

Mellom det estetisk-politiske og det politiske

*Kritisk analyse av Nationaltheatrets
deltakelse i det politiske teaterprosjektet
TERRORisms 2013–2015*

Hilde Elisabeth Bjørk



TEAT350
Masteroppgave i teatervitenskap
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

UNIVERSITETET I BERGEN

Høsten 2016

Abstract

This thesis aims to explore the concept of modern political theatre in light of the international political theatre project *TERRORisms*, involving the national theatre of Norway, Nationaltheatret, and Israel's national theatre, Habima. The collaboration caused public debate in Norway, specifically surrounding the Nationaltheatret's moral responsibility regarding its association with Habima. Under Israeli government, Habima is obligated to perform in the West Bank's occupied territories. Protesters argued that the theater thereby acts as the regime's collaborator. According to Habima's artistic director, the theatre loses public funding if they oppose touring in these settlements. Nationaltheatret's artistic director stated that the collaboration should continue, because of her belief in the political potential of theatre – in the value of dialogue, protest, and confrontation through art. But is it legitimate to argue the political possibilities of theatre and simultaneously ignore the political context surrounding it?

This question forms the basis of the thesis, which is shaped as a critical analysis of political theatre that ultimately is limited to an *aesthetical-political* context. The intent is to challenge today's widespread notion that the political aspect of theatre is to be obtained first and foremost in its aesthetics – in the way it creates a disruption of Jacques Rancière's *police* (the prevailing order in society) through the 'reconfiguration of the distribution of the sensible'. The question is whether this can lead to a further distance between the theater and the political reality surrounding it. Can this cause a loss in macro-perspective on the political, and instead of challenging the logic of domination of the *police*, actually end up reproducing it? The objective here is to find a concept of political theatre that can exist between the *aesthetical-political* context and the political reality it is being created in.

Forord

Denne oppgaven har først og fremst blitt til på grunn av min genuine interesse for teater generelt, og politisk teater spesielt. De siste årene har jeg imidlertid hatt en snikende følelse av at mye av dagens teater som defineres som «politisk», ikke egentlig utfordrer rådene maktstrukturer. Dette gjelder både for det estetiske uttrykket og for hvordan disse teaterforestillinger blir til. Jeg mener at vi trenger å konkretisere den teoretiske refleksjonen rundt hva det kan innebære å lage teater på en politisk måte i dag. Mitt ønske er at denne oppgaven skal være et bidrag til dette.

Jeg tilhører kanskje mer den gamle skolen som hevder at politisk teater først og fremst handler om et ønske om intervensjon, om å endre samfunnet vi lever i. Men dette utelukker ikke min samtidige tro på kunst for kunstens skyld som et viktig kunstnerisk prinsipp. Det håper jeg kommer tydelig fram i oppgaven.

Jeg vil først og fremst takke Keld Hyldig for stødig veiledning, konstruktive samtaler og gode forslag gjennom hele prosessen. En spesiell takk rettes mot mine gode og dyktige venninner Sigrid Sørungård Botheim, Anne Marte Johnsen og Ellie Finlayson for henholdsvis nøye korrekturlesing av oppgaven, og korrektur av det engelske sammendraget. Takket være Marius Kolbenstvedt har jeg fått tilgang til videomateriale som har hjulpet meg enormt i analysen.

Harstad, september 2016

Hilde Elisabeth Bjørk

Innholdsfortegnelse

Abstract	2
Forord	3
Innholdsfortegnelse	4
1 Innledning.....	7
1.1 Teaterprosjektet <i>TERRORisms</i>	7
1.2 Problemstilling	8
1.3 Politisk teater – utgangspunkt og avgrensning.....	12
1.4 Metodiske betraktninger.....	15
1.4.1 Verksestetikk	16
1.4.2 Kontekst	17
1.4.3 Overskridelse.....	18
1.5 Oppgavens disposisjon.....	19
2 Politisk teater.....	21
2.1 En kartlegging av begrepet «politisk teater».....	21
2.2 Ulike verksestetiske perspektiver.....	21
2.3 Piscator og Brechts politiske teater	25
2.4 Neo-avantgarde og det politiske gruppeteatrets begynnelse.....	27
2.5 Postmodernismens ideologi og teatret.....	30
2.5.1 Samfunnet endrer seg	30
2.5.2 Kapitalismens ånd og kritikken av kapitalismen.....	31
2.5.3 <i>Skuespillsamfunnet</i>	35
2.5.4 Det Debordske skuespillets betydning for teatret	37
2.6 Hva er politisk teater i dag?.....	40
2.6.1 Ny kritikk mot kapitalismen.....	40
2.6.2 Postspektakulært teater.....	41
2.6.3 Aksjonistisk teater	45
2.6.4 «Hvis alt er politisk, er ingenting politisk lenger».....	47
3 <i>TERRORisms</i>	49
3.1 Union des Théâtres de l'Europe (UTE).....	49

3.2	<i>Terrorisms</i> -prosjektet	51
3.2.1	«Terrorisme» – et politisk og emosjonelt ladet begrep	51
3.2.2	Rammene for prosjektet	54
3.3	Den avsluttende festivalen i Stuttgart.....	55
4	Verksestetisk innfallsvinkel til <i>Terrorisms</i>	57
4.1	<i>The Dragonslayers</i>	57
4.2	<i>La Baraque</i>	60
4.3	<i>5 Morgen</i>	61
4.4	<i>God waits at the station</i>	63
4.5	<i>Vi tygger på tidens knokler</i>	65
4.6	Politiske teaterforestillinger?.....	66
4.6.1	Løs kobling til terrorisme	66
4.6.2	Hvem representerer hvem, og med hvilken rett?	68
4.6.3	Hvordan behandler man temaet «terrorismer»?	69
5	Kontekstuell innfallsvinkel til <i>Terrorisms</i>	72
5.1	Ilan Ronen – teatersjef for Habima og president for UTE	72
5.2	Habima-teatret	74
5.3	<i>Terrorisms</i> presenteres for den norske offentligheten.....	78
5.4	Den norske konteksten	79
6	<i>Terrorisms</i> -prosjektet som overskridelse	82
6.1	Det estetisk-politiske møter det politiske	82
6.2	Samarbeide eller trekke seg?.....	86
6.2.1	Argumenter for og imot samarbeidet med Habima.....	86
6.2.2	Kulturell boikott – sensur av kunst eller legitimt virkemiddel?.....	89
6.3	Politiseringen som overskridelse.....	93
6.4	Lukket estetisk-politisk kontekst.....	94
7	Politisk teater mellom det estetisk-politiske og det politiske	98
7.1	Et kollektivt ansvar.....	98
7.2	Avslutning	102
	Litteratur.....	104

1 Innledning

1.1 Teaterprosjektet *TERRORisms*

Da teaterprosjektet *TERRORisms*¹, arrangert av Union des Théâtres de l'Europe (UTE), ble presentert for den norske offentligheten i 2013, oppstod det protester fra flere hold. Nationaltheatret var et av de fem teatrene som deltok i det toårige internasjonale samarbeidsprosjektet om temaet «terrorismer». Det var også det israelske nasjonalteatret Habima. Ettersom Habima er pålagt av den israelske staten å spille i de ulovlige bosettingene på Vestbredden, mente mange norske og internasjonale kunstnere og akademikere at Nationaltheatret burde trekke seg fra samarbeidet. Dette var ikke første gang et internasjonalt samarbeid med Habima-teatret hadde blitt gjenstand for protester.² Da Nationaltheatrets teatersjef Hanne Tømta ble konfrontert med denne konteksten under prosjektets innvielseskonferanse i Oslo 15. september 2013, uttalte hun: «I do understand that a lot of people, and some of them are here, think obviously that it's very wrong that we are doing this but ... I don't think so», og la deretter til at dette kom fra hennes personlige tro på «collaboration even through difficulties».³

Noen dager senere gikk Tømta imidlertid offentlig ut med et ultimatum til Habima og teatersjefen Ilan Ronen om at Nationaltheatret ville avbryte samarbeidet hvis Habima fortsatte å spille i de ulovlige bosettingene på Vestbredden.⁴ Dette var et ultimatum Ronen ikke kunne akseptere, noe han litt senere formulerte tydelig i et brev til Tømta. Her hevdet Ronen at som et nasjonalteater subsidiert av staten Israel, er Habima pålagt å spille i hele landet. Hvis teatret motsier seg denne virksomheten, risikerer det å miste statsstøtte.⁵ Dertil framholdt Ronen at

¹ Kombinasjon av store og små bokstaver i navnet *TERRORisms* framhever at terrorisme ikke bare kommer i én form. I det følgende vil imidlertid navnet bli skrevet med små bokstaver for å lette lesingen.

² En rekke kjente teateraktører underskrev et opprop da The Globe-teatret inviterte Habima til sin *Globe-to-Globe*-festival i 2012. Denne hendelsen kommer jeg tilbake til senere i oppgaven.

³ Kolbenstvedt, videoopptak fra innvielseskonferansen.

⁴ Brække, «Innfrir ingen av kravene».

⁵ Ronen i brev til Tømta som Marius von der Fehr har fått tilgang til og gjengir i «Når teatret blir politisert» (2014).

ved å servere et slikt ultimatum til Habima, begrenset Nationaltheatret dermed teatrets ytringsfrihet, hvilket ikke var akseptabelt.⁶

Selv om Habima åpenbart ikke ville eller kunne innfri Tømtas ultimatum, valgte Nationaltheatret likevel å fortsette samarbeidet. Tømta begrunnet avgjørelsen med lignende retorikk som på innvielseskonferansen: «Gjennom kunst og kultur har man mulighet til å gå både i dialog og konfrontasjon – og skape nye innsikter.»⁷ I den offentlige pressemeldingen om saken på teatrets hjemmeside legger hun også vekt på at «dialog, protest og konfrontasjon med kunstneriske virkemidler har langt større verdi enn boikott og taushet», og fortsetter med: «Hvis jeg som teaterkunstner mister troen på at teater kan være med og [sic] utgjøre en forskjell, også i politisk betente saker, da har jeg mistet troen på kunsten.»⁸

Troen på en form for politisk dimensjon i teatret er tydelig til stede i Tømtas formuleringer, helt i tråd med hvordan arrangøren UTE definerer den politiske agendaen til *Terrorisms*-prosjektet.⁹ Men er det mulig å tro på et slikt politisk aspekt gjennom det kunstneriske ved teatret og samtidig se bort fra den politiske konteksten som samarbeidet inngår i? Kan dette potensielt føre til at man reproducerer eksisterende maktstrukturer i stedet for å konfrontere dem? Det er på grunnlag av dette spørsmålet at denne oppgaven tar form.

1.2 Problemstilling

Suddenly there is this persistent call for an art that is useful, for direct commitment, for artistic activism, for intervention in the political reality of our society and economy. And it is good so.¹⁰

Sitatet ovenfor stammer fra den tyske dramaturgen og festivallederen¹¹ Florian Malzacher, og er ifølge ham selv ment som en provokasjon. At det kan oppfattes slik av mange, er det ingen

⁶ Ibid.

⁷ Tømta, «Svar til TeaterTanken om kulturell boikott».

⁸ Tømta, «Dialog veier tyngst».

⁹ Jeg kommer nærmere inn på *Terrorisms*-prosjektets agenda i kapittel tre.

¹⁰ Malzacher, «Useful Art».

tvil om ettersom det å definere kunst ut fra dens nytteverdi står i diametral motsetning til det moderne konseptet om kunstens autonomi. Dette prinsippet om l'art pour l'art ble lansert på 1800-tallet av den franske filosofen Victor Cousin og kjempet fram som ledende innen ulike former for kunstpraksis i de to forrige århundrene. Det å ta skrittet til en form for instrumentalisering eller nyttegjøring av kunsten, oppfattes kanskje for mange som et tilbakeskritt. Men selv om proklamasjonen om kunstens autonomi i teorien betydde en løsrivelse fra både religiøs, moralsk eller politisk tjenestevirksomhet, har kunsten likevel alltid stått i et spenningsforhold til heteronomien.¹² Til de kreftene som regulerer kunstpraksis, som bestemmer hva som regnes som god eller dårlig kunst, og som derfor alltid vil legge visse føringer på kunsten som produseres i et gitt samfunn.

Selv om debatten rundt forholdet mellom kunstens autonomi og dens nytteverdi nok var på sitt sterkeste i midten av det forrige århundret,¹³ er denne problemstillingen fortsatt aktuell i dag. Kunstens rolle debatteres stadig, i både kunstneriske, filosofiske og ikke minst politiske sammenhenger. Malzachers spissformulering er kanskje ment som en provokasjon, men kan samtidig leses som en invitasjon til å tenke annerledes rundt kunstens, og spesielt teatrets, rolle i dagens samfunn. De siste årene observerer nemlig flere teoretikere en økende repolitisering av kunsten.¹⁴ At nettopp teatrets medium får en sentral rolle her, er kanskje ikke tilfeldig. For det teatrale møtet mellom aktører og tilskuere muliggjør et grunnlag for direkte konfrontasjon i demokratiet man lever i. Men hvis teatret skal kunne ha en slik funksjon, betyr ikke det også at teatret må ta høyde for at det politiske ikke bare er noe som formidles innenfra og ut: fra scenen og ut til publikum? Er ikke det politiske ved teatret noe som også i aller høyeste grad omringer det, som gjennomsyrrer dets strukturer, organisasjon og

¹¹ Malzacher er festivalsjef for Impulse Theater Festival som finner sted i Köln, Düsseldorf og Mülheim/Ruhr i Tyskland.

¹² Hammer, «Herfra til Adorno».

¹³ Debatten rundt forholdet mellom kunstens autonomi og dens nytteverdi var kanskje tydeligst merkbar mellom den tyske filosofen Theodor W. Adorno og den ungarske filosofen Georg Lukács. Adorno hevdet at den såkalte høye kunsten (for eksempel Samuel Becketts litteratur og skuespill, eller Arnold Schönbergs komposisjoner) måtte stå utenfor det han betegnet som «kulturindustrien», selv om han med det ikke nektet for at kunsten også sto i et avhengighetsforhold til nettopp kapitalismen, til heteronomien. Lukács derimot argumenterte for kunstens nytteverdi i den kommunistiske arbeiderbevegelsen. Se for eksempel Adorno/Horkheimer *Kulturindustri. Opplysning som massebedrag* (1999).

¹⁴ Se for eksempel Florian Malzacher (red.) *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre Today* (2015).

arbeidsmåter, og som av og til også finner veien inn i teatret fra den samfunnsmessige konteksten og gjør det til en del av en større politisk diskurs?

Dermed er vi ved kjernen av det jeg ønsker å diskutere i denne oppgaven: Spørsmålet om hvilken rolle teatret kan inneha i dagens samfunn som en aktiv deltaker i det – som en kritisk aktør og utfordrer av den rådende orden, for å si det med Jacques Rancières ord.¹⁵ Men som også er bevisst sin rolle i samfunnet og dermed er kritisk til hvordan det er med på å bestemme hvilke stemmer som vinner gehør, og dermed kan ende opp med å reproducere maktstrukturer i stedet for å utfordre dem. Med utgangspunkt i teaterprosjektet *Terrorisms*, som jeg mener godt illustrerer hvordan teatret aldri står autonomt for seg selv utenfor de politiske krefter i samfunnet, ønsker jeg med denne oppgaven å diskutere hvordan man kan forstå konseptet om politisk teater i dag. For hva skjer egentlig når en politisk diskurs finner vei inn i et allerede politisk teaterprosjekt og dermed setter det inn i en større politisk sammenheng?

I oppgaven forstås *Terrorisms* som et politisk teaterprosjekt innenfor rammene av en *lukket estetisk-politisk kontekst*. Betydningen som her tillegges dette begrepet kan forklares nærmere ved hjelp av Malzachers beskrivelse av hvordan samtidsteatret sliter med å finne samfunnsmessig relevans: «Often it [the theatre] is either trapped into the content-driven world of representation or indulges in the belief of the transformative power of aesthetics alone.»¹⁶ Troen på at teatrets transformative kraft og politiske dimensjon ligger i det estetiske, er et synspunkt som representeres både av teaterviteren Hans-Thies Lehmann og filosofen Jacques Rancière. Dette skal jeg diskutere nærmere i kapittel to. På den andre siden står Malzacher som stiller seg kritisk til det han kaller en utpreget «teoretisering av det politiske» innenfor samtidskunsten, inspirert av blant annet Rancières teorier om estetikens politiske potensial. Malzacher hevder at dette i ytterste konsekvens kan føre til en oppfatning om at «alt teater er politisk».¹⁷ Selv om det i denne sammenheng ikke betviles at det kan ligge et politisk potensial i det estetiske ved en forestilling, er spørsmålet om et slikt estetisk-politisk

¹⁵ Rancière behandler dette konseptet i flere av sine bøker: Se for eksempel *Den emanisperte tilskuer* (2012) og *Sanselighetens politikk* (2012).

¹⁶ Alexander Verlag Berlin, «Not Just a Mirror».

¹⁷ Malzacher, «No Organum to Follow», 20.

perspektiv eller en «teoretisering av det politiske» også kan føre til at teatret lukkes i stedet for å åpnes mot de faktiske politiske realiteter som omgir det.

Jeg vil i oppgaven derfor argumentere for at teater i en lukket estetisk-politisk kontekst forholder seg til det politiske som en formidling fra teatret og ut mot samfunnet, men ikke til muligheten for at det politiske også kan være en bevegelse motsatt vei: fra samfunnet og inn i teatret. Tesen som her skal forsvares er at et slikt teater er lukket fordi det stiller seg utenfor de samfunnsmessige strukturer og politiske forhold som teatret er en del av, samtidig som det likevel ser teatret som et sted for politiske mål, hvor dialog og konfrontasjon kan skapes. Etersom det teoretiske premisset for denne oppgaven er at det politiske ikke skjer i én sfære og det estetiske i en annen, og at teatret dermed ikke er løsrevet fra virkeligheten det eksisterer i, er det helt essensielt at de politiske forhold som omgir teatret tas med i betraktningen når det politiske ved det skal diskuteres.¹⁸

Ved at *Terrorisms*-prosjektet blir politisert, rives det løs fra den lukkede estetisk-politiske konteksten og blir en del av en mer omfattende politisk kontekst utenfor teatret, og tvinges til å ta stilling til dette. Det at to ulike politiske kontekster møtes i denne hendelsen, åpner for en dialektisk og kritisk refleksjon rundt spørsmålet om hva politisk teater er og hvilken rolle teatret kan ha i dagens samfunn. Oppgaven vil være en kritisk analyse av teater som lukker seg i en slik estetisk-politisk kontekst, eksemplifisert gjennom *Terrorisms*-prosjektet, men det argumenteres dermed ikke for at teatret nødvendigvis må innta en aktiv, intervenserende politisk rolle i samfunnet. Det bærende spørsmålet i analysen blir heller: Hvordan kan teatret finne samfunnsmessig og politisk relevans et sted mellom det estetisk-politiske og det politiske? Sagt med andre ord: Hvordan kan et teater i dag unngå å reprodusere eksisterende maktstrukturer og samtidig beholde sin kunstneriske og samfunnsmessige autonomi?

¹⁸ Dette er blant annet Willmar Sauter inne på i sin utarbeidelse av konseptet «The Theatrical Event» i boken *Eventness* (2008). Dette konseptet omfavner fire ulike aspekter ved den teatrale hendelsen: «Theatrical Playing», «Playing Culture», «Cultural Context», «Contextual Theatricality». Sistnevnte begrep refererer til hvordan faktorer utenfor forestillingen og teaterbygningen spiller inn i den teatrale hendelsen, for eksempel kulturpolitikk og media. Når jeg likevel ikke benytter meg av Sauters teori her, er det fordi hans kontekstbegrep ikke favner politiske rammer på samme måte som det jeg søker å utforske i denne oppgaven.

Denne problemstillingen skal jeg forsøke å belyse gjennom flere kritiske forskningsspørsmål: Er det legitimt å argumentere for teatrets politiske potensial og samtidig ignorere den politiske virkeligheten som det er en del av? Er det mulig å skape reell «dialog, protest og konfrontasjon med kunstneriske virkemidler»,¹⁹ slik Tømta argumenterte for da hun avgjorde at Nationalteatret skulle fortsette samarbeidet med Habima-teatret, innenfor en lukket estetisk-politisk kontekst? Har teatret, og da spesielt en statlig institusjon som Nationalteatret, et samfunnsmessig og politisk ansvar? Og på hvilken måte henger politiseringen av prosjektet i norsk kontekst sammen med et konsept om politisk teater?

For å kunne skissere en slik posisjon mellom det estetisk-politiske og det politiske for teatret, er det nødvendig å undersøke hvilke oppfatninger av politisk teater som er rådende i dag, og hvilken rolle teatret dermed tildeles i samfunnet. Begrepet «politisk teater» skal derfor utforskes, avgrenses og defineres utførlig i andre kapittel med særlig vekt på utviklingen de siste 20–30 årene. Men for å avgrense og tydeliggjøre det politiske aspektet oppgaven søker å diskutere, skal enkelte faktorer som er tilknyttet begrepet skisseres allerede i innledningen.

1.3 Politisk teater – utgangspunkt og avgrensning

Målet med denne oppgaven er ikke å definere én måte å utøve politisk teater på, ettersom det på individnivå er svært vanskelig å måle den *faktiske* politiske effekten av en forestilling. Dette definerer Jeroen Peeters som «micropolitics of spectatorship».²⁰ Hvis en forestilling endrer mitt syn på verden, som dermed fører til at jeg handler annerledes, så er dette i aller høyeste grad en politisk virkning. I en slik *mikropolitisk effekt* finner vi igjen det som Jacques Rancière definerer som selve kjernen i det politiske ved det estetiske: at det fører til en ny fordeling og inndeling av det sanselige.²¹ Det politiske ved kunsten er, ifølge Rancière, at nye stemmer kommer til orde og blir hørbare, og at man gjennom «denne inndelingen og nyinndelingen av rom og tid» sanser og forstår verden på en ny og annerledes måte.²² Dette vil jeg kalle for det mikropolitiske aspektet ved teatret, og er noe som like gjerne kan finne sted i en forestilling som ikke er intensjonelt politisk, som i en som behandler et tydelig

¹⁹ Tømta, «Dialog veier tyngst».

²⁰ Peeters, «Incidents and Incitements», 46.

²¹ Rancière, *Sanselighetens politikk*, 78.

²² Rancière, «Estetikken som politikk», 537.

politisk tema og har et uttalt politisk mål. For ifølge Rancière eksisterer det ingen modeller for hva som er politisk kunst,²³ og dermed er all kunst i prinsippet politisk.

Det er derfor snarere et *makropolitisk* perspektiv på teatret som denne oppgaven tar sikte på å diskutere gjennom å kritisere det mikropolitiske tilskuerperspektivet som forfektes av blant annet Rancière og Lehmann. Den engelske teaterkunstneren John Jordan kritiserer mangelen på et kritisk og politisk engasjert samtidsteater, og sier samtidig noe om hvordan teatret har mistet sitt makroperspektiv:

Most theatre simply reproduces capitalist culture, the logic of domination, exploitation, alienation, and commodification. In its structures, processes, and aesthetics, in its obsessions with representation and spectatorship it replicates a way of life that has become a death sentence for the biosphere. A way of life that watches the apocalypse unfold and greases the cogs of the suicide machine.²⁴

Den noe dystopiske diagnosen til tross, har Jordan likevel et poeng som er relevant for denne oppgaven: Det politiske kommer til syne i alle ledd i teatret – i dets strukturer, prosesser og kunstneriske uttrykk – og, vil jeg legge til, i hvordan teatret interagerer med den politiske realiteten det er en del av. Jordan kritiserer at de fleste av oss fortsetter å leve livene våre som normalt og lager teater som om ingenting har skjedd,²⁵ som om vi ikke står overfor enorme utfordringer nå og i framtiden hva gjelder klima, sult, krigføring og flyktningstrømmer. Jordan hevder videre at det kan se ut til at teatret har gått fra å opprinnelig være et sted for politisk kamp i antikkens Hellas, til det motsatte tusenvis av år senere: «a place for pretending to do politics in whilst greasing the wheels of the suicide machine».²⁶ Selvmordsmaskinen som Jordan refererer til, er kapitalismen og dens maskineri. Han er nådeløs i sin kritikk av det han kaller for hykleriet innenfor samtidskunsten, som også er en gjenspeiling av det som skjer i samfunnet for øvrig. For eksempel hvordan det har blitt vanlig praksis for kunstfestivaler å promotere seg selv som radikal, politisk og samfunnskritisk, mens de i neste øyeblikk mottar økonomisk støtte fra kapitalistiske miljøverstinger: «Radical culture has become just another offset for capitalism».²⁷ Med dette henviser Jordan til hvordan kapitalismen er under stadig endring og inkorporerer kritikk som utøves mot den inn i sitt system, og dermed gjør seg

²³ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 128.

²⁴ Jordan, «Performing Against the Suicide Machine», 108.

²⁵ Ibid. 111.

²⁶ Ibid. 111f.

²⁷ Ibid. 112.

gjeldene på ny. Hvordan kapitalismen stadig gjør seg selv attraktiv gjennom sin «ånd»²⁸, skal jeg komme nærmere inn på i neste kapittel. Også Malzacher ser dagens teatersituasjon fra et lignende perspektiv som Jordan:

If political theatre can only exist in a context in which the world is believed to be changeable, in which theatre itself *wants to be part of that change*, and where there is an audience that is willing to actively engage in the exploration of what that change should be – then it becomes clear why it is so difficult to think of such a theatre today in a society paralysed by the symptoms of post-political ideologies that tend to disguise themselves as positivistic pragmatism, lachrymose resignation, or cheerful complacency.²⁹

Det er fra dette perspektivet på det politiske teatret i dag at oppgaven tar form. Muligheten for et politisk teater i dag synes å måtte ligge i teatrets bevissthet om sin egen rolle i «selvmordsmaskineriet», for å bruke Jordans ord. Det essensielle her er at teatret selv må ønske å utgjøre en forskjell. Troen på at man via teatret kan skape dialog som kan føre til endring, fordrer at teatret som offentlig institusjon anerkjenner sin egen rolle i «the logic of domination»: i de dominerende maktstrukturer i samfunnet. Denne maktlogikken er det den franske filosofen og samfunnskritikeren Guy Debord også så virksom i det han i boken *La Société du Spectacle* (1967) definerte som «le spectacle», eller på norsk «skuespillet». Debords teori om hvordan den rådende kapitalistiske produksjonsmåten har ført til fremmedgjøring innenfor alle områder av menneskets liv, og hvilke implikasjoner dette kan ha for teatret, skal jeg drøfte nærmere i kapittel to.

Det kan kjennes ut som man er fanget i en umulighet, for det åpenbare forsvaret for denne praksisen som Jordan kritiserer, er selvfølgelig økonomi ettersom kunst og kulturliv er avhengig av subsidier.³⁰ Dette fenomenet innen kulturproduksjon ble beskrevet allerede på 1960-tallet av økonomene William J. Baumol og William G. Bowen, og har for ettertiden blitt kjent som Baumols lov.³¹ Kort oppsummert innebærer dette at kultursektoren har begrensede muligheter for produktivitetsvekst ettersom den ikke har gjennomgått samme effektivitetsutvikling som andre sektorer, samtidig som lønningene stiger i takt med produksjon og verdiskapning i samfunnet for øvrig. Derfor er kulturaktører avhengig av subsidier for å overleve. Dette aspektet er et dilemma for svært mange kunstnere, spesielt for

²⁸ Boltanski/Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999).

²⁹ Malzacher, «No Organum to Follow», 17. Min utheving.

³⁰ Jordan, «Performing Against the Suicide Machine», 112.

³¹ Baumol, William J./Bowen, William G. *Performing Arts: The Economic Dilemma* (1966).

de som søker å kritisere kapitalistiske strukturer i samfunnet gjennom kunsten sin. Kunstnere trenger penger for å gjennomføre prosjektene sine, men det betyr også at de må forholde seg til de føringene som kommer med subsidier de mottar. Hvordan kan disse kunstnerne kombinere kunstnerisk kompromissløshet med kapital?

Å diskutere implikasjonene av offentlig eller privat finansiering av kunst ligger utenfor denne oppgavens område. Men ettersom den økonomiske støtten til Habima-teatret fra den israelske staten ble et tema da samarbeidet med Nationaltheatret fikk offentlig oppmerksomhet, kan det likevel være viktig å ha disse faktorene in mente når man skal diskutere det politiske ved teatret. For finansiering av kunst, enten denne kommer fra staten eller privat næringsliv, legger visse føringar på den kunsten som produseres, selv om prinsipper om armlengdes avstand råder innen mange kulturpolitiske systemer. Det er også dette faktum som gjør at teateret alltid befinner seg i skjæringspunktet mellom autonomi og avhengighet.

1.4 Metodiske betraktninger

Den metodiske framgangsmåten har først vært å undersøke utvalgte teorier om politisk teater for å kunne danne en oversikt over hvordan politisk teater defineres i dag. Kritikken av dagens (politiske) teater som kommer fram i *Not just a Mirror. Looking for the political theatre of today* (2015), redigert av Florian Malzacher, har vært relevant for masteroppgavens kritiske analyse av en lukket estetisk-politisk kontekst. Det samme har andre tyskspråklige³² antologier de siste årene som behandler konseptet om å lage teater på en politisk måte i stedet for å lage politisk teater: *Politisch Theater Machen* (2011), redigert av Jan Deck og Angelica Sieburg, *Performing Politics: Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert* (2012), redigert av Nikolaus Müller-Schöll, André Schallenberg og Mayte Zimmermann. Ulike diskurser tilknyttet *Terrorisms*-prosjektet har sammen med det teoretiske bakteppet om politisk teater, dannet grunnlaget for analysen av *Terrorisms*-prosjektet og den påfølgende politiske debatten som fant sted. Her har Marius von der Fehrs grundige redegjørelse og kritiske drøfting rundt hva som skjedde da samarbeidet mellom Nationaltheatret og Habima-teatret ble offentliggjort i Norge i sin artikkel «Når teatret blir politisert» (2014), vært

³² I det følgende vil jeg oversette tyske sitater når det er nødvendig for å lette lesingen.

avgjørende for at jeg har kunnet danne et bredere perspektiv på hendelsen. Det samme gjelder for Therese Bjørneboes reportasje fra prosjektets avsluttende festival i Stuttgart. Marius Kolbenstvedt har gitt meg tilgang til videoopptak fra innvielseskonferansen til prosjektet som fant sted på Nationaltheatret 15. september 2013. Dette benytter jeg meg mye av i analysen.

På bakgrunn av den teoretiske referanserammen om politisk teater, har jeg tatt i bruk tre ulike innfallsvinkler til analysen av *Terrorisms*-prosjektet og politiseringen i norsk kontekst. Disse tre innfallsvinklene innebærer å forstå *Terrorisms*-prosjektet som politisk fra et verksestetisk og kontekstuellet perspektiv, samt å analysere politiseringen som en overskridelse.

1.4.1 Verksestetikk

Den første innfallsvinkelen til begrepet om politisk teater er å se det politiske i det rent verksestetiske ved teaterforestillingene i *Terrorisms*-prosjektet. I en verksestetisk forståelse av politisk teater ligger det implisitt forventet at man analyserer både formmessige og innholdsmessige aspekter av en forestilling. Ettersom disse fem teaterstykkene og påfølgende forestillingene var laget til *Terrorisms*-prosjektet med utgangspunkt i dette svært politisk ladde ordet, vil imidlertid *hvordan* dette temaet behandles i teatertekstene og kommer til uttrykk i forestillingene være det mest sentrale her.

De beskrivelsene og tolkningene som gjengis av teaterstykkene og forestillingene er basert på min lesning av stykkene og informasjon fra anmeldelser av forestillingene. Jeg var ikke til stede under den avsluttende festivalen i Stuttgart og har ikke sett noen av de fem forestillingene.³³ Det er derfor visse forestillingsanalytiske aspekter som forblir utilgjengelige for min analyse, så fremt dette ikke nevnes av teateranmelderne som var til stede. For eksempel hvordan teatret som rom og sosialt møte mellom scene og sal kan være politisk, det vil si reaksjoner blant publikum og samspill mellom aktører og tilskuere. Likevel har jeg ved hjelp av medieoppslag, anmeldelser, intervjuer med dramatikere og regissører, informasjon

³³ Jeg har også tatt utgangspunkt i anmeldelser av premieren på det norske bidraget *Vi tygger på tidens knokler* på Nationaltheatret 15. januar 2014. Anmeldelsene av *5 Morgen* er også hentet fra premieren i Tyskland høsten 2013 og gjestespillet på Nationaltheatret rundt påske 2014.

publisert av UTE, videoklipp, bilder og teatertekstene, kunnet danne meg et relativt godt bilde av de ulike forestillingene. Underveis i min framstilling understrekes det når det dreier seg om fortolkning av teaterteksten og når det refereres til observasjoner gjort i forbindelse med iscenesettelsen av denne. Jeg vil komme til å legge mest vekt på det norske og israelske bidraget ettersom det er samarbeidet mellom disse og den politiske oppmerksomheten det førte til som er hovedtemaet i denne oppgaven.

1.4.2 Kontekst

Den andre innfallsvinkelen til begrepet om politisk teater dreier seg om det kontekstuelle ved et teaterprosjekt. Teaterregissøren Tore Vagn Lid peker på det kontekstuelle aspektet ved det politiske når han skriver: «Spørsmålet om et teater er politisk eller ikke må [...] stilles relasjonelt; politisk i forhold til hva?»³⁴ En forestilling eller et teaterprosjekt kan altså oppleves som politisk i ett land, mens den i et annet land oppleves som det motsatte. På samme måte vil én person kunne ha én oppfatning av forestillingen, mens en annen opplever den helt annerledes. I de ulike omtalene av forestillingene i *Terrorisms*-prosjektet, blir dette også tydelig. Dette har jeg allerede vært inne på tidligere i innledningen under Peeters konsept om «the micropolitics of spectatorship».

