

norsk shakespeare tidsskrift

«UANSETT HVA VI LAGER OG GJØR,
DER I SKOGEN, SÅ VIL STEREOTYPENE
OM OSS ALLTID VÆRE TIL STEDE.»

Danser og koreograf **Harald Beharie**
om forestillingen *Undersang*,
i samtale med Venke Sortland.

s. 80

Henrik Rafaelsen

Om skuespillerkunst,
kunstneriske
samarbeid og
hvorfor han ikke
læser teaterkritikker.
Intervju

s. 114



Kontroversenes mann

Intervju med regissør
og festivalsjef,
Wiener Festwochen,
Milo Rau.

s. 12



Lola Arias

– en kunstner for
samfunnets usynlige.
Intervju med **Lola
Arias**, regissør og
vinner av Ibsen
International Award
2024.

s. 58



FESTIVALSOMMER

Runa Borch Skolseg:
Die Wiener Prozesse av Milo Rau,
Wiener Festwochen
s. 6–11

Eivind Haugland:
Intervju med festivalsjef Milo Rau,
Wien
s. 12–19

Runa Borch Skolseg og Anette
Therese Pettersen: **Sancta** av
Florentina Holzinger, Wien
s. 20–25

Finn Wilhelm Mathiesen:
Avignon 2024
s. 26–30

Anna Marie Nesheim:
**Intervju med festivalsjef Tiago
Rodrigues** Avignon
s. 32–39

Roland Lysell:
Theatertreffen 2024, Berlin
s. 40–45

DER PEPPER'N GROR

Kai Johnsen:
**Intervju med teaterregissør
Sankar Venkateswaran**,
Attapaddi, India
s. 68–75

Therese Bjørneboe:
Om The Elephant Project, av
Micari og Sankar Venkateswaran
s. 76–77



Foto: Satuko Tsurudome

s. 68



Bilde: Wikipedia

s. 128



Foto: Nicole Marziani Wytyczak

s. 20

DANS

Venke Sortland:
**Intervju med danser og
koreograf Harald Beharie**
s. 80–85

Ilse Ghekiere:
«Going Naked», kommentar
s. 86–90

Karl Svantesson:
Går det att ärva Tanztheater?
Reisebrev fra Wupperhal
s. 91–95

Melanie Fieldseth:
Retro Katt av Tori Wrånes og Carte
Blanche, Festspillene i Bergen
s. 96–97

Martin Lervik:
Skogsritualer av Harald Beharie,
Lillomarka
s. 98–99

Martin Lervik: **Guintche** av Marlene
Monteiro Freitas, Stavanger
s. 100–101

Theresa Benér:
Weather Report av Jon R. Skulberg,
København
s. 102–103



Foto: Sonja Stavrova

s. 80

ANMELDELSER

Gry Ulfeng Løwe: **Afterlife**,
Black Box teater
s. 178–179

Hedda Fredly: **The Porn Horror
Musical**, Vega Scene
s. 180–181

Ragnhild Tronstad: **Einkvan**,
Det Norske Teatret
s. 182–183



Illustrasjon: Elsa B. Mason

s. 86

KUNSTNERPORTRETTER

Birgitta Haglund:
Dramatiker Sara Stridsberg
s. 106–113

Therese Bjørneboe:
Skuespiller Henrik Rafaelsen
s. 114–120

Victor Olahut:
**Regissør og skuespiller
Tor Arne Ursin**
s. 122–127



Foto: Thron Ulfeng

s. 106

BØKER

Victoria H. Meirik: **Stanislavsky
and Race. «Questioning the
System in the 21st Century**
s. 161–164

Roland Lysell: **Keld Hyldig: Ibsen
og norsk teater. Del 2 1930-2020**
s. 165–169

Janne Stigen Drangsholt:
Romeo og Julie og **Kong Lear**,
gjendiktet av Øyvind Berg
s. 170–172

Theresa Benér: **Den siste
teaterdirektøren – Berättelsen
om Benny Fredriksson**
s. 173–175



Foto: Christoph Remyand de Lage / Festival d' Avignon

s. 32

DOKUTEATER

Finn Wilhelm Mathiesen: **Intervju
med Lola Arias**, vinner av Den
internasjonale Ibsenprisen 2024
s. 58–62

Melanie Fieldseth: **Muligheten for
ømhet**, Festspillene i Bergen
s. 63–65



Foto: Torstein Ekerberg

s. 138

DANMARK

Theresa Benér:
Intervju med Kirsten Dehlholm
(1940–2024)
s. 138–145

Solveig Gade: **«Tre politikker:
politiske strømninger i den danske
samtidige scenekunst»**, essay
s. 146–152

