

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 08.12.20

## Dramatisk forestilling

(\_drama, \_sjanger) Ordet “drama” er nært knyttet til en bestemt tradisjon, teatertradisjonen (Kowzan 1975 s. 26-27), mens forestillinger er langt mer enn det: gladiator kamper, fyrverkeri, karnevalsopptog, hanekamp, tyrefekting, kroningsseremoni, fonteneforestilling, sirkusforestilling, cosmoramaforestilling, trylleforestilling, båtregatta, popkonsert, tryllekunstshow m.m. Innen teatertradisjonen kan skuespillkunsten oppfattes som en av de forgjengeligste kunstartene – den oppstår i øyeblikket og blir borte med det, vanligvis kun med minnet tilbake for tilskueren. Mange dramatiske forestillinger foregår i et “teatralsk rom”, illuderende avkapslet fra “verden”, slik at det som skjer på scenen i en teaterbygning, er nærmest ontologisk atskilt fra livet på fortauet utenfor.

Den tyske dikteren Gerhart Hauptmann hevdet at dramaets opprinnelse er et *jeg* som blir splittet opp i to, tre, fire, fem eller flere (gjengitt fra Brinkmann og Poppe 1988 s. 71). I Carol Simpson Stern og Bruce Hendersons bok *Performance: Texts and Contexts* (1993) blir drama grunnleggende definert som handling som er “interactional in nature and involving symbolic forms and live bodies” (sitert fra Davidson 2008 s. 36). Tidsforløpet i et drama er en rekkefølge av nåtidssituasjoner (Szondi 1965 s. 17). “[T]he drama in an eternal *present*.” (Esslin 1983 s. 171)

“Under scenens fortettete framstilling kan alle viktige følelser bli vist innenfor de par timer som står til rådighet, og teatret blir det nærmeste vi kommer til en rent dennesidig dommedag, hvor velkjente følger blir vist med salen som domstol.” (Haaland 1982 s. 125) “[D]rama allows some dangerous feelings to emerge from our subconscious, without our being compromised by them. Their catastrophic consequences are suffered by someone else, and after all it is all an illusion, which lets us watch what happens without any danger. So this character identification is neither definitive nor permanent; it is instead revocable: when the *ludus scaenicus* finishes, spectators put themselves back in their own shoes again and restart their ‘normal’ life.” (Chiara Chinello i <http://journal.aither.eu/data/hostedit2/userfiles/files/cu1.pdf>; lesedato 26.04.17)

Den polsk-franske teaterforskeren Tadeusz Kowzan har lagd en bred inndeling av dramatiske opptredener på den følgende måten. Det er tre hovedfaktorer som kan inngå, skriver han: oppdiktet handling, mennesker og ord. Vi kan dermed få en slik inndeling: Opptredener

- der alle tre elementene er til stede: vanlig drama i teater, opera ...
- med oppdiktet handling og mennesker, men uten ord: ballett, pantomime, stumfilm, kortesje/æresopptog ...
- med oppdiktet handling og ord, men uten mennesker: animasjonsfilm, projeksjoner med bilder uten mennesker ...
- med bare oppdiktet handling, uten ord og mennesker: noen typer skyggeteater, animasjonsfilm uten mennesker og ord ...
- med mennesker og ord, uten noen oppdiktet handling: noen typer resitering, noen typer riter ...
- med mennesker uten ord og oppdiktet handling: gymnastikkoppvisning, noen danser, noen konserter ...
- med ord uten mennesker og oppdiktet handling: noen eksperimentelle filmer med ord, men uten en tydelig handling ...
- uten noen av de tre kategoriene: fontener, fyrverkeri, noen projeksjoner ... (Kowzan 1975 s. 62)

“Teatret har si eiga kraft. Og vil overleva så lenge mennesket finst. Det har framleis noko av si kultiske kraft i seg, og kjem til å ha det. Teatret er meir enn noko anna menneskets kunst. Ein var redd for at filmen skulle ta teatrets plass, men film og teater har lite og inkje med kvarandre å gjera.” (Jon Fosse i *Morgenbladet* 23.–29. mai 2014 s. 51)

“Mange teaterforskere insisterer på dramaets performative egenskaper som det der adskiller dramatik fra den tekstvidenskab, man anser for litteraturvidenskabens ressort. Men denne sontring er historisk problematisk, for i arkaisk tid var alle poetiske former knyttet til muntlig og musikalsk performance. Som teaterhistorikeren Jennifer Wise korrigerer: “Theatre was not the first genre of poetic performance; it was simply the first genre of poetic performance in Greece which made use of unmediated enactment by a number of nonspecialist performers, verbatim memorization, and a dialogical style. This generic profile was new to Greece, and all of the performative innovations that went into it, constituting it as the new art of the theatre as distinct from its epic antecedent, are demonstrably dependent on the use of writing.” J. Wise (1998), *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca/London, s. 12. Netop tragediens tekstualitet viser også, hvor drama og ritual adskiller sig fundamentalt fra hinanden. Mens ritualer ligesom eposet bygger på performativ gentagelse, består dramaet af (tekst-) opførelse.” (Dahl 2010)

Dramaturgi er konstruksjonsprinsipper for effektiv dramatisk framstilling av historier (Larsen 1992 s. 87).

I tilknytning til gravleggingsseremonien for en fornem romer i Romerriket ble det foretatt en “pompa funebris”, et opptog der skuespillere bar voksmasker som viste den avdødes forfedre (Giebel 1986 s. 97). Blodige kamper og henrettelser har ofte blitt iscenesatt og gitt dramatiske former. Ulike typer henrettelser (brenning, hengning, giljotinering) har gjennom historien ofte fungert som teatralisert underholdning for folket (Faulstich 1996 s. 16).

Det første historisk dokumenterte eksemplet på blodige gladiator kamper i Roma var “at the funeral games of a nobleman in 264 B.C., when only three pairs of gladiators fought. In 160 B.C. we hear of a gladiatorial bout competing successfully for public attention with a play by Terence. A century later, at the games given by Julius Caesar as aedile [= en person som bl.a. organiserte offentlige festivaler], the number of gladiators had risen to 320 pairs; and the construction of permanent amphitheaters soon followed [...] Contests between gladiators formed an integral part of the program of food and amusements which emperors felt obliged to offer the people of Rome. Augustus’s own enumeration of his efforts in this direction quotes a total of 10,000 combatants [...], some of whom fought in the first permanent amphitheater, made partly of stone.” (Grant 1961 s. 142)

“At Rome the decision whether a defeated gladiator should survive was referred to the emperor. The winner was richly rewarded, and lived to fight again. Although straightforward gladiatorial combats never palled, the emperors tried to think of novel forms of massacre for the amusement of their people. For example, large-scale naval fights were arranged by Julius Caesar and Augustus. The most lavish of such spectacles was organized by Claudius in A.D. 52, when, although the nineteen thousand combatants “were criminals, they fought like brave men. After much bloodletting, they were spared extermination.” Nero was more interested in Greek entertainments of a less bloody character; nevertheless he hit on the idea, to tickle jaded senses, of arranging for fashionable women to fight against each other in the arena. Domitian later set women to grapple with dwarfs. It was Domitian’s father Vespasian and brother Titus who gave the city its monumental Colosseum [...], with room for 45,000 seated and 5,000 standing. Titus inaugurated the building with exhibitions lasting for over 100 days. Then, during four months of A.D. 107 alone, Trajan, to celebrate his Dacian victories, sent 10,000 gladiators into the arena – a number equal to the figure for Augustus’s whole reign. A recently discovered inscription gives a few figures relating to his entertainments in A.D. 108-113. Mentioned there are two minor shows, one with 350 pairs of gladiators and the other of 202, and a major event which lasted 117 days and brought into action 4,941 pairs of gladiators. Altogether, between A.D. 106 and 114, over 23,000 performers seem to have fought. [...] Not long afterward the future emperor Gordian I gave gladiatorial Games every month of his year of office as aedile, employing a total of from 4,000 to 5,000 combatants.” (Grant 1961 s. 143-144)

“The Colosseum was the scene of theatrical performances in which the murders were not fictitious but real. Under Domitian the public was able to see plays in which one criminal plunged his right hand into a fire, and another prisoner was crucified. Such spectacles in the amphitheater outbid the Circus Games and in the end cleared the theaters, which fell into disuse during the half-century after Commodus. In this period, too, Tertullian saw a performance of the *Death of Hercules*, in which the actor representing Hercules was actually burned to death as part of the show.” (Grant 1961 s. 147)

Under den franske revolusjon fungerte giljotin-henrettelser som masseunderholdning og “masse-sadisme” (Lennig 1965 s. 78). Bødlene holdt de blodige hodene opp for den jublende folkemassen, og det hendte ofte at bødlene trakk opp skjørtene på kvinner som allerede lå med hodet klart til halshuggingen, samtidig som bødlene kom med kyniske kommentarer (s. 78). Macbeth i Shakespeares tragedie *Macbeth* sammen-ligner seg selv en bjørn bundet til en pøle og som hundene hetses på: “They have tied me to a stake; I cannot fly, / But bear-like I must fight the course.” (5. akt, 7. scene) Slike dyrekamper var ikke uvanlige som folkelig underholdning i renessansen.

“I kulturhistorisk sammenheng finner vi flere eksempler på [...] behovet for å bli eksponert for det skrekkelige. Historikeren Darren Oldridge omtaler fenomenet som “Djevelens teater”: Lenge før filmens dager trakk f.eks. rettssaker mot mordere, hekser, trollfolk o.l. store menneskemasser. Alle ville se det/den fryktelige. Rammene rundt sørget både for å iscenesette og kontrollere trusselen. Men også eksorsismer var populære. Store menneskemengder kunne samle seg for å være vitne til hvordan demonene ble drevet ut av besatte mennesker. I 1566 trakk en langvarig eksorsisme av en 15-årig jente i den franske byen Laon opp mot 10 000 tilskuere. Myndighetene fikk sågar bygd tribuner folk kunne sitte på.” (Kjetil Johansen i *Aftenposten Innsikt* november 2011 s. 87)

På slutten av 1700-tallet “public hangings in London regularly drew crowds of 30,000 or more, both rich and poor, and usually more women than men. Their motivation varied: it might be to see justice done, to draw lessons from the deportment of the condemned man or to register indignation at his death; but all shared a readiness to gaze on an act of cold-blooded cruelty from which most people today would recoil in horror.” (Tosh og Lang 2006 s. 9)

Kirkeårets fester og forskjellige prosesjoner og liturgiske skuespill er også drama i vid forstand. I mange hundre år fra middelalderen av var det i Europa dessuten vanlig med omreisende underholdningsartister. De hadde med seg dukketeater, var ildslukere, viste fram dresserte hunder, aper og andre dyr, kunne etterligne fugler, var akrobater, tryllekunstnere, knivkastere m.m. Disse artistene fylte behov i befolkningen som i dag fylles av en rekke medier og kunstarter (film, radio, konsert, kabaret osv.). De omreisende var fremmede og eksotiske, og deres kultur

var både foraktet og elsket. Også ledende sosiale sjikt søkte deres underholdning i en hard hverdag (Faulstich 1996 s. 240, 249).

Noe av det tiggere viser, gjør eller “framfører” kan kalles skuespillerkunst eller “usynlig teater”. En tysk middelalderforsker kaller det “spill for å overleve” (Faulstich 1996 s. 213). I middelalderen var det festligheter med både grusomme og komiske innslag. En tysk kilde oppgir at en måte å underholde folket på, var å smøre inn to haner med en væske som bestod av løk. Dette gjorde hanene så aggressive at de rev hverandre til blods inntil de døde. Et annet innslag kunne være å kappe halen av en gris og smøre den inn med en væske som gjorde den glatt. Den som klarte å holde fast grisen der den løp omkring, fikk grisen som premie (Faulstich 1996 s. 89).

Kristne misjonærer fra Spania skapte på 1500-tallet dramatekster basert på bibelhistorier som kunne framføres for indianerne i de nye koloniene (Strosetzki 1996 s. 163). Slike skuespill måtte kunne forstås av analfabeter, akkurat som det meste av teaterkunsten i Europa.

Robert François Damiens var en franskmann som i 1757 forsøkte å drepe kong Ludvig 15. Damiens ble offentlig henrettet på en langvarig og bestialsk måte, men likevel var en stor folkemengde frivillig til stede for å beskue torturen og henrettelsen. Folk applauderte og skrålte (Hammel 1996 s. 36). Afghanistans kringkasting/TV-stasjon “har virket samlende på folket siden oppstarten i 2004. Før fjernsynets oppblomstring var offentlige henrettelser den mest populære formen for underholdning i landet.” (*Dagbladet* 31. oktober 2013 s. 44)

“By the mid-fifteenth century popular drama was in vogue in castle halls, providing entertainment during banquets and similar festivities. There is some doubt as to the exact nature of the *momos* which were performed on these special occasions but they certainly involved disguising, mumming and the presentation of playlets with comic ingredients. In time these developed into more elaborate compositions with simple plots and a variety of characters.” (Howarth 1978 s. 82)

Den norske teaterforskeren Jon Nygaard skiller mellom såkalt offisielt og uoffisielt teater (i boka *Det “offisielle” og det “uoffisielle” teater: Teatrets historie i Europa opp til 1900*, 1975). Det offisielle teatret har streng dramaturgisk oppbygging, er styrt av de ledende sosiale lag i samfunnet, viser og bevarer makthavernes kultur, samt kritiserer og latterliggjør personer uten makt. Konfliktene i dramaene innen det offisielle teater er ofte individuelle, menn dominerer over kvinner og spillingen foregår i bygninger med skille mellom scene og sal. Det uoffisielle teater representerer derimot samfunnslag som er underprivilegerte, altså uten makt og innflytelse. Den dramaturgiske oppbyggingen er løs, med mye spontanitet. De dramatiske forestillingene kan foregå utendørs og latterliggjør ofte makthaverne. Det uoffisielle teatret tilhører en kollektiv kultur og slipper kvinnene langt mer til enn det offisielle teater gjør. Forskjellene mellom det offisielle og det uoffisielle

teater er ikke absolutte. Dramaformer kan med tiden gå over fra å tilhøre det uoffisielle til det offisielle, og til dels omvendt. Og dramaformer kan inngå i framføringsmåter og -steder som både har kjennetegn fra det offisielle og det uoffisielle teater.