Analysen av *Terrorisms*-prosjektet fra en kontekstuell innfallsvinkel er imidlertid gjort i et utvidet publikumperspektiv: Det er samfunnet rundt som her er av betydning ettersom samarbeidet med Habima-teatret ble oppfattet politisk på en annen måte i Norge enn det som for eksempel var tilfelle i Tyskland. Når jeg analyserer *Terrorisms*-prosjektet kontekstuell vil jeg derfor vurdere de ulike kontekstuelle elementene for å forstå hvorfor prosjektet ble politisert i norsk sammenheng. Her er det i hovedsak to kontekstuelle faktorer jeg ønsker å undersøke: den institusjonelle og den samfunnsmessige. Under den institusjonelle faktoren faller det israelske Habima-teatret og Ilan Ronens rolle som både teatersjef for Habima og president for UTE. Den bakenforliggende Israel/Palestina-konflikten og dens rolle i den norske offentligheten, samt grunnen til at mobiliseringen foregikk så kjapt, utgjør den samfunnsmessige faktoren til politiseringen. Den kontekstuelle analysen danner også

³⁴ Vagn Lid, «Samtale om det politiske – 13 år etter».

grunnlaget for å forstå «overskridelsen» som fant sted da to ulike kontekster møttes i politiseringen av prosjektet.

1.4.3 Overskridelse

Den tredje innfallsvinkelen innebærer å forstå politiseringen som en overskridelse. Politisk teater som faller under dette perspektivet har røtter til det politiske teatret i den historiske avantgarden og aksjonsteatret på 1960–1970-tallet. Dette teatret tok form av protester og demonstrasjoner, for eksempel kvinnekamp og antikrigføring. Denne typen teater er ofte overskridende på flere måter. Det kan innebære en romlig overskridelse ved at forestillingen trekkes ut i gatene. Forestillingen kan også være estetisk overskridende ved at den tar form som en reell handling eller aksjon som søker direkte konfrontasjon og intervensjon i virkeligheten. Politisk overskridende teater forstås vanligvis som en bevisst handling fra aktørenes side. Dette teatret nærmer seg det Florian Malzacher etterspør i sitatet innledningsvis: et teater med politisk nytteverdi i samfunnet som aktivt søker å endre samfunnsmessige strukturer.

Det er dog et motsatt perspektiv på overskridelse som jeg søker å definere i denne sammenheng, men som fortsatt handler om å søke et teater som følger Malzachers etterspørsel om «nytte» i det politiske landskapet. Jeg vil hevde at det som skjedde med *Terrorisms*-prosjektet i Norge kan sees som en overskridelse fordi det politiske fant vei inn i teatret og ikke-intendert³⁵ gjorde det til en del av en større politisk kontekst og dermed muliggjorde politisk handling. Å bruke begrepet «overskridelse» i denne sammenheng, gjøres for å understreke at det politiske ved et teaterprosjekt kan «gå ut over» rammene for det som er intendert, og at denne overskridelsen ikke alltid er et aktivt valg eller noe man kan kontrollere. Ettersom denne innfallsvinkelen er best egnet til å diskutere oppgavens hovedanliggende, vil det bli særlig lagt vekt på dette perspektivet i drøftingen.

³⁵ «Ikke-intendert» settes i parentes her fordi dette ikke var en intensjonell politisering fra teatrets side. Likevel kan ikke hendelsen sees løsrevet fra prosjektets konsept og strukturelle faktorer, og er således heller ikke ufrivillig.

1.5 Oppgavens disposisjon

Oppgaven består av seks hovedkapitler. Kapittel to fokuserer på å gi en grundig innføring i hvordan man kan forstå begrepet om politisk teater i dag, med særlig vekt på de siste 20–30 årene. Dette kapitlet gir også en kort historisk skisse av det politiske teatrets utvikling og hvordan det har blitt forstått til ulike historiske tider. Her vil jeg også skissere viktig teori som underbygger denne oppgavens tese om at *Terrorisms*-prosjektet er lukket i en estetisk-politisk kontekst: Luc Boltanski og Éve Chiapellos teori om kapitalismens ånd, Guy Debords analyse av skuespillsamfunnet, Florian Malzachers kritikk av «teoretiseringen av det politiske» gjennom teorier fra Hans-Thies Lehmann, Jacques Rancière, Jan Deck og André Eiermann. Avslutningsvis kommer jeg inn på hvordan man kan forstå politisk teater i dag ut fra en utvidet forståelse av begrepet om politisk teater: Å lage teater på en politisk måte i stedet for å lage politisk teater. Dette er et perspektiv som danner grunnlaget for at teatret kan finne eksistens et sted mellom det estetisk-politiske og det politiske, og det er denne utvidede begrepsforståelsen som er utgangspunktet for drøftingen i kapittel syv.

I tredje kapittel skal det gis en beskrivelse av *Terrorisms*-prosjektet. Her er det viktig å undersøke hvilke prinsipper arrangøren UTE er fundert på, samt skissere noen prosjekter unionen har initiert de siste årene. Deretter skal det redegjøres for intensjonene bak *Terrorisms*, dets overordnede ramme samt gjennomføringen av prosjektet i løpet av 2013–2015 i form av konferanser, premierer/visninger, produksjonsutvekslinger og debatter. Her vil jeg ikke gå inn på selve forestillingene ettersom den verksestetiske analysen av disse finner sted i fjerde kapittel. Jeg vil også vie oppmerksomhet til temaet «terrorismer» og hvilke implisitte forståelser og forventninger som ligger i det å lage et prosjekt med dette svært politisk ladde og dagsaktuelle temaet. Til slutt kommer jeg inn på programmet for den avsluttende festivalen i Stuttgart.

Fjerde kapittel er viet den verksestetiske analysen. Her gjennomgås de fem bidragene som ble laget i løpet av det toårige teaterprosjektet og hvordan forestillingene ble mottatt av pressen. Målet her er å se i hvilken grad man kan forstå bidragene som politisk teater ut fra definisjoner skissert i andre kapittel og fra målsettinger innbakt i prosjektet. Som allerede poengtert under metodekapitlet så vil jeg ha et særskilt fokus på hvordan forestillingene

behandler temaet. Til slutt i dette kapittelet vil jeg komme inn på aspekter ved den norske og israelske forestillingen som danner grunnlaget for å forstå prosjektet som lukket i en estetisk-politisk kontekst.

I femte kapittel skal prosjektet diskuteres fra en kontekstuell innfallsvinkel. Som nevnt under metodekapittelet dreier det seg her om et utvidet kontekstuellt perspektiv: Det er Habima og Nationaltheatrets deltakelse i *Terrorisms*-prosjektet, ikke de enkelte forestillingene som er gjenstand for diskusjon. På samme måte er det den samfunnsmessige konteksten, ikke teaterpublikumet som her er av betydning. Avslutningsvis vil jeg se på i hvilken grad prosjektets tema spilte en rolle for politiseringen i norsk kontekst.

I kapittel seks skal politiseringen av prosjektet forstås som en overskridelse. Her skal det drøftes hva som skjer når et teater som i utgangspunktet befinner seg i en lukket estetisk-politisk kontekst blir møtt av en større politisk kontekst. I denne sammenhengen skal ulike utsagn i forbindelse med protestene trekkes fram og analyseres, både fra den siden som argumenterte for at Nationaltheatret burde trekke seg fra samarbeidet, og den siden som mente at samarbeidet burde fortsette.

I syvende og siste kapittel skal muligheten for et teater mellom det estetisk-politiske og det politiske drøftes. Her vil det være relevant å trekke inn tidligere skisserte teorier som belyser ulike spørsmål om forholdet mellom disse to kontekstene. Denne delen av oppgaven tar sikte på å komme fram til en syntese mellom den estetisk-politiske og den politiske konteksten, slik det formuleres i min problemstilling. Målet er å utarbeide en forståelse av hva det innebærer å lage teater på en politisk måte i dag.

2 Politisk teater

2.1 En kartlegging av begrepet «politisk teater»

Det teoretiske feltet som drøftingen i denne oppgaven tar utgangspunkt i, er svært komplekst og mangfoldig ettersom det finnes mange ulike definisjoner av politisk teater. Det er et begrep som til enhver tid må forstås fra et så vel historisk som geografisk og sosiokulturelt perspektiv. Hva som ble regnet som politisk teater på 1970-tallet vil ikke automatisk defineres som dette i dag, på samme måte vil en forestilling kunne oppfattes politisk i ett land, og apolitisk i et annet. Det kommer an på hvem som ser forestillingen og konteksten som denne inngår i. Noen ganger vil også en teaterforestilling, eller en hvilken som helst annen kunstpraksis, være en politisk handling i seg selv – for eksempel i diktaturer som utøver en streng sensurpolitikk og instrumentalisering av den kunsten som godtas av regimet.

Dette kapittelet tar sikte på å kartlegge begrepet politisk teater, samt å skissere viktig forskning innenfor dette feltet de siste årene. Selv om en slik kartlegging aldri vil kunne dekke hele feltet, og det er heller ikke målsettingen her, vil en oversikt og historisk linje av begrepets bruk kunne gi en bedre forståelse for diskusjonen om begrepet «politisk teater» som denne oppgaven tar utgangspunkt i.

2.2 Ulike verksestetiske perspektiver

Innenfor det teatervitenskapelige fagfeltet har diskusjonen om det politiske teatret pågått lenge. Parallelt med denne diskusjonen har forholdet mellom det estetiske og det politiske lenge vært et anliggende for filosofien.³⁶ Historisk sett kan man skille mellom to ulike verksestetiske perspektiver på politisk teater innenfor det teatervitenskapelige fagfeltet. Det ene perspektivet fokuserer mer på forestillingens innhold, det andre på dens form. I 1975

³⁶ Se for eksempel Theodor W. Adornos *Estetisk teori* (1998) eller Adorno og Max Horkheimer *Kulturindustri. Opplysning som massebedrag* (1991).

forholder Michael Kirby seg til ordboken Websters definisjon av *political*³⁷ når han definerer teater som politisk utelukkende «if it is *concerned* with the state or *takes sides* in politics».³⁸ Politisk teater behandler politiske ideer og konsepter,³⁹ hevder Kirby, og understreker at *intensjon* er en avgjørende faktor for om teater kan forstås politisk eller ikke: «Political [...] engagement must be in the work, not in the mind of the observer.»⁴⁰ Den politiske dimensjonen ligger altså i selve teaterforestillingen, uavhengig av publikum som ser på. Intensjonen til denne typen politisk teater er ifølge Kirby å endre tilskuerens persepsjon og verdensanskuelse, eller eventuelt gi emosjonell og intellektuell støtte til det synet publikum allerede deler med kunstneren.⁴¹ Denne relativt snevre definisjonen av politisk teater må sees i lys av datidens politiske og kunstneriske kontekst, men finner imidlertid fortsatt resonans hos enkelte teoretikere i dag. Den svenske teaterviteren Willmar Sauter hevder for eksempel at all teateraktivitet har noe iboende politisk ved seg, men at dette ikke er det samme som politisk teater: «I would like to reserve the term 'political theatre' for those performances which a) bring up issues which can/need to be resolved politically, and b) where the spectators actually understand the political dimension of the production.»⁴² Sauter har altså en lignende forståelse som Kirby til innholdets rolle i en politisk teaterforestilling, men vektlegger i stedet publikums persepsjon i motsetning til Kirby som fokuserer på forestillingens intensjon. Akkurat hvordan publikum skal forstå denne politiske dimensjonen, utdyper ikke Sauter nærmere. Men Kirby og Sauters perspektiver synes dog å være to sider av samme sak: Hvis den politiske dimensjonen i en forestilling skal være forståelig for publikum, er det nærliggende å hevde at det må ligge en form for politisk intensjon i forestillingen.

Men det å definere en forestilling som politisk utelukkende hvis den behandler politiske ideer og er engasjert i eller tar side i politikken, er en forståelse som også har blitt utfordret innen teatervitenskapelig forskning de siste årene. Den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehmann skriver knappe 25 år etter Kirby, og syv år før Sauter, at: «Politisch wird Theater kaum mehr

³⁷ Webster definerer «political» som: «1. of or concerned with government, the state, politics, 2. having a definite governmental organization, 3. engaged in or taking sides in politics; as *political* parties, 4. of or characteristic of political parties or politicians; as political pressure. Kirby, «On Political Theatre», 129.

³⁸ Kirby, «On Political Theatre», 129.

³⁹ Ibid. 130.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. 135.

⁴² Sauter, *Eventness*, 102.

durch die direkte Thematisierung des Politischen, sondern durch den impliziten Gehalt seiner *Darstellungsweise*.»⁴³ Det er ikke lenger de politiske temaene eller ideene som teatret behandler, men framstillingsmåten (formen) som ifølge Lehmann er avgjørende for om en forestilling er politisk eller ikke. Lehmann understreker også at en politisk framstillingsmåte ikke bare impliserer estetiske uttrykksformer, men også en bestemt politisk arbeidsmåte.⁴⁴ Lehmann står også i diametral motsetning til Kirby, men nærmere Sauter, når han skriver at det politiske er noe som er grunnleggende og strukturelt innskrevet i teatret, helt uavhengig av utøvernes intensjoner.⁴⁵ Dette hevder Lehmann fordi han ser det politiske potensialet allerede i den teatrale situasjonen mellom utøvere og publikum.

At man med Lehmanns teori kan forstå formen, eller det estetiske, som avgjørende for om en forestilling er politisk eller ikke, henger sammen med et perspektivskifte innenfor tysk teater teori og kunstpraksis de siste årene. Dette skiftet er inspirert av et filosofisk og samfunnsteoretisk skille mellom *politikk* og *det politiske*. Den tyske dramaturgen Jan Deck hevder at det å lage teater på en politisk måte i dag nødvendigvis er en reaksjon på denne samtidige begrepsforståelsen av det politiske.⁴⁶ Innen samfunnsteori forstår man under begrepet «politikk» for eksempel konkrete løsninger på samfunnsmessige utfordringer, samt tenkning i regjeringslogikk og problemløsningsstrategier.⁴⁷ Det politiske på den annen side, er motstanden mot politikken – det som ikke blir anerkjent som relevant.⁴⁸ Den franske filosofen Jacques Rancière skiller ikke mellom politikk og det politiske i denne sammenhengen, men *politi* og *politikk*. Politikk hos Rancière står i et spenningsforhold til det han betegner som politi: den rådende orden som er «etablert av et sett av relasjoner og strukturer»⁴⁹ i et samfunn. Rancière skriver:

Denne logikken – der alle har sin bestemte plass i en fordeling av det som er felles og det som er privat, som også er en fordeling av det synlige og det usynlige – er det jeg har foreslått å betegne med begrepet *politi*. Politikk er praksisen som bryter med denne politiordenen, en orden som foregriper maktrelasjonene ut fra gitte sansbare opplysninger.

⁴³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 456f.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Lehmann, *Das politische Schreiben*, 20.

⁴⁶ Deck, «Politisch Theater machen», 25.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid. 26.

⁴⁹ Maurseth/Rancière, *Sanselighetens politikk*, 75.

Politikken skaper dette bruddet ved å finne opp en kollektiv utsigelsesinstans som skisserer opp rommet for alle felles ting på ny.⁵⁰

På en lignende måte ser Rancière en spesiell politisk dimensjon i det estetiske fordi det muliggjør nye måter å sanse, forstå og møte verden på: «Det finnes en estetikkens politikk i den forstand at nye uttrykksformer – nye måter å vise frem det synlige og produsere sinnsbevegelse på – skaper nye evner, som bryter med den gamle konfigurasjonen av det mulige.»⁵¹ På denne måten kan vi med Rancière forstå kunsten, eller i denne sammenheng teatret, som «en kollektiv utsigelsesinstans som skisserer opp rommet for alle felles ting på ny».⁵² Ifølge den tyske teaterviteren André Eiermann, som i sin artikkel om «det postspektakulære teater» plasserer Rancières og Lehmanns teorier i samme diskurs, er det også fra dette perspektivet Lehmann forstår det politiske potensialet i det postdramatiske teatret⁵³ når han argumenterer for at det politiske i teatret utelukkende kan være *bruddet med det politiske* (*Unterbrechung des Politischen*).⁵⁴ For Lehmann betyr bruddet med det politiske – som er logikken, syntaksen og begrepsligheten til den politiske diskursen i virkeligheten (*politi* hos Rancière) – i teatret, at dets estetiske begrensning brytes⁵⁵ og at teatret dermed finner uttrykk i nye estetiske former. Med Rancières ord, så gis en ny inndeling og fordeling av det sanselige.

Perspektivskiftet fra innhold til form på det politiske aspektet ved teatret, har blitt enda tydeligere siden begynnelsen av 2000-tallet, kanskje spesielt innenfor en tysk teatervitenskapelig kontekst. Formuleringer som at målet er «å lage teater på en politisk måte i stedet for å lage politisk teater» har funnet sterk resonans innenfor teatervitenskapelig forskning.⁵⁶ Å lage teater på en politisk måte understreker det ovennevnte estetikk-/formaspektet ved en teaterproduksjon, men innebærer også at det må tas hensyn til andre aspekter enn det verksestetiske – som for eksempel arbeidsformer (som også Lehmann poengterer) og eventuelle undertrykkende strukturer innad i produksjonsorganiseringen. Jeg vil hevde at å lage teater på en politisk måte nødvendigvis også betyr å løfte blikket mot den

⁵⁰ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 92.

⁵¹ Ibid. 99.

⁵² Ibid. 92.

⁵³ Eiermann, «Vom postdramatischen Politischen», 138.

⁵⁴ Lehmann, *Das politische Schreiben*, 23.

⁵⁵ Eiermann, «Vom postdramatischen Politischen», 140.

⁵⁶ Jf. de tyske antologiene jeg benytter meg av i denne oppgaven.

større politiske sammenhengen som teaterproduksjonen inngår i, noe jeg kommer tilbake til i drøftedelen i kapittel syv.

For å bedre kunne forstå utviklingen til disse forståelsene av begrepet om politisk teater, er det nødvendig å inkludere et historisk perspektiv. I det følgende skal derfor en kort historisk linje trekkes fra det moderne politiske teatrets begynnelse og fram til i dag. For ikke å sprengte oppgavens rammer vil denne gjennomgangen være svært forenklet. Det som er essensielt her er hvordan det politiske teatret og dets betydning i samfunnet har endret seg i takt med samfunnet selv, og hvordan man dermed har kommet fram til de definerende diskursene om politisk teater som eksisterer innenfor det teatervitenskapelige fagfeltet i dag.

2.3 Piscator og Brechts politiske teater

I forkant av, og spesielt etter første verdenskrig, utviklet det seg et politisk teater i Tyskland som skulle tjene proletariatet og klassekampens sak. Selv om Erwin Piscator (1883–1966) understreker at han ikke kan gis æren av å være oppfinner av dette teatret – han sporer dets røtter tilbake til slutten av 1800-tallet⁵⁷ – er det ingen tvil om at han bidro sterkt til utviklingen av en ny politisk teaterform i etterkrigstidens Berlin. I boken *Das politische Theater* (1929) framkommer det at i kjernen av Piscators teaterforståelse, ligger det en kritikk av et teater hvor «følelserne, sjælen [skal] herske», hvor «blikket skal skue ud over hverdagen og ind i en verden af skønhed, storhed og sandhed» og som har billettpriser som «indskrænker det til at være et anliggende for de velhavende».⁵⁸ For Piscator stod teatret i klassekampens tjeneste, det «var et rent og skært middel til målet. Et politisk middel. Et propagandistisk.»⁵⁹ Han så derfor for seg et teater med «mindre kunst og mere politik: proletarisk kultur og

⁵⁷ Piscator, *Det politiske teater*, Kock, 37: «Det politiske teater, sådan som det har manifesteret sig i alle mine foretagender, er hverken en personlig 'opfindelse' eller et resultat af den sociale omvæltning efter 1918. Det har rødder tilbage til slutningen af forrige århundrede. På det tidspunkt bliver det borgerlige samfunds åndelige situation konfronteret med kræfter, der bevidst eller ved deres blotte eksistens ændrer og til dels ophæver denne situation. Disse kræfter kommer fra to sider: fra litteraturen og fra proletariatet. I skæringspunktet mellem de to elementer opstår der et nyt begreb i kunsten: naturalismen og en ny form i teatret: die Volksbühne, folkescenen.»

⁵⁸ Piscator, *Det politiske teater*, Kock, 37.

⁵⁹ Ibid.

agitation»,⁶⁰ noe han også etter hvert utviklet i sitt politiske, dokumentariske agitasjonsteater på ulike scener i Berlin i 1920-årene.⁶¹

Bertolt Brecht (1898–1956) var sterkt influert av Piscators politiske teater, men der Piscator satte den teatrale formen direkte inn klassekampssammenheng (agitasjon og propaganda), kom Brechts konsept om det politiske i teatret til syne i utviklingen av en dramaturgisk egenart. Denne *episke dramaturgien* formulerte han også etter hvert teoretisk i *Kleines Organon für das Theater* (1949). Her skriver Brecht: «Den moderne verden kan kun beskrives for det moderne menneske, hvis den bliver beskrevet som en verden, der kan forandres.»⁶² For å tydeliggjøre verdens foranderlighet, brukte Brecht blant annet historie som eksempel i teaterstykkene sine for å vise at den er et produkt av menneskelig handling og noe man dermed kan lære av: «de 'historiske betingelser' [...] blir skapt og opprettholdt av mennesker, og blir også forandret av dem. Det er nettopp menneskenes handlinger som utgjør de historiske betingelser.»⁶³ Med dette stilte han seg kritisk til datidens borgerlige teater som «viser oss en samfunnsstruktur (avbildet på scenen) som samfunnet (i tilskuerrommet) ikke kan øve noen innflytelse på.»⁶⁴ Tilskuerne i dette teatret beskrev han som «passive skikkelser», som har «øynene åpne, men de ser ikke, de stirrer; heller ikke hører de, de lytter.»⁶⁵

Den episke dramaturgien bestod av teknikker som skulle skape distanse hos tilskueren – en såkalt *Verfremdung-effekt* for å gjøre «det fortrolige fremmed» og «få publikum til å undre seg».⁶⁶ Brecht mente at det var denne fortroligheten til verden som «hindrer oss i å gripe inn i de samfunnsmessig bestemte forhold.»⁶⁷ V-effekten skulle skapes ved at skuespilleren ikke levde seg inn i rollen, og dermed hindret han også publikums innlevelse. Skuespilleren skulle i stedet bare *vis*e karakteren og dermed være en dobbelt skikkelse: seg selv og karakteren han eller hun framstilte.⁶⁸ Brechts oppsetninger bestod av sanger som skulle skilles ut fra det øvrige spillet,⁶⁹ og fabelen i stykkene var ikke bygget opp i et logisk hendelsesforløp slik man

⁶⁰ Ibid. 36.

⁶¹ Ibid. Piscator lister her opp scenene han har forsøkt å realisere sitt agitasjonsteater på. Han nevner blant annet Volksbühne 1924/1927 og Piscator-Bühne 1927/1928.

⁶² Brecht, *Om tidens teater*, 8.

⁶³ Brecht, *Vår tids teater*, 23.

⁶⁴ Ibid. 21.

⁶⁵ Ibid. 18.

⁶⁶ Ibid. 26.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid. 28.

⁶⁹ Ibid. 43.

kjente fra det klassiske teatret og den aristoteliske dramaturgien. Den bestod snarere av en episodisk dramaturgi der enhver scene skulle være «bundet slik sammen at knutene synes.»⁷⁰ Handlingen skulle avsløres før scenen utspilte seg, ved hjelp av «titler eller motiv-resyméer».⁷¹ På denne måten ble tilskuernes fokus flyttet fra *hva* som skjedde til *hvorfor* noe skjedde. I Brechts forståelse av det episke teatret ligger det politiske ikke bare i formen, stykkene hans hadde også en tydelig stillingtagen til klassekampen:

Det går ikke an å skape en avbildning uten å ha bestemte synspunkter på og hensikter med den. Uten viten kan man ikke vise noe som helst [...] Hvis skuespilleren ikke vil være papegøye eller apekatt, så må han tilegne seg tidens viten om samlivet mellom menneskene, og det gjør han ved å kjempe med i klassens kamper [...] Samfunnet har ikke noe felles talerør så lenge det er splittet i kjempende klasser. Å være 'upartisk' vil altså for kunsten si det samme som å tilhøre det 'herskende' parti.⁷²

Med andre ord lå det en klar politisk intensjon bak teatret Brecht laget: Det skulle vise samfunnet som skapt av menneskelig handling, og dermed dets foranderlighet. Piscators teater var mer et «middel til målet»: et verktøy i kampen om et kommunistisk og klasseløst samfunn. Både Piscator og Brechts teater passer inn i Kirbys definisjon av politisk teater som noe som både «takes sides in politics» og har en klar politisk intensjon. Både i Piscator og Brechts politiske teater var formen også essensiell for å formidle det politiske budskapet, og her kommer dermed Kirbys definisjon til kort. Piscator og Brechts politiske teater utfordret det borgerlige teatrets estetiske normer, og med det faller dette teatret også inn under Lehmanns definisjon av at den politiske dimensjonen i teatret ligger i framstillingsmåten: i det estetiske.

2.4 Neo-avantgarde og det politiske gruppeteatrets begynnelse

En ny bølge av politisk teater fikk sin spede begynnelse i takt med de samfunnsmessige endringene etter andre verdenskrig.⁷³ Den kalde krigen delte Europa mellom øst og vest og

⁷⁰ Ibid. 40.

⁷¹ Ibid. I Brechts teaterstykker er det et handlingsreferat som innleder hver scene. I forestillingene ble dette ofte løst med titler eller «motiv-resyméer».

⁷² Ibid. 32.

⁷³ Denne utviklingen forløp selvfølgelig forskjellig fra land til land, for eksempel noe senere i Norge enn i Tyskland. Den svært forenklede framstillingen gjøres for å illustrere at det politiske teatret endret seg i takt med endringer i samfunnet for øvrig.

skapte med det et delt samfunn. Politisk teater på denne tiden spilte denne nye politiske realiteten. Ofte beskrives teatret som utviklet seg på begynnelsen av 1960-tallet som såkalt agit-prop-teater (agitasjons- og propagandateater) som hadde røtter tilbake til den russiske og senere europeiske avantgarden på begynnelsen av 1900-tallet (dadaismen, surrealismen, ekspresjonismen). Denne formen for teater «often took place in the streets, was part of some happening or demonstration for workers' and women's rights, and more often than not involved masks and colourful costumes».⁷⁴ Om det politiske teatret i denne perioden skriver Malzacher:

[...] in the 1970s and 1980s [...] political theatre in Europe actually was [...] a relevant factor in many public debates. With ideologies still going strong and the division between east and west clear cut, theatre engaged in everyday politics by representing all the world's miseries – from the Vietnam War or Apartheid in South Africa to the small daily adversities of a local working class family.⁷⁵

Utviklingen av et politisk orientert teater på 1960- og 1970-tallet henger altså sammen med den samfunnsmessige tilstanden som var grunnlaget for det venstreradikale studentopprøret i 1968 – blant annet protester mot kapitalismens stadige ekspansjon i Vesten og krigføring i Vietnam. Også tilknytningen mellom politiske demonstrasjoner – for eksempel mot Vietnamkrigen – og teatret ble på denne tiden stadig sterkere. Mange steder oppstod også frie teatergrupper med en politisk agenda som en reaksjon på konformiteten i de institusjonelle teatrene med manglende demokratiske arbeidsstrukturer.⁷⁶ Det politiske teatret som vokste fram søkte dermed ikke bare å behandle den politiske realiteten man levde i ved å ta i bruk teatrets form, men ønsket også at det politiske skulle gjennomsyre disse gruppens arbeidsmåter. Mye av det politiske teatret på denne tiden hadde en overskridende karakter fordi det fant sted utenfor teaterbygningen og søkte etter nye estetiske uttrykk i sammenheng med politisk aktivitet.

Selvfølgelig var det tradisjonelt borgerlige teatret innenfor institusjonene fortsatt dominerende, men gruppeteatertenkningen med en politisk agenda kom også til uttrykk innenfor de større nasjonalteatrene. Produksjonene *Svartkatten* og *Pendlerne* på Nationaltheatret i 1971–1972 er noen norske eksempler på «politisk orientert gruppeteater

⁷⁴ Led, «Whispering in Empty Places», 93.

⁷⁵ Malzacher, «No Organum to Follow», 17f.

⁷⁶ Se for eksempel Henning Fülles tekst om situasjonen i Tyskland: «Freie Szene, politisches Theater und 'Das Politische in zeitgenössischen Theaterformen'» i *Politisch Theater machen* (2011).

innenfor institusjonen». ⁷⁷ I Norge fikk politiske teatergrupper som for eksempel Perleporten teatergruppe og Tramteatret gjennomslag litt senere enn tilsvarende politisk gruppeteatervirksomhet i Tyskland, nærmere bestemt på midten av 1970-tallet.

Den frie teatergruppen som kanskje best illustrer det politiske engasjementet som oppstod blant teaterkunstnere etter andre verdenskrig, er amerikanske The Living Theatre. Julian Beck og Judith Malina «dreamed of a theatre that would challenge the moral complacencies of their audience and shake the world» ⁷⁸ da de grunnla teatergruppen på slutten av 1940-tallet i New York. På spørsmål om bakgrunnen for hvorfor teatergruppen ble dannet, svarer Judith Malina i en samtale med teaterkunstner Annie Dorsen: «We started it for political reasons only. We hoped to encourage people to participate in the beautiful non-violent anarchist revolution.» ⁷⁹ Og det er dette ønsket som forble det grunnleggende prinsippet i gruppens kunstneriske virke: pasifisme, kjærlighet og anarkisme. Gruppen søkte å eliminere avstanden mellom kunst og livet, ⁸⁰ derav navnet The Living Theatre, samt å forbinde kunsten til den politiske virkeligheten gjennom politisk protest. For Malina var alt teater politisk, ⁸¹ og hun anså forholdet mellom aktører og tilskuere som av politisk art. ⁸² Hun hevdet at «pengesystemet» var det som hindret mennesker fra å elske hverandre, og at det var kunstens oppgave å vise alternativer til dette systemet:

How to convince people that we can organise life without it [the money system], that there are better ways of distributing work and goods... how can we convince people? That's the work of the artist [...] If we want to save the planet, we better make some big changes. And that's what art is for, to convince people of the possibility of it, and to make them more optimistic, and then to show the actual forms that that optimism can take in real life. ⁸³

Malina plasserte altså kunsten som aktiv deltaker i å forme alternativer til de politiske realiteter i samfunnet, den skulle til og med *overbevise* tilskuerne om at det finnes bedre måter å organisere samfunnet vårt på. Også The Living Theaters konsept om det politiske i teatret samsvarer med Kirbys definisjon med tanke på intensjon og det å ta side i politikken – The

⁷⁷ Leinslie/Arntzen, «Frie grupper og prosjektteater i Norge».

⁷⁸ Tytell, *The Living Theatre*, xi.

⁷⁹ Dorsen, «Poetry is 'no Poverty'», 85.

⁸⁰ Tytell, *The Living Theatre*, xi.

⁸¹ Dorsen, «Poetry is 'no Poverty'», 79.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid. 81f.

Living Theatre har et tydelig venstreradikalt, anarkistisk standpunkt. Men også formen er like viktig for denne gruppen – det er en form for overskridelse gjennom at de knyttet kunst og politisk aksjon sammen, og dermed minimerte avstanden mellom kunst og livet.

2.5 Postmodernismens ideologi og teatret

2.5.1 Samfunnet endrer seg

I 1979 erklærte den franske filosofen Jean-François Lyotard de store fortellingene for døde. Det moderne prosjektet som samlet de små fortellingene i de store ideologiene og sannhetene, og som dannet grunnlaget for troen på framskritt og frigjøring, hadde mistet sin troverdighet.⁸⁴ Postmodernismen brakte med seg store endringer innen humaniora på 1980- og 1990-tallet, blant annet ved å fremme radikal pluralisme: Det finnes ikke én, men flere sannheter, og veien til kunnskap om disse er mangfoldig. Poststrukturalisme og dekonstruksjon ble både akademias og kunstens nye verktøy å forstå verden med. Knappe ti år etter Lyotards nekrolog over de store narrative falt Berlinmuren og deretter det kommunistiske regimet Sovjetunionen. Dermed ble kapitalisme og liberalisme for alvor enerådende ideologier i både Øst- og Vest-Europa. I løpet av disse årene skjedde det mange samfunnsmessige endringer som svært forenklet kan beskrives med begrepet *globalisering*. At verden ble globalisert innebar forflytninger av blant annet økonomisk, materiell, politisk og kulturell art. Globaliseringsprosessen har røtter lenger tilbake enn postmodernismen, men skjøt for alvor fart på denne tiden.⁸⁵ At både mennesker, ideer og varer kunne forflytte seg i et kjappere tempo, hadde selvfølgelig innvirkning på hvordan mennesket oppfatter verden og seg selv. Troen på samfunnsendring ble på mange måter stilt i skyggen av kapitalismens økonomiske vekst. Dette postmoderne samfunnet påvirket også kunstproduksjonen på denne tiden. Teoretikere snakker derfor ofte om en avpolitisering av teatret på 1980-tallet som en reaksjon på politiske omveltninger og det nye globaliserte, kapitalistiske samfunnet som vokste fram etter at kapitalismen hadde vunnet den store ideologiske kampen.⁸⁶

⁸⁴ Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984).

⁸⁵ Fosshagen, «Globalisering».

⁸⁶ Se for eksempel Philip Auslander «Toward a Concept of Postmodern Theatre» (1987) eller Patrice Pavis «The Classical Heritage of Modern Drama» (1986).

Jeg vil hevde at teatrets tilsynelatende avpolitisering på denne tiden kan sees i sammenheng med datidens fraværende kritikk av og motstand mot kapitalismen som sosiologene Luc Boltanski og Ève Chiapello peker på i sin teori om kapitalismens ånd.⁸⁷ Denne utviklingen eller tilstanden kan også sees i lys av det som Guy Debord karakteriserer som «skuespillet». For å bedre forstå hvorfor og på hvilken måte teatret synes å ha blitt avpolitisert og blitt til et «skuespill» med postmodernismen, skal jeg i det følgende derfor redegjøre for begge teoriene, som deretter skal settes i sammenheng med teatret i denne perioden.

2.5.2 Kapitalismens ånd og kritikken av kapitalismen

En av hovedtesene som Chiapello og Boltanski presenterer i sin studie, er at kapitalismen er avhengig av en form for ånd som legitimerer eller tilslører den eneste idéen som egentlig ligger til grunn for det kapitalistiske systemet: økonomisk ekspansjon og profittøkning.⁸⁸ En slik form for rettferdiggjøring må etableres for å kunne være i stand til å holde et så stort antall mennesker med svært svake profittsjanser aktivert og ofte også engasjert i den kapitalistiske produksjonsprosessen. Dette engasjementet skapes gjennom kapitalismens ånd eller ideologi som til enhver tid består av ulike rettferdiggjøringsregimer.⁸⁹ Ifølge Boltanski og Chiapello endrer denne ideologien tilknyttet kapitalismen stadig form, både i takt med historiske forandringer og gjeldende former for akkumulasjon (produksjonsorganisering, teknologiske muligheter etc.), og i henhold til den kritikken som utøves mot den og som «tvinger den til å rettferdiggjøre seg selv og framstille seg selv som ønskelig».⁹⁰ Dette gjør den gjennom ulike rettferdiggjøringsregimer i form av insentiv, rettferdighet og sikkerhet som skal gjøre kapitalismen attraktiv hos vanlige mennesker.