Hedda Fredly: **Vredens bær**,
fix + foxy, København
s. 153–155

Theresa Benér: **CPH Stage 2024**,
København
s. 156–159

ESSAYS

Espen Hjort: **«I affekt»**
s. 48–55

Tore Slaatta: **«Svenske tilstander?
Det liberale frihetsbegrepet i
norsk kulturpolitikk»**
s. 128–135



Kai Johnsen:
Intervju med teaterregissør
Sankar Venkateswaran,
Attapaddi, India
s. 68–75

Therese Bjørneboe:
Om *The Elephant Project*, av
Micari og Sankar Venkateswaran
s. 76–77

CENTRAL

Interkulturelt teater
i jungelen

PERIPHERIES

(Attapaddi):
– Et interkulturelt
perspektiv innebærer
også å rette blikket
mot seg selv, sier
teaterregissøren
Sankar Venkateswaran.

Central Peripheries er et nettverk av regissører og produsenter/teatre fra Brasil, India, Libanon, Norge og Serbia, med det til felles at de opplever at de jobber i periferien av main-stream og de «viktige» byene/landene. Nettverket har sprunget ut av Ibsen Scope i Skien. Formålet med nettverket er å utvikle ny diskurs, felles prosjekter, gjestespill og samproduksjoner. K. J.



Billedtekster
s. 66–67 Sayande Theatre i Attapaddi, Kerela. Foto: Roshan P. Joseph
s. 69 Sankar Venkateswaran og Kai Johnsen i samtale. Foto: Hilde Guri Bohlin

Ibsen Scope, den Skiensbaserte internasjonale teaterfestivalen og finansieringsordningen for internasjonale teaterprosjekter knyttet til Ibsen, arbeider for tiden med å etablere et produserende nettverk, *The Central Peripheries*, med regissører fra Brasil, India, Serbia, Libanon og Norge. Alle disse regissørene arbeider i kontekster som det kan være interessant for norske teaterarbeidere å få innsikt i. Midt inne i jungelen i det sørlige India har et ektepar reist et fantastisk lite teater med bomuligheter og to scener. Både arkitekturen og intensjonene bak stedet peker mot grunnleggende måter å prøve å forstå hva teater kan være i vår tid.

Kai Johnsen: Jeg sitter i et av de vakreste teatrene jeg noen gang har besøkt i mitt liv. Og jeg skal nå gjøre et forsøk på å forstå bakgrunnen for prosjektet og intensjonen bak arbeidet som foregår her. Akkurat hvor er vi nå, Sankar?

Sankar Venkateswaran: Vi sitter på scenen i Shinda Theatre, som betyr Teatret ved De vestlige fjellene. Dette er en fjellkjede som strekker seg fra det sentrale India og helt ned hit i sør. Vi befinner oss omtrent på grensen mellom de to delstatene Tamenaru og Kerela, i et skogs-, eller jungelområde, som heter Attapaddi. Nærmeste flyplass ligger i Cochin, hovedstaden i Kerela, ca. 4,5 timers kjøretur unna. På en måte kan man si at vi er i en slags «bakevje», med lite bystruktur, men det er ganske mange mennesker som bor i området. Det er fem forskjellige folke-/språkgrupper representert her. To av dem er bosettere og tre er ulike urbefolkningsgrupper. Bosetterne kommer i hovedsak fra Kerela og Tamenaru. Urbefolkningene, som opprinnelig var bønder, sankere og jegere, heter Irula, Moduga og Korumba.

K.J.: Og hvem er du, Sankar?

S.V.: Jeg er en bosetter. Fra denne staten, Kerela. Men jeg har også

tamilsk bakgrunn, som er mitt andrespråk. Og så er jeg teaterregissør.

K.J.: Hva brakte deg inn i teatret?

S.V.: Jeg drev litt med teater allerede i barndommen. Jeg husker at jeg alltid likte når mennesker var samlet. Teatret ble et sted der jeg likte å tilbringe tid. På et tidspunkt begynte jeg å studere fysikk – men tilbrakte mesteparten av tiden i universitetets teaterklubb – inntil det kom til et punkt jeg begynte å bli ganske sikker på at det egentlig var teater jeg ville drive med. Så jeg skiftet retning, og begynte å studere teater.

Via Singapore og tilbake

K.J.: Hva slags utdanning var det du fikk?

