

Théâtre du Radeau

«Hvilken sammenheng er det mellom et kunstverk og kommunikasjon? Ingen. Ingen, et kunstverk er ikke et kommunikasjonsinstrument. Et kunstverk har ikke det minste med kommunikasjon å gjøre. Et kunstverk inneholder ikke på noen måte informasjon. Til gjengjeld er det en grunnleggende forbindelse mellom et kunstverk og motstand. På den måten, ja. På den måten har informasjon noe med kommunikasjon å gjøre, som motstand ...»¹

AV TONE AVENSTROUP

RICERCAR av Théâtre du Radeau, 2008.



Avignon oppdager det opprivende teateret til François Tanguy» står det i *Le Monde*² etter at Théâtre du Radeau viste sin forestilling *Ricercar* der nå i sommer. Det var første gang Radeau spilte i Avignon. Som flere kritikere har bemerket, er det at de ikke har vært der før, kanskje det mest overraskende.

Radeau får strålende kritikker. Kompaniets regissør blir geniforklart, og gruppas arbeid blir beskrevet som noe helt enestående: «Et teater som lykkes, absolutt, i det å ikke ha noe annet mål enn å være i samsvar med våre drømmer. Med *Ricercar* oppnår François Tanguy en ultimativ grasiøsitet. (...) En visjon, uavbrutt og overveldende, tilsvarende bruddstykker i vår hukommelse, en visjon han sammenfatter med følgende utsagn: 'Teatralitet uten spektakel'³, en materie som frisettes i et besøk av det teatrale i rom og tid.' En sammenstilling av Villon så vel som Dante, Büchner som Kafka, sammenkoblet med Sjostakovitsj, Berg, Sibelius eller Verdi river det oss med, definitivt og forbløffende. Stor kunst.»⁴

Radeau får dårlige kritikker. Forestillingene blir sett på som ornamentteater, oppblåst og innholdsløst: «... trøttende innholdsfattig, virker som typisk fransk ornamentteater. Men når man først hadde innlatt seg på det, utfoldet det faktisk en fascinerende, fremmedartet kraft som helhetlig kunstverk. (...) En collage for hørsel og syn, en bisarr seremoni, hvor øyeblikk oppstår og forgår, uten hensikt, rent assosierende og svevende på diffust vis vakkert

og poetisk, man kan la seg drive med og følge egne tanker. Teater som oppfordring til å tenke⁵ – en retning som man ikke så ofte får se i Tyskland. Kanskje ville man likevel fullstendig forkaste det på grunn av den esoterisk oppblåste innholdsfattigheten, dersom det ikke hadde vært slik en vakker, frisk asurblå sommermorgen i Avignon.»⁶

Og jeg har lurt på hva dette kommer av. Det er klart at noen liker mora og andre liker dattera, men hva er det som gjør at publikum blir så begeistra, mens andre sier de ikke får noe ut av det? Hva er det i forestillingene til Radeau som får folk til å reagere så emosjonelt, hvorfor føler noen ingenting, mens andre kan begynne å gråte? Hvorfor blir forestillingene sittende i hukommelsen, hva blir sittende?

Hvorfor er det en grønn halvmåne i venstre hjørnet?

«Rendre visible, et ne pas rendre le visible», sier François Tanguy, det er en oversettelse av et sitat av Paul Klee. Klee var maler og underviste ved Bauhaus i Weimar i mellomkrigstiden. I en tale ved en utstillingsåpning sier han: «Für Konstruieren återger inte enbart allting med mera temperament, han gör också det fördolda synligt.»⁷ På tysk brukes dette utsagnet fra 1918: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.»

Det franske ordet «rendre» kan bety gjengi, gjøre, fremstille, representere, gjengjelde. På engelsk bruker man gjerne oversettelsen «reproduce»: «Not to repro-



RICERCAR av Théâtre du Radeau, 2008.

duce, but to make visible». Til og med oversettelsen «portray» kan brukes, og mange av Paul Klees malerier er portretter, men de er ikke realistiske, de avbilder ikke virkeligheten.

Fernand Deligny: «Nicht das Sichtbare abbilden, sondern zeigen, was wir am Sichtbaren nicht sehen.»⁸

Det ligger betydningsforskyvninger i disse sitatene, på samme måte som det å gjengi og det å gjengjelde ikke helt er det samme.

... eller hva er en vakker hest?

«I halvsøvne så han, eller var det i drømme... hva faen hadde han nå vært i stand til å drømme...»

