

(Wien): Lisa Lie har rukket å bli en av Norges mest toneangivende og anerkjente scenekunstnere. Nå tar hun skrittet ut i den tysk-språklige teaterverdenen.

En sukker for kunnskap

JEG TREFFER LISA Lie i hennes teaterleilighet i hjertet av Wien en vinterkald, men solrik søndag i januar. Det er tre uker igjen til premieren på hennes tyskspråklige debut, *Kaspar Hauser oder die Ausgestoßenen könnten jeden Augenblick angreifen*, som hun setter opp på Schauspielhaus Wien, ett av byens minste, men mest nyskapende teatre.

– *Hvordan havnet du her?*

– Jeg kjente i utgangspunktet ikke til teatret, men ble kontakten av teatersjef Tomas Schweigen og sjefs-dramaturg Tobias Schuster, som hadde vært og sett *Blue Motell* da vi spilte den på Nordwind-festivalen i Hamburg høsten 2015. Jeg synes det er veldig inspirerende å få jobbe i utlandet med nye folk, og opplever Schauspielhaus som et spennende teater. I tillegg kjenner jeg husscenografen Stephan Weber godt fra vi studerte sammen på Akademi for Scenekunst i Fredrikstad, det var visst han som hadde tipset dem om meg. Så det var ikke så vanskelig å takke ja da jeg fikk tilbudet!

– *Myten om Kaspar Hauser er utgangspunktet for forestillingen. Han er en kjent figur i Tyskland og Østerrike, men hvorfor ønsket du å ta tak i akkurat dette stoffet?*

– Det var teatrets egen idé. De foreslo å gjøre noe ut i fra Peter Handkes *Kaspar*, noe jeg syntes var interessant. Det var likevel aldri snakk om å gjøre et stykke

fra a til å, så da forlaget til Handke ikke tillot oss å blande inn annen tekst, valgte vi heller å bruke Kaspar Hauser-myten som utgangspunkt for noe helt eget. Nå synes jeg i grunnen at det å gjøre noe eget er veldig gøy, så egentlig ble jeg bare glad for den avgjørelsen. Likevel er nok Handkes stykke med i bakhodet i forbindelse med noe av bevegelsesmaterialet vi har utviklet.

– *I første prøveuke omtalte du Kaspar som en helt uinteressant figur? Hvorfor var det da interessant for deg å skape en forestilling basert på dette materialet?*

– Ja, under forberedelsene slo det meg hvor lite tiltrekkelige han var. Det var overhodet ikke noe spennende eller eksepsjonelt ved ham, og det trignet meg. Det eneste han har er denne utrolige historien om at han skal ha vært innesperret i en kjeller til han plutselig dukker opp i Nürnberg, 16 år gammel i 1828. Selv er han ingenting, han klarer ikke engang å opprettholde interessen for egen person mens han lever. Og det liker jeg.

– *Hvordan har han da blitt den myteomspunne skikkelsen han har blitt?*

– Hvis du googler bortkomne barn, ulvebarn og liknende, har de det til felles at alle har dukket opp på spektakulære vis. Det har satt igang folks fantasi og gitt opphav til ulike teorier, men så viser det seg at de til syvende og

sist bare er usiviliserte, uhøflige og dritkjedelige personer. Det eksisterer en slags idé om at de har en bredere innsikt om menneskelige forhold enn resten av oss, bare fordi de har vært syv år i skogen, men det stemmer jo ikke. Tvert imot vil jeg hevde at det å være syv år i skogen kan være skikkelig kjipt.

– *Så det er mer våre projesjoner enn de som figurer som skaper myten omkring dem?*

– Ja. Årsaken til at Kaspar har blitt så stor tar bl.a. utgangspunkt i konspirasjonsteorien om at han egentlig var kronprins av Baden. 100 år etter Kaspars død mente nemlig Rudolf Steiner at hele verdenshistorien hadde sett annerledes ut om Kaspar faktisk hadde vært kronprinsen. I hans øyne representerte Kaspar en ren ånd, nettopp fordi han tilsynelatende kom helt uskyldstren og upåvirket ut av kjelleren. Hos oss tar stykket utgangspunkt i dronningen, altså Kaspars mulige mor. Jeg vet jo ikke noe om henne, men jeg går inn i ideen om disse menneskene og dikter ut i fra det. Det er også kjernen i historien fordi det nettopp fanger inn det de i virkeligheten var ofre for; det er mer interessant å spinne rundt dem enn å vise hvordan de virkelig var.