⁸⁷ Begrepet har Luc Boltanski og Ève Chiapello lånt fra Max Webers bok *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd* (1905) i *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999). I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i en kortere artikkel av Boltanski og Chiapello basert på funnene deres i denne boken. Artikkelen ble publisert på tysk i *Berliner Journal für Soziologie* 4 (2001) og heter «Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel». En forkortet versjon av denne ble igjen publisert i Christoph Menke og Juliane Rebentischs antologi *Kreation und Depression* (2012), med tittelen: «Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel». Det er fra denne boken jeg siterer.

⁸⁸ Boltanski/Chiapello, «Die Arbeit der Kritik», 19.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid. 20.

Parallelt med kapitalismens ånd, eksisterer det også permanente kritiske diskurser mot kapitalismen, den såkalte *sosialkritikken* og *kunstnerkritikken*. Kritikken av kapitalismen er like gammel som kapitalismen selv, hevder Boltanski og Chiapello. Det er den diskursen som kontinuerlig tvinger kapitalismen til å måtte forsvare og legitimere seg selv, noe den gjør ved å skape en ånd eller mening tilknyttet dens prosjekt.⁹¹ Kapitalismen tvinges så til å ta opp i seg innhold fra disse kritikkene for å kunne fortsette å framstille seg som ønskelig blant mennesker med lave profittsjanser. Eller sagt på en annen måte: Kapitalismen opprettholdes av sin ånd og overvinnes kritikk ved å inkorporere denne kritikken i sitt system.

I sin analyse av litteraturen som tar for seg kapitalismens utvikling,⁹² kommer Boltanski og Chiapello fram til tre ulike former for ånder som har fungert som en rettferdiggjøringslogikk for kapitalismen. Den første oppstod mot slutten av 1800-tallet i tilknytning til den daværende kapitalismen som stort sett bestod av små familiebedrifter. Her ble blant annet framskritt og paternalisme brukt som rettferdiggjøringsregimer. Den andre fant sted mellom 1930- og 1960-tallet da det kapitalistiske systemet bestod av store, integrerte selskaper med direktøren som en ledende figur. Her ble karrieresjanser og mulighet for maktposisjoner brukt som rettferdiggjøring, i tillegg til ideen om velferdsstaten og et effektivitetsbestemt meritokrati.⁹³ Den tredje ånden som har vært gjeldende siden 1980-tallet er tilknyttet akkumulasjon i form av nettverkskultur, internett og bioteknologi. Det er sistnevnte ånd som er interessant i denne sammenheng. I utarbeidelsen av denne nye kapitalismeånden, har Boltanski og Chiapello analysert såkalt «management-litteratur» hvor disse nye samfunnsutviklingene beskrives på en måte som setter kapitalismens utvikling i et positivt lys. Her viste det seg at *nettverksmetaforen* stadig oftere ble tatt i bruk.⁹⁴ Gjennom bruken av nettverksmetaforen fikk den nye verden «mening, håndgripelighet og en ny form»,⁹⁵ og den danner dermed skjæringspunktet for utviklingen av en ny ånd som kunne forsvare vår tids kapitalisme. Andre eksempler på faktorer som utgjør den nye åndens rettferdiggjøringsregimer er blant annet innovasjon og kreativitet (insentiv), stadig endring (insentiv), nye former for meritokrati som

⁹¹ Ibid. 29. Min oversettelse.

⁹² Boltanski og Chiapello referer til Werner Sombart, *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen* (1913) og John K. Galbraith, *Le nouvel état industriel. Essais sur le capitalisme américain* (1968).

⁹³ Ibid. 20ff.

⁹⁴ Boltanski/Chiapello, «Die Arbeit der Kritik», 21.

⁹⁵ Ibid. 22. Min oversettelse.

belønner mobilitet og evnen til å etablere nettverk (rettferdighet), et system for de mobile og tilpasningsdyktige (sikkerhet) og at selskapene gir trening i og midler til selvstyre (sikkerhet).⁹⁶ Dette er aspekter de fleste ansatte møter i dagens bedrifter, som er med på å gjøre disses deltakelse i det kapitalistiske systemet attraktivt og interessant.

Som allerede nevnt skiller Boltanski og Chiapello mellom to ulike former for kapitalismekritikk: sosialkritikken og kunstnerkritikken. Førstnevnte «betoner ulikhetene, fattigdommen, utnyttelsen og egoismen i en verden som fremmer individualisme i motsetning til solidaritet»,⁹⁷ og er først og fremst assosiert med arbeiderbevegelsen. Kunstnerkritikken på den andre siden, fant sted i mindre kunstner- og intellektuelle kretser. Den kritiserte blant annet undertrykkelsen i det kapitalistiske samfunnet og kommodifiseringen: alle gjenstander og tjenester blir omgjort til varer. Idealene som denne kritikken stod for, var individuell autonomi, kreativitet og frihet.⁹⁸ Boltanski og Chiapello forsøker i denne studien også å forstå de bakenforliggende årsakene til *kapitalismekritikkens krise* som oppstod mellom 1960 og 1970.⁹⁹ Denne krisen kulminerte med studentopprøret i Frankrike i 1968 og de påfølgende årene, hvor kritikken mot kapitalismen blant annet kom til uttrykk i streiker og voldelige opprør.¹⁰⁰ Følger vi Boltanski og Chiapellos analyse videre, oppstår krisen i kapitalismekritikken etter disse opprørene fordi kapitalismen aksepterte å etterkomme noen av kunstnerkritikkens idealer, for eksempel ved at kravet om autonomi og kreativitet ble integrert i bedriftsstrategier.¹⁰¹ Sosialkritikken mistet samtidig mye av sin kraft etter opprøret i 1968.¹⁰²

Boltanski og Chiapello hevder at størsteparten av denne «reorganiseringen av dominerende verdssystemer», som de har kommet fram til i sin grunnleggende studie av kapitalismens nye ånd som vokste fram på 1980-tallet, har gjort det mulig for dem å identifisere «et fravær av en kritisk motstand mot kapitalismen på 1980-tallet fram til minimum midten av 1990-tallet».¹⁰³

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid. 29. Min oversettelse.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid. 28.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., 29. Dette er aspekter som de også definerer som del av den nye åndens rettferdiggjøringsregime.

¹⁰² Ibid. 31.

¹⁰³ Ibid. 28. Min oversettelse.

Det er her det avpolitiserte teatret kommer inn i bildet. Ettersom teatret, eller kunst generelt, ikke kan sies å eksistere i en egen sfære uberørt av mekanismer i samfunnet, er det nærliggende å tro at når flere teaterteoretikere utover 1980-tallet observerer en tydelig nedgang i politisk teater sammenlignet med de forrige to tiårene, kan dette også henge sammen med fraværet av kritikk mot kapitalismen som Boltanski og Chiapello observerer i sin analyse. Den engelske teaterkunstneren Rebecca Hillman skriver i tilknytning til dette:

Failures of the Soviet Union to redistribute to workers control of the means of production, its emblematic collapse with the fall of the Berlin Wall, and China's embrace of neoliberalism and marketization are factors seen to have fundamentally undermined Marxist and anti-capitalist movements, and to have irrevocably changed attitudes concerning political drama.¹⁰⁴

Politisk teater, eller politisk drama som Hillman kaller det, synes ikke like viktig lenger i en verden hvor mange kunstnere og tilskuere opplevde den ideologiske kampen som tapt. Heller ikke når kunstnerkritikkens idealer har blitt inkorporert av kapitalismen. I stedet er det nye former for kunstneriske uttrykk som får spillerom i teatret: «Postmodernism, which found resistance in relativist logic and deconstructive aesthetics, further isolated the kind of robust materialist analysis associated with 1970s political theatre».¹⁰⁵ I 1987 skriver også den franske teaterviteren Patrice Pavis at postmodernisme «is often equated with the depoliticization of art, absence of a historical perspective, and return of the forces of neoconservatism».¹⁰⁶ Avpolitiseringsen av teatret må altså sees i sammenheng med samfunnsmessige utviklinger som førte til et fravær av kapitalismekritikken, samt nye måter å forstå verden på gjennom poststrukturalistiske metoder som for eksempel dekonstruksjon.

Men selv om mange teoretikere omtaler postmodernistisk teater som apolitisk, er ikke dette nødvendigvis en tilstrekkelig nyansert beskrivelse av teatret i denne perioden. Kanskje handler det mer om at perspektivet på det politiske endres radikalt, i takt med de samfunnsmessige og kulturelle forutsetningene som teatret skapes og finner sted i. I essayet «Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre» fra 1987 stiller den amerikanske teaterviteren Philip Auslander seg kritisk til den da utbredte forestillingen om at postmodernisme hadde gjort politisk teater umulig, og foreslår i stedet at man må innta en ny

¹⁰⁴ Hillman, «(Re)constructing Political Theatre», 381.

¹⁰⁵ Ibid. 382.

¹⁰⁶ Pavis, «The Classical Heritage of Modern Drama», 18.

innfallsvinkel til det politiske aspektet ved teatret.¹⁰⁷ Auslander hevder at problemet er at man den gang fortsatt var fastlåst i de estetiske strategiene assosiert med det politiske teatret fra den historiske avantgarden på 1920-tallet og neo-avantgarden på 1960-tallet. Dette til tross for at de kulturelle forutsetningene hadde endret seg radikalt under den multinasjonale kapitalismen som for alvor vokste fram på denne tiden¹⁰⁸ (jf. Boltanski og Chiapellos teori). Dette manifesterte seg også i teaterkritikernes «widespread critical inability to conceive of aesthetic/political *praxis* in terms other than these inherited ones».¹⁰⁹ Forutsetningene for politisk teater hadde altså drastisk endret med postmodernismens gjennombrudd, men de kunstneriske strategiene og det kritiske blikket forble det samme som på 1960- og 1970-tallet.

En annen måte å forstå avpolitiseringsen på, er å se den samfunnsmessige utviklingen gjennom Debords konsept om «skuespillet», som er gjenstand for neste kapittel. Denne analysen av hvordan kapitalismens fremmedgjøring råder innenfor alle områder av samfunnslivet, henger imidlertid sammen med hvordan kapitalismen har utviklet seg ved hjelp av sin ånd slik Boltanski og Chiapello definerer det i sin teori.

2.5.3 Skuespillsamfunnet

Guy Debords analyse av skuespillsamfunnet¹¹⁰ fra 1967 skulle bli et svært viktig manifest for det venstreradikale studentopprøret i Paris året etter fordi det traff en nerve i kampen mot kapitalismens stadig økende tak på menneskers liv. Debord ser skuespillsamfunnet som både et resultat av og prosjektet til den rådende kapitalistiske produksjonsmåten:¹¹¹ Skuespillet er «*kapitalen* som har nådd en slik grad av akkumulasjon at den blir bilde»¹¹² og «et sosialt forhold mellom mennesker, formidlet av bilder».¹¹³ Debord understreker at uten

¹⁰⁷ Auslander har også en oppfatning av at teatret må utfordre «The notion of presence» dersom teatret fortsatt vil agere politisk. Jeg går ikke nærmere inn på Auslanders innfallsvinkel til det politiske teatret her ettersom det ville sprengte oppgavens rammer.

¹⁰⁸ Auslander, «Toward a Concept», 21.

¹⁰⁹ Ibid. Original utheving.

¹¹⁰ I den norske utgaven er begrepet «spectacle» oversatt til «skuespill». I oppgaven vil imidlertid ordet «postspektakulær» bli brukt i stedet for «postskuespill» når jeg senere redegjør for André Eiermanns teater som jobber mot skuespillet.

¹¹¹ Debord, *Skuespillsamfunnet*, 8.

¹¹² Ibid. 18. Original utheving.

¹¹³ Ibid. 7.

klasseinndelingen i det moderne samfunnet ville ikke skuespillet ha oppstått.¹¹⁴ *Skuespillsamfunnet* er dermed en marxistisk analyse av den stadig mer utbredte fremmedgjøringen i samfunnet, som en følge av det kapitalistiske systemet. Der Karl Marx så arbeideren som fremmedgjort i sitt eget arbeid fordi arbeidskraften hans ble omgjort til en vare, ser Debord fremmedgjøringen som operativ innenfor alle områder av menneskers liv: «Skuespillet er øyeblikket da varen har oppnådd den *totale okkupasjon* av samfunnslivet. Ikke bare er vareforholdet synlig, det er alt man ser; den synlige verden er vareforholdets verden.»¹¹⁵ Skuespillet presenteres for oss som noe ønskelig og noe det ikke finnes et alternativ til, og dette kommer til syne gjennom de stadig mer utbredte massemediene. Debord definerer massemediene som skuespillets «mest overveldende overfladiske manifestasjon»,¹¹⁶ som nærer vårt økende begjær etter å konsumere både materielle varer og bilder. Gjennom varene søker vi en symbolsk eller metafysisk mening – ved å kjøpe denne varen vil du bli lykkeligere, penere, smartere – men ved at varene tillegges denne symbolverdien, tilsløres også det de egentlig er: resultatet av menneskelig arbeid. Problemet er at disse varene aldri innfrir det de lover: «hvis den forbruksbaserte overlevelsen alltid må øke, er dette fordi den alltid *inneholder et savn*.»¹¹⁷ Fordi varen aldri kan gi oss det vi egentlig ønsker oss, fortsetter konsumsjonen: «Den virkelige forbrukeren blir en forbruker av illusjoner. Varen er den virkelige illusjonen, og skuespillet er dens allmenne manifestasjon.»¹¹⁸ Vi blir forført til å tro at vi trenger mer varer, og slik fortsetter akkumulasjonen og forbruket ad absurdum.

På lik linje med Boltanski og Chiapello, ser det ut til at Debord også har en forestilling om at kapitalismen trenger en slags rettferdiggjørelse – en ånd – for å opprettholde dette systemet. For Debord er skuespillet både den kapitalistiske mekanismen som har kolonisert alle områder av livene våre, og samtidig også en «ånd» som rettferdiggjør dets eksistens:

Det [skuespillet] er den allestedsnærværende bekreftelsen på et valg som *allerede er foretatt* i produksjonen, og forbruket som følger av dette. Skuespillets form og innhold er identisk med den totale rettferdiggjørelsen av det nåværende systemets betingelser og mål.

¹¹⁴ Ibid. 14: «Den alminnelige splittelsen i skuespillet kan ikke skilles fra den moderne *staten*, det vil si fra den alminnelige formen for splittelse i samfunnet, som er et resultat av arbeidsdelingen og et organ for klasseherredømmet».

¹¹⁵ Ibid. 26. Original utheving.

¹¹⁶ Ibid. 14.

¹¹⁷ Ibid. 28. Original utheving.

¹¹⁸ Ibid. 29.

I den grad det opptar mesteparten av tiden som tilbringes utenfor den moderne produksjonen, er skuespillet også denne rettferdiggjørelsens *permanente nærvær*.¹¹⁹

Det er umulig å komme unna skuespillet fordi det manifesterer seg både i den moderne produksjonen – i arbeidet, og i «mesteparten av tiden som tilbringes utenfor» – i vår fritid, i våre sosiale liv, i hjemmene våre. Vi stiller ikke spørsmål ved denne praksisen ettersom vi har blitt overtalt til å tro at det ikke finnes noe alternativ. Skuespillet har nemlig «monopol på fremtreden» og «presenterer seg som en enorm, udiskutabel og utilgjengelig positivitet».¹²⁰ Skuespillet handler dermed også om utøvelse av makt: «Det er den eldste samfunnsmessige spesialiseringen, maktens spesialisering, som er roten til skuespillet. Slik er skuespillet en spesialisert virksomhet som taler på alle andres vegne. Det er det hierarkiske samfunnets diplomatiske representasjon overfor seg selv, der all annen tale er bannlyst.»¹²¹

2.5.4 Det Debordske skuespillets betydning for teatret

Debords analyse fra 1967 kan ha betydning for å forstå teatret som utviklet seg utover 1980- og 1990-tallet. Debord skriver:

Tilskuerens fremmedgjøring til fordel for den betraktede gjenstanden (som er resultatet av tilskuerens egen ubevisste virksomhet) blir uttrykt på følgende måte: Desto mer han betrakter, jo mindre lever han, desto mer han godtar å gjenkjenne seg selv i de rådende bildene av behov, jo mindre forstår han sin egen tilværelse og sine egne ønsker, sitt begjær.¹²²

Den vanlige mannen i gata blir omgjort til en tilskuer i skuespillsamfunnet. Teatrets grunnleggende form består i å stille noe til skue foran et publikum som betrakter dette, og dermed deltar det aktivt i skuespillets logikk. Særlig i det klassiske borgerlige teatret kommer denne formen for skuespill til syne: i representasjonen, i etterligningen av virkeligheten (mimesis), men i det Debordske skuespillet er det en virkelighet som egentlig ikke eksisterer. Debord nevner aldri eksplisitt teatret i sin bok, men det er nærliggende å forstå at hans kritikk av samfunnet gjennom begrepet «skuespill» (spectacle) ikke kommer teatrets iboende karakter i favør. Debord hevder at «den kulturen som fullstendig er blitt vare, må også bli den fremste varen i skuespillsamfunnet».¹²³ I et samfunn hvor alt framstår som en opphopning av

¹¹⁹ Ibid. 8. Originale uthevninger.

¹²⁰ Ibid. 10.

¹²¹ Ibid. 13.

¹²² Ibid. 17.

¹²³ Ibid. 140.

skuespill (bilder), og ikke virkelighet, vil kanskje teatret, hvor denne praksisen er mer tydelig enn noe annet sted, miste sin relevans som politisk arena og bli en vare i kulturindustrien.¹²⁴

I 1988 gir Debord ut *Comments on the Society of the Spectacle* hvor han nå ser skuespillet som fullstendig integrert i samfunnet.¹²⁵ Skuespillet har oppnådd dette gjennom blant annet å lære nye forsvarsmekanismer «as powers under attack always do.»¹²⁶ Det nye integrerte skuespillet karakteriseres av fem prinsipielle faktorer, hvor én av disse er spesielt sentral i denne sammenheng, kravet om «eternal presence»:¹²⁷

The manufacture of a present where fashion itself, from clothes to music, has come to a halt, which wants to forget the past and no longer seems to believe in a future, is achieved by the ceaseless circularity of information, always returning to the same short list of trivialities, passionately proclaimed as major discoveries. Meanwhile news of what is genuinely important, of what is actually changing, comes rarely, and then in fits and starts.¹²⁸

Kravet om «evigvarende nåtid» som Debord ser som karakteristisk for det integrerte skuespillet, ble på mange måter innfridd i det nye teatret som vokste fram på 1980-tallet gjennom et stadig større fokus på her-og-nå-opplevelsen mellom aktører og tilskuere til fordel for det tradisjonelle teatrets fokus på representasjon gjennom mimesis.¹²⁹ Man kan si at Debords opprinnelige kritikk av skuespillet i 1967 dermed hadde nådd teatret. Inspirert av poststrukturalistisk og dekonstruktivistisk teori stilte man spørsmål ved dramaets linearitet og kausalitet samt dets hegemoniske rolle i teaterproduksjonen.¹³⁰ Dermed ble andre aspekter ved den teatrale situasjonen satt i fokus. Denne utviklingen hadde ifølge Malzacher også innflytelse på konseptet om teatrets politiske potensial, ettersom fokuset nå lå mer på den

¹²⁴ Begrep som Adorno og Horkheimer definerer og kritiserer i *Kulturindustri* (1991) som omhandler hvordan rådende kapitalistiske produksjonsforhold masseproduserer kultur til passive konsumenter.

¹²⁵ Debord opererte med to ulike typer skuespillsamfunn i den første boken. Det ene var «det konsentrerte skuespillet» som han så operativt i «den totalitære, ideologisk funderte statsmakten» for eksempel Sovjet, men også fascistiske regimer som Nazi-Tyskland. Det andre kalte han «det diffuse skuespill» – utbredt i Vesten – her var «begjæret nok (...) gitt friere tøyler, men innenfor de rammer som ble satt av vareøkonomien». Se etterord av Jonas Baal i den norske utgaven av *Skuespillsamfunnet* (2009), 173f.

¹²⁶ Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, 3.

¹²⁷ Ibid. 11f. De fire andre faktorene er: «incessant technological renewal; integration of state and economy; generalized secrecy, unanswerable lies».

¹²⁸ Ibid. 13.

¹²⁹ Eiermann, «Vom postsdramatischen Politischen», 141.

¹³⁰ Malzacher, «No Organum to Follow», 17f.

teatrale formen, ikke innholdet.¹³¹ I dag faller disse nye aspektene ved teatret i denne perioden inn under paraplybegrepet «postdramatisk teater», slik Hans-Thies Lehmann definerte det i sin bok *Postdramatisches Theater* (1999).¹³² Da Lehmann skrev boken anså han det postdramatiske teatret som en politisk teaterform.

I sin artikkel om «det postspektakulære teatret» (2012), trekker André Eiermann fram to grunner til hvorfor Lehmann i 2001¹³³ forstår det postdramatiske teatret som politisk.¹³⁴ Dette jeg vil hevde er to sider av samme sak. Tidligere i kapittelet har jeg vist hvordan Eiermann knytter Lehmanns tanker om det politiske i det estetiske til Rancières skille mellom *det politiske* og *politi*. For Lehmann ligger altså det politiske i bruddet med politiet (Rancière) – og det er det dramatiske teatret som representerer politiet hos Lehmann. Eiermann hevder dermed at Lehmann på den ene siden ser det postdramatiske teatret som politisk fordi det innebærer en mengde konkrete negasjoner av det dramatiske teatret – et brudd med teatrets politi – som startet med den historiske avantgarden og deretter neo-avantgarden på 1950–1960-tallet.¹³⁵ Den andre grunnen som Eiermann trekker fram til hvordan Lehmann ser det postdramatiske teatret som politisk, er at det også avgrenser seg fra teater som tilsvarer eller representerer det Debordske skuespillets logikk.¹³⁶ Dette gjør det for eksempel gjennom å «utforske situasjonsaspektet»¹³⁷ i teatret og tydeliggjøre tilskuerens medansvar i teatersituasjonen. Det postdramatiske teatret er altså politisk fordi det innebærer «et brudd med teatret som stiller til skue»,¹³⁸ ifølge Lehmann, slik Debord definerer skuespillet i 1967. Men som vi har sett forstår Debord skuespillet som videreutviklet i 1988, der jaget etter evigvarende nåtid, uten historie og framtid, er en av dets definerende prinsipper. Man kan si at teatret derfor alltid har vært ett skritt bak skuespillet selv.

¹³¹ Ibid. 18.

¹³² Det er dog viktig å understreke at Lehmann peker på at de nye estetiske strategiene og uttrykkene ikke oppstod på denne tiden, men hadde klare røtter til både den historiske avantgarden og utviklingen av nye teaterformer på 1960-70-tallet. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 33.

¹³³ To år etter *Postdramatisches Theater* publiserte Lehmann et essay kalt «Wie politisch ist postdramatisches Theater?», som året etter ble utgitt i boken *Das politische Schreiben* (2002).

¹³⁴ Eiermann, «Vom postsdramatischen Politischen», 139.

¹³⁵ Ibid. 140/Lehmann, *Das politische Schreiben*, 22.

¹³⁶ Ibid. /Ibid. 25.

¹³⁷ Ibid. /Ibid. 21.

¹³⁸ Ibid. /Ibid. 25.

Det må understrekes her at Lehmanns konsept om tilstedeværelse i teatret også består i det han definerer som et samtidig fravær, ettersom han argumenterer for at «Präsenz» ikke kan eksistere uten en samtidig «Absenz»: «Gegenwart [synonym til Präsenz] durch klassisch idealisierende, gesteigerte und steigernde Bühnenpräsenz ist nur die eine Seite.»¹³⁹ Den andre siden av tilstedeværelse i teatret blir produsert «durch ihre [nåtidens/tilstedeværelsens] Störung, Verdoppelung und Verzögerung».¹⁴⁰

André Eiermann definerer teater som benytter seg av estetiske strategier for å motarbeide det Debordske skuespillet som et «postspektakulært teater» (postspektakuläres Theater). Dette er et teater som kritiserer kravet om «evigvarende nåtid» som Debord så virksom i skuespillet på slutten av 1980-tallet. Eiermanns konsept om et postspektakulært teater vil jeg komme nærmere inn på i neste kapittel. Før jeg går over til å diskutere mulige uttrykk for politisk teater i dag, er det på sin plass å gjøre en kort oppsummering av de linjene som har blitt trukket så langt i dette kapittelet. Jeg har sett på hvordan begrepet «politisk teater» har gjennomgått store endringer i løpet av de siste 100 årene. Forståelsen av det politiske ved teatret har på mange måter gått fra det konkrete i form av tydelige tematiske og estetiske aspekter, samt politisk intensjon i selve verket (for eksempel Piscator, Brecht eller 1970-tallets aksjonskunst) til det å lage teater på en politisk måte ved at selve formen utfordrer de estetiske begrensningene i teatret. Jeg har også vist til hvordan de samfunnsmessige endringene har påvirket troen på teatrets politiske potensial. I introduksjonen til *Not Just a Mirror* (2015) stiller Malzacher det betimelige spørsmålet: «So how can theatre today again become a powerful medium of not only mirroring society but being a part of changing it?»¹⁴¹ I neste kapittel skal jeg se nærmere på samtidsteater som forsøker å gjøre akkurat dette ved hjelp av både estetiske virkemidler og strategier som kan betegnes som overskridende.

2.6 Hva er politisk teater i dag?

2.6.1 Ny kritikk mot kapitalismen

¹³⁹ Lehmann, «Die Gegenwart des Theaters», 19.

¹⁴⁰ Ibid. 18f.

¹⁴¹ Malzacher, *Not Just a Mirror*, 11.

Hvorfor kan man i dag observere en etterspørsel etter teatrets nytteverdi og en søken etter et mer samfunnsengasjert teater, etter kunstnerisk aktivisme?¹⁴² Svaret på dette er komplekst, og kan forstås fra mange forskjellige perspektiver alt etter hvilken samfunnsmessig sammenheng man befinner seg i. I 2015 stiller Hillman følgende spørsmål i sin undersøkelse av politisk teater i Storbritannia: «Does ongoing political activism, and the socio-economic and political circumstances of the past century still resonating today mean that there is still a place for a theatre that seeks to instigate change?»¹⁴³ Pågående politisk aktivisme er nøkkelord her. Det finansielle krasjet i 2008 tydeliggjorde krisen i den neoliberale styringsmentaliteten, eksemplifisert gjennom bevegelser som Occupy Wall Street i USA, og lignende protestbevegelser i for eksempel Athen og Madrid. Samme år skriver Rancière i *Den emansiperte tilskuer*: «Etter en tid med kritikk av det modernistiske paradigmet og en rådende skepsis overfor kunstens omveltningskraft, ser vi nå at kunstens kall om å gi et tilsvarende økonomiske, statlige og ideologiske dominansformer er på vei tilbake for fullt.»¹⁴⁴ Ifølge Rancière tar denne politiske reaktiviseringen innenfor kunstfeltet ulike, og noen ganger motstridende former.¹⁴⁵ Hillman hevder noe lignende når hun skriver at per 2015 forblir forestillingen om teatrets evne til å frambringe politisk endring omstridt, men at i dagens teater blir kapitalismen «critiqued and resisted with renewed urgency, and contemporary scholars have readdressed the viability of what many identify as an inherent resignation within postmodern theoretical perspectives.»¹⁴⁶ I det følgende skal jeg se på to ulike eksempler på hvordan denne kritikken av og motstanden mot kapitalismen finner uttrykk både i kunstnerisk praksis og i teaterteori.

2.6.2 Postspektakulært teater

Som Boltanski og Chiapellos teori, samt Debords analyse har illustrert, opprettholder kapitalismen og skuespillsamfunnet sin eksistens og legitimitet gjennom å annektere de forsvarsmekanismene som utvikles for å utøve motstand mot disse. Denne praksisen er også i aller høyeste grad til stede i teatret. Så for å kunne snakke om et politisk teater i dag, må man ifølge Eiermann utvikle nye estetiske strategier som jobber mot

¹⁴² Her har jeg omformulert Malzachers statment jeg brukte i innledningen til et spørsmål.

¹⁴³ Hillman, «(Re)constructing Political Theatre», 383.

¹⁴⁴ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 77.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Hillman, «(Re)constructing Political Theatre», 380.

skuespillsamfunnets/kapitalismens/kulturindustriens mekanismer.¹⁴⁷ Eiermann foreslår derfor å snakke om politisk teater i dag som et *postspektakulært teater*. Med dette mener han ikke et teater *etter* skuespillet (Debord), men et teater «das nicht mehr der Debord'schen Forderung nach Unmittelbarkeit verpflichtet ist, sondern reflektiert, dass diese unter den heutigen Bedingungen des Spektakels gerade zu dessen Stütze geworden ist.»¹⁴⁸ Som jeg var inne på i forrige kapittel, har vi sett hvordan dette kravet om umiddelbarhet ble integrert i det skuespillet som Debord så virksom mot slutten av 1980-tallet, 20 år etter det «originale» skuespillet. Et postspektakulært teater er dermed et teater som motarbeider de *tilsynelatende* antispektakulære holdningene som ofte kan observeres i teatret i dag, og som ifølge Eiermann egentlig framstår mer som «skuespillkonforme pseudokritikker».¹⁴⁹ Det handler altså om å være bevisst på hvordan teatret er med på å understøtte skuespillet gjennom å reproducere dets strukturer og mekanismer. Med det må man også identifisere former for «kritikk» mot skuespillet som egentlig ikke er reelle, som reproducerer i stedet for å utfordre.

For å bedre illustrere hvordan skuespillet er under stadig endring, og dermed hvordan forsvarsmekanismene som skuespillet produserer også forandrer seg, samt nøyaktig hva som er politisk ved det postspektakulære teatret, bruker Eiermann Lehmanns forståelse av det politiske ved det postdramatiske teatret som eksempel. Jeg har allerede i forrige kapittel vist til hvordan Lehmann forstår det postdramatiske teatret som politisk fordi det bryter med teatrets politi og teatret som stiller til skue (virksomt i Debords skuespill). Selv om Eiermann ikke nødvendigvis stiller seg kritisk til det å skulle definere postdramatisk teater som politisk teater i 2001, hevder han at denne typen teater ikke kan forstås som dette i dag ettersom det postdramatiske teatret har «inntatt en plass i det som sies og vises».¹⁵⁰ Det har «blitt normalitet» og nærmest «en regel i teatret», og synliggjør seg i «former for teaterarbeid passende for et mainstream-publikum».¹⁵¹ Sagt med andre ord har det postdramatiske teatret blitt institusjonalisert og innlemmet i skuespillet samtidig som det fortsetter med sin tilsynelatende kritikk av dets strukturer og mekanismer.

¹⁴⁷ Eiermann, «Vom postdramatischen Politischen», 141f.

¹⁴⁸ Ibid. 145.

¹⁴⁹ Ibid. 144f.

¹⁵⁰ Ibid. 140. Min oversettelse.

¹⁵¹ Ibid. Min oversettelse.

Eiermann baserer sin argumentasjon på det faktum at skuespillsamfunnet i 2001, da Lehmann skrev sin tekst, ikke er det samme i 2012 da Eiermanns tekst ble publisert. Dette skyldes at «skuespillsamfunnet har utviklet nye forsvarsmekanismer mot de antispektakulære strategier som Lehmann så virksom i det postdramatiske teatret i 2001».¹⁵² Følger man Lehmanns argumentasjon, var det dramatiske teatret en del av skuespillsamfunnet i 2002, mens det postdramatiske teatret ifølge Eiermann har blitt en del av det i 2012. Dette kan observeres for eksempel ved at «skuespillet ikke lenger vil ha den passive tilskueren, men den aktive deltakeren».¹⁵³ Dette er en konsekvens Eiermann mener kommer av at dagens Debordske skuespill består mer i å innlemme oss «i sirkulasjonen av bilder og varer»¹⁵⁴ i stedet for å «gjennom ulike spesialiserte medier *synliggjøre* [stille til skue] den verden som ikke lenger er direkte håndgripelig»,¹⁵⁵ som Debord formulerte det i 1967. For Eiermann er derfor et postspektakulært teater et teater som har utviklet nye estetiske strategier mot skuespillsamfunnet, noe han beskriver på følgende måte:

Statt die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern als vermeintlich wesentliches Charakteristikum der Aufführung zu betonen – beispielweise durch direkte Face-to-face-Kommunikation, durch das Ausspielen des affektiven Potentials *phänomenaler Leiblichkeit*, durch die Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum, durch die körperlich interaktive Einbeziehung des Publikums ... wird die gemeinsame Anwesenheit und gegenseitige Wahrnehmbarkeit von Akteuren und Zuschauern zunehmend gerade unterlaufen [...]¹⁵⁶

Dette er estetiske uttrykk som man kan si først og fremst oppstår utenfor de statlige teaterinstitusjonene. Eiermann bruker selv koreografen og danseren Mette Ingvartsen som eksempel på en utøver som utforsker en postspektakulær teaterestetikk.¹⁵⁷ Gjennom sitatet ovenfor stiller Eiermann seg kritisk til den tyske teoretikeren Erika Fischer-Lichtes nå institusjonaliserte konsept om «die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern» som en forutsetning for at en forestilling skal kunne finne sted.¹⁵⁸ Eiermann kritiserer med andre ord det postdramatiske konseptet om *tilstedeværelse/nærvær (Präsenz)*, om her-og-nå-

¹⁵² Ibid. 141. Min oversettelse. Denne påstanden baserer han på Debords utgivelse fra 1988 *Comments on the Society of the Spectacle*, hvor Debord hevder at «It [skuespillet] has even learned new defensive techniques, as powers under attack always do.» Debord, *Comments on the Society*, 3.

¹⁵³ Ibid. 141. Min oversettelse.

¹⁵⁴ Ibid. Min oversettelse.

¹⁵⁵ Ibid. 141/Debord, *Skuespillsamfunnet*, 12. Original utheving. I den norske oversettelsen heter det ikke «stille til skue», men «synliggjøre». I den tyske utgaven som André Eiermann refererer til, heter det «zur Schau stellen» – «stille til skue».