Såkalt “freak shows” var populær underholdning på 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, der personer med ulike “rare”, “komiske” eller “sensasjonelle” funksjonshemninger ble vist fram mot betaling. Det fantes transportable show der en rekke slike personer ble vist fram etter tur i en slags forestilling. Det ble også vist fram underlige dyr, av typen en kalv med fem bein. Publikum opplevde “the fearful and tearful affect sought by freak show practitioners showcasing “monstrous,” exotic, sexually ambiguous, and pitiable human specimens” (Church 2006). I et “freak show” kunne det f.eks. være en mann som lignet en ape, en ekstremt overvektig kvinne med skjegg, en mann uten armer og bein, og siamesiske tvillinger.

Teatertradisjonen omfatter sceneteater (f.eks. titteskapsteater), dukketeater, silhuetteteater (med utklippede figurer), skyggeteater (med skygger bak et forheng) m.m., kategorier som delvis overlapper hverandre. Ved århundreskiftet 1900 drev den parisiske “Cabaret du Chat-Noir” på Montmartre med skyggeteater (Quinsat 1990 s. 385). Det polske teatret Coto i Gdansk i Polen har lagd forestillinger der kun menneskehender, med eller uten gjenstander, var synlig for publikum. Hendene opptrådte i korte stykker der det ikke ble sagt et ord (Kowzan 1975 s. 59). Ved såkalt teatersport konkurrerer en gruppe personer om å lage best mulig improvisert teater. Skuespillere (ofte under utdanning) og publikum foreslår et tema for handlingen, når og hvor handlingen skal finne sted i fantasien og andre føringer. Det kan fastsettes en regel f.eks. om at handlingen skal mimes uten ord, at alt skal sies på rim eller lignende. En tegneseriemime er en serie bilder som personer gjenskaper med sine kropper. “In Japan [...] the tradition of “cosplay” (or costume play) is deeply rooted in fan cultures” (Jenkins 2008 s. 115).

“Det sceniske teater er den fremstillingsform, der kommer tættast på en levendegjørelse af en fiktiv tekst, idet skuespillerne i kød og blod på scenen transformerer den døde tekst til handling (i tale og bevægelse) over for et ligeså levende publikum, der befinder sig tæt på, og alligevel på afstand i teatersalen. På dette punkt er teatret stadig uden konkurrenter.” (Holk 2000) Den polske teaterregissøren Jerzy Grotowski lanserte begrepet “det fattige teater”, der det knapt er noen kulisser, kostymer og lignende “rike” innslag som kan forstyrre det direkte møtet mellom skuespiller og tilskuer – “jo mer intens og ærlig kommunikasjonen kan gjøres, jo sterkere virker det. Istedenfor å presentere fiksjon ble målet å etablere et fellesskap; bryte ned grensene mellom livet og kunsten.” (*Morgenbladet* 12.–18. juni 2009 s. 24).

Antall skuespillere i en dramatisk forestilling kan variere fra monodrama (et skuespill lagd for å bli framført av én person) til tusenvis (f.eks. i pasjonspill). Det

finnes mange grensefenomener til dramatiske forestillinger, f.eks. middelalderens ridderturneringer og renessansens og barokkens panegyriske demonstrasjonsopptog og fester. Det finnes også mange spesielle former for teater, f.eks. tegnspråketeater for døve. Det norske tegnspråketeater Teater Manu ble opprettet i 1999 og har hatt mange framføringer, bl.a. Jon Fosses *Natta lyser sitt mørke* med Victoria H. Meirik som regissør i 2008.

Teatertradisjoner er ofte svært gamle, både når det gjelder hvilke sjangrer som spilles og måten det spilles på. Italieneren Dario Fos skuespillstil er et eksempel. Måten Fo framførte sine tekster på inngikk i en tradisjon som strekker seg bakover til middelalderens karneval og gjøglerier. Samtidig var tekstene hans aktuelle og nåtidige, blant annet ved å kritisere dagsaktuell politikk: “I over 40 år har Dario Fo gjort sitt beste for å lage rabalder i det italienske samfunn. Fordi han forholdt seg aktivt til helt konkrete begivenheter i sin samtid, kan vi i Fos teater avlese den spente politiske utviklingen i Italia etter 1968. Da brukte skuespilleren Dario Fo *sitt* teater til å avsløre politikkens *teatraliske* liv i Italia.” (Falck 1995 s. 9) Politisk intrigemakeri og maktmisbruk ble av Fo omformet til avslørende, kritisk, politisk engasjert og komisk-satirisk teater.

Den franske 1600-tallsdramatiker Pierre Corneilles drama *Den komiske illusjon* (1636) “concerns a father, Pridamant, who banishes his son Clindor and then some years later regrets it and turns to a magician, Alcandre, to see if he can tell him what has become of Clindor. Alcandre tells him by conjuring up visions of moments from Clindor’s life since his banishment, visions that Pridamant and we watch. After various escapades, Clindor is seen killed by the husband of a woman he is having an affair with. Pridamant is horrified, but then Alcandre shows him the final vision: Clindor and the other people in the visions being paid as actors. The death of Clindor was part of a tragedy with which, now an actor, he is having a great success in Paris. There are in any performance of *L’illusion comique* four ontological levels, one within another. There is first whatever the company is actually putting it on. Then there is Pridamant in Alcandre’s magic grotto, and thirdly the visions of Clindor’s life that Alcandre conjures there. Finally there is the playlet that culminates in Clindor’s death, which is only revealed to be such, to us and Pridamant, after it is over.” (Dyer 2007 s. 65-66)

Fram til slutten av 1700-tallet i Spania var det ikke uvanlig at suffløren leste teksten høyt i løpet av framføringen, og skuespillerne gjentok etter suffløren. Fordi teatergruppene forandret framføringsskuespill minst hver tiende dag, klarte ikke skuespillerne å lære seg tekstene utenat. Suffløren måtte derfor si replikkene høyt til skuespillerne på scenen, og det var ikke til å unngå at publikum også hørte det (Strosetzki 1996 s. 270).

Den franske dramatiker Pierre Beaumarchais, mest kjent for *Figaros bryllup* (skrevet 1778), ble av en dommer ved navn Gozman dømt til å betale en gjeld. Som svar publiserte Beaumarchais en pamflett som angrep dommeren på en både

personlig og samfunnskritisk måte. Forfatteren hadde dessuten et intimt forhold til Goezmans kone. Det ble trykt mellom 3000 og 6000 eksemplarer av pamfletten, som er utformet som et slags drama med dialoger og monologer. Blant den franske sosieteten ble det et tidsfordriv å bruke pamfletten som grunnlag for private dramatiseringer med Beaumarchais, herr Goezman og fru Goezman i rollene, spilt av amatørskuespillere (Quinsat 1990 s. 297).

Den franske forfatteren Nicolas Edme Restif de La Bretonne skrev under den franske revolusjon det svært lange dramaet *Livets drama, som inneholder et helt menneske: Stykke i tretten akter med skygger og ti vanlige deler*. Stykket ble framført i 1789, med akter som rommet kinesisk skyggeteater og en akt med marionetter (Didier 1989 s. 80).

“[O]ur memories of the comedies can often be recollections of the heroines, and the actresses who played them. Yet even here, of course, is a paradox. For they were written to be played not by women, but by boys. It is a mark of Shakespeare’s stunning virtuosity that even this apparent limitation can be turned to account, not just in the element of girls-disguised-as-boys, but the additional turn of the screw when, for example, in *As You Like It*, the heroine Rosalind, played by a boy, is then disguised as a boy, yet at one point pretends to be herself for a simulated wooing scene with the lovesick Orlando, and we begin a moving double fugue of both simulated and real emotion (IV. i).” (Howarth 1978 s. 128)

Om teaterkunst i USA på 1800-tallet skriver litteraturhistorikeren Sigmund Ro: “In the 19th century, various forms of stage entertainment became enormously popular. The number of theaters in Eastern cities multiplied, playing to fast-growing middle-class audiences who had money to spend and looked at the stage as a source of entertainment. When the western frontier opened up, the theatre went with it – actors setting up business in barns, mills, courthouses, hotel dining rooms, and social halls. Also, showboats with built-in stages sailed up and down the Mississippi, offering a varied fare of classics along with sketches, circus acts, and magic performances. Nineteenth-century Americans loved the theatre and the glamor that went with it – the patriotic flag-waving, the stage spectacles, the shoutings and posturings of star actors, and the romantic melodramas in which villains were hissed and heroes cheered, virtue lauded and vice attacked. Another form of stage entertainment was the widely popular “colored” minstrel show, consisting of songs, comic routines, and soft-shoe dancing performed by white comedians with hands and faces artificially blackened. Inherently racist, it exploited insulting caricatures of slaves, even after black actors were permitted to play. Other popular forms were variety and vaudeville shows featuring comedy, acrobatics, singing, and dancing. In the cities, a vigorous tradition of ethnic theaters flourished, which played an important role in the social and community life of immigrants, especially in urban Jewish neighbourhoods. As late as the 1920s, New York alone had 12 Yiddish theatres.” (Ro 1997 s. 186)



I USA på 1800-tallet “most theatres, with or without the support of managers, had sections in which prostitutes met their customers and sometimes conducted business on the premises.” (Cullen, Hackman og McNeilly 2007 s. xiii)

“Busking and various types of fairs produced generations of acrobats, mimes, jugglers, balloon twisters, slapstick comedians, sword swallowers, puppeteers, hoop spinners, trick cyclists, slack-wire walkers, dancers, contorsionists, one-person bands, fire-eaters and magicians [...] ventriloquism, juggling and clowning [...] The English term *buskers* refers to the entertainers who performed on the street, often outside theatres, restaurants and saloons. They passed the hat among passersby or picked up the throw money and then divided the collection (or *take*) among themselves.” (Cullen, Hackman og McNeilly 2007 s. xxxi og s. 174)

På 1800-tallet drev omreisende skuespillere i USA med framføringer av både farser, melodrama og Shakespeares tragedier i samme repertoar (Quinsat 1990 s. 315). Denne typen landstrykerlignende skuespillere som gjorde Shakespeare-scener om til billig underholdning for folket, er beskrevet i blant annet Mark Twains roman *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), med karakterene “the Duke” og “the King”: “The first good town we come to we’ll hire a hall and do the sword fight in Richard III. and the balcony scene in Romeo and Juliet. How does that strike you?” sier greven (kap. 20). Men i noen puritanske miljøer i Europa og USA på 1800-tallet var det stor motstand mot alle former for teater. Deres syn påvirket andre, også teaterdirektører og sirkuseiere. Den amerikanske sirkuslederen Phineas Taylor Barnum kalte noen av sirkusnumrene i sitt sirkus for “Moralsk drama” og lignende for å dempe skepsisen. I noen land ble ikke skuespillere lagt i viet jord (i Frankrike fortsatte dette fram til midten av 1800-tallet) (Ortoleva 1995 s. 83).

Franskmannen Victorien Sardou lagde rundt århundreskiftet 1900 flere “utstyrs-skuespill” som krevde store mengder silke, juveler, dekorasjoner og annet utstyr (Harenberg 1987 s. 152). “Kitchen-sink drama” har “a style marked by its domestic settings and concern with social issues such as class” (Taylor og Willis 1999 s. 58).

“Talt dekorasjon” er en verbal beskrivelse av omgivelsene gitt av en skuespiller i en scene. Det var vanlig i elisabethansk teater, også hos Shakespeare. Scenene var uten dekorasjoner, men en av skuespillerne kunne til gjengjeld beskrive detaljert det som publikum skulle se for seg i fantasien (Arnold og Sinemus 1983 s. 466). I stykket beskrives altså noe som skulle ha vært rundt skuespillerne, men som ikke er synlig.

Bertolt Brecht brukte i sitt “episke teater” et virkemiddel som til en viss grad fjernet skuespillene fra tradisjonelt drama: En “forteller” som formidler historien skal muliggjøre en ny holdning hos publikum til det de ser; en kritisk, ikke en innlevende/medfølelse holdning (Hecht 1972 s. 35). Målet var å appellere til tilskuerens forstand, ikke følelsene (Hecht 1972 s. 36).

Teater har også vært og er et redskap for politisk kamp, blant annet i USA: “Hispanics across the country [dvs. USA] have found the theater an effective tool of cultural expression. Starting with the famous El Teatro Campesino (Farmworkers’ Theatre) at the time of César Chavez’s strike in California in 1965, a vigorous theater movement has flourished among Cuban Americans and Puerto Ricans” (Ro 1997 s. 234).

På 1700-tallet lot marki de Sade innsatte i sinnsykeanstalten Charenton framføre de skuespillene han hadde fått refusert hos Comédie-Française. Til disse framføringene kom parisere som var nysgjerrige på hva slags teater de gale kunne skape (Lennig 1965 s. 97). Blant publikum var det hoffdamer, bankfolk og profesjonelle skuespillere. Det hendte også at de Sade arrangerte konserter og ballerter, og deretter inviterte noen æresgjester til å spise middag i hans rom i anstalten (Lennig 1965 s. 99). Walter Lennig hevder at “det har vist seg at det ikke finnes noe bedre middel til helbredelse for de syke” enn å være (1965 s. 99). Fængselsteatre, som f.eks. det norske Vardeteatret, består av innsatte og/eller tidligere innsatte som skuespillere. Det å spille roller på scenen skal gi økt selvinnsikt og selvrespekt, og sysselsette innsatte på en meningsfull måte som gir dem anerkjennelse.

Den franske kriminelle og bandelederen Louis Dominique Cartouche ble arrestert i 1721 og fengslet. I fengselet fikk han besøk av skuespillere som lagde et skuespill om han. Dette stykket ble framført på teatret på samme tid som rettssaken mot Cartouche pågikk (Oudin 2010 s. 66).