Truet opplysningsprosjekt

– *Hva legger du i forestillingstittelen Kaspar Hauser eller de*



Av Eivind Haugland

«For meg er det viktig at kunsten forblir det mystiske rommet som stiller spørsmål.»



uttøtte kan angripe når som helst?

– Selv om det ikke er uttalt i forestillingen, er det mulig å lese den ut ifra det som skjer i Europa for tiden. Hva skjer dersom vi definerer noen som «de andre», holder noen utenfor eller ser ned på dem? Jeg mener at folk i bunn og grunn er redd for at Europas opplysningsprosjekt skal gå under dersom vi oversvømmes av mennesker som ikke har tatt del i det eller synes det er så viktig. Og det er selvfølgelig ikke umulig at det skjer, men hva gjør vi da? Det er det som er det store spørsmålet; hvordan kan vi forholde oss til dette på en annen måte enn gjennom det herreslave-systemet vi holder på med nå?

– *I et ti år gammelt intervju med deg og Stina Kajaso i dette tidsskriftet (1/2006) uttaler dere at «vi har en sterk politisk bevissthet» og «vi lager ikke strengt politisk teater i 70-talls forstand». Hva mener du nå? Er det du driver med politisk teater?*

– Når vi snakker om det nå, så vil jeg si at det jeg holder på med er politisk teater, fordi det peker mot større spørsmål. Politisk teater fra 70-tallet er veldig konkret, men så lenge du jobber med politiske spørsmål eller verdispørsmål, vil jeg hevde at det kan kalles politisk teater. Samtidig bruker jeg ikke nødvendigvis dette begrepet; istedenfor å si ting rett ut jobber jeg med bilder som jeg både tror og håper vil vekke noe i folk. Om jeg hadde ønsket å si noe rett ut kunne jeg heller skrevet prosa eller blitt statsviter, men det er jeg jo ikke. Ellers finnes det veldig mye politikk i folks liv, altså i det personlig-politiske. Hvilke holdninger man har og hvilke valg man tar, det synes jeg er en større politisk tanke enn realpolitikk.

– *På sett og vis større humanistiske spørsmål?*

– Ja, og her kommer vi tilbake til det europeiske opplysningsprosjektet som jeg er opptatt av. Mer enn at det er truet utenifra, begynner det å ødelegges innenifra. Tanken om at alle skal ha fri tilgang til og lik rett til utdanning begynner å forsvinne, isteden blir utdanning et eksklusivt gode for de med mye penger. Det er mulig at folk ikke benyttet seg i stor nok grad av tilbudet da det var der, men det er ingen grunn til å ta det bort. Til tross for at man ender opp med noen

late slasker som ikke vet hva de har, så er det mye bedre enn å ikke ha det. Selvfølgelig koster det masse for et samfunn dersom noen studerer i en evighet, men det er også et gode å ha en opplyst gjeng, som kan tenke lenger omkring store spørsmål enn det som står i Dagbladet. Hva annet enn kunnskap er det som kan hjelpe oss med utfordringene vi står overfor nå?

– *Tenker du at kunsten og teatret kan spille en rolle i å motvirke disse endringene?*

– Når man møter kunst blir man jo konfrontert med både negative og positive følelser, og selv om det muligens er en idealistisk tankegang, er det mitt håp at man på godt og vondt kan la det gjøre en nysgjerrig. Da vil det ha en plass i en samfunnsdebatt som ikke nødvendigvis trenger å være så utrolig uttalt; for meg er det viktig at kunsten forblir det mystiske rommet som stiller spørsmål.

