ett leitmotiv då Herbert Fritsch uppträder som lille Kajs, eller kanske snarare skådespelaren Alexander Scheers skugga. De prövar framgångsrikt långa skuggor och vikta skuggor varpå skuggan vill bli upphovsman. I föreställningens slutskede blir de lika varandra i sin nakenhet och i ljuset av *Kejsarens nya kläder* finns här ännu en poäng att hämta. Den gäller H.C.Andersen själv och hans

skugga, det vill säga H.C. Andersen och hans minnesfest. Som det lilla barnet i sagan ropar Castorf och ensemblen «titta!» och river sönder illusionen.

Scenbilden demonstrerar sin tillhörighet till Bertolt Brechts *Småborg-arbröllop* genom att falla eller plockas sönder. Den brunmurriga berlinerlyan med flaggande takplattor och väggpaneler håller en trasig bäddsoffa i blickpunkten medan en blomsterlåda står i skymundan utan funktion. Det är blomsterlådan under takåsen till Kaj och Gerdas hus som lämnats i lika övergivet tillstånd som sagan själv.

Den klassiska toan i Bert Neumanns scenografier syns nu för öppen dörr utan videons peepshowmöjlighet. På toan sitter man och krystar eller så hänger man sig där. En tvättmaskin är inrättad för att rotera en löskrage och en död kråka. En högljudd motor producerar enorma mängder konstsnö genom scenbildens ytterdörr. Då Jeanette Spassovas Snödrottning som sexig platinablondin öppnar dörren för att ge sig iväg med lille Kaj sveper en dånande snöstorm in över scen och publik. Denna förhöjda verklighet inträffar varje gång någon passerar dörren och för med sig en effektiv rytmmisering av spelets i övrigt ostrukturerade flöde. Teknik och scenograf har tillsammans planerat en fungerande lekhyge för skådespelarnas gags och improvisationer.

Den trasiga bäddsoffan inbjuder lille Kaj att gå på gång på gång falla igenom och försvinna. Lille Kaj försvinner och kommer tillbaka som i drömmen. Han återbördas till Gerda förvandlad i Snödrottningens hägn till en enorm snigel i paritet med Salvador Dalis fauna. Modellen är utan tveak surrealismens. Ingenting är logiskt och rationellt. Slumpen och mekaniken bestämmer. Andersens sexualbesatthet dominerar.

Den här sagan är inte för barn, även om skådespelarna likt surrealisterna hyllar anarkin hos det kreativa barnet. Den är tillägnad vuxna som likt Frank Castorf fått en skärva i ögat och ser det fula i världen – oftast tyvärr med rätta.

Men jag sörjer skimret från min barnsdoms saga – H.C.Andersens *Snödrottningen* med sin blomlåda...

(Tidl. publicert i *Hofvudstadsbladet*, 11.09)

«Kristin» som tretimersskjebne

(Trondheim): En episk kvinneskjebne blir hastig skissert på Trøndelag teaters hovedscene. AV TOM HOVINBØLE

SIGRID UNDSSET: **KRISTIN LAVRANS-DATTER**. DRAMATISERT AV BODIL KVAMME OG BENTEIN BAARDSON
REGI: BENTEIN BAARDSON. TRØNDELAG TEATER, PREMIERE 15. SEPT. 2005

1 000 sider romantekst er blitt 3 timer teater. Dette er den første oppsetningen der hele Sigrid Undsets veldige romantrilogi er dramatisert som én forestilling.

Med et slikt omfattende materiale blir en diskusjon om hva som er tatt med og hva som er utelatt, faktisk uinteressant. Regissør Bentein Baardson og dramaturg Bodil Kvamme har utelatt alt som ikke vedrører Kristins liv og skjebne. De har for så vidt gjort en god jobb med å inkorporere de religiøse og sosiale forordninger hun kommer i opposisjon mot, på en effektiv måte. Men man spør seg – tatt i betraktning det ofte heseblesende tempoet i fortellingen – om hvorvidt det er en god idé å komprimere så mye tekst. Et poeng er at fortellingen ofte fungerer på bristepunktet for det som må til for å fortelle Kristins skjebne; et annet den presentasjonen man sitter igjen med av hovedpersonen.

Tvedelt kjærlighet

Trilogien utkom i årene 1920-22 og var ett av hovedverkene som ga Undset Nobelprisen i litteratur i 1928.

Handlingen er satt til siste halvdel av 1300-tallet, de tre romandelene følger tre stadier i Kristins liv. Oppsetningen tar de to første bindene, *Kransen* og *Husfrue*, som første akt, fra hun som 15 år og trolovet med Simon Darre, opplever den store kjærligheten i møtet med Erlend Nikolaussøn. Erlend svø-

per henne i kappen sin, hun er «maktstjålet». Hun bryter med farens ønsker og gifter seg med ham, allerede gravid. Så følger årene som mektig husfrue på Erlends gard, der hun skyver ham fra seg, mens Erlend involveres i opprør mot kongen. Hun søker, og får støtte fra Simon, som fremdels elsker henne, selv som gift med hennes søster.