Det er de første ordene som sies i *Ricercar*, men forestillingen begynner lenge før ordene. Tekstfragmentet er hentet fra Carlo Emilio Gadda: *L'affreux pastis de la rue des Merles*.⁹ En kriminalroman fra 40-tallet.

Handlingen i romanen forklares slik: En politimann forsøker å oppklare et mord og et overfall. Undersøkelsen bringer stadig nye forviklinger til overflaten, men det lykkes ikke å finne verken én eller flere gjerningsmenn.

På overflaten dreier det seg om en kriminalroman. På «underflaten» er det en satirisk sosialkritikk, en kritikk av seditivitetsskikker og dobbeltmoral, av korrupsjon og vold i Italia under fascismens framvekst.

Hans Magnus Enzenberger beskriver det slik: Gadda unngår klare handlingsstrukturer, han løser hendelsene opp i fragmenter som han skildrer pitoresk. Hans virtuose språk er som en «labyrintisk vev».¹⁰

Uavbrutt søken

Denne teksten av Gadda tas opp igjen tjue (tretti?) minutter senere i forestillingen og fortsetter selv om scenebildet er helt ulikt, situasjonen en annen. Et annet utdrag beskriver en kvinnes ansikt når hun ler, et ansikt som deler seg i to, de store øynene som dreier, slik at en ser det hvite i dem.

Gadda er en gjenganger i Radeaus forestillinger, akkurat som Kafka er det, og Dante, Büchner, Lukrets og Artaud. Tekstmaterialet som brukes i forestillingene er for det meste hentet fra den klassiske litteraturens mestere. Det er dikt, sanger, fortellinger, det er fragmenter, løsevev fra situasjonen de er skrevet i – det som ivaretas, er intensjonen, kraften bak ordene, stemmen, og stedet det snakkes fra.

Kommer du med flatt hjerte, kan du oppleve Radeaus forestillinger som tomme. Det kan være vanskelig å oppdage noe annet enn det en kjenner til. Den klassiske gjenkjennelsen, det å se eller høre noe en kjenner i seg selv, er noe av det særegne med teater. Det at en kan føle seg i ett med det som skjer på scenen, at det som skjer på scenen, er noe som skjer i en selv. Følelsen av at dette er noe vi deler.

Vi tilbringer øyeblikket sammen, vi er i sammen i samme rom.

Dette er styrken til Radeau, men det er også det som gjør at kritikere feller dem. Har du som publikum ingenting å bringe, vil du heller ikke oppleve at du får noe. I forklaringene som følger gruppas arbeid, refereres det til drømmer og det å åpne for dem. Åpne for minner, personlige og kollektive, punkt i hukommelsen.

Radeau beveger seg i mange språk, det har med gruppas sammensetning og orientering å gjøre. De kan fransk, italiensk, tysk, engelsk og norsk.

Virksomheten begynte rundt 1977 etter initiativ fra Laurence Chable, som er kompaniets ledende skuespiller. Fra 1982 har François Tanguy vært kompaniets regissør, og produksjonene står i hans navn. *Ricercar*¹¹ er den fjortende. I 1989 begynte Frode Bjørnstad, som siden den gang har medvirket i alle gruppas produksjoner.

«Jeg har et museum i hodet,» sier François Tanguy og lar meg sitte tilbake med minnet om lyset, opplevelsen av at det er klart. En kunne skrive en avhandling om lyset i Radeaus forestillinger.

På scenen sitter de ofte som tilhørere, gjenspeiler publikum, vitner, flytter tilskuerposisjonen inn i spillet, tålmodig lyttende, snur speilet tilbake og ser på oss.

Mellom gestene og språket

– Teater er et sted, hvor noe kan finne sted.

– Hva er dette «noe»?

- Spør Artaud.
- Artaud: «Under de glødende flammene, eksplosjonene og rystelsene, jeg fant ikke den skrekkelige virkningen av stokkens kraft, i tomheten, i dette intet, løsrevet, løftet vekk, fra alt. Jeg merket ikke engang menneskene og tingene, det jeg slo mot, i det umiddelbare rommet, det som åpnet seg, merket utbruddene og omveltningene, som var i det. Mennesket slo, formerte seg legemlig.»¹²
- Spør Kafka.
- Hvis du spør om det handler om kafa, så er han der jo.
- Kaffe?
- Kafka.¹³
- Kafka: «Alle kjemper kun én kamp. (Hvis jeg, angrepet av siste spørsmål, griper etter våpen bak meg, vil jeg ikke kunne velge, og selv om jeg kunne, måtte jeg ta det «fremmede», for vi har alle kun ett våpenforråd.) Jeg kan ikke føre en egen, og trodde jeg meg selvstendig, ser jeg med ett ingen omkring meg, derav kommer det at jeg, som følge av denne for meg ikke uten videre eller overhodet tilgjengelige alminnelige konstellasjon, måtte overta denne stillingen.»¹⁴
- Spør deg selv.
- Hva er «noe» for deg?
- På bedre norsk: Hva betyr noe for deg?

