

I redaksjonen: Hans Petter Blad, Erling Kittelsen, Kari Saanum (red.)

Formgivning, foto: Asbjørn Jensen
Repro og trykk: Valdres trykkeri

Norske Dramatikeres Forbund
Pb 579 Sentrum
0105 Oslo
tlf 22 47 89 50
post@dramatiker.no

www.dramatiker.no



INNHold

Artikler

- 4. **Kari Saanum:** Nå – i historiens langsomme skrift
- 8. **Inger-Margrethe Lunde:** UNDERVEIS og så skjedde det
- 11. **Hans Petter Blad:** Bestillingsverket
- 15. **Ingvald Bergsagel:** Forfattere for filmen
- 24. **Erling Kittelsen:** Teatrets og samfunnets dramaturgi
- 36. **Victoria Meirik:** Great Expectations
- 44. **Kari Saanum:** Det hadde vært himmelen!
Intervju med Jesper Halle og Jon Tombre
- 48. **Liv Aakvik:** 2000-tallet. Politisk teater
- 50. **Liv Aakvik:** Årboken ringer Catrine Telle
- 54. **Liv Aakvik:** Når det kommer til stykket?
Samtale med Sigmund Sæverud og Klaus Hagerup
- 62. **Øyvind Berg:** Løse tendenser. Bokanmeldelse
- 76. **Maria Tryti Vennerød:** Det store spørsmålet
- 84. **Elfriede Jelinek:** Jeg vil være overfladisk
- 88. **Elisabeth Beanca Halvorsen:** Elfriede Jelineks teatersyn
- 90: **Ny norsk dramatik 2004**

Fotografier

Asbjørn Jensen: Teater- og kinogjengere i Stavanger 18. januar 2005

Nå – i historiens langsomme skrift

av Kari Saanum

Det går en tråd gjennom Dramatisk Årbok denne gangen. En tråd vi ikke har bedt om eller oppsøkt, men som har søkt seg til årboka og snor seg gjennom det folk skriver. Det er vanskelig å fange inn med ord, men jeg mener det handler om kunstverket, om kunstnerens rolle og kunstens autonomi. I vår tid. Vår kultur. I Norge. Nå.

Det handler om et teater som følger samfunnets dramaturgi, slik Erling Kittelsen hevder i sin reflekterende dialog med skuespiller Aagot Sendstad og dramaturg Ola E. Bøe; et teater som under presset av de kommersielle kravene til inntjening, blir overfladisk og forflatet.

«Teatret er kanskje redd for at ting ikke er begripelig nok (...) Snart er hele samfunnsholdningen dramatiserte forenklinger av det virkelige liv. Teatret skulle lete etter noe helt annet,» sier dramaturgen på Det Norske Teatret.

Det handler om kunstverket som en vare i en bestillerkultur, slik Hans Petter Blad skriver, der kunstneren snart ikke lenger er herre i eget hus. Der åndslivet er satt ut på anbud til statlige og kommersielle bestillere. Der kunstnerens genuine idé og uttrykk ikke lenger er etterspurt, for det er bestillerne som bestemmer.

Og det handler om dét bestillerne bestiller. Slik for eksempel Liv Aakvik skriver om: Politisk Teater. Er det noen som husker hva som rørte seg i kunstlivet for en ca 30-40 år tilbake? Da den såkalt politiske kunsten var noe som foregikk først og fremst utenfor institusjonene, og i de tilfellene der den foregikk innenfor, ble den harselert med og fradømt kunstnerisk verdi – jfr. samtalen med Klaus Hagerup og Sigmund Sæverud.

Forresten: Hva er politisk teater? Er det dét at teatret skal Handle Om Noe? Viktige Saker? Hva er det som er viktig da? Sånn som avisene skriver om? Og ikke

sånn Privat Oppkast om familien og sånn, slik for eksempel teatersjefen ved Hålogaland, i en artikkel i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, har sett seg lei på?

Har noen i det hele tatt reflektert over begrepet og funnet ut av hva det skal bety? Og hvorfor er forresten ikke teater om familien politisk?

Aakvik intervjuer også Cathrine Telle, som sier at de hele tiden har spilt politisk teater på Trøndelag Teater – det er bare ingen som har oppdaget det!!

Og det handler om, slik jeg synes regissør Victoria Meirik beskriver, en lengsel etter kunstneren som sjaman; en som ser, kan tyde, og sette i sammenheng de hendelsene i stammens liv som er uforståelige og usynlige for stammen selv. Men lever vi i det samme samfunnet? Ser vi det samme? spør Meirik, har vi noe felles lenger? Eller oppfatter vi verden bare med vårt individuelle blikk – verden slik den er for meg?

Og: «Hva slags rolle vil dramatikerens ha, bortsatt fra å være gjest i sitt eget medium? Hva er dramatikerens definisjon av teatret? For hvilket teater og samfunn skriver dramatikerens?» Sitat Meirik. For skal dramatikerens få den kunstneriske friheten hun eller han gjør krav på, må hun og han fankenmeg også ville noe med teatret. Definere sitt eget teatersyn og –språk. Være tydelig – påståelig – kanskje umulig.

Så hva er det jeg synes det handler om, den slørete tråden jeg prøver å følge? Kanskje handler det om et behov for kunst, og en kamp om innhold, med kunstlivets bestillere, kunstnerne og publikum som aktører, som kanskje gjør noe med kunsten. Gjør sånn at kunstlivet blir noe mer enn sukkerstrø på den norske velferdskaka?

I en tidligere, men ikke derfor mindre aktuell, leder i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift (Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift nr. 1 – 2003), etterlyser Therese Bjørneboe en tydelighet i norsk teater. Før, i de utskjelte -70-årene, skriver Bjørneboe, var det tydelig forskjell på to teatre som for eksempel Teatret Vårt og Hålogaland; de hadde hver sin profil, og å gå fra det ene teatret til det andre var utenkelig. I dag vandrer skuespillere og instruktører ubesværet mellom de forskjellige institusjonene, fordi teatrene sowieso holder på med det samme.

Bjørneboe etterlyser teatre med en sterkere kunstnerisk identitet, ikke minst for å styrke teatrenes stilling i offentligheten. Hun ønsker seg teatersjefer med kunstneriske grunnsyn som skiller dem fra konkurrentene.

Denne etterlysningen har også med vårt arbeid å gjøre. Vi som skriver dramatik, enten det er for TV, film, radio eller scenen, enten det er for voksne eller barn, må satse på å være tydelige, vi må peke ut vårt Nå, våge å si: Se her, det er her det skjer.

I et land som Norge, der flere av litteraturkritikerne i de viktigste avisene ga uttrykk for at de syntes tildelingen av Nobels litteraturpris 2004 gikk til en smal

og ukjent forfatter, er det viktig å si klart og tydelig ifra om hvor kunnskapsløs og provinsiell denne holdningen er, og det er det heldigvis mange som har gjort. Det vil vi også gjerne, og derfor trykker vi et bidrag av den *utenlandske* forfatteren, Nobelprisvinneren, forfatteren og dramatikeren Elfriede Jelinek; det kunst- og teaterfilosofiske essayet «Jeg vil være overfladisk».

Jelinek har som kjent foreløpig ikke har vært verken publisert eller oppført i Norge, selv om Gyldendal nå skal gi ut «Pianolærerinnen» og to andre romaner. Men også Nationaltheatret har flere stykker liggende inne til lesning med tanke på oppførelse, og det blir spennende å se om landets nasjonale scene ønsker og mestrer å gå i nærkamp med en kunstner som ikke bare har klart å erte på seg Jörg Haider og annet godtfolk i Østerrike, men som også provoserer teatret selv, ikke minst ved sitt syn på skuespillere, regissører og – teater.

Den årboka du nå holder i hånden og leser i nå, er den siste. Ti år har gått siden Elsa Kvamme tok initiativet til og var første redaktør for Norsk Dramatisk Årbok. For å «spore opp hva dramatikerne er opptatt av ... og drømme om dramaer vi gjerne skulle ha sett» (sit. Elsa Kvamme, Norsk Dramatisk Årbok 1995).

At vi nå legger ned årboka til fordel for å flette oss videre utover og inn i den store verdensveven, betyr ikke at vi ikke lenger er opptatt av å trenge ned i det Nå som norsk dramatik i teater, film, radio og TV kan, bør, og (fremfor alt) er med på å speile. Nettstedet **dramatiker.no** kommer til å gjennomgå store forandringer i løpet av våren 2005, for å bli en mer aktuell, og vital port inn mot norsk dramatik og norske dramatikeres arbeid.

Vi som har skrevet Norsk Dramatisk Årbok gjennom årene, takker dere som har lest oss og brukt oss. En spesiell takk til medlemmene i Norske Dramatikeres Forbund, som har insistert på at boka har vært viktig for å synliggjøre og diskutere ny, norsk dramatik. Takk også til alle medarbeidere i redaksjonen, designere og skribenter, og gode hjelpere på NDFs kontor.

Som alle bøker som blir tenkt, skrevet og gitt ut, vil også denne være med på å prege dette Nå – som vi alle deler. Et lite tegn i historiens langsomme skrift.



UNDERVEIS og så skjedde det

av Inger-Margrethe Lunde
Styreleder

På slutten av året pågikk det en interessant debatt i Aftenposten, knyttet til Nationaltheatrets produksjon av *Bakkantinnene* og initiert av en av våre egne, Karl Hoff. En nyttig utveksling som ikke bare rusket i nødvendigheten av kunnskap om kulturarven. Det ble også en påminnelse om betydningen av forskjellig typer kunnskap og visdom. De fleste tragedier blir skrevet og fremført når et samfunn befinner seg i en overgangsfase. Når man av tvingende nødvendighet igjen må stille seg spørsmål om hvem jeg er, og hvorvidt gamle visjoner gjelder for dagen i dag. Det er antagelig derfor tragedien generelt er så populær og uunnngåelig nå. Fjorårets lightversjon må være Dan Browns *Da Vinci Koden*.

Den greske tragedien må forstås slik den omskrives og formidles i dag med bakgrunn i det aktuelle samfunnets sosiopolitiske og eksistensielle klima. Mange tragedier ble skrevet og fremført under borgerkrigen i 431–404 f.Kr. Senecas tragedier så dagens lys i løpet av en periode med mange blodtørstige tyranner. Den elisabethanske tragedien reflekterte en av de mørkeste sider i engelsk historie. Corneille og Racines verk tok form under despotiske regimer, og Ibsen artikulerte den nye eksistensielle tomhetsfølelsen ved begynnelsen av det forrige århundre. Måten man oppfatter og mottar tragedien på viser oss hvilke fundamentale forandringer et samfunn gjennomlever.

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrifts siste utgave gir en god presentasjon av den aktuelle oppsetningen på Nationaltheatret. De siste 20 årene har man vært vitne til betydelige forsøk på kritiske undersøkelser av tragedien. *Orestien*, med sine ideer om et samfunn og en rettsstat i utvikling, har stått spesielt sentralt, *Bakkantinnene*, ikke så ofte. Det skyldes det mer diffuse og vanskelige materialet Evripides forsynte tragedien med. Her må vi se enda mer fordomsfritt forbi vår kristne kulturarv og inn i et universelt, globalt landskap. Det er lettere i dag enn

tidligere. New Age, den nye åndeligheten, ideologiers død og en mer holistisk livsholdning har gjort flere åpne for det mystiske og ukjente, kanskje skremmende dimensjoner som også greske tragedier, avdekker.

Den siste setningen vi kjenner til (avslutningen er gått tapt) i *Bakkantinnene* er Agaves utrop: «Du ser hvor bratt min livslodd er forandret, far.»

Agave har drept sin sønn, den brutale kong Pentheus, i bakkisk rus og påvirket av Dionysos selv, hans fetter. Historien er som i all mytologi kompleks og forvirrende. *Bakkantinnene* (iscenesatt først etter Evripides død i 406 f.Kr.), anskueliggjør de dypeste motsetninger i mennesket. Forholdet mellom det kvinnelige og mannlige, gud og menneske, det indre og det ytre, blindhet og kunnskap, mannens aktive posisjon versus den passive kvinnelige rollen. Den rasjonelle vestlige mannlighet, Pentheus, versus den myke og svake lurendreieren fra Østen, Dionysos. *Bakkantinnene* viser, som Nietzsche sa i 1872, kunstens to hovedprinsipper; det apollinske versus det dionysiske.

Bakkantinnene gjør av det menneskelige grunnmaterialet nær sagt en detektivhistorie. Historien om moren som dreper sin sønn, omhandler det ubevisste og skjulte i den menneskelige natur. Det andre, og det anderledes, som vi ikke kjenner og fremdeles må arbeide med, for bedre å kjenne oss selv. Hvem er vi? Tragedien presentert som en detektivhistorie, blir aktuell nettopp fordi vår forestilling om Gud har endret seg. De store gåtene vil bli stadig mer viktige fordi disse forholder seg til det vi aller mest prøver å fortrenge, nemlig døden.

Idet dette forordet blir formulert, kommer tsunamien 2. juledag 2004. Det blir påtrengende stille. Og mens tankene ikke greier å bli ord på papir noen dager fordi TV-skjermen har overtatt, tallene over døde har overtatt, naturen har overtatt, fortsetter den lille tanken: Dionysos ville hevne seg fordi han ikke fikk være del av det gode selskap. Dionysos utløste sannheten om det å være menneske: For alltid sammensatt, for alltid i evig utfordring mellom natur og kultur, godt og vondt, makt og avmakt, kvinnelighet og mannlighet. Kjærlighet og ondskap. For alltid vår utfordring.

3. januar 2005 skriver Arnhild Skre i Aftenposten at vi trenger forfatterne nå. Hun refererer til forfatteren W.G. Sebald som svarer på sitt eget spørsmål: «Litteraturen kan bidra til heling av traumer og oppretting av ubalanse på måter som verken faktafremstilling eller forskning kan. Forfattere kan grave frem fra fortiden og knytte sammen slikt som tilsynelatende ikke har noe med hverandre å gjøre, og arrangere alt i et slags mentalt stilleben.» Slik forsøker, konkluderer Skre, forfatteren selv å spore trådene og de usynlige sammenhengene som styrer våre liv. Erfaringsmessig går det ofte langt tid før man greier å beskrive ufattelige hendelser som har direkte innflytelse på menneskets liv, likevel er det det som er kunstnerens oppgave, kall eller tvang: Gripe det av nødvendighet. Som Evripides, som Shakespeare, som Ibsen, som Jelinek.



Bestillingsverket

av Hans Petter Blad

Denne artikkelen er et bestillingsverk. Som forfatter, som en person som overlever nærmest utelukkende ved å skrive, skriver jeg i større og større grad på bestilling, og i mindre og mindre grad etter eget forgodtbefinnende. Enkelte dager kan jeg fortsatt innbille meg at det å skrive på bestilling har sine fordeler, det setter visse rammer for skriften, og jeg har ofte blitt fortalt, at det å skrive innenfor rammer definert av andre har noe flott ved seg; det skal liksom yppe til en spesiell form for kreativitet, det skal frigjøre noe særegent eller allment som bare vil kunne synliggjøres på denne måten, ved at jeg egentlig ikke er fri når jeg skriver. I diskusjoner med kolleger omkring bestillingsverkets natur er det ikke sjelden vi kaster et blikk bakover i tiden, og forteller oss selv at mange av vår tids største kunstverk nettopp ble utført på bestilling, derfor er det naturligvis urimelig av oss å se på bestillingsverket som noe utelukkende negativt, noe som står i veien for vårt kunstneriske virke. Det er jo også slik at den som bestiller et verk – det være seg et filmmanus, et teaterstykke eller som dette, en liten artikkel – alltid har de aller beste hensikter og alltid lover størst mulig frihet. Ikke sjelden viser denne friheten seg å være illusorisk, fordi det man ender med å skrive alltid, eller nær sagt alltid, viser seg å inkludere endeløse rekker med råd og innspill, insisteringer og hint.

Årsakene til at man mot bedre viten likevel sier ja til å skrive et bestillingsverk er mange, og ofte forbundet med en nesten servil dårlig samvittighet. Eller man fristes av pengene, penger hvis eneste funksjon nettopp er å kjøpe en framtidig større grad av personlig frihet. På den måten har slike oppdrag, eller bestillingsverk, noe forførende ved seg. Slik kan man samme dag som oppdraget blir gitt en finne seg selv bak skrivebordet, der man trommer med fingre mot bordplaten, mens man mumler for seg selv «døden, døden, skrive noe om døden», inntil man kommer på et eller annet om døden, en idé eller en strøtanke og så

begynner man f.eks. på denne novellen man med glede og optimisme har sagt ja til å skrive. Så er man kanskje heldig, og skriver en tilnærmet god novelle til en antologi, om f.eks. døden, og sier til seg selv at, joda, det gikk greit, ikke på noe tidspunkt under skrivningen følte jeg meg ufri, og man forledes derved til å si ja til neste forespørsel, som selvfølgelig viser seg å være full av problemer og krangler med den som har bestilt artikkelen eller manuset, og man sverger på aldri mer å si ja til noe som helst. Men det er umulig.

Opp gjennom årene, gjennom arbeidet med å skrive bestillingsverk, har man naturligvis tilegnet seg et håndverk. Dette håndverket står nå ideelt sett til disposisjon for nær sagt hva som helst, ja, det er til slutt ikke en eneste tanke eller følelse man selv har som ikke lar seg utvikle i skriften, som ikke lar seg nedtegne. Man kan skrive hva det skal være, det er derfor med relativ trygghet man sier ja til neste bestillingsverk. En filmprodusent ringer. En konkurranse utlyses. En regissør har en idé han gjerne vil ha deg med på, det skal samarbeides. Og bak alle disse henvendelsene ligger det stadig et ønske fra den som henvender seg om at man skal skrive med størst mulig følelse av frihet. Dette er et klassisk problem. Før eller siden, under skrivningen, blir denne friheten en hemsko, fordi den er så abstrakt, så tilsynelatende vanskelig å gripe, så man ledes til å spørre seg hva den som har bestilt verket egentlig er ute etter. Man vet, av bitter erfaring, at vedkommende har en ganske presis idé om hva han eller hun ønsker seg. Å, så lett det er å se for seg dette og, for å spare seg selv for en endeløs rekke av problemer, å skrive en tekst som tilfredsstiller disse aldri uttalte krav og ønsker. Bare til en viss grad er det plagsomt, at den som bestiller driver en moderne form for *shopping*, der en selv tilfredsstiller behov bestilleren ikke selv helt er i stand til å artikulere. Ikke sjelden er bestilleren Staten, eller en forlengelse av en eller flere institusjoner.

Riktignok har man som ung vært på reise i f.eks. DDR mens det ennå var kommunistisk, og man har sett hvordan teatrene viste stykker som tilsynelatende hyllet Staten, mens de egentlig, i underteksten, bedrev sofistisert systemkritikk. Med denne erindringen i mente prøver man å se på teksten med nye øyne, med den kritiske undertekstens øyne, selv om det blir noe tvungent over det hele, for man befinner seg ikke i en totalitær stat, det fins ikke noe påbud, det fins ingen egentlige begrensninger. Når f.eks. teatrene insisterer på at de ønsker seg politiske stykker, så er det jo ikke noe problem, man kan jo nettopp skrive et slikt politisk stykke. Staten har jo på den måten indirekte bedt om å bli kritisert, slik BRD på 70-tallet med største glede betalte f.eks. Fassbinder for at han skulle lage mest mulig radikale filmer som avslørte hvilket forferdelig samfunn BRD var i ferd med å bli. Dette er jo fint, det er et tegn på at demokratiet virker, og man setter seg ned, trommer med fingrene på skrivebordet, og mumler «politisk, politisk, skriv noe politisk», med vissheten om at teatrene, og

Staten, ønsker seg noe som tar opp dagsaktuelle temaer, noe med brodd, og man prøver både å forestille seg hvordan man skal kunne si noe annet enn det de ønsker seg, kanskje blar man litt i «Plattform» av Michel Houellebecq og tenker at, joda, det fins fortsatt temaer som er i stand til å sette sinnene i kok, det hadde vært noe, skrevet en bok eller et manus i stil med «Plattform».

Man tenker – hadde jeg bare hatt et slikt stykke påbegynt, hadde jeg bare skrevet en scene eller to, så kunne jeg nå ha fortsatt, da ville alt stilt seg helt annerledes, da ville jeg ha begynt på stykket før de ba meg om å skrive det, og man ville ikke ha følt seg latterlig eller falsk, og den mulige underteksten ville ikke vært besmittet med et villet ønske om å være kritisk, for enhver pris.

Samtidig, det er ikke til å komme fra, at man selv skyr konflikt, og at vi lever i en nasjonal kultur som dypest sett styrer unna enhver konflikt, og man skjønner, at et slikt tenkt politisk stykke ikke kan gjøre annet enn å stille en selv i et svært dårlig lys. Fordi man på en merkelig og litt smålåten måte alltid er sliten, litt sliten, så slår det en at det siste man trenger nå er å befinne seg på utsiden, mislikt, kanskje til og med hatet, for sine radikale synspunkter, for sine ekstremt politiske synspunkter, selv om disse synspunktene i beste fall bare er svakt synlige i underteksten. I en slik tilstand av usikkerhet er det alt for lett å mistenke teatrene for å bedrive *shopping* når de uttrykker sine ønsker om et politisk stykke, er man sliten og usikker er det vanskelig å forestille seg at noen virkelig mener det de sier.

Bare unntaksvis snakker man med de som bestiller bestillingsverkene. Kanskje møtes man på en premiere, eller på en kafé, og man merker på de som bestiller at deres tid er knapp, de har mye å gjøre, de er livredde for å vikle seg inn i samtaler som forplikter, fordi de naturlig nok er ridd av en grusom usikkerhet, fordi antallet norske kunstnere er så høyt, alle har, gjennom det enorme antallet av bestillingsverk, muligheten til å overleve som skribent eller forfatter. Dette er et problem for de som bestiller bestillingsverk: Alle skriver, alle de kjenner skriver og regisserer, alle de møter på gaten og på fester skriver og regisserer, derfor er de nødt til å holde en viss distanse, det er forståelig. Antallet skrivende er skyhøyt, antall prosjekter som kommer rekende er overveldende, og som bestiller har man aldri muligheten til virkelig å sette seg ned og tenke over det man leser. Man har vel, som bestiller, en snikende følelse av at ikke rent få skribenter etter hvert har blitt utålelig flinke til å skrive innenfor visse rammer, at den skrivende lynraskt skjønner hva slags tekster det nå er marked for, og hvordan disse markedsvennelige tekstene skal skrives, derfor er det nesten umulig å skille det ekte fra det uekte, hvilket gjør bestillerenes usikkerhet forståelig for oss andre, spesielt når vi vet at denne usikkerheten stadig erfares i ensomhet.

For den som skriver bestillingsverk, men som i dypet av sin sjel ønsker å skrive alt annet enn bestillingsverk, dvs. å stenge seg inne i sin egen skrift, i sitt

eget hjem for å skrive anti-bestillingsverk, har omverdenen en tendens til å virke svært påtrengende. Virkeligheten insisterer, gjennom prat om de enorme summene som står til rådighet for den som velger å skrive et moderne og publikumsvennlig drama inspirert av Ibsen i forbindelse med dramatikerens jubileum, eller den trenger seg på gjennom politisk føring som forteller at alle kjønnsnøytrale roller burde spilles av kvinner, eller en artikkel om hvor viktig det er at man i norsk film nå ikke mister det suverent gode grepet man har på publikum. På den ene siden; forespørsler, på den andre siden; hint om hva svaret ideelt sett bør inneholde.

Det er ikke til å komme fra, man får en fornemmelse av at bestillingsverket *fanger*, det er noe i selve formen, eller tilstanden, eller det at man har blitt spurt og høflig sagt ja som preger skrivingen, selv på de mest umerkelige måter. På detaljplanet – et ord eller en mening man stryker eller fortrenger, eller i det personlige møtet med bestilleren. Siden det ikke er ens eget stoff, og siden det ofte er såpass mange involvert i å ta den endelige beslutningen (skal det spilles, filmes, publiseres), så senker man *guarden*, man tviholder ikke på eller krangler om egne ideer – det føles litt pretensiøst å insistere på sin egen fortrefelighet på den måten. Så man lar det gli, man lar det gå, eller det kommer til et punkt der man er utmattet av alle møter og diskusjoner og innser at man er i ferd med å bli en irriterende besserwisser som insisterer på å ha rett. Man melder pass. For man merker at det ligger uomtvistelig i bestillingsverkets natur å uttrykke visse, og bare visse, sider ved samfunnet og tiden man lever i. Som hos renessansens malere er man nødt til å hylle oppdragsgiveren, eller mer presist; oppdragsgiverens suverene makt til å be oss om å skrive akkurat hva vi vil.

På tross av skrivingen, er det enkelte ganger man faktisk får tid til å lese. Og da kan det hende man faktisk, i et slags motsetningenes overmøte, går hen og leser Dantes «Guddommelige komedie». Det er en lang og møysommelig ferd mot tredje del, mot Paradis. Etter å ha vært i Helvete og i Skjærsilden er det ikke til å komme fra at Paradis virker litt kjedelig, litt vel udramatisk, på tross av dybden i den beskrevne skjønneten. Mens man leser Dante, da slår det en, som forfatter av bestillingsverk i Norge, at det å beskrive Paradis er vår oppgave, om enn et ganske demokratisk, jordisk sådan. Og når en slik tanke først setter seg, er det ikke mulig å bli kvitt den. På tross av drypp av urettferdighet, er det ikke til å komme fra at vi relativt sett lever i Paradis og at det er forfatteren av bestillingsverket sin jobb å fortelle om dette på en levende og dramatisk måte. I det hele tatt er det en formidabel oppgave, å fortelle om lykken og gleden. Men kanskje er dette den eneste, mulige *subversive* underteksten i våre bestillingsarbeider, at vi lever i den best tenkelige av verdner, i et jordisk Paradis. Selve bestillingsverkets overflate, selve teksten, må naturlig nok være av en helt motsatt karakter, og insistere på hvor ille vi alle har det, her, nå.

Forfattere for filmen

av Ingvald Bergsagel

Hva har det å si for norsk film at alle de tre spillefilmkonsulentene i Norsk Filmfond er etablerte forfattere og dramatikere? Vi samlet trioen for en prat.

Erlend Loe har fordelt millioner fra pengesekken hos Norsk Filmfond siden februar 2002. Torun Lian satte seg til rette i september 2004, mens Nikolaj Frobenius tiltrådte i januar 2005. Det er lett å påpeke store forskjeller mellom de tre spillefilmkonsulentene, men likhetene er også påfallende. En viktig fellesnevner er det skrevne ord. Av de tre er det kun Lian som har jobbet som regissør, men alle har gitt ut skjønnlitterære bøker, skrevet filmmanus, og alle er de medlemmer av Norske Dramatikeres Forbund. Dessuten hadde ingen av dem noen som helst planer om å søke på jobben.