¹⁵⁶ Eiermann, «Vom postdramatischen Politischen», 144.

¹⁵⁷ Ibid. 145.

¹⁵⁸ Ibid. 143/Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 58.

situasjonen mellom aktører og publikum som har stått sentralt innen teatervitenskapen siden den såkalte «performative turn»¹⁵⁹ gjorde sitt inntog i humaniora på 1990-tallet. Som vist til i forrige kapittel, forstår Lehmann dette kravet om *Präsenz* i teatret som en samtidig tilstedeværelse av *Absenz*. I så måte er Lehmanns konsept om det postdramatiske teateret mer postspektakulært i det estetiske enn kanskje Eiermann vil innrømme. I henhold til tyske teatervitenskapelige diskurser de siste årene, synes det nærliggende å kalle Eiermanns postspektakulære teater for «Theater der Absenz»,¹⁶⁰ som en motsetning til Fischer-Lichtes «Theater der Präsenz». Denne «fraværsestetikken» består altså av strategier som jobber mot Debords «evigvarende nåtid» og publikums begjær etter skuespillerens nærvær og tilstedeværelse i teatret. Eiermann observerer en rekke kunstneriske arbeider de siste årene som han definerer som postspektakulære gjennom at «aktører opptrer i mørket, bak enveisspeil, med ryggen til publikum, i kostymer som forhindrer sansene deres – eller så opptrer de overhodet ikke».¹⁶¹

Eiermann hevder at hvor lenge denne formen for teater fortsetter å være antispektakulært og derigjennom politisk, «avhenger av om eller hvor kjapt skuespillet også tar opp i seg postspektakulære strategier».¹⁶² Som vi har sett fra analysen av kapitalismens ånd, er det nærliggende å tro at et slikt antispektakulært teater stadig må oppfinnes på nytt i takt med kapitalismens og skuespillets utvikling. Det betyr også at det politiske ved teatret er under stadig endring og dermed alltid må redefineres i takt med samfunnsmessige utviklinger. Ut fra Eiermanns artikkel om det postspektakulære teatret, kan man hevde at han har en utelukkende verksestetisk innfallsvinkel.¹⁶³ Han diskuterer hvordan teatret kan være antispektakulært gjennom å ta i bruk estetiske strategier i forestillinger som motarbeider skuespillets krav. Men jeg vil hevde at for å motarbeide skuespillet er det også nødvendig å ha et mer helhetlig perspektiv: Skuespillet består av maktstrukturer som bestemmer hva som kommer til syne og

¹⁵⁹ Jf. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen* (2004).

¹⁶⁰ Eiermann benevner ikke selv teatret for «Theater der Absenz» i denne artikkelen, men teorien hans sammenfaller med en rekke andre arbeider i Tyskland de siste årene som omhandler en «Ästhetik der Absenz» som på samme måte som Eiermann kritiserer kravet om tilstedeværelse og «evigvarende nåtid» (Debord) i det postdramatiske teatret. Se for eksempel Heiner Goebbels *Ästhetik der Abwesenheit* (2012) og Gerald Siegmunds *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes* (2006).

¹⁶¹ Eiermann, «Vom postdramatischen Politischen», 144. Min oversettelse.

¹⁶² Ibid. 147. Min oversettelse.

¹⁶³ Eiermann har også gitt ut en bok med tittelen *Postspektakuläres Theater* (2009) som jeg ikke har lest. Det er derfor mulig at han også skisserer antispektakulære strategier som går utover det verksestetiske ved teaterproduksjonen.

hvem som blir hørt, noe som har betydning for teaterproduksjonen og også for hvordan jeg i denne oppgaven observerer at teater lukkes i en estetisk-politisk kontekst.

2.6.3 Aksjonistisk teater

Det er ikke bare Eiermanns definisjon av et postspektakulært teater som er mulige uttrykk for politisk teater i dag. Ulike former for aksjonistisk, overskridende teater har de siste årene fått større plass blant teaterkunstnere i Europa. En nytenkning rundt teatrets politiske ansvar kan man eksempelvis observere gjennom arbeider fra gruppen Zentrum für politische Schönheit i Tyskland. Dette kollektivet har gjennom teatreale aksjoner blant annet satt fokus på drukningskatastrofene i Middelhavet som skjer på Europas dørstokk. I *Die Toten kommen* fra 2015 hentet gruppen døde mennesker som har druknet på vei over Middelhavet til Europa opp fra massegraver i Hellas for å gi disse en verdig begravelse på ulike kirkegårder i den tyske hovedstaden. Sted og tid for disse «happeningene» ble først offentliggjort seks timer før starttidspunktet på grunn av den politiske sprengkraften, som gruppen selv kaller det i informasjonsvideoen om prosjektet.¹⁶⁴ Etter begravelsene ble det også organisert en protestaksjon foran Reichstag, som ble kalt «de utestengtes marsj». Her protesterte de deltakende mot regjeringens flyktningpolitikk ved å plante symbolske gravkors foran bygningen.¹⁶⁵

Med sine politiske aksjoner har Zentrum für politische Schönheit klare røtter til 1960- og 1970-tallets overskridende politiske teater, men den mest nåtidige parallellen kan sees til den avdøde tyske film- og teaterkunstneren Christoph Schlingensief og hans aksjonskunst. Det er spesielt én av Schlingensiefs aksjoner som har fått stor oppmerksomhet, den såkalte containeraksjonen *Bitte liebt Österreich* fra Wiener Festwochen i 2000. Kort fortalt etterlignet aksjonen et slags Big Brother-event hvor asylsøkere ble samlet i containere for at de én etter én skulle bli stemt ut av landet. Videooverføringer fra performancen fantes tilgjengelig på internett, og det var også her tilskuerne kunne stemme ut asylsøkerne. I tillegg til dette ble plakater fra det fremmedfiendtlige partiet Freiheitliche Partei Österreichs installert utenpå containerveggene. En annen gruppe som driver med lignende aksjonistisk teater eller performance i dag, er Jonas Staals kunstneriske og politiske organisasjon New World

¹⁶⁴ Zentrum für politische Schönheit, «Die Toten kommen».

¹⁶⁵ Demnitz, «50 Demonstranten».

Summit. Organisasjonen dedikerer arbeidet sitt til å opprette nye alternative parlamenter gjennom å organisere årlige toppmøter som inviterer organisasjoner som føler seg ekskludert fra samtidens demokrati.¹⁶⁶ På denne måten gis de som ikke høres en stemme, akkurat slik Rancière forstår muligheten for det politiske i det estetiske – at det åpner opp for at nye stemmer kan komme til i det politiske rommet.

Ekseplene fra lignende og annen type aksjonsteater i dag er mange. Jan Deck ser et slektskap mellom samtidige teaterformer som han betegner som politisk og politisk aktivisme. Det disse formene har til felles er at det ikke er nok å påpeke politiske problemer i en diskursiv form. Intervensjon i den politiske virkeligheten er et nøkkelbegrep her:

Vielmehr versuchen sie, mithilfe konkreter Aktionen physisch und symbolisch in die realen Verhältnisse zu intervenieren. Die Intervention von Theater und Performance ist jedoch zuallererst eine ästhetische. Es geht mehr um eine veränderte Wahrnehmung, was auf Sinne und Körper der Zuschauer zielt.¹⁶⁷

Deck poengterer her at intervensjon fra teater og performance først og fremst er estetisk, til forskjell for politisk aktivisme som søker en reell intervensjon. Jeg vil imidlertid hevde at noen typer aksjonsteater tar skrittet lengre enn bare estetisk intervensjon. Det som for eksempel skiller *Die Toten kommen* og *Bitte liebt Österreich* fra hverandre, er at førstnevnte faktisk griper aktivt inn i virkeligheten – de døde flyktingene ligger ikke lenger begravet i massegraver i Hellas, men på tyske kirkegårder. Mens sistnevnte aksjon er av mer estetisk art hvor man kan snakke om det politiske i form av en endret sansing av verden (*micropolitics of spectatorship*).

Å spille teater i et offentlig rom er ikke per se politisk, hevder Deck videre. Det er politisk hvis det enten fungerer som en stedsspesifikk studie eller hvis det bryter samfunnets gjeldende regler – når det følger *bruddets strategi* (*Strategie der Unterbrechung*).¹⁶⁸ Med dette mener han at «i subversjon og reevaluering av forskrevne adferdsmåter, i skapelsen av temporære autonome soner, i produksjonen av motbilder, så ligger det en mulighet til å

¹⁶⁶ New World Summit, «About».

¹⁶⁷ Deck, «Politisch Theater machen», 28.

¹⁶⁸ Ibid. 22.

forstyrre herskende regler og praktisk utsette disse».¹⁶⁹ Dette minner om Rancières konsept om det politiske i estetikken gjennom en ny deling av det sanselige:

Politikken består i å rekonfigurere delingen av det sansbare som definerer det som er felles i et fellesskap, og å innlemme nye subjekter og objekter i det, å gjøre synlig det som før var usynlig og å la de som tidligere ble oppfattet som larmende dyr bli hørt som talende mennesker.¹⁷⁰

Schlingensiefs containeraksjon illustrerer hvordan «temporære autonome soner» kan skapes gjennom kunsten og «gjøre synlig det som før var usynlig», slik Rancière formulerer det. Disse eksemplene fra aksjonistisk teater i dag viser også til to ulike måter å forstå det politiske som overskridende på: Den ene er basert på ideen om at det politiske ligger i fysisk og reell intervensjon, den andre på konseptet om at intervensjon er av estetisk art. Men det er også mulig å se overskridelse fra et annet perspektiv: Når det politiske trenger inn i teatret og tvinger det inn i en større politisk, samfunnsmessig diskurs. Dette perspektivet er det sentrale i kapittel seks.

2.6.4 «Hvis alt er politisk, er ingenting politisk lenger»

Når man leser tekstene i *Politisch Theater Machen* (2011) og *Performing Politics* (2012) om hvordan man kan lage teater på en politisk måte, er det et gjennomgående fokus på at politisk teater ikke skal belære eller opplyse, men gi publikum muligheten til å utvikle egne synsmåter.¹⁷¹ At publikum i dag ser seg selv som medforfattere av sin egen opplevelse i teatret, er ifølge Malzacher et resultat av innflytelsen som blant annet Rancières teorier i *The Politics of Aesthetics* (2000) og *The Emancipated Spectator* (2008) har hatt «for rethinking the medium of theatre and the notion of performativity».¹⁷² Som medforfatter trer også tilskueren fram som individ, snarere enn som del av et kollektiv, ifølge Malzacher. Om rollen Rancières teorier har hatt i forståelsen av begrepet om det politiske, skriver Malzacher at «his scepticism towards any clear political statement in art and his valorising of the power of ambiguity and rupture as the true virtues of art, helped pave the way for wide definitions of the political.»¹⁷³ Malzacher ser denne framveksten som en teoretisering av det politiske, noe han hevder har ført til at mange teaterkunstnere inspirert av politisk filosofi ikke har evnet å

¹⁶⁹ Ibid. Min oversettelse.

¹⁷⁰ Rancière, «Estetikken som politikk», 537.

¹⁷¹ Deck, «Politisch Theater machen», 15.

¹⁷² Malzacher, «No Organum to Follow», 19.

¹⁷³ Ibid. 20.

knytte den teoretiske tenkningen om det politiske til faktiske realiteter i samtiden.¹⁷⁴ Han kaller dette for en homeopatisk, annenhånds tilnærming til det politiske:

[...] we ... [have gotten] too used to calling philosophical theories and performances 'political', even if they are only very distantly based on thoughts that themselves were already abstracted from the concrete political impulses that sparked them. A homeopathic, second-hand idea of political philosophy and art has become a main line of contemporary cultural discourse.¹⁷⁵

Det er mye som kan leses som politisk på et teoretisk, abstrakt nivå, men hvis en slik ren teoretisk (eller her: estetisk-politisk) tilnærming til det politiske får råde i teatret, kan ikke det føre til at man fjerner seg enda lenger unna den konkrete, politiske virkeligheten som man faktisk lever i? Risikerer man ikke da å lukkes i en estetisk-politisk kontekst? For hvis vi med denne åpne forståelsen av det politiske dermed kan gi svært mye av samtidens teateruttrykk merkelappen politisk, synes begrepet å bli tømt for mening. Akkurat slik argumenterte Chris Erichsen i en kommentar publisert på Scenekunst.no i 2014. Her hevder han at begrepet «politisk teater» er fullstendig tømt for innhold og at det derfor burde avskaffes inntil videre.¹⁷⁶ Man kan altså snu det hele på hodet og si, som Malzacher gjør: «In the end, if everything is political, nothing is political anymore».¹⁷⁷ Dette viser hvordan det er behov for en konkretisering av begrepet om politisk teater i dag som rommer et større perspektiv enn det estetiske som man finner hos Rancière, Lehmann, Eiermann og Deck.

¹⁷⁴ Ibid. Her poengterer Malzacher at tekstene til mange av filosofene som samtidens teaterkunstnere baserer sitt politiske syn på, tar utgangspunkt i konkrete politiske erfaringer disse filosofene har fått fra deltakelse i politiske aktivistgrupper.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Erichsen, «Avskaff begrepet politisk teater».

¹⁷⁷ Malzacher, «No Organum to Follow», 20.

3 *TERRORisms*

3.1 Union des Théâtres de l'Europe (UTE)

Den europeiske teaterunionen ble dannet i 1990 og er en allianse av over 40 medlemmer bestående av 19 europeiske og internasjonale institusjonsteatre (Russland og Israel), samt individuelle og assosierte medlemskap fra ulike land. Juridisk sett har unionen base i Frankrike, men med fem lederkontorer i Tsjekkia, Tyskland, Hellas, Østerrike og Serbia. Ifølge UTEs pressemelding fra 2016 anses unionen som et av de mest innflytelsesrike teaternetverkene i Europa.¹⁷⁸ Denne påstanden kan underbygges for eksempel ved å se på den symbolske og finansielle støtten de mottar fra EU: UTE ble valgt til kulturambassadør av EU-kommisjonen i 2012,¹⁷⁹ og prosjektet *Terrorisms* 2013–2015, som er denne oppgavens anliggende, ble co-finansiert av EUs «Kreative Europa»-program.¹⁸⁰ I UTEs pressemelding står det videre at unionens medlemsteatre til sammen årlig viser mer enn 10 000 forestillinger og har 3 millioner tilskuere. I tillegg tilbyr medlemsteatrene et bredt spekter av ulike arrangementer både av kunstnerisk og politisk art.¹⁸¹ Om bakgrunnen for å danne en slik teaterunion heter det:

First centred on a programme of regular festivals with the aim to unite East and West, the Union has developed into an alliance of European theatres combining artistic and political goals, and using existing artistic platforms in order to strengthen professional exchange and promote an open Europe of culture.¹⁸²

Allerede i teaterunionens konsepsjon ser man en tydelig politisk agenda: å gjenforene Øst- og Vest-Europa etter jernteppets fall. Denne politiske forankringen synes å ha blitt forsterket etter hvert som UTE har utviklet seg til den alliansen av teatre den er i dag med stadig nye prosjekter i skjæringspunktet mellom det kunstneriske og det politiske. Dette understrekes når UTE videre skriver at unionen ser sitt oppdrag innenfor både en kunstnerisk, politisk og sosial sfære, og at dette kommer til uttrykk i tre hovedlinjer:

¹⁷⁸ Union-theatres-europe.eu, «UTE General press release».

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid. «TERRORisms».

¹⁸¹ Ibid. «UTE General press release».

¹⁸² Ibid.

[...] the development of international and transnational collaborations, the maintenance and transmission of Europe's cultural heritage, focusing on its appropriation by young artists, and the questioning, development and renewal of this heritage through groundbreaking artistic projects, but also political projects, all of which offer a critical reflection on today's society.¹⁸³

Det er den tredje hovedlinjen – politiske prosjekter som tilbyr kritisk refleksjon rundt dagens samfunn – av UTEs selvforståelse og agenda som er mest interessant i denne sammenhengen. Et eksempel på et prosjekt som passer inn under denne beskrivelsen, er det fortsatt pågående «Refugees vs. Arts»-prosjektet, som blant annet består av forestillinger, konferanser og seminarer i de ulike medlemslandene. Prosjektet er et ledd i UTEs agenda om å speile den europeiske virkeligheten som unionen eksisterer i:

Since 2011, the UTE has been intensively dealing with the issue of Europe's internal and external borders [...] we have repeatedly asked the question which role art and theatre can take on in this longer and longer lasting crisis with ever changing faces. Are plays in which refugees are put on stage a platform for these people or simply an exposure? Can authors who don't come from troubled regions even write about these burning issues?¹⁸⁴

Her formuleres det tydelig hvordan politiske spørsmål knyttes til kunstnerisk produksjon. *Terrorisms*-prosjektet presenteres også på en lignende måte, noe jeg skal komme nærmere inn på i neste kapittel. Et annet prosjekt UTE har initiert, er *Conflict Zones* (2014–2017): «a three-year programme aiming to explore the conflicts that have been shaping our surroundings, moves and thoughts ever since the beginning of the Great War.»¹⁸⁵ Dette prosjektet løper delvis parallelt med *Terrorisms* og skal ifølge UTE tilby et program bestående av blant annet konferanser, seminarer og gjesteopphold som skal dokumenteres av blant annet journalister og teaterkritikere tilknyttet prosjektet.

Flyktningkatastrofen og terrorfrykten er kanskje to av de viktigste politiske debattene i Europa for tiden. Ved at UTE initierer prosjekter tilknyttet disse temaene, er det nærliggende å kunne forstå unionen som et nettverk som ønsker aktivt å forholde seg til hendelser og utviklinger som har betydning for Europas framtid.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid. «Refugees vs. Arts».

¹⁸⁵ Ibid. «Conflict Zones».

3.2 *Terrorisms*-prosjektet

3.2.1 «Terrorisme» – et politisk og emosjonelt ladet begrep

Terrorisms ble initiert av UTE som et toårig samarbeidsprosjekt mellom fem teatre fra fem land. Det er nærliggende å forstå dette prosjektet som et av UTEs «projects on current political issues» (jf. beskrivelsen i forrige kapittel). I presentasjonen av prosjektet på UTEs hjemmeside, kan man lese at det blant annet skulle bestå av teaterproduksjoner som ledet til produksjonsutvekslinger, nye teatertekster, konferanser, akademiske og litterære produksjoner og en *Terrorisms*-festival.¹⁸⁶ Gjennom disse ulike kunstneriske og akademiske formatene skulle deltakerteatrene belyse temaet «terrorismer», og dermed «elaborate different points of views and explore different aspects that are likely fundamentally determining our societies».¹⁸⁷ Dramatikere fra hvert land ble engasjert for å skrive nye teaterstykker om temaet, og disse dannet så grunnlaget for produksjonsutvekslinger mellom de forskjellige deltakerlandene i løpet av de to årene prosjektet fant sted. Startskuddet for *Terrorisms* var en innvielseskonferanse i Oslo 15. september 2013. Nærmere to år senere ble det hele avsluttet med en teaterfestival i Stuttgart i juni 2015 hvor alle forestillingene ble vist, sammen med foredrag, debatter og andre teaterproduksjoner i regi av Schauspiel Stuttgart.

«There is no terrorism in singular form, but a variety of TERRORisms», skriver terrorismeforskeren Walter Laqueur, et utsagn som ble benyttet som slogan for *Terrorisms*-prosjektet.¹⁸⁸ For navnet på prosjektet, samt måten det er skrevet på; *TERRORisms*, viser til det faktum at terrorisme kan ta mange forskjellige former. Flertydigheten i selve begrepet er også noe Schauspiel Stuttgarts teatersjef Armin Petras¹⁸⁹ trekker fram i programteksten for den avsluttende festivalen: «Det noen kaller terrorisme, kaller andre frihetskamp».¹⁹⁰ Dette aspektet ble kanskje særlig tydelig med tanke på at både et israelsk og et palestinsk teater i utgangspunktet var invitert til å delta i prosjektet. Ifølge Petras var det også viktig for medlemsteatrene i unionen at samarbeidsprosjektet skulle belyse et tema som opplevdes

¹⁸⁶ Ibid. «TERRORisms».

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid. UTEs framheving i ordet «TERRORisms».

¹⁸⁹ På denne tiden fram til 2015 var Petras også styremedlem i UTE.

¹⁹⁰ Petras, «Terrorisms. Internationales Theaterfestival».

aktuelt: «Wir haben gesagt, zu welchem Thema können wir aus verschiedenen Theatern Europas gemeinsam etwas machen [...] Terrorismus ist ein ganz zentrales Thema, was uns weiter in den nächsten Jahren beschäftigen wird.»¹⁹¹

At terrorisme er et problem i Europa i dag, og at europeerne kommer til å måtte forholde seg til dette i årene framover, er lett å enes i. Terrorisme som et «hverdagslig», europeisk fenomen er imidlertid ikke noe nytt til tross for at det er lett å tro det gjennom for eksempel medias dekning av terroranslag og den påfølgende jakten på terroristene. Ifølge professor og psykolog Arnstein Mykletun er det statistisk sett mange færre terrorangrep i Europa i dag hvis man sammenligner med da The Irish Republican Army (IRA) herjet i London på 1970- og 1980-tallet.¹⁹² Det er snarere vårt forhold til den som har endret seg drastisk i takt med den digitale utviklingen. Mykletun hevder at: «Desto mer spektakulært angrepet er, jo mer berører det oss. Desto mer medieoppmerksomhet det får, jo reddere blir vi».¹⁹³ Videre framholder Mykletun at angrep som ikke har blitt fotografert eller dokumentert i samme grad ikke berører oss like mye, som for eksempel de mange angrepene på Londons undergrunn utført av IRA på 1970- og 1980-tallet. Uten de dramatiske bildene eller videooverføringer fra angrepene, får de dermed ikke samme fotfeste i vår bevissthet. Dagens terrorgrupper som IS derimot, bruker filming aktivt i sin propaganda for å skape frykt.¹⁹⁴

Professor i medievitenskap Reinhold Görling holdt et foredrag på innvielseskonferansen til prosjektet hvor han sier følgende:

We all have something in mind when we speak about terrorism. And this is not just something cognitive. We have emotions, affects, even our bodies react in a certain way. Terrorism seems to be a much more complex thing. It is something we are involved in, not only the other. It is something that ties us together: us, the other, us and the other.¹⁹⁵

De fleste av oss som var gamle nok til å oppleve angrepene mot USA i 2001 har på en eller annen måte et minne om tvillingtårnene som brenner og senere raser sammen. Dette er fordi vi kunne se overføringen av det i sanntid på TV. Det samme gjelder for anslaget mot Oslo og

¹⁹¹ Gampert, «Nacht im Dreck wühlen».

¹⁹² Mykletun, «Terror er helt forkastelig»

¹⁹³ Mykletun sitert i Søhoel, «Hvorfor frykter vi terror».

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Görling, «The Intrigue of Terrorism».

Utøya i 2011. I presentasjonen av *Terrorisms*-prosjektet på UTEs hjemmeside, trekkes også angrepet på amerikansk jord fram som et eksempel på ulike former for terror. Dette er nettopp fordi det har en særskilt stilling i Vestens forhold til terrorisme, og vi assosierer det med «krigen mot terror» som George Bush lanserte i etterkant av angrepet. Det er som om tv-bildene fra de brennende tårnene er fanget i vår kollektive bevissthet som selve dagen da terroren ble en del av amerikanere og europeeres hverdag, selv om dette er langt fra tilfellet, jf. uttalelsene fra Myklebust tidligere.

I løpet av de to årene *Terrorisms*-prosjektet eksisterte, fant også nye terrorhandlinger sted i direkte tilknytning til deltakerlandene. Jeg snakker selvfølgelig om rakettangrepene fra Hamas inn på israelsk territorium og Israels respons mot Gazastripen i form av militæroperasjonen *Operation Protective Edge* i 2014, samt attentatet mot det franske satiremagasinet Charlie Hebdos redaksjonslokaler i Paris i januar 2015. Roland Müller fra *Stuttgarter Zeitung* framholder i en artikkel om festivalen at angrepet mot Charlie Hebdo bekrefter temaets aktuelle nødvendighet (*Dringlichkeit*)¹⁹⁶, noe man også kan argumentere for gjelder det israelske bidraget med tanke på at Gazakrigen fant sted da Habima-ensemblet hadde prøver på stykket.

Da *Terrorisms*-prosjektet ble lansert i 2013 var det til sammen syv medlemsteatre fra England, Norge, Palestina, Frankrike, Israel, Serbia og Tyskland som skulle delta, men både det engelske teatret Young Vic Theatre London og teaterkompaniet ShiberHur fra Palestina trakk seg etter hvert fra samarbeidet. Til NRK uttalte teatersjefen for det palestinske teaterkompaniet, Amir Nizar Zuabi: «Vi trekker oss ikke for å gjøre en stor politisk markering, men fordi dette samarbeidet har fått et altfor politisk fokus. Vi deltok for å lage teater, ikke for å være en del av en politisk arena.»¹⁹⁷ Det er derimot uvisst hvorfor det engelske teatret valgte å trekke seg. De fem resterende deltakerlandene har på ulike måter et forhold til terror,¹⁹⁸ i tillegg til at tre av landene (Norge, Frankrike og Tyskland) har vært

¹⁹⁶ Müller, «Bombenstimmung im Himmel».

¹⁹⁷ Graatrud/Nordal/Nymo, «Palstinsk teater trekker seg».

¹⁹⁸ Angrepet på Charlie Hebdo fant sted under prøvene på det franske bidraget *La Baraque*, men listen over tidligere terroranslag i Frankrike er lang. Kosovokrigen som fant sted mellom serbere og kosovo-albanere var også et definisjonsspørsmål hva gjaldt terrorisme/frigjøringskamp. Attentatet på

allierte i USAs krig mot terror etter terrorangrepet i 2001. Det er derfor nærliggende å tro at det ikke var tilfeldig at nettopp disse landene var invitert til å delta i et prosjekt om terrorisme.

3.2.2 Rammene for prosjektet

Terrorisms-prosjektet ble offisielt innviet gjennom en konferanse på Nationaltheatret i september 2013. På denne konferansen var fem teatersjefer til stede: Hanne Tømta, Ilan Ronen fra Habima, Gorčin Stojanović fra det serbiske teatret Yugoslav Drama Theatre, Armin Petras fra Schauspiel Stuttgart og Amir Nizar Zuabi fra ShiberHur¹⁹⁹ presenterte og diskuterte ideene bak prosjektet. Her ble også protestene rundt samarbeidet med Habima-teatret et sentralt tema. Det er mulig at dette aspektet ved konferansen ble aksentuert av det faktum at flere israelske fredsaktivister var til stede. Ifølge det von der Fehr rapporterer kunne aktivistene delta på åpningskonferansen til prosjektet fordi de allerede var i Oslo i forbindelse med at en konferanse som markerte 20 år etter Oslo-avtalen fant sted på Litteraturhuset to dager tidligere.²⁰⁰ I paneldiskusjonen mellom teatersjefene og både norske, palestinske og israelske fredsaktivister, fungerte teaterregissør Kai Johnsen som moderator. Uttalelser fra de forskjellige teatersjefene i forbindelse med dette vil bli gjenstand for drøfting i kapittel fem og seks.

Høsten etter, i november 2014, fant en spesialkonferanse om terrorisme sted i Tel Aviv i forbindelse med UTEs generalforsamling.²⁰¹ Til denne var selvfølgelig alle medlemsteatre i unionen invitert, inkludert Nationaltheatret. Her ble også Habimas bidrag *God Waits at the Station* vist for offentligheten for første gang. Premieren på det norske bidraget *Vi tygger på tidens knokler* ble avholdt på Nationaltheatret 15. januar 2014. Tyske Schauspiel Stuttgart forestilling *5 Morgen* var først ut og hadde premiere allerede i oktober 2013. I juni 2014 var det duket for premiere på *The Dragonslayers* ved det serbiske teatret Yugoslav Drama Theatre, mens det franske bidraget *La Baraque* hadde premiere på Comédie de Reims først i begynnelsen av februar 2015.

erkehertug Franz Ferdinand, RAF i Tyskland, Breivik i Norge, intifadaer og kriger mellom Israel og Palestina.

¹⁹⁹ Det er uvisst hvorfor teatersjefen for det franske teatret ikke var til stede.

²⁰⁰ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

²⁰¹ På denne tiden var Habimas teatersjef Ilan Ronen også president for UTE.

I henhold til prosjektets konsept skulle disse teaterforestillingerne danne grunnlag for ulike produksjonsutvekslinger mellom deltakerlandene i løpet av toårsperioden prosjektet fant sted. Det er dog kun det tyske bidraget som har gjestet Oslo (i mars 2015). Therese Bjørneboe mener at Habimas forestilling også burde vært vist i Norge.²⁰² I forbindelse med protestene mot samarbeidet gikk Hanne Tømte offentlig ut og sa at Nationaltheatret ikke skulle gjestespille på Habima.²⁰³ Hvis et gjestespill fra Habima ved Nationaltheatret i utgangspunktet var planlagt, kan det derfor være mulig at det ble avlyst grunnet protestene tilknyttet samarbeidet. I og med at den avsluttende festivalen fant sted i Stuttgart i 2015, er det naturlig at forestillingene ikke ble vist ved Schauspiel Stuttgart før på dette tidspunktet. Habimas bidrag gjestet Comédie de Reims i februar 2015 i forbindelse med festivalen Reims Scènes d'Europe, hvor også det franske bidraget *La Baraque* ble vist for første gang. Det er usikkert om noen produksjoner har gjestet det serbiske teatret, eller om dette bidraget ble vist utenfor landet før festivalen i Stuttgart. Sistnevnte gjelder også for det franske bidraget. Nationaltheatrets forestilling har bare blitt vist i Stuttgart.

3.3 Den avsluttende festivalen i Stuttgart

De fem teaterforestillingerne i forbindelse med *Terrorisms*-prosjektet ble alle vist under den avsluttende festivalen i Stuttgart den 24.–28. juli 2015. I tillegg til disse bidragene hadde teatersjef Armin Petras satt sammen et program bestående av andre forestillinger både fra teatrets repertoar og tilleggsproduksjoner samt foredrag, debatter, bokpresentasjoner og filmvisninger tilknyttet tema.

Festivalen ble åpnet med et foredrag med tittelen «Kunst og terror» av kunstteoretikeren Boris Groys, som blant annet snakket om «kunstens skjebne i terrors tid». Andre foredrag eller diskusjoner som fant sted i løpet av festivalen, var blant annet et innlegg fra tidligere nevnte Reinhold Göring og teaterviter Nicolas Müller-Schöll i tilknytning til temaet «terror og teater». Ifølge Bjørneboe fokuserte Göring i sitt foredrag på hvordan terror kommuniserer, og

²⁰² Bjørneboe, «Mangslungent om Terror», 27.

²⁰³ Tømte, «Dialog veier tyngst».

at «terror er et ord som både henviser til det som utløser skrekk og til skrekk som virkning».²⁰⁴ Andre relevante punkter på programmet var en samtale om politikk og terror mellom de fem teatersjefene fra de fem teatrene som deltok i prosjektet. Bjørneboe refererer ikke noe konkret fra denne diskusjonen, så det er vanskelig å vite noe om hva som ble diskutert der.²⁰⁵ En annen diskusjon kalt «Å skrive om terror» fant sted mellom de fire dramatikerne som hadde skrevet nye tekster for de respektive teatrene som deltok i *Terrorisms*-prosjektet.²⁰⁶ Bjørneboe konkluderer i sin rapport fra Stuttgart at «ambisjonene til prosjektet *TERRORisms* ble innfridd med festivalen, men jeg skulle ønske det var lagt opp til flere gjestespill i deltagerlandene. Den israelske forestillingen burde vises i Norge».²⁰⁷

Festivalen ble godt dokumentert gjennom en spesialutgave av nettmagasinet *Conflict Zones – Young European Journalists on Performing Arts*. Dette magasinet er en del av UTEs tidligere nevnte prosjekt *Conflict Zones*. Fem skribenter fra fem land tilknyttet dette prosjektet rapporterte fra den avsluttende festivalen i Stuttgart. Her ble det publisert innhold i form av teateranmeldelser, intervjuer med dramatikere og regissører, samt kommentarer til temaet og hvordan forestillingene forholdt seg til dette. Den norske teaterkritikeren Lillian Blikset var en av deltakerne i dette skribentprogrammet, i tillegg til fire journalister fra Portugal, Italia, Russland og Bulgaria. Foruten denne spesialutgaven viet til *Terrorisms* og den avsluttende festivalen, ble også en e-bok med alle de fem skuespillene på originalspråk og engelsk lansert i etterkant av prosjektet.

²⁰⁴ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 27.

²⁰⁵ Ettersom Bjørneboe rapporterer at Habimas gjestespill ble stilt i skyggen av den begrensede ytringsfriheten for kunstnere i Israel, er det nærliggende å tro at førstnevnte ikke ble et stort tema i denne diskusjonen.

²⁰⁶ Det femte og tyske bidraget var skrevet av Armin Petras, teatersjef ved Schauspiel Stuttgart. Dette var muligens grunnen til at han ikke var med i diskusjonen.

²⁰⁷ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 27.

4 Verksestetisk innfallsvinkel til *Terrorisms*

4.1 *The Dragonslayers*

Det serbiske bidraget til *Terrorisms*-prosjektet heter *The Dragonslayers* og har undertittelen «en heroisk kabaret». Stykket er skrevet av Milena Marković og forestillingen var regissert av Iva Milošević med urpremiere på Yugoslav Drama Theatre i juni 2014. *The Dragonslayers* tematiserer århundremarkeringen for begynnelsen av andre verdenskrig ved å rekonstruere attentatet på erkehertug Franz Ferdinand av Østerrike i Sarajevo i 1914. Stykket forsøker å forstå motivasjonen til de unge medlemmene av Young Bosnia – den revolusjonære nasjonalistbevegelsen i Bosnia-Hercegovina som kjempet for frigjøring fra det habsburgske riket og som derfor gjennomførte attentatet på erkehertug Ferdinand. I en slags episk dramaturgi, med et sterkt poetisk språk og sanger som bryter opp handlingen, fortelles historien til disse medlemmene og bakgrunnen for at de handlet som de gjorde.²⁰⁸

The Dragonslayers kan sees som en «historietime i flere tidsnivåer».²⁰⁹ Åpningsscenen finner sted i et klasserom, mest sannsynlig i vår tid, hvor elever og lærer diskuterer en bok viet til «Greater Serbia»-bevegelsen som ideologisk sett dannet grunnlaget for opprettelsen av Young Bosnia og senere attentatet på erkehertug Franz Ferdinand. Elevene tar etter hvert på seg rollene som medlemmene av Young Bosnia, samt andre karakterer i løpet av stykkets gang, og med ett finner vi oss tilbake i tid. Læreren fungerer som en komplementerende forteller til handlingen. Vi blir etter hvert bedre kjent med familiebakgrunnen til disse unge mennene, og motivasjonen bak det å være en del av en nasjonalistbevegelse: Rettigheter har blitt tatt fra dem og familien, og de nærer et ønske om å være fri i et samlet Jugoslavia.