– *Amund Grimstad skrev en gang at du er «utstyrt med noe så sjelden som*

«Sverige er superhierarchical. I tillegg er det totalforbud mot å bli sint. Jeg ble mye sint.»

klassisk europeisk dannelse». I Østerrike opplever jeg det litt annerledes, her er det en større del av allmennkunnskapen, men litt banalt, hvordan har du tilignet deg denne i Norge? Og er det viktig for deg i arbeidet ditt?

– Ja, det er veldig viktig for meg. Jeg er en sucker for kunnskap, og har alltid lest veldig mye. I tillegg elsker jeg fun facts og all mulig annen rar informasjon. Jo mer du har inne, jo mer har du å jobbe ut ifra. Som kunstner er det viktig å hele tiden prøve å lære mer, da blir det man kan si mye mer interessant og rikholdig, eller man får i det minste større kontroll med hva man sier. Samtidig synes jeg det er viktig at publikum uansett kunnskapsnivå skal få noe ut av det jeg lager, man skal ikke behøve å kjenne alle referanser eller sitte med forklaringa for å synes at noe er morsomt eller gir mening. Og så er det jo sånn at dersom man for eksempel har mye

kunnskap om populærkultur, så ligger det masse mytologi, historie og så videre i det allerede. Bare se på Donald Duck, hvor mye har vi vel ikke lært av ham?

Teatrale landskap

– *Da du var gjest på Salongen i NRK P2 sa du at du i arbeidet ditt «...prøver å skape et annet sted, nesten som en parallell dimensjon. Blue Motell er som et sted vi kan leve i. I teatret kan vi bygge dimensjoner mellom oss som gjør at vi fortsatt har lyst til å være i live.» Hvorfor er dette viktig for deg?*

– Ja, både *Blue Motell*, *I Cloni* og for så vidt også *Skogsunderholdning* opplever jeg som egne, virkelige steder. For meg utgjør melodien og rytmen i en forestilling stykkets rygggrad, og når dette stemmer oppstår det et landskap du kan gå inn i og bare være tilstede. Det blir et fristed der jeg ikke lenger føler at jeg skal på jobb; jeg skal til et sted, til *I Cloni*, til *Blue Motell*...

... og nå til *Kaspar*...?

– Ja, forhåpentligvis også til *Kaspar*. For å komme dit må jeg først få skuespillerne til å forstå dette, og derfor bygger jeg mye materiale rundt ting de gjør spontant i improvisasjonsøvelser.

– *Hva er ulikt fra når du selv er med som skuespiller til nå, da du «bare» virker som regissør?*

– I begynnelsen av prosessen deltar jeg i mange av improvisasjonene selv, men jo mer vi nærmer oss forestilling, jo mindre blir jeg en del av den sceniske strukturen. Som regissør har jeg ikke mulighet til å ta del i skuespillerens felles kroppslige erfaring, hvilket betyr at jeg ikke kan påvirke ting innenifra. Isteden må skuespillerne selv i større grad ta ansvaret for å hele tiden lytte etter hva som trengs; jeg kan ikke forklare dem hva de er med på, jeg kan se det og beskrive det for dem, men de er nødt til å erfare det selv. Derfor er det veldig viktig at de får den kroppslige erfaringen av stykket som landskap, da kan de nemlig også begynne å leve i det.

– *Sagn, myter, eventyr, det okkulte og overnaturlige spiller ofte en stor rolle i dine arbeider. I NSTT 2-3/2016 skriver Julian Blaue om *I Cloni* «At det ironiseres i hytt og gevær over new age-kulturen, står ikke i veien for at *I Cloni*-aktørene virkelig er interessert i esoterisk*

opplysning.» *Selv kan jeg noen ganger bli litt usikker på hvor ironisk eller alvorlig ment dette faktisk er. Hvilket forhold har du egentlig selv til det overnaturlige?*