Erlend Loe: Den første reaksjonen min var at jeg lo fordi det hørtet så rart ut. Jeg sa nei.

Nikolaj Frobenius: Jeg sa også nei.

Torun Lian: Jeg synes det var interessant at de spurte meg; jeg som har vært så grinete de siste årene.

Frobenius: Begge dere har vært veldig grinete ...

Lian: Ja, men vi har vært grinete på forskjellige måter.

Hvorfor sa dere til slutt ja?

Loe: Jeg hadde ment mye om norske filmer lenge. Når det plutselig åpnet seg en dør var det en mulighet jeg ikke kunne la gå fra meg.

Frobenius: Jeg har jobbet mye som dramaturg, konsulent og manusleser, og det har vært veldig tilfredsstillende. Da jeg ble spurt for andre gang,



tenkte jeg det kunne være greit å legge den intense, skjønnlitterære skrivingen litt til side og heller plukke opp dette med manuslesing og oppfølging av prosjekter.

Lian: Jeg trodde aldri jeg skulle bli spurt om å ta en slik jobb. Det var kanskje det som gjorde at jeg sa ja. Jeg var dessuten veldig lei av egosentriske interesseorganisasjoner. At omsorgsperspektivet for det endelige resultatet i norsk film var så fraværende. Dessuten var jeg nettopp ferdig med en film (*Ikke naken*), og i den fasen er i alle fall ikke jeg særlig produktiv.

At dere er blitt håndplukket til stillingene tyder på at Filmfondet ønsker å styrke manusets stilling framover. Hvilke tanker har dere om det?

Frobenius: Det at vi nå får tre profesjonelle forfattere som spillefilmkonsulenter er neppe noen tilfeldighet. I minst 15 år har bransjen ønsket å binde den profesjonelle forfatterstanden tettere til filmmiljøet, uten å lykkes i så altfor stor grad. Jeg tror det å satse så mye på manussiden er et riktig sted å begynne for å få en slags basis, en grunnmur. Men det kan også være visse svakheter ved å være primært forfatter i en slik stilling. Jeg fikk noe produksjonserfaring med *Øyestikker* og har fulgt andre filmer jeg har vært med på relativt nært. Men jeg har ikke den førstehåndserfaringen som Torun har.

Lian: Manus er en så vesentlig bestanddel av det å lage film. Det er historier vi forteller. Resten av prosessen kan gjøre de historiene bedre eller dårligere, men det er først og fremst det skrevne ord som er grunnlaget. Jeg har jobbet nokså hardt i rundt 20 år for at manusforfatterne i Norge skal bli mer synlige. Det var Axel Hellstenius, Eirik Ildahl, Morten Barth og jeg selv som i sin tid reiste oss opp og sa at nå fikk det være nok. Det var ikke så lett. Det tok mange år, også med arbeid innad i Norske Dramatikeres Forbund, for å få aksept for at en viss grad av profesjonalitet måtte til. Bevisstgjøringsprosessen har pågått lenge.

Loe: Jeg synes det er bra med det fokuset som har kommet på manus. At vi tre har den erfaringsbakgrunnen vi har, gjør at vi kan få en enda tydeligere utvikling. Det er jo ingen som sier rett ut at de synes manus er uviktig, men det har vært noen rare holdninger.

Du sa i et intervju at du i løpet av din tid i Filmfondet var blitt mer pessimistisk når det gjaldt manus. At manusprosessen her i landet ofte var «for tilfeldig, for overflatisk og for amatørmessig». Står du for det?

Loe: Det overrasket meg hvor dårlig det stod til med manusarbeidet, men jeg har også fått større respekt og forståelse for kompleksiteten i hele det apparatet som må til for å lage film.

Verken du eller Frobenius har regissert eller produsert filmer selv. Er det en stor ulempe i denne stillingen?

Loe: Min største svakhet er at jeg ikke er bevandret i alt som skjer på vei

mot ferdig film. Det er en del ting jeg ikke kan, men som jeg heller ikke har ambisjoner om å kunne. Til gjengjeld tror jeg at jeg kjører en manusutviklingsprosess som er ganske stram og som det kommer noe ut av. Det skal noe til å få konsulenter med erfaring fra alle ledd til enhver tid, og det spørs om det i det hele tatt er ønskelig. Jeg tror det er bra at det nå er fokus på manus i en periode, fordi det har vært for mye tilfeldigheter knyttet til denne biten tidligere.

Frobenius: Vi må huske på at en filmproduksjon er en veldig kompleks affære. Det er veldig mange fagfunksjoner, og ingen kan ha full oversikt og innsikt i alt.

Lian: Og det er manus vi vurderer. Et budsjett kan man alltid gjøre noe med. Ulike måter å produsere filmen kan også diskuteres. Men hvis ikke forelegget er der, og er så godt som det lar seg gjøre å få det, så får man problemer i andre deler av prosessen.

Du vil vel kunne se andre ting ved et manus enn folk som ikke har laget film selv?

Lian: Jeg tror faktisk at skjønnlitterære forfattere har vel så stor kapasitet til å lese filmatiske kvaliteter og visualitet ut av et manus.

Frobenius: Hvis du som manusforfatter ikke kan visualisere for leseren, så er du på feil klode. Et filmmanus er et veldig håndverksmessig dokument som skal gi input til de andre fagfunksjonene, og det må du vite en god del om. Selv synes jeg det er spennende å jobbe med kombinasjonen manus og regikonsept. Det er nesten umulig å tenke seg de to tingene frakoblet i den posisjonen vi sitter i. Du må se hvilken visjon regissøren har for det aktuelle manuskriptet, og hvilke produksjonsmessige rammer som ligger til grunn.

I hvor stor grad vil regissørens visjoner kunne påvirke deres beslutninger?

Lian: Det er nokså sjelden, i alle fall her i Norge, at man har foran seg et lite manus, og så tenker «wow, dette vil bli fantastisk!» etter å ha snakket med regissøren. Det er ikke sånn. Et filmmanus er ikke en mystisk størrelse. Det er noe nokså konkret. Så kan man se på visse parametere; for eksempel om det er for snakkesalig, for mye informasjon, er det ro nok for visualitet, for at bildene skal kunne spille med som del av et hele og ikke bare som illustrasjoner til teksten? Dette er ting som vi veit om, også som manusforfattere.

Loe: Vi tar i utgangspunktet imot forslag som kommer fra produsenter. De har da som regel allerede satt sammen et team, med blant annet regissør. Hvis manuset på det tidspunktet er på nippet til å være ferdig, har jeg gjerne også møter med regissøren alene for å få vedkommende til å fortelle hva han eller hun ser i det her. Hvordan vedkommende har tenkt å overføre det til film. Men en produsent er like lite interessert i å ta en unødig sjanse som jeg er, og i de fleste tilfellene har jeg ikke satt meg opp mot den regissøren som er valgt.

Lian: En styrke vi har, som folk uten manuserfaring mangler, er nok å se

måter å hjelpe et manus fremover. Hva kan tilføres og hvordan? Hvor i prosessen er forfatteren? Er vedkommende sliten? Hvordan kan man føre ny energi inn i denne delen av prosessen?

Frobenius: Der synes jeg du sier noe veldig spennende. Dette med de konkrete arbeidsforholdene for et manuskript. Hvor det er i prosessen. Er det veldig mange samtalepartnere inne? Er det hele i ferd med å bli stykket opp? Hvilke arbeidsvilkår er det manusforfatteren har? Hva slags press er han eller hun under? Dette kjenner jo vi, og det kan være ganske ekstreme tilstander i sluttspurten på et manuskript.

Lian: Jeg tror også det arbeidet vi nå gjør vil kunne legge noen føringer for de som kommer etter oss i disse stillingene. Folk som kanskje ikke er manusforfattere. Vi gjør oss noen kollektive erfaringer om manusarbeid som det har vært viktig å få nedfelt i denne bransjen.

De som har prosjekter kan fritt velge hvem av dere de vil presentere det for. Hvordan skal de velge? Hva er de største ulikhetene mellom dere?

Loe: Det at forskjellene mellom oss skal bety så mye, er i grunnen en myte. Selvfølgelig har vi med oss en smak inn i jobben, en smak som ikke helt kan kobles av, men jeg er i utgangspunktet åpen for hva som helst. Jeg er rett og slett opptatt av at et prosjekt skal være så godt det kan være innenfor sine egne premisser. Jeg har noen ganger tenkt at det er skummelt å gå ut for hardt og flagge ting. Da gir man folk grunn til å tro for mye om hva man liker og ikke liker. Folk tror kanskje at jeg bare er opptatt av nåtidshistorier, at alt skal være billig og at de derfor bør gå til en annen med for eksempel tunge, historiske dramaer. Uansett om man sier det høyt eller ikke, så danner folk seg bilder av hvem man er, og det blir irrasjonelle størrelser som er i bevegelse.

Lian: Jeg kan sikkert risikere å få en god del barnefilmprosjekter. Og seriøse, alvorlige ting. Da kan det jo være smart å gi meg noe helt annet. Jeg tror ikke genre vil ha betydning i mine vurderinger. Det vil handle om stoffet. Om det finnes tyngde i det, en vilje til å si noe, elegance, og så videre.

Frobenius: Det kan jo virke som om vi tre er veldig forskjellige, men jeg kjenner jo Erlend litt som leser, og jeg tror i 90 prosent av tilfellene ville vi gått for det samme. Det finnes tross alt ikke så forferdelig mange gode filmmanuskripter der ute. Er du profesjonell som manusforfatter og som leser, så ser du ganske raskt hva som er på et akseptabelt nivå og hva som ikke er det.

Lian: Det er sjelden vanskelig å være enige om hva som er bra stoff.

Loe: Det skiller seg så utrolig klart ut når det er noe som hever seg over resten. Jeg tror at en ideell konsulent ikke skal etterlyse noe som helst, men være åpen for det som kommer inn. Dersom det kommer ti romantiske komedier eller ti vikingdramaer, så må vi bare akseptere at da er dette trenden,

og finne de beste blant dem. Det blir feil å etterlyse ting. Hva som helst kan være bra. Det må bare være bra innenfor sine egne premisser.

Tidligere spillefilmkonsulent Karin Julsrud har, i et forsvar for å satse på såkalt publikumsvennlige prosjekter, sagt at dette kan sees som et trinn på veien mot å endre utbredte holdninger til norsk film. At man deretter vil kunne satse på det mer smale, og at Danmark i så måte kan være et forbilde som ligger 10 år foran oss. Hva synes dere om en slik innstilling?

Lian: Det har de siste årene kommet en helt ny gruppe som ser norske filmer. Det er de som bekjenner seg til å være unge, fra 15 til 50 kanskje. Det synes jeg er veldig flott. Den gruppa kommer ikke til å bli borte i nærmeste framtid, og jeg tror produsentene vil kjenne sin besøkelsestid og forsøke å holde på dem. Samtidig ser vi at de filmene som ikke henvender seg til denne store gruppen har omtrent de samme besøkstallene som de hadde for syv eller ti år siden. Det er dette vi nå kaller de smale filmene. Suksessene har smittet litt, men smitteeffekten er ikke formidabel. Det er disse filmene som vi nok må ha litt ekstra omsorg for. Ingen er tjent med at vi plutselig lar suksessene styre for alle filmer. At alt skal rettes mot denne nye, store, unge målgruppen.

Loe: Jeg er enig i at det i stor grad mangler en viss type filmer som gir et voksent publikum noe å bryne seg på. Men det mangler på alle plan, også på skrivebordet.

Lian: Jada, men det som gjør at en film beskrives som en suksess er nå gjerne at de går inn i dette såkalte ungdomssegmentet. Dette er en interessant og pågående diskusjon, en diskusjon som alltid skal finnes, og som vi ikke kan løse.

Loe: For øvrig er jeg ganske enig med Julsrud i dette med Danmark. De er nå på et nivå der de i minst ti år har vist at de kan lage filmer som publikum vil se og som samtidig ofte kritikerroses. De gjør det gang på gang. Jeg leste i den danske versjonen av Dramatisk årbok at de nå føler de har bevist at de kan, at de har en skare av talentfulle regissører og manusforfattere. Nå vil de bruke dette til noe mer. Til å vri om enda mer og lage mer meningsfylte filmer, filmer som er dristigere, farligere, som sier noe mer, mener noe mer og vil noe mer. Men de befinner seg noen hakk foran oss på den utviklingsstigen.

Lian: Der må jeg tillate meg å være litt uenig, for jeg synes at vi gjør det samme som danskene, om enn i mindre grad. Jeg tror at vi er i ferd med å få samme diskusjonen, men at det er litt mindre i Norge alt sammen.

Loe: De har en mye breiere profesjonell plattform der. De har et språk, et vokabular som er felles om film. Det har de hatt lenge, blant annet på grunn av filmskolen. Alle har gått der, alle har vært lærere til hverandre, nå lager de selskap med dem de gikk sammen med. Dette har fått lov å utvikle seg mye lenger der. Mens vi feker mer i blinde og skal finne opp ting på nytt hele tiden.



Lian: Vi skal etablere oss.

Loe: Ja, vi skal hele tiden etablere oss. Vi skal klare å få til noe som likner på en film, og jeg føler at vi hele tiden er et par tre trinn under danskene.

Frobenius: Vi ligger på et nivå som er under det høye skandinaviske nivået. Vi har etablert et veldig godt grunnlag for å utvikle oss videre, men vi må skjerpe oss for å klare det.

Lian: Jeg liker bare ikke å si det. Det er et eller annet selvopplyllende i å si det. Jeg vil mye heller trekke fram de positive trekkene jeg synes jeg ser i norsk film. Vi har begynt å få et miljø som vil mye, og som har fått en viss type selvbevissthet. Bli man utdannet som regissør, manusforfatter, filmfotograf og så videre – slik man nå kan i Norge – så får man automatisk en status ute i verden og kommer i dialog med folk på en annen måte. Disse tingene er i ferd med å skje. Og vi lager også noen gode filmer som hevder seg internasjonalt, selv om det ikke er så mange. Danskene har hatt en utvikling som nærmest er unik i verdenssammenheng, og det kan ikke vi bestemme oss for å bare arve. Det kan hende at vår vei er ganske annerledes.

Men er det ikke sunt å sammenlikne oss med Danmark, som har hatt så stor suksess, heller enn å skryte av at vi ligger foran for eksempel Slovakia eller Sveits?

Lian: Det får bli dine ord. Jeg helt uenig i at vi hele tiden skal sammenlikne oss med Danmark. Svenskene gjør akkurat det samme, og det kan av og til virke litt oppdemmende.

Frobenius: Det er ikke hensiktsmessig hele tiden å tenke at vi skal gjøre det samme som danskene. De har for eksempel produsert mange sosialrealistiske, mellommenneskelige dramaer. Det er viktig at norske filmskapere forsøker å gå sine egne veier, for eksempel gjennom radikalt personlige prosjekter.

Loe: Det er klart særpreg er viktig. Jeg mener selvfølgelig ikke at vi skal lage «danske» filmer, men de har blant annet fått til et hjemmemarked for sine filmer som er helt sinnsykt. Man kan si hva man vil om kvaliteten på de norske filmene de siste årene, men vi har faktisk økt andelen fra veldig lavt til ganske høyt, også om vi sammenlikner med de andre skandinaviske landene, og det synes jeg er fantastisk. En av kongstankene mine med denne jobben er at vi skal kunne lage filmer som særlig ungdom aksepterer og frivillig oppsøker. Filmer de anbefaler for kompiser og sier at de trygt kan gå å se. Da jeg var tenåring var det ingen norske filmer jeg kunne anbefale, eller som gjorde inntrykk. Det å fortsette i en retning som fremmedgjør store deler av publikum, ville vært et totalt «kiss of death».

Frobenius: Men vi må ha plass til filmer der vi kan juble om de blir sett av 15 000. Om filmen er sær og forsøker å flytte litt om på møblementet, kan den like fullt bli sett som en suksess. Vi må også ha plass til en utforskende underskog.

Lian: Vi må også være forberedt på at visse ting forandrer seg. Denne store ungdomsgruppen vi nå har fått på kino skal mates. Den skal ikke bli trett. Den trenger også større utfordringer etter hvert. Dessuten vil denne «ungdomsgruppen» (jeg skal finne på et veldig kult navn på den en gang) vokse og bli eldre.

Frobenius: Det er også viktig å tenke repertoar. Du skal ha bredde, variasjon og ulikhet. Det er noe jeg har tenkt å stimulere til: Forskjellighet.

Erlend Loe, du som har sittet her en stund, hva er dine beste råd til nykommerne?

Loe: Jeg har ikke noe råd. Alle må finne sin måte å gjøre jobben på. Det er en komplisert jobb. Eller forresten; jeg tror at det mest fornuftige man kan gjøre er å gi veldig klare tilbakemeldinger. At man sier helt tydelig hva man mener og tar de konfliktene som oppstår på grunn av det. Jeg har oppdaget at folk setter pris på det, selv i et avslag. Det har vært for lite rake rygger. Vi har kanskje vært for snille med hverandre ...

Teatrets og samfunnets dramaturgi

av Erling Kittelsen

Det er mulig jeg legger noe annet i begrepene enn dramaturgene sjøl ville gjort. I tilfelle har et savn i meg nyansert dem. For å la noen krysse mitt spor, har jeg bedt to markante teaterfolk, skuespiller Ågot Sendstad og dramaturg Ola Bø, svare på noen spørsmål som reiser seg underveis.

Åpne for en utsikt fra og til språk

Å være skrivende handler ikke om psykologi eller litteratur i seg sjøl, men om terskelen i ditt mentale rom for språk. Vil du uttrykke deg, står du der. Vil du forstå, står du nødvendigvis ikke der. Jeg tror på et alminnelig, hellig, ulydig språk som fyller ut og forklarer gjemmene. Et feste for strålen som skal forbinde selve ditt selv med en jordomvendelse; et forsøk på opplysning rundt knuter som kan komme hvis alt er som det er. Du lyser for egen fot og du lyser på vegne av andre. Å kalle den ulydige strålen introvert (uten kommunikasjonsevne), er å si at individet ikke har noen plass i kollektivet; klisjeen av individet skal passe med klisjeen av kollektivet. Det introverte er det som lodder seg sjøl i lys av sin egen innsikt og sin private psykologi. I verden som klisjé faller dette sammen med den påbudte kollektive drøm. Vår tid er introvert, mangler utsikt til og fra språk, men det skjer en brytning, vi har mye inne.

Å ha alt ute som konvensjon, er vel det verste. En tradisjonell form er ikke mindreverdig i forhold til en såkalt nyskapende. Alle uttrykk har sine grenser. Idiotiet oppstår når en anvender sine egne kriterier på andre former. Det gjelder både i diskusjon og praksis. Det vi må undersøke som en sak i alles interesse, er hvordan dramaturgen frigjøres til både å bli lytter og en som (nettopp) forteller dramatikeren teksten, hvordan mye av opphenget fjernes til økonomi, sjef, Aristoteles og misfornøyde/forventningsfulle dramatikere. Så vi alle kan gi det beste. Mange innsiktsfulle teaterfolk i dette landet knebles av en usagt konvensjon. Innafor denne er det til forveksling stor dristighet hvor våre utmerkede skuespillere får utfolde seg og overskygge behovet for andre gangbare former. Da går det vel bra, men skuespilleren kommer lett i klemma; vil både utvikle sin bredde og overbevise at det gamle er godt nok.

Vi dramatikere trenger også dialogen, samt at samfunn og kulturliv trenger at det er en dialog. Vi behøver ikke bli antatt for et godt ord. Dere behøver ikke forsvare dere overfor en utfordring. Praktisk kan det løses ved at én av dramaturgene har denne rollen. Saumfarer alt som kommer inn, lar andre lese det de bør lese, tar opp trådene, svarer i tide, utfordrer, får i gang samtaler og workshops. Det er ingen altfor stor oppgave, det dreier seg om at begge parter får motstand og jobber praktisk, politisk og teatermessig for dette rommet i teatrets hjerte. Ingen som vet hva godt teater er, kan ha denne jobben. Alle må våge å være blinde. Honorarpolitikken bør være såpass mjuk at et teater må kunne prøvespille et nytt skuespill i måneden (for en mindre sum) med påfølgende dialog og avgjørelse hvorvidt det blir fullt oppkjøp. Det ville både føre til nyorienteringer og tiltrekke seg andre miljøer. Økonomisk krise ved et teater fører nesten automatisk til mer vekt på det kommersielle. Feltet blir snevret, teaterinteressen på sikt mindre. En må heller øke intensiteten på alle nivåer, lete etter stykker som leser krisa, hvor skoen egentlig trykker. Noen vil mene ingenting annet er mulig enn øyeblikkets lønnsomhet og tilpasningsevne, så skriv om hva som skjer med oss når vi tenker dette, artikuler problemet i og utafør teatret, de fleste lever med en annen lønnsomhetsnøkkel under huden, så hvis ikke teatermiljøet greier å gå foran i dialogens tjeneste, hva da?

Det vil være av største interesse både for dramatikere, publikum, kulturdebatten og teatret om dramaturgiatet på et større teater også hadde rom for en løpende dialog med omverdenen; både når det gjelder kvalifiserte svar og forpliktende (eller uforpliktende) dialog med innsendere av manuskripter – og spørsmål ellers om teatersyn. Ingen er tjent med at begge sider generaliserer. Dramatikeren klager over at norsk dramatik i så liten grad blir satt opp, men hva vil «norsk dramatik» si? Det kan være hva som helst i hule helvete. Like lite som «poesi» er noen Verdi i seg selv. Høyeste statistikk på dikt i norske aviser var tyskvennlig presse under krigen! Det er vilje til kvalifisert dialog som betyr

noe. Teatrene svarer at de leser og søker og finner svært lite som er bra nok (som om de sitter med malen til et dramaverk). Alle må gå til sitt lyttepunkt for å se om dramaformen en sverger til trenger en utvidelse i lys av indre liv og fellesskapets vranglåser. Mer kan vi ikke gjøre, men det kan vi gjøre.

Dramaturgiatets rolle på teatret overfor omverdenen, er det noe du spesielt vil nevne eller ønsker skal skje?

ÅGOT: Gi motstand, være aktiv i prosessen, dramaturgen vet hva regissøren tenker og står samtidig utafør og kan gi kritiske innspill. Våge en åpnere debatt rundt en prosess (de kan være redde for at det virker forvirrende). Viktig at de ulike dramaturgene har hvert sitt felt, at de til sammen dekker et vidt spekter. Det aller viktigste er *motstanden*; avmålt motstand i forhold til retning som er valgt. Jeg opplevde det med Randi Hege Tørresen, som var et inspirerende korrektiv i perioden da jeg var på Torshov (1999–2002).

OLA: Det er noen problemer med dramaturgiatet som kritisk instans. Arbeidet er tekstrelatert dialog med instruktør. Økonomien i norsk teater blir dominert av store statlige institusjoner. Naturlig nok er det et krav til dramaturgen om lojalitet mot teatret og institusjonen. Sjefene går, dramaturgene blir sittende og kunne kjempet seg til en friere rolle. Dramaturgiatet burde styrkes; den kritiske virksomhet kunne strekke seg lenger enn til veggen i teatret, delta i den offentlige debatt om teatrets rolle; til og med teaterkritikken som er fredet, en er redd for å bli lagt for hat og straffet på pungen. Kritiske spørsmål også til stykker som skal opp, at alle parter blir åpnere for sjølrefleksjon.

Å sikre øyeblikklønnsomheten har ofte ikke så mye med lønnsomhet å gjøre, men gjennomføringen av en tankegang. En vil oppfylle økonomien som tankeform, kulturform, den skal ligge i bønn, økonomitenkningen anvendte dramaturgi. Vi må slutte å tenke at det er for å tjene penger. Det er kampen om plattformen, vårt samfunn ser ut til å ha bestemt seg, kulturinstitusjonene følger forbannet lydighet etter, de svelger pillen for å få midler i det hele tatt, ingen opposisjon, ingen artikulering av problemet som sensur og selvsensurmekanisme. Men alt ligger der jo; et ressurssterkt teater, glimrende folk på golvet og opp igjen. Det som mangler er ryggmarg og mot til å snu synet på hva teater og kultur er. Til dette trengs lytterrommet. Den enhetlige underlagstenkningen gjør at samfunnets størrelser ikke kommer i dialog med hverandre, til og med ikke i teatret.

Eller vi går i sirkel rundt vår egen fortreffelige kommunikasjonsevne, sveiper rundt i klisjeen som blir kringkastet og satt opp mot andre klisjeer og spørreundersøkelser. Jeg mener klisjé forstått som avtrykk, fellesnevner. Strålen fra

personen selv, holdes utafør tevlingen. Den som skremte fanden på flatmark, blir sparket ut av krigen! Ditt ulydige indre, det som holder ditt indre rom oppe.

Innføre andre nivåer som må til for å bli bevisst sider av kommunikasjonslivet som faller utenom økonomisk forsvarlig kommunikasjon. Nivåer som gjerne legges til eksperimentet og utydeliggjøres der eller framføres for et lærd publikum. De spiser med pinner og tror det er slik det skal være. Mens nivåene, alminnelig forstått vil binde verden sammen, viser oss sider av kommunikasjonen som ikke trenger koden som gratisnøkkel for å komme fram. Drama er et oppgjør med énflatekommunikasjonen.

For å utheve det usynkrone mellom ord og handling – som det ofte er i livet – gjøres handlingen rituell, enestående (viktig); det å drikke kaffe, det å gå på jobb... Her skjer det, på scenen, handlingens iboende mening, det er den som skal vises.

Være i det som allerede har skjedd, men som ennå ikke har tegnet seg på overflata, hvordan gi det språk, en deler noe før det er uttrykt, ligger der som en kime, overalt, følger sin indre logikk (teatret vil ta den ut). Situasjonen er symbolsk. Den er ikke konkret gjenkjennbar, men peker på en bevegelse/forflytning henimot situasjon, holdning, realitet, vil røre (på) den, virkelig tid er en fiksjon i teatret, bare symbolet kan røre noe(n) henimot virkelighetsgjørelse. Det indre kollektiv vil ha en annen struktur, en allmenn tillatelse.

Finnes det dramatiske lover som gjelder for alt godt teater (eller omtrent alt)?