Korset utgjør tredje akt. Erlend har flyttet fra henne, de forsones på hans dødsleie, før hun selv går i kloster og dør, mens hun hjelper pestsyke under svartedauen. Kan man laste skjebnen for konsekvensene av de valg man gjør? Nei, svarer Kristin, som møter sin egen skjebne rakrygget.

Det er et dramatisk liv, det er store temaer. Individet mot ætten og samfunnet, ære og skam, kjærlighet og plikt, religiøs tro. Og gudsfrykt. «Mennesket er Gudskapt – men fritt,» skrev Undset; det er fritt til å gjøre sine egne valg. Undset hevdet at «viljen er personlighetens kjerne.» Like mye som en kjærlighetshistorie er dette en historisk fortelling, en religiøs fortelling, et psykologisk portrett. Kjærligheten er tvedelt: det er lysten (som trekker henne mot Erlend) og det er gudfryktigheten (til faren og Gud). Det er viljen som både får Kristin til å forfølge kjærligheten til Erlend, og som senere gjør at hun skyver ham fra seg.

Brå overganger

Den eldre Kristin (Mona Jacobsen) kommer inn på scenen, og begynner med slutten. Et godt grep som naturlig sirkler inn historiens veldige innhold. Gjennom forestillingen blir hun sittende på scenekanten, alt vi ser, er hennes minner, hendelsene som utgjør hennes

skjebne. Bruken av Kristin som en dobbelkarakter – gammel og ung samtidig i alle scenebilder – fungerer godt. Hun blir også fortellerfiguren, som – i grove trekk – gir oss handlingsreferatene av de mange delene som er utelatt.

Bearbeidningen av romanen er stram, men også kantete. Av og til fungerer overgangene mellom scenene godt, de skaper dramatisk spenning. Andre steder kan selv ikke lengre passasjer med gjenfortelling skjule at vi går glipp av sentrale deler som kan forklare de menneskelige endringene som Kristin går gjennom.

Problemet med så mange dramatiske scener, opptrinn og tema, er at karakterene aldri får satt seg skikkelig, før fortellingen stormer videre. Kristins sjellege kvaler forsvinner i gjenfortelling og brå overganger. Vi mister følingen med henne så vel som med fortellingen, og dramatikken i hennes liv mister etter hvert brodd. Hennes valg – ut over kjærligheten til Erlend – og konsekvensene av denne, får dermed ikke den psykologiske tyngden det burde.

Uengasjerende

Sigrid Undsets roman er kjent for sin realisme i skildringen av den middelalderske hverdagen. Dette reflekteres i oppsetningen på flere måter. Milja Salovaaras vakre kostymer er tidsriktige og betegnende for karakterene. Bård Lie Thorbjørnsens scenografi er brutalt enkel; en stor, svakt skråstilt flate der handlingen utspiller seg, med projisering av abstrakte baktepper, knyttet til de ulike lokaliteter; knapt en eneste rekvisitt. Enkelheten skaper klare og skarpe scenebilder, som i noen sekvenser utnyttes godt – som stilisert silhueteteater når Erlend drepes, og i den nakne skildringen av Simons død, der han ligger i Kristins fang, de to alene på scenen, med den eldre Kristin på scenekanten.

Men denne strengheten i uttrykket fremhever også problemet forestillingen har, med å skape intense og engasjerende situasjoner. Av og til blir scenebildet unødvendig oppstilt, det grafiske i situasjonen blir mer tellende enn fortellende.

Det oppstår videre en skjæring mellom fortellingens dramatiske karakter og spillestilen regissøren har lagt opp



KRISTIN LAVRANSDATTER, regi: Bentein Baardson. Foto: T. G. Nergård.

til. Replikkvekslingene legger stor vekt på en hverdagslighet som på mange måter er svært forstyrrende for den stramme oppsetningen ellers. Hvem skulle tro man ville etterspørre mer patos på en norsk teaterscene? I dette tilfellet mangler dét faktisk sårt. Uttrykket trenger noe som kunne fremhevet sanseligheten klarere, i stedet for bare å konstatere den. Tone Mostram (Kristin) avleverer noen replikker på en måte som grenser til scenisk likegyldighet; Kristofer Hivju er stiv som Erlend og burde i det minste i scenene med Kristin ha vist en mer sjarmerende personlighet.

Sanseligheten uteblir

Videre evner ikke de to skuespillerne å utvikle karakterene i følge med fortellingens omkastninger. Mostram blir for vag i karakteriseringen av Kristins livsstadier. De sjelelige kvalene griper ikke, og den voldsomme og egoistiske seksualiteten, eller sjalusien og selvhedelsen, kommer heller ikke godt nok frem i hennes overspente fremfø-

ring. Scenene mellom Kristin og Erlend mangler inderlighet. Her er lite av den «øyeblikkelige beruselsen» de to opplever for hverandre.

Man savner også en sterkere dynamikk de ulike scenene imellom, for som helhet oppleves oppsetningen som ganske flat. Man spør seg gjentatte ganger underveis: Hvor er nerven? Hvor er det medrivende spillet, i de dramatiske scenene?