“Spel: Brukes gjerne som samlebetegnelse for varianter av historisk spill, sagaspill, lokalspill, sommerspill, friluftsteater og kirkespill. Et spel innfrir gjerne ett eller flere av kriteriene: Bygger på lokalhistorisk stoff. Spilles i friluft. Stykkets handling er geografisk forankret i spillestedet. Aktørene er amatører eller en blanding av amatører og profesjonelle. I Norge settes det opp rundt 80 spel i året. I 2014 var tallet høyere, grunnet grunnlovsjubileet. [...] I Engerdal i Hedmark spilles *Anna i ødemarka*, som er en hyllest til den lokale hverdagshelten Anna – en reell person fra gamle dager, som ikke gjorde noe mer bemerkelsesverdig enn å ha levd på en fjellgård i ødemarken. På Røst i Lofoten tar forestillingen *Querini* opp fortellingen om sjømannen fra Venezia som ble skylt i land på Røst i 1432, etter tyve døgn i livbåt. I Vardø ser *Veisaari* ut til å omhandle samisk kultur, mens *Namsens auge* ved elva Namsen i Grong i Nord-Trøndelag tar for seg en konflikt mellom storbønder, fløtere og “vasketausere”. På Sørlandet dukket “den forræderiske los” opp igjen etter 200 år, i spelet *Slaget om Lyngør*. I indre Østfold kan man oppleve tre vidt forskjellige spel i en radius på et par-tre mil: I Ørje spilles *Soot-spelet*, om kanalbyggeren Engebret Soot, som for øvrig Jonas Lie omtalte som et av 1800-tallets to store naturgenier (den andre var Ole Bull). I Askim finnes musikalen *Svidd gummi*, om den lokale gummifabrikken på 1950-tallet, og i Skiptvet handler *Det andre landet* om husmannsjenta Thea Foss, som reiste til USA.” (*Morgenbladet* 24.–30. juli 2015 s. 15)

I såkalt vandreteater blir en frammøtt gruppe publikummere ledet av utklede skuespillere fra sted til sted, ofte på et historisk område som et slott eller i en bydel. Tilskuerne følger skuespillerne rundt til steder der det framføres små scener eller tablåer. Et eksempel er forestillingen *Årringer i stein*, som ble framført på Akershus festning sommeren 2017, med personer utklede som Dronning Margrete, Knut Alvsson, Henrik Wergeland, norske motstandsmenn og “husjomfru” Gerda.

“One of the most specific theatrical forms that Morocco is famous for is “Halqa.” This type of theatrical performance does not take place in theaters, closed stages, saloons, or opera houses. It is tied to open spaces such as ‘Jamea Lefna’ in Marrakech, weekly Souks, popular markets (Souika), and pavements of crowded streets. Halqa, as a drama, does not need many actors, it is usually lead by one main performer, ‘Lhlaiqi.’ Additionally, this figure is usually accompanied by women dancers, musical instruments, or non-human assistants such as obedient pets, tamed snakes, or well-trained monkeys and donkeys that can perform extraordinary actions and understand the language of the master. The ‘hlaiqi,’ through heroic action and well-made rhetoric, addresses all generations that crowd around him in a funny and ironic way. He acts, talks a lot, speaks to animals that act according to his orders, makes fun of members of the crowd, plays the fool, talks politics, imitates sounds, and does gymnastics for a few coins or will ask only for good wishes as compensation for his art. Halqa is purely a Moroccan genre of drama that has deep cultural dimensions that stem from the heart of the community’s cultural lore.” (<https://www.moroccoworldnews.com/2016/02/179676/the-art-of-halqa-site-specificity-and-moroccan-cultural-identity-part-i/>; lesedato 28.02.17)

“A “sociodrama” is a dramatic enactment of real life situations or conflicts that often go unresolved. It is presented using a highly-trained staff of actors, or as we prefer to call them, “professional dramatists,” and a facilitator. Because the issues, culture, and employees of every organization are different, sociodramas on any given topic are always custom-designed based on client feedback. The sociodrama goes well beyond traditional “role play” in that the dramatists, unlike employee participants, are not intimidated by who is in the audience, and, of course, are trained professionals. [...] After they establish themselves and the situation, the facilitator “stops the action” and addresses the audience with questions about what is happening, what might be behind it, etc. Participants respond and then the highly improvisational nature of the sociodrama experience takes over. The actors talk to audience members and also to their fellow actors, always in character. Several sequences of actor-to-actor and actor-to-audience interactions go on interspersed with “stop actions” and questions and comments by the facilitator. At the end of the sociodrama, the facilitator will make key “learning points” based on what has occurred and about the subject at hand. The audience is invited to engage either the facilitator or actors in discussion. When the sociodrama is “over” there will be a debriefing period in which the actors introduce themselves in “real life.” ” (<http://www.syntactsolutions.com/html/sociodrama.html#1>; lesedato 29.01.13)

Et psykodrama er en terapeutisk metode. “The method of Psychodrama was created by Romanian-born Psychiatrist Dr. Jacob Levy Moreno (1889-1974) and further developed in collaboration with his wife, Zerka Moreno [...] Psychodrama was the first recognised method of group psychotherapy and is practised in more than 100 countries. It has contributed ideas and techniques used in many other forms of psychotherapy. [...] Moreno also developed related methods and concepts such as sociodrama, the theatre of spontaneity, role play, group psychotherapy, sociometry and the principle of the ‘encounter.’ Many later developments in interactive, improvisational theatre, applied drama and forms of therapy such as Gestalt and self-help groups have their origins in the ideas and work of Moreno. Psychodrama developed from Moreno’s interest in philosophy, mysticism and theatre, and his observations of group interactions and relationships. Moreno was among the first to recognise the healing power of a group, including the importance of self-help groups, where each person becomes the healing agent of the other, without any special training or knowledge other than his or her own experience. Moreno later coined the phrase “group psychotherapy” to recognise this particular form of treatment.” ([http://www.birminghampsychodrama.co.uk/resources/history\\_of\\_psychodrama.pdf](http://www.birminghampsychodrama.co.uk/resources/history_of_psychodrama.pdf); lesedato 29.01.13)

“The word ‘Psychodrama’ is often used as a generic term when talking about the range of action methods that J L Moreno developed. Action Methods are used to enable past, present and future life events to be explored. Issues or problems and their possible solutions are enacted rather than just talked about. Psychodrama offers the opportunity to practise new roles safely, see oneself from outside, gain insight and change. There is a director, an action area and group members. The director supports groups to explore new solutions to old problems, group members participate in the drama as significant others and share how they personally relate to and can learn from the presenting issue at the end of the session.” ([http://www.psychodrama.org.uk/what\\_is\\_psychodrama.php](http://www.psychodrama.org.uk/what_is_psychodrama.php); lesedato 29.01.13)

“Claque is a theatre production company that galvanises communities through performance. Since 1979, we have been transforming the way in which people view theatre and community through large-scale and inclusive community plays. [...] In 1978, Ann Jellicoe was asked to write a play for her children’s school in Lyme Regis, Dorset. It evolved into something quite different from the usual school play. It was large-scale, included people from all sections of the town, was based upon historical research of the area by local people and was animated by a team of theatre professionals. Ann had, quite by chance, stumbled on a unique formula and in so doing had discovered what has since become known as ‘The Community Play’. The following year The Colway Theatre Trust was formed as a vehicle for exploring and developing this revolutionary style of theatre. Colway Theatre, now Claque has been under the artistic direction of Jon Oram since 1985. He has contributed to developing an international movement, transforming the way in which people view both theatre and community. [...] Claque Theatre has produced

over 40 community plays, each being a premier play especially written by a leading playwright and taking two years in the making. The company has worked with the country's leading writers included David Edgar, Arnold Wesker, Fay Weldon, Howard Barker and Nick Darke. [...] The first touring community play, *Fightback*, in 1998 featured the coal miners of the Kent coalfield. The company's work has been performed the length and breadth of Britain and internationally in Europe, the United States and across Canada. Its work is emulated worldwide. In 2000, Jon Oram was given New York's Castillo Award for *Claque's* contribution to political theatre." (<http://www.communityplays.com/claque-theatre.html>; lesedato 05.04.17)

"How does a community play differ from any piece of amateur dramatic theatre? Firstly, a community play project is entirely invested in the location of the specific community who undertakes it. It is not simply about putting on an existing play or musical, but about creating a piece of original work that is embedded in the community's past, and perpetuated by the community's present. A playwright is commissioned to write a new script that has a historical basis in the local community. At the same time, this script endeavours to reflect the community's present: the current socio-political and cultural issues that affect and reveal community identity. In this sense, the community play tells us something about the past at the same time as saying something about today. A community play is not entirely led by the community itself, but in dialogue with a professional production team. Many past participants in community plays advocate this model as it brings a level of excellence, skills and experience that would otherwise be absent. This sharing of skills is not one sided however: it is not just about the 'professionals' teaching the 'amateurs', but for a collective, dialogic distribution of skills and knowledge: alongside the professional theatre skills that the production team bring, there is a responsibility on the community to bring their own local and cultural knowledge into shaping the project. [...] Community members take the responsibility to be involved in every stage of the production: performance, backstage, design, ticket selling, publicity, outreach etc." (Sarah Weston i <http://www.salfordcommunitytheatre.org/blog/why-community-play/>; lesedato 25.04.17)

"The promenade staging of the plays results in the cast and the audience sharing the same space in the performance, meaning that the audience are integrated into the community of the play, at the same time as the cast are simultaneously from the same community as the audience. This presents the cast member of a community play in a unique position different to the professional actor, where they can talk to the audience member in performance both as an actor, and as an equal. This is what Jon Oram describes as the 'social actor', distinctive to the community play: 'actors who live and work in the community to whom they perform are uniquely placed to offer something professional actors aren't generally placed to do.' This role allows the community actor to express the contemporariness of the issues in the play to the audience: they perform a character of the past, at the same time as imploring the issue as a member of the current community, to other members of the current community. This ensures that the community play is socially and politically

relevant to the present community experience, rather than just a recreation of the past.” (Sarah Weston i <http://www.salfordcommunitytheatre.org/blog/why-community-play/>; lesedato 25.04.17)

Totalteater er “en teaterform, der tilhører den historiske avantgarde, båret af idéer om et teaterrom, der nedbryder den traditionelle adskillelse mellem scene og sal og udnytter dette til en fysisk involvering af publikum med et sansebombardement med alle et teaters virkemidler. T kan have som sigte at nedbryde adskillelsen mellem teater og socialt liv, som det fx efter den russiske revolution var tilfældet med masseteaterfremstillinger af de første revolutionsdages forløb omkring Vinterpaladset i St. Petersburg 1917. Arkitekten Walter Gropius, leder af Bauhaus, tegnede 1927 et aldrig realiseret projekt for et T til Erwin Piscator med inspiration fra Richard Wagners Gesamtkunstwerk og Max Reinhardts Grosses Schauspielhaus, det tidligere Zirkus Schumann, som han overtog ombygget 1919 med plads til 3.500 tilskuere. I Danmark gæstespillede Luca Ronconi 1970 med Ludovico Ariostos Orlando Furioso, der inspirerede Kaspar Rostrup til T på Gladsaxe Teater med Holbergs Niels Klims underjordiske rejse 1973 og en række andre forestillinger. T kan siges at være knyttet til teaternavne som Adolphe Appia, Antonin Artaud, Living Theatre, Jerzy Grotowskis Total act og flere performance-teatre.” ([http://denstoredanske.dk/Gyldendals\\_Teaterleksikon/Genrer/totalteater](http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/totalteater); lesedato 30.10.17)

“Teatergruppen Signa indlægger publikum på behandlingshjemmet Laguna. [...] man kommer ind til en forestilling og bliver bedt om at tage alt tøjet af. Men når det gælder den banebrydende gruppe Signas interaktive værker, er man altid lidt udsat som publikum og kan godt droppe det med bare at være tilskuer-voyeur. I ‘Ventestedet’ er det ikke så radikalt som i forgængeren, den kontroversielt pågående ‘Salò’ i 2010, men man føler man sig ret sårbar, for nu er man selv under konstant observation. Som indlagt på behandlingshjemmet Laguna, iført lang patientskjorte, der lukkes nødtørftigt i ryggen, og hvide tøfler, må man tøfle rundt sammen med alle de andre patienter – mistænkt for at være blevet ramt af den psykotiske lidelse 3P, der har bredt sig som en pandemi i Europa. Vi er godt 30 stykker, der skal screenes de næste 5 timer, omtrent lige så mange som de faste beboere i deres udkogte T-shirts og uformelige træningsbukser samt det allestedsnærværende hvidkittede plejepersonale, der med kølig effektivitet genner os rundt i små femmandsgrupper” (<http://politiken.dk/kultur/scene/teateranmeldelser/art5550689/Fascinerende-totalteater-er-yderst-foruroligende>; lesedato 31.10.17).

Den tyske teatergruppa Theater RambaZamba består av skuespillere som er psykisk utviklingshemmede, f.eks. med Downs syndrom. Regissøren Gisela Höhne grunnla teatertruppen i 1989 etter at hun fikk en sønn med psykisk utviklingshemming. Skuespillerne utgjør et såkalt “integrativt” ensemble og holder til i Berlin når de ikke er på turné i Tyskland eller utenlands. Den norske scenekunstneren Vegard Vinge har kalt Theater RambaZamba “[d]et mest geniale korrektiv mot

perfeksjonstvang og konsepsjonshysteri, det mest geniale korrektiv mot innholdsløshet og overflate.”

Det er skrevet mange overraskende, eksperimentelle tekster som er ment å framføres på et teater. Den østerrikske dramatiker Peter Handke skrev *Publikumsutskjelling* (1966) som rytmisk-aggressivt språk ment å slynges ut fra scenen mot publikum. Tyskeren Karl Wittlingers *Sjelevandring* (teateroppføring i 1964) hadde en konferansier som kommenterte stykket i løpet av stykket. Tyskeren Franz Xaver Kroetz' *Ønskekonsert* (1973) er et teaterstykke der det ikke sies et eneste ord. Det handler om de stumme forberedelsene gjort av en kvinne som vil begå selvmord.

Skuespillet *Undersøkelsen* (1965) av den tysk-svenske forfatteren Peter Weiss handler om det avnazifiserte Tysklands oppgjør med menneskene som muliggjorte og drev konsentrasjonsleieren Auschwitz. Framføringen av stykket førte til at foreldelsesfristen for krigsforbrytelser ble forlenget (Neuhaus og Holzner 2007 s. 407).