ÅGOT: Interessant konsepsjon, innfallsvinkel, form som forløser – da kan formen være alt mulig – en må ha lyttet seg fram til essensen av stykket, oppnådd en visshet som også stråler ut av forestillingen. En er kanskje redd for at folk ikke forstår, vil forenkle, forklare, dette kan gå utover både kompleksitet og visshet. En må være tydelig og kompleks på en gang.

OLA: Vanskelig å sette opp bestemte lover. Dess flere teaterformer som tas i bruk, dess flere «lover» blir brutt. Spille opp til en situasjon eller møte en må relatere seg til, noe gjenkjennbart, er vel nærmest en lov. Bevegelsene kan være frie og uforutsigbare, forløpet også. Noe må sette i gang en reaksjon. Teater som bare er tilstand er uinteressant å se på. De fleste lover er til for å brytes.

Fra den faste (etablerte) kommer vi til den sidestilte dramaturgien, ingen elementer er overordnet, de opererer sammen og utfyller hverandre, siktemålet er å utvide flaten. Replikkens føljetong, bak-kulisse, temperatur, vendepunkt... Kanskje rommer den en frykt for det vertikale perspektivet; det skal mer falle på plass, stå i dialektisk forhold til, harmonere, sprike, bytte plass, verdi, omfordelles in absurdum, alt etter som... Et uplasserbart element løper fritt, fri lukket-

het, det er ingen tvang (dermed ingen frihet), ingen overraskelse (alt kan skje). Det uplasserbare kan til forveksling være kjernen. Jeg vil våge å tenke kjerne; at den finner vegen til seg sjøl igjen uten stativene som holder den og krangler seg imellom om det sanne, det enkle, det økonomiske, det gangbare, det dype, det høyverdige, det vi kan dø for eller volde andres død med. En nevner bare ikke hvor krisa sitter (bare klisjeen), ingen tør se deg i hvitøyet.

Vi har moret oss og kjedet oss og vært kule i postmodernistisk ånd, stått oppreist i avantgarden og sparket fotball med kjernen, designet den og latt den skure av frykt for fienden; det mer etablerte, konvensjonelle, konservative, gudstroe og opportunistiske teatret. Gud er sjølsagt interessant i en sosial kontekst; den lidende mystiker med vekt på sosial fordømmelse og smertens art, men vesenet Gud lar seg ikke parafrasere uten at metafysikkspøkelset dukker opp, det er bedre å holde seg unna kjernen (mystikerens indre liv) og la den løpe fritt. Sjøl på høylys dag er gudsvesenet skummelt. Bare tomheten skal være et kar for Guds mulige bilde. Det skal gjøres så tynt som mulig, det er tryggest litterært og filosofisk (og sikkert en indikasjon på at en er en *skikkelig* mystiker). En skiller da ikke mellom metafysikk og bildet som reproducerer bildet (metafysikken bygger på); bildet som rives opp fra overflata (etter et bad) og flerrer situasjonsbasert etikk, bildet vi holder for hverandre, kjærlighet og fylde på samme tid. «Fylde» lar seg ikke si her, ordet er overlatt fienden, karet kan bare fylles slik tomheten fylles, når vi holder det åpent, vi skal ikke tro, vi holder kontroll også på det ombrukne univers. Gudsvesenet er forvirrende, en avskjærer kilden, fordi noen har satt seg der, noen vi ikke liker, vi liker heller ikke kilden de bruker. Den ytre motstander avgir gjerne et indre motsetningsforhold. Vi møter ikke motstanden på hvert sitt felt. Det er best å mikse det sammen, la alt tale gjennom den ytre ramme eller forbli i det indre.

Derfor er det en trenger en hoveddramaturgi uansett hva det dreier seg om. Alt avspeiler seg gjennom *situasjon* slik en forstår den og *konflikt* slik den arter seg med årsakssammenhengen i orden. En må virkelig kunne spillet for å spille det virkelige, hva mister vi? Av spenningsforhold, talende avstander, paralleliteter, kamuflasje, tabu (uten at det spilles ut). Kan våre regler om spillet bære alt dette uten å gjøre det til noe seg-selv-lik? Alt er tillatt, bare det ikke forstyrrer rammen.

Oversatt til scenerommet må de ulike avstander innafor de ulike logikker finne sitt uttrykk. Noen spurte meg hva mitt skuespill og poetiske svar på *Skabelsen, Mennesket og Messias* (Abiriels løve) handlet om. Avstander, svarte jeg, slå tilfeldig opp og se *hvordan* det handler om avstand der og der, oversett det så til scenen. Kjernen er ikke Wergelands eller min, men området vi har sammen, herfra synger teksten.

Kjernen fins, men ikke uavhengig subjektet, det vises ikke til en kjerne, hvor-

dan kan en vise til det en står inni? Subjektet garanterer kjernen, det kan være subjektets kjerne eller kjerne i seg selv (subjektet forholder seg til), det gjør kanskje ingen forskjell, det blir ord. Poenget er at den ikke oppløses i fragmentene (for å settes riktig sammen eller i korrekt uorden). Kjernen lar seg ikke vise til eller kontrollere, den fins, resten (av teksten) er ord som må slipes for å gjenvinne noe av skinnen (i utvendighetens speil). Det omvendte av narcissusmyten der mennesket ser og forelsker seg i sitt bilde i dypet. I vårt tilfelle er det mennesket som gjenfinner sitt bilde på overflata, kollektivet finner seg også igjen på overflata, men lever ikke i overflata. Dramaturgisk oppløses egoet i jeget til fordel for jeget i kollektivet. Subjektet forholder seg til en sum, et kjernepunkt hvor delene griper inn i hverandre. Det kan godt være Gud, men navnet er i mørket. Tabuet fins et sted, jeg ser under lokket, spør om toleransen i rommet, sier det ulydige (med skuespillerens vanlige stemme), finner ikke situasjonen, bare ståsted (hvorfor noe blir sagt) og ord som oppstår som andre ord hos publikum.

Kanskje tør vi ikke spennet og låser oss til situasjonen. Stedet blir sted nettopp ved å frigjøre oss fra situasjonen, det kommer til deg, stedet samler seg under deg, det finnes ikke noe annet sted for deg å stå, du ser over situasjonen, du er i verden, situasjonen har mistet grepet, situasjonen er et bilde, vi kan lese bilder og la det være situasjoner og omvendt, dramaturgen må slippe til ståsted, bilde og bevegelse. Du er gissel, du er også et annet sted.

Ordet som noe værende inne kan bygge på en visshet – samtidig lar det seg kanskje ikke motta i konvensjonelle rammer/situasjoner. I seg sjøl er det en kjempeutfordring for teatret, tenk på autisms problem, genialitetens for den saks skyld. Vil det de har nå overflata? Vi får lyst til å dukke sjøl, lage spenningsmomentet, utdype det, la det vare (behøver ikke løses ut i konflikt). Det mest radikale i dag er å forlange et rom for sitt indre liv eller stipend for å motta verden, forstå mest mulig. Hva skal dette mennesket her å gjøre? Fins det en luke i systemet som kanskje kunne forutse at han/hun på sikt kunne bli den viktigste av oss alle? Om personen var sunn og lovlydig, desto verre, hvis sjukehus og fengsel var eneste løsning. I en annen kultur ville personen vært vismann, sjaman, munk, eller sittet i et råd og vært passet godt på. Hos oss er hun/han lavere enn uteligger (som kanskje ikke kan noe for det) og den største trussel for den forstand vi bygger samhället på.

Hvis jeg sier at dramaets situasjoner er bilder, og at konflikt nødvendigvis ikke utspilles i situasjonene, går det an?

ÅGOT: Ja, situasjon kan være bilde, dramaet løftes ut av virkeligheten, opplevelsen kan bli videre. En søker gjerne konflikt for å drive en handling videre, kanskje kunne en oftere lete etter en form som fordyper en stemning. Behøver ikke være parallellitet (ord/handling), det må likevel ikke være tilfeldige hand-

linger. Dramaturgen må lytte før en stryker i manus, hvert stykke har sin egen logikk.

OLA: Metaforen er også en spenningsfaktor i seg sjøl. Handler det om et forhold mellom kjent og ukjent? Teatret er kanskje redd for at ting ikke er begripelig nok. Det irrasjonelle har kanskje bedre vekstforhold når vi overkjøres av det rasjonelle. Snart er hele underholdningslivet dramatisert forenkling av det virkelige liv «under haldning». Teatret skulle lete etter noe helt annet. En går rundt spørsmålet. Den klassiske konfliktløsning er tida fylt med, en kunne gå mer inn i parallelliteter ...

Kultur er alltid overflytende, understrøm og dialogiske rom. Blir den produkt bare, knyttes den til Verdi – kultur er så å si det motsatte, det som binder sammen og utvikler fraksjoner og innbefatter på den måten verdier. Hva da når en kultur utvikler negative sider, vold og krig og overfladiskhet.

Vi har vent oss til å tenke at det også er kultur, særlig etter at en her i landet avskaffet kulturbegrepet i protest mot verdikonservatismen, alt ble kultur, særlig kulturprodukt og sport. Så var en like langt som de kulturkonservative, på linje så å si, to sider av samme sak. Kulturen kan sitte fast på et punkt i 10 eller 1000 år og mangle blant annet et begrep for kultur til å rydde opp. Alle kulturer uansett grunnlag i trosretninger, styreformers og mentalitet, vil ved å utvikle sin kultur, dvs. utvikle kulturelementet i det vi kaller kulturen, framelske en åpenhet, høflighet og et mer presist forhold til sitt eget grunnlag for både å møte andre, trenge gjennom problemer, avsløre sensur og forstå sider av seg selv. Det motsatte blir en propp i samfunnsmaskineriet; selve fordelingsnøkkelen mellom evne til å møte og evne til å forstå seg sjøl er gått i stå. Et kulturbegrep som er intakt, nyttig, kan da gå i dybden og opp til overflata og motsette seg en målgruppetenkning som i seg selv er det motsatte av kultur. Åpne det såkalte seriøse for allmennheten, det som er viktig for sivilisasjonen, det må få vår profesjonalitet, blir ikke overlatt utvalgte grupper. Fikk vi et redskap til å se vår egen kultur i lys av samfunnet, fant vi også lettere andres gjenspeilet i vårt eget og ble mer nysgjerrige. Tenk om vårt Nationale- og Norske Teater ikke minst gikk opp sånne grenseganger og ledet folk på egne premisser til teaterbenken.

Det er liten vits å gjøre begrepene tomme når de kan være instrumenter. Vi kan se etter innganger i stedet for å aie og okke oss over tilpasningsideologien. Krefter ville frigjøres hvis en gikk ut av dette feltet, resultater ville oppnås i forbausende grad. Blir vår gevinst for farlig? I tilfelle må vi ta opp *det*; at kontrolltårnet har vokst oss over hodet, men vi må ha samme hue over torva for å gjøre det.

Vi blir virkelige gjennom det fremmede, det uekte (fra vårt sted), det vi umiddelbart ikke når... Hvis vi eksisterer for det som er intakt og utvider vår verden



derfra, kommer vi aldri ut i det som er rommet, vi utvider vår kjerne og kontrollerer den, men blir aldri sett. Omverdenen får føle oss, gjør seg opp en mening om oss, men virkeligjørelsen uteblir. Vesten sitter fast i dette perspektivet og blir mer og mer klar over det. Hvis vi fortsetter å eksistere for oss sjøl som ekte vare, forblir vi rike i oss sjøl og smører ideologiene våre – også rundt våre eventyr og erkjennelsesprosesser – uten å være tydelige i rommet.

Trenger vi et annet kulturbegrep? Eller er det greit at for eksempel teatrene i sin drift underlegger seg det åpne bildet og økonomisk styring?

ÅGOT: Før da de brukte tid, tok den tid det tok, tålmodighet, det kjenner mangler prosess, finner ikke nye sider av en sak eller i seg sjøl, det tar tid, tålmodighet, kanskje må det flere forsøk, det er ikke økonomi til dette, hvis vi hadde brukt tid, ville noe skje, djupere forståelse, opparbeidet et publikum, dette tar tid, kanskje det må til.

OLA: Teatrene skal ha en oppdragende og underholdende funksjon, folk skal ledes til teatret. Dagsordenfunksjonen er borte. Å skille seg fra virkelighetsforenklingen burde føre til revitalisering. Nødvendig å opprettholde et kulturbegrep som både tar opp i seg konservering og nytenkning. En verdinøytral eklektisme blottlegger for plyndring. En må kunne kultivere eller vedkjenne seg det en setter pris på. Det er ikke stengsel, men fører til toleranse en kan bli seg bevisst, evne til både å akseptere og forkaste.

Vi lar tankerelasjon eller dramahendelse lese den indre tilstand. Finnes det ikke to helt ulike logikker; én som er slik personen føler det ytre sett, én slik forestillingen lever og må leve for å leve i bevisstheten. Det er spesielt for den moderne vestlige mentalitet og kultur at dette skillet skal bort og årsaken gjøres til én. Imperialismens storvask, kommunismens forvask og kapitalismens renvask har ikke akkurat skjerpet forutsetningene for å tenke dette skillet ut. Dybder blir lett avstengte rom som heises opp i dagen med åndelige heisekraner, alt skal opp og ut, løses eller få sine påskrifter fra psykologien og religionen. Vi kan ikke bevege oss uavhengig overflata uten benevnelser som fantasi, dikt, absurd, ekstatisk; begreper som forholder seg til det andre som normalitet og mangler parallellverdenens presisjon og tydelighet både innholdsmessig og språklig. Litteraturen har hatt sine faser i entydighetens (hva form og grunnlagsforståelse angår) jerngrep. Behovet for en surrealisme er ikke å undre seg over, et absurd teater (i språkfornyelsens tegn) og en sosialrealisme (i innholdsomstyrtingens tegn). Til slutt får en si postmodernismen, siden den vil befri oss fra modernismen uten å forestille seg noen framtid, tida iklær seg rommet og favner de mange mulige verdener. Vi holder pusten et øyeblikk, frisk vind stryker kinnet. Derfor er det så dumt å dra denne fasen ut, på utpustet (sukket)

er vi inne i en annen epoke hvor vi må gjeninnsette subjekt og kjerne på en helt annen måte.

Fins det et vokabular og redskap for det religiøse liv, meditative liv eller galskapsliv, uavhengig hva omgivelsene mener, rett og slett indre liv som om det er basis, uten engang et rettferdighetsaspekt, hva betyr det at dette fokuseres, uten å opphøyes? Det ytre liv med sin logikk går samtidig for seg i scenerommet. I samfunnet er det å melde seg ut nærmest forbudt eller umuliggjort. Fra utsida er det uvirksomhet, fra innsida er det enten uvirksomhet eller en konsentrasjon som skyver alt annet til side. Å leve i to verdener uavhengig av hverandre (du har ikke engang alibi ytre sett for å leve i din indre verden), er det psykiatriske termer for. Men hva hvis dette er valgt, fortsatt uten alibi, for å gjøre det du skal? Da er det eksempel på en tilstand det mangler dramaturgi for i samfunnet og teatret. Vi kan si at en i alle fall bør ha en dramaturgi som ikke stenger for dette.

Du kan si det ikke er interessant det som stenges ute, men at det stenges ute, er interessant hvis en er opptatt av hva som iscenesetter oss. Vil dramaturgien åpne for noe, som vi ellers er lukket for, kan det være lurt å la tanken om passende situasjon hvile. Du sier at du ikke liker kjedelig tilstandsteater. Tilstanden må pirre, og det skal foregå noe annet samtidig. Det er snakk om å oppøve en profesjon på høyde med hvor en er på andre områder. Vi husker da det skulle lages TV-show rundt litteraturprisen Brage (gjesp), og en prøvde å lage (gjesp) artige intervjuer (gjesp) for å presentere vinnerbøker (gjesp) og vinnere (gjesp, snork, rapet han?). Hvis et sånt program hadde fått tilsvarende profesjonalitet som et vanlig langrenn, ville det vært store greier. Det er lett å skylde på at folk ikke vil ha det, selvfølgelig vil de ikke ha sånt. Folk har sitt indre liv, det er det de har, de har en privat drøm, den er ikke så interessant (sjøl om en prøver å henge seg på den i TV og dramaliv). De har også en dypere lengsel og lidenskap, nesten skjult, hvorfor ikke gjøre et lite napp i den så det kan suse litt i serken rundt i de tusen hjem. Hvis det ikke er for farlig for den sittende dramaturgi.

Kunne vi trenge å skille mer bevisst mellom en indre og ytre logikk for å nyansere det dramatiske uttrykk?

ÅGOT: Vi kan visualisere det virkeligheten ikke kan visualisere. I stedet kan en forenkle virkeligheten, da er det bittert å spille. Alt krever tålmodighet, tilbakemelding. En tyr ofte til handlinger som ikke forteller noe mer enn det en sier. Handling og tekst skal si en tredje ting. Jeg vil gjerne finne uttrykk som er noe mer enn virkeligheten.

OLA: I store deler av livet mitt har jeg nok latt meg styre mer av en ytre og politisk logikk enn følelsen av å ha brukt hele lytteapparatet. At Tsjekov er én en vender tilbake til, skyldes at han klarer å gestalte personer med åpne og skjulte løp som virker samtidig. Ikke alltid kommer dette fram i en forestilling, han kre-



ver en følsom oppsetningspraksis, åpen for det irrasjonelle i disse figurene, det som gir dobbeltrykk, sterkt undertrykk, følelsen av at de ser hva de ser.

Hva med Aristoteles, hans poetikk for teatret er utlagt og tolket opp gjennom tidene, vi forholder oss til hans dramatiske kurve, gjelder ikke den? Hvordan kan den gjelde, man lar den gjelde, slik er han seg selv ulik, mens vi reindyrker våre profesjoner og setter sperrer mot andre vi kunne forholdt oss til, lenge leve Aristoteles! Veldig få vet hva han har skrevet eller hva boka hans heter, det er nok å la seg binde av det han har sagt om virkeligheten i dramaet, vi ser det som reelt, ser samtidig Aristoteles, han passer på virkeligheten vår, sammen med noen andre store som passer inn, den eller den eller Aristoteles eller økonomiske hensyn passer på oss, hvem passer på oss alle? Vi må i fall passe oss. Dristigheten på topp innafor rammen.

Teatret er gjennomslukt, storyen er et flyttbart bilde, intrigen er et stillas for storyen, reiser et rom, det er noe annet som skjer, en ikke uttrykt koreografi, regi og scenografi må oversette avstandene mellom formspråkene til et scenisk underlag for teksten, teksten får et sted å synge fra, foten er satt ned, det er nødvendig, det synges fra et sted replikk, handling eller situasjon oppstår, forstått scenisk, det er ikke nok å framføre replikk, utføre handling, være i situasjon, det er et drama, det er ikke nødvendig å vrenge sitt indre, være genial oppfinnsom, løse alle bevegelser, det er et sted teksten synger fra, tidsaspekter krysses i rommet, vi er flere steder, virkelig, forenklinger ned til det illusorisk konkrete; i det større bilde vi skal virkeligjøres.

Fra stedet teksten synger, er skuespilleren fri, teksten er fri og bruker hva som helst av ord for det som vites. Kjernen finnes der den finnes. Ikke i hjertet av ideologien, religionen, metafysikken, erotikken eller situasjonen, men der subjektet griper inn i den helhet som er større, der subjektet står for denne helhet, hvor det søkes et sted å synge fra.

Teksten er fri og skal ikke engang tegne en helhet i rommet som sum, essens eller ombrukket sannhet – likevel gjør den alt for språkbevisst nyansert artikulerte deler av det. Helheten innbefatter ståstedet. Teksten vil at publikum skal være med på det samme; ut fra sin kjernefølelse i møte med stoffet sprengte ut sine språkbilder. En poetikk for dramaturgien er å ville en maksimal toleranse (vilkårlighet) og maksimal mulighet for personen til også å ha et fast sted, et sted å stå (fra og til språk).

Great Expectations

av Victoria H. Meirik

På forsiden av det nederlandske teaterbladet *Theatermaker* står det et bilde av performancekunstneren Marina Abramovic med sitatet «Her oppstår ingen nye ideer, jeg merker ingen inspirasjon eller et fruktbart grunnlag for kunstnere.» I bladets intervju forklarer hun at hun skal flytte fra Amsterdam til Stromboli hvor hun i hvert fall kan oppleve ekte krafteksplosjoner.

Hver dag sykler jeg forbi stedet hvor regissøren Theo van Gogh ble brutalt skutt ned. Det er stille i gaten. Det er stille på nyhetene. Det er stille i bladene. Nekrologene er skrevet og hva er det mer å si? Det er krefter i sving som man ikke får satt ord på. En kunstner og en politiker blir skutt ned på åpen gate, men man opplever likevel at det er stillhet. Hva er det man forlanger? Refleksjon? Svar? Hva forventer man? Av andre? Av seg selv? Fortsatt stillhet. Om noen dager ser jeg for meg Abramovic slå igjen døren med et fnys, hun kaster nøkkelen i den skitne kanalen og timer senere stirrer hun blindt på lavaflommen som fosser nedover fjellsiden i Italia. And then what?

Jeg tror det er få steder i dagens Europa hvor det ikke føles som om det er noe som mangler, at det er noe som ikke strekker til innenfor kunstsektoren. Det forventes at kunstnerne skal tre inn i sin gamle rolle, noe som samfunnet er vant til fra nær fortid, men den rollen i de gamle (til tider utslitte) kostymene vil ikke dagens kunster alltid ha. Det letes etter «labels» for det nye, men kunstneren viker unna. Vil være fri i sitt synsfelt på leting etter sin egen posisjon. Kunstneren leter etter noe å speile seg i, mens kollegaene har skjult seg for lenge siden i sin egen frustrasjon på Stromboli. Vakuum. Verden utenfor dem selv er en illusjon, og misnøyen stiger ettersom ingen kan konkretisere den. Misnøyen vender seg mot alle de andre. Media, systemet, skoler, naboer, kunst, institusjoner, regler, ideer, oppfatninger, sjefer, kolleger, forfattere. Misnøyen over at ingen kommer med et reelt slag i bordet og feier all tåken bort i en håndvending. Ja faen, det er sånn jeg har det, det er sånn min verden er!



Vi er blitt så vant til å konsumere at vi forventer oss det enkleste. Vi forventer oss et enkelt svar på noe som virker tilsynelatende ugjennomtrengelig. Og kunstneren selv er trukket mellom idealet om den aktive utagerende kunstneren og den isolerte Einzelganger.

I en tid hvor alt blir omgjort til salgbare «slogans» er veien kort til enkel simplifisering. Motsvaret forventes – og der står kunstneren, midt i skuddlinjen.

Med mitt fugleperspektiv på det norske teaterlandskapet sammenlignet med det nederlandske/flamske er det like mye misnøye som rår i begge leire. Kanskje ikke over de samme temaene, men det er like mye murring. Diskusjoner og lengsel etter en krafteksplosjon. Noe som må oppstå, noe som intrigerer og sorterer verdensbegivenhetene og beskriver virkeligheten utenfor dem selv. I lavlandene (Belgia og Nederland) blir det henvist til at de unge ikke slipper til, teatersystemet er på vei til å slite seg ut pga. et konstant høyt tempo av omorganisering innenfor teatersektoren, instruktørene flykter fra landet, publikum er late, innvandrerne slipper ikke til osv. Og med dirrende pekefinger blir de «skyldige» utpekt; de som setter sperrer for den kollektive krafteksplosjonen må stå til ansvar. De må forandre, og de utpekte svarer kort: Teatret er blitt for middelmådig, økonomien går på dunken og dere må bare se til å lage bedre teater. Alle går ut på gaten, demonstrerer for sin sak. Pengene blir likt fordelt og den nye sesongen er startet. Stillheten rår og murringen begynner langsomt på ny. Men forventningen om det nye som skal sette alt i sving og forløse et tomrom, dirrer i luften. Kunstneren må fylle dette noe, som er savnet. Lik en «knight in shining armour» må kunstneren gi innhold til det kommersielle kaoset som herjer i hverdagen. Hver måned er det forestillinger eller dramatikere eller instruktører som får den ære av å representere dette nye. Forventningene blir ikke innfridd, det nye blekner og neste måned kommer det enda et nytt forslag på brutalisme, minimalisme eller dekonstruktivisme.

Hva er det som forventes?

Et helhetlig uttrykk som er bærer av det man ikke får bekreftet ellers i samfunnet? Analysen av vår egen situasjon som man ikke får ellers i samfunnet? Bekreftelsen på en egen realitet? Men kan man fortsatt snakke om *en* realitet og *ett* samfunn? Er publikum det samme? Lever vi i så forskjellige deler av samfunnet at det ikke kan snakkes om ett samfunn lenger. Fins det en opplevelse av tid og sted i dagens samfunn? Hvordan kan man være klar når omgivelsene rundt en virker så diffuse og uvirkelige?

Ifølge de siste innleggene rundt dramatikeren i Norge, oppfatter jeg at den norske dramatikeren opplever at han/hun ofte ikke får i så stor grad tatt del i den norske teatervirkeligheten. De blir ikke tatt inn i arenaen like ofte som de selv ønsker. Det er teatersjefene, det er dramatikere, det er publikum som ikke kommer, det er for dårlig, for lokalt, det blir spilt for lite, det handler om ingen-

ting. Granitten stables opp på teaterveien. Og det som slår meg er de uklare forventningene som dirrer i luften.

Hva er det som forventes av dramatikeren? Bortsett fra at det skal være spillbart teater. Hva er det dramatikeren vil teatret bortsett fra å bli spilt? Hva slags rolle vil dramatikeren ha, bortsatt fra å være gjest i sitt eget medium? Hva er dramatikereens definisjon av teatret? For hvilket teater og samfunn skriver dramatikeren?

Det forventes noe av dramatikeren som ikke blir innfridd. (Bortsett fra selvfølgelig et stykke som er mer enn en god historie). Forventer vi som teatermakere at dramatikeren skal komme med analysen, det nye materialet som fanger vår tid? Eller forventer vi oss filosofer – forfattere som bruker teatret som et av sine «sidekicks»? Eller dramatikere som beskriver den verden vi lever i? Hvordan stiller dramatikeren seg til disse forventningene?

Som Heiner Müller påsto: «I'm not interested in answers and solutions. I don't have any to offer. I am interested in problems and conflicts. I am neither a dope dealer nor a hope dealer.» Eller som den unge nederlandske teatermakeren, som uten ironi påsto under en debatt om teatrets fremtid: «Jeg vil at det skal handle om ingenting, absolutt ingenting, mitt arbeid, mitt teater handler om ingenting. Jeg skal ha meg frabedt forventningen om at det skal handle om noe.» Er ikke forventningene nettopp dette, at dramatikeren skal gi oss mening i teatret? (I hvert fall det tekstbaserte teatret.) Gi oss et stykke av vår tid, som ikke nødvendigvis behøver å bety gjenspeiling av virkeligheten, men en visjon, ideer om virkeligheten. Det er ofte i de stykkene som er bærere av en grunnleggende idé, en visjon om virkeligheten (og ergo definerer hva teatret skal være) som rydder all murring av veien.