Forestillingen blir spenningløs, de dramatiske situasjonene for opplagte. Bildet vi sitter igjen med av Kristin er ganske udistinkt. Samvittighetsnaget burde vist seg bedre, fordi det er bestemmende for hennes senere liv med Erlend. Kristin er en opposisjonskarakter; hun utvikler seg gjennom konfliktene med ætten og samfunnet. Ved å forkaste Simon og ekte Erlend, går hun mot farens vilje og skyver ham fra seg; hun har brutt med samfunnets, kirkens og ættesystemets normer. Skyldfølelsen – spesielt overfor faren – smelter her sammen den religiøse og den verdslige kjærligheten, til én konflikt.

Overfor Erlend gjør hun seg selv til en hun ikke vil være; hun evner ikke å tilgi ham, eller tøyse sin egen stolthet og sjalusi, og ender med å skyve også ham fra seg. Han svarer med å være den han er: En kvinnebedærer, han tar en elskerinne. Kjærligheten mellom dem dør aldri, men tærer dem opp når den får fritt spillerom. Slik forspiller hun sin egen lykke, noe hun først innser mot slutten av sitt liv. Hun ga Erlend skylden for konsekvensene av hennes egne valg, hun holdt mot ham at han ikke levde opp til hennes far. Hun ga ham aldri sjansen til å være seg selv.

Man skal ikke gjøre unnskyldninger for sine valg, sier Kristin. For henne står egenviljen og Guds vilje ikke i en konflikt. Hennes død blir et martyrium. Hun pleier en pestsyk prostituert og blir selv smittet. Å avslutte sitt liv med å ofre seg selv, er hennes siste livsvalg. Vil hennes valg gi henne frelse? Kristins død står like åpen som det bildet forestillingen gir av henne.

Sammenbruddet

Takket være Dennis Storhøi, blir forestillingen et intenst møte med en eldre og utbrent handelsreisendes sammenbrudd.

AV ELISABETH LEINSLIE

ARTHUR MILLER: **EN HANDELSREISENDES DØD**. REGI: SVEIN STURLA HUNGNES. SCENOGRAFI: ANNE KARINE SKÅTUN. OSLO NYE TEATER, 15. SEPT

løpet av de siste 2-3 årene har vi, gjennom utallige artikler om utbrenthet, blitt påminnet om farene ved overarbeid. *En Handelsreisendes Død* kan sies å føye seg inn i denne strømmen av opplysende informasjon. Arthur Millers drama er en av verdens mest spilte moderne amerikanske klassikere. Og det er ikke forunderlig; for denne historien er et godt feltstudium i hva et kapitalistisk arbeids- og samfunnssystem *kan* gjøre med den lille mann.

Svein Sturla Hungnes' iscenesettelse av dramaet viser hvordan kunst kan fungere som artikulatør for kritikk av markedets økonomi, og dennes implikasjoner på folks privatsfære. Tidligere i høst fikk vi se nok et glimrende eksempel på dette (uten sammenligning for øvrig) på Black Box Teater: Transitteatrets *Maybe it's too nice?*

Handlingen i *Maybe it's too nice?* utspiller seg på arbeidsplassen¹, mens *En handelsreisendes død* foregår på protagonistens private arena. Vi møter en eldre selger (Willy) hvis mening med livet måles gjennom hans vellykthet på markedet. Willy hører til blant taperne i markedets knallharde konkurranse, og forestillingen skildrer hans kamp idet han innser sitt eget nederlag.

Willys verden

Willy drømmer om hus på landet, sjelfred og et liv med lite arbeid. Men, *realiteten* viser seg å være at Willys univers hviler på kapitalismens økonomi, hvor materiell velstand og lykke er to sider av

samme sak. Tross sine stadige nederlag på markedet har han ingen systemkritiske tanker, men støtter dette systemet som spiser han opp innenifra. Han er en mann som surfer på livets overflate og kritiserer dem som prioriterer å «finne seg selv» fremfor å tjene penger (blant annet hans egen sønn Biff).

Publikums første møte med Willy utspiller seg i hjemmet, kort tid etter et anfall av panikkangst i bilen på vei til jobb. Han er utslitt, forvirret og aggressiv. Han kritiserer og skjeller ut sin



EN HANDELSREISENDES DØD, regi: Svein Sturla Hungnes. Foto: L.P. Lorentz/Oslo Nye Teater

kone – som svarer med selvutslettende underkastelse og medgjørighet.

Willy representerer en mann på randen av sammenbrudd. Han er en utbrent, blakk og venneløs narsissist som er i ferd med å miste både arbeid, helse og sosialt nettverk. Hans mangel på selvinnsett og sterke fortreningssevne gjør at han fungerer som sin egen verste fiende. Følgelig fører han seg selv mot sitt eget sammenbrudd. Willys eldste

sønn Biff oppsummerer farens karakter (i Willys egen begravelse) i en enkel setning: «Han hadde bare gale drømmer. Helt gale. Han visste ikke hvem han var.»

Historien om Willy gir oss svært lite å le av. Alt er svart. Publikum får ikke annet valg enn å se verkets sannhetsunivers i øynene. Vi får det så å si sprøytet rett inn i blodårene: – IKKE GJØR SOM WILLY!!!