Konstant foreløpighet

Anslag, som setter spor, det noe der inne, som berøres. Et trykk, som treffer mellomgulvet og mellomgulvet forsvinner for et øyeblikk, øyeblikk, så sterke at jeg tilbringer denne tiden i teater uten å kjede eller ergre meg. De treffer også såre punkt.

Da jeg så Théâtre du Radeau for første gang, ble jeg betatt. Jeg hadde tidligere sett teater av Peter Brook og Tadeusz Kantor ved festivalen i Avignon, jeg hadde kjennskap til tysk regiteater, nærmere bestemt tradisjonen etter Brecht fra mitt studieopphold i Øst-Berlin, sett representanter fra den nye flamske bølgen, Keersmaeker, Lauwers, Fabre og Vandekeybus, dette var noe annet.

«Lyset, forhenget, treverket. De obskure figurene og klovner som dukker opp, marionettene. Med reptisk gangart, lav tale av språklyder; gromelot som de

kaller det, svart språk. Det er bildenes teater. Uhåndgripelige, flyvende øyeblikk, som får tida til å stå stille, som opphever gravitasjonen så vakkert at en kan gråte. Eksplosjon av nye bilder. Dans makaber, illusjonskunst, materialenes opera. I fjor forførte de oss med *Mystère bouffe*, Magisk pust, i år viste Flåtens teater fra Le Mans et Faust-spill.»¹⁵

Radeau har gjestet Norge flere ganger. «Enestående teater tilbake i Bergen,» skrev Bergens Tidende i 1989. Siste produksjon som ble vist var *Bataille de Taglimento* i 1997.

Frøde Bjørnstad, som er norsk og var aktiv i Bergens-miljøet på åtti-tallet, overrasker ofte det franske publikum med sekvenser på norsk. I de tidligere produksjonene hvor de ikke brukte språk, men språklyd, var irritasjonen av å høre noe fremmed kanskje ikke så sterk. Folk klager av og til over å ikke ha hørt teksten, det var jo så mye lyd, klager over å ikke ha sett personene, det var jo så lite lys.

«Det er den minst patetiske forestillingen om døden jeg noen gang har sett, usentimental, men full av følelser. Måtte se den flere ganger for å komme inn, inn mellom språket og gestene. Den spiller med følelser og er laget av følelser, sorg og lengsel. Lengsel etter hva? Etter ro kanskje.»¹⁶

Leirplass for natten

Ei metallstang bundet på en list, provisorisk og vaklevoren virker denne rammen på hjul som er satt opp mot publikum. Et slakt amfi, bredt og nærme scenen, de fremste benkradene er nærmest oppå scenen. To velte lamper, en tredje rød i bakgrunnen. Stoler på et bord, flere bord, skråstilt bak hverandre. Videre inn i scenerommet står flere rammeverk, lerret som er tomme, grå, hvite, gjennomsiktige eller tapetsert med vakre blomstermønstre.

De tidligere forestillingene hadde en annen stofflighet, mer treverk, kvister, fugler, rød pappnese. Nå er det en mer nøktern, en fotorealistisk stil, med overblendinger, motlys, skygger og silhuetter. Mindre sirkuselementer, nærmere fotografi. Mer moderne? Like nærværende.

Tre menn i grå dress kommer inn for-

fra og setter seg med ryggen til, ser innover i det dype scenerommet, hvor to staselige damer kommer, oppstasede i attenhundretallskostymer, de bøyer hodene idet de passerer en tverrbjelke, kryper langsomt opp på et bord. Mennene styrter til unnsetning når den ene stolen faller, setter seg så tilbake, avventende, forventningsfulle – som publikum.

Kvinnene omfavner hverandre, klynger seg til hverandre, udefinert om de kives eller infiltreres. De setter seg ovenfor mennene, samtidig settes musikken i gang, en lystig musikk. Lyd har det vært helt fra begynnelsen.