I såkalt “invisible theater” er det en gruppe skuespillere som “arrange and enact fictional – but apparently genuine – situations in an everyday context (for instance, in the metro). The audience (other people traveling with the metro) is unknowing of the situation being staged. One crucial difference between “invisible theater” and Happenings is that the situation enacted in “invisible theater” is in fact addressed to the unknowing spectators: to provoke them into thinking or reacting. (Se Augusto Boal, *Games for Actors and Non-actors [...]*)” (Wolf og Perron 2003 s. 218). Den britiske dramatiker Peter Shaffers énakter *Black Comedy* (1965) er en farse-lignende komedie som “uses the convention derived from Chinese theatre of presenting in full view scenes supposed to be happening in the dark: the blackness of the title refers to a reversed lightning scheme, not a mixture of moods.” (Howarth 1978 s. 169)

Den brasilianske teaterpedagogen Augusto Boal var med på å utvikle “det såkaldte “forumteater”. Det er et interaktivt teater, hvor skuespillerne først viser et teaterstykke med visse ligheder fra publikums hverdag – for eksempel på en arbeidsplass. Etter denne traditionelle fremførelse diskuterer publikum, hvordan personerne kunne have ageret anderledes, og skuespillet fremføres igen af enten skuespillerne eller publikum (Boal 1985). Oprindeligt var Boals forumteater tiltænkt undertrykte grupper i samfundet, men i dag bruges denne teaterform primært til organisationsudvikling. Det kan eksempelvis være til teambuilding eller optimering af en virksomheds interne kommunikation. Men interaktivt teater er med tiden også blevet en del af nogle teatres repertoire. Det er tilfældet for de to [danske] egnsteatre Cantabile 2 og Carte Blanche, der i fællesskab opførte *Life Live!* Her blev publikum inviteret med på en erkendelsesrejse om det, vi har tilfælles som mennesker. Som publikum skulle man bevæge sig gennem en labyrinth, hvor seks performere gruppevis stillede publikum eksistentielle spørgsmål

(Dithmer 2012). Et andet eksempel er teatret Republique i København, der i 2015 opførte *UNGDOM*. Her var teatrets store sal blevet tømt for stole og omdannet til en stor teltlejr, hvor publikum kunne bevæge sig rundt og møde 30 af virkelighedens unge. Forestillingen havde intet manuskript, men som publikum fik man mulighed for møde 30 forskellige historier om, hvad det vil sige at være ung. Ifølge teatrets pressemeddelelse var stykket tænkt som en nuancering af mediernes fremstilling af ungdommen” (Rasmussen 2016 s. 169-170).

“Marxists argue that Aristotelian drama and storytelling neutralize social change because they present reality as an inexorable progression or incidents without room for alterations. Boal’s answer to this problem can be found in his corpus of drama techniques, the Theater of the Oppressed, which combines theater with games in order to encourage critical debate over social, political, and personal issues. The forum theater, one of this most popular techniques, reenacts the same play several times by allowing different audience members to get into the stage and take the protagonist’s role. This sort play always depicts an oppressive situation and the audience is encouraged to participate by improvising possible solutions to the problem that is being staged. Boal’s ultimate goal is not to find an actual solution to the crisis – even if sometimes the technique actually accomplishes this – but, rather, to create an environment for debating not just through verbal communication but also through performance. Forum theater perfectly fits the definition of simulation: it models a system (the oppressive situation) through another system (the play).” (Wolf og Perron 2003 s. 228)

At en forestilling er “semi-scenisk” vil si at regi og kulisser ikke inkludert i forestillingen. Slike oppsetninger “kan fungere når stykket er kjent fra tidligere sceniske opplevelser, og dramaet kan utspille seg i hukommelsen, på hjernebarkens eget lerret, for det indre blikk, alt mens man bivåner de oppstilte [skuespillerne eller sangerne] der fremme.” (Erling E. Guldbrandsen i *Morgenbladet* 21.–27. november 2008 s. 49)

“Ibsen er som kjent en gjenganger på Nationalteatrets scener – i høst for første gang som stumteater. [...] regissør Petter Næss skal gjøre stumteater av historien om “En folkefiende”. For hva skjer når varsleren blir stum? [...] Stykket skal bygges opp som en stumfilm, men samtidig ivareta Ibsens tekst gjennom musikk og enkelte tekstvirkemidler. - Her vil bli både tekstplakater som i klassisk stumfilm, men også gjennom Twitter og blogginnlegg, sier Petter Næss, som henter inspirasjon både fra de gamle stumfilmer og vårt moderne samfunn.” (*Dagbladet* 8. mai 2014 s. 33)

“At tilskueren ikke aner hva som vil skje en kveld i teatret er én ting. At skuespilleren ikke gjør det kan være direkte festlig. Impro, heter det, i den engelskspråklige del av verden også improv. Begge deler er forkortelser for improvisert teater. Sjangeren har vært et kultfenomen i årevis, også i Norge. Særlig er undersjangeren teatersport – impro i konkurranse – populær, med egne lag og



konkurranser i flere av landets byer. Friteatergrupper som Teater Liksom og Isenkramteatret har lenge brukt improvisasjon som produksjonsmetode og fortellerteknikk, og ikke bare i komedie. Men etter at Det Andre Teatret åpnet i Oslo høsten 2011 og ga miljøet sin egen scene, har langt flere i publikum fått øyne og ører opp for fenomenet. [...] På sitt beste er teaterimprovisasjon et oppkomme av fantasifullhet, kreativitet i fri flyt. På sitt verste er det full forvirring, retningsløst og amatørmessig. Ikke sjelden veksles det mellom begge deler i løpet av en og samme forestilling. Denne uforutsigbarheten er en sentral del av sjarmen. [...] I impro har ikke skuespillerne noe å gjemme seg bak. Som jazzmusikere må de sette sammen riff og rytmer fra det repertoar de bærer i seg: Uttrykksmåter, tekster, dramaturgier, tematikker, gester, replikker. Ofte går det over i melodrama med høy klisjéetthet. Men det gjør også sjangeren til en metasjanger, full av henvisninger til annet teater, tv, film, musikk eller samfunn. Den som liker å leke “tar du referansen?” liker nok også impro.” (*Dagbladet* 1. mai 2013 s. 2)

I Japan “Kamishibai is a form of visual and participatory storytelling that combines the use of hand drawn visuals with the engaging narration of a live presenter. [...] the form of Kamishibai that one thinks of today developed around 1929 and was quite popular in the 30s, and 40s, all but dying out with the introduction of television later in the 1950s. Typical kamishibai consists of a presenter who stands to the right of a small wooden box or stage that holds the 12-20 cards featuring the visuals that accompany each story. This miniature stage is attached to the storyteller’s bicycle. The presenter changes the card, varying the speed of the transition to match the flow of the story he is telling. The best Kamishibai presenters do not read the story, but instead keep eyes on the audience and occasionally on the current card in the frame.” (<http://www.presentationzen.com/presentationzen/2011/10/kamishibai-is-a-form-of-visual-and-participatory-storytelling-that-combines-the-use-of-hand-drawn-visuals-with-the-engaging-n.html>; lesedato 19.04.13) Framføreren solgte ofte godterier til barna. En lang historie ble ikke framført på én gang, men fortsatte neste gang han kom syklende til nabolaget.

“Philip Seymour Hoffman og Matthew McConaughey [er] såkalte “method actors”, tilhengere og disipler av den skuespillermetoden som ble dyrket fram av den berømte regissøren og dramalæreren Lee Strasberg på Actors Studio i New York. [...] Når en skuespiller går til ekstreme skritt for å likne rollen, for eksempel ved å gå drastisk opp og ned i vekt, og er i rollen på settet også når kameraet er slått av, kan det mumles beundrende: “she’s so method”. Men “metoden” var opprinnelig en skvær reaksjon i retning av mer realistisk skuespill. Den sprang ut fra regissøren og teatersjefen Konstantin Stanislavskijs “system”, utviklet i Moskva som en tilpasning til det moderne, realistiske teatret, og fant i mellomkrigstiden gjenklang i New Yorks teaterverden og etter hvert i Hollywood. [...] Prosessen med å finne fram til rollen har mye til felles med psykoterapi, og flere av metodens ivrigste tilhengere jobbet med psykologer for å bli bedre skuespillere. Grovt sagt handler det om å *være* rollen mer enn å ta den på seg, å oppføre seg mer enn å spille. [...]

Michael Caine, en selverklært metodeskuespiller, har fortalt at han henter fram en bestemt og sørgelig hendelse fra sitt eget liv hver gang han blir bedt om å gråte på film. Hva den hendelsen er har han aldri villet si. [...] I *The New Yorker* spør Richard Brody seg om Philip Seymour Hoffmans iherdige arbeid for å komme dypt under huden på rollene han spilte, kan ha gjort ham til en plaget mann. Å insistere på å lenke kriserammende [sic], oppdiktete mennesker til seg selv, skriver Brody, gir jobben “en dimensjon av selvåpenbaring, det krever at du gjenopplever minner og gjenåpner sår på en måte som [ville] vært et helvete om du hadde vært i et terapirom.” (*Dagbladet* 11. mars 2014 s. 44)

“Screamin Jay Hawkins regnes av mange som den første sjokkrockeren. Hawkins hadde stor suksess med “I Put a Spell On You” i 1957 og pleide å skremme publikum ved å entre scenen fra en likkiste og syngende inn i en mikrofon som var formet som en hodeskalle. The Who knuste instrumenter mens den eksentriske progrockeren Arthur Brown løp rundt på scenen med en brennende hodepryd. Men den virkelige moroa begynte ikke før Alice Cooper, som startet sin karriere på midten av 60-tallet, tok med seg giljotiner og slanger på scenen og kappet hodet av seg selv, blant annet. Rockens skrekkteater var for alvor i gang, og band som Kiss gjorde tidlig i karrieren langt større suksess som konsertattraksjon enn plateartister. I tillegg til den velkjente sminken og de overdådige kostymene, harket Gene Simmons blod og spyttet flammer. Noe som fikk publikum til å gå av hengslene av skrekkblandet fryd. Bandet hadde et lysshow få hadde sett make til tidligere og nok fyrverkeri til å skape nyttårsstemning midt på sommeren.” (Torgrim Øyre i *Dagbladet* 18. februar 2010 s. 20)

### **Spesielle teateroppsetninger**

Da den spanske dramatiker Juan Ruiz de A. y Mendozas religiøse skuespill *Antikrist* (1623) hadde premiere, måtte forestillingen stoppes på grunn av et stinkbombeangrep (Strosetzki 1996 s. 186).

“[I]n an 1820 production of *King Lear*, the storm noises were so realistic that Lear could not be heard.” (<https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Reinhardt>; lesedato 26.05.20)

Den franske 1800-tallsforfatteren Jules Verne er mest kjent for sine romaner, og flere av dem ble dramatisert. I 1874 var det premiere i Paris på en teateradaptasjon av hans roman *Jorden rundt på 80 dager* (1873). “Ifølge den engelske Verne-spesialisten William Butcher luktet det sensasjon, fra første sekund. Det hadde blitt fraktet en elefant til showet fra London, og det hadde ikke blitt spart på noenting i produksjonen. Fem dager etter premieren får forestilling topp omtale i *London Times*. Publikum var elleville, og stemningen bortimot febrilsk. Oppsetningen ble vist totalt 414 ganger, og innbrakt rundt 3 millioner franske franc, et enormt beløp den gangen. Fem år senere, i 1879, fulgte *Châtelet Theater* opp med en enda mer spektakulær versjon: 11 elefanter og en flokk levende slanger i kurver hørte med.

Denne oppsetningen holdt det gående så å si uten stopp i tilsammen 50 år – og innbrakte 400 000 franske franc til Verne alene. Dette var mer enn forfatteren hadde tjent på alle romanene siden debuten i 1862.” (Stein W. Kippersund i *Aftenposten Innsikt* mai 2010 s. 85)

Den amerikanske teatermannen David Belascos mål var “to bring complete realism to the stage, and it is difficult today to appreciate how spectacularly far he carried this pursuit. In 1879, in his production of *The Passion Play*, the story of Jesus Christ from birth to Resurrection, he arranged for a live flock of sheep to be herded onstage. When the actor James O’Neill (father of playwright Eugene O’Neill), who played Christ, was dragged before Pontius Pilate and crowned with thorns, members of the audience fainted. And after the performance, when O’Neill walked around the city, people sank to their knees and prayed to him. The play aroused such religious frenzy that Jews were assaulted on the street outside the theatre, and a court injunction forbade further performances.” (<https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Reinhardt>; lesedato 26.05.20)

“In 1920, Iuri Annenkov (1889-1974) designed a massive production to commemorate the third anniversary of the Bolshevik coup of 1917 [...]. “The Storming of the Winter Palace” was directed by the famous theatrical professional Nikolai Evreinov and was subtitled a “mass action.” This indeed it was, as the list of actors required for the right side of the “stage” (the production took place outdoors on the steps of and square adjacent to the former Tsarist palace in which the provisional government officers were meeting when the Bolshevik takeover occurred): 125 ballet dancers, 100 circus people, 1,750 supernumeraries and students, 200 women, preferably students, 260 secondary actors, and 150 assistants. Props included flags, tanks, armored cars, etc. Spectacles such as these were not merely designed to commemorate Soviet power. They were meant to usher in a new kind of theater, one in which the distinction between actor and spectator was broken down.” (<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/agit/agit1.html>; lesedato 12.08.15).

Amerikanerne Julian Beck og Judith Malina grunnla teatergruppa The Living Theatre i New York i 1947. Det var en turné-teatergruppe som ble beryktet for å overskride grensen mellom publikum og skuespillere. Skuespillerne gikk inn blant tilskuerne og konfronterte noen av dem med deres passivitet. Det hendte at tilskuere ble skreket til og trukket mot sin vilje opp på scenen. Turneene i USA og Europa ble møtt delvis med vill entusiasme og delvis med ekstrem avvisning (Neuhaus og Holzner 2007 s. 407-408). Gruppas idé var: “The need to destroy the theatrical form forever.”