Selv om stykket beskrives som en «ironisk historietime», understrekes det på Yugoslav Drama Theaters hjemmeside at det ikke er snakk om et historisk stykke, men «a contemporary piece which examines the position of today's young man and his need to

²⁰⁸ Marković, *The Dragonslayers*.

²⁰⁹ Engel/Jähnigen, «Von Drächentöttern und Attentätern».

express the demand – to be free».²¹⁰ I dette aspektet kan man ane en parallell til Brecht og hans bruk av historie som eksempel: Hvordan kan vi forstå de historiske aspektene av attentatet og motivasjonen bak Young Bosnia ved å knytte det opp til vår tid? Eksisterer de samme forholdene fortsatt? Er dagens frihetslengsel den samme som den gang? Også i de formelle aspektene av stykket ser man tydelige referanser til Brecht og hans episke teater, for eksempel i sangene som bryter opp handlingen og skaper distanse til det man leser/ser på scenen. Den serbiske teaterkritikeren Ivan Jovanović poengterer i sin anmeldelse av premieren også at sangene framføres i en Brecht-aktig Verfremdung-effekt.²¹¹ Hvilken effekt dette hadde på publikum, sier han imidlertid ingenting om. Men ifølge avisa *Stuttgarter Nachrichten* sin anmeldelse av forestillingen, hadde det serbiske ensemblet valgt et estetisk uttrykk som beskrives som «emosjonsteater» i stedet for å vise en distansert, observerende og «følelsesløs» fortolkning av sin egen historie,²¹² noe som er det motsatte av Brechts «tenketeater».

Regissør Iva Milošević forteller i et intervju at hun fikk umiddelbare assosiasjoner til studentopprøret i 1968 og punk-bevegelsen på slutten av 1970-tallet da hun leste stykket.²¹³ Det kan virke som om denne assosiasjonen ble betydningsfull for hennes iscenesettelse ettersom Jovanović skriver:

The production begins with a recontextualisation of the position of Young Bosnians and their revolutionary ideas by drawing pop-cultural parallels to punk and recent European leftist-anarchist movements which see Europe, just as they did in 1914, as an ossified, bureaucratized shambles in search of exploitation of the poor and the small, the more brutal the better.²¹⁴

Dette inntrykket av forestillingen forsterkes når Bjørneboe skriver at «forestillingen kretser rundt frihetslengselen til de unge – den gangen og nå».²¹⁵ Både dramatiker Milena Marković og regissør Iva Milošević har hatt en tydelig politisk motivasjon bak henholdsvis skrivingen og iscenesettelsen av stykket. På spørsmål om hva som var motivasjonen hennes for å skrive stykket, svarer Marković: «My personal motivation stems from my value-system that is primarily anti-authoritarian and freedom-loving. And it is like that even when it is about an

²¹⁰ Yugoslav Drama Theatre, «Dragonslayers».

²¹¹ Jovanović, «The Dragonslayers».

²¹² Engel/ Jähnigen, «Von Drächentöttern und Attentätern».

²¹³ Trebjesanin, «Young Bosnians' Rebellion».

²¹⁴ Jovanović, «The Dragonslayers».

²¹⁵ Bjørneboe, «Mangslungent om Terror», 26.

authority coming from the value system I myself have been formed on, which is the so-called modern Western world.»²¹⁶ Hun understreker dog at «everyone is entitled to experience the play in their own way. A work of art [...] should not only suit one particular day and age and one particular group».²¹⁷ Det kan virke som om en lignende politisk overbevisning ligger til grunn for regissør Milošević iscenesettelse av stykket:

I am aware of the fact that amongst the audience there will be young people who came to see the play in search of answers to many important questions, such as the question of what it's worth fighting for, but also the question of the price of the sacrifice for the general good.²¹⁸

Denne uttalelsen må kanskje sees kontekstuellet i henhold til Serbias historie, og kanskje var historien forbeholdt et yngre publikum. Bjørneboe opplevde for eksempel «både teksten og iscenesettelsen utflytende og overraskende uengasjerende i forhold til tema»,²¹⁹ og dette til tross for at *The Dragonslayers* var ett av to bidrag som forholdt seg til faktiske historiske hendelser knyttet til terrorisme. Jovanović var heller ikke overbevist om forestillingens politiske potensial:

'The Dragonslayers' lack political and ideological level, both in symbolic and dramatic terms. This level is, in the narration of the production, solved after the very assassination with the processing of transcripts from the trial and statements made by the Young Bosnians themselves, but it steps out of the narrative construction, and, following the assassination and rounded story about its participants, turns into a superfluous addition, even though the scenes of torture are interesting in terms of their visual impact.²²⁰

Ut fra beskrivelsene av det sceniske uttrykket, kan det virke som om kabaretelementene ved stykket ble understreket i Miloševićs iscenesettelse: Forestillingen bestod både av dans, sang, klovnekostymer og dukker.²²¹ Bjørneboes kommentar til det estetiske ved forestillingen er at den inneholdt «enkelte fine tablåer», og hun trekker fram torturscenen (etter at medlemmene av Young Bosnia har blitt fengslet for attentatet, og som også Jovanović trekker fram i sitatet ovenfor) som eksempel.²²² Denne iscenesettes symbolsk

²¹⁶ Njetic, «The price of the dreams of justice».

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Trebjesanin, «Young Bosnians' Rebellion».

²¹⁹ Bjørneboe, «Mangslungent om Terror», 26.

²²⁰ Jovanović, «The Dragonslayers».

²²¹ Engel/ Jähnigen, «Von Drächentöttern und Attentätern».

²²² Bjørneboe, «Mangslungent om Terror», 26.

gjennom at skuespillerne blir festet med røde silkebånd til veggen og fysisk sliter seg ut på scenen.²²³

4.2 *La Baraque*

Det franske bidraget *La Baraque* (*The Shack*) er skrevet av fransk-iranske Aiat Favez og ble iscenesatt av Ludovic Lagarde. Stykket handler om hvordan kameratene Big og Little ender opp som bombeprodusenter etter at Little faller ut av vinduet på grunn av at sportsskoene han hadde på seg ikke hadde godt nok grep. Fallet gir ham et abnormt stort hode som mest sannsynlig ikke kommer til å gå tilbake til normal størrelse. Som straff bestemmer kameratene seg for å gjennomføre et attentat mot skoprodusenten med to hjemmekomponerte bomber. Det vellykkede anslaget bevitnes av Bosco, som deretter oppsøker venneparet for en bestilling av fire bomber. Herfra begynner ballen å rulle, og plutselig er de involvert i en millionindustri hvor etterspørselen etter bombene deres blir stadig større. Utover stykket blir flere og flere eksplosjoner hørbare, i takt med den stadig økende etterspørselen av bomber fra «The Shack», som er navnet på bedriften. Til slutt bestemmer gruppen seg – den består nå også av Chinaman som er leverandør av ingrediensene og Virginie som skaffer stadig nye kunder – for utelukkende å produsere kjemiske bomber, samtidig som de åpner en lovlig butikk for salg av gassmasker. Stykket ender med at helseministeriet bestiller 3 millioner gassmasker, til stor ekstase fra bombeprodusentene.²²⁴

Tematisk sett er det ikke noe tvil om at stykket forholder seg til terrorisme på en eksplisitt måte. Det kan leses som en kommentar til dobbeltmoralen i dagens kapitalistiske samfunn og politiske system som muliggjør at for eksempel et og samme land både «selger våpen og deler ut fredspriser»,²²⁵ som Bjørneboe formulerer det. Dette aspektet understrekes når Bjørneboe skriver at det franske bidraget poengterer at det alltid er noen som tjener penger på terror, og som dermed har interesse i å holde konflikter gående. Stykket handler i så måte også om hvordan mennesker blir blindet av penger og profitt. Big og Little starter med å produsere bombene gratis for Bosco ettersom de ikke ønsker å ta imot betaling for arbeidet, kanskje på

²²³ Engel/ Jähnigen, «Von Drächentöttern und Attentätern».

²²⁴ Favez, *La Baraque*.

²²⁵ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 26.

grunn av moralske kvaler. Men kynismen tar fort overhånd, og med ett skal de ha 2000 euro per bombe de produserer.

Bjørneboe beskriver formen i forestillingen som satirisk og kynisk,²²⁶ og Blikset kaller den for en «absurd komedie»²²⁷ hvor det komiske kommer fra «måten to nihilistiske ungdommer blir terrorister uten å ha en intensjon om det».²²⁸ Alle karakterene har på seg dyremasker eller muse-/alveører, beveger seg på en latterlig måte²²⁹ og utviser en leken «forakt for vanlige teatergrenser».²³⁰ Angrepene på redaksjonslokalene til det franske satiremagasinet Charlie Hebdo fant sted under prøvetiden på *La Baraque* i januar 2015. Ifølge Bjørneboe uttalte regissør Lagarde at dette førte til visse endringer i forestillingen, blant annet at de ovennevnte fantasy-elementene ble aksentuert.²³¹

4.3 5 Morgen

Schauspiel Stuttgarts bidrag heter *5 Morgen* og er skrevet av Fritz Kater og regissert av samme person, men da under hans virkelige navn Armin Petras. I *5 Morgen* møter vi fem mennesker som på hver sin måte søker en mening i tilværelsen: Loretta som jobber i sin egen butikk er gift med IT-eksperten Paul, studenten Missy, hennes litteraturprofessor August og hans kone Julia som er lege. Julia vil skilles fra den selvmedlidende August som en gang var en suksessfull forfatter, men som nå ikke klarer å skrive mer. Missy forsøker å få bedre karakterer fra August i bytte med seksuelle tjenester, og Loretta selger ham undertøy han skal gi til kona i bursdagsgave, med seksuelle undertoner vel å merke.²³²

I fjerde scene formidler en akutt nyhetssending over radio at det har vært en eksplosjon i sentrum, og at menneskene som befant seg i nærheten av eksplosjonen har blitt påført skader. Nøyaktig hva disse skadene består i vites ikke, men det meldes om at skyen etter eksplosjonen brer seg videre utover. Man burde derfor holde seg innendørs, noe som kan tyde på at

²²⁶ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 26.

²²⁷ Blikset, «Terrorens teater».

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Zafirov, «The Social Face of Terrorisms».

²³⁰ Blikset, «Terrorens teater».

²³¹ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 26.

²³² Kater, *5 Morgen*.

eksplosjonen var av kjemisk art. Etter hvert blir Julia infisert av viruset eller giften, hun oppsøker Paul som har barrikadert seg inne for å beskytte seg mot infeksjonen. Han vil heller ikke slippe inn sin kone Loretta i frykt for å bli smittet. August blir også smittet, og legges inn på sykehus. Han behandles av Julia. Loretta dreper til slutt August og Missy. Stykket slutter med at Julia sleper rundt på en halvdød Paul.²³³

Det estetiske uttrykket beskrives blant annet som kitch-, trash- og comics-aktig,²³⁴ og for teaterkritiker for Scenekunst.no, Annette Therese Pedersen, «ligger det noe som er fristende å kalle umiskjennelig 'tysk teater' over estetikken».²³⁵ Hun mener dette gjorde forestillingen interessant å se på, men at den er: «nokså streit og ikke spesielt original hva gjelder innhold. Selve handlingen er i sine episoder svært klisjéfyllt, preget av skilsmisser og affærer.»²³⁶ Ifølge forfatter og regissør Armin Petras handler ikke stykket om å være redd for en ytre trussel, men å være redd for å ikke leve det riktige liv.²³⁷ *Stuttgarter Nachrichten* skriver: «Die vage Bedrohung, ein Hybrid aus Supervirus und atomarer Giftwelle, wirkt wie ein Katalysator für die überfällige Frage, ob der Kampf ums Überleben oder der Frieden im Tod die bessere Option ist.»²³⁸ Pedersen nevner også denne koblingen mellom den ytre trusselen og menneskenes indre kamp (eller terror), men konkluderer likevel med at:

Denne famlende letingen etter mening med tilværelsen ser ut til å stå mer sentralt i forestillingen enn terrorismeaspektet. Giftalarmen og den mulige terroraksjonen fremstår som en noe påklistret tematikk som forestillingen [*sic*] og selv om *5 Morgen* er underholdende teater, så fremstår den dessverre som overfladisk i sin behandling av terrorisme.²³⁹

Andreas Jüttner for *Nachtkritik* er inne på det samme når han skriver at en katastrofealarm ikke hadde vært nødvendig for å formidle de eneste katastrofelignende historiene i stykket: Den tidligere suksessfulle forfatteren Augusts beskrivelse av den miserable tilværelsen

²³³ Kater, *5 Morgen*.

²³⁴ Fra *Nachtkritiks* overblikk over anmeldelser av forestillingen: Sitat hentet fra Volker Österreich i *Rhein-Neckar-Zeitung*.

²³⁵ Pedersen, «Terrorismen innenfor og utenfor».

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Engel/Jähnigen, «Von Drächentöttern und Attentätern».

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Pedersen, «Terrorismen innenfor og utenfor».

som professor og at han ikke vil innse at ekteskapet hans med Julia er over.²⁴⁰ Dette samsvarer også med min lesning av stykket: Alle karakterene er dysfunksjonelle i sine kjærlighetsforhold, ingen vil ligge med den de er gift med, og alt går til helvete uansett om «terroranslaget» hadde funnet sted eller ikke.

4.4 *God waits at the station*

Fra det israelske Habima-teatret ble *God Waits at the Station* presentert, et skuespill skrevet av Maya Arad og regissert av Shay Pitowski. Ifølge Bjørneboe, som så forestillingen under den avsluttende festivalen i Stuttgart, var dette det eneste bidraget «som bar preg av at terrorisme er (eller har vært) en del av folks hverdag».²⁴¹ Stykket handler om en kvinnelig palestinsk selvmordsbomber som utfører et attentat i en restaurant i Haifa, Israel, etter at hun har kommet gjennom grenseposten ved å late som om hun var gravid. Dramatiker Arad har tatt utgangspunkt i et av de største terroranslagene som fant sted under den andre palestinske intifadaen (2000–2005), og kaller det selv for et halvdokumentarisk teaterstykke.²⁴² I løpet av stykkets gang møter vi selvmordsbomberen Amal og hennes familie, taxisjåføren Jamal som kjørte henne til restauranten samt soldaten Yael som lot henne slippe gjennom grenseposten til tross for at hun ikke hadde med tillatelse.²⁴³ Bjørneboe skriver at «man blir presentert for Amals liv fra vugge til grav [...] men man blir ikke virkelig kjent med henne».²⁴⁴ Amals historie som fortelles i stykket, er ikke en sorgløs historie. Hennes bror ble drept av israelske styrker under sin egen forlovelsesfest. Hennes far døde da han ikke fikk de medisinerne han trengte ettersom han ikke hadde tillatelse til å passere grenseposten. I et intervju i det tyske teatermagasinet *Theater der Zeit*, uttaler Arad at hun med stykket ønsker å undersøke de destruktive konsekvensene av okkupasjonspolitikken og patriarkalske familieforhold.²⁴⁵ Angående dette skriver Bjørneboe at hun føler seg «litt ubekvem med at Amal i så stor grad fremstår som offer for æreskodekser i en patriarkalsk, arabisk kultur, men dramatiker Maya Arad fremholder at hun har gjort mye research, og at familieforhold spiller en viktig rolle».²⁴⁶

²⁴⁰ Jüttner, «Halbwertszeit 5 Minuten».

²⁴¹ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 23.

²⁴² Ibid. 24.

²⁴³ Arad, *God waits at the station*.

²⁴⁴ Bjørneboe, «Mangslungent om terror» 23.

²⁴⁵ Moradpour, «Solange es Checkpoints gibt», 44.

²⁴⁶ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 24.

Det publikum «hører og ser, inngår i en rekonstruksjon hvor brikke føyes til brikke, samtidig som skuespillerne teller sekundene før bomben går av».²⁴⁷ Bomben som er festet til Amal går av idet aktørene på scenen samtidig roper «Boom!», og etterpå blir Amals historie rekonstruert gjennom uttalelser fra moren, en venn, taxisjåføren som kjørte henne til restauranten og den unge, kvinnelige soldaten som lot henne passere. I tillegg får man tilbakeblikk til tiden før Amal ble selvmordsbomber.²⁴⁸ Teaterteksten har også passasjer hvor språket er mer «avindividualisert», det virker som om utsagnene kommer fra et slags kor eller en masse.²⁴⁹ Arad forteller at dette er stemmen til «mennesker som du og jeg som lever med redselen om at man blir det neste offeret».²⁵⁰

På spørsmål om dramatiker Arad ser tendenser til en forsterkning av eller en eventuell løsning på Israel/Palestina-konflikten, svarer hun til *Theater der Zeit* at så lenge man okkuperer, kommer en sirkel av vold til å finne sted.²⁵¹ Hun framholder at dette er et aspekt som gjelder for stykket hun har skrevet, men at dette samtidig også er tilknyttet et annet aspekt som har med Gazakrigen i 2014 å gjøre:

På denne tiden hadde vi prøver for den israelske urpremierer av stykket. Den israelske reaksjonen [til raketten fra Hamas] var veldig uforholdsmessig, ødeleggelsene og tapene var katastrofale, men også i Israel stod mennesker stadig under rakettagrep fra Hamas og var redde for sine liv, deriblant meg selv. Jeg sammenligner overhodet ikke situasjonen. Men den allmenne herskende følelsen i Israel var avmakt. I situasjoner hvor det handler om å overleve, er empati og menneskerettigheter mindre viktige eller mindre til stede i menneskers tanker. I bunn og grunn må begge sidene av konflikten slutte med voldsutøvelsene for å komme nærmere en løsning på konflikten.²⁵²

Arads uttalelser om Israel/Palestina-konflikten er uløselig knyttet til hennes egne opplevelser da hun studerte i Jerusalem under den andre intifadaen: «While studying for my exams, I used to hear these explosions, followed by ambulance-sirens.»²⁵³ Hun understreker at hun som dramatiker ønsker å forstå, ikke forklare. Hun tilbyr dermed ingen løsning på konflikten ettersom hun hevder at «offering political solutions is not the role of the theatre».²⁵⁴

²⁴⁷ Ibid. 23.

²⁴⁸ Blikset, «Terrorens teater».

²⁴⁹ Moradpour, «Solange es Checkponte gibt», 45

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid. 44.

²⁵² Ibid. 45. Min oversettelse.

²⁵³ Arad, «About God waits at the station».

²⁵⁴ Ibid.

4.5 Vi tygger på tidens knokler

Vi tygger på tidens knokler heter det norske bidraget til *Terrorisms*-prosjektet. I stykket, som er skrevet og regissert av Jonas Corell Petersen i samarbeid med ensemblet, møter vi fire menn som funderer over livets banaliteter, meningen med tilværelsen og menneskets utvikling gjennom historien. Nationalteatret beskriver selv sitt bidrag til *Terrorisms*-prosjektet som en «absurd og humoristisk forestilling om å lete etter sin plass i historien».²⁵⁵ I løpet av forestillingen «reflekterer [skuespillerne] over om mennesket har en kjerne og hvordan denne kjernen i så fall utvikler seg i takt med verdenshistorien. Kanskje vi hadde det bedre da vi levde for hundre, tusen og kanskje hundretusen år siden?»²⁵⁶

Stykket starter med at Ole Johan, Sigurd og Olav forteller Espen om et seminar de har deltatt på som varte i bibelske 40 dager og 40 netter. I løpet av disse dagene lærte de blant annet å bake wienerbrød, snakker om frykt og fugleegg, de gjennomfører gruppearbeid og får deretter gå frivillig i isolasjon hvis de ønsker det. Og etter hvert «bader [de] i gjørme, spiller gitar, danser salsa og snakker om alt fra hagehold til ensomhet og menneskets utvikling gjennom noen tusen år.»²⁵⁷

Ifølge teaterkritiker i *Dagbladet*, Lillian Blikset, skifter framstillingsmåten mellom høydramatisk og naturlig – noe som «understreker de crazykomiske kontrastene».²⁵⁸ I sin anmeldelse for *Aftenposten* beskriver Therese Bjørneboe skuespillernes spillestil som avspent og tilforlatelig, noe som «skaper en trivelig atmosfære»²⁵⁹ i salen. Blikset, som også deltok i skribentprogrammet til *Terrorisms*-prosjektet, mener forestillingen er svært underholdende, men at «en skal være svært velvillig for å kalle det viktig».²⁶⁰ Bjørneboe er av en litt annen oppfatning enn Blikset. Hun trekker fram det morsomme aspektet ved forestillingen,²⁶¹ men ser i tillegg en indirekte kobling til temaet terrorismer:

Den [forestillingen] er Nationalteatrets bidrag til prosjektet «Terrorisms», som er et samarbeid mellom teatre tilknyttet Den europeiske teaterunion. Forholder forestillingen seg til det? Ja, men heldigvis på en annerledes måte enn forventet. Jonas Corell Petersen og skuespillerne har valgt å rette fokus på Norge og seg selv. Listen over lystfylte aktiviteter, viser til et samfunn og en tid hvor det er som om alt vi gjør står i

²⁵⁵ Nationalteatret.no, «Vi tygger på tidens knokler».

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Blikset, «Eksistensialisme light».

²⁵⁹ Bjørneboe, «Intelligent, dyktig og vanvittig».

²⁶⁰ Blikset, «Eksistensialisme light».

²⁶¹ Bjørneboe, «Intelligent, dyktig og vanvittig».

selvrealiseringens tegn. 'Because I deserve it', som det heter på reklamespråket. Men hvis det egne jeg'et er det optimale, og den ytterste grensen for hvor langt blikket når, er det ikke rart det ulmer under overflaten, og at det er noen som vil stikke hull på boblen.²⁶²

I Bjørneboes uttalelse om at forestillingen forholder seg til temaet på «en annerledes måte enn forventet», sies det implisitt at den ikke behandler Norges faktiske møte med terroren den 22. juli 2011. Chris Erichsen er inne på en lignende konklusjon som i Bjørneboes sitat ovenfor når han skriver at: «Linken til terrorisme og til hva som helst annet er det opp til tilskueren å finne selv – eller ikke. Men det er nærliggende å oppsøke den i forestillingens oppmerksomhet mot kombinasjonen av tomhet og selvdyrking – meningsløsheten satt i system.»²⁶³ Teaterkritikeren Sergio Lo Gatto, som deltok i skribentprogrammet til den avsluttende festivalen i Stuttgart, følger også Erichsens konklusjon. Han applauderer løsningen som det norske ensemblet fant på problemstillingen til prosjektet: «to address the spectators with a clever and successful application of 'free will': they were actually allowed to bring home a meaning of their own.»²⁶⁴ Han ser dog likevel en åpenbar link til temaet terrorisme: «*We Chew on the Bones of Time* can be accounted as evidence of how the term 'terrorism' can be transferred into a broader discourse about history, about memory, about war and peace considered both as external and internal conditions.»²⁶⁵

4.6 Politiske teaterforestillinger?

4.6.1 Løs kobling til terrorisme

Therese Bjørneboe rapporterer følgende fra festivalen i Stuttgart: «At begrepet [terrorisme] har løsere konturer i dag enn på 1970-tallet, gjenspeilte seg også i forestillingene. Bare to av fem forholdt seg til faktiske (historiske eller nåtidige) hendelser, og bidraget til Habima var det eneste som bar preg av at terrorisme er (eller har vært) en del av folks hverdag.»²⁶⁶ Forestillingene Bjørneboe refererer til her er åpenbart serbiske *The Dragonslayers* og israelske *God waits at the station*. Det må her legges til at også det franske bidraget *La Baraque* behandlet temaet terrorisme på en eksplisitt måte, men det er ikke tilfellet ved forestillingene *5 Morgen* og *Vi tygger på tidens knokler*. I førstnevnte aner vi en katastrofe –

²⁶² Ibid.

²⁶³ Erichsen, «Alt og ingenting – og terrorisme».

²⁶⁴ Lo Gatto, «We chew on the bones of time».

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 23.

giftalarmen som går i begynnelsen av stykket, men dette oppleves av flere anmeldere som «påklistret tematikk» og at stykket egentlig handler om klisjéaktige historier om kvinner og menn og de kompliserte forholdene mellom disse.²⁶⁷ *Vi tygger på tidens knokler* har derimot ingen dirkede referanse til terrorisme, men innholdet i forestillingen knyttes av noen kritikere til «meningsløsheten satt i system» og det absurde med livet i selvrealiseringens tid. Basert på både Bjørneboes og Erichsens kritikk, kan man hevde at *Vi tygger på tidens knokler* retter et kritisk blikk på et samfunn besatt av individuell selvrealisering. Men hvordan linkes dette egentlig til terrorisme? Hadde man sett denne sammenhengen hvis forestillingen ikke hadde funnet sted innenfor rammene av et prosjekt om terrorisme? Schauspiel Stuttgarts teatersjef og bidragsyter til prosjektet, Armin Petras, uttalte følgende om denne forestillingen til *Deutschlandradio Kultur*: «La oss si det sånn: Jeg synes forestillingen er veldig underholdende, men jeg ser ikke hvor tilknytningen til terrorisme ligger.»²⁶⁸ Han understreker dog at dette ikke nødvendigvis er negativt, ettersom UTE nettopp ønsket at temaet «terrorismer» skulle belyses fra flere sider og vise begrepets flertydighet. Og Le Gatto ser nettopp det at det er opp til publikum selv å ta fram en mening i stykket tilknyttet terrorisme som forestillingens suksess.

Selv om disse forestillingene ikke behandlet temaet eksplisitt, kan det likevel ha ligget noe politisk i det formmessige ved forestillingene både ut fra Lehmanns definisjon av politisk teater og Eiermanns forståelse av hvordan et postspektakulært teater kommer til uttrykk gjennom estetiske strategier. Men basert på anmeldelsene jeg har kunnet finne (og lese språkmessig), virker det imidlertid plausibelt å anta at slike estetiske politiske strategier ikke var sentrale, om enn kanskje fraværende, i disse forestillingene. Denne konklusjonen forsterkes av det faktum at det var nasjonalteatre som deltok i prosjektet, og ikke representanter fra det frie scenekunstheltet som tradisjonelt sett er mer eksperimentelle i det formmessige uttrykket enn teaterproduksjoner innenfor institusjonene.

At forestillingene oppleves ulikt av de forskjellige kritikerne, hvor noen finner linken til terrorisme, og andre ikke, understreker det kontekstuelle ved en forestilling og betydningen av

²⁶⁷ Dette påpekes både av Anette Therese Pedersen og *Nachtkritiks* anmelder Andreas Jüttner som jeg har referert til tidligere.

²⁶⁸ Gampert, «Nackt im Drech wühlen». Min oversettelse.

«micropolitics of spectatorship». For eksempel hvordan regissøren for det serbiske bidraget «var klar over» at mange unge serbere kom til å se forestillingen med visse forventninger, og at derfor unge, serbiske tilskuere med høy sannsynlighet opplevde forestillingen annerledes enn et publikum bestående av stort sett internasjonale fagfolk i Stuttgart.²⁶⁹ Dette aspektet blir også tydelig i Bliksets diskusjon om det kontekstuelle i tilknytning til den israelske forestillingen. Dette aspektet skal jeg komme nærmere inn på i neste kapittel. I innledningen til oppgaven poengterte jeg at jeg i den verksestetiske analysen kom til å legge særlig vekt på det norske og israelske bidraget til *Terrorisms*, ettersom det er politiseringen rundt samarbeidet mellom disse som er hovedgjenstand for oppgaven. I det følgende skal jeg derfor drøfte nærmere et par aspekter rundt temaet «terrorismer» og politisk teater som forestillingene/stykkene generer i tilknytning til oppgavens problemstilling.

4.6.2 Hvem representerer hvem, og med hvilken rett?

Med tanke på at *God waits at the station* tar utgangspunkt i en virkelig hendelse, og at dette teatret og denne produksjonen ikke kommer unna assosiasjoner til den underliggende Israel/Palestina-konflikten, er det betimelig å stille spørsmål om hvem det er som får komme til orde. Dette aspektet forsterkes ytterligere ved at Palestina-teatret trakk seg fra samarbeidet, og således forble uten stemme i denne sammenhengen. Både representasjonsspørsmålet og det kontekstuelle aspektet er noe Lillian Blikset kommer inn på i sin tekst «Terrorens teater». Denne teksten ble publisert i forbindelse med *Terrorisms*-festivalen i nettmagasinet *Conflict Zones*. Her diskuterer Blikset ulike mulige innfallsvinkler, formmessige uttrykk og etiske aspekter ved iscenesettelse av terrorisme. I denne sammenheng er perspektiv et viktig punkt, og her mener Blikset at en teaterregissør nødvendigvis blir konfrontert med mange dilemmaer med tanke på hvilke stemmer som skal bli hørt. Når man har valgt perspektiv (de sterke, de svake, den andre?), hva er så målet med dette: «Skal en velge side, eller prøve å balansere ulike synspunkter? Hvis sistnevnte er målet: Hvor klar over sin egen forutinntatthet, og sine egne blindsoner, er det mulig å være?»²⁷⁰ Hun trekker deretter fram *God waits at the Station* som eksempel:

²⁶⁹ Müller, «Wo bleiben die Zuschauer?». Denne kommentaren i *Stuttgarter Zeitung* rapporterte at festivalen hadde lave besøkstall.

²⁷⁰ Blikset, «Terrorens teater».

[...] hvordan en oppfatter den ideologiske siden av stykket, og hvor balansert en mener at det er, avhenger i stor grad av hvor godt det svarer til ens egne ideer om det israelsk-palestinske spørsmålet. Den velvillig innstilte kan hevde at det forsøker å forstå selvmordsbomberens motivasjon, hennes følelsesmessige tilstand og vanskelighetene hun har levd igjennom. Den kritiske kan hevde at stykket er mer ensidig enn det later som det er, ettersom det legger vekten på sentimentale aspekter innenfor en enkelt familie, heller enn å diskutere strukturelle forhold i et samfunn som helhet.²⁷¹

Blikset har et viktig poeng tilknyttet det kontekstuelle ved en forestilling. Et publikum bestående av israelere som støtter statens okkupasjonspolitikk ville kanskje reagert annerledes enn et publikum som består av palestinere og israelere som er imot de ulovlige bosettingene. Selv om dramatiker Arad tydelig tar avstand fra voldshandlinger i sin uttalelse til *Theater der Zeit* og «framholder at så lenge man okkuperer kommer voldssirkelen til å finne sted», er hennes opplevelse unektelig farget av å være israeler i Jerusalem under den andre intifadaen. Det er derfor viktig å poengtere at en mulig inhabilitet kan være til stede her. Dette aksentueres ytterligere av at, som det formuleres i oppropet til Nationalteatret om å trekke seg fra samarbeidet, «i Habimas teaterbidrag til *Terrorisms* blir et selvmordsangrep utført av en palestiner under den andre intifadaen etter sigende fremstilt 'fra en palestinsk synsvinkel', uten at en eneste palestiner har vært med i prosessen».²⁷² I en så betent og stadig pågående konflikt som den mellom Israel og Palestina, er dette et viktig poeng. Malzacher hevder at dagens teatre må ta stilling til «who is being represented in which way by whom and with what right»²⁷³ hvis de skal kunne innta en sentral samfunnsmessig rolle i den politiske virkeligheten.

4.6.3 Hvordan behandler man temaet «terrorismer»?

Der både det israelske og serbiske bidraget reflekterer rundt sin egen fortid og nåtid tilknyttet terrorisme, om enn på ulike måter, har Corell Petersen valgt å ikke knytte det norske bidraget opp til terroren som rammet Oslo og Utøya i 2011. Med tanke på at alle deltakerlandene har opplevd terroranslag i nær fortid, synes det plausibelt å anta at det lå en viss forventning om at Nationalteatret også skulle forholde seg til denne hendelsen på en eller annen måte i det nyskrevne stykket da de ble invitert til å delta i festivalen.²⁷⁴ Nå er det selvsagt både mulig og

²⁷¹ Ibid.

²⁷² von der Fehr m.fl., «Nationalteatret, ikke støtt».

²⁷³ Malzacher, «No Organum to Follow», 24.

²⁷⁴ Attentatet i Oslo og på Utøya nevnes også eksplisitt i beskrivelsen av prosjektet på UTEs hjemmeside.

legitimt å behandle temaet «terrorismer» på helt andre måter enn å ta utgangspunkt i denne hendelsen. Dersom man følger kritikernes uttalelser etter premieren på *Vi tygger på tidens knokler*, er det imidlertid nærliggende å hevde at koblingen til dette temaet i beste fall er svært søkt. Det at Corell Petersen og Nationalteatrets ledelse valgte å ikke ta utgangspunkt i terroranslaget i Oslo og på Utøya i det norske bidraget, kan være en måte å gå i mot disse implisitte forventningene om at de kom til å forholde seg til denne hendelsen. Det synes dog rimelig å kunne hevde at et samarbeidsprosjekt som *Terrorisms* bød på en gyldig mulighet til kritisk refleksjon rundt vår kollektive bevissthet etter terroren. På denne måten kunne teatret tatt del i bearbeidelsen av det som skjedde da terroren inntraff i Norge.²⁷⁵

Det er ingen tvil om at kritikerne jeg har referert til her var samde i at *Vi tygger på tidens knokler* var en velspilt, morsom og underholdene teaterforestilling. Det betyr dog ikke nødvendigvis at den passer inn i et prosjekt som skulle «elaborate different points of views» rundt temaet terrorisme og gjennom det «explore different aspects that are likely fundamentally determining our societies», slik det formuleres i presentasjonen av *Terrorisms*-prosjektet på UTEs hjemmeside. Von der Fehr bruker også det at forestillingen ikke handler om terrorisme, som en av grunnene til hvorfor Nationalteatret burde trekke seg fra samarbeidet.²⁷⁶ Beskrivelsen av *Vi tygger på tidens knokler* fra de ulike anmelderne har ikke overbevist meg om at forestillingen kan sees på som politisk teater, i alle fall ikke utover en forståelse av at alt teater kan oppfattes som politisk – og at man derfor kan se en tilknytning mellom «selvdyrkingen satt i system» og terrorisme.