Jeg tenker da på stykkene til bl.a. Kane, Mayenburg, Walsh, Pollesch, Crimp. Det er hvordan de beskriver virkeligheten som definerer teatrets form. Eller Müller, Koltés og Jelinek som via deres ideer og visjon trekker ekstreme konklusjoner i formingen av sine teaterstykker.

Müller, som konsekvent betegner arbeidet sitt som «fragmenter» eller «materiale» som en konsekvens av at vi lever i en drømmetid. Hvor det ikke finnes noe originalt, hvor alt er gjenbruk. Jelinek som skriver side opp og ned med tettpakkede setninger som får enhver instruktør til å blekne av skrekk, for å skape et bilde av den totalitære, autoritære germanske historien som ifølge henne skjuler seg nettopp i ordet.

Eller den franske dramatikeren Koltés som mente at menneskelige forhold var blitt en forretningstransaksjon. Hvor dette også kom til uttrykk via karakterens maniske, isolerte monologer. Man kan ha forskjellige meninger om dette er teater eller ikke, om man føler seg tiltrukket av denne formen eller ikke, men det som er klart er at disse forfatterne har et klart verdensbilde. Dette dikterer igjen deres formuttrykk, måten de skrev for teater på.

«... du kan se en scene helt klart for deg, du kan forestille deg hva det skal være, men dialogen som hører til denne scenen er det ikke lenger mulig å skrive. Egentlig kan man nå bare snakke i sitater. Dette har med Freuds drømmeteorori å gjøre, hvor dialogen i drømmene alltid er resirkulerte minner eller sitater fra andres tekster. Det fins ingen original tekst i drømmer. Vi lever for øyeblikket i nettopp en slik drømmefase. Hvor dialektikken er kommet til et nullpunkt. En tid, som står stille. Da stopper omløpet og størkner alt som har vært.»

Dette var Müllers syntese av sin samtid. Ut i fra hvilken verden skriver den norske dramatiker?

Når jeg har lest norsk dramatik (lite i forhold til utenlandske) lurer jeg alltid på hva dramatikerens refleksjon/prosjekt er? Hva vil han/hun teatret? Hva forventer dramatiker av teatret? Hva slags krav har dramatiker til teatret? Når jeg leser de stykkene jeg har kommet over de siste årene er det som om mange av disse spørsmålene ikke har blitt stilt. At det ikke er til stede som bevissthet i stykkene. Hvor ofte kun den ytre historien er meningsbærende. Bortsett fra en historie er jeg på leting etter hva dramatikerens grunntanke er. Hva er dramatikerens prosjekt? Ofte opplever jeg at den norske dramatikken jeg leser lener seg på den gode historien, fortellingen i sin klassiske form, uten å reflektere over om dette gagnar stykkets tema eller endelig form. Selvfølgelig er jeg også diktert av min egen fascinasjon, og det jeg har lest av norsk dramatik har blitt selektert av en jury som igjen har sine fascinasjoner. Men det virker som dramatiker har lite kjennskap til andre virkemidler enn det naturalistiske. Noe som i utgangspunktet ikke er negativt, i den klassiske strukturen skjuler det seg mange muligheter, men er dette kun tradisjon? Eller er det en nødvendighet? Er dette dramatikerens forestillingsverden?

Den siste tiden ser man mer og mer bearbeidelse av romanen til teaterscenen også i Norge. Dette kan også være et tegn på at teaterstykket ikke alltid makter å få frem det fragmentariske kaoset som vår tid eventuelt oppleves som. Den tyske regissøren Frank Castorf sier at han ved å bearbeide romaner for teaterscenen kommer nærmere en opplevd realitet. «Den litterære strukturen til disse romanene (bl.a. *Demoner* av Dostojevskij/*Mesteren og Margarita* av Bulgakov) passer til vår tids kompleksitet og dagens politiske virkelighet.»

I den fragmentariske litterære formen kan regissøren gå inn og være medforfatter, men også gjenspeile et samfunn som ikke lenger er entydig. Kan teatret representere alle de motstridende kreftene som rår i dagens samfunn uten å ty til nye midler?

Den moderne europeiske dramatikken er lite tilstedeværende som referanse i de nyere norske stykkene. Heller ikke for den saks skyld, filmkulturen, popkulturen eller mediaverdenen (det fins selvfølgelig unntak). Hva slags mening har den norske dramatiker om verden utenfor seg selv? Og hvordan fremstil-

ler han/hun dette? Til nå er jeg ganske overrasket over hvor mange som bruker akkurat den samme dramaturgiske formen (det er som om for eksempel Müller, Bernhard, Büchner, Horvath, Wedekind, Handke, Strauss, Genet, Pinter, Koltes ikke er levende i dramatikerens bevissthet).

Kommer dette av isolasjon, tradisjon eller av at dramatiker leter etter en egen form som springer ut av det psykologiske naturalistiske teatret? Det kan jo også være at dramatiker ikke opplever virkeligheten slik som disse overnevnte dramatikerne gjør. Eller at de gjennom våre teatre blir for lite eksponert for denne type fortellerkunst.

Det er ikke lett å sette fingeren på våre egne forestillinger. Hva er det som er ideer, og hva er det som faktisk springer ut av vår grunnleggende oppfattelse av hvordan livet oppleves? Er titteskaper, familiedramaet vår forestillingsverden eller er det tradisjon? Er familiedramaet vår kjerne av selvrefleksjon: hvor helvetet er nettopp den andre? Akkurat som i vakuemet etter mordene i Nederland, forventes det en refleksjon rundt hvem vi er som mennesker i den tiden vi befinner oss.

Det kan være at våre forestillinger om hva og hvordan teater kan spilles eller skrives må revurderes gjennom den nye norske dramatiker. Men da må dramatiker komme seg inn i teatrene som noe annet enn en turist med 3 måneders visum. De må ta stilling til de forventningene som blir stilt ved å skaffe seg kunnskap innenfor teatret. Det er de som må kjenne publikumet. Og dermed selv legge premissene for hvordan teatret skal se ut ifølge deres egen virkelighetsoppfatning. De må alliere seg med regissører før de banker på hos dramaturgene ved teatrene. For hos regissøren skjuler seg ofte den ideelle «partner in crime».

I dagens Europa er det ved de fleste teatrene moderne, nyskrevet repertoar i tillegg til klassikerne. Det som ofte er typisk er at instruktører har knyttet til seg en dramatiker som enten er fast knyttet til teatret eller til instruktøren. Eller at instruktøren selv inntar rollen som dramatiker. Ved Volksbühne i Berlin, har du Pollesch og Castorf som selv skriver og monterer sine egne bearbeidelser. Ved Schaubühne har man hatt Mayenburg som husdramatiker sammen med Falk Richter. I Belgia har man hatt Tom Lanoye og Peter Verhelst som faste forfattere ved Luc Percevals Toneelhuis. Ved Toneelgroep Amsterdam blir faste dramatikere bedt om å bearbeide klassikere slik som Oscar van Woensel og Hafid Bouzza. Det er tette samarbeid med regissører og dramatikere som er grunnlaget for teatrets åpenhet i forhold til den nye dramatikken.

Hvis man ser tilbake på den nyere teaterhistorie er det ofte samarbeidet mellom regissør og dramatiker som har stimulert den nye dramatikken. Slik som bl.a. Peter Stein med Peter Handke, Luc Bondy med Botho Strauss, Claus Peymann og Thomas Bernhard, Patrice Chereau med Bernard Koltes, Thomas Ostermeier med Marius Mayenburg og Kai Johnsen med Jon Fosse. Elfriede



Jelinek ville ha blitt refusert ved de fleste teatrene i Europa, men hun har regissører som bl.a. Peymann som står bak henne og får henne satt opp (også utvilsomt for skandale-effekten og presse). Det er via dette samarbeidet at dramatikerne kan posisjonere seg innenfor teatret.

Det er når disse to finner hverandre at man ser at stykkene finner sitt kraftfelt. Det er når regissøren og dramatikerne nærer kjærlighet til hverandres uttrykksform. Hvor de snakker samme språk, hvor de via hverandre finner sin stemme.

Dramatikerne blir spilt fordi de også fanger noe av det som er følt, opplevd og hittil har vært uttrykksløst i de samfunnene de springer ut av. Regissøren og dramatikerne makter sammen å formulere, via sine oppsetninger, et motinnlegg til kreftene, historiene, hendelsene i sine omgivelser. Ved dermed å skape en plattform, hvor en debatt kan oppstå på teatrets premisser. Ikke alle er og forblir klassikere, ikke alle er og forblir velspilte stykker, men de er integrert i teatret som en del av det som blir sett på som fundamentet til teatrets vesen. Dramatikerne er ingen gjest, men en aktiv bidragsyter til regissørens utforskning av forskjellige presentasjonsmåter.

Om den nye dramatikken har vært økonomiske kruttbomber, tviler jeg på, men at den er med på å definere teatret og dets grunnlag er det ingen tvil om. Få dramatikerne inn på teatrene. Kanskje slik som vi kjenner til fra Sverre Udnæs sin tid. Så kommer noe av kruttet, og kanskje svarene rullende. Det er ikke kun opp til dramatikerne å innfri forventninger som kanskje ligger i fortiden, men selv å skape en ramme for våre forventninger. Slik at vi blir tvunget til å se annerledes på vår egen forestillingsverden. Forhåpentligvis trenger vi ingen pistolkuler for å få det til. I mellomtiden sitter vi full av «great expectations» i vente på at stillheten rakner. Håper, for guds skyld, at ingen flere flykter og graver seg ned under lavaflommen på Stromboli. Det er, når alt kommer til alt, dramatikerne som har forandret teaterhistorien gang på gang og redefinert teatrets fundament. Det er fortsatt mye i vente for våre teatre i fremtiden, i både gode og onde dager.

Sitatene er hentet fra publikasjonen «Wordt er gezwegen dan rest alleen het niets». Redaktør Tom Blokdijk og programmet til Festival International Keuze/ Rotterdamse Schouwburg.

Det hadde vært himmelen!

En samtale med Jesper Halle og Jon Tombre

av Kari Saanum

Kan norske scenedramatikere skrive? Og er volumet av ny norsk dramatik på norske institusjonsscener tilfredsstillende? Disse spørsmålene har vært blant temaene i en mer eller mindre høyrøstet diskusjon mellom representanter for norsk institusjonsteater og norske dramatikere siden høsten 2003. Etter hvert har også bl.a. Dagbladets teaterkritiker meldt seg, og bidratt til å holde debatten levende.

Men – for å gi et lite bidrag til verdensfreden og snakke om noe som faktisk er bra, tok Årboka høsten 2004 initiativet til en prat med 2/4 av laget bak én av fjorårets (og Trøndelag Teaters!) norske suksessforestillinger – dramatikeren Jesper Halle og regissør Jon Tombre.

Bakgrunnen er denne:

Juni 2000 ble en liten håndfull norske dramatikere invitert til å delta i en lukket nordisk dramatikerkonkurranse utlyst av Wilhelm Hansen Fonden i Danmark. Ambisjonen var å få frem store hovedscenestykker, med mange roller og minimum 2 timers (!) varighet. Det skulle deles ut 3 likestilte priser, og dramatikere fikk et år på seg til å skrive.

Jesper Halle skrev «Lilleskogen» – og vant konkurransen, sammen med Astrid Saalbach og Niklas Rådstrøm.

Nationaltheatret fikk tilbud om «Lilleskogen», før det ble offentlig kjent at Jesper hadde fått prisen. Men den som tok stykket, var Cathrine Telle på Trøndelag Teater, og hun ga det videre til Jon Tombre, som like godt laget en forestilling som ble så bra at den ble invitert til den europeiske teaterbiennalen «Neue Stücke aus Europa» i Wiesbaden, sommeren 2004.

Kari Saanum: Hva gjorde du da du vant konkurransen, Jesper?

Jesper Halle (JH): Før prisen ble offentliggjort, tenkte jeg at nå skulle sannelig Nationaltheatret få et forsprang, så jeg ringte ned og spurte om jeg kunne få møte teatersjefen. Etter mye styr fikk jeg ham på telefonen. «Jeg ringer deg om 5 minutter,» sa Stubø, og det er det siste jeg hørte fra ham.

Å jøss. Etter det da?

JH: Da sendte jeg stykket til resten av verden. Og fikk napp hos Cathrine Telle på Trøndelag Teater. Hun hadde allerede bestemt seg for å gjøre «24 mislykte nordmenn», og ringte med en gang hun hadde lest ferdig «Lilleskogen». Det var et kick! Hun ville gjerne spille stykket, men kunne ikke love noe.

Hva var bakgrunnen for stykket?

JH: Jeg så en dokumentarfilm om Dennis Potter. Potter hadde skrevet et stykke der voksne spilte barn. Da bestemte jeg meg for å skrive et stykke der barnerollene skulle spilles av voksne.

Jon Tombre (JT): Cathrine tok kontakt med meg og spurte om jeg ville gjøre «Lilleskogen». Vi begynte prøvene høsten 2003. I mellomtiden hadde vi gjort «24 mislykte nordmenn» (der Trøndelag Teater tok i bruk hele teatret og spilte flere stykker simultant), der jeg hadde gjort alle Jespers tekster.

Du jobber mye – og gjerne – med ny dramatik?

JT: Jeg gjorde et valg allerede da jeg gikk på teaterskolen. Jeg er ikke interessert i å resirkulere klassikerne, jeg har ikke lyst til å gjøre tradisjonelle ting. Disse signalene er det vel noen som har tatt. Derfor har jeg også jobbet mest med ny dramatik, med forfattere som Jesper, Jonny Halberg, Torun Lian, Niels Fredrik Dahl, David Harrower, og sist nå, med et russisk stykke, «Terrorisme», av brødrene Presnjakov på Trøndelag Teater.

Når det gjaldt «Lilleskogen», så ville Cathrine gjerne gjøre et prosjekt med de unge skuespillerne på teatret. Til det passet «Lilleskogen» perfekt. Men jeg hadde lyst til å gjøre stykket med de eldste skuespillerne.

Et svimmelt grep. Gamle mennesker som spiller de barna de engang var...

JT: Nå ble det de unge, da. Fordelen var at mange hadde jobbet med Jespers tekster før, i «24 mislykte», og det var en bra oppvarming. Skuespillerne var fortrolig med skrivemåten, 6 av de 10 skuespillerne hadde jobbet med meg før, det var andre gangen jeg jobbet med Hans Magnus Ryan (musikk «Lilleskogen»), og selv om det var første gang jeg jobbet med Katrine Tolo (scenograf «Lilleskogen»), startet vi ikke på null, og vi var et bra team.

Folk tente på stoffet. Og etter hvert som vi jobbet, ble de opptatt av barndommen, og sin egen barndom. De kjente seg igjen i karakterene, og ble opptatt av historien – historien ble aktiv i hodet på oss. Og selv om dette er en overgrepshistorie, er det like mye en detektivhistorie. Men for meg er «Lilleskogen» først og fremst en kollektivhistorie. Jeg bestemte meg fort for at

jeg ville få opp «samfunnet». Derfor lot jeg også skuespillere som ikke er med i gjeldende scener, være tilstede på scenen, og rollebesatte birollene med sterke skuespillere. Jeg ville vise gruppedynamikken, relasjonene – hvordan de presser hverandre ut osv. Jeg ville unngå incest-stykket. Et incest-stykke gjelder ikke oss. Mens historien om *kollektivet* handler om oss. Derfor var det synd at pressen vinklet på incest. Jeg ville selv ikke gått for å se på et sånt stykke.

Hva sier du til det som dramatiker, Jesper? At regissøren fokuserer vekk fra problematikken i stykket?

JH: Teater skal fortolkes. Og vekten på kollektivfølelsen er viktig i stykket. Det Jon snakker om, står faktisk i en sceneanvisning helt i begynnelsen av stykket. At karakterene kan være tilstede på scenen selv om de ikke er med i handlingen. Stykket er faktisk et kollektiv-drama. Jeg mener også at Jon har løst min måte å skrive på – med mange korte scener og løse sceneskift – på en veldig god måte. Teksten dør hvis du skal sitte og se på at folk går av og på scenen i ett kjøp. Som dramatiker er jeg opptatt av menneskets sårbarhet. Hva gjør en hendelse som den i stykket, der barn blir vitne til at et barn blir misbrukt, med kollektivet? Jo, den ødelegger fellesskapet.

Så det vi ser, det stemmer med det du har skrevet?

JH: Ja-ja! Jeg opplever at Jon er nøye og lydhør i forhold til teksten. Vi to satt og leste teksten 2 dager høyt sammen før Jon gikk i gang.

Jon, jeg så din tolkning av Pelle Sandstraks «Alaska» på Dramatikkfestivalen for et par år siden. I den oppsetningen var store deler av teksten strøket, og forestillingen var veldig fysisk og visuell. Det er på denne måten vi kjenner deg fra flere oppsetninger tidligere også. Har du jobbet annerledes med «Lilleskogen»?

JT: Nei. Jeg jobber fremdeles fysisk, billedlig, ikke-realistisk, og med utgangspunkt i dans og performance. I «Alaska» ga jeg slipp på storyline, og prøvde i stedet å gi en poetisk fornemmelse av grunnstemningen i stykket. Det var også oppdraget fra Dramatikkfestivalen den gang – å gjøre en *alternativ* tolkning av stykket.

I «Lilleskogen» knyttet vi sammen storyline og billedlige situasjoner som ga teksten tydelighet. Hver scene ble innledet med et tablå som slo an hvor vi skulle i denne scenen. Skuespillerne fikk ikke lov til å *snakke* før de kom seg inn i denne situasjonen! Når vi jobber med tekst, må vi dikte veldig mye. Men man må jo dikte *med* teksten.

JH: Ofte er det for lite diktning, og så tyr man til opplagte løsninger. Men skal du spille mot teksten, må forelegget være kjent.

JT: I tillegg til tekst og bilde, hadde vi et tredje virkemiddel – musikk. Innspillene fra komponist og scenograf gir veldig retning for regi og skuespillere. Vi valgte for eksempel å renske scenerommet for rekvisitter. Vi lot en lue gjøre en vinter. Et par gummistøvler betydde regnvær. Kjolen til Julie, jenta

som blir misbrukt, er stiv og rar, i en syk gulfarge med samme materialitet som gresset. Dette gjør henne annerledes.

Flere av de unge regissørene i Norge i dag har uttrykt ønske om å jobbe med sitt eget ensemble. Nå har dere på en måte gjort dette i «24 mislykte nordmenn» og «Lilleskogen». Hva har dette betydd for deg som regissør, og for prosjektene?

JT: Å jobbe sammen over flere produksjoner gir muligheten til fordypning, og til å bli god! Det gir kontinuitet, og muligheten til å utvikle et uttrykk. For å få forståelsen av en forfatter er det ikke nok med én enkelt produksjon. Så vi som har jobbet med «Lilleskogen» vil gjerne fortsette å jobbe videre som ensemble – regi, kostyme, musikk og dramatiker.

JH: Det hadde vært himmelen!

JT: Samtidig møter jeg meg selv i døra når jeg sier noe sånt, fordi jeg er vant til å jobbe prosjekt, jobbe med konstallasjoner, og *imot* institusjonene.

JH: Det er også skummelt for meg som skrivende. Jon skjønner mine ting. Men jeg må passe meg så jeg ikke skriver det opp i henda på ham. Jeg må drite i hva han kan.

JT: Skillet mellom skapende og fortolkende er juks.

JH: Men det å sende halvferdige tekstversjoner frem og tilbake blir graut!

JT: Jeg vil jobbe med tekster der det er satt et punktum! Med Jespers tekst var det greit. Jeg visste den hadde vunnet en pris, den hadde ligget stille en stund. Jesper var ikke en usikker og tvilende dramatiker, jeg visste at det han hadde skrevet var bra. Når det er sagt, så må ikke et stykke være perfekt for at jeg skal jobbe med det.

Samarbeidet mellom regissør og dramatiker må ikke bli et gruppearbeid, men et samarbeid. Jeg gir ikke Jesper anvisninger, og får heller ikke regi-anvisninger tilbake. Med scenografen er det litt annerledes; vi jobber med det romlige.

JH: Som dramatiker er jeg vant til at regissøren kommer og sier «dette er fint, men-» og så kommer en haug med ting han vil ha gjort noe med. Jon har gjort to mindre endringer i min tekst, det er alt.

JT: Jeg roter ikke med rytmen til forfatteren.

Selvsagt er det et poeng at teksten er ferdig og at punktum er satt. Selvsagt betyr det noe at forfatteren tidligere har vist at han kan faget. Det er allikevel noe med den *tilliten* til dramatikerens arbeid som ligger i det Jon Tombre sier her, som er ganske sjelden – og oppløftende. Å ikke rote med rytmen til forfatteren. Å faktisk *satse* på at stoffet har sin egen rytme – en villet puls det går an å lene seg mot.

Denne holdningen trenger teatret mer av. Vi kommer langt bare med den.

2000-tallet.

Politisk teater

av Liv Aakvik

På nettstedet «Scenekunst.no» finner vi en lenke til TA – intervju med teatersjef på Telemark Teater, Inger Buresund, og to av teatrets skuespillere (Salvesen og Wiig). Teatersjefen sier at hun ønsker seg mer politisk teater.

Politisk. Teater.

På 70-tallet fantes det «politisk teater» i Norge, i – hadde jeg nær sagt – organisert form.

Nationalteatret hadde sin «oppsøkende» gruppe, Hålogaland Teater høstet storm og jubel, det grodde fram frie grupper med utvetydige politiske budskap, og stemningen var sånn – generelt – «politisk». Da.

Så man spør seg: Hva ER politisk teater? For ordens skyld, venstreorientert politisk teater. (Høyreorientert politisk teater har aldri vært noe tema. Iallfall ikke hittil).

«Hva er det for tider, da en samtale om trær nærmest er en forbrytelse, fordi den innebærer taushet om så mange ugjerninger» – skrev Bertolt Brecht. I SIN tid.

Er «politisk teater» kunst?

Er all kunst som vil oppnå noe/skape en forandring i det offentlige rommet, politisk kunst?

Når organisasjoner eller statlige organer tar i bruk teaterkunstnere til å gi sine budskap en mer lettfordøyelig form (Trygg Trafikk-cabaret, Verdikommisjonens verdicabaret, arrangementer som kan rommes i sekken «Humor og Helse») – er det en slags harmløs **propaganda**. Kunstens oppgave er å være et slags glide-middel, på den måten vil offisiell politikk lettere bli distribuert og forstått. Det skal godt gjøres å kalle det **politisk kunst**. Ikke Politisk. Ikke Kunst. Bare en Praktisk Foranstaltning.

Institusjonsteatrene er på sin side mer tilbøyelige til å «politisere» repertoaret ved å påstå at denne eller hin antikke tragedie «egentlig» er brennaktuell.

Og det kan meget vel være at det er slik. Altså; det at det ikke alltid FØLES slik, eller FUNGERER slik - betyr ikke at det ikke egentlig ER slik. (Legg merke til at jeg helt unnlater å nevne fraværet av samtidskunst.)

I Elsa Kvammes bok «Kjære Jens, kjære Eugenio» – får man et tydelig bilde av hvilket **politisk teaterprosjekt** Odinteatret var, det er dette med å forsøke å drive fram et annerledes teater i Norge på tvers av alle vedtak og forventninger. Da. På 60-tallet.

Det såkalte *frie feltet* i Norge på 2000-tallet er underlagt scenekunstkonsulentens skjønn, dersom noen vil ha litt midler til å produsere teater for. Onde, for ikke å si bitre, tunger kaller det forhåndssensur. (Som regel gjerne frustrerte «fri scenekunst»-aktører som rett og slett ikke har nådd opp i konkurransen om midlene. Ikke noe å bry seg om). Alternativet er å produsere UTEN penger.

Odinteatret hadde GODE GRUNNER til å dra til Holstebro. Eugenio Barba hadde, iflg. «Kjære Jens, kjære Eugenio» – et oppriktig ønske om å arbeide i Norge. Han søkte ikke om penger. Den gangen fantes ikke noen scenekunstkonsulent, heller, forresten. Barba søkte om et lokale der de kunne arbeide, utvikle teatret, holde kurs og seminarer. Bare det. Veldig Vanskelig. Da det kom tilbud fra Danmark, via danske ildsjeler - ga Odin Teatret Oslo en siste sjanse – og Oslo grep den ikke.

(I følge Elsa Kvamme hjalp det antakelig ikke stort på Oslos velvilje at Odinteatret var så tett forbundet med «rabulisten» Jens Bjørneboe. Og det midt under den iskalde krigen.)

Mye av dagens «viten» – for ikke å si «myte» – om Det Politiske Teatret, er sannheter som fødtes på 80-tallet – tiåret da markedsliberalismen fikk fast grunn under føttene i Norge. Jappetiden. Det politiske teatret ble avfeid som del av Den Store Politiske Villfarelsen på 70-tallet.

Finnes Den «politiske kunsten»/det «politiske teatret» i dag, i Norge, i 2000-åra? En gresk tragedie kan antakelig – under de rette omstendigheter – være et kraftfullt stykke politisk teater. Det finnes ingen formel. Det er noe med hvor man har fokus, hvor dramatikeren, instruktøren, skuespillerne, teatersjefen har FOKUS. Det er noe med viljen og hensikten. Det er noe med arbeidsmuligheten. Friheten. (Legg merke til at jeg avstår fra å nevne penger).

Så hva er politisk teater når det kommer til stykket?

«Alle» vet hva det er. «Ingen» påstår at de lager det, (bortsett fra nevnte klassikere etc.) – For ikke å snakke om den Store, Store Tvilen (m/tanke på 80-tallsstempel): Er det Kunst? Og dersom det ER Kunst, er det vel ikke særlig GOD kunst? Om denne tvilen kan man si at:

a) den virker. b) den er ikke akkurat ny. Fødtes ikke akkurat på 80-tallet.

Årboken ringer Catrine Telle

av Liv Aakvik

Alle vet hvem hun er. Avtroppende teatersjef på Trøndelag Teater. I hennes sjefstid har teatret gått riktig bra publikumsmessig, men først og fremst kunstnerisk og økonomisk. Man har slått noen publikumsrekorder, men også hatt færre noen år og produsert billigere. Bortsett fra instruktørutdanning fra Statens Teaterskole i København, har Catrine bakgrunn fra den legendariske Perleporten Teatergruppe og kvinneteatergruppa «Livets Mangfold» (m/samt mye mer). Nå rydder hun sjefskontoret på Trøndelag.