Seere/publikum kan bli irritert over “kreativ vandalisme”. Noen misliker “regissørenes moderne og respektløse påhitt [...] [men:] Nyproduksjoner er en selvfølge og eneste vei å gå for å unngå [opera-]sjangerens sklerose og død.” (*Morgenbladet* 20.–26. februar 2009 s. 28)

“Orson Welles became known as an extraordinarily talented young man who could stage incredibly innovative theater by the time that he was twenty. [...] In the mid-1930s, Roosevelt was directing much government money towards combating the economic hardships of the Great Depression, through the Works Projects Administration. Part of this was the Federal Theatre Project (intended both to promote the Cultural Arts and to assist out-of-work theater artists); under the FTP was what was known in 1935 as the Negro Theater Unit. [...] Welles apparently conceived that he wanted to put up *Macbeth*, and determined to re-imagine it in 19th century Haiti (taking advantage of the colorful Napoleonic costumes of the period). This required a rethinking of the Witches, and a decision to cast them as Voodoo Priestesses. (Welles made the shrewd observation that Haitian Voodoo was likely to impress twentieth century American audiences in a way that Jacobean Witchcraft would not.) The role of Hecate (which is often cut from productions, as it is argued that the “Hecate” sections are not by Shakespeare at all) was cast as a Voodoo High Priest, with the part apparently expanded; an authentic Voodoo Priest was located to fill this role, with a band of Voodoo drummers recruited to accompany him and his Priestesses – and so was born the famous Voodoo *Macbeth*.” (<http://culture.pagannewswirecollective.com/2011/04/orson-welles-and-the-voodoo-macbeth/>; lesedato 05.12.13)

“The Voodoo High Priest (whose life had perhaps never before experienced an interlude as a stage-actor) fell into the project with a passion of commitment that apparently included deep Voodoo trances and the sacrifice of a goat in the theater’s basement on opening night. The sets were painted to suggest a stylized jungle, the palms rendered as the bones of skeletons. [...] Well, the play is a huge, huge hit, opening in Harlem at the Lafayette Theatre in 1936 to such exuberant crowds, traffic has to be stopped on the street for 10 blocks either way; the show performs to sold-out houses for nine weeks (and thrice again, to make up nine). The enthusiasm of Harlemites for the Voodoo *Macbeth* can be understood when one considers that it is believed to be the first completely African-American theater production in the United States. [...] Operating from Welles’ original prompt-book, the Voodoo *Macbeth* was revived in 1977, at the New Federal Theater” (<http://culture.pagannewswirecollective.com/2011/04/orson-welles-and-the-voodoo-macbeth/>; lesedato 05.12.13).

“Villaen Berghof i de bayerske alper var Hitlers favorittsted. I bokhylla på det private arbeidsrommet sto Shakespeares samlede. [...] Et eller annet sted i hyllene sto en liten og lasete billigbok, tapet i ryggen for å henge sammen. Boka er spesielt interessant for oss nordmenn. Det var en tysk utgave av en av den europeiske dramatikkers klassikere. Dedikasjonen på tittelbladet forteller oss at den ble gitt til Hitler i 1921 av teaterregissøren Dietrich Eckart, mannen Hitler siden skulle takke for å ha vært med på å åpne øynene hans i jødespørsmålet. På begynnelsen av 20-tallet var Eckart en sentral skikkelse i Münchens høyremiljøer. Han pleide å introdusere den unge Hitler som “Tysklands framtid”: “Én dag vil hele verden

snakke om ham”. Karakteristikken var teatermannen Eckart verdig. Han opplevde sitt livs største suksess på scenen med sin oppsetning av nettopp det stykket som han nå ga til sin protesjé. Dramaet handler om en ung mann som reiser ut i verden for å bli “konge, keiser”, og som ikke skyr noe middel for å oppnå drømmen. En kveld i Berlin tok Eckhart Hitler selv med i teateret for å se oppsetningen. Både den fillete boka i hylla og Hitlers platesamling, som viser at han eide flere innspillinger av den berømte musikken til dramaet, vitner om at kvelden gjorde inntrykk. Det kan for øvrig godt hende at stykket står hjemme hos deg. Det er skrevet av den norske forfatteren Henrik Ibsen. Og har tittelen “Peer Gynt”. [...] Det følelsesmessige klimaks i Dietrich Eckarts berømte “Peer Gynt”-oppsetning hadde vært den aller siste scenen, hvor regissøren lot den gamle Peer bli ung igjen i Solveigs tilgivende armer. 25 år seinere skulle Hitler selv som Timothy W. Ryback påpeker møte døden på nesten samme vis, i en sofa i bunkeren i fanget på den blonde Eva Braun – med bildet av diktatorens mor hengende på veggen over dem.” (Trygve Riiser Gundersen i *Dagbladet* 4. desember 2009 s. 56-57)

Shakespeares *Hamlet* har blitt framført med kvinnelig Hamlet. I boka *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction* (2007) skriver Tony Howard: “The first Hamlet on film was a woman, Sarah Bernhardt (1900). Probably the first Hamlet on radio was a woman, Eve Donne (1923). [...] Hamlet is also the role that has since the late eighteenth century most inspired tragic actresses to challenge expectations and cross gender lines. Several of the most brilliant performances of the part in our time have been by women, and the issue of Hamlet’s ‘femininity’ has fascinated artists in all media. Crossing boundaries, contesting convention, disrupting or reflecting the dominant sexual politics, this regendering of Hamlet has involved repeated investigations into the nature of subjectivity, articulacy, and action – investigations with radically different consequences depending on the cultural situation. [...] Angela Winkler, one of Germany’s leading actresses, played Hamlet at the Hanover Schauspielhaus as part of the millennial Expo 2000. [...] The director was Peter Zadek. ‘Hamlet 2000’ was tied into the politics of Germany and Europe after the Wall [...]. Angela Winkler made Hamlet an embodiment of bruised hope. If Hamlet always shows ‘the very age and body of the time his true form and feature’ (and many saw the advice to the Players as the key to her contained realism), after such an age of violence must not the ‘form and feature’ of consciousness itself, which Hamlet has for so long represented, be refigured? Zadek said he sensed ‘instinctively’ that at that moment a woman must ask ‘the questions’, and the androgyny of Winkler’s Hamlet had collective resonance.” (her sitert fra nettsidene til Cambridge University Press; lesedato 15.04.10)

Nordahl Griegs skuespill *Vår ære og vår makt* (1935) handler om sosial urettferdighet og pengegriskhet under 1. verdenskrig. “I 1951 ble en oppførelse av *Vår ære og vår makt* i Oslo forsøkt stoppet av konservative krefter. En frittalende mann skrev i *Morgenbladet* at da Grieg skrev stykket var han “rødglødende kommunist, og stykket er blitt deretter” [...] Ved framføringen ble det både

pipekonsert og applaus, og sjøfolk i salen kommenterte stykket med å spørre om Nortraships hemmelige fond.” (Helge Vold i *Morgenbladet* 2.–8. desember 2011 s. 23)

Den kanadiske forfatteren John Krizancs skuespill *Tamara* (1981) “is a multi-track environmental work about decadence and the dawn of Italian Fascism. Conceived by Mr. Krizanc and the director Richard Rose, it combines elements of a satin-and-cocaine whodunit with the spirit of an amusement-park haunted house, all infused with strong political undertones. The action is freely based on 1927 diary entries of the housekeeper at Il Vittoriale, the villa of [den italienske dikteren og politikeren] Gabriele D'Annunzio not far from Milan. [...] All the permutations are facets of a single story – which Mr. Krizanc describes as a “tale about the mass psychology of Fascism, sexual and political impotence.” The unorthodox form of “Tamara,” he says, supports the theme: “Fascism is a desperate attempt to bring about order. Our premise was that the best way to write a critique of Fascism was to give people more freedom than they’ve ever had in the theater.” The structure of “Tamara” also allows the audience to experience the paranoia the characters feel living in a police state, where no one knows who might be an informer.” (<http://www.nytimes.com/> i 1987; lesedato 19.11.12)

“Even after several viewings a spectator will not know all the strands of “Tamara.” (At productions in Toronto and Los Angeles, about 20 percent of the show's business have been returnees.) But, Mr. Krizanc says, “you can follow anyone and have a sense of a complete story. On a proscenium stage, you can explore your protagonist in depth, but there will always have to be secondary characters. Here, each actor is the star of his own story.” Directing several interlocking stories at once has its complications. Mr. Rose describes various “traveling techniques” he uses to keep viewers from getting lost during the movement between rooms and to hold their attention while their fellow spectators are catching up. For example, “before turning a corner, a character stops and says something or turns to the audience. When you turn a corner you can really lose them.” Sometimes the audience has all it can do just to keep pace.” (<http://www.nytimes.com/> i 1987; lesedato 19.11.12)

“Sometimes dozens of spectators [til stykket *Tamara*] clamber after one or two people, while other characters – heading for equally interesting encounters – have only a couple of people trailing them, or even no one at all. [...] And as sections of the audience get wind of undercover schemes, they begin to track different characters: “These stories come out little by little,” says Mr. Rose. “We just keep dropping little hints, little clues.” During “Intermezzo,” a half-hour intermission that features a light supper (catered by Le Cirque), spectators get a chance to compare notes – a process which resumes after the show, over coffee. Preview audiences have lingered three-quarters of an hour trying to sort out the plots with one another and the cast members who join them.” (<http://www.nytimes.com/> i 1987; lesedato 19.11.12)

“Dypt nede i Norges største kloakkanlegg [...] Et illeluktende og skittent teater [...] teaterforestillingen “Hun”. [...] Forfatteren Erling Kittelsens Voluspå-inspirerte stykke har premiere på Black Box lørdag. Allerede i går – dypt nede i kloakksystemet under Frognerparken! – sto teatergruppen Joker for en smakebit som kunne ta pusten fra enhver. Det luktet ikke suksess. De feite, hårløse og blinde rottene som befolker underverdenens mest bortgjemte avkroker, var ikke tilstede på førpremieren. Men omgivelsene harmonerte iallfall med det temaet Kittelsen presenterer i sin dialog med den eldre Edda-diktingen: forrâtnelse og syklisk gjenskapning. [...] Ifølge den svenske instruktøren Michaela Granit skulle vi “dukke ned i våre forfedres arv, lete etter fjellets kunnskap, finne helvete og katedral, ragnarokk og produktivitet”. Det vi med flate neser og kulerunde øyne opplevet under vandringen, ga nok mer kunnskap om kloakkens omfang enn stykkets dybde. [...] - Med utgangspunkt i Erling Kittelsens diktsyklus “Hun – en samtale med våre forfedre” forsøker vi å bryte opp det overleverte bilde av mytologien, appellere til vår tid.” (Yngve Ekern i *Aftenposten* 20. september 1994)

“Siden oppstarten i 2000 har Punchdrunk satt opp en rekke oppsetninger innenfor såkalt “immersive theatre”, deriblant “En midtsommernatts drøm” (2002) og “Stormen” (2003) av Shakespeare og “Den røde døds maske” (2007-2008) av Edgar Allen Poe. Flere av oppsetningene har vunnet priser, deriblant den opprinnelige, britiske oppsetningen av “Sleep No More”. [...] “Sleep No More”, forestillingen som har spilt for fulle hus, eller altså full bygård, i New York i to år og gjort det britiske teaterkompaniet Punchdrunk til en suksess. Punchdrunk, som ble grunnlagt i 2000 av den da 23 år gamle Felix Barrett, har brukt det siste tiåret på å skape og etablere det de kaller “immersive theatre”, som kanskje kan oversettes som “oppslukende teater”. Det dreier seg om stormannsgale og ressurskrevende prosjekter som forteller historier til publikum på en helt ny måte, eller rettst sagt, lar dem delvis fortelle historiene til seg selv. I stuen i leiligheten er et par, en mann og en ung, gravid kvinne, det er visst de som bor der. De snakker ikke sammen, men de danser, en intens pas-de-deux som i alle fall gjør det gullende klart at det er knuter på tråden mellom dem. “Sleep No More” er en slags ordløs gjendiktning av William Shakespeares “Macbeth” [...] Vi i publikum driver rundt, anonymisert av de hvite maskene. I en annen etasje trækker vi i sand, det er en øde hei med tre kvinneskikkelser som er skuespillets tre hekser. Den som går én trapp lenger opp, kommer til en underlig institusjon med journaler og badekar, fremdeles lagt i halvmørke og med uhellssvanger musikk. [...] Vi kan utforske journalene, bildene, de underlige symbolene som er strødd overalt. Jeg runder et hjørne og ser at andre tilskuere har stimlet sammen rundt noe som skjer, en mann er i ferd med å drepe en annen, fremdeles ordløst, formidlet gjennom dans og kroppsspråk og ikke ord. Den som vil ha noen slags sammenheng, kan følge etter en skuespiller på vei fra en scene til en annen. Den som vil ha en enda mindre stringent opplevelse, kan vandre rundt og se hva som dukker opp, så lenge som ønskelig.” (Inger Merete Hobbeltstad i *Dagbladet* 3. desember 2013 s. 48-49)

“I kinosalen eller teatret følger du en situasjon, en kurtise eller en ekteskapelig krangel, fra begynnelse til slutt. I “Sleep No More” oppdager du den på avstand, eller snubler over den, kommer inn i noe som allerede er i gang, blir liksom tilfeldig vitne til en hendelse som føles som den ville skjedd også om du ikke hadde stått og sett på. Det er uforutsigbart, overraskende, og om det skjer noe ekkelt eller uventet, og det gjør det jo, er du på egenhånd. [...] Det er nettopp plysjkomforten Felix Barrett vil til livs. “Det at vi kan reglene og føler oss trygge, skaper en avstand mellom oss og forestillingen”, har han sagt. “Når du kommer ut av komfortsonen, begynner adrenalinet å pumpe, og hjernen må jobbe mye hardere”. Det at Barrett og hans medsammensvorne tilhører dataspillgenerasjonen, er antagelig en faktor. Barn av tallrike generasjoner har drømt om å få være en del av de magiske eller historiske verdenene de leser om i bøkene. Dataspillene gjorde interaktivitet mulig på en ny måte, og gjorde at selv å styre sin ferd gjennom en intrikat, fiktiv verden, ble en del av den allmenne kulturelle erfaringen. [...] Men “Sleep No More” følte i litt for stor grad som en rebus jeg ikke fikk nok clues til å løse. [...] Deres nye forestilling, “The Drowned Man”, spilles i en enorm lagerbygning ved Paddington Station [...] Historien som tjener som inspirasjonskilde, er “Woyzeck”, Georg Büchners ufullendte skuespill fra 1836, om soldaten som dreper sin utro kjæreste.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 3. desember 2013 s. 48-49)