Iscenesettelsen

Ensemblet viste et sterkt engasjement for denne historien; spesielt imponerte tittelrolleinnehaver Dennis Storhøi. Allerede i første scene smelter han 110 pst. inn i Willys univers – og blir der gjennom resten av stykket. En prestasjon til å ta av seg hatten for.

Det første publikum ser når de kommer inn i teatersalen er Anne Karine Skåtuns scenografi. En tidløs stillaspreget stålkonstruksjon med transparent fremtoning (vi ser skuespillerne selv om de står bak huset). Konstruksjonen er multifunksjonell – den benyttes blant annet som Willys hus, restaurant, hotell og kontor. Dens særegne materialitet innbyr til kreativ bruk, men dessverre stivner den da den benyttes som en hvilken som helst realistisk orientert scenografi. – Det er virkelig synd at denne flotte scenografien ikke blir bedre utnyttet.

Svein Sturla Hungnes tilhører teatrets realismetradisjon, noe som kan forklare hans lite kreative omgang med scenografien. Hungnes har også valgt å legge handlingen til stykkets originale tid (1940-årene), et grep jeg mener blokkerer historiens potensial for å nå frem til dagens tilskuere. Produksjonen fungerer, som sagt, som en god kommentar på dagens arbeidsliv, og den kunne med fordel blitt modernisert og tilpasset vår tid i språk- og klesdrakt. Et slikt grep ville muligens også tiltrukket seg flere unge tilskuere.

NOTER

¹ Ledelsens uforutsigbar spill med kommunikasjon, maktstrukturer, nedbryttingsstrategier og de ansattes privatliv, fører arbeidstakerne (her: konsulentene) inn i usikkerhet og identitets- og lojalitetskonflikter.

Idyllen slår sprekker

(Bergen): For utenforstående er Norge kanskje verdens beste land å bo i. Men er det det? Sogn og Fjordane Teater viser skyggesidene. AV INA VOIGT

SAMAN SKAL VI LEVE. AV ASLAK MOE, MED BIDRAG FRA BODIL KVAMME OG ENSEMBLET. REGI: ASLAK MOE
SCENOGRAFI OG KOSTYMEDESIGN: ÅSE HEGRENES. SOGN OG FJORDANE TEATER. URPREMIERE 1. OKTOBER 2005
GJESTESPILL PÅ DEN NATIONALE SCENE, LILLE SCENE

Hverdagen har nådd teaterscenen. Arve Beheim Karlsens død for seks år siden er blitt til en forestilling som handler om mobbing og rasisme og som engasjerer publikum. Det er utsolgt kveld etter kveld; folk er tydeligvis interessert og opptatt av problemstillingene.

Tilbake på skolebenken

I dette klasserommet (scenografi: Åse Hegrenes) er det mye å lære. Siden stykket baserer seg på intervjuer får man kommentarer fra bl.a. skolerektorer, lærere, foreldre, politibetjenter, asylanter, psykologer og Arves mor. Utsegnene som gjengis kretser rundt det som skjedde med Arve. Det skremmer (f.eks. rektoren som ikke skjønner hvordan dette kunne skje *men Saddam Hussein har jo også skjedd*) og overrasker (ordet 'neger' finnes ikke i ordbøkene, *en neger er en fantasifigur som julenissen*), samtidig som latteren blir sittende fast i halsen (Milgram-eksperimentet som går ut på strømstøt for hvert feil svar); for man skal vel ikke le når noen får elektroshjokk?

Det innsamlede materialet klarer balansegangen mellom ignoranse og innsikt, mellom rasisme og toleranse.



Jasnnik Bonnevie i **SAMAN SKAL VI LEVE.**
FOTO: SOGN OG FJORDANE TEATER

Konfrontasjonen mellom de forskjellige meningene fungerer bra og gir et omfattende bilde, selv om man savner innspill fra de to gjerningsmennene for å få med alle sider. Men de ville visst ikke stille opp. Intervjuformen kler temaet; det er abstrakt og likevel direkte. Litt pussig at ingen har prøvd det før.

De fem skuespillere (Jannik Bonnevie, Roger Hilleren, Marianne Mørk Larsen, Idun Losnegård, Kyrre Eikås Ottersen) viser flere samtalsituasjoner og fremstiller de ulike, til dels navngitte, personene de siterer. Derfor er det umulig ikke å bli engasjert; det er for virkelig og for nært til å slappe av og ikke bry seg.

Rich is not life

Saman skal vi leve er en tankevekkende teaterkveld som minner oss om at vi faktisk kan påvirke felleskapet og gjøre en forskjell. For, som det sies på scenen: de som bare står der er de farligste. Ingen bryr seg nok til å ta ansvar. Eller som Khatuna Shoshiashvili sier *rich is not life*. Kanskje tipsene fra asylanten hjelper: smil mer, hils og slutt å se så sure ut. Stykket har allerede fått antirasismeprisen for 2005 og skal settes opp på Riksteateret neste høst.

Det er bra, viktig og nødvendig at flest folk som mulig får se det. Da blir Norge muligens et bedre land å bo i – for alle. Det er lov å håpe.