S.V.: I Trisur, en by her i Kerela, tok jeg en 3-årig regiutdanning. Fokuset var på historisk og tradisjonelt, indisk teater, klassisk europeisk teater, moderne europeisk teater, moderne lokalt og





«For å komme videre, måtte jeg bo her, med disse menneskene.»

indisk teater, og litt filmproduksjon. Etter studiene prøvde jeg å etablere et eget kompani. Men det gikk raskt opp for meg at jeg manglet kunnskaper om skuespillerkunst. Så jeg søkte rundt for å finne et sted jeg kunne ta en skuespillerutdannelse – for å kunne bli en bedre regissør. Jeg reiste til Singapore, og gjennomførte en 3-årig praktisk og forskningsbasert skuespillertrening ved det som nå heter Det Interkulturelle Teaterinstitut. I hovedsak produserte og utviklet vi i en form for akademimodell, med utgangspunkt i tradisjonelle asiatiske og samtidsbaserte uttrykk. Det var ingen eksamener, eller for så vidt vitnemål – applausen vi høstet da vi viste forestillinger var vår belønning. Etter disse tre årene reiste jeg hjem igjen, og prøvde på nytt å sette opp et kompani i New Delhi. Men mangelen på finansieringsordninger for denne typen teater i India gjorde det

svært vanskelig for meg å arbeide målrettet. Så jeg flyttet tilbake hit til Kerela og Trisur. Der arbeidet jeg i ni år som regissør, jeg kuraterte festivaler, underviste, osv. Men det var fortsatt vanskelig for meg å lage den formen for teater jeg egentlig ønsket. I 2007 reiste jeg til Attapaddi, hvor vi befinner oss nå. Det var en form for skjebnemøte. Jeg kom for å ha prøver på en forestilling, *The Elephant Project*, sammen med bl.a. en japansk skuespiller. Så viste det seg at det stedet vi hadde leid oss inn på for å gjennomføre prøvene var opptatt. Noe hadde gått galt med leieavtalen. En venn av meg hadde imidlertid et hus ikke så langt herfra. Og han tilbød oss å bo der og bruke det til prøver. Dette var aller første gang jeg kom til Attapaddi. Praksisen min besto på denne tiden i ganske stor grad i å bevege meg på tvers av kulturer. Jeg oppsøkte og samarbeidet med kunstnere fra bl.a.

Japan, Singapore og Tyskland. Men da jeg kom til dette området oppdaget jeg at det fantes veldig sammensatte lag av forskjellige kulturelle grupper her. Og jeg fant ut at jeg ville prøve om min interkulturelle «sensibilitet» kunne ha betydning i denne konteksten. Man kan si at det var økonomiske, kunstneriske, og teatrets grunnlagsproblemstillinger som brakte meg hit. Min venns hus lå svært øde til, faktisk mer øde enn der vi befinner oss nå. Omkring huset hans var det hardstampte flate marker, som de vanligvis brukte til å tørke pepper, som vi gjennomførte prøvene våre på. I cirka 3 uker arbeidet vi der. Og dette arbeidet ønsket vi å dele med noen, vi ønsket et publikum. Så vi oppsøkte naboer og folk boplassert i nærheten, og spurte om de ville komme og se på det vi hadde laget. Det skjedde på kvelden, med bål som eneste belysning (det var ikke elektrisitet der). Jeg

Billedtekster

s. 70 Sayande Theatre, arkitekt Kabita Srinivasen. Foto: Satako Tsurudome
s. 71 Sankar Venkateswaran og Kai Johnsen. Foto: Hilde Guri Bohlin

«Arkitekten trodde ikke på ideen om blackboxen, hun tror på åpne rom.»



kan huske veldig tydelig det øyeblikket da publikum, som ikke var noe i nærheten av et «vanlig» teaterpublikum, applauderte. Det var sannsynligvis den første teaterforestillingen de så i sine liv. Men ubevisst fulgte de teatrets konvensjoner! Og det slo meg – jeg hører faktisk også til her. Selv om hovedaktøren var japansk og forelegget var et dikt fra Kerela – fikk jeg følelsen av at det oppsto *broer* mellom oss alle på tvers av forskjellige kulturelle utgangspunkter. Det var et helt spesielt øyeblikk for meg. Jeg hadde ikke ventet at de skulle applaudere. Denne opplevelsen medførte at jeg begynte å øyne en endring i min praksis. Jeg begynte å reise tilbake hit omtrent én gang per uke, satt i kaffebarene, oppsøkte folk, utvekslet. Gradvis ble det tydelig for meg at for å komme ordentlig videre i dette arbeidet – så måtte jeg bo her, dele virkelighet med disse menneskene. Jeg kun-

ne ikke fortsette å være en slags gjest. Jeg måtte prøve å etablere et mulig felles ståsted.

K.J.: Og hvordan fikk du til det?