Jeg vil derfor foreslå enn annen mulig forklaring til hvorfor bare tre av forestillingene tok utgangspunkt i faktiske hendelser eller viste terrorisme som en del av menneskers hverdag, enn det at begrepet terror i dag har «løse konturer» enn før, slik Bjørneboe formulerer det. Er det mulig å se denne mangelen på direkte tilknytning til tema som at oppgaven ikke ble

²⁷⁵ I teatermiljøet har det vært delt meninger om å lage en teaterforestilling om terroranslaget som rammet Norge i 2011. Kai Johnsen ønsket for eksempel å sette opp forestillingen *Manifest 2083* da han var kunstnerisk leder ved Dramatikkers hus i 2012, men ble møtt med motstand. Premieren på *Manifest 2083* ved CaféTeateret i København skapte reaksjoner blant teaterkunstnere i Norge.

Teatersjef for Det norske teatret Erik Ulfsby uttalte blant annet til Bergens Tidene at «ved å skape enda mer oppmerksomhet om manifestet opptrer man som nyttige idioter som danser etter Breiviks pipe». Holte/Stockmann, «Pårørende vil stoppe Breivik-teater».

²⁷⁶ Kolbenstvedt, videoopptak fra demonstrasjonen på premieren til det norske bidraget.

tilstrekkelig besvart? Det er vanskelig å si om dette skyldes frykt for å bevege seg inn på et territorium som fortsatt er sårt, som i norsk sammenheng. Eller «at man hittil har blitt spart for terrorangrep» som ifølge Bjørneboe var en begrunnelse som Armin Petras ga til hvorfor hans stykke først og fremst handlet om den indre, og ikke den ytre terroren. Men i forbindelse med åpningskonferansen uttalte Tømte følgende om temaet terrorismer: «This topic doesn't go away if you decide not to talk about it.»²⁷⁷ Hvorfor valgte Nationaltheatret da å ikke snakke om dette gjennom det kunstneriske hvis hun hadde stor tiltro til «dialog, protest og konfrontasjon med kunstneriske virkemidler», som hun selv brukte som argument for å fortsette samarbeidet? Med dette synes Tømtas argument om at hun lot teatrets politiske potensial veie tyngst, ikke å være holdbar som begrunnelse for hvorfor Nationaltheatret fortsatte samarbeidet.

²⁷⁷ Kolbenstvedt, videoopptak fra innvielseskonferansen.

5 Kontekstuell innfallsvinkel til *Terrorisms*

5.1 Ilan Ronen – teatersjef for Habima og president for UTE

Da *Terrorisms*-prosjektet ble initiert, var teatersjefen for Habima, Ilan Ronen, også president for UTE.²⁷⁸ Hvilken betydning kan dette ha hatt for utformingen og gjennomføringen av prosjektet? I sin redegjørelse av hendelsesforløpet fra da samarbeidet mellom Nationaltheatret og Habima ble offentlig kjent, hevder Marius von der Fehr at Ronen aktivt benyttet sin posisjon i UTE som et ledd i Israels omdømmepolitikk internasjonalt: «På strategisk vis har Ilan Ronen lagt opp teaterunionens generalforsamling rundt premieren til Habimas bidrag i *Terrorisms*-samarbeidet.»²⁷⁹ Ronen forteller en helt annen historie om dette ifølge Inès Nadais, en av de fem skribentene som rapporterte fra festivalen i Stuttgart. Nadais skriver at Habima-ensemblet hadde kvaler med å spille forestillingen når krigen i Gaza trappet opp igjen under prøvene på stykket sommeren 2014. Ronen siteres på følgende i Nadais' tekst: «At some point, several members of the team said that with the country at war they couldn't identify with the story of a suicide bomber and that they wanted to take their names from the technical file.»²⁸⁰ Dette resulterte i at premieren ble forskjøvet gjentatte ganger fordi tiden ikke var riktig, og ledelsen ved Habima «would have continued believing so if a UTE general assembly in Tel Aviv in November hadn't forced the Habima to show the play»,²⁸¹ skriver Nadais etter uttalelse fra Ronen. Grunnen til at premieren likevel fant sted, var altså ifølge Ronen presset fra UTE: «Only international pressure allowed us to open: the play was part of a UTE project and the administration realised they couldn't keep hiding it».²⁸² Det er vanskelig å vite nøyaktig hvordan dette egentlig forløp, men det synes plausibelt å anta at Ronen, som daværende president for UTE og som teatersjef for Habima, hadde hatt muligheten til å legge ned veto av moralske grunner.

²⁷⁸ Ilan Ronen var president i UTE i perioden november 2011 til november 2015.

²⁷⁹ von der Fehr, «Når Teatret blir politisert».

²⁸⁰ Nadais, «If terrorisms is an act, we are all spectators».

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

Von der Fehr får støtte i sitt argument om at dette var et ledd i Israels omdømmekampanje ved å henvise til den anerkjente israelske dramatiker Joshua Sobol. Sobol uttalte nemlig til *Klassekampen* at det er nærliggende å tro at Habima deltar i *Terrorisms*-prosjektet for å skape et mer positivt bilde av Israel internasjonalt.²⁸³ I forbindelse med generalforsamlingen i Tel Aviv og verdenspremierer på Habimas bidrag til *Terrorisms*-prosjektet, fant også en «Terror Special Conference» sted. Til sammen utgjorde dette et program som den internasjonale protestorganisasjonen Artists right to say 'no' (ARTSN) i et åpent brev til UTE beskrev som om det skulle vært produsert av det israelske utenriksdepartementet selv.²⁸⁴ ARTSN problematiserte også det faktum at palestinernes perspektiv ikke var representert, verken på konferansen om terrorisme eller i Israels bidrag til *Terrorisms*-festivalen *God waits at the station*. Som nevnt tidligere tar dette stykket utgangspunkt i en faktisk hendelse under den andre intifadaen i 2004.

Dette er noe som også formuleres i et opprop mot samarbeidet publisert på Aftenposten.no 28. november 2014, underskrevet av blant andre Marius von der Fehr og Kathrine Jensen, lederen av Palestinakomiteen i Norge. Her hevdes det blant annet at programteksten til *God waits at the station* publisert på UTEs hjemmeside, «framstiller palestinere som potensielle terrorister som Israel har rett til å forsvare seg mot, [er] en ideologisk omskrivning av utviklingen i etterkant av Oslo-prosessen og nevner ikke med ett ord okkupasjonen av palestinsk land som selvsagt er grunnproblemet i konflikten».²⁸⁵ Et blick på programteksten viser at protestene uttrykt i dette oppropet ikke er på villspor:

The point of departure of *God Waits at the Station* is one of the most devastating terrorist attacks performed within Israeli territory by Palestinian terror organizations during the Second Intifada (2000-2005). Terrorist attacks, and mainly suicide bombings, were the central expressions of this violent uprising. Israel responded to these attacks with 'targeted killings' of terrorists, which then led to additional attacks, forming an endless cycle of revenge: attack-retaliation-attack.²⁸⁶

Von der Fehr hevder i sin artikkel «Når teatret blir politisert» med henvisning til en Amnesty-rapport om den andre intifadaen, at antall drap på palestinske sivile gjennom disse «targeted

²⁸³ Brække/Vollan, «Fraråder Habima-boikott».

²⁸⁴ Artists right to say 'no', «Open letter».

²⁸⁵ von der Fehr m.fl., «Nationaltheatret, ikke støtt».

²⁸⁶ Union-theatres-europe.eu, «God waits at the Station».

killings» av terrorister var høyt, og at påstanden i programteksten dermed ikke stemmer.²⁸⁷ Den israelsk-palestinske fredsorganisasjonen Just Vision skriver med henvisning til samme rapport fra Amnesty at: «In the first five days of the Intifada, 47 Palestinians were killed and 1,885 were wounded, 80% of whom were (according to Amnesty International) posing no life-threatening danger to Israeli forces. Five Israelis were killed by Palestinians in the same period.»²⁸⁸ Videre heter det: «Though suicide bombings characterize the Second Intifada for many Israelis, it was not until Nov 2 [2000] (more than a month after the Intifada began) before suicide bombings inside Israel began».²⁸⁹

I innledningen til denne rapporten fra Amnesty med tittelen *Broken lives – a year of intifada* (2001), som både von der Fehr og Just Vision refererer til i sin argumentasjon, kan man lese følgende:

By September 2001 more than 570 Palestinians had been killed by Israeli security forces, the vast majority of them unlawfully when no lives were in danger. More than 150 Israelis, including 115 civilians, had been killed by Palestinian armed groups and individuals. Many children were victims: more than 150 Palestinian and 30 Israeli children were among those killed.²⁹⁰

Ett år etter at den andre intifadaen startet, er det store ulikheter i antall tap av sivile. Et hvert drept menneske er selvfølgelig et menneske for mye, men denne rapporten viser at «targeted killings» av terrorister ikke er en påstand basert på fakta. Den har dermed heller ikke noe å gjøre i beskrivelsen av et «halvdokumentarisk stykke», som dramatiker Maya Arad selv kaller *God waits at the station*. Basert på disse funnene i rapporten, er det ikke vanskelig å slå hull på det bildet som her blir forsøkt dannet av skyldspørsmålet i Israel/Palestina-konflikten.

5.2 Habima-teatret

På UTEs hjemmeside beskrives Habima-teatret som et avantgarde-teater fundert på: «[an] expression to the revolutionary spirit of the Jewish people through the revival of Hebrew culture and language».²⁹¹ Teatret har røtter tilbake til 1917 da det ble dannet som et

²⁸⁷ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

²⁸⁸ Just Vision, «Second Intifada».

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Amnesty International, *Broken lives: A year of intifada*, 6.

²⁹¹ Union-theatres-europe.eu, «Habima – National Theatre of Israel».

gruppeteater i Russland med fokus på den hebraiske kulturen som så lenge hadde vært undertrykt. Habima fikk raskt oppmerksomhet fra Konstantin Stanislavskij, og ble med det et av studioene tilknyttet Moskow Art Theatre.²⁹² Habima-teatret åpnet som institusjon i Tel Aviv i 1945, altså tre år før staten Israel ble dannet. Således er det ikke bare et israelsk teater, men også et jødisk teater. Teaterets selvforståelse som et avantgardistisk og samfunnskritisk teater kom også til uttrykk i brevet teatersjef Ronen skrev til Tømta etter at hun hadde gitt Habima-teatret ultimatumet: «Our company has pioneered productions that aim to cross the region's abysmal deep divides, as well as creating meaningful dialogue with Palestinian artists.»²⁹³ Denne formuleringen kan gi inntrykk av Habima-teatret som en kritisk røst innad i Israel, noe som von der Fehr påpeker at Tømta brukte som argument i sitt forsvar for hvorfor Nationaltheatret fortsatte samarbeidet: «Hvor havner vi dersom vi skal isolere og boikotte de aktørene som tør å være en motstemme?»²⁹⁴ Von der Fehr stikker hull på Tømtas argument ved å vise til en uttalelse som den tidligere nevnte dramatiker Joshua Sobol ga til *Klassekampen* i 2014: «Hvis du undersøker repertoaret på israelske teaterscener de siste ti årene, vil du se at det nesten ikke finnes spor av politisk engasjert teater. Også Habima skygger banen for alt som lukter av politisk kontroversielle temaer [...] internt her i Israel gjør de ingenting som er politisk meningsbærende».²⁹⁵ En av Israels mest kjente teaterkritikere Michael Handelzalts, støtter opp under Sobols påstand:

Det offentlige israelske teatret er ikke politisk, det er forsiktig med å ta stilling. Det setter opp stykker – utmerkede, gode, dårlige eller elendige stykker – uten å innta en tydelig holdning til virkeligheten omkring seg [...] Man finner få palestinere, soldater eller terrorangrep. Det tilbyr en avledning fra slike tema.²⁹⁶

Nå er det riktignok mange måter å uttrykke seg politisk på i teatret, noe som jeg har vist til i kapittel to og fire. Det synes likevel mer plausibelt å forstå Habima som et konvensjonelt og nasjonalt preget institusjonsteater, og ikke som en av aktørene som tør å være en motstemme i Israel, slik Tømta formulerer det i sitt forsvar for samarbeidet.

I denne sammenhengen går imidlertid von der Fehr lengre og hevder at Habima framstår som et teater som står ved staten Israels side i okkupasjonspolitikken:

²⁹² Ibid.

²⁹³ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

²⁹⁴ Tømta, «Nationaltheatret fortsetter samarbeidet med Habima».

²⁹⁵ Brække/Vollan, «Fraråder Habima-boikott».

²⁹⁶ Handelzalts, «Slikt stoff israelsk teater er skapt av», 17.

Den 10. juli 2014, to dager etter at *Operation Protective Edge* ble iverksatt og det allerede ble rapportert om store sivile tap, postet Habima fotografier på sin facebookside av at Ilan Ronen og hans medspiller, den administrative direktøren Odelia Friedman, poserte med president Shimon Peres. Mens rakettalarmene hylte utenfor, gikk Habimas farvelhyllest til den avgående presidenten likevel av stabelen [...] Habimas feiring av Peres to dager etter at massakrene i Gaza hadde startet, burde fortelle det meste om teaterets politiske ståsted.²⁹⁷

Til tross for at Ilan Ronen tidligere hadde skrevet i et brev til ledelsen ved The Globe at de subsidiene Habima mottar fra staten ikke betydde at teatret representerte staten, og at teatret var helt uavhengig, både politisk og kunstnerisk,²⁹⁸ bevitner hendelsen som von der Fehr viser til at dette kanskje ikke stemmer helt med virkeligheten. Videre viser von der Fehr til at den hebraiske avisen Haarez avslørte i 2008 at israelske kunstnere som ønsker å få støtte til å vise kunsten sin i utlandet, for eksempel på festivaler de er inviterte til, må signere en kontrakt med det israelske utenriksdepartementet. I kontrakten står det blant annet: «The service provider [the artist] is aware that the purpose of ordering services from him is to promote the policy interests of the State of Israel via culture and art, including contributing to creating a positive image for Israel.»²⁹⁹ Von der Fehr hevder han har spurt Nationaltheatret om Habima har underskrevet en slik kontrakt, tilsynelatende uten å få svar.³⁰⁰

Von der Fehr påpeker at det faktum at Habima er tvunget til å spille i de illegale bosettingene for ikke å miste statsstøtte, faller på sin egen urimelighet ettersom det viser seg at i teatrets årlige budsjett utgjør subsidiene fra staten bare 30 prosent.³⁰¹ Til sammenligning utgjorde offentlige tilskudd til Nationaltheatret hele 75 prosent av teatrets årsbudsjett i 2014.³⁰² Dette gjør også den israelske dramaturgen Vardit Shalfy til et poeng, og stiller i tillegg et legitimt spørsmål angående et teaters moralske ansvar i en slik sammenheng:

One can also ask whether it is moral and legitimate to perform anywhere and in front of any audience simply for a budgetary excuse. Would theatre administrators accept an invitation to perform at a homophobic conference? an event organized by rabbis advocating the exclusion of women?³⁰³

²⁹⁷ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

²⁹⁸ Brown, «Booker winner attacks bid».

²⁹⁹ Laor, «Putting out a contract on art».

³⁰⁰ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

³⁰¹ Kilroy, «Israeli dramaturgist».

³⁰² Nationaltheatret.no, «Årsmelding 2014», 89.

³⁰³ Kilroy, «Israeli dramaturgist».

Teaterkritikeren Michael Handelzalts påpeker at de offentlige israelske teatrenes fremste mål er å tiltrekke flest mulig publikummere ettersom de mottar så lave subsidier. Resultatet er at disse teatrene først og fremst er kommersielle.³⁰⁴

Nå kan det være veldig enkelt å stå utenfor og argumentere for at hvis Habima er imot okkupasjonspolitikken, så er det bare å nekte å spille uavhengig om de mister statsstøtte eller ikke. Presset innad i Israel er reelt, og i en reportasje i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* om den nåværende kulturpolitiske situasjonen i Israel, kommer det fram at mange regimekritiske kunstnere har opplevd svært ubehagelige situasjoner i møte med sensurkrefter.³⁰⁵ Det er heller ikke slik at Habima-teatret opptre som en ukritisk masse i spørsmålet om å spille i de ulovlige bosettingene. Handelzalts skriver at de offentlige teatrene «vil forsøke å finne erstatninger for skuespillere som nekter å opptre.»³⁰⁶

På innvielseskonferansen til prosjektet hevdet Yonatan Shapira, en fredsaktivist med tidligere lang fartstid som jagerpilot i det israelske militæret, at hver gang man deltok i staten Israels virke, enten det var som jagerpilot i militæret eller et nasjonalteater som gjestespiller i de ulovlige bosettingene, så legitimerte og muliggjorde man statens okkupasjonspolitikk.³⁰⁷ Til dette svarte Ronen at det bildet som Shapira med det munte fram av Habima, var løgnaktig. Ronen fortalte så hvordan kulturministeren var imot at han skulle tiltrede stillingen som teatersjef for Habima tilbake i 2005. Dette var fordi Ronen hadde rykte på seg for å være en politisk orientert teatermann. Ifølge Ronen valgte kunstnerne ham inn som teatersjef, til tross for stor motstand fra kulturdepartementet. Ronen hevder også at kulturministeren tidligere har forsøkt å stoppe teaterproduksjoner med «kritiske blikk på okkupasjonen» som Habima har deltatt i, uten hell.³⁰⁸ Det bildet Ronen her maner fram er et nasjonalteater som nekter å følge kulturdepartementets krav som ville ha innskrenket den kunstneriske friheten til Habima. Men når Habima her skildres som et teater som nekter å føye seg for press fra politisk hold, blir det åpenbare spørsmålet: hvorfor kan det ikke da motsi seg å spille på okkupert land?

³⁰⁴ Handelzalts, «Slikt stoff israelsk teater er skapt av», 17.

³⁰⁵ Kolbenstvedt/von der Fehr, «Israelske kunstnere», 7-15.

³⁰⁶ Handelzalts, «Slikt stoff israelsk teater er skapt av», 17.

³⁰⁷ Kolbenstvedt, videoopptak fra innvielseskonferansen.

³⁰⁸ Ibid.

5.3 *Terrorisms* presenteres for den norske offentligheten

Det politiske ved teaterprosjektet *Terrorisms* fikk altså en ny dimensjon da det ble presentert for den norske offentligheten i tilknytning til prosjektets innvielseskonferanse i Oslo i september 2013. På denne konferansen ble teatersjef Hanne Tømta konfrontert med sin stillingtagen til at det å delta i et prosjekt som dette samtidig innebærer at man entrer en politisk sfære og gjør et «politisk statement», slik moderator for debatten, regissør Kai Johnsen formulerte det.³⁰⁹ I bakgrunnen lå også det faktum at Habima ved tidligere anledninger hadde blitt konfrontert med internasjonale og interne protester i Israel mot at teatret årlig opptrer med gjestespill i kulturhuset i Ariel på Vestbredden.³¹⁰ På spørsmål om hvorfor Tømta ønsket å fortsette samarbeidet, svarte hun:

Maybe it's easier to take the position to, what you say, reject or take the position of not going in to it ... I was in doubt and I have been thinking, but still I feel that we have an important project together, linking very different theatres with very different experiences, and that is of more value then [...] it's not so easy to explain ... I don't think it's very easy today to be sure of what is right and what is wrong, and I do understand that a lot of people, and some of them are here, think obviously that it's very wrong that we are doing this but ... I don't think so. And you [Kai Johnsen] want me to say it in a ... I understand that you want me to explain this politically, but I'm not able to right now. It's the first day that we are together, and ... I can only say it from a personal belief in collaborating even through difficulties.³¹¹

Noen dager senere endret Tømta mening og gikk offentlig ut med et ultimatum til Habima og teatersjefen Ilan Ronen om at Nationalteatret ville trekke seg fra prosjektet så lenge Habima spilte i de illegale bosettingene på Vestbredden.³¹² Tømta skulle likevel vise seg å endre mening igjen noen måneder senere, etter sigende etter å ha mottatt et brev fra Habimas teatersjef.³¹³ Ronen har ved en tidligere anledning i London forsvart praksisen med at Habima spiller i de ulovlige bosettingene med at teatret ikke har noe valg: Hvis de ikke spiller på Vestbredden, mister de statsstøtten.³¹⁴ Noe lignende formulerte han også i et brev til Tømta fra 24. april 2014 etter at hun hadde gått ut med ultimatumet til det israelske nasjonalteatret: «Habima [...] is subsidized by the Israeli government, and like all subsidized institutions we

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Brown, «Booker winner attacks bid».

³¹¹ Kolbenstvedt, videoopptak fra innvielseskonferansen. Her signaliserer ... at det er pauser som inneholder «fyllord» vanlig i muntlig tale.

³¹² Brække, «Fortsetter samarbeid».

³¹³ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

³¹⁴ Brown, «Booker winner attacks bid».

are required to perform all across the country (out of over 1500 performances that Habima holds nationally every year, only a handful were held in Ariel).»³¹⁵

Da det over flere måneder utover 2014 fortsatt var uklart om Nationalteatret faktisk ville fortsette samarbeidet eller ikke, forfattet TeaterTanken et åpent brev til ledelsen ved Nationalteatret publisert på Scenekunst.no 30. april:

Uavhengig av TeaterTankens og Nationalteatrets syn på boikott av Israel mener vi at Nationalteatret må trekke seg fra samarbeidet med Habima. Som en av medlemsstatene i FN har Norge kjent bosettingene i de okkuperte områdene ulovlige. Et norsk nasjonalteater bør derfor ikke samarbeide med et israelsk nasjonalteater som bryter internasjonal lov.³¹⁶

Svaret fikk de fra Tømta to uker senere, og her trekker hun tilbake ultimatumet hun tidligere hadde gitt Ronen og Habima.³¹⁷ Hun uttaler at til tross for at ledelsen og ansatte ved Nationalteatret fordømmer Habimas gjestespill på Vestbredden, så ønsket de å fortsette samarbeidet med teatret gjennom *Terrorisms*-prosjektet. Hun begrunnet avgjørelsen slik: «Kulturell boikott vil heller ikke tjene palestinernes sak. Gjennom kunst og kultur har man mulighet til å gå både i dialog og konfrontasjon – og skape nye innsikter.»³¹⁸ I den offentlige pressemeldingen om saken på teatrets hjemmeside formulerte hun noe lignende, men legger da også vekt på at «dialog, protest og konfrontasjon med kunstneriske virkemidler har langt større verdi enn boikott og taushet», og fortsetter med: «Hvis jeg som teaterkunstner mister troen på at teater kan være med og [*sic*] utgjøre en forskjell, også i politisk betente saker, da har jeg mistet troen på kunsten.»³¹⁹ Det var også denne linjen som Tømta holdt offentlig så lenge prosjektet varte. Jeg skal komme nærmere inn på argumentene for og i mot samarbeidet i sjette kapittel.

5.4 Den norske konteksten

Det kontekstuelle aspektet i forståelsen av politisk teater er helt essensielt. Det viste seg i forrige kapittel under den verksetetiske innfallsvinkelen ved at ulike anmeldere hadde forskjellige opplevelser tilknyttet forestillingene, på samme måte som det også har betydning

³¹⁵ Brev gjengitt av von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

³¹⁶ TeaterTanken, «Åpent brev til ledelsen».

³¹⁷ Tømta, «Svar til Teatertanken om kulturell boikott». Von der Fehr poengterer i «Når teatret blir politisert» at «Hanne Tømta gjentar [...] Ronens retoriske poenger bortimot ordrett» i hennes svar til TeaterTanken om kulturell boikott.

³¹⁸ Tømta, «Svar til TeaterTanken om kulturell boikott».

³¹⁹ Tømta, «Dialog veier tyngst».

når jeg senere skal forsøke å se hendelsen som en overskridelse. Denne overskridelsen hadde nemlig ikke funnet sted uten den norske konteksten. På hvilken måte henger så politiseringen av prosjektet i norsk kontekst sammen med ideen om politisk teater?, som en av mine forskningsspørsmål stilt i innledningen lød. Det synes å være lite grunnlag for å forstå politiseringen av prosjektet i den norske konteksten som en direkte konsekvens av at *Terrorisms* var et politisk teaterprosjekt i estetisk-politisk (eller verksestetisk) forstand. Det er ikke innholdet i Habimas forestilling som førte til at protestene startet. Den hovedsakelige grunnen til politiseringen av *Terrorisms* i Norge lå i faktorer utenfor prosjektets innhold. Årsaken lå heller i dets strukturelle rammer: i det faktum at Habima-teatret spiller i de ulovlige bosettingene, samt den oppmerksomheten som Israel/Palestina-konflikten historisk sett har hatt og har i den norske offentligheten etter framforhandlingen av Oslo-avtalene.³²⁰ Slik sett kan man forestille seg at noe lignende ville ha skjedd med et samarbeid mellom de to teaterinstitusjonene om for eksempel barne- eller musikkteater.

Det er ingen tvil om at det er den norske sammenhengen som er spesiell her, noe som understrekes av det faktum at jeg ikke har funnet noe materiale i tyske medier som problematiserer samarbeidet med Habima-teatret slik det ble gjort i Norge. Som jeg har skrevet tidligere, rapporterte Bjørneboe fra festivalen at denne debatten kom i skyggen av diskusjonen rundt den stadig mer begrensede ytringsfriheten til kunstnere i Israel. I en rapport fra 2007 utført av Congressional Research Service om det bilaterale forholdet mellom Tyskland og Israel, heter det:

Most observers agree that moral considerations surrounding the Holocaust continue to compel German leaders to make support for Israel a policy priority. Since 1949, successive German governments have placed this support at the forefront of their Middle East policy.³²¹

Dette betyr selvsagt ikke at det internt i Tyskland ikke eksisterer en motstand mot Israels okkupasjonspolitikk, men at den offentlige linjen lenge har vært preget av motvilje til offentlig kritikk på grunn av den historiske konteksten tilknyttet Holocaust. Rapporten

³²⁰ Norge spilte som kjent en sentral rolle i framforhandlingen av en mulig fredsavtale mellom Israel og Palestina. Oslo-avtalen ble signert mellom Israel og PLO, først i 1993 og deretter på nytt i 1995.

³²¹ Congressional Research Service, *Germany's relations with Israel*.

henviser imidlertid også til at det samtidig observeres en stadig økende kritisk stemme mot Israels okkupasjonspolitikk i den tyske offentligheten.³²²

Selv om man dermed kan anta at *Terrorisms* ville ha fått oppmerksomhet i den norske offentligheten uavhengig om det hadde et politisk tema eller ikke, er det likevel mulig å se en sammenheng mellom *Terrorisms* som et politisk teaterprosjekt og den politiseringen som fant sted i Norge. Teaterkunstneren Marius Kolbenstvedt poengterer at mobiliseringen rundt protestene ikke ville ha kunnet foregå så kjapt hvis det ikke allerede hadde eksistert en infrastruktur i TeaterTanken med en «økt bevissthet om teaterets mulige rolle som politisk arena», gjennom blant annet et nært samarbeid med ALKUBI.³²³ Viljen var med andre ord til stede og «timingene» var også riktig for at samarbeidet skulle få såpass bred motstand i det norske kunstneriske og akademiske miljøet. Og gjennom denne motstanden mot Habimas gjestespill på Vestbredden og Nationaltheatrets samarbeid med teatret, ble de allerede politiske aspektene ved *Terrorisms* aksentuert. Som Kai Johnsen uttalte under prosjektets innvielseskonferanse: «You can't deal with the question of terrorisms without the question of politics [...] entering a project like that means entering a sort of political sphere.»³²⁴ Og derfor åpnes det her opp en mulighet for å kritisk reflektere rundt teatret som del av den politiske virkeligheten og Nationaltheatrets moralske ansvar som offentlig finansiert institusjon. Disse aspektene skal jeg diskutere i neste kapittel når jeg forsøker å forstå hendelsen som en overskridelse: når teatret blir tvunget ut av den estetisk-politiske konteksten og tvinges til å ta stilling i et større politisk perspektiv.

³²² Ibid.

³²³ Personlig kommunikasjon i e-post fra Marius Kolbenstvedt, 29.07.2015.

³²⁴ Kolbenstvedt, videoopptak fra innvielseskonferansen.

6 *Terrorisms*-prosjektet som overskridelse

6.1 Det estetisk-politiske møter det politiske

Innledningsvis i oppgaven hevdet jeg at to ulike kontekster møtes i denne hendelsen: den estetisk-politiske, som er *Terrorisms*-prosjektet med en utalt politisk agenda, og den politiske: Israels okkupasjonspolitikk i Palestina og den rollen denne situasjonen har i norsk sammenheng. Jeg hevdet også at dette kunne sees på som en *overskridelse* fordi teatret dermed blir tatt ut av den estetisk-politiske konteksten og inn i en større, reell politisk kontekst. I det følgende skal jeg først se på hvordan Nationalteatret og andre aktører som har uttalt seg i forbindelse med politiseringen reagerer på denne overskridelsen og argumenterer for og imot samarbeidet. Deretter ønsker jeg å se på hva som egentlig skjer når en slik overskridelse finner sted og hvilke implikasjoner aktørenes argumenter får hva gjelder teatrets rolle i samfunnet.

Hanne Tømta begrunnet avgjørelsen om å fortsette samarbeidet med at hvis hun ikke trodde at teatret kunne være med på å utgjøre en forskjell også i politisk betente saker, da hadde hun mistet troen på kunsten. Hun vektla også at man kunne protestere og skape dialog gjennom kunstneriske virkemidler,³²⁵ og at: «kunstens politiske [...] potensial veier tyngst».³²⁶ Von der Fehr hevder at «det er uklart hva Tømta la i å bedrive dialog med kunstneriske virkemidler, men det kan forstås som et forsvarsverk som settes opp mot kritikken av samarbeidet».³²⁷ Videre skriver han at dette «forsvarsverket» mistet innhold i det øyeblikket det palestinske teatret trakk seg fra samarbeidet ettersom dialogen mellom de to partene i konflikten med ett ikke var mulig i denne sammenhengen. I kapittel tre skrev jeg at Zuabi, teatersjefen for det palestinske teaterkompaniet ShiberHur, uttalte til *Klassekampen* at teatret ikke trakk seg for å gjøre en politisk markering, men fordi prosjektet hadde fått for mye politisk oppmerksomhet. Her uttalte han at også det var «en norsk beslutning» om Nationalteatret skulle delta i prosjektet eller ikke, men poengterte at: «All solidaritet med palestinerne er velkommen [...]

³²⁵ Tømta, «Dialog veier tyngst».

³²⁶ Ibid.

³²⁷ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

Jeg er for økonomisk boikott av Israel, men kulturell boikott er mer komplisert».³²⁸ At det palestinske teatret trakk seg på grunn av «økonomiske og praktiske årsaker», er noe Hanne Tømta har vektlagt i sine uttalelser til media etter selv å ha vært i kontakt med det palestinske teatret.³²⁹ Zuabis moderate uttalelse til pressen og Tømta kan gi inntrykk av at det palestinske teateret ikke hadde noen formening om det internasjonale samarbeidet med Habima. På innvielseskonferansen til *Terrorisms*-prosjektet i september 2013 er tonen imidlertid en annen når Zuabi konfronterer Tømta med hennes forklaring på hvorfor hun ønsket å delta i samarbeidet med Habima, slik det gjengis i forrige kapittel:

Hanne, it's too easy to go 'well I can't explain it'. You need to justify why Habima is ok. If you ask me, I'm not sure they are. I have a right, you don't. They're my neighbors, I have to live with them, you don't. You have a different responsibility. On that point I'm closer to the BDS.³³⁰ It's too easy to go 'well, we need to talk with everyone.' No, we don't.³³¹

Her er Zuabi svært klar i sin tale: Hvis Nationalteatret ønsker å samarbeide med Habima, så må de rettferdiggjøre dette ettersom de har et «different responsibility» enn de som lever under okkupasjonen. Nøyaktig hva dette ansvaret innebærer, utdyper ikke Zuabi nærmere, men det er nærliggende å forstå det som at Nationalteatret har et annet ansvar fordi det faktisk har større rom, både i fysisk og symbolsk forstand, til å utøve motstand utover det sagte ord om at Israels bosettingspolitikk er dypt problematisk. I kraft av dette ansvaret stiller Zuabi dermed et konkret krav til ledelsen ved Nationalteatret om at det må argumenteres mer håndfast enn det Tømta gjorde på innvielseskonferansen for hvorfor de velger å fortsette samarbeidet med Habima når de samtidig fordømmer okkupasjonspolitikken.

I Tømtas senere offentlige begrunnelse for hvorfor Nationalteatret valgte å fortsette samarbeidet, skriver hun følgende:

Nationalteatret har et bredt internasjonalt nettverk. Det er viktig for teatret å nå ut internasjonalt med sine stykker og å bringe impulser utenfra hit. Det betyr at beslutningen om videre deltagelse i *Terrorisme*-prosjektet må kunne stå seg, også i forhold til andre kunstneriske samarbeid på tvers av landegrensene. Nationalteatret samarbeider med

³²⁸ Graatrud/Nordal/Nymo, «Palestinsk teater trekker seg».

³²⁹ Tømta, «Nationalteatret fortsetter samarbeidet med Habima».

³³⁰ Boycott, Divestment, Sanctions – fredelig palestinsk protestbevegelse med medlemsorganisasjoner internasjonalt, som søker å få slutt på okkupasjonen. Her refererer nok Zuabi til BDS' fokus på internasjonal kulturell og økonomisk boikott av Israel.

³³¹ Kolbenstvedt, videoopptak fra innvielseskonferansen.

kunstnere og kunstinstitusjoner fra flere land som har et helt annet forhold til demokrati og menneskerettigheter enn det vi har i Norge. Dette arbeidet er av stor verdi. Derfor må jeg ta et prinsipielt valg. Og da lar jeg kunstens politiske og humanistiske potensial veie tyngst.³³²

Verdien i internasjonalt kunstnerisk samarbeid med teatre fra land som lever i en annen virkelighet hva gjelder demokrati og menneskerettigheter, er selvfølgelig isolert sett et legitimt argument. Kunstnerisk virksomhet finner sted innenfor alle slags statskonstitusjoner, ikke bare i demokratiske. Og samarbeid på tvers av kulturer, statlige systemer og politiske uenigheter er viktig både i kunstnerisk og diplomatisk øyemed. Men samarbeidet med Habima-teatret innebærer også en litt annen politisk dimensjon enn det Tømta kanskje ønsker å innrømme i sin uttalelse ovenfor, for teatret som Nationaltheatret her samarbeider med brukes aktivt i statens okkupasjonspolitikk.³³³ Dette er noe den israelske dramaturgen Shalfy poengter i forbindelse med protestene mot at Habima ble invitert til den tidligere refererte *Globe-to-Globe*-festivalen, som også kan overføres til *Terrorisms*-prosjektet: «it is not the state that Habima represents that is on trial, but the theatre itself, as the regime's collaborator in implementing its policy».³³⁴ Det er en prinsipiell forskjell mellom å samarbeide med kunstnere fra en stat som utøver brudd på menneskerettighetene (noe man vil finne i svært mange land, også vestlige, for eksempel USA), og et samarbeid med en kunstinstitusjon fra et land som aktivt bruker denne institusjonen i regimets menneskerettighetskrenkende politikk.