Catrine: Det ser ut som et morass!

Altså, politisk teater –

Perleporten teatergruppe

Vil du at jeg skal snakke om gamle dager?? Det ...

Nei. Eller ja. Kan du huske hva som motiverte deg da dere startet Perleporten Teatergruppe? (for ordens skyld, de andre het Birgit Christensen og Karl Hoff).

JA. Vi ville lage noe som var annerledes. Noe annet. Vi ville lage politisk teater med utgangspunkt i oss selv. Var ikke så begeistret for den hoffpoetikken som m-lerne drev med – skjønt – Deep Sea Thriller (Tramteatret) var jo bra.

(takk)

Vi driver et prosjekt her på Trøndelag nå, ungdomsteater, for 13–15 åringer. Faktisk noe av det samme som det Perleporten holdt på med. Metode. Devised Theatre. Altså nå.

Det vil si at de tar utgangspunkt i sin egen historie og samtidig driver de research. Det er et samarbeid med universitetet her og det var interessant å få en teoretisk utlegning på noe vi hadde visst om lenge.

Elsa Kvamme forteller i boken «Kjære Jens, Kjære Eugenio» om en episode som fant sted på Nationalteatret. Jens Bjerneboe var død. I mars 1977 ville Nationalteatret hedre ham med en «teaterforestilling bygget på Bjerneboestoff».

Perleporten Teatergruppe og kretsen rundt dem opplevde dette som likskjending. På premieren avbrøt de forestillingen ved å blåse i en fløyte, de leste opp et manifest, oppfordret publikum til å gå ut sammen med dem. I boken står det: «De var de eneste som gikk.»

Var du med?

Nei. Jeg var ute for lenge siden på den tiden. Holdt på med «Livets Mangfold». Det var politisk teater. Rent kvinneteater.

Er demokrati – eller kanskje frigrupper – en forutsetning for det politiske teatret?

Tja. Siden teatrene er så hiarkisk oppbygget, vil det vel være avhengig av den til enhver tid sittende teatersjef.

Man har faktisk sammenliknet Trøndelag Teater og det vi gjør her med Hålogaland Teater. Men da mer i betydning av regional tilknytning og identitetsskaping. De gjorde jo et stort stykke arbeid på det også.

Altså – vi lager politisk teater – men det blir ikke oppdaget!

Samtidsfabler

Catrine: For eksempel – Andreas Wiese skjeller ut norsk teater for ikke å lage noe om Irakkriegen, mens vi faktisk spiller «Terrorisme». Som er et politisk stykke. Som angår Irakkriegen.

«Bønder i solnedgang» – en politisk brannbulle!! Handler om at norske bønder er ødelagt av subsidier. – Stykket hadde fulle hus! Publikumssuksess! I formen – folkekomedie. Publikum koste seg, men debatten gikk. Mange ufarliggjorde det og sa at formen kom i veien for budskapet. Og det opplever jeg ofte – er det morsomt eller varmt så er det ikke politisk. «Peer Gynt» – ble satt opp med en kritisk vinkling til mannsrollens utvikling fra 1960 og til i dag. Han hadde med andre ord ingen selvinnsikt i femte akten. Og Solveig hadde startet «Dovregubben Opplevelsessenter» og greid seg utmerket. «Kurt koker hodet» – handlet om asylsøkere. Som ikke får asyl. Naivistisk fabel. Barna som så på håpet at Kongen kunne hjelpe, men Kongen interesserte seg bare for å spise pølser – samtidsfabler ...

Det store politiske eksperimentet «24 mislykte nordmenn.» Monologer. Samtlige roller hadde så vel tak over hodet som mat i magen, men sutret og klaget og var misfonøyd.

«Musikalen GRO» – fort og gæli – men handlet om hele det sosialdemokratiske sammenbruddet fra vi alle bygget landet i 50 åra til nå.

Vi spilte over hele huset og publikum ble ledet rundt i grupper. En stor happening og tanken var et tverrsnitt av Nåtid-Norge og hva som egentlig foregår. Nora i et Dukkehjem ble utsatt for livstils konsulent og falt igjennom med et brak: «Du går ikke før du har en god skilsmisseavtale. Det får være grenser for føleri.»

Morsomt

Vi spiller politisk teater, men det blir ikke gjenkjent som det. Kritikerne kjenner det ikke igjen og folk vil more seg og ha det koselig i teater. Vi spiller «Folkeutrydning» av Werner Schwab i øyeblikket og «Medeas barn». Og det kommer ikke mange folk. Det er for ukoselig. Til gjengjeld sitter de oppå hverandre inne på «An-Margritt». Så vi tjener inn på huskene det vi taper på karusellen.

En slags konklusjon kan være at spiller vi politisk teater i en morsom setting, så kommer folk og kaller det noe annet. Er vi tøffere så kommer de ikke.

Det livet folk lever

M.a.o: Det handler om VILJE

Catrine: Ja. Man må ville det. Man må finne på det. «24 mislykte ...», «Bønder i solnedgang», «Purpur og gull» – seriøst teater. Folkelig innpakning. Men man kan samarbeide med frigrupper eller invitere dem til å spille her. Det har vi gjort mye og det skaper helt klart en annen dynamikk.

Det politiske teatret som «teater med utgangspunkt i det livet folk lever –»?

Ja. Jeg har jo alltid vært budskapsorientert. Selv Jon Fosse kan oppleves politisk.

????? Hvordan ville du få til det?

Jamen, det er jo de uformulertes teater!! Det er bare her hjemme at vi snakker vest-norsk og går på strøpelen. Jeg har sett oppsetninger i Tyskland der rollene er plassert i de verste drabantbyene ...

Debatter?

Debattene har gått høyt i Trøndelag. Det har vært mange meningsytringer om teatret i denne perioden. Solveigrollen i Peer Gynt ble det skrevet opp og ned om. Bønder var det også mye diskusjon rundt. En stor debatt om Barneteater etter en nokså mislykka modernisering av Pippi. Den førte til at vi etter det bare laget nye stykker for barn.

Kunne det du og dere har gjort på Trøndelag Teater vært gjort på Nationaltheatret?

Nei. Nationaltheatret har en annen hovedoppgave. Trøndelag Teater er et regionalt teater. Det er vår hovedoppgave. Derfor kan vi bruke ressursene i regionen, dra samtidskunsten inn. Derfor lager Motorpsycho musikken, derfor skriver Hans Rotmo musikalene. Derfor spiller vi «En Medtsåmmarnattsdrøm» på Sparbumål.

Nationaltheatrets hovedoppgave er nasjonal. De skal delvis ivareta et annet repertoar. Norsk og utenlandsk. Kanskje også mer urbant. Jeg leser stykker

hele tiden. Av og til tenker jeg: «Dette må Nationaltheatret spille» – f.eks. et stykke om Albert Speer – var han, eller ikke – nazist? Hvor går grensen for medløperi?

– jfr regjeringens forhold til Irak. Stykket krever 15 flotte mannfolk. Nationaltheatret har det. De burde spille stykket.

Jeg skulle gjerne satt det opp her, men vi har ikke ressursene. Vi spiller selvfølgelig også helt nye stykker. Dessuten har nok teatret hatt en mer feministisk profil i min periode. Siden kritikerne ikke gjenkjenner teatret som politisk – har vi oppdaget at det hjelper å skrive det i programmet. Siteres stadig.

Politisk teater med regional forankring. Og definitivt IKKE hoffpoetikk! Der har du Catrine Telle.

Politisk teater. Når det kommer til stykket?

av Liv Aakvik

Mine samtalepartnere i denne anledning: Klaus Hagerup, skuespiller og dramatiker i det første ensemblet som var på Hålogaland Teater, og Sigmund Sæverud, skuespiller samme tid og sted. I dag; Klaus: elsket og feiret forfatter, Sigmund: elsket og respektert skuespiller. (burde feires litt mer!)

Vi innleder med å slå fast: Myten om at det politiske teatret er plakatkunst, tar feil.

Sigmund: Plakatkunst er når kunsten ignoreres.

Klaus: Er det noe galt med plakatkunst? Ingen anklager plakaten for å være plakat. Plakatkunst kan være en form.

Sigmund: På Hålogaland Teater greidde vi ikke å ignorere kunsten - om så viljen, i tråd med tidsånden – var til stede.

Der var den myten uskadeliggjort; vi går løs på realitetene.

Realitet: Hålogaland teater (HT)

Allmøtestyrt regionteater, startet opp i Tromsø og laget teaterforestillinger som satte Nord-Norge på kartet – for dem som ikke bodde der.

De startet med «Tolvskillingsoperaen», de laget «Svømmende Dyr i det Nordnorske Hav» (basert på ulike tekster som fantes i landsdelen, likt og ulikt).

«Agenten» av Magnar Mikkelsen (om konflikt i avismiljø).

«Det e her æ høre tell» – kampen for lokalsamfunnet. Den ble vist på TV.

De spilte på nord-norsk, et fram til da uhørt scenespråk i Norge.

De fikk motbør.

Ikke hos publikum. Men i politiske kretser. I avisene.

Ikke av teaterkritikerne. Men på lederplass.

«Alle» visste/ville gjerne vite at de-var-kommet-som-agenter-for-

revolusjonen-og-med-en-dårlig-skjult-agenda-om-å-styrte-det-bestående.

Man kunne strengt tatt ikke ta dem for å lage dårlig teater, de gjorde ikke det, uansett hvor mye teatrets motstandere skulle ønske det og lot falle ord om det.

Klaus betyr at medgangen var større enn motgangen: «Når f.eks. «Bladet Tromsø» angrep repertoaret vårt på lederplass og ga forestillingene gode kritikker samtidig, hadde anmeldelsen større virkning enn lederen.

Kritikkene var alltid gode. Riktignok manglet teatret et egnet spillelokale – men alvorlig motgang? Spør Sigmund.

Sigmund: Kritikkene var strålende. Men vi ble oppfattet som en trussel. Mot ordføreren. Mot Arbeiderpartiet. Motbøren var særlig å finne på lederplass i avisen. Jeg tror at det underliggende premiss var at man ønsket seg et annet teater, en annen politikk.

Det var flere ting med HT. Språket. Allmøtestyringen. OG det politiske innholdet.

At det var «venstreradikalt» i innholdet hersker det ingen tvil om.

Men det var altså ikke, for ordens skyld, noe AKP-teater.

Jeg, for eksempel, sier Sigmund, hadde gode, personlige grunner til aldri å bli AKP'er. Jeg er tross alt prestesønn. Man vaksineres. Dessuten: Å ville skape politisk teater ut fra en tese om at sannheten allerede er oppdaget, er fåfengt.

Hålogaland Teater satte opp «Den Kaukasiske Krittringen». Da var det ikke lenger mulig – for noen – å påstå at det var noe kunstnerisk i veien med ensemblet på HT.

(8 skuespillere, sinnssvakt mange roller, premiere i nedslitte «Verdens-teatret» – et kinolokale borti Storgata i Tromsø, høyst uegnet teaterlokale. Stor kunstnerisk seier).

Nå, 30 år seinere, virker det underlig.

I et demokratisk land der folk fikk det bedre og bedre, ble altså Hålogaland Teater betraktet som, og behandlet som – en trussel.

Mot hva da?

Grunnlaget for revolusjon var ikke akkurat tilstede i gamlelandet. Faren var alt annet enn overhengende.

Sigmund: Dette tilhører 70-tallets illusjonsmakeri. Villfarelsen fantes på begge sider; ml-erne trodde revolusjonen «ville komme veldig snart». Høyresiden trodde det var skikkelig fare på ferde.

Verden utenfor teatret

Klaus Hagerup og jeg i telefonen en søndag ettermiddag.

Klaus hadde jobb på Den Nationale Scene da HT startet opp.

Hva fikk dere til å reise opp til Tromsø og dra i gang et regionteater?

Klaus: Det var kanskje ikke først og fremst det sosiale engasjementet som



var drivkraften. De store institusjonene hadde opprettet småscener, DNS som hadde fått Lille Scene. Plutselig satt man i samme rom som publikum! Dette var kanskje det viktigste utgangspunktet. Følelsen av å snakke med publikum.

Det oppsto et behov for å være med i beslutningene om hva som skulle spilles, et behov for å være med å ta ansvar.

Altså: Demokratilengselen var en drivkraft for å søke seg til regionscenen.

En annen var innflytelsen fra Brecht, fra det episke teatret. Opplevelsen av at teater skulle ikke bare skildre, men også forklare årsaker.

En tredje årsak er naturligvis tidsånden. Mange av oss var – eller ble – en del av den nye radikale norske bevegelsen.

De som kom til HT, kom ikke som politiske «misjonærer». De kom ganske blanke.

Klaus: Det handlet om å gå ut i verden utenfor teatret, hente stoff og ta stilling til stoffet.

Et Sagnomsust symposium

Vi må snakke om Brecht. Dvs. Berliner Ensemble. Dvs. Rudi Penka.

I 1967 gikk Klaus på teaterskolen. Det ble holdt et teatersymposium i Stockholm. Teaterstudenter og teaterfolk fra hele Norden møtte den østtyske skuespillerutdanningen, møtte Rudi Penka. Klaus sin klasse var der.

Klaus: Stockholm var full av teaterpedagoger og skuespiller-elever fra hele Europa, svært mange av pedagogene så ut som kunstnerklisjeer med lange skjær, flagrende hår, bleke kinn og svarte ringer under øynene.

På seminaret trer frem en liten, bankfunksjonærliknende mann med fett-sleik og svett nylon-skjorte. Jeg tror det var gule svetteringer under armene på den også.

Denne vesle mannen het Rudi Penka, og ledet den østtyske teaterskolen. Han kunnegjør at de skal spille «Hr Punttila og drengen hans Matti», de skal demonstrere «sosial gestus», hvorefter han gjør seg til en manèt, glir under bordet og ligger dørgende stille (som Den drukne Justis) i en halv time, mens elevene hans spiller. KJEMPEBRA.

Elevene anvendte «Modellboka» til Berliner Ensemble. Der var alle løsninger hentet fra Brechts egen oppsetting av stykket. De spilte teater etter boka, så å si fra bladet. Selv om det i dag er lett å se de problematiske sidene ved en sånn arbeidsmetode, gjorde det et voldsomt inntrykk på mange av oss. Jeg husker at både franskmennene og italienerne forlot salen i protest, mens vi ble sittende – fjetret.

Frihet

Klaus: Vi norske teaterstudentene kom fra en skole som bygger på mest mulig innføring i rollene, og så møter vi altså disse tyske studentene som viste fram

en metode som først og fremst bygget på tanken. Jeg husker jeg opplevde det som et befriende sjokk.

Hva har arbeidet med «politisk teater» gjort med deg som dramatiker?

Klaus: Dette er komplisert. Dette – at man har diskusjon rundt utviklingen av stykkene – gir helt klart MINDRE FRIHET for dramatikerens.

På den annen side – var nettopp det befriende. Jeg likte følelsen av å dele ansvaret for produktet med andre. Arbeidet på HT hjalp meg med å rette blikket utover når jeg skrev. Det problematiske var nok at jeg trodde jeg skjønte hva jeg så, før jeg gjorde det.

Når jeg skrev stykker for HT, visste jeg hva jeg ville si, før jeg hadde sagt det. Vi hadde et budskap vi ville formidle, og når jeg skrev var jeg lojal mot det vi hadde kommet fram til at vi skulle si. Det jeg skrev bygget alltid på relativt grundige undersøkelser rundt stykkets tema og motiv, og jeg mener fremdeles at stykkene våre var viktige for publikum. Jeg ser slett ikke bort fra at jeg kan komme til å skrive nye «politiske» teaterstykker i framtida. Sikkert er det i hvert fall at den bistr tida vi lever i også har behov for sosialt engasjert kunst, men tidene skifter jo, og jeg kommer nok aldri til å arbeide helt på samme måte som for 30 år siden.

Når jeg skriver i dag er jeg aldri helt sikker på hva jeg vil si før jeg har sagt det. Jeg vet ikke hvordan personene kommer til å utvikle seg, og jeg vet ikke hvordan bøkene mine vil slutte. Selve skrivingen blir en del av undersøkelsesarbeidet, og stoffet tar ofte andre veier enn jeg har planlagt. Denne viljen til å la meg forbause under selve det kunstneriske arbeidet var nok ikke så stor den gangen.

Å ta stilling

Klaus: Alt kan være politisk – men dette er en meningsløs påstand. En dramatisering av «Babettes gjestebud» kunne for eksempel blitt en hjerteskjærende forestilling om sult, selv om det kanskje ville være å presse stoffet en del. Og det finnes faktisk fine ting som ikke er «politisk». Det er ikke det første som slår en med stykkene til Jon Fosse. Eller Sverre Udnæs, eller Stein Mehren. Like fullt ...

Politisk teater er teater som griper rett inn i samfunnsmessige konflikter. «Hva er realisme?» er en viktig diskusjon: Du har på den ene siden Lucacs som krevde en årsakssammenheng i verket – en sosialrealisme slik den kom til uttrykk under Stalin – på den andre siden Brecht/Eisler, som definerer realismen som det som griper inn i livet til de som ser på.

Det politiske teater inneholder en vilje til å ta stilling til sosiale konflikter.

På den tiden vi har brukt på å komme til et svar på den innledende problemstillingen, har Klaus faktisk stekt 200 pletter, der i sin ende av telefonlinjen. Vi legger på. Takk skal du ha, ha det bra, mailer deg, hils.



Kunst lar seg ikke definere

Sigmund Sæverud og jeg sitter i oppholdsrommet på Norsk Lyd- og Blindeskriftbibliotek.

Sigmund, hva var det som gjorde at dere søkte dere til HT i oppstartsfasen?

Sigmund: Først og fremst fordi vi ville vekke. Vekk fra der vi var. Vi kom med en slags ydmykhet, en visshet om at det fantes en kultur, at det fantes ressurser dit vi kom. I motsetning til tanken som lå bak opprettelsen av Riksteatret; at kulturen/kunsten oppstår et sentralt sted og så skal spres utover – omtrent som Tryvannstårnet. En «Tryvannstårnsmodell».

Noen så «politisk teater» som blanding av kunst og underholdning: «men KUNST er det ikke.» En blindgate.

Kunst lar seg ikke definere.

Dette fritar oss ikke for å prøve å trenge inn i, prøve å skape.

Man må kunne håndverket!!!

Hvilke krav stilles til den «politiske kunstneren»?

Sigmund: Å forholde seg – med dyp interesse – til menneskenes forhold. De er politiske. Kravet er å skaffe seg innsikt. Skaffe seg kunnskap.

Kunstneren må være som en «smelteovn» – all kunnskap, vilje, faglig dyktighet – alt – må nedfelles i kunstnerens «system» for å komme frem.

Og: Teatrets språk er talespråket. Dette er viktig. Talespråket, ikke litteratur.

I den politiske kunsten er ikke det viktigste for kunstneren «valg av tema», «valg av form» – men LEVEMÅTE!

Tenk hvor viktig penger, hvor viktig overlevelse er for hver og en av oss. Jeg sier til skuespillerelever: Selv om stykket ikke handler om personens materielle overlevelse, jobb etc. – i rollearbeidet ditt må du vite det!! Det er en vesentlig del av den menneskelige psyke!!

Menneskenes forhold er politiske!

Sigmund: Vi opplever i dag en økende «gramscifisering» av kulturlivet.

Gramsci. Sosiolog. Organisasjonsteori: Opprinnelig dannes en organisasjon, en institusjon for å ivareta et felt. (F.eks. teater. F.eks), og på ett eller annet umerkelig tidspunkt vil organisasjonens fremste mål ikke lenger være å løse sin oppgave, men Å OPPRETTHOLDE SEG SELV. Dette er en sosial lov om organisasjoner, og gjelder ikke spesielt for institusjonsteatret. På den ene side: Det er sånn. Det skjer. Med lovmessighet. Men hvis kunstnerne godtar det, er vi ille ute!!!

Demokrati? Skuespillere ønsker seg allmøtestyring, større innflytelse.

Sigmund: Allmøtet er ikke noen automatisk forbedring. Slike gruppesammenhenger åpner for manipulasjon.

Politisk ekstremisme er en personlighetsforstyrrelse. Religion f.eks. er et bra felt. Det handler om folk som ikke orker motsigelser.

Teatrets sjel og drivkraft er motsigelser. Et eksempel på å ville se verden enkel, er FrP. Ingen motsigelser. Ingen nyanser.

Medlevelse. Skrekk. Og tidsbegrensning

Dario Fo skriver at det «proletære teater» søker frigjøring gjennom latter.

Sigmund: Erkjennelsen ved latter kan saktens være likeså dyp, vel så dyp. F.ø. er jeg enig med Aristoteles: Teatrets oppgave er å vekke medlevelse og skrekk. Teatrets oppgave er å hjelpe oss til å se livets grusomheter i øynene.

OG: – fortsatt Aristoteles:

Ingenting der opppe må være virkelig! Det må aldri være det det er! Dette er en del av publikumskontrakten. Det, og at forestillingen er tidsbegrenset.

Og ingenting er det det er – i motsetning til realityseriene.

Vår erfaring tilsier at det er DYRT å underholde. Det er BILLIG å sløve ned. «Underholdningsindustrien» er full av dyktige marketing-/reklamefolk.

Og hva gjør folk foran TV'n?

De sovner! Sovr!!

TV'n står på og drar opp «ratingen», men det betyr på ingen måte at seeren er våken.

Vår oppgave er å lage et fiktivt alternativ. En uaggressiv arena. Medlevelse og skrekk. Politikk er ikke noe særrområde, og det at forestillingen varer så lenge, og ikke mer, er en forutsetning.

Politisk kunst er kunst med utgangspunkt i det livet menneskene lever!!

Takk, Sigmund.

Sigmund: Selv takk.

Løse tendenser

av Øyvind Berg

Tendensar i moderne norsk dramatikk

Redigert av Drude von der Fehr og Jorunn Hareide.

Det Norske Samlaget 2004.

332 sider.

Veil. pris: 298,-

Kristianias Nationaltheater ble åpna i september 1899, med *En folkefiende* som en av åpningsforestillingene. Henrik Ibsen avslutta arbeidet med *Naar vi døde vaagner* 21. november samme høst. Da boka kom i handelen 22. desember, var førsteopplaget på 12 000 allerede solgt, og andre opplags 2000 eks. ble revet bort samme dag. Samme dag gikk en baby i Tromsø inn i sitt femte døgn som Peter Wessel Zapffe.

Full krise, null Zapffe

I sitt siste skuespill hadde Ibsen, inspirert av tidas symbolistiske tendenser, innarbeida anti-naturalistiske elementer fra det moderne, lyriske drama. Verken denne friske vendinga, opplagets størrelse, publikums kjøpelyst, eller den teatralt ekspansive gesten det er: å åpne landets nye hovedscene som en institusjon for *En folkefiende* – ingenting av dette tyder på noen teaterkrise. Tvertimot skulle det tilsi, at vitale dramatikere kunne feire sin sentrale posisjon i offentligheten, hvor deres til dels skandaløse scener ble belønna med noen år som var så gylne, at det fremdeles glimrer vulgært i betegnelsen «gullalderen» – kanskje særlig her i den svensk-norske union, hvor tidas viktigste dramatikere, med unntak av Tsjekov, motstrebende hørte hjemme.

Peter W. Zapffe hadde ikke sans for svevende gullkorn, og hans beskrivelse av metodisk løssluppen dramateori, eller dramaturgi, har en giftig snert:

disse ordene står opreist som monolitter i dramaturgisk teori, men ligner mere et duggmønster over en hængemyr¹

den art ord som indfinder sig «wenn die Gedanken fehlen», faldskjærmer som spiles ut når tomheten pludselig gaper under en²

Zapffes *Indføring i litterær dramaturgi* fra 1961 er breiere anlagt, mer empirisk orientert, mer begrepsavklarende, mer analytisk, mer metodisk oversiktlig og mer systematisk enn noe annet verk jeg kjenner til om dramaturgi. Forfatteren var også godt oppdatert – den første som refererte til Peter Szondi på norsk? – og åpenhjertig nok til ikke å trekke noen endelige konklusjoner. Med Zapffe i bønn skulle vi ha et godt grunnlag for å drøfte dramatikken, hundre år etter Ibsen her i landet. Men etter hundre år er allting glemt?

Nå utgir Samlaget en drøyt 300 siders antologi, *Tendensar i moderne norsk dramatikk*, redigert av Drude von der Fehr og Jorunn Hareide (heretter: *Tendensar*). I boka betegnes de dramatiske gylne 1890-åra gjentatte ganger, åpenbart motvillig, men helt utvetydig, som ei krisetid for dramatikken. Hvorfor det? Og hvorfor nevnes ikke Zapffe?

Det siste er ikke overraskende: Zapffes litteraturfaglige status er like lav, som hans mytiske status er på høyde med samtidas ypperste eksistensialister allerede i tredveåra. Likevel er det synd at så få finner Zapffes verk nyttig, for mange tenker tåkete, og flere er fullstendig på bærtur i blåmyra, og noen må ha glemt at de skriver om scenekunst – og som de to siterte frasene viser, er Zapffes verk fortsatt aktuelt.

Og den aktuelle tittelen er misvisende. *Tendensar* handler ikke om dramatikk generelt, men om skuespill. Annen sjangerdramatikk, som høre-, data- og TV-spill, animasjon og film, er utelukket, det opplyses ikke hvorfor.³ Når flere av forfatterne i tillegg opererer med briller som i beste fall var scenemoderne i 1954, kan uskyldige lesere trekke den kjappe slutningen, at det ikke fins noen moderne, norsk dramatikk.

Min habilitet

Jeg er ingen uskyldig leser. Som kritiker er jeg *involvert*: På 20 år har jeg vært med og skrevet over 40 helaftens forestillinger, og spilt dem på et par hundre scener i over 30 land. Litt av dette nevnes i to av bokas artikler. Jeg er alt annet enn utenforstående, og kjenner sju av de ti bidragsyterne, noen av dem svært godt og gjennom mange år, i likhet med de omskrevne dramatikerne, pluss mange andre. Jeg gjesteforeleste på Drude von der Fehrs dramatikkseminar ved UiO – seminaret ga støtet til en konferanse, hvor noen fikk en bokidé. Dette engasjementet fordrer ei kritiker målsetning som kanskje kan beskrives i ordtaks

form: Den som kaller en spade en spade graver en grav for andre, men faller selv i god jord? Kanskje.

Man kaller ikke en kvinnelig professor for nesten sjarmerende kunnskapsløs. En mannlig, javel. Men aldri en kvinnelig.