Den store barnedåpen

(Tromsø): Tyra Tønnessen gjør den ugjeldte kjærligheten til ledemotiv i BENONI OG ROSA. Men ender med en lite hamsunsk betoning av familie- og ekteskapslykke. AV THERESE BJØRNEBOE

KNUT HAMSUN: **BENONI OG ROSA**
DRAMATISERT AV TYRA TØNNESSEN OG
IRINA MALOTJEVSKAJA. TIL NORDNORSK
KETIL HØEGH. REGI: TYRA TØNNESSEN
SCENOGRAFI OG MALERIER: BÅRD
TORBJØRNSEN. HÅLOGALAND TEATER
HOVEDSCENEN, 5. NOV

Da Hålogaland Teater helgen 4. og 5. november markerte innvielsen av nytt – og endelig deres eget – teaterhus, var det et historiens sus over både det mer seremonielle og uformelle. Da Kristian Figenschow jr og Ketil Høegh skrenset inn fra brygga i en veteranbil med Mack-øl-skilt, sto Helge Jordal (som en av mange tilreisende veteraner) i fremste rekke blant publikum. To æraer i HT's historie møttes, og gjengjeldte nikk, og betimelig nok, kan man vel si, i skyggen av Brecht og hans Puntila.

Senere skulle man i mattineforestillingen *Det e her æ bør suset*, se glimt av HTs tidligere repertoar og scener fra nordnorsk teaterhistorie. H.M. Dronningen døpte scenen, mens kulturministeren, teatersjefen, fylkesordføreren, Tromsø-ordføreren talte.

Fredag kveld var det festforestilling med *Benoni og Rosa*, lørdag premierer på barneforestillingen *Det er sikkert og visst!* av Lisbeth Linblad Knopper, regi: Marianne Andreasen, og upremiere på *I dag og i morgen* av Liv Heløe i Mette Brantze's regi.

Teatrets nye hovedscene ble innviet

med Hamsun-dramatiseringen *Benoni og Rosa*, som jeg her vil konsentrere meg om.

Manus og regi

Regien føres av Tyra Tønnessen, som også har ansvaret for manus, sammen med Irina Malotjevskaja*, hennes tidligere regilærer ved Statens teaterhøgskole. Det er en krevende jobb å adoptere Hamsuns 400 boksider til en helaftens forestilling, og resultatet viser at det antagelig hadde vært lurt med en større arbeidsfordeling. Under manusarbeidet har Tønnessen og Malotjevskaja truffet det i og for seg tilforlåtelige valget å la Parelus – fortelleren i bok nummer to, *Rosa* – fungere som forteller og reisefører. Den unge studenten Parelus (Joachim Rafaelsen) er kunstmaler og ulykkelig forelsket i Rosa. Lengselen og fortellerperspektivet kan man dra kjensel på fra kjærlighetsromaner som *Pan* og *Victoria*. Men til forskjell fra Glahn og Johannes, er ikke Parelus protagonist. Han spiller en relativt beskjeden rolle, og er – som så mange av skikkelsene i disse bøkene – nesten en litt blek kopi, eller parodisk versjon, av andre, mer romantiske Hamsun-figurer. (Det samme kan også sies om Benoni og Rosa som kjærlighetspar).

Rosa slutter med ordene: «Og disse Blade handler om mange, men for meg bare om én». Forestillingen åpner med en tilsvarende formulering (på slutten av Parelus' åpningsmonolog), og der-

med skal handlingen rulles opp retrospektivt. Det blir likevel noe uklart og uoversiktlig over måten de forskjellige tidsplanene blir sammenføyd på, særlig fordi Parelus først dukker opp i egen person ca midt ute i handlingen, og følgelig også skal fortelle om mye han ikke selv har vært vitne til. Tyra Tønnessen og scenograf Bård Thorbjørnsen arbeider også med et tilsvarende «flersjiktig» scenebilde. Vi befinner oss til å begynne med i Parelus' atelier, mens de forskjellige (kommende) scenene ikke lokaliseres til et entydig, konkret sted, men delvis utspiller seg i et erindret landskap.

Parelus' malerier, som er en viktig del av dekoren, kan bringe tanken til Munch, fauvismen, men også til senere billedkunst. Men de bryter med epoken romanhandlingen utspiller seg i. Er vi fortsatt i hans atelier når han i det store forsoningstablået til slutt ensomt og alene fortrekker fra scenen? Det spørs vel om publikum kan få med seg rammehistorien; at den ulykkelige Parelus er blitt en suksessfull maler.

Tønnessen åpner for (og lykkes dels i) å skape et ikke-illustrativt, imaginært og teatralt univers, men dramaturgisk oppstår det problemer, og som nevnt uoversiktighet. Kunstnermotivet kommer på toppen av forestillingens lojale gjengivelse av handlingsgangen. Det resulterer i at oppsetningen blir mer en breddfull; samtidig som Tønnessen av samme grunn avskjærer seg fra muligheten til å øse av Hamsuns overflødigthorn underveis som hun legger regien. Eller til å gi skuespillerne anledning til å bygge ut rollene.