S.V.: Jeg begynte å se meg om etter en tomt jeg kunne klare å kjøpe. Tanken var at jeg ville prøve å få bygget et lite teater. Jeg lette i mer enn 2 år, men fant aldri helt det jeg lette etter. Men første gang jeg krysset elven her nede i dalen, skjedde det noe. Allerede på vei oppover i skråningen tenkte jeg: dette *kan* være stedet! En bonde levde på tomten, i en liten hytte. Han hadde behov for 600.000 rupier, ca. 3.500 euro. Det kunne jeg klare. Og kjøpte i 2010. Først måtte vi planere ut i skråningen. Og bygge, med hjelp fra folk i landsbyen, et lite trehus som min kone gjennom 15 år, Satoko (japansk produsent, *red. anm.*) og jeg kunne bo i. Planen var å skape et nytt utgangspunktet i denne marginale perife-

rien. *Sentrum* hadde ikke klart å gi oss de rammene vi behøvde.

Ingen black box!

K.J.: Så dere tenkte at dere skulle bygge et helt teater fra grunnen av? Her?

S.V.: Til å begynne med tenkte jeg først og fremst på det som et arbeidssted. Jeg hadde ingen klare tanker om formen på bygningen. Men jeg hadde vært så heldig å møte, og etter hvert arbeide med, Kabita Srinivasen. Hun er en teatermaker, opprinnelig utdannet arkitekt ved MIT (Boston, USA, *red. anm.*) som nå bor i Nepal. Jeg spurte henne om hun kunne tegne en black box. Men hun nølte. Hun trodde ikke på ideen om blackboxen og lukkede rom. Hun tror på *åpne* teatre. Vi førte over ganske lang tid samtaler omkring disse problemstillingene, og jeg ble gradvis vunnet over for ideen om mer åpne og

ukonvensjonelle rom. Basert på det romprogrammet vi ble enige om satte hun i gang med å tegne. Teatret skulle periodisk kunne huse et lite teaterkompani, det skulle være bosted for meg og min kone, og det skulle være et arbeids- og prøvested som var åpent for lokalbefolkningen. Gradvis hadde jeg blitt overbevist om at publikum måtte involveres i utviklingsarbeidet med prosjektene. Stedet måtte altså rigges på en måte hvor et publikum kunne finne sin naturlige plass som en del av arbeidsprosessen. Kabita jobbet frem en rekke ulike forslag. Men en dag presenterte hun sin endelige idé, og tilføyde: jeg mener det er slik stedet bør være. Hvis du er uenig – så bør du nok snakke med en annen arkitekt. Hvis jeg skal tegne noe for dette stedet og denne konteksten – må det bli slik. Sånn skal den se ut. Det var overbevist og enig, og sa ja. Deretter begynte den ca. 10



«Nå oppstår ting av seg selv, uten at jeg har en hånd på noe ratt.»

år lange byggeprosessen. Aller først måtte vi få drikkevann opp hit. Som det viste seg at jeg kunne dele med naboene nedover i dalen, de hadde ikke selv god tilgang på drikkevann. Hele vannproblematikken er sammensatt. Større bønder eier vannrettene, osv. Så måtte vi få installert elektrisitet. Det gjorde vi samtidig med at vi fikk anlagt denne lille veien oppover dalsiden. Lokale håndverkere ble brukt. Men gradvis så mange andre hva det var vi prøvde å få til – og de begynte også å komme for å bidra i arbeidet. I mars 2023 hadde vi en slags offisiell åpning av teatret. Men det er en historie som aldri tar slutt – utviklingen og byggingen av stedet kommer til å fortsette!

K.J.: Men gjennom de mer enn 10 årene prosjekteringen og byggingen har pågått – så har det jo vært aktivitet her?

S.V.: Å ja. Allerede før det sto noen som helst bygningsstruktur her påbegynte jeg bl.a. et systematisk arbeid med en gruppe sangere fra en ganske bortgjemt landsby. Jeg oppsøkte og videreutviklet prosjekter fortløpende med ulike grupperinger. Etter noen tid mottok jeg også støtte til et prosjekt fra Ibsen Scholarship (nå Ibsen Scope, *red. anm.*). Søknaden dreide seg egentlig om dette med inter-kulturalitet. Hvordan arter og utspiller den seg akkurat her? Og hvilket bidrag kan f. eks. Ibsen ha i et slikt perspektiv? Vil det oppstå relevante tilknytningspunkter? Den støtten jeg mottok kom faktisk til å utgjøre en overlevelseshet og utviklingsmulighet – og muliggjorde en forhøyet ambisjon.

K.J.: Men bortsett fra en slik type prosjektstøtte – hvordan er egentlig økonomien her? Hvordan er den sammenskrudd?