Zuabis tilsvar til Tømta gjengitt ovenfor er tvetydig og generer mange spørsmål. Hvorfor ønsker han selv å samarbeide med Habima-teatret, men stiller seg kritisk til at andre, internasjonale teatre gjør det samme? Zuabi forklarer i sitt innlegg på åpningskonferansen hvorfor ShiberHur deltar i prosjektet med at «this is a platform for me as a Palestinian has (*sic*) to be a part of. When they discuss terror and don't talk about state terror, I want to be part (*sic*), I want to talk about state terror».³³⁵ Han understreker også at han trenger Ronen for å kunne bli hørt, for at den palestinske stemmen også skal kunne fortelle fra sitt ståsted. Dror Feiler, en tidligere IDF-soldat, nå musiker og fredsaktivist bosatt i Sverige som deltok på innvielseskonferansen, var kritisk til at statlig terror ikke ble innlemmet i diskusjonen rundt

³³² Tømta, «Dialog veier tyngst».

³³³ Jf. også her von der Fehrs poeng om at Habima-teatret hadde en hedersforestilling til Shimon Peres to dager etter at *Operation Protective Edge* ble iverksatt mot Gazastripen i 2014.

³³⁴ Kilroy, «Israeli dramaturgist».

³³⁵ Kolbenstvedt, videoopptak fra innvielseskonferansen.

terrorismer: «to limit the discussion about terrorism only to the individual level, not to speak about state terrorism is very difficult. It should not be done. I ask you all: would you collaborate with a national theatre of South Africa? Ask yourself, if you say yes, ok, then you can continue.»³³⁶ Den israelske fredsaktivisten og en av grunnleggerne av fredsorganisasjonen Who profits from the Occupation, Dalit Baum, var også til stede under åpningskonferansen. Hun uttaler følgende om hvorfor man ikke kan utelukke den statlige terrorismen fra et prosjekt som dette:

The violence against innocent civilians is also done by states, not just by 'raw' terrorists and this is not a question of is it right or is it wrong, there is a huge consensus around the world that Israel has been involved with mass killings and oppression of millions of people for so many decades. And I think everybody in the room agrees with me [...] The question is what can we do about it?³³⁷

Baum trekker så fram BDS-kampanjen og dens opprop om internasjonal kulturell boikott som et eksempel på hvordan man faktisk konkret kan gjøre en forskjell. Når Baum sier at dette ikke handler om hva som er rett eller galt, henviser hun til Tømtas tidligere uttalelse om at det i slike situasjoner ikke alltid er lett å vite hva som er rett og hva som er galt, som også Zuabi kritiserer i sitt tilsvarende svar til Tømte. Til Tømtas forsvar så hevder hun nok at det å delta i samarbeidet ikke nødvendigvis enten er rett eller galt, hun relativiserer altså ikke Israels okkupasjonspolitikk i sin uttalelse.

Ved at det palestinske teatret trakk seg fra prosjektet, forsvant den statlige dimensjonen av terrorismer fra det tematiske aspektet. Dermed fikk den sterkeste parten i Israel/Palestina-konflikten fremmet sitt perspektiv på å leve med redselen for palestinske selvmordsbombere uten at palestinerne fikk fortelle sin side av saken: hvordan det er å leve med statlig terror. Og det handler selvfølgelig ikke om at denne situasjonen er så svart/hvit at palestinere opplever okkupasjonen som urettferdig mens israelere forsvarende dens praksis. Kunstnerne og ansatte ved Habima-teatret uttrykte også sin frustrasjon over okkupasjonspolitikken under festivalen i Stuttgart. Shay Pitowsky, regissøren av det israelske bidraget, uttalte: «Er demokrati forenelig med det bildet av Israel som palestinske barn vokser opp med?»³³⁸ Her hentyder han til det faktum at mange palestinske barn utelukkende har møtt israelere i form av soldater.

³³⁶ Kolbenstvedt, videoopptak fra innvielseskonferansen.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 24.

Representantene fra Habima-teatret som deltok på festivalen, la heller ikke skjul på «at det har vært motstand mot prosjektet internt i teatret» skriver Bjørneboe.³³⁹ Dette er ikke overraskende ettersom det eksisterer stor motstand mot regjeringens politikk internt i Israel, men i en situasjon som har pågått over så mange tiår som denne, virker det som om protester i form av ord ikke strekker til. Som den israelske skuespilleren Yossi Pollak har uttalt, og som von der Fehr åpner sin artikkel om saken med: «Jeg tror ikke på ord, men på handling [...] det har vært en masse snakk i israelsk teater i 40 år, men ingenting skjer».³⁴⁰ Hvis man skal fortsette å bedyre at dialog er det viktigste middelet for en framtidig fredsløsning, må man sørge for at den involverer begge parter. Dette er også von der Fehr inne på i sin appell under demonstrasjonen på premieren til *Vi tygger på tidens knokler*:

Nationaltheatret har snakket og snakker om dialog, men denne dialogen involverer ikke palestinere eller israelere i opposisjon mot Habima, eller i opposisjon mot Israels offisielle politikk. Nationaltheatret, bruk heller den symbolske autoriteten et nasjonalteater representerer til å gå i dialog og samarbeid med israelske og palestinske kunstnere som representerer et alternativ til dagens ekstremt menneskeligfiendtlige politikk! De finnes og de trenger internasjonal støtte.³⁴¹

Hvorfor stiller ikke Tømta spørsmål ved det manglende palestinske perspektivet hvis hun tror på dialog, protest og konfrontasjon gjennom kunstneriske uttrykk? Hvordan kan dialog finne sted når en av partene ikke lenger er til stede for å kunne delta i denne?

6.2 Samarbeide eller trekke seg?

6.2.1 Argumenter for og imot samarbeidet med Habima

I debatten om samarbeid eller ikke samarbeid, dreide fokuset seg kjapt over på spørsmålet om kulturell boikott. Tømta begrunnet valget om å fortsette samarbeidet med at det kunstneriske «har langt større verdi enn boikott og taushet».³⁴² Men som von der Fehr påpeker i sin tekst om saken, så nevnte aldri TeaterTanken ordet boikott i sin anmodning til Nationaltheatret om å trekke seg fra samarbeidet. Diskusjonen om kulturell boikott handlet heller ikke om å boikotte alle kulturelle uttrykk fra Israel i kraft av at de er israelske. Det finnes nok av

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

³⁴¹ Kolbenstvedt, videoopptak fra demonstrasjonen på premieren av det norske bidraget.

³⁴² Tømta, «Nationaltheatret fortsetter samarbeidet med Habima».

israelske kunstnere³⁴³ som uttrykker seg kritisk til okkupasjonspolitikken og som dermed ville ha vært mer passende å samarbeide med hvis Tømta skulle følge egen begrunnelse for hvorfor hun ønsket å fortsette samarbeidet, hevder von der Fehr.³⁴⁴

I reportasjen fra festivalen hevder Bjørneboe at den stadig økende sensuren av kunstnere i Israel viser at en kulturell boikott risikerer å ramme de som forsøker å være en motstemme.³⁴⁵ Noe lignende formulerer også den anerkjente israelske dramatikeren Joshua Sobol som ifølge *Aftenposten* har boikottet Habima ved å nekte å la teatret sette opp noen av stykkene hans de siste tre årene. Likevel uttaler han til *Klassekampen* at det er viktig å skille mellom intern og ekstern kulturell boikott: «En boikott fra utenlandske kunstnere virker bare mot sin hensikt, og fører til at den politiske høyresida her i Israel får styrket sin posisjon. Det gir vann på mølla for argumentene deres om at resten av verden er fiendtlig innstilt til alt Israel driver med.»³⁴⁶ Tidligere teatersjef ved Black Box Teater, Jon Refsdal Moe, er prinsipielt imot akademisk og kulturell boikott fordi kulturelt og akademisk arbeid har en diplomatisk funksjon: «Å isolere akademikere og kulturarbeidere fra internasjonal kontakt kan virke mot sin hensikt, om hensikten er å styrke det sivile samfunnet og bidra til en endring innenfra.»³⁴⁷

Den politiske teaterkunstneren Morten Traavik er den av de intervjuede i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* sin enquête om saken, som stiller seg mest kritisk til både det å avslutte samarbeidet og boikott som virkemiddel. På spørsmål om Nationalteatret burde trekke seg fra samarbeidet, svarer Traavik:

Hvorfor i all verden skal de det? Det er vel ikke Habima som bygger bosetningene. Tvert imot, dersom israelsk kulturliv viser noen av de samme politiske kjennetegn som i resten av verden, hvilket vi har god grunn til å tro, er det stor sjanse for at de fleste Habima-medarbeidere er like kritiske til bosetningene som de her hjemme som ivrer for boikott. [...] [Med kulturell boikott] er målet å påføre våre egne idealer utenfra på samfunn vi vet lite eller ingenting om. Det er altfor lett å være indignert på avstand. Kanskje Habima, gjennom faktisk å leve og arbeide midt oppe i (*sic*)en kompleks politisk og historisk virkelighet, til og med kan ha en ting og to på hjertet som både

³⁴³ Nr. 2-3/2015 av *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* viet flere sider med artikler om situasjonen for okkupasjonskritiske kunstnere i Israel.

³⁴⁴ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

³⁴⁵ Bjørneboe, «Mangslungent om Terror», 24.

³⁴⁶ Brække/Vollan, «Fraråder Habima-boikott».

³⁴⁷ Refsdal, «Kulturboikott», 5.

bosettere og boikottere vil ha nytte av å se og høre. Men Habima skal selvsagt heller ikke måtte unnskylde staten Israels gjeldende politikk for å få slippe inn i Norge.³⁴⁸

Traavik har rett i at flere medarbeidere ved Habima-teatret er kritisk til bosettingene. At det er altfor lett å være indignert og mene noe om komplekse forhold på avstand, er selvfølgelig også et godt poeng. Men det Traavik ignorerer i denne sammenhengen er at kravet om kulturell boikott ikke først og fremst kommer utenifra, fra den indignerte avstanden, men innad i regionen selv – fra den palestinske BDS-bevegelsen som også består av israelske fredsorganisasjoner i tillegg til internasjonale aktører. Når Traavik så hevder at Habima kan ha noe boikottere kan ha nytte av å høre, henvender han seg da også til de palestinske og israelske kunstnerne og akademikere som lever midt oppi «en kompleks politisk og historisk virkelighet» og som mener at boikott er den eneste løsningen?

På diametralt motsatt side av Traavik står regissør Kai Johnsen, som selv har tilbrakt tid i regionen sammen med palestinske kunstnere:

Hvis vi som teaterkunstnere i ett av verdens mest privilegerte land, i vår konfliktskyhet og 'relativiseringsevne', helt har mistet evnen å solidarisere oss med de reelt undertrykte, da kommer jeg til å skamme meg på vegne av min stand og mitt lands nasjonalteater. Israel er langt på vei et apartheid-regime, Habima er, dessverre, en del av deres aktive kulturpolitikk.³⁴⁹

Andre intervjuede i denne sammenheng stiller seg også kritisk til samarbeidet: «Tunge nasjonale kunstinstitusjoner som Nationalteatret burde bruke sin autoritet til å bidra med å gjøre kunst og kunstnere til viktigere samfunnsaktører», uttaler dramaturgen Camilla Eeg-Tverbakk.³⁵⁰ Anmodningen hennes treffer en nerve i spørsmålet om teatrets samfunnsmessige ansvar. Hvordan denne typen samarbeid påvirker det kunstneriske, er noe direktør for Israeli Committee Against House Demolitions,³⁵¹ Jeff Halper, vektlegger i en uttalelse til *Klassekampen*:

Hvis Nationalteatret inngår et samarbeid med Habima og lar teatret oppføre seg som normalt; hva er da budskapet? Budskapet blir at kultur er koplet fra den politiske virkeligheten. Det å jobbe med et teater som tar del i okkupasjonen av palestinsk jord vil tømme innholdet i forestillingene for mening.³⁵²

³⁴⁸ Traavik, «Kulturboikott», 5.

³⁴⁹ Johnsen, «Kulturboikott», 5.

³⁵⁰ Eeg-Tverbakk, «Kulturboikott», 5.

³⁵¹ ICAHD er en fredsorganisasjon som motsetter seg nedrivning av palestinske hjem som en konsekvens av de israelske bosettingene.

³⁵² Brække/Vollan, «Fraråder Habima-boikott».

Innholdet blir spesielt tømt for mening i denne sammenhengen ettersom forestillingene også behandlet temaet terrorisme. Halpers ståsted er tydelig: Det er ikke mulig å argumentere for det politiske gjennom kunsten når du ignorerer den politiske realiteten som omgir det. Et lignende argument kommer Ola Bø, dramaturg ved Det norske teatret, med: «Vi bør avvise samarbeid med viktige teater som Habima, Cameri og Beersheba, som satsar mykje på nettverksbygging med europeiske teater og på den måten hentar indirekte støtte både til staten Israels overgrep og til kneblinga av egne tilsette».³⁵³

Mange av de norske kulturaktørene som mente at Nationaltheatret ikke burde trekke seg fra samarbeidet, kom med konkrete forslag til hvordan Nationaltheatret kunne bruke samarbeidet til å skape reelt politisk innhold: «Jeg syns ikke Nationaltheatret bør trekke seg. Jeg syns tvertimot (*sic*) de skulle gjøre dette dilemmaet til et sentralt moment i samarbeidet. De kunne f.eks. utfordre Habima til å arrangere en workshop om temaet, eller Nationaltheatret kunne invitere seg selv til Israel med en forestilling der bosettingssaken aktualiseres» uttaler Tom Remlov, teatersjef for Riksteatret.³⁵⁴ I stedet for å boikotte, foreslår Refsdal Moe, at «hva gjelder Habima og de okkuperte områdene er det kanskje en bedre idé å jobbe for at pålegget om å turnere her fjernes fra teatrets charter, for eksempel i den europeiske teaterunionen».³⁵⁵ Her utvises det tiltro til at teatret kan være med å utgjøre en konkret forskjell både gjennom det kunstneriske arbeidet og ved å stille krav til partene i et samarbeid. Internasjonalt press hadde kanskje kunnet rokket ved den israelske statens avgjørelse om å spille i de okkuperte områdene, og her hadde nok UTE kunnet spille en særskilt rolle ettersom Ronen da var president for unionen.

6.2.2 Kulturell boikott – sensur av kunst eller legitimt virkemiddel?

Både Ronen og Tømta bruker ord som «protest mot et kunstnerisk uttrykk» og «begrense ytringsfriheten til et teater» i forbindelse med protestene mot samarbeidet og det at Nationaltheatret vurderte å trekke seg fra prosjektet. Men her kan det virke som om debatten gjøres på grunnlag av en misforståelse av hva kulturell boikott, sensur og begrensning av

³⁵³ Bø, «Kulturboikott», 5.

³⁵⁴ Remlov, «Kulturboikott», 4.

³⁵⁵ Refsdal Moe, «Kulturboikott», 5.

ytringsfrihet faktisk innebærer. Dette er noe som bidrar til å tåkelegge kjernen i saken. I Ronens åpne brev til Tømte og ledelsen ved Nationaltheatret skriver han at det «ikke [er] akseptabelt å forhindre meningsfylt dialog gjennom å begrense ytringsfriheten til et teater.»³⁵⁶ Når en stat begrenser ytringsfriheten til sine kunstnere gjennom for eksempel trusler, tilbaketrekning av midler og i noen tilfeller også arrestasjoner, så kan man snakke om å bedrive sensur.³⁵⁷ Men kan det regnes som sensur eller begrensning av ytringsfrihet når man trekker seg fra et samarbeid fordi man ikke kan stå inne for en aktør/arrangørs politiske praksis? Her synes det viktig å skille mellom det å begrense eller sensurere et kunstnerisk uttrykk, og det å boikotte aktørene bak, fordi et slikt samarbeid vil føre til en legitimering av en politikk man egentlig ikke kan stå inne for.

I en kronikk publisert i nettutgaven av *The Guardian* i forbindelse med protestaksjonen mot at The Globe Theatre hadde invitert Habima til å delta i *Globe-to-Globe*-festivalen i 2012, skriver dramatikeren David Edgar at debatten, akkurat som i Norge, ikke handler om pro-Israel og pro-Palestina. Begge sider av saken er imot okkupasjonspolitikken til staten Israel, hevder Edgar. Der de som argumenterer for at et samarbeid med Habima-teatret legitimerer denne politikken, hevder imidlertid den andre siden at å trekke invitasjonen til Habima-teatret vil være sensur av et kunstnerisk uttrykk.³⁵⁸ I sitt innlegg refererer Edgar til hva kulturaktører i Storbritannia uttalte i forbindelse med det framsatte kravet om at The Globe skulle trekke invitasjonen til Habima. Å trekke invitasjonen omtales blant annet som at det «gives off the stench of Russian and German antisemitism», det sammenlignes med bokbrenningen i Nazi-Tyskland og oppfattes som «treasonable to art».³⁵⁹ Edgar hevder på sin side at Habima-protestene i London havner innenfor en forståelse av begrepet «sensur» som handler om «asking people to make choices that they are perfectly entitled to make».³⁶⁰ Han bruker en lignelse om konsumentboikott for å eksemplifisere hva han mener: Selv om man boikotter en produsent, betyr det ikke at man prinsipielt er imot produktet denne produsenten markedsfører. På samme måte er det ikke innholdet i Habima-teatrets forestilling som er problemet, protestene ville ha kommet uansett, framholder Edgar. Dette har jeg allerede

³⁵⁶ Brække, «Innfri ingen av kravene».

³⁵⁷ Store norske leksikon s.v., «sensur».

³⁵⁸ Edgar, «The Globe Theatre Protest».

³⁵⁹ Ibid. Uttalelsene kommer henholdsvis fra Steven Berkoff, Arnold Wesker og Howard Jacobson.

³⁶⁰ Edgar, «The Globe Theatre Protest».

hevdet i kapittel fire om den lignende situasjonen som oppstod i Norge. Protestene ville ha kommet uansett hva samarbeidet mellom Nationaltheatret og Habima handlet om.

Tømta argumenterer på lignende vis som både Ronen og en av de britiske kulturaktørene som Edgar kritiserer, Howard Jacobson, som uttalte at å trekke invitasjonen til *Globe-to-Globe*-festivalen ville være «treasonable to art». Hun hevdet at protestene mot samarbeidet som fant sted utenfor Nationaltheatret i forbindelse med urpremieren på *Vi tygger på tidens knokler* i januar 2015, «fremstår som en fordømmelse av et kunstnerisk uttrykk», og dermed er «urovekkende» og «uklokt».³⁶¹ Palestinakomiteen i Norge, som arrangerte demonstrasjonen, framholder i forkant av markeringen at:

Demonstrasjonen retter seg ikke mot innholdet i Nationaltheatrets forestilling, men mot samarbeidet som legitimerer Israels okkupasjon av Palestina og den folkerettsstridige bosettingspolitikken [...] Nasjonalteateret (*sic*) velger gjennom sitt fortsatte samarbeid med Habima å se bort fra kulturinstitusjoners moralske ansvar for en stillingtagen til urett.³⁶²

I en video fra demonstrasjonen jeg har fått tilgang til, kommer det svært tydelig fram i appellene at dette handler om en protest mot ledelsen ved Nationaltheatret. Det protesteres verken mot det kunstneriske uttrykket, ei heller kunstnerne eller andre medarbeidere ved teatret (mange av dem var for øvrig imot samarbeidet). Det for eksempel Fagforbundet legger vekt på i sin appell, er at Hanne Tømta ikke opprettholdt ultimatumet hun opprinnelig stilte til Habima:

Vi er samlet her for å kreve at teatersjef Hanne Tømta trekker den eneste naturlige konklusjonen. Hun har faktisk stilt krav til Habima om at de skal slutte å spille i de ulovlige bosettingene. Habima sa nei, og forunderlig nok klarer hun ikke å trekke konklusjonen om at da må hun bryte samarbeidet [...] vårt krav er: ta konsekvensen av det ultimatumet du stilte, bryt samarbeidet med Habima!³⁶³

Von der Fehr nevner forestillingens innhold i sin appell, men ikke med mål å sensurere eller begrense Nationaltheatrets ytringsfrihet: «Forestillingen *Vi tygger på tidens knokler* har ingenting å vinne på å bli knyttet til denne sammenhengen her. Stykket handler heller ikke om terrorisme.»³⁶⁴ Von der Fehrs kommentar peker på «poengløsheten» i å delta i et slikt samarbeid: Hvorfor skal Nationaltheatret delta i et prosjekt om terrorisme når de lager

³⁶¹ Tømta, «Dialog veier tyngst».

³⁶² Fagforbundet.no, «Krever at Nationaltheatret».

³⁶³ Kolbenstvedt, videoopptak fra demonstrasjonen på premieren av det norske bidraget.

³⁶⁴ Ibid.

en forestilling som i alle fall tilsynelatende ikke handler om temaet? Og at man ved denne deltagelsen også legitimerer en okkupasjonspolitikk som bryter med folkeretten³⁶⁵ og dermed går imot den internasjonale linjen som Norge følger?

Å bedrive sensur og begrense ytringsfriheten til et teater, er derimot noe som assosieres med kulturpolitikken til Israels stadig mer høyreorienterte regjering. At den truer med å trekke statsstøtte hvis Habima motsetter seg å spille på okkupert palestinsk land, er et godt eksempel på det. Denne situasjonen kan ansees som problematisk for et land som definerer seg som et demokrati. Den israelske kunstneren Chen Alon som jobber med forumteater i Israel gjennom teaterorganisasjonen *Combatants for Peace*, uttaler til *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*:

Du kan ikke kalle det et demokrati, når du samtidig okkuperer 3,5 millioner mennesker. Det er i utgangspunktet et begrenset demokrati, og det kommer stadig nye lover som svekker ytringsfriheten. Det er en sideeffekt av okkupasjonen, en konsekvens av at det totalitære okkupasjonsregimet påvirker demokratiet.³⁶⁶

Om dette rapporterer også Bjørneboe fra festivalen i Stuttgart. Ifølge Bjørneboe uttrykte Ronen på en av debattene frustrasjon over den israelske kulturministeren Miri Regev's advarsel i sin tiltredelsestale om at hun kom til å ta i bruk sensur hvis det skulle bli nødvendig. Hun «forbeholder seg retten til å fryse eller kutte i subsidier til det hun ikke liker».³⁶⁷ Ifølge Bjørneboe karakteriserte Ronen «situasjonen i Israel som en kulturkrig, og [...] at kunstnere blir fremstilt som folkefiender».³⁶⁸ Dette er selvfølgelig dypt problematisk og absolutt et tema som burde tas opp innenfor rammene av en festival med en politisk agenda som *Terrorisms*. Men Bjørneboe poengterer at det er urovekkende at dette får fokus foran Israels ulovlige okkupasjon og blokade av palestinske områder. For som Cohens sitat ovenfor påpeker, henger den stadig mer begrensede ytringsfriheten blant kunstnere i Israel sammen med statens okkupasjonspolitikk. Det ene hadde sannsynligvis ikke funnet sted uten

³⁶⁵ De ulovlige bosettingene bryter med artikkel 49 i den fjerde Genèvekonvensjonen: «The Occupying Power shall not deport or transfer parts of its own civilian population into the territory it occupies».

³⁶⁶ Kolbenstvedt/Von der Fehr, «Israelske scenekunstnere», 15.

³⁶⁷ Bjørneboe, «Mangslungent om terror», 24.

³⁶⁸ Ibid.

det andre ettersom det er kunstnere som er kritiske mot regimet og okkupasjonspolitikken som blir fratatt støtte, til og med arrestert, for å innskrenke ytringsfriheten deres.³⁶⁹

Hittil i kapittel seks har jeg sett på hvordan det ble argumentert for og imot samarbeidet og kulturell boikott da disse to kontekstene møttes. Eksemplene har vist at det var delte meninger i Norge når det kom til spørsmålet om kulturell boikott av Israel og om Nationalteatret skulle trekke seg fra samarbeidet eller ikke. Gjennom den verksestetiske analysen, det kontekstuelle perspektivet og uttalelsene tilknyttet politiseringen, har jeg vist hvordan ulike argumenter som ble framsatt for samarbeidets fortsettelse, ikke oppfattes som holdbare. Man kan for eksempel ikke argumentere for dialog når man fortsetter samarbeidet uten det palestinske perspektivet. Å begrunne samarbeidet med «protest og konfrontasjon med kunstneriske virkemidler» forutsetter at en slik kunstnerisk protest finner sted. Et samarbeid med land fra menneskerettighetskrenkede regimer kan ikke alltid være et prinsipielt valg. Det er heller ikke legitimt å hevde at demonstrasjoner i denne sammenheng handler om protester mot et kunstnerisk uttrykk eller begrensning av et teaters ytringsfrihet. Det disse argumentene fra aktørene bidrar til, er å lukke teatret i en estetisk-politiske konteksten til tross for at det i denne hendelsen åpner seg en mulighet for en form for politisk handling.

6.3 Politiseringen som overskridelse

Idet *Terrorisms*-prosjektet blir politisert i den norske sammenhengen, skjer det en overskridelse ved at prosjektet løftes inn i en reell politisk kontekst. Denne overskridelsen skjedde gjennom eksterne krefter og uten Nationalteatrets intensjon og vilje, ettersom det ikke aktivt søkte intervensjon i virkeligheten slik det vanligvis er tilfelle med overskridende teater. Når den estetisk-politiske og den politiske konteksten interagerer på denne måten, åpner det seg derimot en mulighet for en slags intervensjon – en mulighet for at teaterutøverne kan engasjere kunsten i den politiske virkeligheten. Nationalteatret ble i situasjonen som oppstod noe mer enn en deltaker i et internasjonalt teatersamarbeid om terrorisme. Det ble en politisk aktør. Denne politiske overskridelsen ga Nationalteatret

³⁶⁹ Kolbenstvedt/von der Fehr, «Israelske scenekunstnere», 9. Den regimekritiske kunstneren Natali Cohen Vaxberg ble arrestert etter hun publiserte den antinasjonalistiske videoen *Shit Instead of Blood* på Youtube under Gazakrigen i 2014.

anledning til å innse at deres teaterutøvelse har/kan ha politiske konsekvenser ut over det verksestetiske: De fikk en anledning til å handle politisk. Å delta eller ikke delta i dette prosjektet innebar dermed et aktivt valg som medførte både politiske konsekvenser og symbolske implikasjoner for hvordan teatrets rolle i samfunnet ble forstått.

Hvis Nationaltheatret med Tømte i spissen hadde valgt å ikke inngå i samarbeidet, slik hun i utgangspunktet gjorde etter innvielseskonferansen, hadde det sendt signaler om at de reelle politiske maktstrukturer veier tyngre enn det estetisk-politiske som finner sted i teatret. Om dette hadde hatt noen virkelig politisk effekt, er selvsagt vanskelig å si noe om, kanskje hadde dette først og fremst vært en handling av symbolsk art. Men det kan likevel forstås som en aktiv handling med en intensjon om at det på sikt skal føre til endring. Det er nærliggende å hevde at det kunne ha ført til en annen type dialog enn den Tømte argumenterte for skulle finne sted gjennom kunstneriske virkemidler. Et annet alternativ var at Tømte kunne ha gått inn i samarbeidet med et ønske om å fylle det med politisk innhold, for eksempel ved å forsøke å gjennomføre lignende forslag som de Remlov og Moe kom med: et gjestespill fra Nationaltheatret som problematiserte bosettingspolitikken, eller å jobbe for at turnevirksomheten i de okkuperte områdene fjernes fra Habimas charter. Hadde Tømte iverksatt et lignende tiltak, så hadde teatrets politiske aspekt blitt vektlagt, og dermed hadde argumentet hennes om at hun valgte teatrets politiske og humanistiske potensial stått seg mot eventuell kritikk av at hun valgte å fortsette samarbeidet. Et tredje alternativ her hadde vært å gå inn i et samarbeid med kunstnere som aktivt kritiserer okkupasjonen i sitt kunstneriske virke, slik von der Fehr foreslår i sin artikkel om saken.³⁷⁰

6.4 Lukket estetisk-politisk kontekst

Innledningsvis i oppgaven skrev jeg at teater som er lukket i en estetisk-politisk kontekst ser det politiske som noe som formidles fra teatret og ut til samfunnet, og ikke noe som også kan finne sted motsatt vei. Når Tømte fortsetter samarbeidet på de premissene og med de argumentene hun gjør, innrømmer hun ufrivillig dette. Da overskridelsen fant sted, valgte Nationaltheatret å forholde seg til en lukket estetisk-politisk kontekst i stedet for å forstå det

³⁷⁰ von der Fehr, «Når teatret blir politisert».

politiske som noe større enn det rent kunstneriske ved en teaterproduksjon. Grunnen til at teatret fortsatt befinner seg i en «politisk» kontekst, er fordi avgjørelsen ble begrunnet med teatrets politiske potensial – og ikke med begrunnelsen om at teater ikke har noe med den politiske virkeligheten å gjøre. Teatret lukkes i en estetisk-politisk kontekst fordi det avgrenser seg fra de samfunnsmessige strukturer og politiske forhold som det i virkeligheten er en del av. Samtidig ser det likevel teatret som et sted for politiske mål, hvor «dialog og konfrontasjon» kan skapes. En slik forståelse av det politiske potensialet i teatret kan ikke være holdbar for å kunne snakke om å lage teater på en politisk måte i dag. Det vil nødvendigvis føre til at teatret blir et sted man tilsynelatende snakker om politikk, helt isolert fra de faktiske politiske forhold. Og ved å avkople politisk teater fra virkeligheten, mister man også muligheten som ligger i *reell* dialog, protest og konfrontasjon med kunstneriske virkemidler.

På den ene siden kan man argumentere for at det faktum at Nationaltheatrets samarbeid med Habima-teatret skapte slike debatter i Norge, viser at teatret har relevans utenfor sine fire vegger og dermed ikke eksisterer i en lukket estetisk-politisk kontekst. Dette argumentet innebærer dog bare en anerkjennelse av at en statlig teaterinstitusjon faktisk har symbolsk og konkret autoritet, og at det dermed er knyttet en forventning om moralsk ansvar til et nasjonalteaters praksis. Den oppmerksomheten samarbeidet fikk på grunn av den politiske konteksten er ikke nok til å kunne hevde at teatret er seg denne samfunnsrelevansen og ansvaret det medfølger bevisst, og dermed ikke eksisterer i en estetisk-politisk kontekst avsondret fra den politiske realiteten. Når det politiske teaterprosjektet fikk reell politisk relevans, slik tilfellet var med *Terrorisms*, valgte Nationaltheatret å se bort i fra dette til tross for den autoriteten det besitter. På den andre siden kan man dermed se det slik at det er selve samarbeidet med Habima-teatret som fører Nationaltheatret inn i den lukkede konteksten, i og med at det ignorerer de politiske strukturene som omgir prosjektet. Forslagene fra Moe og Remlov nevnt i forrige kapittel er konkrete tiltak som ville ha plassert teatret utenfor den estetisk-politiske konteksten.

Et av mine innledende forskningsspørsmål var om det er legitimt å argumentere for teatrets politiske potensial og samtidig ignorere den politiske virkeligheten som det er en del av.

Svaret på dette spørsmålet må nødvendigvis bli både ja og nei, alt ettersom hvilken side man ser det fra. For selv om begge partene i denne saken er imot Israels okkupasjonspolitikk, kan det likevel virke som om det er snakk om to ulike politiske standpunkter i denne debatten. Det handler om hvordan man forstår muligheten for politisk handlingsrom og hvilken rolle man mener teatret skal og kan inneha i samfunnet. Dette aspektet tydeliggjøres også av dramatiker Maya Arads uttalelse om at det ikke er teatrets rolle å skulle tilby politiske løsninger, som jeg refererte til i den verksestetiske analysen i kapittel fire.

Arads og Tømtas syn på det politiske aspektet ved teatret er ikke det som er problematisk i denne sammenheng. Problemet oppstår når man innlemmer både det ene og det andre perspektivet: Når man fordømmer bosettingene og argumenterer for teatrets politiske potensial, samtidig som ens handlinger impliserer noe annet. På den ene siden kan man si at for Tømta handlet samarbeidet med Habima om troen på de politiske mulighetene som ligger i det mikropolitiske aspektet ved teatret: i Rancières konsept om reorganisering av det sanselige. På denne måten kan Tømta argumentere for at man i en lukket estetisk-politisk kontekst kan skape «dialog, protest og konfrontasjon med kunstneriske virkemidler».³⁷¹ Men den verksestetiske analysen har vist at det ikke eksisterte noen reell konfrontasjon eller protest verken i den norske eller den israelske forestillingen. Det nærmeste man kommer er at det kanskje ble uttrykt en form for avmakt i situasjonen mellom Israel og Palestina gjennom *God waits at the station*.

Å kritisere Nationalteatret for å være lukket i en estetisk-politisk kontekst handler derfor ikke bare om at det velger å se bort fra den politiske virkeligheten det står midt oppi. Det er også en kritikk av hvilken type teater som lages i forbindelse med et teaterprosjekt som får en reell politisk dimensjon, når man bruker det kunstneriske som argument for hvorfor samarbeidet skal fortsette. Tømtas argumenter stemmer verken med den faktiske kunstneriske delen av prosjektet, og heller ikke i de strukturelle rammene ettersom det palestinske teatret forble fraværende i prosjektet. Dialog fant sted i debattene, noe Bjørneboes beskrivelse fra festivalen bevitner om, men uten det palestinske perspektivet og at den stadig mer begrensede ytringsfriheten for israelske kunstnere (konsekvens) fikk mer oppmerksomhet enn okkupasjonen (årsak).