Manglende erotikk

Benoni og Rosa er anekdotiske, digresjonsrike og spredte. Den tydeligste (men ikke eneste) konflikten er den mellom Rosa (Ellen Birgitte Johannessen) og Benoni (Anders Baasmo Christiansen) og Rosas første ektemann, Nikolai Arentsen. Her er det scenene mellom Rosa og Nikolai som fungerer best, mye fordi På Sverre Valheim Hagen tar rollen ut i svingene, (samtidig som jeg mener å gjenkjenne hans Raskolnikov, fra HT i vinter). De to skuespillerne gir det nærmest sadomasochistiske forholdet mellom personene noe av den erotikken som ellers glimrer med sitt fravær i denne oppsetningen.



Sluttblået fra Tyra Tønnessens oppsetning av **BENONI OG ROSA** på Hålogaland Teater. Foto: Ola Røe

Her er det den ugjengjeldte kjærligheten som gjøres til ledemotiv. Men i ettertan- kens matte glans (Parelius) blir mye av begjæret i romanene borte. Sterkest går det (gjennom manusvalgene) ut over Ketil Høeghs Mack, som ikke får mye å spille på når Tønnessen kaster klasse- skillet og glansen som står av væreieren, ut sammen med badekaret. Badekaret med dundynene er et potensert bilde på Macks makt som væreier, mannfolk og patriark. Og dessuten vanvittig mor- somt. Men jeg savner også å se mer av Edvarda, en rolle som Marte Magnus- dotter Solem er lovende i. En av de rå- este scenene i *Rosa* er den hvor Edvarda og Gilbert Lapp har sex i et skogstjern. Hamsun er overraskende direkte, men Edvarda – og hennes ulykkelige kjærlig- het til Glahn – gir både her og andre ste- der, *Rosa* en mørk og smertefull klang- bunn. Men denne scenen er borte.

Anders Baasmo Christensen viser lo-

vende takter som Benoni, som han gir en enfoldig og tiltalende stødighet. Men det pralende, som gjør skikkelsen til en tidlig August-figur, er borte. Ta bare det at Benoni dukker opp i dykkerdrakt. Bra. Men det blir ikke sagt at han akter å møte i denne drakten i kirken! Han er en jålebukk, men mangler absolutt alle dannelsens koder. Rosa framstil- les derimot som en langt mer bramfri person enn hun er i romanene, iført en oppsiktsvekkende knallrød kjole som gjør henne til noe av et trofé og kon- fektpakke. Men hun spiller også i altfor stor grad på det samme. Når dette er sagt, er forestillingen ikke dårlig. Tøn- nessen stiler snarere litt for høyt.

Hun lar forestillingen ende i barne- dåpen, som bilde på familieverdier og ekteskapslykke – mens Mack danser med barnebarna (hm.). Da Rosa kom- mer bærende inn på scenen med en ekte baby i armene, kan det ikke unngå å

gjøre inntrykk. Valget med å la det ende i et dobbelt barnedåp- og påskemor- gentablå ligger likevel langt unna Ham- sun. Hvis man vil lete opp noe bibelsk i Hamsuns romaner, burde man nok hel- ler sett til Predikerens «alt er tomhet og jag etter vind».

NOTE

I tidligere numre har vi fulgt den egentlig engelske transkripsjonsformen Irina Ma- lochevskaia, som brukes i den norske utgi- velsen av boka *Regiskolen*. Men det dreier seg altså om samme person!

Nei, nei gutt, (dette må bli slutt!)

DET FOLK VIL HA er en glimrende tittel som nok har trukket mange tilskuere – det har nok også Benny Borg, Are Kalvø og Lasse Kolsrud. Revyen inneholder flere gode scener, men den drukner i temaene den forsøker å kritisere. AV ELISABETH LEINSLIE

ARE KALVØ: **DET FOLK VIL HA.**
REGI: LASSE KOLSRUD. MUSIKK:
SVENN ERIK KRISTOFFERSEN/ESPEN
BERANEK HOLM. DET NORSKE TEATRET,
HOVUDSCENEN

Det folk vil ha er en del av Hundreårsmarkeringen-Norge 2005. Are Kalvø har i den forbindelse valgt å se på hvordan vi «i verdens rikeste land» ville hatt det dersom unionsoppløsningen aldri hadde funnet sted. Går vi inn i denne revyens univers befinner vi oss altså i et norsk-svensk diktatur anno 2005, hvor svorske Benny Borg fungerer som folkevennlig diktator. I dette svorske landskapet kryr det av danskebåtmetaforer, danskevitsjer, danseband, svorske artister, motstandbevegelser, norske politikere (ikke svenske), utvandrede nordmenn (ikke svensker) og koselig fellesskapsfølelse.

Gjennom hele første akt satt jeg og lurte på om jeg hadde gått glipp av et viktig poeng, for jeg syntes denne svorske ideen verken var god eller morsom. I etterkant har jeg forhørt meg, men jeg har fremdeles til gode å snakke med noen som mener at de fullt og helt godtok poenget med dette svorske grepet.