Da jeg bladde litt i boka, ble mine kritiske tendenser først vekt opp av de teori-macho skribentene Lars Sætre og Niels Lehmann, som sammen står for nesten en tredjedel av boka, og deretter forstyrret av de teorifemi skribent-redaktørene, Drude von der Fehr og Jorunn Hareide, som sammen står for nesten en tredjedel av boka. De resterende drøyt hundre sidene er skrevet av Knut Ove Arntzen, Gerd Stahl, Wenche Larsen, Unni Langås, Alvhild Dvergsdal og Siren Leirvåg. Særlig de fire første fortjener mye mer enn pen kritikk på godt papir og klapp på skulderen. Men først, til redaktørens bidrag, som ga meg mange hakaslepp: sjokkert av det forbløffende vilkårlige.

• **Pludder.** *Aslaug Vaa – ein lyrisk dramatikar?* Den 21. november 1950 holdt T. S. Eliot et leilighetspreget foredrag, Poetry and Drama. Via Eliots hoity-toity drøfting av selvskrivet, metrisk versdramatikk, som ikke ligner Aslaug Vaas irregulære, får Hareide fram et eller annet om at Vaas dramatikk «ligg nær opp til lyrikken, utan å vere «rein» lyrikk» på side 100, men også rommer «rein lyrikk i prosastykke» på side 101. ZZZZZZ og forteller at anmelderne av de fire stykkene (1939–66) var negative til det symbolsk stiliserte formspråket og savna levende mennesker: Ikke at det sto døde skuespillere på scenen, men *folk kjente seg ikke igjen*. Det var ikke nok dramatikk. Stemninga ble båret av et kunstig malmfullt språk, som hemma spillet og bandt skuespillerne til noe stillestående. Alt dette er typisk for 1890-tallets lyriske drama, som Eliot nevner i foredraget og Hareide i tittelen, uten å sette det i sammenheng. Da blir hele vitsen borte.

• **Og vås.** Det er djerpe tankesprang i artikkelen om Sverre Udnæs' *Aske*: Siden Udnæs blottlegger en sosialrelevant grusomhet, blir fellesnevneren med Artauds teater grusomhetens, altså gjør Hareide en analogisk vri rundt denne og leser *Aske* litt løselig opp mot litt av Artaud, mens hun skriver *troskyldig*: «Handsaminga av språket og replikkane er òg annleis hos Udnæs enn det Artaud føreskriv, og Udnæs legg mindre vekt på det Artaud kalla eit fysisk scenespråk. Til gjengjeld er *Aske* influert av film og TV.» (s. 142)

Aske har sjangerbetegnelsen *TV-spill*, og ble ikke influert av, men instruert for, TV av Sverre Udnæs.

«*Aske* er for det fyrste ikkje eit intellektuelt teater. Det er eit skodespel som ikkje appellerer til tanken, men til kjenslene.» (s. 149)

Et premiss for denne kategoriske formuleringa er at følelser og tanker gjensidig utelukker hverandre. En naturlig slutning er at ingenting appellerer til tanken, der ingen tanker fins.

«Stykket endar då òg med eit uartikulert skrik, eit skrik i angst, redsle, og forvirring. Her er det altså ein likskap med Artaud.»

Hva med Edvard Munch? Francisco Goya? *Aguirre, Zorn des Gottes*? Tor Ulven? E.A. Poe? Hva med presisjonen? Det Hareide kaller et skrik, blir i manus spilt av en «saksofonsolist med fullt orkester» og står i anførselstegn, slik: «... musikken stiger i styrke til et «skrik».»

Mot slutten påstår Hareide at Udnæs' nesten konstante arbeid med film- og TV-produksjoner ikke var arbeid men: «Ei vesentleg inspirasjonskjelde». (s. 150) Tilfeldigvis driver hun og sammenligner med Artaud, som spilte i over 20 filmer, som skreiv manus og scenarier og nøt sin autoritet i rollen som kombi stumfilmsjarmør og anmelder/filmskribent, og som var en stor beundrer av tysk film. Han spilte blant annet den unge munken i Dreyers *Jeanne d'Arc*, Marat i Gances *Napoléon*, den intellektuelle i Poiriers *Verdun*. Og den intellektuelle i Oslo skriver: «Artaud likte ikkje film.» (s.s.)

Konklusjon: «Kjell Helgheim meiner at teaterfilosofien til Artaud først og fremst har vore viktig som inspirasjon for europeisk teater i det 20. hundreåret, og at han har hatt mest å seie for eksperimenterande og søkjande (og det vil ofte seie: marginalt, men interessant) teater. Og nett her høyrer Sverre Udnæs hjemme.» (s. 151-2) Enten Hareide har lest Artaud, eller bare hørt noe marginalt, men interessant fra Kjell Helgheim, er det ikke Sverre Udnæs som svarer på denne adressen. Her bor Hermann Nitsch.

• **1987 til 1978.** I bokas andre del presenteres iflg. forordet «somme av forløparane for dagens teater (...) frå 1950-åra og frametter til 1980-talet» Sammen med Vaas, Bjørneboes og Udnæs' dramatikk settes Ola Bauers. Ola Bauer? Hva slags mumifisering er dette? En smitteeffekt fra den posthume *Forløperen*?

OB debuterte som dramatiker i 1986, ØB i 1985. Vi var samtidige, dramatikken vår er samtidig. Antedateres den her, for å gis mer klassisk pondus? Ola var ingen pondusposør. Dramatikk skreiv han på oppdrag fra Carl-Jørgen Kjøning på åttitallet, i det som kan kalles et lykkelig samarbeid.

I *Norsk Dramatisk Årbok 2000* står første versjon av von der Fehrs artikkel. Her fulgte hun gjengs kronologi og skreiv: «Hvis vi først ser litt nærmere på de to hørespillene som ble utgitt i bokform i 1987,» nå står det: «Hvis vi først ser litt nærmere på de to hørespillene som ble skrevet i 1978,» (s. 158) og ingenting røpes om endringa.

Året 1978 gjør Bauers plassering blant tredve- til søttitalldikterne litt mer til-



forlatelig, men: Hva skjer? Bauer betyr bonde. Blir avdødes verk bondefanga, og planta der det virker litt *glissent*? Tips: På søttallet utga P. W. Zapffe to dramatiske verk, som er minst like uspillelige som Heiner Müllers.

Politikk i Ola Bauers skuespill er tittelen, men med et friskt stilhistorisk initiativ krystes alt politisk ut av *Sabeltigerens sønn fra 1989*, og skuespillet presses inn i ei rammefortelling av Niels Lehmann, som handler om avantgardens fenomenologiske nærværsfunderinger: «Ved å vise til Artauds surrealistiske/avantgardiske (Sic!) poetikk kan man hevde at skuespillet oppviser en epistemologisk glidning.» (s. 166) Mer Artaud nå? Beckett hadde vært lett å forstå, men Artaud?

I *Sabeltanntigerens sønn*, 1989, skildra Bauer en fuktig oppvekst: mellom fiske og sprit. Som alt Bauer skreiv er det dønn realistisk, men von der Fehr hevder at den rusrealistiske midtdelen

peker i sin groteske overdrivelse mer mot en surrealistisk poetikk (...) en form for grotesk realisme (...) en form for surrealistisk, politisk aksjonisme mot familien: ødelegg den syke kjernefamilien! (...) Elskeren derimot er demaskulinisert, og representerer ikke noen surrealistisk representasjon. (s. 161-3)

Jeg aner ikke hva det skal bety: å representere en representasjon, men dette stilskiftet med distinksjoner fins ikke i skuespillet. Er det en avskalling fra von der Fehrs forsvarsverk mot nyss nevnte realisme? Er det derfor hun snudde prefikset, så rus ble til sur, og Bauer fikk «en surrealistisk poetikk»? (s. 161) Replikkene omtales tøddelskeptisk som «fortellingene»: Flådd for enda et skinn av realisme blir midtpartiet lest som halliser og oppspinn, og midt i blodtåka forkynnes det: «I surrealistisk drama, som i Bauers skuespill, finner vi en utpreget forakt for familien». (s. 164)

Som Lars Nordrums Benny hvisker «Unnskyld, Claude!» i *Aske: Unnskyld, Ola*. Trenger du ei osteklokke? Hysj! Artauds nærfravær suffleres begjærlig av Lacan: «Men språket er et problem. Språket var et problem for surrealistene, og er det for Bauer.» (s. 165) Å? Ikke ett vondt ord om språkvansker, men hva med professor, redaktør og artikkelforfatter von der Fehrs? Med godt vridde ord og veldreid verbaltekke drar hun opp store linjer, som ikke oppstår politisk og aldri går under som tidsfordriv – som derfor kan skånes for nærværende slitasje, klokka står alltid på 00:00: «*Sabeltigerens sønn* bryter med en naturalistisk erkjennelsesdiskurs, og det bryter med en avantgardistisk nærværsmetafysikk.» (s. 167) Den konklusjonen rommer noe veldig mye større og noe utrolig mye mindre, enn det Ola Bauers skuespill gjør i *virkeligheten*. Men i virkeligheten var ikke von der Fehr inne i fortellinga ett øyeblikk. Hun var i andre fortellinger:

Stykket slutter med å tilpasse seg postmodernismens gjenbruk av tekster og dens illusjons- og fiksjonsorientering. Dessuten tyder avslutningen i *Sabeltigerens sønn* på at selve innsikts- eller erkjennelsesspørsmålet ikke er viktig i stykket. Forståelsen har liten plass. (s. 167)

Det siste varsler von der Fehrs, og bokas, siste artikkel, om «dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov». Den artikkelens preg av oppsummering og forutsigelse gjør dessverre at potensielt interessante observasjoner forsvinner gjennom et par teorimachista kikkertluper.

Historisk mening

Men boka begynner tilbakeskuende i den andre enden, med Knut Ove Arntzens *Prosjektarbeid på teateret og norsk drama*. (Hvorfor ikke «i norsk drama»?) Kjetil Bang-Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, *eit teatervitskapleg perspektiv, 1982-1995*. På 30 sider skisserer Arntzen en mini teaterhistorie, sentrert rundt DNS i Bergen under Hans Jacob Nilsen (1933-1939), Stein Bugge (1946-1948), Knut Thomassen (1967-1976), Kjetil Bang-Hansen (1982-1985) og Tom Remlov (1986-1995), med hovedvekt på Bugges, Bang-Hansens og Remlovs perioder.

Arntzen skriver at Bang-Hansens «poetisk(e) teater i nyekspresjonistisk retning» (s. 15) videreførte Bugges kamp mot naturalismen og for fritt stiliserte teaterformer, med en eksistensiell og etisk dreining som ble mer aksentuert i Remlovs tid. Remlov røkta også Bergens forfatterbinger og gjorde flere av oss til ekte teatersvin, som med Prøysenstø hånd plasseres i sammenhengen (s. 36): «Utan det overslaget mellom regiteaterets poetiske realisme og det tematiske paradokset i forhold til det eksistensielle ville det sannsynlegvis ikkje ha komme til eit slikt gjennombrot som Fosse har hatt som dramatikar.» Det paradoksale består i at den poetiserende formen motsier det eksistensielle alvoret på innholdssida.

Empiri: Jon Fosses manglende kjennskap til DNS på den tida gir en mulig brist i resonnementet, men det skjellsettende her er perspektivet. Fosse-dramatikken settes i en dramahistorisk sammenheng som er lokal, nyansert og lett å følge, uten polemikk mot Ibsentradisjonen. For meg virker dette oppklarende, verk-internt: ved langt på vei å tolke Fossespillenes veksling mellom lyrisk avdramatiserende og naturalistisk konfliktskjerpende elementer, resepsjons-historisk: ved å påpeke premisser for at dette vekselspillet, når det ikke lykkes i mine øyne, finner nåde i mange andres.

Denne linja fra Stein Bugge til Jon Fosse (og Kai Johnsen) utgjør nerven i artikkelen, til dels på bekostning av annen dramatikk: Arntzen har åpenbare problemer med å inkorporere Cecilie Løveid,⁴ her merkes det også et klipp mel-

lom to frittstående tekster på side 31, i linje 23. Når forfatteren lar sin indre pedant kommentere at «Lars Steinar Sørboe (skal være Sørboe, feilskrevet i sitatet, merknad frå forfattaren)», er det skjødesløst å la Lisbet Hiides h-attpåklatt i fornnavnet stå ukommentert, i samme sitat. (s. 29) Annet småplukk: faktafeil om Finn Iunker, Øyvind Berg og Rolv Bergesen (s. 33), og *Helge* (s. 28) får skylda for Åge Rønnings roman, *Kolbes reise*. Verre er selvsagt den summariske behandlinga av Cecilie Løveids dramatikk, i en ellers presis og ryddig framstilling. Nær fortidsdramatikk ikles her et, selv i avkledd og ikke-litterær forstand, naturalistisk snitt, der andre har sett stil, brudd og modernisme.

Et firknolla munnsværmonster av ei overskrift

Drude von der Fehr, Gerd Stahl, Unni Langås, Alvhild Dvergsdal og Siren Leirvåg får beholde sin målform, men danske Niels Lehmann publiseres her som nynorskskribent: ingen oversetter nevnt. I *Postfenomenologisk effekt-dramatikk* hevder Lehmann, uten konkrete eksempler, at dagens dramatikk eller dramatikere – uklarheten er én av artikkelens fundamentale – forneker kunstens vesentlige *patosfylde*. Lehmann ivrer for en patosbotferdig og «postfenomenologisk effekt-dramatikk», som «set det å skape verknader i høgsetet» (s. 43). I min verden er den postulerte motsetninga grunnfalsk, ingen dramatikere søker det virkningsløse, og postfenomenolåghalte ordkløyverier blir et fenomen i seg selv: Langdrygt, men med innslag av komikk, som når forfatteren bruker «Mor Nille er en sten»-syllogismen uten ironi, som en gyldig slutning (s. 47).

Hvis Lehmanns diagnostiske patosvegring stemte med virkeligheten, kunne han gjort rede for dette ved å beskrive noen patosformer som er satt ut av spill. Han kunne påpekt vilke teatermanerer som har tapt sin virkningsfylde i det siste, og han kunne sammenligna dette med f.eks. tåspissballettens kunstneriske lavstatus. Men Lehmann svermer i mer spekulative luftlag, og kritiserer samtid-dramatikken for å *mime* filosofi (s. 45), med samme argument som Sokrates tilskrives i dialogen Ion. Men hvorfor skriver han selv så snirklete?⁵ Når han blærer seg med «den ofte utskjelte fenomenologien» på side 44, og ti sider seinere utbasunerer at «fenomenologien er så populær»: Mimer ikke Lehmanns artikkel filosofi? Og tenk om en filosofisk mime *virker* bra? Er det ikke dét Lehmann vil ha?

Krisekrise!

Etter 24 sider med døll retorikk og null dramatikk begynner den *egentlige* artikkelen, ei *nøyaktig* like lang sammenligning av Duras' Savannah Bay og Fosses *Nokon kjem til å komme*. Noen innledningsfraser: «Det er nærliggjande å lese *Savannah Bay* i lys av Peter Szondis teori om at moderne dramatikk i stor grad

gjer den dramatiske forma episk. Som Szondi viser i omtalen av dramatistarar som skreiv på den tida dramaet visstnok skulle vere i krise (altså på slutten av 1800-talet), er denne episeringa knytt til avgjerande vanskar som dramatistarane måtte løyse.» (s. 74) Lehmann viser her til Szondis doktoravhandling fra 1954, *Theorie des modernen Dramas*, utg. 1956, 3. rev. oppl. 1963, fra 7. oppl. (1970) med årstallene 1880–1950 tilføyd tittelen, så er dét nevnt: I *Tendensar* kryr det av henvisningar til ei bok av Szondi som aldri har eksistert.

Det går gnom i ord, og den gnomen som fører ordet i Lehmann-sitatet lar adjektivet «nærliggende» dekke noe helt fjernt, «krise» betyr kanskje gullalder, «teori» betyr senere reviderte påstand og «episk» betyr både episk og lyrisk og blir ellers brukt som et intetsigende begrep.

Samme gnom spøker flere steder i boka. Lars Sætres artikkel om Jon Fosse åpner slik: «I arbeidet mitt med Jon Fosses dramatik har eg på den eine sida sett på dei moderne, episerande «krise»-formkonvensjonane frå tiåra før og etter 1900,» fem linjer vidare: «Det dramatiske og episerande-prosaiske feltet framstår hos Fosse og i annan samtidsdramatik som ei grensesone», og etter nye fem linjer: «Stykka har episerande stilmiddel av subjektive utsyn, forteljing og perspektivisme.»

I den andre enden – bakenden – av den moderne dramahistorien, dreiv William Shakespeare også med subjektiv vinkling og historiefortelling med perspektivskift, men 300 år for tidlig til å bli stempla som «episerende». Ingen tør å påstå at den elisabethanske perioden var ei krisetid for verdensdramatikken, i bokstavelig forstand. At begrepene ikke er dekkende, heller ikke som beskrivelser av dramatikken rundt 1890, har tydeligvis foresvevet både Lehmann og Sætre, som gjentatte ganger reserverer seg mot krisedramalæra.

Jeg understreker at dette er helt sentrale begreper, som det er tvingende nødvendig å få klarhet i, for den som skal tolke og formidle de siste 100 års eurodramatik. Det dreier seg om selve grunnsteinen i den dramateorien og dramahistorien som Peter Szondi publiserte i 1956, med en tittel det er krevende å huske navnet på, hvis man befinner seg på høyt akademisk nivå. Saken er at han la den grunnsteinen i lause lufta. Saken er også at Szondi var et av de lyseste hodene som noensinne har befatta seg med dramaturgiske spørsmål, og at han sto i en manisk grublende dialog med så og si alle tidas ledende europeiske intellektuelle. Da jeg leste et utvalg av brevene hans, fikk jeg inntrykk av at han var den sentrale intellektuelle i Europa på sekstitallet. Av brevene framgikk det også, at Szondi allerede under arbeidet med doktoravhandlinga i 1953 var fullstendig klar over at han kom med (grunn)løse påstander, som han bare kunne fremme i kraft av det han kalte sin «frekkhet». ⁶ Han advarte mot å tolke episeringa av dramaet som noe absolutt ⁷ – eller som en vedtatt sannhet, slik det gjøres, ikke unntaksvis men som regel, i ei norsk bok som utgis 50 år etterpå.

Episk innsnevring

Hva gjør de ansvarlige på fagfeltet, når de åpenbart merker at noe er galt? Går de til misforståelsens kilde, som forresten fikk kritikk for sin skjematiske omgang med realitetene? Gjør de seg kjent med at han fordypet seg i sjangerhistoriske problemstillinger de siste ti åra av sitt liv,⁸ og at han rakk å revidere og nyansere framstillinga i opptil flere bøker, som stort sett ble utgitt posthumt, og som til dels har like vanskelige titler som den første? De tar vel i det minste en kikk på den første, og konstaterer fort at han også der drøfta den episke tendensen i det moderne dramaet på en langt mer kompleks måte? Merker de seg at episeringa blir forklart som en dominant, men langt fra enerådende, stil- og sjangerveksling? Ser de vilken vekt som også hviler på den samtidige poetiseringa, som strukturerte det lyriske drama? Blir de lykkelige, fordi de fikk andre kategorier, som ikke til de grader må presse det stoffet de skal beskrive?

Tvert imot beveger de seg bort fra problemet, som myrsnipen – så det blir enda vanskeligere å lokalisere, enda mer utydelig. Sætre tåkelegger t.o.m. ved å binde det ene begrepet til et helt vanlig ord, med en strek. Med det samme forsto jeg ikke hvor tett den «episerande-prosaiske» begrepsskoda sèv inn i pappen med det uforståelige. Først en seinere note åpna øynene for det kritiske – note 11, første halvpart, s. 272:

Omgrepa prosaisk og prosaiserande blir brukte i tydinga både av kvaliteten ved seriell og metonymisk repetitiv diskurs, i den etymologiske tydinga av å vere framovervend og å vere beint fram, og i den kritiske tydinga av å vere utan imaginasjon, matter-of-fact, commonplace, ikkje-ideologisk.

Hørte jeg «beint fram»?

«Beint fram beinløst»

Når det kritiske apparatet tar kvelden, står den kritiske sjargongen igjen med et – som det heter i nøytral sakprosa – *betydelig* ordforråd. Sætre siterer en standard Fossemonolog, som i sin manende form, og sin gjentatte sirkling rundt det førspråklige og impresjonistiske, kunne stått i et lyrisk drama fra 1896. Replikken er lang, så jeg har strøket 96 % og siterer, for bare å gi en idé, fra begynnelsen og slutten: «[...] som regnet og mørkret / som vinden og trea / som sjøen der ute / No var eg ikkje lenger uroleg [...] no var eg tom / som bølgiene / og mørkret». Lars Sætre kommenterer:

I denne performativt inntreffande passasjen er brått eikvar førehandskoda innramming broten, og eit uvant forhold opnar seg mellom subjektivitet og verd.

Vi er vitne til ein inskripsjon – «wie die Dichter es tun!» (Kant) – der sensoriet

møter naturen *utanfor*, før medvitets persiperande kognisjon. Det skjer heilt utan praktiske omsyn her, heilt utan fenomenalt, instrumentelt, eller pragmatisk koda atterhald. Det skjer óg heilt utan meining («utan å bety noko / utan å seie noko», som Den eldre kvinna seier), utan epistemologisk orientering, og utan eit system av bilet-språkleg koding. (s. 265)

Første gang jeg leste dette, tenkte jeg: Kødder han? Det lyrisk besettende avsnittet er attpåtil sirlig forsynt med et meningsladd Kantrim! Til tross for at litteraturprofessoren virker blind og døv for lyrikk, og at han enser verken poetiseringa eller tradisjonens dumpe ekko, herregud for et herlig kick! Det er Larsdag i dag!

Andre gang jeg leste det, noterte jeg: Et ordpeprende proff-sensorium plaffer ned en diktsimulator med et virkelig stramt og bløtt verbalt sammensurium, hmmm. Oppdrag: å lokalisere, hvis mulig nøytralisere, den derridaskende begrepsklysa «immateriell materialitet».

Tredje gang konkluderte jeg: Dette handler om Sætres filosofiske ambisjoner, eller disposisjoner? Jon fortjener en langt mer jordnær behandling.

Norsk Borgerlig Teater

Det teatret som nå heter DNS ble stifta i 1876, Nationaltheatret i 1899, Trondhjem Nationale Scene i 1911, og navnet Stavanger Nationale Scene tapte mot Stavanger Faste Scene med én stemme, da dette ble oppretta i 1914. Hvis det var noen krise i den norske scenekunsten på slutten av 1800-tallet, må det være at den ennå ikke var etablert. Men som tradisjon, som dannelses- og disiplineringssprosjekt fikk teaterscenene raskt en sentral posisjon, som ikke tyder på krisetilstander. I de første åra var teatrene visstnok like mye arena for konserter, komiske opptrinn, kunst-diorama og sirkus, som for det klassiske drama.

«I disse Aar blev ogsaa Theatrets Døre aabnet for de mer ubemidlede: Tjenestefolk og arbeidere fikk nedsatt pris på såkalte Godtkjøpsforestillinger, gjerne på lørdager. For å dempe uro i salen, ble det innført nummererte plasser.» Etterhvert ble det ansett som ubehøvla å snakke under forestilling, og det ble mindre sosialt å gå på teater. Man konsentrerte seg i stedet om Kunsten, med en K av nasjonale dimensjoner. På begynnelsen av 1900-tallet kunne kritikerne bemerke, at «der herskede i Theatersalonen den eiendommelige Stilhed». I begynnelsen følte mange seg lammet av de nye konvensjonene, men etterhvert som de fant seg til rette i publikumsrollen, utvikla de et register av dannede reaksjoner, som sukk, applaus og t.o.m. latter.

Szondi forsøkte å skildre dramaets krise som et aspekt av den såkalte språk-krisen på 1890-tallet. Det handler om representasjonens problem generelt, og spesielt om dramatik som ikke er *present*, eller til stede, på samtidsscenen, fordi samspillet mellom form og innhold og scene og sal forstyrres av gjengangere



som ikke spiller noen rolle, i teatre som ligner på spøkelseshus. Det er i disse hjemsoekte byggene, eller på denne antimimetiske plattformen, dagens norske samtidsdramatikk – bevisst eller ubevisst – finner sted. Her finner vi et felles utgangspunkt for å drøfte denne dramatikken.

I utgangspunktet – hos Szondi – ble krisepreget framstilt gåtefullt og metaforisk. Et eksempel: «Bare begravd i seg selv, tærende på sine «livsløgner», kunne Ibsens mennesker leve. Det at han ikke ble deres romanforfatter og ikke lot dem leve sine liv, men tvang dem til å snakke åpent ut, dette drepte dem. Slik blir dramatikerens, i en dramafiendtlig tid, sine egne personers morder.»⁹ For Szondi var Ibsen en borgerlig prosaist, som kun var dramatiker av bekvemmelighetsgrunner.¹⁰

Som nevnt anla Szondi seinere et større vidsyn på problematikken, bl.a. i *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, 1975. Her tok han for seg symbolistenes lyriske drama, som skulle bli prototypen på det modernistiske. Det lyriske drama intonerte også den kontradramatiske vendinga, som på ulikt vis blir videreført i så forskjellige dramatiske arbeider som Løveids, Kittelsens, Fosses, Verdens-teatrets, Baktruppens. Slike tendenser forbigås i stillhet i *Tendensar*. Hvis noen søker et begrepsapparat som kan favne «tendensar i moderne norsk dramatikk», gjør de klokt i å søke andre steder.¹¹

Det er m.a.o. et *uutsigelighestopos* som rår over samtidsdramatikken – og over den nære fortidas. Niels Lehmann omformulerer dette tekniske begrepet fra retorikken, til noe han kaller et «uutseieligheitspatos». (s. 81) Den positive valøren dette måtte ha i hans ører, låter i mine utstående like tilfeldig kvitrende, som musikaliteten til den fuglen som Oscar II spurte om:

Vad är det för fågel, kan du säga det?

Ja, Ers majestät, det är den mest musikaliska fågeln som finns.

Hur så? Vad menar du med det?