– Her svarer jeg det jeg alltid pleier å svare på dette spørsmålet; jeg jobber ikke med ironi. Så lenge det skaper et rom i virkeligheten som jeg kan gå inn i, er det helt likegyldig for meg om noe er sant eller ikke. Det gjør mitt og andres liv utrolig mer interessant at det finnes mange forskjellige måter å se ting på. Det som er viktig for meg er hva dette rommet produserer av kroppslig og emosjonell erfaring, og hva vi i felleskap kan skape basert på denne erfaringen. Det at vi prøver å se hva en krystall har å si til oss er faktisk noe veldig konkret og ektefølt, fordi vi sammen går inn i den virkeligheten vi er en del av og skaper noe ut fra det. Så kan det hende at universet ber deg rydde i kjøleskapet ditt, slik det gjorde da vi jobbet med *I Cloni*. Men om man skal ta det at universet bare gir deg interiør- og hygiene-tips på alvor, da betyr vel det samtidig at det ikke finnes noen større sannhet enn det, og at vi dermed må ta alt ansvaret selv. Men greit, det kan man jo leve i. Det er selvfølgelig både en humoristisk og en seriøs bevegelse i dette, men i bunn og grunn handler det om ulike teknikker for å være i virkeligheten på, som igjen kan overføres til utøvteknikk for å åpne disse rommene også i teatret.

– *Hva skjer når du nå for første gang skal skape en fremmedspråklig forestilling? Begrenser det deg, eller åpner det tvert imot opp andre kunstneriske muligheter og rom? Selv opplever jeg teksten og språket som en viktig del av dine forestillinger.*

– Ja, det åpner helt klart et rom. I *Kaspar Hauser*... jobber vi både på engelsk og tysk, og vår forståelse eller mangel på forståelse av de språkene skaper i seg selv helt egne assosiasjoner man kan bruke. Samtidig er det selvfølgelig utfordrende å oversette tekster til andre språk uten at melodien eller rytmen i teksten forsvinner. Jeg skriver ofte tekster der meningen eller fortellerperspektivet skifter innenfor en setning, noe jeg bl.a. bruker minimalt med tegnsetting for å få til. Særlig på tysk, som er et så regelbundet språk, er det en utfordring å

gjenske disse tingene. Men i og med at vi også bruker engelsk har vi muligheten til å bytte språk dersom noe ikke fungerer på det ene språket. Og denne vekslingen mellom språkene er jo også noe vi kan bruke og gi en egen funksjon i stykket, så jeg synes helt klart det er veldig spennende så langt.

Teatret som kunstform

– *Du kommer jo opprinnelig fra Akademi for Scenekunst, har imidlertid vært innom utdanningsinstitusjoner i både Danmark, Belgia og Island, gitt ut diktsamling og roman og etablert deg i det frie feltet med duoen Sons of Liberty og kunstnerplattformen PONR. I 2010 valgte du så å begynne på den mer tradisjonelle regiutdanningen ved Stockholms Dramatiska Högskola. Hvorfor opplevde du at det var nødvendig når du allerede var ettertraktet som scenekunstner?*

– Jeg har alltid hatt lyst til å lære mer og ha flere ben å stå på, og det å få over-

«Hva annet enn kunnskap er det som kan hjelpe oss med utfordringene vi står overfor?»

sikt over både det frie feltet og institusjonen var viktig for meg. Det har vært en slags kunstig inndeling mellom de to, og når jeg fikk stempelet som performancekunstner, opplevde jeg at folk litt nedlatende påsto at jeg ikke forsto det man holdt på med på institusjonene. Så kan man kanskje hevde at det å ta enda en utdanning er å gjøre det litt the hard way, men det var viktig for meg å få den oversikten slik at ingen lenger skulle kunne hevde at jeg ikke hadde greie på ting.

– *Hvordan var det da å gå der når du allerede hadde såpass mye erfaring?*

– Det var ganske hardt å komme med et kunstnerskap i bagasjen til et sted der ingen brydde seg om dette. Det var som å være 12 år igjen; Sverige er et land som er superhierarkisk, og din egen måte å jobbe på blir ikke akseptert i det hele tatt. I tillegg er det totalforbud mot å bli sint, jeg ble mye sint, men det kom jeg



Jesse Inman, Kenneth Homstad og Vassilissa Reznikoff i *Kaspar Hauser* eller *die Ausgestoßenen könnten jeden Augenblick angreifen*. Regi: Lisa Lie. Kostyme og scenografi: Maja Nilsen. Schauspielhaus Wien 2017. Foto: Matthias Heschl

absolutt ingen vei med. Det å gå i åpen konfrontasjon gir deg ingenting, isteden er man nødt til å snike seg rundt og snakke med de riktige folkene, noe jeg ikke fikk til. Jeg tok imidlertid en del masterkurs på Danshögskolan samtidig, og det var kjempebra. Min opplevelse er nemlig at teatret i Sverige ofte er veldig langt unna det vi ser på som scenekunst i Norge.