S.V.: I all hovedsak finansierer jeg virksomheten gjennom det jeg tjener når jeg regisserer eller underviser i utlandet. Noen ganger har jeg prøvd å finne lokal eller nasjonal økonomisk støtte. Men det har vist seg vanskelig. Det kommer alltid en rekke tilleggskrav. Så nå har jeg egentlig sluttet å prøve å få den type finansiering. Støtten fra Ibsen Scope førte til at jeg kunne etablere ulike forum i forskjellige landsbyer. Forum hvor vi møtes, gjerne rundt et bål, diskuterer, utvikler, utveksler – undersøker muligheten og begrunnelsen og behovet for teater. Noen av disse menneskene har jeg så hatt anledning til å sende til den internasjonale teaterfestivalen i Trisur – hvor de har kunnet oppleve og delta i ulike teaterpraksiser. For eksempel var det lokale folk herfra som var med på å gjennomføre rigging og tilrettelegging av det ledende libanesiske teaterkompaniet Zoukak (som flere ganger har

Billedtekster

s. 72 Sankar Venkateswaran (t.v.) og publikum, Foto: Manoj Parameswaran
s. 73 Fra «Sanctuaries in the Peripheries», et nettverk organisert av Ibsen Scope. Foto: Omar Abi Azar

«Hvordan skape *tilknytning*? Hvordan kan vår scenekunst virke akkurat *her*?»



deltatt på Ibsen Scope Festivalen i Skien, *red.anm.*) sitt gjestespill på festivalen. Dette skaper i sin tur interesse og nysgjerrighet på vår egen og andres potensielle teaterkultur, og resulterte bl.a. i at et gammelt lokalt stykke igjen ble oppført av lokalbefolkningen i distriktet her. Sammen med noen helt unge folk skapte jeg også et utvekslingsprosjekt som så ble vist på festivalen i Trisur. Et annet av disse prosjektene ble invitert til Bombai. Så disse ulike prosjektene har skapt en ganske stor ny aktivitet lokalt. Tanken er å gi de menneskene som på et eller annet nivå interesserer seg for scenekunst muligheter til å utvikle seg og praktisere. Til å begynne med var det jeg som satte igang prosjekter. Men nå oppstår ting av seg selv, uten at jeg nødvendigvis må ha en hånd på noe ratt.

Ekspone seg og dele
K.J.: På hvilken måte kan du si

at dette arbeidet har endret din egen praksis?

S.V. : Jeg har blitt styrket i troen på at det også er i *min* interesse å forsøke å skape teater her. Det er minst like verdifullt for meg – som for de som bor og lever i distriktet. Men veien gikk via å prøve å skape interesse hos dem. Og så la det befrukte meg. Jeg tror jeg har lært at det handler om reelt å interessere seg for andres liv, ikke med den hensikt å skape teater ut av det, men for å få bedre og utvidete perspektiver. Noe som så kan berike arbeidet på andre måter. Man må prøve å eksponere seg selv i møte med andre. På veien har jeg også vært nødt til å reflektere rundt hva det er jeg egentlig vil bruke mine nettverk til. Hvor relevant er det egentlig at en forestilling herfra skal reise til en stor by og bli plassert i en black box? De kommer fra et veldig åpent landskap – og så skal de plasseres i et lukket,

sort rom? Etter hvert har dette blitt et viktig prosjekt for meg: hvordan utvikle *åpenheten* i teatret. Noe som jeg mener at man kan se avspeilet i selve bygningen her. Det er ikke noe sort her! Og naturen, som du ser, er synlig, nærværende og en del av rommets og husets utstrekning. Alt begynte med at jeg prøvde å forholde meg til spørsmålet om meningen med teater. Samtidig er det ikke slik at jeg har blitt en motstander av scenekunst i urbane kontekster! Men jeg har vel kommet til at det ikke er noe mål å bringe dette hit. Samtidig håper jeg jo at det som skapes her gradvis kan ha gyldighet i andre kontekster, andre steder.

K.J.: Men du inviterer jo ofte andre kunstnere til å komme hit og arbeide. Sågar internasjonale?

S.V.: Ja, både nasjonale og internasjonale. Men jeg vektlegger sterkt at de skal være villige til

å ta inn over seg den lokale konteksten – og være villige til å eksponere seg, og dele, med de som bor her. Og jeg har opplevd at dette igjen genererer til dels veldig fruktbare utfordringer for de som kommer hit. Hvordan skape *tilknytning*? Hvordan kan vår scenekunst virke akkurat *her*?

K.J.: Så noen vanlig form for *residency*-sted ønsker du ikke å være?