“Flere scenekunstnere vender nå institusjonene ryggen. De lager heller teater i skogen, på hotellrom – eller i stua di. [...] Oppsetningen “Godt nyttår!” gikk for fulle hus rundt i Oslo i oktober. Spisestuer og kjøkken var fulle av publikummere som satt tett i tett på bord, stoler og gulv i de ulike husene – eller scenene. [...] Såkalt stedsspesifikt teater er ikke noe nytt. Det er en teaterform som lenge har løpt parallelt med det tradisjonelle teateret. [...] Synne Øverland fra “Godt nyttår!” mener disse mellomrommene appellerer til andre enn de vanlige teatergjengerne. [...] Å flytte teaterstykket sitt inn i husene til folk hun kjenner, var både et økonomisk valg og et kunstnerisk et. Handlingen kretser rundt et middagsselskap, og tilskuerne blir fluer på veggen mens et ungt par feirer nyttårsaften med venner. - Det føles nærmere, mer privat når det er i et møblert hjem. Det er ikke en konstruert scene – det er bildene til de som bor der som henger på veggene, cdene deres som står i cd-hylla. Du flytter inn i noen andres hjem for en stund, og det tror jeg river ned noe av den distansen mange folk har til teater. [...] Heine Avdal er blant de kjente navnene innen stedsspesifikt teater i Norge. De siste årene har forestillingene hans dukket opp på hotellrom og i nedlagte dagligvarebutikker.” (*Klassekampen* 10. november 2012 s. 38-39)

Teatergruppa Blood for Roses (Karen Røise Kielland, Anne Rooschüz m.fl.) hadde sommeren 2014 to forestillinger kalt *Svale, røyk og sørgepil* på Gamlebyen Gravlund i Oslo. “I *Svale, røyk og sørgepil* har Kielland og makker Anne Rooschüz med seg skuespillere, en dyktig lydtekniker og muligens Oslos mest sjarmerende zoolog, Jens Haga. Forestillinger hvor publikum iført headset kan bevege seg relativt fritt gjennom et mer eller mindre forhåndsbestemt skjema har med



teknologiutviklingen blitt ganske vanlig i (scene)kunsten. Lyden rett på øret skaper et personlig og intimt rom, samtidig som man er i et fellesskap med skuespillere og resten av publikum. Slike forestillinger beskrives gjerne som interaktive og deltagende, uten at publikum nødvendigvis gjør noe annet enn det man får beskjed om. Slik er det også her. Zoologen Haga er gjennomgangsfigur og forteller om lokal flora og fauna mens han loser publikum rundt på gravlundene. Inn i guidingen bryter små handlingstablåer med skuespillere i Oslo kommunes gartneruniformer. Med parykker eller store fuglenebb som dekker ansiktet og et litt mekanisk kroppsspråk er de som tatt ut av en av The Knifes symboltunge og gotiske musikkvideoer, en visuell referanse som løper hele forestillingen gjennom. [...] Ved slutten av forestillingen står vi i samlet flokk på inntil noens etterlatte som setter ut blomster på graven. Han merker at han blir en del av noe han ikke har bedt om, og situasjonen blir ukomfortabel.” (*Morgenbladet* 20.–26. juni 2014 s. 34)

“[R]egissør Sebastian Hartmann gjorde [et spesielt regi-grep] med “Markens grøde” på Nationaltheatret i 2007 [en dramatisering av Knut Hamsuns roman], da han lot store mengder torv falle ned på scenen og fylle seteradene med lukten av åker.” (*Dagbladet* 30. april 2014 s. 55) “Så hva har tyskeren Sebastian Hartmann, som rystet teaternorge med John Gabriel Borkman i 2004 funnet på med Hamsuns berømte roman *Markens Grøde*? Jo, først tømmer han bark på scenen så lukten sprer seg utover blant publikum.” (<http://www.nrk.no/kultur/markens-grode-1.1860177>; lesedato 19.06.14)

“I en tysk oppsetning av Gerhard Hauptmanns *Veverne* [...] medvirket virkelige arbeidsløse fra Dresden, som på et tidspunkt stormet scenen. Det følte truende.” (*Aftenposten* 30. april 2010 s. 15)

“Salem, Massachusetts, har en spesiell posisjon i amerikansk bevissthet. Denne byen i de utvandrede britiske puritaneres idealsamfunn var i 1692 åsted for de mest groteske justismord i USAs historie. Et tyvetalls uskyldige borgere ble henrettet som hekser. Denne tragiske begivenheten har gitt ordet Salem, som betyr fred og minner oss om puritanernes drøm om det hellige land, en uhyggelig klang i det engelske språk. På amerikansk manér er stedet nå blitt en turistattraksjon hvor rettssaken mot de anklagede fra 1692 levendegjøres gjennom et skuespill hvor de valfartende turister inviteres som jury. På bestemte tidspunkter hver dag slepes hylende “hekser” gjennom gatene og frem til rådhuset hvor den gamle rettssaken igjen utspilles i all sin gru. For amerikanere flest er ikke dette bare et show, for det gamle justismord gnager fremdeles på den amerikanske samvittighet.” (Jan Brøgger i *Aftenposten* 25. juni 1994 s. 7)

“Lars Noréns ekskursjoner ned i fengselet er flere; *Guttene i skyggen* [satt opp i Norge i 2009] er en videreføring av de i Sverige mer omdiskuterte stykkene *Personkrets 3:1* (den første i *Klasse*-trilogien) og kanskje spesielt *7:3*. Den sistnevnte ble fremført av fanger som brukte sjansen de fikk til å rømme, noe som ledet frem til de såkalte Malexander-mordene, da to politimenn ble skutt ned under

et bankran.” (*Morgenbladet* 6.–12. februar 2009 s. 28) Den svenske dramatiker Lars Norén brukte i skuespillet *7:3* (1998) “vaskeekte kriminelle som skuespillere. De fikk lov til å stå på scenen og utbasunere sitt rasistiske og antisemittiske tankegods. Hårreisende, mente mange svenske teaterkritikere.” (*Dagbladet* 28. april 2008 s. 34) “I sin nye bok går Lars Norén till attack mot en rad personer – inte minst de som kritiserat hans projekt “Sju tre”. Men Astrid Gladh, mamma till en av poliserna som mördades i *Malexander* av Noréns “skådespelare”, tycker att han borde skämmas.” (nettversjonen av *Aftonbladet* 27.04.08)

“Peer Gynt i Giza. Forestillingene på Giza-plataet ved Kairo i går og i dag markerer avslutningen på Ibsenåret 2006. Regissør er Bentein Baardson. Med seg har han 40 norske og 121 egyptiske artister. Blant dem er solister fra Den Norske Opera, avgangsklassen ved Bårdar Akademiet og Cairo Symphony Orchestra. Nora Ibsen er produsent. [...] Budsjettet er på 12,6 millioner kr. Dronning Sonja overværer forestillingen i kveld. [...] [Baardson] har stokket om og blandet sammen Ibsens tekst. Han har fått skrevet inn nytt i Griegs musikk. Han har kuttet ut bukkerittet, Anitras dans og prestens tale ved graven, for bare å nevne noe av alt som vi i går kveld ikke fikk se på den skinnende scenen foran sfinksen og pyramidene. Bentein Baardson har lagt vekten på verdensmannen Peer, ikke på nordmannen. Han løfter frem stykkets fjerdeakt og opplyser den på en måte som gjør Peer Gynt brenn-aktuelt i en verden med stadig færre grenser for profitt og identitet. [...] Baardson har nektet seg lite, og aller mest har han nektet å småknusle. Å frakte et norsk kompani med kostymer og scenegulv til Egypt for sammen med landets operakor og symfoniorkester å spille et av Ibsens vanskeligste stykker foran en av verdens mest oppmerksomhetskrevenende utsikter, er et vilt prosjekt. Det er også så farlig i tråd med det negative i stykket at replikk etter replikk fra Peers stormannsgale fase peker tilbake på forestillingen selv.” (*Aftenposten* 27. oktober 2006 s. 12)

Teaterregissøren Vegard Vinge har sammen med scenografen Ida Müller satt opp flere av Ibsens skuespill på kontroversielle og sjokkerende måter, med “virkemidler som mange finner ekstreme og frastøtende” (*Morgenbladet* 22.–28. mai 2009 s. 26). En oppsetning av *Et dukkehjem* begynte med en halvtimes scene der et av Nora og Helmers barn går på do. “Det interessante er [sa Vinge i et intervju] at forestillingene våre er fulle av slike stiliserte hverdagstablåer, og likevel er det folk som forlater salen. [...] [Når jeg samarbeider med Müller] så er det alltid de samme bildene som kommer opp: husvold, selvmord, aborter, ketchup, kjøttdeig, den typen ting. Det er bilder som kommer av seg selv, ut fra behov, Ibsen eller ikke. I Norge får vi jo stort sett kun se avkuttete kroppsdeler på nyhetene. Men vi lever også med terror hver dag i form av psykisk vold og mobbing, vi er pillemissbrukere og selvskadere, og fråtser i andres drama. Så dette er en tilstand vi prøver å omsette i bilder. Som i eventyrene hvor man skjærer opp magen på trollet.” (Vinge i *Morgenbladet* 22.–28. mai 2009 s. 26)

“Hvis jeg leser en replikk som Noras “Skal vi leke gjemmespill?”, så setter det i gang en masse skrekkeforestillinger. Og i *Gengangere* ble jeg besatt av Osvalds

replikk “Men det var ingen pipe, mor”, som er knyttet til et barndomsminne hvor Osvald satt på fanget til faren og fikk sutte på pipen hans. Slike replikker har jeg behov for å gjenta hundre ganger i forestillingen: Det var ingen pipe, mor! Det var ingen pipe! Jeg vet ikke hva vi oppnår med å hamre det inn på den måten, men jeg trenger det selv, for at det skal komme inn i kroppen. [...] Du ser det hos Jon Fosse eller i popmusikken som er full av loops og gjentakelser, alle gleder seg til refrenget: Gi meg solen, mor. Gi meg solen! Det handler om å ta det inn, å komme ned. Det er derfor forestillingene varer i så mange timer. Tid og materialitet er ekstremt viktig, for stoffet må få komme inn i kroppen. Og hvis et stykke handler om syfilisdød eller incestuøs kjærlighet, må man finne et scenisk uttrykk som omsetter dette materielt; det må gis tekstur og kroppslighet” (Vinge i *Morgenbladet* 22.–28. mai 2009 s. 26) “Mens *Et dukkehjem* fokuserte på konsum og kjernefamilie, skiftet det i *Gengangere* over til død, angst og lengsel etter transcendens. Forestillingen sluttet jo med ekstasisk dans og korsfestelse, nattverd med publikum, og en reise mot solen akkompagnert av Wagners *Den flyvende hollender* [...] Forestillingene varer så seks-syv timer hver kveld, og etterpå er man oppe hele natten for å vaske hver rekvisitt tom for kunstblod og ekskrementer. Det er virkelig snakk om et ofringsritual, både for publikum og for ensemblet. [...] For å finne ditt eget uttrykk, må du ta sjansen på å lage noe ingen vil like. Dette er alltid et sprang, et *leap of faith*.” (s. 26-27)

“Rystet, men fascinerte, vakler folk ut fra teatersalen i Bergen i disse dager. Natt til lørdag valgte festspilldirektør Per Boye Hansen å avbryte Henrik Ibsens “Vildanden” etter åtte timer og tjue minutter. Da hadde var skuespillerne fortsatt midt i første akt. “Vi bruker den tiden vi trenger”, varslet regissør Vegard Vinge på forhånd. - Folk må jo sove, sier Boye Hansen til Dagbladet. - Derfor har vi forsøkt å sette en strammere tidsramme for de neste forestillingene. Maks sju timer. [...] Gamle Werle voldtok den unge Gina på scenen. Han ble på et tidspunkt overøst av gulasj og wienerpølser. Som ble spist opp av en enorm, irsk ulvehund. - En ekte hund? - Ja, for all del. Den ble leid inn av døden, spilt av en som hadde kledd seg ut som et skjelett. [...] Det røynt på da skuespillerne etter flere timer begynte å kaste potetgullposer, kaffepakker og andre dagligvarer ut i salen.” (*Dagbladet* 25. mai 2009 s. 38)

“En avantgardistisk versjon av *Et dukkehjem* var sensasjonen på årets Edinburgh-festival. [...] deler av publikum gikk i protest. I siste akt [...] forvandler forestillingen seg til opera, sunget av en naken Nora med barbert hode [...] mennene i besetningen er alle et hode lavere enn kvinnene” (*Morgenbladet* 31. august–6. september 2007 s. 27).

“Med sitt blodige pappteater omskaper Vinge/Müller *Vildanden* til eit teatteritual kor ibsens realismetradisjon eksploderer i nietzscheansk samtidstragedie. [...] Det er som om heile det ibsenske konfliktmaterialet har gjenoppstått, ikkje berre som samtidstragedie, men som bilde på den evige gjenkomsten av generasjons- og livssynskonfliktar mellom menneske. Slik kjem Nietzsches idear om spelet mellom

apollinske og dionysiske krefter inn i bildet, både formmessig og tematisk. For i Vinge/Müllers halvdøgns til døgnlange framsyningar blir papp- og marionett-estetikken med sine repetitive lydspor- og rørslemønster, stadig brote opp av audiovisuelle spasmar kor det kroppslege nærværet slyngjer oss inn i pappuniverset som om det var yttarst verkeleg. Det wagnerianske prinsippet om grandiositet og grenseløyse mellom kunstartane som Vinge/Müller proklamerer med sitt handverk, blir levd ut i kombinasjon med ei rå nerve av eksorsistisk ritual. Fødsel, død og atterføding går som ein raud tråd gjennom dei nærast tallause tablåscenene, kor langsam repetisjon og spastisk fysisk erupsjon – især gjennom Ida Müllers realisering av Gregers-figuren [...] gjer det heile til ei fascistoid maktutøving mot publikum” (Elin Høyland i *Morgenbladet* 4.–10. juni 2010 s. 25).