– *Hvordan da?*

– Den tilnærmingen til teater som finnes i den frie scenekunsten og store deler av institusjonsteatret i Norge, ligger nok veldig mye nærmere koreografi i Sverige. Så det var en interessant oppdagelse. I tillegg tok jeg deler av postmasteren i Belgia samtidig, noe jeg også fikk mye utbytte av. Det var fint å få fylt på så mye kunnskap som mulig når jeg først studerte, men selv om Dramatiska Högskolan i seg selv er en kjempefin skole, var det nok mest av alt en dyrekjøpt erfaring for meg. Samtidig tenker jeg at det også er sunt å av og til sette seg i litt vanskelige situasjoner, der man også blir tvunget til å gjøre ting man normalt ikke ville stått inne for. Jeg fikk nok ikke helt utbytte av det på det plan jeg hadde ønsket meg, men det var likevel interessante og verdifulle år.

– *Samtidig var det vel like etter Dramatiska Högskolan at du regisserte Lille Eyolf på Rogaland Teater. Kom dette oppdraget nettopp fordi du hadde utdanningen fra Stockholm?*

– Ja, det gjorde i grunnen det. Og det var også det jeg ville, jeg ønsket å bevisse at jeg kunne sette opp noe fra A til Å, for det var det ingen som trodde at jeg fikk til. Så fikk jeg høre at det jeg gjorde der ikke var noe spremsk, men nei, det var det



Schauspielhaus Wien / Opprinnelig varieteteater og kino fra begynnelsen av 1900-tallet, grunnlagt som teater i 1977 av den anerkjente østerrikske regissøren og skuespilleren Hans Gratzler. Andre renommerte teatersjefer er George Tabori og Andreas Beck. Fra 1990-tallet har teatret hatt særlig fokus på ny tyskpråklig dramatik, et fokus dagens teatersjef Tomas Schweigen har utvidet til å gjelde ny scenekunst generelt. Det blir bl.a. spilt en suite for å kunne forvandle hele scenerommet til hver produksjon, og unge kunstnere fra hele bredden av den europeiske teaterscenen gjør teatret til en møteplass mellom institusjonen og det frie feltet.

jeg ville. For da var det eksotisk for meg.

– *Du var inne på motsetningen mellom institusjonene og det frie feltet. I intervjuet med Sons of Liberty fra 2006 siteres du på at «Institusjonsteatret er som en fabrikk – de skal lage et produkt. Det blir en helt annen inngang til teatret. Vår inngang er at det er et meningsbærende medium vi kan kommunisere et syn på verden gjennom.» Hva har endret seg siden 2006? Ditt syn på institusjonene, eller institusjonene selv?*

– Teatret selv, vil jeg tro. Det kommer mange nye, unge folk som leter etter veldig spesifikke ting i sine kunstnerskap og har en helt egen måte å jobbe på, som regissører og utøvere. Det synes jeg er veldig viktig, fordi det henger sammen med hvilket syn man har på teatret. Skal man se på det som en klipp og lim-institusjon? I kunstfeltet er det helt legitimt å referere til andres verk, men det er samtidig en veldig bevisst handling. I teatret derimot har jeg følelsen av at det lenge har vært legitimt å bare klippe og lime fra andres verk, men det er jo virkelig ikke et eget kunstnerskap. Det er mulig det fungerer, men det ligger absolutt ikke noe stolthet i det, og jeg skjønner heller ikke hva man vil med det. Heldigvis opplever jeg at dette er på vei ut og at teatret mer og mer ser på seg selv som en egen kunststart.