Hovedpoenget med *Det folk vil ha* er, ved hjelp av ironi, å rette et kritisk blikk mot samtids-Norge. Her ligger et ønske om å vrenge synet på bortskjemte nordmenn og deres kravmentalitet. Vi møter oss selv i døra gjennom hele forestillingen, men i store deler fungerer disse samfunnsreferansene som beskrivelser, snarere enn kritikk, av

tingenes tilstand. Den ironiske distansen til temaene og personene som utsettes for hugg, kommer med andre ord bare tidvis frem (spesielt under Kalvøs mange politiske satireinnslag). Revyen ender med å hylle mer enn å kritisere, og da virker denne produksjonen mot sin hensikt.

Å implisere publikum

Aktivisering av publikum er et særtrekk ved *Det folk vil ha*. Det tas i bruk tre forskjellige strategier: Allsang, karaoke (sang og tale) og projisering i sanntid. Projisering av tilskueren er et kjent grep fra performance-sjangeren som benyttes for å implisere tilskueren i verket. I Kalvøs revy anvendes dette grepet til å definere kveldens publikum som tilskuere (til festforestillingen som feirer det svorske rikets hundreårsdag) rundt om i verden, vi er blant annet dansker, filippinere og engelskmenn. Engelskmennene sitter på en karaokebar i London hvor det utelukkende synges svorske sanger, og tro det eller ei men aktørene på scenen får publikum med på karaokeallsang. Karaoke med humor, men uten ironi.

Mot slutten innlemmes publikum som bilde på det svorske folkets røst. Ved hjelp av karokemaskinen tas vi med inn i en diskusjon med Diktatoren, om hvor mye vi skal få betalt for å være tilskuere for kveldens festforestilling («folk vil ha penger»). Rent dramaturgisk er denne scenen et godt grep. Revyens tidsaspekt settes på hodet – blir vi med på ideen betyr det at vi på dette tidspunkt, i sanntid, ennå ikke har

opplevd det vi allerede har opplevd.

Poenget og problemet med karokemaskinen kan være at den fungerer som representasjon for samfunnets normer og regler. Normer og regler som tres nedover hodene våre, men følelsen av faktisk å tilhøre en saueflokk tar over for det ironiske potensialet dette grepet har. Et lignende problem finner vi i avslutningsscenen, hvor Borgs' evergreen *Den store dagen* benyttes for å rive publikum med i allsang. Sing-along-fenomenet er velkjent blant nordmenn, det skaper følelse av tilhørighet og hygge. Men, forsøket på å ironisere over nordmenns fellesskapsmentalitet ender i klam nostalgi hvor det kritiske blikket overskygges av for stor nærhet til tema.

Teaterrevy

Det folk vil ha er et godt eksempel på hva som kan skje når teaterfolk forsøker å lage revy. Det blir for mye teater og for lite revy. Det er flere årsaker til at produksjonen ikke fungerer som en revy, men publikum merket det nok først og fremst i møtet med artistene. Fraværet av de virkelig gode revyartistene var påtagelig. Noen gullkorn var det allikevel: Kalvøs velkjente parodi-ering av norske politikere, Per Schaanning Ibsentolkning, Niklas Gundersens Herr Nilsson (Pippis ape), Gustav Nilsen som Tom Kristiansen («overalt korrespondent»). Spesielt overrasket Charlotte Frogner med sin allsidighet. Tidligere har jeg kun sett henne i «femme-fatale» lignende roller, men her viste hun at hun mestrer flere uttrykk.

Hun både sang godt (bl.a. viser, pop, operette) og var til tider *vel* morsom – spesielt som drita Siv Jensen på norsk pub i Danmark.

Benny Borg og Are Kalvø spilte seg selv. Denne form for non-acting stod i sterk kontrast til forestillingens ellers utpregede teatral univers. Borg ble fremstilt som symbol på det han representerer i Norge som offentlig person. En svorsk, folkekjær og hyggelig entertainer. Kalvø gjorde en grei figur som «amerikansk talkshow host», lignende David Letterman. Stilen fremhevet Kalvøs munnrappe radiostemme, men til tider kunne hans obskure (og ofte morsomme) armbevegelser, vandring og hopp og sprett rundt på scenen bli litt forstyrrende. Kalvøs karakter fungerer både som konferansier og diktatorens hjelper som går inn og påvirker spillet. Denne hybride rollen er interessant, men den blir utydelig fordi han ikke har publikum med seg på de mange skiftene og overskridelsene.

Vill løve

Lasse Kolsrud gjorde for to år siden en glimrende regijobb med *Bikubesong*. En produksjon som blant annet bar preg av montasjedramaturgi med en lineær historie som bakteppe. Jeg kan forstå at Kolsrud har begitt seg inn på revy etter denne produksjonen, men, selv om revyens montasjedramaturgi kan virke enkel å hanske med er det langt fra tilfellet. Dramaturgien i *Det folk vil ha* minner om en vill løve det er umulig å holde tritt med. Den flyter ut i alle retninger, som om den lever sitt eget liv – en temming (les: oppstramming) av dramaturgien ville nok hjulpet.