Jo, det är en Mozart.¹²

Til slutt: Denne anmeldelsen har nå sprenget sine rammer. Likevel er det på sin plass å beklage alt som måtte utelates, p.g.a. det ganske strenge argumentet jeg fant det nødvendig å følge, for å etablere en plattform der jeg finner det meningsfylt å ytre min mening. I utgangspunktet, sånn som boka forelå, framsto enhver ytring kun som et blaff i det blå. I dette ikke helt vellykka forsøket på å formulere et logisk stramt, historisk presis og teoretisk relevant argument, måtte mer enn halve anmeldelsen strykes. Med unntak av noen syrlige kommentarer til lesinga av Erling Kittelsen, samt en viss irritasjon over hvor mange myter om Bjørneboe Alvhild Dvergsdal må knuse, før hun via melodramaet får sagt noe interessant om *Semmelweis* – bortsett fra dette er det noen positive sider

ved *Tendensar*, som ihvertfall bør nevnes: Noen skriver disiplinert og tett på sitt emne, undersøker det fra forskjellige synsvinkler og anvender de fagtermer som måtte trengs, og de – dvs. Wenche Larsen om Cecilie Løveid, Gerd Stahl om Østerrike og Unni Langås om Jon Fosses *Barnet* – de lykkes, konstruktivt.

Noter

1. *Indføring i litterær dramaturgi*, 1961, sit. e. 1999-utg., s. 151.
2. *Indføring i ...*, s. 29.
3. Udnæs' *Aske* og Bauers *Sabeltigerens sønn* omtales som om de var skrevet for scene, ikke skjerm.
4. CL har en velsigna tendens til å falle ut, eller forbli en fremmed fugl, i slike målretta sammenhenger.
5. Artikkelen ble i 2004 også utgitt i en mer slepen, og kledelig, dansk språkdrakt, som kan leses gratis her: siab.au.dk/data/12987495/34369/Peripeti_1-2004.pdf
6. *Briefe*, s. 22.
7. *Briefe*, s. 35-6.
8. Peter Szondi tok sitt liv i 1971, 42 år gammel.
9. Dette lett omskrevne sitatet, samt en mengde opplysninger om norsk teater på slutten av 1800-tallet, er henta fra: Thoralf Bergs forelesningsrekke Teater i Norge, 1750-1900, som ligger som nettdokument her: <http://www.alt.hist.no/~thoralfb/>
10. *Theorie des modernen Dramas*, 1963, s. 31.
11. *Briefe*, 1993, s. 29.
12. F.eks. i Szondi-eleven Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater*, 1999.
13. Utt. *måsort*.

Det store spørsmålet: KVIFOR EG VIL SKRIVA FOR TEATER

av Maria Tryti Vennerød

Spørsmålet gjer meg nervøs. Er ikkje det litt rart? Burde ikkje dette vera verdas enklaste spørsmål for meg, som plutselig har levd av å skriva dramatikk i tre år no, og som på mange måtar har vore svinheldig i startfasen? Men spørsmålet gjer meg nervøs, og flau, fordi eg ikkje har tenkt meir over det, og overrumpla, fordi eg knapt nok var klar over at eg faktisk vil skriva for teater. Men eg vil jo det. Og spørsmålet påstår jo det. Eller? Er det bestemt? Vil eg verkeleg det?

Det rette svaret

Broren min Jakob er 16. Han har spurt meg om skrivetips eit par gonger, så no tenkte eg at det var min tur. Eg skreiv: «...sit og skriv på artikkel til dramatkarforbundet om kvifor eg vil skriva for teater. Tykkjer faktisk det er vanskeleg. Har du noko tips?».

Han svara:

JAKOB (16) SITT FORSLAG TIL SVAR:

«Det viktigste er vel å få med at du gjer det fordi du synes det er gøy, og for å få utløp for kreativiteten din.»

Det hadde eg ikkje tenkt på. Det vil seie, det der med utløp og kreativitet og det der, det er greitt, men at eg gjer det fordi det er gøy – det hadde ikkje slått

meg. Etter å ha grubla på spørsmålet i ein måned, kjendest dette som ein totalt ny innfallsvinkel. Jakob derimot, tek det for gitt. At det er gøy. For i svartaste heite, kvifor skulle eg halda på med dette viss det ikkje er gøy?!?

Som 15 åring sa eg til Bergens Tidende:

SVAR FRA MARIA (15):

«Men eg tvilar på om eg blir forfattar – det verkar som eit einsamt yrke. Då er det meir freistande å bli skodespelar.»

Eg har for lengst skjønna at eg aldri kan bli skodespelar. Og no er eg altså likevel blitt forfattar. Og det er einsamt. Og keisamt nokre gonger. Og no skal eg altså svara på kvifor eg vil skriva dramatikk. Vil eg det? Var eg kanskje i betre kontakt med draumane mine då eg var femten?

SVAR FRA EIN PERFEKT UNG KVINNELEG DRAMATIKAR (SLIK EG FØRESTILLER MEG HENNE):

1. Dramatikk er veldig veldig viktig for meg
2. Dramatikk er veldig veldig moro for meg
3. Dramatikk er veldig veldig godt for meg

Slik kunne eg ha svart. Det ville vore fint. Men eg prøver å vera ærleg, og for tida kjenner eg meg ikkje igjen i nokon av punkta over. Særleg ikkje dei to siste, for dramatikk er verken moro eller godt. Det er det dummaste eg har høyrte. Det første punktet om at skrivinga er viktig for meg ... det kjennest kanskje litt rettare, men om dette er ei ekte kjensle eller om det berre er noko eg hausar opp for meg sjølv, har eg ikkje oversikt over.

Det eigentlege svaret

Eg har altså blitt gitt denne oppgåva på eit tidspunkt der eg ikkje lenger er i kontakt med grunnane til at eg skriv. Eg kan berre håpa at eg finn nokre svar i løpet av arbeidet, for av ein eller annan grunn så vil eg ikkje gi opp heller. Ikkje enno, iallfall. Eg burde jo kanskje gi opp. Eg burde sikkert gi opp. Det er ikkje noko framtid i å vere dramatkar. Det er einsamt, keisamt og klamt. Det er usikkert med omsyn til økonomi, inspirasjon, prestasjon og psykisk helse. Blir eg lukkelegare av å skriva? Ikkje det grann. Ikkje bitte litt ein gong? Nei. Eg blir mindre lukkeleg. Eg har det dårlegare no enn før det byrja å gå så bra.

DET EIGENTLEGE SVARET:

Skriving er einsamt, keisamt og klamt.

Koketterer eg? Sikkert.

Lyg eg? Nei. Det er sant.

Kan eg i løpet av denne artikkelen likevel prøva å bli ein smule meir positiv?

Ja.

Løfte:

Eg skal lova å avslutta denne artikkelen

full av kraft, futt og krutt.

Hald ut.

Men likevel:

Tanken på å skriva resten av livet gir meg panikk.

Tanken på å slutta å skriva gir meg også panikk.

Det å *tenkja* gir meg tydelegvis panikk

Eg tenkjer for mykje; nitenkjer

Slutt med det!

Kvifor kan eg ikkje vere som ho derre perfekte, unge kvinnelege dramatikaren eg såg for meg i stad, som bramfritt seier:

Eg skriv fordi det er viktig, moro og godt.

Eg har nok surra meg inn i litt for mykje nitenkjing i det siste. *Ikkje tenk så mykje*, er eit råd eg har fått mange gonger. Rådet er likevel verdilaust, om ikkje det å *tenkja* (ni-!) blir møtt med eit alternativ. Alternativet er sikkert å *kjenna etter*. Nedover mot magen, altså. Greitt; eg kjenner etter. Og ja: Det er eit eller anna som brenn der nede, eller sug på ein måte. Etter å ha tenkt over spørsmålet ei stund no, eller snarare kjent etter (kvifor eg vil skriva for teater), har eg kome fram til at det har med ein *lengt* å gjere. Og lengten, lengten er vel verken viktig, moro eller god. Lengten er vond. Lengten er der, berre. Lengt. Fytte grisen.

Men kva er det eg lengtar etter?

IO Personlege svar på kvifor eg skriv for teatret

1. Lengten etter teatret

At teatret er magisk og lokkande for mange, er gamalt nytt. At eg er ein av dei som opplever teatret slik, er neppe overraskande. Eg lengtar etter den ultimate teaterforestillinga, og eg har alltid kjent at: *Eg vil vera med! Lat meg vera med!*

Spørsmålet er altså ikkje kvifor eg skriv teater framfor anna litteratur. Spørsmålet er, eller var: Korleis kan eg få vera med i *teatret!* Det er jo dit eg lengtar!

Det verkar som at det først og fremst skal vera gjennom å skriva.

2. Lengten etter livet

Sjølv om teater har med illusjon å gjera, rommar teater også det mest verkelege. Sjølv om teater har med leik og tull å gjera, rommar teater også det mest alvorlege. Den ultimate teaterforestillinga, med den ultimate teateraugeblikken, rommar livet i konsentrert form. Slik opplever eg det.

Teater er liv. Gi meg det!

3. Lengten etter å få brukt heile meg

Å jobba med teater lokkar fram livet i meg. Eller, eg trur iallfall at det har potensial til å gjera det. Eg snakkar jo om ein lengt her, altså ein slags draum om noko, ikkje om korleis det nødvendigvis er. Eg har ei forestilling om at skrivinga for teatret vekkjer livet i meg, og glimtvis kjenner eg at det stemmer. Det er denne kjensla eg lengtar etter.

Viss eg skal vera liten og drøyma om «kva eg skal bli når eg blir stor», då må det vera eit yrke der eg får brukt heile meg og begge hjernehalvdelane. Hovud og mage. Kløkt og kjensler. Eg har ein lengsel etter ikkje berre å få brukt dei små grå, men etter å vera personleg. Å skriva er personleg.

4. Lengten etter sameksistens

Å vera menneske er einsamt. Vi fødest åleine. Vi døyr åleine. Vi kjenner einsemd og lengsel. Vi lengtar etter dei små augeblikka der vi kjenner at vi eksisterer i ein samanheng, saman med andre, slik som andre. Gamalt nytt, dette også; eg snakkar om mimesis. Om å *kjenna seg att*. Kunst er ein måte å *kjenna sameksistens med andre*.

Eg skriv for å påføra andre den same smerten som eg kjenner, for då blir eg ikkje så einsam. Eg skriv for å påføra andre den same gleden som eg kjenner, for då blir eg ikkje så einsam. Eg skriv for ein augeblink å kommunisera til verda at slik, slik ser eg det. Slik kjenner eg det.

Då blir eg ikkje så einsam.

5. Lengten etter noko viktig

Men reint terapeutisk er skrivinga heller ikkje. Eg har nemleg eit par små ambisjonar.

MÅLSETJINGAR:

1. Å redde verda
2. Bli betre enn Shakespeare

Det kan iallfall ikkje gjera skade, om eg faktisk trur det går an å kommunisera eit og anna viktig gjennom teatertekstar. Eg får neppe *øydelagt* noko viktig, på den måten.

Og eg meiner faktisk å ha noko på hjartet.

6. Lengten etter å setja spor

Når eg ser mine egne bokstavar på papiret, då skjønar eg at eg lever. Når eg ser mine egne forteljingar på ei scene, då lever eg verkeleg. Og når eg forstår at dei same forteljingane har gjort inntrykk på andre ... Då blir eg veldig veldig rørt, takksam og levande.

Og helst vil eg jo leva evig.

Å skriva er kanskje eit desperat forsøk på å setja nokon spor. Eg håpar at noko blir att etter meg den dagen eg døyr (aller helst i hjarta og hovuda til menneska; om ikkje anna, så i ein koffert på loftet).

7. Lengten etter noko godt

Det er så godt, så godt, når teater fungerer. Og har eg vore med og laga det, så er det endå betre. Det kan likna på lukke, faktisk.

8. Lengten etter latter og moro

Teater er alvor, men som vi har sagt, teater er jo likevel berre tull. Tull, fjas og fanteri. I teatret kan ein gje seg hen til tullet. Det teatret lengtar eg etter. Eg vil skriva noko viktig, men gjerne gjennom og i eit univers fylt av latter, moro og tull. Tull.

9. Lengten etter å bli elska

Tid for skam: Eg likar ros. Applaus. Blomster. At *andre* tykkjer eg er flink. Eg likar det godt. Svært godt. For godt. Det er det som gjer det litt vanskeleg nokre gonger, for då er det lett å byrja å skriva på feil premissar. For å få ros. Då blir det jo dårleg.





Men likevel er det rart, at det skal vere skamfullt å innrømme: Eg skriv med ein lengsel etter å bli elska.

10. Lengt, langt, langt, etter det evige strevet...

Lengt, langt, langt. Denne dama har jo openbert eit hol i seg, tenkjer nokon kanskje, som ho desperat prøver å fylla. Men all den tida ho held fram med å skriva, så viser det jo at dramatikken er ein dårleg medisin. Det er berre ein flukt. Ho oppnår jo ikkje det ho lengtar etter, verken teatret, livet, kjærleiken, det gode, det viktige eller latteren....

Dramatikken er berre ein flukt.

Ja.

Flukt.

Dramatikken er ein flukt frå lengten, slik mat er ein flukt frå svolten, kjærleik er ein flukt frå einsemda, varmen er ein flukt frå kulden, livet er ein flukt frå døden.

Ja.

Slik må det vera.

Eller ikkje.

Avslutning

Og for dei som enno saknar kraft, futt og krutt:
PANG!!!

Jeg vil være overfladisk

av Elfriede Jelinek

Jeg vil ikke spille og jeg vil ikke se på at andre gjør det. Jeg vil heller ikke få andre til å spille. Folk skal ikke si ting og late som om de lever. Jeg vil ikke se hvordan en kunstig enhet speiler seg i skuespilleransiktene: livets enhet. Jeg vil ikke se dette kraftspillet til denne «fettsmurte muskelen» (Roland Barthes) – spillet av språk og bevegelse, det såkalte «uttrykket» til en utdannet skuespiller. Bevegelse og stemme vil jeg ikke at skal passe sammen. I «Theater Heute» blir noe avslørt, og man ser ikke hvordan, fordi det trekkes i trådene i bakgrunnen. Maskineriet er altså skjult, skuespilleren omgis av utstyr, lyssettes og går omkring. Snakker. Tankeløst hermer skuespilleren etter menneskene. Han varierer uttrykket, og ut gjennom munnen drar han en annen person som har en skjebne som brettes ut. Jeg vil ikke gi liv til fremmede mennesker foran tilskuerne. Jeg vet ikke helt, men jeg vil ikke at det jeg gir liv til på scenen skal ha en sakral smak av noe guddommelig. Jeg vil ikke ha noe teater. Kanskje vil jeg senere en gang bare stille ut handlinger som man kan utøve for å beskrive noe, men uten høyere mening. Skuespillerne skal si hva mennesket ellers aldri sier, for det er jo ikke virkelighet. De skal vise arbeid. De skal fortelle hva som skjer, men aldri skal man kunne si at noe helt annet foregår inni dem som man kan lese indirekte på ansikt og kroppsspråk. Det skal være sivile som sier noe på en scene!

Kanskje en moteoppvisning der kvinnene framfører setninger i kjolene sine. Jeg vil være overfladisk!

Moteoppvisninger fordi da kunne man bare sende fram kjolene. Bort med menneskene som kunne innlede et systematisk forhold til en fantasifigur! Som klærne – hører De? – de har jo heller ingen egen form, de må støpes rundt mennesket som ER klærnes form. Hylstrene henger der slappe og forsømte, helt til en eller annen farer inn i dem; en som snakker som min yndlingshelgen, en som bare finnes fordi jeg også finnes: Jeg og den som jeg skal være, vi kommer ikke til å opptre igjen.

Verken hver for oss eller sammen. Se nøye på meg! Det er siste gang De ser meg! Beklag det! Beklag det nå. Hellig hellig hellig. Hvem kan si hvilke figurer i teatret som skal si noe? Jeg lar mange stå opp mot hverandre, men hvem er hvem? Jeg kjenner jo ikke disse folka! Alle kan være en annen og bli framstilt av en tredjeperson som er identisk med en fjerde, uten at noen synes det er rart. Sier en mann. Sier damen. En hest kommer til tannlegen og forteller en vits. Jeg vil ikke bli kjent med deg. Ha det bra.

Skuespillerne har en tendens til å være kunstige, mens tilskuerne er ekte. Vi som er tilskuere er nemlig nødvendige. Ikke skuespillerne. Derfor kan folka på scenen forbli vage og utydelige. Livets tilbehør som vi ikke tar med oss når vi går, med håndveskene heftet i dovne armkroker. Skuespillerne er like unødvendige som disse veskene. I likhet med veskene som er fylt med brukte lommeørklær, pastillesker og røykpakker, er skuespillerne fylt opp med diktning! Utydelige spøkelses! Meningsløse produkter fordi de er et «produkt av en overvåket frihet» (Barthes). For hver bevegelse på scenen gis skuespilleren så og så mye frihet som han kan benytte seg av. Dammen av frihet ligger der, og skuespilleren – ja, vær så god forsyn Dem – henter saften sin, vann til tårekanalene og sekretene sine. Det er ikke noe hemmelig ved det. Han tørker snørra si ved siden av. Men samme hva og hvor mye han tar for seg av sin porsjon gester, spankuleringer, så må småpludringen kunne imiteres, for han, og andre som ham, må kunne gjøre nøyaktig det samme om igjen. Det samme med moteklær: Ethvert plagg defineres, men ikke for smalt i forhold til hva det skal tjene til. Genseren, kjolen, også de har sine spillerom og ermehull. Ja. Og det som er absolutt nødvendig: vi! Vi har ikke frihet til å være kunstige. De på scenen har det, de er vårt livs ornament; bevegelige og avtagbare fra Guds, regissørens hånd. Deretter river han av en hel krage med folk og monterer oss med en annen som han liker bedre. Eller så blir den menneskelige posekjolen enkelt gjort kortere idet han syr den om, denne filiallederen av en leketøyskjede. Ikke plag oss med substansen Deres! – eller hva De nå prøver å late som er substans – lik oppjagede hunder som omringer hverandre og knurrer. Hvem er sjefen? Ta Dem ikke til rette! Forsvinn! Teatrets mening er å være uten innhold, men det skal demonstrere hvilken makt regissørene har, en makt som holder hjulene i gang. Det er bare den betydningsfulle regissøren som kan få lys i de tomme bæreposene, hengslete og hullete poser med mer eller mindre diktning i. Og plutselig får det ubetydelige betydning! Når herr Regissør griper tak i evigheten og henter noe sprellende ut derfra. Da tar han livet av alt som har vært før, og oppsetningen hans, riktignok basert på gjentakelser, blir eneste mulighet. Han fornekker alt det fortidige og bedømmer samtidig (mote!) det framtidige. Framtiden må dermed rette seg etter ham i sesongene som kommer. Den blir temmet, det nye reguleres før det i det hele tatt eksisterer. Så går det ett år før avisene igjen skriker av glede over

noe nytt og uforutsigbart som skal avløse det gamle. Og teatret begynner forfra igjen; fortiden kan bli avløst, forløst, av samtiden som alltid må bøye seg over fortiden og bli sammenliknet med den. Derfor har vi teatertidsskriftet. Man må ha sett alt for i det hele tatt å kunne se noe.

Men nå over til våre medarbeidere: Hvordan fjerner vi disse skitne flekkene, skuespillerne, fra teatret? Så de ikke lenger kan velte seg over oss og ryste oss fra ferskvareemballasjene sine, jeg mener: tømme seg over oss? For det er jo disse folka, som kler seg ut og henger på seg allslags attributter, som gjør krav på et dobbeltliv. Disse personene lar seg mangfoldiggjøre uten at de inngår noen risiko, for de blir aldri fortapt. Ja, de setter ikke engang livet på spill! De er jo alltid det samme, de faller aldri gjennom gulvet eller svever opp i lufta. De forblir betydningsløse. Kan vi ikke bare utelukke dem som inventar fra livet vårt! Vi slår dem flate, til celluloid! Kanskje vi skulle lage en film med dem? Derfra vil ikke svetten deres lenger kunne sive mot oss, symbolet på jobben de higer etter å slippe unna fordi de heller vil bade i luksus. Men det må være en film som teater, ikke en film som film! Bare la kamera gå! Alt foreviges som det står og går. Det er for sent å forandre på noe nå, og dermed gjentas for all evighet Det Som Aldri Er Helt Likt. Skuespillerne bannlyses rett og slett fra livet vårt og fanges opp på filmruller som klynker ut skeive melodier. De faller ut av vår fysiske betraktning og blir til en flate foran oss. Forsvinner og behøver derfor ikke engang å forby, for de er ingen og ingenting mer. Eller: Hele ensemblet blir skiftet ut før hver forestilling og alle gjør noe helt nytt hver gang. De har et helt lager med mulige spillemåter, men som med moten blir ingenting gjentatt på nøyaktig samme måte som før. Det er bare tiden som truer oss alle med å forgå! Teater får ikke eksistere lenger. Det samme må gjentas på nøyaktig samme vis (som en film-dokumentasjon av en hemmelig forestilling som vi mennesker bare får lov til å se dette ENE og EVIGE opptaket av). Det samme må ellers aldri gjentas to ganger! Det må hver gang komme noe helt annet! Uansett varer ingenting evig; i teatret kan vi forberede oss på å gå inn i forgjengeligheten. Scenemenneskene opptrer ikke fordi de er noe, men fordi det uvesentlige ved dem blir deres egentlige identitet. Man kan bare skille dem fra hverandre ut ifra fomlingen deres, de plumpe, utvaskete replikkene de har fått stappet i kjeften av folk uten innsikt, løgnene deres. Ja, de er stedfortredere for personene de skal spille. De blir til ornamentet, til en uendelig sirkel av skuespilleres skuespillere. På scenen blir ornamentet oppfattet som det essensielle, og det essensielle blir: Gi plass! Gå tilbake!, til pynt og effekter. Uten å bry seg om virkeligheten blir effekten virkelighet. Skuespillerne betyr seg selv og blir definert gjennom seg selv. Og jeg sier: Få dem bort! De er ikke ekte. Det er bare vi som er ekte. Vi er det aller meste når vi henger slanke og flotte i de elegante teaterantrekkene våre. La oss rette blikkene mot oss selv fra nå av! Vi spiller oss selv. Vi behøver ingenting annet. La oss

gå inn i oss selv og bli der. Alle håper jo at de vil bli sett av flest mulig der de vandrer gjennom livet, styrt av et velsmurt maskineri, av ukebladene og bildene deres. La oss bli våre egne mønstre; vi farger snøen, enga, vår egen viten, med hva? Med oss selv! Da blir det bra.

Teksten ble opprinnelig publisert i Theater Heute Jahrbuch, 1983. Oversatt fra tysk av Elisabeth Beanca Halvorsen

Elfriede Jelineks teatersyn

av Elisabeth Beanca Halvorsen

Den mest spilte tyskspråklige samtidsdramatiker, Elfriede Jelinek, vil ikke kalle seg dramatiker. Flere av dramaene hennes er ikke engang ment for en oppsetning. Jelinek foretrekker å kalle sitt sjanger- og mediesprengende litterære verk for «litteratur». Dramagjennombuddet kom i 1979 med *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (Hva skjedde etter at Nora forlot sin mann eller Samfunnets støtter). Først etter *Raststätte oder Sie machens alle* (Rasteplasser eller De gjør det alle sammen, 1994) vender hun seg bort fra konvensjonelle dramatiske former og skriver monologiske teatertekster med lite handling, diffuse figurer og få sceneanvisninger. «Jeg vil ikke ha noe teater», sier Jelinek og ironiserer over dramasjangeren, teaterinstitusjonen og skuespillere som blir nasjonale ikoner. Hun er først og fremst fascinert av teatret som sted, som en offentlig utstillingsplass av språk og figurer. Jelineks teater er politisk, fremmedgjørende og vil avsløre hvordan mediene forfalsker virkeligheten. Det har mye til felles med Bertolt Brechts dokumentariske drama, en essayistisk teaterform Jelinek fornyer med trekk fra Die Wiener og Grazer Gruppe, poststrukturalismen, diskursanalysen og feminismen.

Språket alene spiller hovedrollen i Jelineks eksplosive tekstteater. Hun stiller ut reelle ofre på scenen som taler samfunnets kyniske og kommersielle språk. Hos Jelinek er det ingen klar grense mellom fiksjon og realitet. Teatersituasjonen er ideell til å konfrontere publikum med deres egen kynisme og servere menneskeofre på fat, gjerne stykkevis og delt. Jelinek over- og underdriver virkeligheten til det absurde for at publikum skal oppdage at noe er forfalsket. Jelinek framprovoserer refleksjon når publikum får se noe annet enn det de hører. Tilskueren tildeles en aktiv rolle og utfordres av Jelineks sidelange «monologiske språkflater». Skuespillerne gis også nye utfordringer; de er over-

fladiske språkredskaper, «talemaskiner» og «bæreposer» som fylles med ord. De må kjempe fysisk mot teksten og ofte er en forestilling en stor kroppslig påkjenning, som for de idrettsutøvende skuespillerne i den 7 timer lange oppsetningen av *Ein Sportstück* (Et sportstykke, 1998).

Jelinek vil at regissørene skal være medforfattere og gjøre de fragmentariske teater tekstene spillbare. Jelinek-teater betegnes som en kamp mellom forfatter og regissør. Til oppsetningen av *Ein Sportstück* i 1998 ønsket Jelinek seg tyskeren Einar Schleef. Kampen mellom Schleef og Jelinek, og Schleef og Jelineks tekst ble i media framstilt som årets store kunstkamp og teaterbegivenhet.

Jelinek skriver ofte seg selv inn i teater tekstene, hvor hun lar andre figurer trække fysisk på henne og skjelle henne ut. Noen regissører har gjort Jelinek mer synlig på scenen enn hun er i sin egen tekst, og det viser seg at jo verre Jelinek behandles, desto bedre er oppsetningen og kritikken av den. Jelinek har de siste årene gjort en tilsynelatende overfladiskhet og likegyldighet til sitt varemerke når hun kaster tekstene sine foran regissørens føtter, og sier: «Gjør akkurat hva du vil». Hun vil ha ti ulike oppsetninger av samme stykke: «Det samme må aldri gjentas to ganger.» På denne måten fornyer Jelinek teatret, men står i fare for å sette seg fullstendig i skyggen av regissørene. De kan gjøre tekstene hennes nærmest ugjenkjennelige, som Christoph Schlingensiefel med Irak-stykket *Bambiland* i 2003. Jelinek uttrykker selv ingen skepsis, tvert i mot lar hun gladelig andre ta oppmerksomheten, så lenge oppsetningen formidler det samme budskapet og den samme tilstanden og stemningen som hennes utgangstekst. Elfriede Jelinek har skrevet flere tekster om hva slags teater hun ønsker seg. Også i de nyere tekstene gir hun uttrykk for det samme teatersynet som i «Jeg vil være overfladisk» («Ich möchte seicht sein») fra 1983.

Ny norsk dramatik 2004

Følgende oppføringer er basert på medlemmenes innberettede produksjon.