Vinge og Müller blander “elementer fra opera, splatterfilm, kunstteori og dukke-teater. Kjent for sine radikale oppsetninger av Ibsen: *Et dukkehjem* (Grusomhetens Teater, 2006), *Gengangere* (Black Box, 2007, belønnet med Kritikerprisen). *Vildanden* under Festspillene i Bergen i 2009 ble duoens nasjonale gjennombrudd. Deres fjerde Ibsen-oppsetning, *John Gabriel Borkman* spilles nå på Volksbühne i Berlin.” “Gunhild er så slitsom og skrikande at kvar einaste person i publikum får lyst til å storme scenen og legge henne i bakken. Den bedrageridømde banksjefen John Gabriel Borkman er ein naken galning med gevær. Sonen, studenten Erhart, lever eit fangeliv, i klørne på mora og tvillingsøstra som han vaks opp hos. [...] Stunta kjem som barne-tv-repriser frå helvete [...] det vi fekk sjå var først og fremst ein monumental serieperformance med eit bombardement av sanseintrykk, med ein overveldande idérikdom og streng disiplin i gjennomføringa” (*Morgenbladet* 11.–17. november 2011 s. 32).

Vinge og Müllers *John Gabriel Borkman* fra 2011 begynner med en video. “I ein video som opnar forestillinga klatrar den nakne regissøren opp på eit fjell og plantar eit flagg med påskrifta “Den ideale fordring”. Flagget med livsmottoet til Gregers Werle frå *Vildanden* blir med på ei reise til Berlin, og mellom anna symbolsk prøvd prakka på ein panserkledd politimann. Kva ligg eigentleg i Vinge/Müllers harselas med “den ideale Fordring”? Er det desse fordringane som skaper det infernalske helvetetet dei skildrar? Ei slik tolking er i så fall heilt på linje med Ibsens tekstar, men Vinge/Müller skrik det høgare, dei gjer Ibsens kalde og fem generasjonar gamle samfunnsdiagnose til eit kubistisk primalskrik frå 2011. [...] Det som både opprører og pirrar ved forestillingane til Vinge/Müller er den sterke illusjonen av å vere vitne til vondskap; til galen vondskap eller vondsinna galskap. Det som går føre seg på scenen er for sprøtt til å vere sant. [...] I femtida om natta kjem det til oppgjer mellom tvillingssøstre Gunhild og Ella. Midt i ein lang kamp som kunne ha vore teken ut av *Kill Bill*-filmene, bryt det også ut slåsskamp blant publikum. Vi er om lag 30 igjen. Ein fyr har ropt ukvemsord til ein lenger framme, på grunnlag av ein fysisk attributt. Den fornærma stormar bakover benkeradene og går i strupen på den høgrøysta. Vakter rykker inn og skiljer slåsskjempene. [...] Samstundes på scenen: Vilhelm Foldal, hos Ibsen “skriver i et regjeringskontor”, er i Vinge/Müllers hender blitt til ein marginalisert

framandarbeidar som sjanglar rundt med ein pistol i handa. Mot slutten av tredje akt blir han overkøyrert av den same vogna som køyrer hans eiga dotter saman med studenten Erhart ut i verda, vekk frå “stueluften”. Her blir han overkøyrert av toget, ikkje éin gong, men om lag 18 gonger, til tonane av den tyske nasjonalsongen, inkludert dei to førsteversane som blei viste ut i kulden etter krigen. Og akkurat her, klokka 05.25, er det eg reiser meg og går.” (Øystein Vidnes i *Morgenbladet* 11.–17. november 2011 s. 33)

Den tyske teatersjefen Frank Castorf satte opp Ibsens *Et dukkehjem* i Berlin i 1985. “Hos Castorf gikk ikke bare Nora fra familien, hun gikk rett og slett ut av teateret. Og publikum stirret gjennom døren, som Nora ikke lukket bak seg, ut i den kalde provinsnatten og frøs. Å åpne opp fiksjonen, både til den konkrete teater- og til den allmenne samfunnsrealiteten, var noe nytt.” (*Morgenbladet* 5.–11. august 2016 s. 34)

“Oppsetningen av Shakespeares “Titus Andronicus” ved Berliner Ensemble [...] ble så provoserende at teaterpublikum ropte skjellsord mot skuespillerne og forsøkte å storme scenen. Det hele toppet seg under en scene som ble fremstilt grafisk, hvor Titus’ datter Lavina voldtas, får hendene kuttet av og tungen revet ut. [...] Sikkerhetsvakter måtte holde publikum fra å storme scenen, og 30 mennesker forlot salen i protest. Det er Shakespeares blodigste arbeid. [...] - Jeg har ikke opplevd noe lignende siden 60-årene. Det var krigsstemming. Folk ropte “Nazi-teater”. Kanskje folk ble overrasket over at slike voldshandlinger kan foregå live på en scene, sier Claus Paymann, som er kunstnerisk direktør ved Berliner Ensemble” (*Aftenposten* 4. februar 2006 s. 7).

Regissør Hans Neuenfels hadde ansvaret for oppsetningen av Richard Wagners opera *Lohengrin* (1846-48) på Bayreuth-festivalen i 2010. “Hva gjør Neuenfels med dette eventyret? Han henlegger det til et slags sci-fi-laboratorium, der folket opptrer som rotter. Anonyme laboranter herser med flokker av svarte og hvite gnagere som går oppreist på to, med lange, buktende haler og hender og føtter av gummi. Kongen er svak, og Elsa og hennes to fiender tilhører rotteland. Er dette en bioteknologisk dystopi, med samfunnet utlagt som rottebur i full størrelse? Lohengrin er faktisk det eneste normale mennesket. Han bryter inn i laboratoriets lukkede verden fra utsiden, og forlater den som eneste overlevende til slutt. Jeg har sett tvilsomme *Lohengrin*-konsepter før. Ved Den Norske Opera i 2002 valgte Alfred Kirchner å legge hele storyen til en campingplass. Trollkvinnen Ortrud mumlet sine besvergelses kledd i grilldress, og svanen opptrådte som badeand. Det hele ga liten eller ingen mening. Med langt større hell har Peter Konwitschny ved Hamburg-operaen lagt handlingen til et klasserom, med Lohengrin som den eneste voksne, en soldat som overvinner skolebarna med letthet. [...] De estetiske elementene [i Neuenfels’ oppsetning] blir ikke byggesteiner i en politisk retorikk, men omvendt.” (Trond Olav Svendsen i *Morgenbladet* 3.–9. september 2010 s. 26)

I en (post-)moderne oppsetning av Richard Wagners opera *Tristan og Isolde* (1857-59) i Berlin er de to protagonistene “sprøytenarkomane, i siste akt halvdelemente pasienter på samme pleiehjem, der de ikke vet om hverandres eksistens.”  
(*Klassekampens* bokmagasin 16. februar 2013 s. 19)

“Papirløses liv på teater. Hanne Tømta og Tone Hansen er modige ledere ved to av Norges fremste kunstinstitusjoner. De konfronterer nå regjeringens harde linje mot de 3000 papirløse enkeltmenneskene som har levd blant oss i Norge i mer enn fem år. “Teateret er ikke en domstol der vi skal etterprøve myndighetenes asylpolitikk,” sier de ved Nationaltheatret. Og så gjør de nettopp det. I serien *Papirløse fortellinger* møter til sammen seks papirløse hver sin skuespiller. Seks “enkeltsaker”, seks “returnektere”. Onsdag denne uken: Trampeklapp og tårer i en fullsatt publikumsfoajé. Kjersti Botn Sandal, vestnorsk skuespiller, og Babak Majed, iransk-kurdisk flyktning. Fragmenter fra Babaks liv gjenfortelles i biografiske skisser og dramatiserte avhør, og i vekslingen oppstår, et dokumentarisk teater vi sjelden ser på landets hovedscene. Babak Majed, 31 år, iransk kurder. Mor, far, to søstre og en lillebror, alle politisk aktive. Flere kolleger og familiemedlemmer arrestert. Flyktet til Norge i 2003. Etter tre år, avslag på søknad om asyl. Fratatt all legitimasjon: sitt elektroniske id-bevis, bibliotek kort, skatte kort, arbeidskontrakten med et hotell. Men han har fortsatt historien om seg selv, selv om han er fratatt alt annet. Forteller om sin første kjæreste. Om sin far som bygde modellfly. Dem han ikke får møte igjen. Siden 2006 har Majed ikke kunnet reise, ikke studere. Ingen fast plass å bo. Fem dager her, ti dager der. - Dette er ikke teater, det er jo livet mitt, sa en av de papirløse etter forestillingen. - Vi undergraver ikke en politisk avgjørelse, men vi viser virkeligheten slik den er. Det er frivillig om publikum er interessert i den delen av vår virkelighet, sier teatersjef Hanne Tømta. Ann-Magrit Austenå i NOAS svarer på spørsmål fra teaterpublikum etter forestillingen.” (*Morgenbladet* 9.–15. desember 2011 s. 2)

“Når performance-duoen [Toril] Goksøyr & [Camilla] Martens setter søkelyset på eldreomsorgen, så er det intimt, men med verdighet. Sammen med scenograf Olav Myrvtvedt bygget kunstnerne Toril Goksøyr og Camilla Martens i forestillingen “Foreldremøte” opp en barnehage på Nationaltheatrets malerscene. Gjennom forestillingene “Salong og Ønskekonsert” viste de fram klasseforskjeller i det sosialdemokratiske Norge, og med “OMsorg” flytter de en liten bit eldrehjem inn på Nationaltheatrets bakscene. Retorisk føles det rett at det nettopp er bakscenen som tas i bruk, for det er også måten et segment av befolkningen liksom skyves litt bak i hukommelsen til folk på som er tema. Forestillingen er tredelt, og gjennom første del sitter vi vaglet oppe i et stillas som omringer scenen. Med handlinger som skjer parallelt i hele rommet må man selv velge hvor man vil ha sitt fokus, og noen drama er mer høylydte enn andre. Fire senger langs den ene siden, plassert på fire ulike fargesoner, representerer fire rom på et sykehjem. På ett blir en mann omsorgsfullt vasket av en pleier, på et annet kler en annen mann møysommelig på seg. Mens en kvinnelig pasient blir vekket og påkledd av en av pleierne, ser vi noe vi må anta er en sønn sitte ved siden av sin døende mor. Før dette scenarioet starter,

sitter vi i mørke og lytter til lyden av en kvinne som stønner. [...] Det er hjerteskjærende scener med eldre som ikke skjønner hvor de er, hvem menneskene rundt dem er – og hvorfor de ikke kan få reise hjem. Det er fall, bleieskift og spisevegring, men det er også enorme mengder omsorg. Klemmer, stryk over rygg og skuldre, innpakning i dyne og så videre. Og så er det humor. Masse humor. De fleste i publikum har nok en eller annen form for erfaring med eldreheimet som institusjon.” (Anette Pettersen i *Klassekampen* 26. oktober 2013 s. 52)

Situasjonene i *OMsorg* “er svært gjenkjennbare, som den tilsynelatende meningsløse organiseringen av objekter, god-dag-mann-økseskaft-samtalene og vanning av blomster med rød saft. Men dramaene tetter seg til, og når denne akten avsluttes, vil jeg anta at det er flere der oppe i fuglereiret (stillaset) som har en liten klump i halsen. I neste del inviteres vi ned i scenerommet, hvor vi tilbys kaffe og lefse – samt inviteres inn i samtale med skuespillerne omkring forestillingens tematikk. Hva er våre reaksjoner? Finnes det andre løsninger på eldreomsorg enn sykehjemmet? [...] Idet forestillingen tilsynelatende er slutt, samler skuespillerne seg og spiller og synger “Oh Mamy Blue” med lave stemmer, som et stille kor, som sammen med forestillingens stønneprolog danner en ramme omkring handlingen. Forestillingen har fått tittelen “OMsorg” og omhandler både sorg og omsorg. [...] forestillingens svakhet er at den potensielt bare rammer den enkelte tilskuer innenfor dennes eget private univers. Men slik jeg leser forestillingen, forsøker den å rette blikket mot noen strukturelle utfordringer og åpner slik et refleksjonsrom uten å komme med egne svar. “OMsorg” er et kjærlig utført portrett av en liten flik eldreomsorg” (Anette Pettersen i *Klassekampen* 26. oktober 2013 s. 52).

Goksøyr og Martens’ forestilling *Foreldremøte* ble vist på Nationalteatret i 2011. “I *Foreldremøte* er rammen et helt vanlig møte i Revehiet barnehage. Vi sitter på små, ubehagelige barnestoler og får servert kaffe og nystekte boller. Bestyreren, spilt av Ågot Sendstad, snakker om pinkoder, gjenglemt tøy og sommermarked (au paien rydder selvfølgelig opp), mens foreldrene sitter rundt og blander seg inn. [...] Vi befinner oss fremdeles på beste vestkant. Dette er den typen miljø hvor man “tar med advokat på foreldremøte i tilfelle poden blir beskyldt for å kaste snøball”, som en samfunnskommentator nylig uttrykte det. Dette blir spesielt tydelig med Kai Remlov og Henrik Mestad som henholdsvis psykiater og forretningsmann, to møteplagere som er vant til å ta stor plass i forsamlinger. I tillegg møter vi et bredt spekter av personlighetstyper: Her er de autoritære, nevrotiske, krangleverne, pedagogiske og konfliktsky foreldrene. [...] Det spesielle med Goksøyr & Martens’ forestillinger er researcharbeidet som ligger til grunn. Regissørene har intervjuet foreldre og barnehageansatte, og alle personer og konflikter er hentet fra virkeligheten. Dermed blir det vanskelig å vurdere stykket på kunstneriske premisser. Replikkene er ofte rotete og usammenhengende, men de er autentiske. Og skuespillerne leverer dem på en sterk og troverdig måte.” (*Morgenbladet* 1.–7. april 2011 s. 38)

“Hele manuset i teaterforestillingen “Fri” er basert på samtaler og hendelser observert i en park i Oslo. [...] Toril Goksøyr og Camilla Martens går rundt og instruerer, iført høretelefoner som fanger opp samtalene og lydene via mikrofoner plassert i gresset. Regiduen er kjent for å knytte teateret tett opp mot virkeligheten og politiske temaer. I sin nyeste produksjon “Fri”, som har urpremiere under Festspillene i Bergen 30. mai, har parkrommet blitt scene. Temaet er omsorgssvikt og kontrasten mellom hva vi sier til hverandre og hva som forblir tanker. Publikum er plassert på et stillas fire meter over bakken, og følger handlingen i fugleperspektiv gjennom høretelefoner. [...] På en av benkene sitter hovedkarakteren, spilt av Ane Dahl Torp, sammen med tenåringsdatteren. De har lett etter en kjole til skoleballet. Gjennom høretelefonene får publikum følge tankestrømmen til moren, samtidig som små scener oppstår i parken. Noen krangler om en sykkel, noen synger, fugler kvitrer, og kommunale gartnere planter blomster. Alt skjer samtidig, og lydbildet justeres hele tida for å lede publikums oppmerksomhet. [...] Hovedkarakterens egen historie er basert på intervjuer vi har gjort med fire kvinner om deres forhold til foreldrene sine. [...] Stykket “Ønskekonsert” bygget på intervjuer med 37 fattige alenemødre i Oslo. I “Fri” skaper høretelefonene og utendørsscenen en helt ny dynamikk, som ligger like nært filmen som teateret. Regissørene kaller det et “tredimensjonalt lydbilde”: Tankene, dialogene, og bakgrunnslydene trekker publikum nærmere. På toppen kommer uforutsette ting som bergensk regn, ambulanser eller japanske turister, som påvirker handlingen. [...] Det skal mye til for å slå virkeligheten i dramatikk, sier Goksøyr.”