S.V.: Det er alltid et element av kuratering, ja. Samtidig er det litt selvgenererende. Kunstnere som har vært her sprer fortellinger om stedet i sine nettverk. Som så henvender seg til meg. Slik sett er det en flyt i utviklingen. Så i utgangspunktet er det åpent for mange her. Til nå har jeg aldri leid ut stedet til noen. Det er mer et spørsmål om *deling*. Men du bør medbringe noe som på en eller annen måte kan ha verdi for dette stedet og dets omgivelser. Noen

«Jeg tror ikke på bevaring.»



ganger deler folk sine penger med meg og stedet – men det er ikke en forutsetning, og heller ingen etablert struktur rundt noe sånt.

Hva er inter-kulturalitet?

K.J.: Og så har du denne drømmen om at din lille honningproduksjon en dag skal kunne representere en liten, men stabil inntektskilde?

S.V.: Ja! Jeg startet med birøkt under pandemien. Jeg kunne overhode ingen ting om det. Men lærte fra YouTube! En lokal birøkter hjalp meg med kuber. Det ble veldig mange stikk på meg til å begynne med. Penger er jeg ikke akkurat noen spesialist på. Men jeg har denne ideen om at denne virksomheten kan komme til å utgjøre en organisk måte å generere inntekter. Så dette pusler jeg også litt med. Jeg har 10 bikuber nå. Organisk utvikling tilsier at jeg om noen år skal kunne kom-

me opp i omkring 100. Det skulle kunne bli ett tonn med honning. Som igjen kan bli til ulike produkter. Jeg arbeider altså med å skape en forretningsidé som kan utgjøre en liten og relativt trygg inntektskilde. Off-grid. Basert kun på naturen. Ingen tror jeg kommer til å få det til!

K.J.: Hvor tror du dette stedet er om 10 år?

S.V.: Nå deler du rom med Omar (libanesisk regissør). Om 10 år håper jeg at jeg har fått reist 3 små hus på området – hvor man kan bo og arbeide – og nyte noen grad av privatliv samtidig. Sceneområdet trenger oppgradering. Et skikkelig tregulv er en drøm for fremtiden. Og, i beste fall, en bærekraftig økonomi som bygger på fornuftig bruk av naturen og omgivelsene.

K.J.: Det store spørsmålet nå: inter-

kulturalitet – hvordan vil du beskrive og definere det?

S.V.: Jeg kan ikke beskrive det i akademiske begrep. Da jeg oppholdt meg på akademiet i Singapore var jeg omgitt av bare kinesisktalende, fra Kina, Hong Kong, Macau, Malaysia, Singapore. 3 års skuespillerarbeid uten å ha et felles språk... og hvordan da bedrive inter-kulturalitet? Men det jeg tror jeg lærte var at det handlet om å åpne seg opp for det ukjente, om å være nysgjerrig og søkende i møte med det som er annerledes – og å finne frem til posisjoner hvor man allikevel kan dele og skape noe sammen. Der ligger ett av de viktigste grunnlagene for inter-kulturalitet. Da jeg kom tilbake til India prøvde jeg å tenke på den samme måten i møte med Indias mange og sammensatte regioner. Men også helt ned på mikronivå: jeg prøvde å tilnærme meg mine naboer ut

Forsvinnende kultur

K.J.: Bare på de få dagene jeg har vært her så har jeg kunnet bevitne en veldig rask utvikling. Det har blitt lagt nye offentlige vannrør nedover veien rett nedenfor der vi sitter. En stor ting har jeg forstått! Og det går raskt. Jeg ser

stor byggeaktivitet. Tilflytningen, har jeg forstått, har vært stor de siste 10 årene, og den akselererte under Covid. Stadig nye bosettere. Landbruket tar i bruk stadig nye områder. Hva tenker du om denne utviklingen?

S.V.: Ja, jo. Fra mitt utkikkspunkt ser det ut som urbefolkningen og deres kultur og levesett kommer til å forsvinne. Det er en trist kjensgjerning. Samtidig spør jeg meg om det er noe som kan og bør bevares? Og hva skjer eventuelt med noe man prøver å bevare? Vil ikke dette innebære å nekte dem de fremskrittene og fordelene vi har, teknologi, forskning, osv.? Jeg spør meg stadig om dette. Jeg tror ikke på ideen om bevaring. Men samtidig ønsker jeg jo ikke denne forsvinningen. Hva er mulig i denne situasjonen? En stor utfordring

er at urbefolkningsgruppene ikke har et skriftspråk. Og dermed ingen nedskrevet historie. Dette utgjør en stor forskjell mellom bosetterne og urbefolkningen. Den språklige makten bosetterne besitter vil potensielt kunne appropriere og fremmedgjøre disse opprinnelige kulturene. Jeg ser denne utviklingen veldig tydelig. Hva kan da jeg gjøre? Jeg arbeider bl.a. med en hjemmeside som rommer fortellinger, minner, øyeblikksbilder – på deres eget språk – og med sammendrag på andre språk – slik at neste generasjon, eller generasjoner, har mulighet til å se bakover, tilegne seg historiene til sine forfedre. Utfordringen har vært å legge opp hjemmesiden slik at den i størst mulig grad bygger på muntlighet og ikke skriftlighet. Så jeg prøver på min lille måte å bidra.