– *Men når du sier at du jobbet annerledes med Lille Eyolf, betyr det at du selv forandrer deg på institusjonene?*

– Jeg tror det handler om hva slags rom og tillit man får. På

Trøndelag Teater, der jeg gjorde *Blue Motell*, vet jo teatersjef Kristian Seltun av erfaring at det er best å la meg være i fred. Det er ikke det at de ikke lot meg være i fred på Rogaland Teater, men jeg hadde selv mange fordommer som jeg først måtte rydde opp i, og deretter trengte jeg rett og slett å teste ut hva som var mulig og ikke mulig. Så selv om jeg sett i ettertid nok kunne vært mer fri enn jeg følte jeg kunne være, så var det et ganske nyttig prosjekt for min del.

Historieoverdose

– *Du har også jobbet med noen operaprosjekter, blant annet din avgangsforestilling fra Stockholms Dramatiske Högskola. Hva er det som interesserer deg ved musikkteater?*

– Jeg hadde veldig lyst til å jobbe med musikkteater, nok en gang fordi jeg ønsket å finne ut hva dette var for noe. Det var også veldig lærerikt; fordi prøveprosessene er så korte, må man ha skapt alle bildene på forhånd slik at man bare kan putte utøverne inn i dem. Hadde man hatt mer tid kunne man sikkert gjort noe enda mer organisk ut av det, men det at man er slave av musikken, det liker jeg veldig godt.

– *Det er jo interessant at opera først og fremst er en musikkform og ikke en scenisk form, selv om det er lett å tenke omvendt om det som scenekunstner?*

– Det er noe annet, ja. Og nettopp derfor var det utrolig lærerikt for meg å få jobbe med en komponist og en dirigent, å se hva de gjorde og hvordan de tenkte. Jeg opplever at musikkteater har en mye større språklig og formmessig presisjon enn vanlig teater, nettopp fordi musikken er styrende for det som skjer på scenen, at alt tar utgangspunkt i notasjon. Man kan ikke føle seg fram på samme måte som når man jobber med teater, og det synes jeg var veldig fascinerende. Dersom jeg kunne fått litt friere tøyler synes

jeg det ville vært kjempedyrt å jobbe med opera igjen. Om jeg kunne blandet høy- og lavkultur litt mer eller hatt et stort orkester, men ikke nødvendigvis brukt det hele tiden, selv om det koster masse penger. Det er jo det som er den store utfordringen; at alt koster så mye sånn at bordet fanger veldig raskt. Å jobbe med opera ut i fra utgangspunktet at alt er mulig, det hadde vært gøy!

– *I Dramatikkens Hus sin foredragsserie snakket du i fjor om ett av dine forbilder, den nå avdøde amerikanske forfatteren Kathy Acker. Da siterte du henne på «nonsens er ikke uten mening» og hevdet selv at «vi oversvømmes av narrativ». Hva legger du i det? Kjemper du for et nonsense-teater?*

– I likhet med trash har nonsense konnotasjoner til noe uten betydning, men tvert imot er det bare en annen måte å fortelle noe på. Samtidig gjør narrativet som kommer inn over alt at vi får en overdose av historie. Jeg orker ikke å sette meg inn i så mange menneskers liv, jeg er lei av at man hele tiden skal sitte å forstå og føle med og så videre. Det finnes andre måter å snakke sammen på, narrativet er ikke det eneste som er meningsbærende i kommunikasjon. Det som alltid har vært mest inspirerende med Kathy Acker for meg, er at hun går forbi -ismene i sine tekster. Istedenfor å ta opp de samme vanskelige temaene som alle andre, som egentlig bare bekrefter dem, forteller hun fra en posisjon der hun allerede er forbi dette stadiet. Hun skisserer et nytt sted eller ny verden om du vil, og når du er klar for det, inviterer hun deg til å bli med dit.

– *Slik du også gjør i dine arbeider?*

– Ja, akkurat det synes jeg er en utrolig interessant måte å jobbe på!

(Eivind Haugland jobbet som dramaturgipraktikant på Schauspielfabrik Wien fra august 2016 til februar 2017.)