I. SCENEDRAMATIKK

1.1 HELAFTENS

Dramatiker: **Stig Amdam**
Tittel: ID
Produsent: Teaternova

Dramatiker: **Rune Belsvik**
Tittel: Over Kvåsen (U)
Produsent: Agder Teater

Dramatiker: **Arne Berggren**
tittel: En intens motvilje mot allsang (U)
produsent: Klar Scene AS

Dramatiker: **Anne-Grete Bergsland**
Tittel: Paradisets have
Produsent: Teater Ibsen, Skien

Dramatiker: **Hans Petter Blad**
Tittel: Roe Head (U)
Produsent: Oslo Moderne Teater/Nationaltheatret

Dramatiker: **Tor Åge Bringsværd**
Tittel: Fellini (U)
Produsent: Teaterkråkene (Moss)

Dramatiker: **Ingeborg Eliassen**
Tittel: Sår (U)
Produsent: Propellen Dramatikkfestival/
Trondheim kunstmuseum

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Dei døde hundane
Produsent: Rogaland Teater

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Nokon kjem til å komme
Produsent: Beaivvass Sami Teater

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Vinter
Produsent: Beaivvass Sami Teater

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Melancholia
Produsent: Nationaltheatret

Dramatiker: **Gudny Ingebjørg Hagen**
Tittel: Rødnissene og Blånissene på Gållå
Produsent: Peer Gynt arr. Vinstra

Dramatiker: **Jesper Halle**
Tittel: Lilleskogen
Produsent: Trøndelag Teater

Dramatiker: **Stephen Hutton**
Tittel: The Importance of Living (U)
Produsent: Small Man Theatre

Dramatiker: **Stephen Hutton**
Tittel: Mønstre (U)
Produsent: Small Man Theatre

Dramatiker: **Morten Jostad**
Tittel: Jeg kan ikke skrive brev! (U)
Produsent: Nationaltheatret
Ibsenfestivalen 2004
Den Nationale Scene
Teater Ibsen
Dinamo Story

Dramatiker: **Erling Kittelsen**
Tittel: På himmelen
Produsent: Nationaltheatret

Dramatiker: **Rønnaug Kleiva**
Tittel: Ein ettermiddag
Produsent: Oslo Nye Teater
Det Norske Teatret
Norsk Dramatikkfestival

Dramatikere: **Lennart Lidstrøm**
Finn Carling
Louis Muinzer
Monna Tandberg
Tittel: Til min mann (U)
Produsent: Nationaltheatret

Dramatiker: **Ragnar Olsen**
Tittel: Fesk no igjen ??!!
Produsent: Festspillene i Nord-Norge
Blandakoret Nordaførr

Dramatiker: **Thor Rummelhoff**
Tittel: Mandela (U)
Produsent: Rønningen Folkehøgskole

Dramatiker: **Torvald Sund**
Tittel: Fiskaren og brennevinsdagen (U)
Produsent: Stjærna Teaterlag

Dramatiker: **Torvald Sund**
Tittel: Guten som redda jula (U)
Produsent: Børø Teaterprosjekt

Dramatiker: **Hans-Magnus Ystgaard**
Tittel: Balladen om Reinholdt og Anne
Margrete (U)
Produsent: Sparbu teaterlag

Dramatikere: **Hans-Magnus Ystgaard**
Åge Aleksandersen
Tittel: Purpur og Gull (U)
Produsent: Trøndelag Teater

1.2 ENAKTER

Dramatiker: **Gunnar Germundson**
Tittel: Bolsen Bankers (U)
Produsent: Dramatisk forum
Dramatisk kvarter

Dramatiker: **Jesper Halle**
Tittel: Isbjørnen og Jeg (U)
Produsent: Det Åpne Teater

Dramatiker: **Liv Heløe**
Tittel: Dag
Produsent: Div (Skrevet på oppdrag for DUS –
Den Unge Scene – Kulturrådet)

Dramatiker: **Liv Heløe**
Tittel: Joachims død (U)
Produsent: Dramatisk Kvarter

Dramatiker: **Terje Hoel**
Tittel: Machos (U)
Produsent: Dramatisk kvarter NDF

Dramatiker: **Inger-Margrethe Lunde**
Tittel: Vidunderlig (U)
Produsent: Dramatisk kvarter

Dramatiker: **Torvald Sund**
Tittel: Frostlys (U)
Produsent: Propellen Dramatikkfestival
Trøndelag Teater

Dramatiker: **Camilla Tostrup**
Tittel: Fargene som forsvant
Produsent: Teater Ludens

Teatro Libero di Palermo, Italia
ZT Hollandia, Nederland
NY, USA
Teater Vesturport, Reykjavik, Island

Dramatiker: **Camilla Tostrup**
Tittel: Røverdronningen
Produsent: Musidra Teater

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Nokon kjem til å komme
Oppført ved: Setagaya Public Theater,
Tokyo, Japan
Biwa Hall, Shiga Prefecture, Japan
OHTA production, Japan
Miyazaki City, Miyazaki, Japan
Shingi City, Wakayama Prefecture,
Japan
Kitakyushu City, Japan
Fujimi City, Saitama, Japan
Tsukuba City, Japan
Okinawa, Japan
Brno, Tsjekkia

Dramatiker: **Camilla Tostrup**
Tittel: Det magiske skrinet (U)
Produsent: Musidra Teater

Dramatiker: **Maria Tryti Vennerød**
Tittel: Meir
Produsent: Sogn og Fjordane Teater

Dramatiker: **Maria Tryti Vennerød**
Tittel: Dama i luka
Produsent: Det Norske Teatret
(i samband med Norsk
Dramatikfestival)

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Vinter
Oppført ved: Roma Teatro Piccolo, Italia
Teater Giljotin, Stockholm, Sverige
Rozmaitosci, Warszawa, Polen
Théâtre de Lalue, Frankrike
Théâtre des Ateliers, Lyon, Frankrike

Dramatiker: **Hans-Magnus Ystgaard**
Tittel: Avskjed for Caspar Conrad Rafn (U)
Produsent: Inderøy Videregående Skole

1.3 OPPFØRINGER I UTLANDET

Dramatiker: **Hans Petter Blad**
Tittel: Salmer fra kjøkkenet (U)
– basert på Bent Hamer og
Jørgen Bergmarks film ved
samme navn
Oppført ved: Stadttheater Göttingen

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Sov du vesle barnet mitt
Oppført ved: Théâtre des 13 Vents, Montpellier,
Frankrike
Théâtre Gyptis, Marseille, Frankrike
Théâtre Ubu, Montreal, Canada
Théâtre de la Manufacture, Wien, Østerrike

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Sa ka la
Oppført ved: Aarhus Teater, Danmark

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Jenta i sofaen
Oppført ved: Taipei, Taiwan
Theater Nürnberg, Tyskland
NY, USA
Romania

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Natta syng sine songar
Oppført ved: Théâtre de la Bardanne,
Lille, Frankrike
Artistas Unidos, Portugal
Staatstheater Stuttgart, Tyskland
Theater Basel, Sveits

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Og aldri skal vi skiljast
Nuits Blanches en Compagnie,
Frankrike

Escale St Michel, Aubagne,
Frankrike
La Théâtricule, Wien, Østerrike

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Barnet
Oppført ved: Terra Incognita, Espernay, Frankrike

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Namnet
Oppført ved: Cie. Ekphrasis, Montreuil, Frankrike
Théâtre Dijon Bourgogne, Frankrike
Cie Ekphrasis, Le Kremlin Bicêtre,
Frankrike
Prague, Cinoherni klub, Tsjekkia
ZEP-projecten, Amsterdam,
Nederland
Servico Social da Indústria,
Centro Cultural Fiesp, Sao Paulo,
Brasil
Teatr Pleciuga, Szczecin, Polen

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Mor og barn
Oppført ved: Polski Teatr, Poznan, Polen
Også vist i: Polsk TV

Dramatiker: **Jesper Halle**
Tittel: Isbjørnen og Jeg
Oppført ved: Baltic House Theatre, St. Petersburg

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Ein sommars dag
Oppført ved: Rio de Janeiro, Brasil
Agora Theatre Company, Japan
Nederland

Dramatiker: **Jesper Halle**
Tittel: Lilleskogen
Oppført ved: Teaterhögskolan
Riksteatern, Stockholm
– og på turné

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Sonen
Oppført ved: Schauspielhaus, Zürich, Sveits
Le Théâtricule, Wien, Østerrike

Dramatiker: **Finn Iunker**
Tittel: Play Alter Native
Oppført ved: Teatro Inverno
og Centro Cultural do
Belém, Lisboa

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Melancholia
Oppført ved: Ste Foye, Lyon, Frankrike

Dramatiker: **Lennart Lidström**
Tittel: Nyköpings gästabad – dagen därpå
Oppført ved: Teater Sörmland, Sverige

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Kant
Oppført ved: Théâtre du Verseau, Lyon, Frankrike

Dramatiker: **Lennart Lidström**
Tittel: Kvinnor på en bro (U)
Oppført ved: Svenska Riksteatern, Stockholm

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Draum om hausten
Oppført ved: Staatstheater, Oldenburg, Tyskland
Slovenska Narodno, Gledalisce
Maribor, Slovakia
Polski Theatre, Szczecin, Polen
Powszechny, Warszawa, Polen
Theatre im J. Slowackiego, Krakow,
Polen

Dramatiker: **Cecilie Løveid**
Tittel: Kattejomfruen
Oppført ved: Play, København

RADIO

Dramatiker: **Robert Ferguson**
Tittel: Respect (U)
Produsent: RTÉ Dubline, Irland

Dramatiker: **Jon Fosse**
tittel: Der er du
produsent: Danmarks Radio

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Dødsvariasjoner
Produsent: Radioteatern, Stockholm
sendt også i Danmarks Radio

2. Opera

Dramatiker: **Paal-Helge Haugen**
Komponist: Bjørn Kruse
Tittel: Den grønne riddaren (U)
Produsent: Opera Sør /Agder Teater

3. Figurteater

Dramatiker: **Tatjana Zaitzow**
Tittel: DE TARVELIGE – og en gammel dame (U)
Produsent: Petrusjka Teater

Dramatiker: **Tatjana Zaitzow**
Tittel: Typer & Ting
Produsent: Petrusjka Teater

4. UTENDØRSSPILL/HISTORISK

Dramatikere: **Svein Erik Brodal**
Gudrun Waadeland
Tittel: Middelalderspillet: Margareta
– et dronningliv
Produsent: Akershus Festning

Dramatikere: **Svein Erik Brodal**
Gudrun Waadeland
Tittel: Kong Oscar II og Broderfolket
Produsent: Akershus Festning

Dramatiker: **Bernt Kristian Børresen**
Tittel: Juvelen (U)
Produsent: Foreningen Bærums Verkspillet
v/Marianne Roland

Dramatiker: **Gudny Ingebjørg Hagen**
Tittel: Rødnissene og Blånissene på Gålå
Produsent: Peer Gynt Arr. Vinstra

Dramatiker: **Johannes Heggland**
Tittel: Tora Mostrastong (U)
Produsent: Bømloteatret

Dramatiker: **Erling Pedersen**
Tittel: Herr Sinklar drog over salten hav
Produsent: Sinclairfestivalen, Åndalsnes

Dramatiker: **Erling Pedersen**
Tittel: Piken i rødt (U)
Produsent: Herregårdsspillet, Larvik

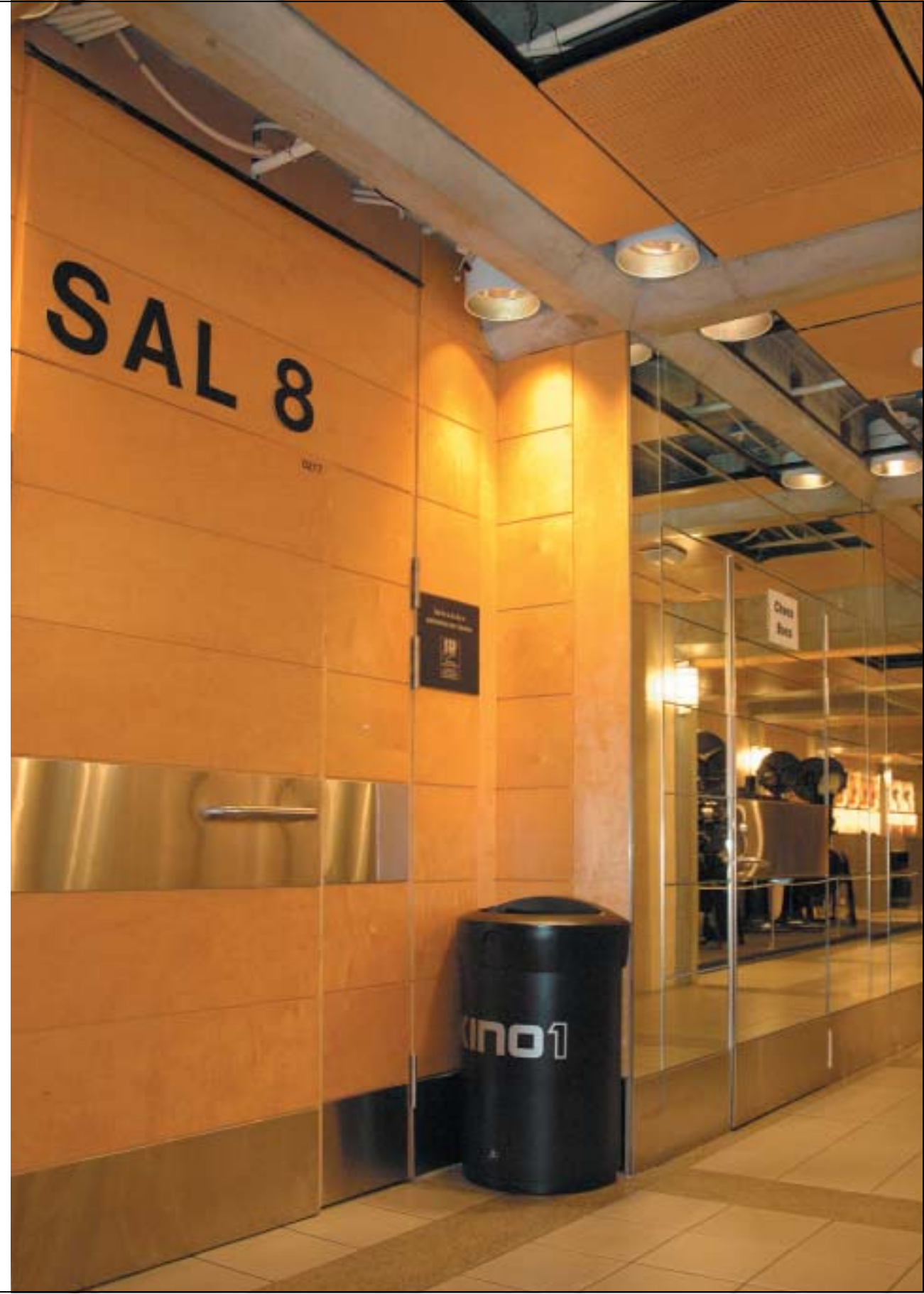
Dramatiker: **Odd Selmer**
Tittel: Vår tid på jorden (U)
Produsent: Halvor Breningen, Lillehammer

Dramatiker: **Anne Helene Søyseth**
Tittel: Dans, Frans!
Produsent: Bergen Domkirke

Dramatiker: **Merete Wiger**
Tittel: Spillet om innvandrerne
Produsent: Det Primitive Teater, Grue Finnskog

5. KIRKESPILL

Dramatiker: **Geirr Lystrup**
Komponist: Geirr Lystrup
Tittel: Vårtakkefesten (U)
Produsent: Geirr Lystrup



6. FJERNSYN

6.1 SERIE

Dramatikere: **Arne Berggren**
Geir Meum Olsen
Tittel: Seks som oss (U) (10 episoder)
Produsent: Thats TV AS

Dramatiker: **Gudny Ingebjørg Hagen**
Tittel: Jul i Blåfjell (24 episoder)
Produsent: NRK BUA

Dramatiker: **Jesper Halle**
Tittel: Johnny og Johanna (U) (8 episoder)
Produsent: NRK BUA

Dramatikere: **Morten Hovland**
Jesper Halle
Tittel: Johnny og Johanna (U)
(12 episoder)
Produsent: NRK

Dramatiker: **Arthur Johansen**
Tittel: Veddemålet (U) (6 episoder)
Produsent: Nordisk Film AS for NRK

Dramatikere: **Jarl Emsell Larsen**
Ulf Breistrand
Tittel: Svarte penger – hvite løgner (U)
(8 episoder)
Produsent: NRK Drama

Dramatiker: **Andreas Markusson**
Tittel: Johnny og Johanna (U) (4 episoder)
Produsent: NRK BUA

Dramatiker: **Andreas Markusson**
Tittel: Hos Martin (U) (5 episoder)
Produsent: Dinamo Story for TV2

Dramatiker: **Inger Margrethe Olsen**
Tittel: Májjá og Sujujjja (6 episoder)
Produsent: NRK, Sami Radio

6.2 ENKELTSTÅENDE VERK

VIST I NRK

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Suzannah (U)
Produsent: NRK Drama

7. RADIOPRODUKSJONER

7.1 ENKELTSTÅENDE VERK

Dramatiker: **Gunnar Germundson**
Tittel: Død som en dronte (U)
Produsent: NRK Radioteatret

Dramatiker: **Gunnar Germundson**
Tittel: Peppen, ut (U)
Produsent: NRK Radioteatret

Dramatiker: **Cecilie Løveid**
Tittel: Måkespisere
Produsent: NRK Radioteatret

Dramatiker: **Per Schreiner**
Tittel: Plutselig (U)
Produsent: NRK Radioteatret

Dramatiker: **Liv Aakvik**
Tittel: Ingenting binder
Produsent: NRK Drama

7.2 SERIE

Dramatiker: **Toril Brekke**
Tittel: Nocturne for Ellen (4 episoder)
Produsent: NRK Radioteatret

Dramatiker: **Ole Røsholdt**
Tittel: Jacobs gjøgler (5 episoder)
produsent: NRK Radioteatret

8. FILM

8.1 SPILLEFILM

Dramatiker: **Hans Petter Blad**
Linda K. Holmberg
Stefan Jaworski
Tittel: Tell til hundre (U)
Produsent: Nimbus Film, Danmark

Dramatiker: **Mona J. Hoel**
Tittel: Salto, salmiakk og kaffe (U)
Produsent: Freedom From Fear A/S

Dramatiker: **Eirik Ildahl**
Tittel: Andreaskorset (U)
Produsent: Dinamo Story

Dramatiker: **Torun Lian**
Tittel: Ikke naken (U) – basert på
dramatikerens egen roman «Ikke
naken, ikke kledt»
Produsent: Painswick Film AS

8.2 KORTFILM

Dramatiker: **Arne Berggren**
Tittel: Arvelig belastet (U)
Produsent: Dinamo Story AS

Dramatiker: **Magnar Mikkelsen**
Tittel: Sjarken og støa
Produsent: Magnar Mikkelsen
og Blikkbox AS ved Ingvild Haga

9. DRAMATISERINGER

9.1 SCENEDRAMATIKK

Dramatiker: **Petter S. Rosenlund**
Tittel: Isslottet (U) – basert på Tarjei
Vesaas' roman *Isslottet*
Produsent: Teatret Vårt/DNT

Dramatiker: **Inki Storleer**
Tittel: Snill? (U) – Basert på barneboken
Snill av Gro Dahle
Produsent: Magna Vox produksjoner/Panter
Tanter Produksjoner

9.2 ENAKTER

Dramatiker: **Margaret Johansen**
Tittel: Martha
Produsent: Jannik Bonnevie (turné)

Dramatiker: **Rønnaug Kleiva**
Tittel: Ein ettermiddag – basert på novellen
«Ein mann som er invitert i bryllaup,
kjem til farens dødsleie» frå
Fangeteneste
Produsent: Oslo Nye Teater/Det Norske Teatret/
Norsk Dramatikkfestival

Dramatiker: **Petter S. Rosenlund**
Tittel: Ondskapen (U) – Basert på Jan
Guillous roman *Onskan*
Produsent: Brageteatret, Drammen
– Også oppført ved videregående
skoler i Buskerud fylke

9.3 RADIO

Dramatiker: **Helge Andersen**
Tittel: Frk. Detektiv finner passordet
(4 episoder)
Produsent: NRK Radioteatret

Dramatiker: **Steffen Johansen**
Tittel: Magnus og krigen (5 episoder)
(U) – basert på dramatikerens egen roman med samme tittel
Produsent: NRK Radioteatret

9.4 UTENDØRSSPILL/HISTORISK

Dramatikere: **Svein Erik Brodal**
Gudrun Waadeland
Tittel: D.D.M.M. Kongen og Dronningen
– Oscar og Sophie – basert på brevvekslingen mellom Kong Oscar II og Dronning Sophie
Produsent: Akershus Festning

10. DRAMATIKK I BOKFORM

Dramatiker: **Rune Belsvik**
Tittel: Over kvåsen
Forlag: Cappelen

Dramatiker: **Jon Fosse**
Tittel: Lilla/Suzannah
Forlag: Samlaget

Dramatiker: **Jesper Halle**
Tittel: Lilleskogen
Forlag: Solum

Dramatiker: **Finn Iunker**
Tittel: Tre skuespill –
Ifigenia/Helena/Play Alter
Native
Forlag: Cappelen

Dramatiker: **Rønnaug Kleiva**
Tittel: Ein ettermiddag
Forlag: Solum

Dramatiker: **Erling Pedersen**
Tittel: Den gale enke
Forlag: Fresje

Dramatiker: **Pål Sletaune**
Tittel: Naboer
Forlag: Kolon

Dramatiker: **Lene Therese Teigen**
Tittel: Mater Nexus
Forlag: Gullbakke

11. ANNET

Dramatiker: **Ingeborg Eliassen**
Tittel: Gammel (U) (4 monologer,
interaktiv utstilling/forestilling)
Produsent: Propellen Dramatikkfestival/
Trondheim kunstmuseum

Dramatiker: **Freya Gerstad**
Terje Solli
Tittel: Migranorsk
(Internettbasert serie)
Produsent: Norsk Interaktiv

Dramatiker: **Hans-Magnus Ystgaard**
Tittel: Jensvukkunatt (U)
(familieforestilling)
Produsent: Verdal teaterlag

Dramatiker: **Hans-Magnus Ystgaard**
Tittel: Gårdmillom (U)
(omvisningsteater)
Produsent: Stiklestad Nasjonale
Kultursenter

12. PRISER 2004

12.1 SCENE

Dramatiker: **Jon Fosse**
Pris: Dramatikerforbundets
ærespris «Fyrtårnet»

12.2 FJERN SYN

Dramatiker: **Gudny Ingebjørg Hagen**
Pris: Teskjekjerring-prisen for:
«Blåfjell»-seriene

Dramatikere: **Jarl Emsell Larsen**
Ulf Breistrand
Pris: «Gullruten» for beste
TV-drama

12.3 SPILLEFILM

Dramatiker: **Mona J. Hoel**
Pris: Juryens hovedpris i Mannheim
Heidelberg Internasjonale
filmfestival i Tyskland i
desember for: «Salto, salmiakk
og kaffe»

Dramatiker: **Elsa Kvamme**
Pris: Amanda-prisen for beste
manus
2 priser på den internasjonale
barnefilmfestival i Griffoni
Barnejuryens spesialpris på
Kinder-filmfestivalen i Tokyo
Schlingel Film Festival
Spesialprisen «Moskvas
teddybjørn» på den
internasjonale festivalen for
barne- og ungdomsfilm i
Moskva

Dramatiker: **Torun Lian**

Priser: Nordische Filmtage Lübeck
Children's Film Prize of the
Nordic Film Institutes
Oulu International Children's
Film Festival
CIFEJ Prize



Bidragstere:

INGER MARGRETHE LUNDE, Cand. philol. Har utgitt en diktsamling og en antologi. For scene og radio bl.a. *39 røde sting* (1992), *Til Elise* (1998), *Svanesang*, *Dobbelttime med Sossen og det Sublime* (1999), *Sort enke*, hørespill NRK P2 (2000), *Kjærlighetens spor*, hørespill NRK P2 (2002), *Vidunderlig*, *Dramatisk Kvarter* (2004). Styreleder i NDF fra 2002.
inger-margrethe.lunde@dramatiker.no

KARI SAANUM, f. 1959, forfatter, dramatiker. magikat@online.no

HANS PETTER BLAD, forfatter. hpblad@online.no

INGVALD BERGSAGEL, utdannet medievitner. Har jobbet som frilansjournalist med film som spesialområde siden rundt 1996. Skriver fast for FILM&KINO og Avisenes pressebyrå, og ellers for de fleste som spør pent. For øvrig en ihuga fotgjenger og Øst-Europa-venn.
bergsagel@wildmail.com

ERLING KITTELSEN, forfatter av poesi, fabler og dramatik. Oppført på Nationaltheatret og av frie grupper, dessuten noen steder i utlandet.

VICTORIA H. MEIRIK er regissør, utdannet ved regi-linjen Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, Nederland. Jobber som freelancer både i Norge og Nederland.
vicmeirik@tiscali.nl

LIV AAKVIK, f. 1948, Oslo, skuespiller og dramatiker i det frie scenekunstheltet. (Tramteatret, A/S Dameteater & Søn). wolfadler@bredband.no

ØYVIND BERG, f. 1959, forfatter, dramatiker, oversetter, medlem av Baktruppen fra starten i 1986. Siste bok: *Chutzpah i måneskinn*, 2004, siste show: NOK, 2005. verb@online.no

ELFRIEDE JELINEK, f. 1945. Østerriksk forfatter og dramatiker. Nobelprisen i litteratur 2004.
www.elfriedejelinek.com

ELISABETH BEANCA HALVORSEN, f. 1979. Cand. philol. med tysk hovedfag om Elfriede Jelinek.
Jobber som oversetter, student ved Faglitterært forfatterstudium i Tønsberg.
elisabbh@student.uio.no

MARIA TRYTI VENNERØD er født i 1978, og har vokst opp i Sogn og Fjordane. Hun har fått oppført *MEIR*, *Ta meg på Vengene* og *Dama i Luka* på Norsk Dramatikkfestival. *MEIR* og *Ta meg på Vengene* er også produsert ved Sogn og Fjordane Teater. I 2003 vant Vennerød en svensk-norsk dramatikerkonkurranse med helaftens-stykket *Frank*. *Frank* har premiere ved Det Norske Teatret i april 2005. tryti.vennerod@chello.no

ASBJØRN JENSEN, f. 1964. Grafisk formgiver og fotograf bosatt i Stavanger. valiant2@online.no