K.J.: Du har vært i Norge to ganger?

S.V.: En! I Skien.

K.J.: Og hva tenker du? Hvordan opplevde du det?

S.V.: Jeg ble overrasket over hvor stor plass kunst og kultur syntes å ha. Over hvor mottakelige publikum syntes å være. Og hvor vel utbygget den kulturelle infrastrukturen framsto. Vi har jo også denne typen infrastruktur i India – men de er plassert i store urbane sentra. Ikke som Skien. Tenk deg alle mulighetene til reelt å påvirke folks liv, opplevelser og tanker... Helt slik er det ikke her. Jeg husker jeg besøkte Ibsens barndomshjem. Og tenkte: Kanskje livet de levde der på mange måter kan sam-

menliknes med livet i India i dag. (Latter).

K.J.: Hva frykter du for i tiden fremover?

S.V.: Sosial segregasjon. Man ser den vokser, veldig mange steder. Selv har jeg prøvd å arbeide med krevende og betente spørsmål, som *kaste* for eksempel. Men jeg har opplevd at disse forsøkene har skapt ytterligere konflikt og forskjell hos publikum. Og det er et mål for meg at det teatret jeg er med på å lage ikke skal føre til dette. Jeg vil gjerne prøve å føre folk sammen. Ikke nødvendigvis føre meninger og konflikter sammen, men mennesker. Teater har også stort potensiale for å splitte. Og det frykter jeg. Og jeg bruker mye kraft på å prøve å unngå det.

HØST '24

Transiteatret-Bergen

Charlotte Mclean

Trond Reinholdtsen*

Tormod Tora Skår Midtbø*

Olof Runsten

Janina Rajakangas**

Verk Produksjoner

Verdensteatret***

Ceylan Öztrük

Øy / Janne Eraker &

Kristoffer Lislegaard

Kate Pendry

+ Utvidet program

* Ultima Oslo Contemporary Music Festival
** CODA Oslo International Dance Festival
*** Viser på Gamle Munch

blackbox.no

Black Box teater



Sankar Venkateswaran om *Sayande Makan – The Elephant Project* og hans samarbeid med den japanske skuespilleren Micari.

Eventyrlig bra teater

Sankar Venkateswaran har lang erfaring med interkulturelt teater, i de forskjelligste kontekster, og har iscenesatt dramatikere som Tsjekhov, Maeterlinck og Ibsen i bl.a. Tyskland, India og Nederland, samt Becketts *Play without Words* og japanske Ohta Shogo. Han har også kuratert flere internasjonale festivaler, og er aktuell med Serendipity Arts Festival, i Goa i desember 2024. Sammen med kompaniet sitt, Theatre of Roots and Wings, samarbeidet han med den japanske stjerneskuespilleren Micari i forestillingen *Sayande Makan – The Elephant Project* (2007), basert på et dikt av poeten Vilopalli Shreedhara Menon (fra ca. 1947). Undertegnede var så heldig å se den i New Delhi, og mer enn 15 år etter, møter jeg Sankar på Ibsen Scope (april i år). *The Elephant Project* var en eventyrlig forestilling, men fremfor alt en stor kunstopplevelse som jeg ber ham fortelle mer om.

Diktet «Sayande Makan», som kan oversettes til «Sønn av De vestlige fjellene», handler om en hannelefant som deltar i et religiøst ritual. Kan du fortelle om diktet og den kulturelle konteksten?

– Elefanter har vært en kilde til styrke og strategisk makt fra gammelt av i denne delen av verden, og spesielt i Kerala. I Ke-

rala blir elefanter fanget, temmet og brukt i ulike sammenheng, for eksempel i tømmerindustrien (som arbeidskraft) og religiøse festivaler. Under festivalene bærer elefanter gudene rundt i byen eller landsbyen. Hannelefantene blir foretrukket på grunn av støttenene og størrelsen. Når de holdes i fangenskap får de ikke ha omgang med hunnelefanter. Det skyldes at det er en stor økonomisk belastning for eierne å ha omsorg for en drektig elefant og kalven hennes. Derfor har hannelefantene et overskudd av testosteron, og det fører til noe som kalles *musth*, som varer i to til tre måneder hvert år. I denne perioden er de farlige og irritable og holdes lenket i sanatorier.