³⁷¹ Tømta, «Dialog veier tyngst»

Fra denne oppgavens perspektiv må svaret på spørsmålet om det er legitimt å argumentere for teatrets politiske potensial og samtidig ignorere den politiske konteksten det inngår i, dermed bli nei. Situasjonen hadde vært annerledes om ikke Nationaltheatret også fant Israels bosettingspolitikk «dypt problematisk», som Tømte formulerte det, at de altså hadde tatt staten Israels side i denne saken. Det hadde vært kritikkverdige, men det hadde vært et åpenbart politisk og konsekvent standpunkt. Eller hvis Tømte hadde innrømmet at kunsten ikke hadde noe med den politiske virkeligheten å gjøre. Men den postmodernistiske relativiseringen har ført til at den ene holdningen ikke automatisk utelukker den motsatte. Det er derfor akseptert å hevde at man er imot pelsoppdrett samtidig som man bruker produkter testet på dyr, for å ta et ikke-kunstnerisk eksempel. Dermed har vi i dag kommet til det punktet der slike motsetninger og relativiseringer, og til tider noe som best betegnes som Jordans «hykleri innenfor samtidskunsten» aksepteres som normen. Malzacher hevder at «complexity can become an excuse for intellectual and political relativism».³⁷² At situasjonen rundt Israel/Palestina-konflikten er komplisert, og at volden finner sted fra begge sider, betyr ikke at det ikke er en sterkere part i denne saken og at våre handlinger, helt nede på individnivå, ikke har betydning for om okkupasjonen fortsetter eller ikke.

Valget Tømte tok plasserte Nationaltheatret i den politiske realiteten, men ikke i den posisjonen hun kanskje ønsket at teatret skulle innta. For ved å gjøre dette lukkes teatret inne i seg selv, eller «innholdet i forestillingene tømmes for mening» som Jeff Halper formulerte det.³⁷³ Dette kan sees som en form for «antispektakulær holdning» (Eiermann), en kritikk av maktstrukturer som bare kan bli tilsynelatende ettersom ens handlinger impliserer det motsatte av det man sier. Og konsekvensen av å lukkes i en estetisk-politisk kontekst er at man står i fare for å reprodusere maktstrukturer i stedet for å utfordre dem.

³⁷² Malzacher, «No Organum to Follow», 20.

³⁷³ Brække/Vollan, «Fraråder Habima-boikott».

7 Politisk teater mellom det estetisk-politiske og det politiske

7.1 Et kollektivt ansvar

Avslutningsvis ønsker jeg nå å diskutere mulighetene for at politisk teater i dag kan finne samfunnsmessig relevans et sted mellom det estetisk-politiske og det politiske, slik det formuleres i min problemstilling.

Mitt teoretiske utgangspunkt i denne oppgaven var blant annet Jordans påstand om at mesteparten av dagens teater reproducerer maktens dominanslogikk i både dets prosesser, estetikk og strukturer.³⁷⁴ Derfor er det også denne maktens dominanslogikk som må utfordres for at man skal kunne snakke om politisk teater i dag. Kritikk av maktstrukturer utgjorde kjernen av det politiske aksjonsteatret på 1970-tallet. En av grunnene til at denne typen politisk teater ikke synes å kunne eksistere på samme måte i dag, ligger ifølge Deck i det at de kunstneriske arbeidsmåtene har blitt adaptert og inkorporert i neoliberal økonomi: «Stücke gegen kapitalistische Ausbautung zu inszenieren, während man diese Verhältnisse tagtäglich mit seiner eigenen Arbeit selbst reproduziert, scheint in diesem Zusammenhang reichlich absurd».³⁷⁵ Denne prosessen skisserte jeg i kapittel to ved å vise til Boltanski og Chiapellos teori om hvordan den nye kapitalismens ånd gjorde seg gjeldende ved å innlemme elementer fra kunstnerkritikken etter studentopprørene i 1968.

Kjersti Bale er inne på det sammen som Deck i etterordet til den norske utgivelsen av Rancières *Den emansiperte tilskuer*. Her hevder hun at det er ubevisst om tilskuere oppfatter kritikk av kapitalismen når den gjøres i en ramme som faktisk reproducerer kapitalistiske strukturer: «Hvilket budskap satt tilskuerne igjen med, hva husket de i ettertid – det

³⁷⁴ Jordan, «Performing Against the Suicide Machine», 108.

³⁷⁵ Deck, «Politisch Theater machen», 13.

kapitalistiske eller antikapitalistiske? Rammen rundt eller selve budskapet?»³⁷⁶ Dette er på mange måter det evige dilemmaet for kunstnere: Kan man kritisere kapitalismen når man selv er med på å reproducere den? Det finnes intet enkelt svar, men det som er sikkert er at teatret ikke kan eksistere avsondret fra samfunnets produksjonsforhold. Det er avhengig av subsidier for å kunne produsere kunst. Som en vare med en gitt verdi på markedet,³⁷⁷ deltar det også i skuespillets logikk og kapitalismens system, men det streber også konstant etter å være autonom.³⁷⁸ Å finne et sted mellom det estetisk-politiske og det politiske for teatret, innebærer kanskje derfor å akseptere teatret som «innskrevet i en motsetning mellom autonomi og sosialt faktum».³⁷⁹ Det betyr likevel ikke at en reell kritikk av maktstrukturer og motstand gjennom kunst er umulig. Det handler kanskje mer om å ta høyde for at valgene man som teaterkunstner eller teaterinstitusjon tar, vil plassere en i det politiske landskapet. Dette kan eksempelvis være å ta hensyn til hvem man mottar subsidier fra (for eksempel debatten rundt Statoil-stipendet blant musikere i Norge). På samme måte er det viktig å ta høyde for dette når man velger hvem man ønsker å samarbeide med. Enhver aktør tar med seg sitt tidligere kunstneriske virke og politiske assosiasjoner tilknyttet dette inn i den nye konteksten. Ethvert samarbeid burde derfor være et bevisst samarbeid – ikke et samarbeid for samarbeidets skyld.

Maktens dominanslogikk må kritiseres og utfordres aktivt for at teatret skal kunne innta en reell politisk rolle i samfunnet. Denne kritikken må også finne sted i flere ledd i teaterproduksjonen enn det estetiske uttrykket. Ansvar for å utfordre maktstrukturer ligger både hos teaterutøvere og teaterinstitusjoner, men også hos publikum. Ifølge Malzacher er utviklingen av et «nyttig» politisk teater i dag avhengig av at det eksisterer et ønske blant publikum om å aktivt utforske alternative måter å organisere samfunnet vårt på.³⁸⁰ Det var også dette publikumet Judith Malina ønsket skulle delta i The Living Theater sine forestillinger. «Vi trenger et teater uten tilskuere,³⁸¹ der de tilstedeværende lærer, i stedet for å la seg forføre av bilder, der de blir aktive deltakere i stedet for å være passive kikkere»,

³⁷⁶ Bale/Rancièrè, *Den emansiperte tilskuer*, 210f.

³⁷⁷ Hammer, «Herfra til Adorno».

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Hammer, «Herfra til Adorno».

³⁸⁰ Malzacher, «No Organum to Follow», 17.

³⁸¹ Når Rancièrè skriver at vi trenger et teater uten tilskuere, mener han «den passive synsrelasjonen som antydes av selve ordet *tilskuer*».

skriver Rancière.³⁸² Denne påstanden er helt i henhold til kravet som ble formulert i motstanden mot Debords skuespill, og som ble innfridd i den postdramatiske utforskningen av her-og-nå-møtet mellom scene og sal. Videre skriver Rancière at «å være tilskuer ... ikke [er] en passiv tilstand som må omgjøres til noe aktivt. Det er vår normale tilstand.»³⁸³ Tilskuerens emansipasjon forløper altså ikke gjennom at den går fra å være passiv til å bli aktiv, men ved at den individuelle tilskueren tar med seg sine tanker, ideer og fortolkninger inn i det den opplever i teatret. Rancières emansipasjon av tilskueren fører med andre ord med seg Peeters' konsept om «micropolitics of spectatorship».

Jeg vil imidlertid hevde at publikum også trenger å bli referert til som et kollektiv. Vi trenger et politisk teater i dag som konfronterer oss med vår samfunnsmessige passivitet. Kanskje er det slik at vår emansipasjon som tilskuere samtidig har ført til at vi har mistet evnen til å se det større samfunnsmessige bildet og dermed konsekvensene av våre handlinger. Deck hevder at å kritisere kapitalismen gjennom kunsten er spesielt vanskelig i dag. Dette er fordi de samfunnsmessige og økonomiske forandringene som den nyliberale globaliseringen brakte med seg,³⁸⁴ har ført til at det politiske engasjementet blant tilskuere har blitt slipt vekk. Publikum består i dag i stedet av det han kaller et «liberalt innstilt borgerskap» med en holdning om at man kan flørte med politisk kritikk og radikale forslag gjennom kunsten, så lenge ingenting faktisk endrer seg eller teatrets logikker og strukturer stilles spørsmål ved.³⁸⁵ Deck ser imidlertid løsningen i arbeidsmetodene og estetikken forbundet med det postdramatiske teatret. På samme måte som Eiermann ser det postspektakulære teatret som dagens motstand mot Debords skuespill. Lehmann, Rancière og Eiermanns teorier om det politiske potensialet i det estetiske er viktige i form av «micropolitics of spectatorship». De gir oss dog mindre å gå på hvis man søker et teater som kan innta et makroperspektiv på det politiske.

Hvis Rancières politikk skal kunne finne sted og bryte med den rådende ordens bestemmelse av «hvilke individer og grupper som skal kommandere, og hvilke av dem som skal adlyde»,

³⁸² Rancière. *Den emansiperte tilskuer*, 13.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Deck, «Politisch Theater machen», 11.

³⁸⁵ Ibid. 13.

og dermed skape en «kollektiv utsigelsesinstans som skisserer opp rommet for alle felles ting på ny»³⁸⁶, mener jeg at det også må eksistere en reell vilje fra instansene som er i besittelse av makt. En rekonfigurering av det sanselige ved at nye aktører kommer til orde, krever også at denne muligheten er noe de *faktisk* besitter. For hvordan kan disse stemmene bli hørt når de av *politiet* ikke anses som verdt å høre på? Det er ved dette punktet at teatret må anerkjenne sin rolle i hvordan det er med på å bestemme hvem som vinner gehør og hvem som representeres i det offentlige ordskiftet.

I dag er Debords skuespill mer gjeldende enn noen gang, men kritikken av det er enten fastlåst i tidligere estetiske strategier, som Eiermann hevder, eller har et for snevert fokus på kun det estetiske i teaterproduksjonen. I sitt essay fra 2007 etterlyser den tyske teaterviteren Juliane Rebentisch en kritisk beskjefteigelse med diagnosen Debord kom med 40 år tidligere for å forstå hva skuespillet egentlig impliserer i dag. Hun konstaterer: «Kaum ein anderer mit 68 assoziiertes Begriff steht bei Kulturproduzent/innen heute noch so unbeschadet für ‘Criticality‘ wie der des Spektakels.»³⁸⁷ Dette kritiske blikket på skuespillet og dets evne til å inkorporere kritikken i sitt eget system, må etter min mening favne både det verksestetiske ved en forestilling og strategier utenfor selve teaterproduksjonen for ikke å la skuespillet «tale på alle andres vegne», slik Debord formulerer det.³⁸⁸ Dermed må teatret innta en kritisk holdning til hvordan det selv muligens deltar i dette systemet – i skuespillet (Debord), i det kapitalistiske selvmordsmaskineriet (Deck) og i kapitalismens ånd (Boltanski/Chiapello).

For nærmere 70 år siden skrev Brecht: «Den moderne verden kan kun beskrives for det moderne menneske, hvis den bliver beskrevet som en verden, der kan forandres.»³⁸⁹ I møtet mellom scene og sal så Brecht en mulighet til å endre de samfunnsmessige strukturer gjennom å vise publikum at disse var et produkt av menneskelig handling. Brechts ord treffer en nerve også i dag. Å oppriktig oppleve verden som foranderlig – at ens handlinger har betydning og kan utgjøre en forskjell, skaper ansvarsfølelse. Og denne ansvarsfølelsen skaper igjen et eierforhold til våre handlinger. Men å akseptere at handling kan ha betydning for hvordan vi

³⁸⁶ Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, 92.

³⁸⁷ Rebentisch, «Spektakel».

³⁸⁸ Debord, *Skuespillsamfunnet*, 13.

³⁸⁹ Brecht, *Om tidens teater*, 8.

organiserer samfunnet vårt på, innebærer også å innse at denne muligheten ikke er noe alle mennesker besitter. Å utøve reell politikk mot Rancières politi krever dermed også at den med mer makt gir *rom* for at en rekonfigurasjon av det sanselige skal kunne finne sted.

7.2 Avslutning

Jeg har i denne oppgaven forsøkt å vise hvordan Nationalteatret gjennom sitt samarbeid med Habima ble begrenset til en estetisk-politisk kontekst. Dette har jeg gjort ved å analysere *Terrorisms*-prosjektet fra en verksestetisk og kontekstuell innfallsvinkel. Jeg har også analysert politiseringen i norsk sammenheng som en overskridelse for å vise hvordan det i samarbeidet oppstod en mulighet for reell politisk handling. Den overordnende problemstillingen i denne oppgaven var spørsmålet om hvordan politisk teater i dag kan eksistere et sted mellom den estetisk-politiske og den politiske konteksten. Dette har jeg forsøkt å skissere ved å vise til hvordan både kunstneren, publikum og teaterinstitusjonen aktivt må jobbe mot maktens dominanslogikk for å ha reell politisk relevans.

Hvis politisk teater skal kunne eksistere et sted mellom det estetisk-politiske og det politiske, må man innta et bredt strategisk perspektiv på hva det innebærer å lage teater på en politisk måte i dag. Jeg har i denne oppgaven fokusert på det estetiske og samfunnsmessige aspektet i lys av et spesifikt prosjekt, men det gjenstår fortsatt å undersøke nærmere hvordan det samfunnsmessige og det estetiske kan spille både mot og med hverandre i andre konstellasjoner.

I arbeidet med litteratursøkingen var det påfallende å oppdage lite nyere norsk litteratur som diskuterer politisk teater i et samtidig perspektiv.³⁹⁰ Jeg har heller ikke kunnet finne teori som diskuterer det politiske i teatret fra et lignende perspektiv på overskridelse som jeg har søkt å gjøre i denne oppgaven. Dermed har oppgaven tatt form som en utforskning av mulighetene for hva som kan rommes i en teoretisk refleksjon om det å lage teater på en politisk måte.

³⁹⁰ Anna Watson er stipendiat ved UiB hvor hun jobber med et doktorgradsprosjekt som først og fremst omhandler det politiske gruppeteatret i Norge på 1970-tallet.

Kjersti Bale hevder at vi i dag trenger flere innganger til hvordan forholdet mellom politikk og kunst kan forstås på.³⁹¹ Det er jeg enig i, men vi er også tjent med en konkretisering av det politiske ved teatret i dag. I lengden mener jeg at det vil være mer fruktbart for den teatervitenskapelige diskusjonen enn å konstatere at alt teater er politisk.

³⁹¹ Bale/Rancièrè, *Den emanisperte tilskuer*, 212.

Litteratur

Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max. *Kulturindustri: opplysning som massebedrag*. Oversatt av Arne Sundland, 2. utgave. Oslo: Cappelen, 1991.

Alexander Verlag Berlin, «Not Just a Mirror». Hentet 31.08.2016. https://www.alexander-verlag.com/programm/in-vorbereitung/titel/365-NOT_JUST_A_MIRROR_LOOKING_FOR_THE_POLITICAL_THEATRE_OF_TODAY.html?order_by=c.erschienen&start=.

Amnesty International. *Broken lives: A year of intifada*. [PDF] Hentet 20.07.2016. <https://www.amnesty.org/en/documents/MDE15/083/2001/en/>.

Arad, Maya. «About *God waits at the Station*». *Conflict Zones*. Hentet 31.08.2016. <http://conflict-zones.reviews/maya-arad-about-god-waits-at-the-station/>.

Arad, Maya. *God waits at the station*. I *TERRORisms* [E-bok]. 25.06. 2015. <http://www.culturbooks.de/terrorisms/>.

Artist Right To Say 'No'. «Open letter to members of the union of theatres of Europe meeting in Israel on 13.-16. November». 10.11.2014. <https://artistsright2sayno.wordpress.com/2014/11/10/open-letter-to-members-of-the-union-of-theatres-of-europe-meeting-in-israel-13-16-november-2014/>.

Auslander, Philip. «Toward a concept of the political in postmodern theatre». I *Theatre Journal*, nr. 39 (1), (1987), 20-34.

Baumol, William J. og Bowen, William G. *Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of problems common to theater, opera, music, and dance*. New York: Twentieth Century Fund, 1966.

Bjørneboe, Therese. «Mangslungent om terror». I *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 2-3 (2015), 22-27.

- Bjørneboe, Therese. «Intelligent, dyktig og vanvittig morsomt selvrealiseringens tidsalder» (*sic*). *Aftenposten*. 19.01.2015. http://www.aftenposten.no/kultur/Intelligent_-dyktig-og-vanvittig-morsomt-selvrealiseringens-tidsalder-66851b.html.
- Blikset, Lillian. «Eksistensialisme light». *Dagbladet*. 15.01.2015. <http://www.dagbladet.no/2015/01/15/kultur/pluss/sceneanmeldelse/sceneanmeldelser/teater/37197730/>.
- Blikset, Lillian: «Terrorens teater». *Conflict Zones*. Hentet 31.08.2016. <http://conflict-zones.reviews/the-theatre-of-terror/?lang=original>.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Éve. «Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel», 18-37. I *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Redigert av Christoph Menke og Juliane Rebentisch. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012.
- Brecht, Bertolt. *Vår tids teater*. Oversatt av Carl Fredrik Engelstad. Oslo: Cappelens Forlag, 1959.
- Brecht, Bertolt. *Om tidens teater: en ikke-aristotelisk dramatik*. 2. utgave. København: Gyldendal, 1982.
- Brohn, Sebastian/Frense, Mathias/Malzacher, Florian/Stegmann, Bernd. «Zwischen Tahir-Platz und Stadttheater». I *Theater der Zeit*, nr. 6 (2016), 20-25.
- Brown, Maggie. «Booker winner attacks bid to ban Israeli national theatre company from Globe». *The Guardian*. 07.04.12. <http://www.theguardian.com/stage/2012/apr/07/israel-national-theatre-globe>.
- Brække, Jonas. «Fortsetter samarbeid». *Klassekampen*. 29.08.2014. <http://www.klassekampen.no/article/20140829/ARTICLE/140829946>.
- Brække, Jonas «Innfrir ingen av kravene». *Klassekampen*. 08.08.2014. <http://www.klassekampen.no/article/20140808/ARTICLE/140809969>.
- Brække, Jonas og Vollan, Mari Brenna. «Fraråder Habima-boikott». *Klassekampen*. 12.08.2014. <http://www.klassekampen.no/article/20140812/ARTICLE/140819988>.

- Bø, Ola/Eeg-Tverbakk, Camilla/Johnsen, Kai/Remlov, Tom/Refsdal Moe, Jon/Steen, Torvald og Traavik, Morten. «Enquête: Kulturboikott?». I *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 2-3 (2014), 4-5.
- Congressional Research Service. *Report for Congress: Germany's relations with Israel: Background and Implications for German Middle East Policy*. [PDF] 19.01.2007. <http://www.fas.org/sgp/crs/row/RL33808.pdf>.
- Debord, Guy. *Skuespillsamfunnet*. Oversatt av News from NowHere. Oslo og Bergen: Gasspedal og News from NowHere, 2009.
- Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*. Oversatt av Malcolm Imrie. London/New York: Verso, 1990.
- Deck, Jan. «Politisch Theater machen – Eine Einleitung», 11-28. I *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Redigert av Jan Deck og Angelika Sieburg. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- Demnitz, Jana. «50 Demonstranten beim 'March der Entschlossenen' festgenommen». *Tagesspiegel*. 21.06.2015. <http://www.tagesspiegel.de/berlin/protestaktion-die-toten-kommen-vor-bundestag-50-demonstranten-beim-marsch-der-entschlossenen-festgenommen/11946694.html>.
- Dorsen, Annie. «Poverty is 'no poverty', and 'no poverty' is poetry», 78-91. I *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today*. Redigert av Florian Malzacher. Alexander Verlag Berlin, 2015.
- Eiermann, André. «Vom postdramatischen politischen zum postspektakulären politischen», 136-148. I *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Redigert av Nikolaus Müller-Schöll, André Schallenberg og Mayte Zimmermann. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
- Edgar, David: «The Globe Theatre Protest isn't a 'heckler's veto'». *The Guardian*. 15.04.2012. <https://www.theguardian.com/commentisfree/libertycentral/2012/apr/15/globe-theatre-invitation-protest-israel-habima>.

- Engel, Judith og Jähnigen, Birgitte. «Von Drächentöttern und Attentätern». *Stuttgarter Nachrichten*. 30.06.2015. <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.theaterfestival-terrorisms-von-drachentoetern-und-attentaetern.496d44d9-e70d-4ed4-bfe9-5313f88cf3b1.html>.
- Erichsen, Chris. «Avskaff begrepet politisk teater». *Scenekunst*. 15.05.2014. <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5589>.
- Erichsen, Chris: «Alt og ingenting – og terrorisme». *Scenekunst*. 19.01.2015 <http://www.scenekunst.no/sak/alt-og-ingen-ting-og-terrorisme/>.
- Fagforbundet. «Krever at Nationaltheatret kutter Habima-samarbeid». 14.01.2015. http://www.fagforbundet.no/forsida/?article_id=126838.
- Fayez, Aiat: *La Baraque*. I *TERRORisms* [E-bok]. 25.06. 2015. <http://www.culturbooks.de/terrorisms/>.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fosshagen, Kjetil. «Globalisering». I *Store norske leksikon*. 20.01.2016 <https://snl.no/globalisering>.
- Gampert, Christian. «Nacht im Dreck wühlen». *Deutschlandradio Kultur*. 27.06.2015. http://www.deutschlandradiokultur.de/terrorisms-festival-in-stuttgart-nackt-im-dreck-wuehlen.1013.de.html?dram:article_id=323823.
- Genèvekonvensjonen IV, artikkel 49, *Relative to the Protection of Civilian Persons in Time of War*. Genève, 12.08 1949. <https://www.icrc.org/ihl/WebART/380-600056>.
- Graatrud, Gabrielle/Nordal, Lars Ivar og Nymo, Jarl. «Palestinsk teater trekker seg fra omstridt samarbeid». *NRK*. 08.08.2014. <https://www.nrk.no/kultur/trekker-seg-fra-omstridt-samarbeid-1.11869896>.
- Görling, Reinhard. «The Intrigue of Terror». I *TERRORisms* [E-bok]. 25.06.2015. <http://www.culturbooks.de/terrorisms/>.
- Hammer, Espen. «Herfra til Adorno (og tilbake igjen?)». *Kunstkritikk*. 28.11.03. <http://www.kunstkritikk.no/artikler/herfra-til-adorno-og-tilbake-igjen/?d=no>.

- Handelzalts, Michael. «Slikt stoff israelsk teater er skapt av». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 2-3 (2015): 16-20.
- Hillman, Rebecca: «(Re)constructing Political Theatre: Discursive and Practical Frameworks for Theatre as an Agent for Change». *New Theatre Quarterly*, nr. 31 (4) (2015), 380-396.
- Holte, Magnus Aamo/Stockmann, Camilla. «Pårørende vil stoppe Breivik-teater». *Bergens Tidene*. 19.01.2012. <http://www.bt.no/nyheter/utenriks/Parorende-vil-stoppe-Breivik-teater-2642643.html>.
- Jordan, John 2015: «Performing Against the Suicide Machine: Notes for a Future Which is Not What it Used to Be», 104-114. I *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today*. Redigert av Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Jovanović, Ivan. «The Dragonslayers». *Conflict Zones*. Hentet 31.08.2016. <http://conflict-zones.reviews/does-contemporary-serbian-theatre-holds-answers-to-historical-questions/>.
- Just Vision. «Second Intifada». Hentet 31.08.2016. <http://www.justvision.org/glossary/second-intifada>.
- Jüttner, Andreas: «Halbwertszeit 5 Minuten». *Nachtkritik*. Hentet 31.08.2016. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8675:5-morgen-in-der-stuttgarter-urauffuehrung-von-fritz-katers-text-durch-alter-ego-armin-petras-zuenden-nur-die-schauspieler-eskapaden&catid=39&Itemid=100190.
- Kater, Fritz: *5 Morgen*. I *TERRORisms* [E-bok]. 25.06. 2015. <http://www.culturbooks.de/terrorisms/>.
- Kilroy, Eleanor. «Israeli dramaturgist: 'Habima Theatre is an active participant in Palestinian oppression»». *Mondoweiss*. 03.05.2012. <http://mondoweiss.net/2012/05/israeli-dramaturgist-habima-theatre-is-an-active-participant-in-palestinian-oppression/>
- Kirby, Michael. «On Political Theatre». I *The Drama Review*, nr. 19(2), (1975), 129-135.
- Kolbenstvedt, Marius. «Innvielseskonferansen på Nationaltheatret». 15.09.13.[Upubliseret video].

Kolbenstvedt, Marius. «Demonstrasjoner i forbindelse med premieren på *Vi tygger på tidens knokler*». 15.01.2014. [Upublisert video].

Kolbenstvedt, Marius og von der Fehr, Marius. «Israelske scenekunstnere i ytringsfrihetens blindsoner». I *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 2-3 (2015), 6-15.

Laor, Yitzhak. «Putting out a contract on art». *Haaretz*. 25.07.2008.
<http://www.haaretz.com/putting-out-a-contract-on-art-1.250388>.

Led, Jens Christian Lauenstein. «Whispering in Empty Places or Screaming from Crowded Stages?». I *Nordic Theatre Studies*, nr. 16 (2004), 93-105.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 5. Utgave (2011). Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

Lehmann, Hans-Thies: «Die Gegenwart des Theaters», 13-26. I *Transformationen. Theater der Neunziger Jahre*, Recherchen 2. Redigert av Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel. Berlin: Theater der Zeit, 1999.

Lehmann, Hans-Thies. *Das politische Schreiben*. 2. utgave (2012) Berlin: Theater der Zeit, 2002.

Leinslie, Elisabeth og Arntzen, Knut Ove. «Frie Grupper og Prosjektteater I Norge». I *Store norske leksikon*. 02.02.2016. https://snl.no/Frie_grupper_og_prosjektteater_i_Norge.

Lo Gatto, Sergio. «We chew on the bones of time: Terrorism beyond any representation». *Conflict Zones*. Hentet 31.08.2016. <http://conflict-zones.reviews/terrorism-beyond-any-representation/>.

Lyotard, Jean-François. *The Post Mordern Condition: A Report on Knowledge*. Oversatt av Geoff Benington og Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Malzacher, Florian. «No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre today», 16-30. I *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today*. Redigert av Florian Malzacher. Alexander Verlag Berlin, 2015.

Malzacher, Florian. «Useful Art. What Role Can Art Alay in Politics?», *Goethe.de*. 22.11.2015. <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20559574.html>.

- Marković, Melena: *The Dragonslayers*. I *TERRORisms* [E-bok]. 25.06. 2015.
<http://www.culturbooks.de/terrorisms/>.
- Moradpour, Mehdi. «Solange es Checkpoints gibt ...». I *Theater der Zeit*, nr. 1 (2016), 44-45.
- Müller, Roland. «Bombenstimmung im Himmel». *Stuttgarter Zeitung*. 24.06.2015.
<http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.festival-terrorisms-im-schauspiel-stuttgart-bombenstimmung-im-himmel.527e1361-7532-4dbf-93b6-d1b1fe829c78.html>.
- Müller, Roland. «Wo bleiben die Zuschauer?». *Stuttgarter Zeitung*. 28.06.2015.
<http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.festival-terrorisms-am-schauspiel-stuttgart-wo-bleiben-die-zuschauer.75f98c30-8c3d-49fd-9c37-6c3a50fa90f2.html>.
- Mykletun, Arnstein. «Terror er helt forkastelig, men ikke noe å være redd for.» *Aftenposten*.
 06.04.2016. http://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/Terror-er-helt-forkastelig_-men-ikke-noe-a-vare-redd-for--Arnstein-Mykletun-55755b.html.
- Nadais, Inês: «If terrorisms is an act, we are all spectators». *Conflict Zones*. Hentet
 31.08.2016. <http://conflict-zones.reviews/if-terrorism-is-an-act-we-are-all-spectators/>.
- Nationaltheatret. «Vi tygger på tidens knokler». Hentet 31.08.2016.
http://www.nationaltheatret.no/Vi+tygger+på+tidens+knokler.b7C_wRrUXj.ips.
- Nationaltheatret. «Årsmelding 2014». [PDF] Hentet 20.08.16.
http://www.nationaltheatret.no/filestore/WEB_rsmelding_2014-digitalt.pdf.
- New World Summit. «About». Hentet 31.08.2016. <http://newworldsummit.eu/about/>.
- Njetic, Tatjana: «The price of the dreams of justice». *Conflict Zones*. Hentet 31.07.2016
<http://conflict-zones.reviews/tag/milena-markovic/>.
- Patrice, Pavis. «The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre». I *Modern Drama*, nr. 29 (1), (1986), 1-22.
- Pedersen, Anette Therese. «Terrorismen innenfor og utenfor». *Scenekunst*. 08.04.2015.
<http://www.scenekunst.no/sak/terrorismen-utenfor-og-innenfor/>.

- Peeters, Jeroen. «Incidents and Incitements: Ecology and the Micro-politics of Spectatorship», 44-55. I *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today*. Redigert av Florian Malzacher. Alexander Verlag Berlin, 2015.
- Petersen, Jonas Corell. *Vi tygger på tidens knokler*. I *TERRORisms* [E-bok]. 25.06. 2015. <http://www.culturbooks.de/terrorisms/>.
- Petras, Armin. «Terrorisms. Internationales Theaterfestival 24.–28. juni». [PDF] Hentet 31.08.2016. https://www.schauspiel-stuttgart.de/download/35103/terror_broschuere_web.pdf.
- Piscator, Erwin. *Det politiske teater*. Oversatt av Ole Henrik Kock. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1970.
- Rancière, Jacques. «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans L'Esthétique*. Oversatt av Agnete Øye. I *Estetisk teori. En antologi*. Redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Rancière, Jacques. *Den emansiperte tilskuer*. Oversatt av Geir Uvsløkk. Oslo: Pax Forlag A/S, 2012.
- Rancière, Jacques: *Sanselighetens politikk*. Oversatt av Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm, 2012.
- Rebentisch, Juliane. «Spektakel». I *Texte zur Kunst*, nr. 66 (2007), 120-124. <https://www.textezurkunst.de/66/spektakel/>.
- Sauter, Willmar. *Eventness*. (2. utgave). Stockholm: STUTS, 2008.
- Store norske leksikon. «Sensur». 24.02.2016. <https://snl.no/sensur>.
- Søhoel, Synne. «Hvorfor frykter vi terror, når sannsynligheten for å bli rammet er så liten?». [Video]. *Aftenposten*. 30.06.2016. http://www.aftenposten.no/norge/Hvorfor-frykter-vi-terror_-nar-sannsynligheten-for-a-bli-rammet-er-sa-liten-585840b.html.
- TeaterTanken. «Åpent brev til ledelsen og de ansatte ved Nationaltheatret». *Scenekunst*. 09.05.14. <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5486>.

- Trebjesanin, Borka G. «Young Bosnians' rebellion resembled the punk rebellion». *Conflict Zones*. Hentet 31.08.2016. <http://conflict-zones.reviews/young-bosnians-rebellion-resembled-the-punk-rebellion/>.
- Tytell, John. *The Living Theatre. Art, exile and outrage*. London: Methuen Drama, 1997.
- Tømta, Hanne. «Dialog veier tyngst». *Nationaltheatret*. 15.01.2014. http://www.nationaltheatret.no/Dialog+veier+tyngst.b7C_wRvMZx.ips
- Tømta, Hanne. «Nationaltheatret fortsetter samarbeidet med Habima». *Aftenposten*. 30.08.2014. <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Nationaltheatret-fortsetter-samarbeidet-med-Habima-80793b.html>.
- Tømta, Hanne. «Svar til TeaterTanken om kulturell boikott», *Scenekunst*. 14.05.2014. <http://www.scenekunst.no/sak/svar-til-teatertanken-om-kulturell-boikott/>.
- Union-theatres-europe.eu. «TERRORisms». Hentet 31.08.2016. <http://www.union-theatres-europe.eu/UNIQ144812214616492/en/terrorismis>.
- Union-theatres-europe.eu. «God waits at the station». Hentet 31.08.2016. http://www.union-theatres-europe.eu/UNIQ147258129120650/god_waits_at_the_station.
- Union-theatres-europe.eu. «Habima – National Theatre of Israel». Hentet 17.06.2016. http://www.union-theatres-europe.eu/UNIQ147258320225625/_51.
- Union-theatres-europe.eu. «UTE General press release». [PDF] Hentet 13.07.2016. http://www.union-theatres-europe.eu/UNIQ147268721814043/en/press_area.
- Union-theatres-europe.eu. «Refugees vs. Arts». Hentet 14.08.2016. http://www.union-theatres-europe.eu/UNIQ147264990712900/refugees_vs_arts.
- Union-theatres-europe.eu. «Conflict Zones». Hentet 31.08.2016. http://www.union-theatres-europe.eu/UNIQ147264990712900/conflict_zones__zones_de_confli.
- Vagn Lid, Tore. «Samtaler om det politiske – 13 år etter». *Scenekunst*. 08.09.15. <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=7532>.
- Von der Fehr, Marius m.fl. «Nationaltheatret, ikke støtt Israels okkupasjonspolitikk gjennom samarbeidet med Habima!». *Aftenposten*. 01.12.2014.

http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Nationaltheatret_-ikke-stott-Israels-okkupasjonspolitik-gjennom-samarbeidet-med-Habima-73115b.html.

Von der Fehr, Marius «Når teateret blir politisert». *Scenekunst*. 02.12.2014.

http://www.scenekunst.no/sak/nar-teatret-blir-politisert/#_edn20.

Yugoslav Drama Theatre. «Dragonslayers». Hentet 22.06.2016.

<http://jdp.rs/en/performances/dragonslayers/>

Zafirov, Boris. «The Social Face of Terrorisms». *Conflict Zones*. Hentet 31.08.2016.

<http://conflict-zones.reviews/tag/boris-zafirov/>.

Zentrum für politische Schönheit. «Die Toten kommen». [Video] Hentet 31.08.2016.

<http://www.politicalbeauty.de/toten.html>.