(*Klassekampen* 2. mai 2015 s. 44-45)

På Det Norske Teatret ble det i 2019 satt opp en dramatisering av russeren Fjodor Dostojevskijs roman *Forbrytelse og straff* (1866). Forestillingen het *Raskolnikov*, og varte i fem timer. Publikum så skuespillerne på en film som ble vist på et lerret på scenen, mens skuespillerne derimot “oppholder seg, sammen med et filmteam, rundt omkring i hele teaterhuset. Ved å la Raskolnikov/Hodneland drive rundt i gangene på teatret, opp og ned trapper, ut på balkonger, forflyttes også romanens psykologiske maraton over i kroppen. [...] Slik er hele forestillingen – teater på film – lagt opp, med en tydelig fremvisning av fiksjonen og fiksjonsapparatet. Vi ser suffløren snoke i bakgrunnen, med en laptop i hånden, og ulike teknikere som holder dører åpne. Skuespillerne har tydelige kostymer, det gjøres ingen forsøk på å gjøre dem realistiske. Her er det løsbarter, akrylparykker og altfor store sheriffhatter. Det er en overtydelig teatralitet [...] den kroppsliggjorte tvilen. Tvilen som driver Raskolnikov rundt i gangene på teaterhuset, eller: rundt i sitt eget hode, rundt i St. Petersburg.” (Anette T. Pettersen i *Morgenbladet* 23.–29. august 2019 s. 32)

“Hva skal man med 1 695 023 følgere på Twitter? Den britiske komikeren, skribenten og overflødigshornet Stephen Fry har funnet svaret. 20. september setter han opp en forestilling i London, der han skal basere opptredenen på innspill han får fra sin imponerende skare med fans på mikrobloggingstjenesten. Manuset er tomt, og twitterpublikumets forslag til temaer – for eksempel Frys inngående kjennskap til Oscar Wilde, eller hans egne erfaringer med sin manisk depressive



diagnose, vil antakeligvis være nok til å holde den høyintelligente, tørrvittige Fry i gang en god stund. Metoden er allerede testet ut “down under” – han holdt ett utsolgt show i operahuset i Sydney i sommer basert på samme formel” (*Dagbladets Magasinet* 22. august 2010 s. 4).

“U.S. Supreme Court Justice Anthony Kennedy has presided over a number of mock trials designed to assess Hamlet’s sanity and criminal liability. See “Mock Trial of Shakespeare’s Hamlet for Murder,” *YouTube* (March 17, 1994) [...]; “Insanity Trial of Hamlet,” *C-Span* (March 11, 1996) [...]; “Supreme Court Justice Puts Hamlet on Trial,” *PBS Newshour* (March 29, 2007) [...]. In the 1994 and 1996 versions of the trial, Dr. Thomas Gutheil, professor of general and forensic psychiatry at Harvard University, diagnosed Hamlet with bipolar disorder (exhibiting rapid cycling between mania and depression). In the 2007 trial, Columbia University psychiatry professor Jeffrey Lieberman diagnosed Hamlet with schizoaffective disorder, bipolar type. In all three of these mock trials, Dr. Alan Stone, professor of law and psychiatry at Harvard University, pointed out that even with those who rapidly cycle between mania and depression, such changes in mood do not occur from minute-to-minute. Thus, Dr. Stone concluded that Hamlet was simply so upset that he sought revenge. He opined that Hamlet was a thoughtful, deliberate philosopher who appreciated the significance of taking one’s life or the life of others. Hamlet was both legally sane and mentally healthy, Dr. Stone opined, concluding that Hamlet was malingering his symptoms of madness.” (Jeffrey R. Wilson og Henry F. Fradella i <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1743872115626076>; lesedato 05.02.19)

Teaterforestillinger kan foregå utenfor teatre, i andre bygninger, slik den iranske regissøren Reza Abdoh har gjort med noen av sine eksperimentelle teateroppførelser.

“Rettsalen er også en scene. [...] Hans Petter Graver var aktor i *kunstprosjektet* “Århundrets rettsak”, en iscenesettelse av høstens søksmål som fant sted i Kirkenes i februar [2017]. [...] Rettsaken som nettopp har utspilt seg om den 23 konsesjonsrunde i den statlige petroleumsforvaltningen handler ikke først og fremst om staten kan åpne nye olje- og gassfelt i nord. Den handler om noe mye mer: Om Stortinget og regjeringen er forpliktet til å utvikle og føre en politikk som svarer på klimatrusselen på en troverdig og realistisk måte. Saken dreier seg om intet mindre enn om det politiske systemet kan la være å redusere klimagassutslippene i et omfang som monner. Står et politisk flertall fritt til å prioritere andre hensyn, som økonomisk vekst eller arbeidsplasser, fremfor utslippsreduksjoner? Regjeringsadvokat Fredrik Sejersted kalte rettsaken en forestilling som staten ikke ville være med på. Han har på et vis rett i at det er en forestilling, men hans misnøye er nok først og fremst uttrykk for at denne gangen er det ikke staten som har regien. [...] Rettsaker med et dramatisk eller uventet innhold har stor tiltrekningskraft og får mye mer oppmerksomhet i offentligheten enn et politisk dekret eller manifest. Dersom det er uvisshet om utfallet av saken får den også et spenningsmoment og

preg av konkurranse eller idrett, noe som øker interessen for den.” (<https://morgenbladet.no/ideer/2017/11/politisk-justis>; lesedato 18.01.19)

“Under festivalen Barents Spektakel arrangeres denne helgen prosjektet *Århundrets rettssak*, en iscenesettelse av et faktisk søksmål som Greenpeace og Natur og Ungdom har rettet mot staten for brudd på Grunnlovens miljøparagraf 112 – som følge av at myndighetene har åpnet for oljeleting i Barentshavet. Iscenesettelsen er inspirert av folkedomstolene i antikkens Hellas, der publikum er både dommer og jury. Bak prosjektet står regissør og kunstner Morten Traavik. Scenekunst.no følger rettssaken, som går over tre dager utendørs i Kirkenes. [...] *Tittelen Århundrets rettssak* stammer fra høyesterettsadvokat Pål W. Lorentzen, en av juristene bak det reelle søksmålet. - Det blir århundrets rettssak i Norge, og min oppgave blir å se på hva de folkevalgte kan vedta uten å bryte Grunnlovens paragraf 112, sa Lorentzen til Bergens Tidende da planene om søksmål mot staten ble kjent i januar i fjor. Traavik har på forhånd invitert representanter for begge sider av det faktiske søksmålet til å delta i iscenesettelsen. Oljebransjen har takket ettertrykkelig nei. - Vi driver [...] ikke med teater, vi driver med virkelighet. Og da synes vi ikke det er rett å være med på dette, sa Geir Seljeseth, regionsjef i Norsk olje og gass, til NRK i desember. [...] Inne i rettssalen kan publikum sette seg i tre amfier av is som alle vender mot en vitneboks i midten. Tilhørere som ikke snakker norsk, får utdelt headset og simultantolk til engelsk eller russisk. Øverst i det midterste amfiet sitter regissør Traavik, for anledningen også rettens administrator. Amfiet til høyre for ham tilhører aktor, som er Hans Petter Graver, professor i konkurranse- og markedsrett ved Universitetet i Oslo, og i det venstre amfiet [...] sitter forsvareren, Morten Grønvigh, senioradvokat med offshore og maritim industri som spesialer. Vi får vite at publikum skal dømme til slutt, og at denne første dagen er viet aktorats vitner. Før de slipper til, holder aktor en innledning der han snakker om grenser mellom jus og politikk og legger fram aktorats sak – at oljeleting i Barentshavet bryter miljøparagrafen i Grunnloven. [...] Før de får snakke, må alle vitner, som i en ordinær rettssak, oppgi navn og stilling og love regissøren å “forklare den rene og fulle sannhet og ikke legge skjul på noe”. I en teaterforestilling kan det virke paradoksal, men her blir det et bud på hvordan en slik lovnad om sannferdighet også i en virkelig rettssal er performativ og paradoksal – og samtidig selve kjernen i rettssystemets oppgave. [...] Første vitne ut er Ingrid Skjoldvær, nordlending og generalsekretær i Natur og Ungdom. Hun spør blant annet hva som gir oss rett til å bruke naturressurser på en måte som fratår etterkommerne våre deres rettigheter.” (Hild Borchgrevink i <http://www.scenekunst.no/sak/dagbok-fra-en-rettssak-av-is/>; lesedato 18.01.19)

“Traaviks metode i dette prosjektet [...] Overordnet beskriver han den på sine egne nettsider som hyperteater – som “å sette en gitt sak i et nytt lys på en leken, spørrende og tvetydig måte som er kunstens privilegium til forskjell fra reklame, underholdning, propaganda eller politikk.” I praksis i dette prosjektet virker det som vitnene selv har forfattet sine vitnemål, kanskje innenfor en definert tematikk. Aktor og forsvarer hører sannsynligvis disse vitnemålene for første gang, der de

sitter i hver sin bjørneskinnslue og noterer iherdig. Det er i alle fall et mulig scenario – å finne ut at Skjoldvær er dømt for sivil ulydighet, er ikke vanskelig, og noen få dager før *Århundrets rettssak* startet, skrev Graver [...]: “Et spennende samarbeid mellom kunst, fag og politikk. Hva går vi til? Det er det vel ennå ingen av oss som vet.” (Hild Borchgrevink i <http://www.scenekunst.no/sak/dagbok-fra-en-rettssak-av-is/>; lesedato 18.01.19)

“Lørdag 23. mars [2013] klokken et minutt over elleve ble det oppdaget at de trønderske gullskoene var borte fra sitt faste monter på Norsk Folkemuseum. Museet henvender seg nå til publikum for å få hjelpe til å finne den uerstattelige skatten [...]. Hver dag hele påsken fra klokken 11 til 16 kan store og små mesterdetektiver prøve å oppklare mysteriet med de trønderske gullskoene. Det norske folk elsker krim i påsken. Og det er akkurat hva de får på Norsk Folkemuseum hver dag fra 23. mars til 1. april. Mellom 1000 og 2000 unge og voksne forventes daglig til museet for å løse krimgåter, spise pannekaker, male egg eller kjøre med hest og vogn. Krimgåten er det Hilde Hagerup som står for og det er gjennom hennes lille mesterdetektiv Tim publikum kan løse gåten om de trønderske gullsko. Historien er spesiallaget for påsken og utspiller seg i sin helhet på museet.” (<http://www.norskfolkemuseum.no/>; lesedato 19.06.13) *Påskens mysterium* “er skrevet av Hilde Hagerup, og gir alle barn muligheten til å leke detektiver mens de løser et mysterium på Bygdøy. Jakten foregår på Norsk Folkemuseum, og byr også på påskeegg som skal males, og pannekaker som skal spises.” (*Dagbladet* 1. april 2013 s. 45)

Krimnovellen “The Manhood of Edward Robinson” i den britiske forfatteren Agatha Christies novellesamling *The Listerdale Mystery* (1934) handler blant annet om et sosialt skuespill – en “treasure hunt” – der deltakerne later som om et kostbart halsbånd blir stjålet. Vinneren er den som klarer å gå med halsbåndet i én time uten at det blir stjålet igjen av noen av de andre deltakerne.

““Marriage Can Be Murder” er den eldste forestillingen som i USA kalles “dinner show”, i Las Vegas. Under en treretters middag, der du spiser og mingler med de andre gjestene, blir noen av gjestene, som selvsagt er skuespillere, på et eller annet tidspunkt “myrdet” – og så er det opp til hver enkelt å prøve å løse mordmysteriet. Det hele er lagt opp til å virke så autentisk som mulig, så både ambulanse, politi og rettsmedisinere dukker opp i løpet av de to timene som går før mysteriet løses. [...] en utvidet og mer omfattende versjon av “Marriage Can Be Murder”. I forbindelse med Halloween har nemlig seksten historiske hoteller i vakre Cape Cod Bay gått sammen om å arrangere et tredagers mordmysterium fra 31. oktober til 2. november. Du møter de andre gjestene i en “bryllupsmiddag” fredag kveld, hvorpå noen blir tatt av dage i den renoverte kirka som er gjort om til restaurant. Lørdag besøker du alle de 16 hotellene for å plukke opp spor som kan løse mordgåten, og søndag, under lunsj, vil morderen bli avslørt.” (*Dagbladet* 2. november 2008 s. 41)

Nils Kjærs komedie *Det lykkelige valg* (1913) “handler om den selvopptatte og pompøse stortingsmann Celius som utfordres av sin kone Lavinia ved valget. Intrigene som følger avslører Celius som den opportunisten han er, og det hele ender selvsagt med at Lavinia kommer inn på Stortinget i stedet for ham. [...] [forestillingen, regissert av Catrine Telle, ble bl.a.] spilt på dagtid i Stortingets lagtingssal for ansatte på Stortinget” (*Morgenbladet* 22.–28. november 2013 s. 46).

Etter å ha sett Agatha Christies krimdrama *The Mousetrap* (1952) ble publikum av teatret bedt om å ikke røpe slutten på krimgåten for andre, dvs. for dem som ennå ikke hadde sett skuespillet (*Bokvennen* nr. 4 i 2002 s. 55).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>