I diktet, og forestillingen, blir en elefant som er i ferd med å komme seg etter *musth*, tatt med til en tempelfestival. På festivalen begynner han å hallusinere om hunnelefanter og at han er tilbake i jungelen. Men i virkeligheten forårsaker han kaos, løper rundt og dreper folk med støttenene sine. Når volden blir uutholdelig, blir han skutt og drept, slik det var vanlig på den tiden diktet ble skrevet.

Diktet avsluttes med det gripende spørsmålet: «Ble ropet hørt av guden som sov i tempelet, ga det gjenklang i hjertet av Sahyadri-fjellene?» Elefant-metaforen er et



sterkt symbol på naturen og omgivelsene. Elefantens styrke representerer naturens styrke og temmingen av elefanten naturens sårbarhet. Denne dualiteten var en av de ideene som jeg ønsket å formidle.

Måtte spilles av en kvinne!

I forestillingen arbeidet du med den japanske skuespilleren Micari. Hvordan startet samarbeidet?

– Jeg så henne for første gang på scenen i 2001, og fikk umiddelbart lyst til å arbeide med henne. Så var jeg på et gjestespill i Japan i 2007, traff henne og foreslo et samarbeid. Hun var interessert, men ville ha noe utfordrende å jobbe med. Noe som satte henne i kontakt med noe basalt. Intuitivt kom jeg til å tenke på dette diktet, og spurte henne om hun kunne spille en hannelefant, som jo burde være en stor nok utfordring. Hun gikk med på det. Diktet har en veldig dyp, primal energi, og begge tente på ideen. Dermed begynte samarbeidet vårt.

Som forutsatte at hannelefanten skulle spilles av en kvinne. Hun er jo ikke bare forteller; hun personifiserer den også?

– Jeg følte at det var riktig at en kvinne spilte en hannelefant i *musth*, i motsetning til en mann. Det ville vært utenkelig,

helt uutholdelig, å se en mann spille denne rollen. Det er flere stemmer i forestillingen, og Micari glir mellom de ulike stedene – fra seg selv til historiefortelleren, fra historiefortelleren til karakteren, og tilbake. De flytende overgangene gjør at forestillingen fanger opp kompleksiteten og dybden i fortellingen, og gjør det til en dynamisk og mangefasettert opplevelse for publikum.

For å oversette diktet var det ikke nok å oversette det rent språklig (til japansk), det krevde også en annen oversettelse, fortsetter Sankar Venkateswaran: Micari insisterte på å gå gjennom hver eneste detalj som er med i diktet for å skape autentisitet i spillet. Så vi tilbrakte mye tid, og levde nærmest sammen med tamme elefanter. Det var nødvendig for at Micari skulle forstå og forestille seg hva det vil si å være elefant i Kerala. I Japan hadde hun bare sett elefanter i zoologisk hage, så hun trengte å bli kjent med og forstå disse dyrene, for å kunne leve seg helt inn.

Ritualer som involverer dyr, virker eksotisk for meg, som europeer, men kan kanskje sammenliknes med tyrefektning. Er det noen paralleller?

– I senere tid har elefantprosesjoner og festivaler med bruk av dyr blitt kritisert for mishandling, men denne praksisen fort-



setter likevel under henvisning til religion, kultur og tradisjon. De fastlenkede elefantene utsettes for ekstrem varme under fyrverkeriene på festivalene, og det er ikke uvanlig at elefantene går amok og dreper mennesker.

Peer Gynt

En av de andre forestillingene dine, er Peer Gynt. Men så vidt jeg har forstått, handlet forestillingen om føtter. Hvorfor?

– Stykket var inspirert av *Peer Gynt*, særlig Peers reise gjennom livet, slik den skildres gjennom fem akter. Jeg skapte forestillingen i samarbeid med folk fra urbefolkningen i Attappadi-regionen, der jeg bor og arbeider. En av de første innsiktene jeg fikk da jeg begynte å jobbe med stoffet, var at siden disse folkegruppene ikke har et skriftlig script for talespråket sitt, så har de et helt annerledes forhold til språk enn det vi har, og at vi derfor måtte finne fysiske måter å forstå teksten på. Forestillingen er ikke basert på dialoger, men på en kroppsliggjøring, som er inspirert av *Peer Gynt*, og spesielt replikken: «Gå utenom, Peer». Slik kunne vi utforske og uttrykke *Peer Gynt*s reise på en måte som gjenspeiler livet til menneskene og den kulturelle konteksten her.

Billedtekster

s. 77:1+2 Japanske Micari i rollen som hannelefant i *Sayande Makan – The Elephant Project*. Regi: Sankar Venkateswaran 2008. Foto: Thyagarajan