I første akt kan dramaturgi-problemene skjules bak et fragmentert uttrykk – hvor scenene viser forskjellige sider av den svenske statens historie og nåværende tilstand. I andre akt derimot blir problemene mer gjennomskjulte; her forsøker de å skape en lineær historie – som baserer seg på folkets gryende misnøye med landets tilstand, fraflytting og opprør mot diktatoren. Historien er ikke spesielt god og scenene henger ikke på greip i forhold til narrasjonen. Det hadde vært bedre å fortsette i første-akt-stil hvor scenene forblir fragmentariske kommentarer.



Benny Borg i *DET FOLK VIL HA*, regi: Lasse Kolsrud. Foto: Leif Gabrielsen

Eller man kunne gjort Kalvø-karakteren til en eller annen form for forræder.

Et konkret eksempel på sammenhengende scener som forblir løse er når diktatorens hjelper (Kalvø) underretter eneherskeren om folkets misnøye. Hjelperen tilbyr seg å rydde opp i et voksende norsk pubmiljø i Danmark som planlegger et opprør. På «vikingpuben» møter vi forfyllede norske politikere og Kalvø som parodierer diverse karakterer fra norsk politikk, film og TV. Poenget mitt er at idet han entrer pubscenen er hans rolle som spion forsvunnet og han føyer seg inn som en del av opprørsmiljøet på lik linje med de andre karakterene. Isolert sett er dette en morsom scene, men historiens dominans blir overkjørt av produksjonsapparatets «behov for» å vise frem aktørenes evne til å parodierte kjente norske personer. Scenen virker som et dårlig kompromiss mellom utnyttelse

av aktørenes ressurser og å skape en god historie.

Ufrivillig selvkritikk?

Min favorittscene utspilte seg omtrent midt i 1.akt: Kalvø er i gang med en av sine mange danskevitser. Danskevitserne glir inn i kategorien «mindre vellykkede ideer» – vi er med andre ord inne i en flau del av revyen hvor jeg tenker med meg selv: «Skal vi tvinges til å høre på enda en dårlig danskevits? – Dette går over streken for hva jeg kan tåle før kvalmen melder sin ankomst.» (Det kan godt tenkes at Kalvø med hensikt ønsket å utfordre sitt publikum.) Lenge før han når poenget avbryter Gustav Nilsen med en rapversjon av Margrethe Munthes *Lua av*. «Nei, nei gutt, dette må bli slutt!» fungerte her som et treffsikkert og godt timet metaperspektiv på en revy som aldri kom helt i havn.

Medlemsskap og abonnement

Pressen skriver om Norsk Shakespeare og teatertidsskrift:

«Lista legges såpass høyt at tidsskriftet fremstår som et must for de som jobber med teater...» MORGENBLADET

«ny norsk tidsskrift setter Shakespeare som standard ... ett imponerende sommarnummer» EXPRESSEN

«... seks numre fulle av interessante og varierte kommentarer til det forfatterskapet som i vår tid tar mer og mer form av verdenslitteraturens faste punkt» DAGBLADET

Jeg vil bli medlem av Det Norske Shakespeareselskap, kr. 275,- pr. år, inkl. 2 utgaver av Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift

Jeg vil kun 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		

Tidligere numre koster kr. 50,- pluss porto og vil ved bestilling sendes i postoppkrav. Send slippen til Therese Bjørneboe, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, Drammensvn. 68, 0271 Oslo, eller send e-post til tidsskrift@shakespeare.no. Eller bestill på www.shakespeare.no



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 Shakespearen Negotiations, Daniil Khams, Cecilie Laveids Østerrike, intervjuer med bl.a. Stanley Wells og Adrian Noble, m.m.

Nr. 1/1999: Stein Winges Macbeth, Eimuntas Nekrosius' 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 Winges 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 blodige 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 Almererclaus, Steven Pimlotts 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, Oskaras Korsunorvas m.m.

Nr. 2/2001 Tema: moderne Shakespeare-bearbeidelser. Litterær imitasjon, Brechts Coriolan, Øyvind Berg om Heiner Müller. Müller: Shakespeare en forskjell. 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, Volskbühne, intervju med KLuk Perceval og Silviu Purcarea, m.m.

Nr. 1/2003: Tema: Samtidsdramatik. Bidrag av F. Luncker, T. Haugland, C. Løveid, A. 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), Transiteatret, 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 Luncker, Jon Fosse. Politisk dokumentardrama: Guantanamo, Om nye Royal Shakespeare Company, m.m.

Nr. 3/2004 Elfriede Jelinek. Victoria H. Meirik om norsk teater og politikk, Ibsen-festivalen, Erik Bystads sonett-gjendiktning, anm. av Henning Hagerup

Nr. 1/2005 Robert Wilsons Peer Gynt, Heiner Goebbels, Irina Malochevska-ja, Stein Winge, Stephen Greenblatt, Harold Bloom, Superamas, Botho Strauss

Nr. 2/2005 Intervjuer: Jan Joris Lamers, Frank Castorf. Tg STAN, Theatertreffen, „Inside the RSC“ (bokanm.), 200-års jubileet for Schiller, m.m.