Spillerommet er et konkret rom i frodig forandring. Tilsynelatende kaotisk, men bygd opp etter strenge optiske regler.

Scenen har seks bildelag bak hverandre, ti sett med skyvegger på hver side som er i stadig forflytning, som kan gjøre rommet større, mindre, fjernt, stenge eller åpne for bildene bak. Veggene, som ofte er transparente, virker som skiver en kan skyve foran ei linse, som filtre i et okular.

Rommet skifter karakter fra å være ute-rom, en torgplass eller ei bakgate til å være et innerom: kantine, lager, venterom, tilfuktsrom, arbeidsrom. Det sjarmerende er at vi ser skuespillerne som flytter veggene. Når de fungerer som scenearbeidere, er det en del av handlingen, vi ser føttene, hendene som flytter sceneelementene.

Scenerommet er et enormt maskineri, de har med taket og gulvet selv, og det veier tonn. For å slippe å gjøre kompromisser med et teaters muligheter, begrensninger og regelverk, har de laget sitt eget, hvor hver minste detalj er kontrollert.

De klare linjene er optiske fornøyer, skrå, men ikke skjeve, lange, ikke brutt, men det er brudd, kutt, klipp mellom scenene, brå lysvekslinger, fall og veltninger, lyset som slukkes, livet som er forbi.

Det må være svarttrosten

Jeg så et videoopptak av *Coda* i en kortversjon. Det var zooming og klipp som gjorde meg irritert, da jeg så forestillingen live, var det noe annet jeg hadde sett. Det er som å spole i et musikkstykke og tro en kan høre høydepunktene. Det er som å ta ut enkelte ord av et dikt og tro en har fått med seg diktet.

Hinsides kjønnskamp, en pardans, forening fremstilt som pardans, vennskap fremstilt som pardans, heftig og med varsom ro. Langsomhet, på en helt annen måte enn hos Robert Wilson, ingen sammenlikning, hos Radeau er den sanselig.

«Mørket og flakkingen, en flamme som brant, han inne i rom, denne forestillingen er mye mer hermetisk enn tidligere, han er lukket inne i et rom, trevegger. Kvinneskikkelser, det var flere, den hvite som nesten var rød, den grønne, som ble mer blågrønn, som havet. Den vårfriske, flerfarget og med bustete hår, lett lent mot rammeverket, den gule, som rullet over bordet. Hvordan de dukker opp, er der og forsvinner. Dukker. Hvordan denne dukken, et klesstativ, byttes ut og er en kvinne, som vegrer seg. Hvordan koret, menneskemengden, forsvinner, fader ut, som om det ble gjort fra en spake på lysbordet. Så kvinnen i grønt som vaklet bakover på bordet, han som ventet og tok imot, da hun falt.»¹⁷

Det var det jeg så da, eller kanskje det jeg ville se.

Siderommene er fylt av farge

Lyset, aldri forfra, det meste forgår i mørket, nei, det er forscenen som ikke er opplyst, fra midten av scenen er det lys, i siderommene, bakrommene har lys, farger, det er mange rom. Rom i stadig forandring, forflytninger. Ommøblering, bildene dukker opp og forsvinner, en flyt av bilder, en strøm, flytting, passering, manifestasjon og utvisking.

Ingen forfengelig belysning som skal synliggjøre skuespillerne, det personlige er utvisket, personene på scenen er medier, figurer, likevel er de så personlige, så manifeste, i kraft av sin stemme, følsomhet, omsorg.

Stemmene flyter, uavhengig av forflytning, uavhengig om kroppen flytter seg eller blir forflyttet, stemmene er i en jevn strøm, når personene løftes, bæres, klynger seg til hverandre, brøyter seg vei, kaster seg rundt og rundt hverandre.

Det sterke med Radeaus skuespillere er at de er tilstede, på stedet, i det magiske rom, dets nærvær, de er nærværende, snakker, som figurer, kostymerte skikkelser: divaer, svevende poeter, menn i grå dress-

bukser, med parykker og hatter, ortodokst skjegg, russisk frakk, menn med brudekjørt, kvinner i negligjé. Kostymene er utenpå hverandre og byttes stadig, stadig fremtrer nye figurer.

De snakker, ut i fra en situasjon, som verken gjenskapes eller illuderes, ut i fra en emosjon. De går opp en affekt, trefter et punkt, hvor de snakker fra. Det er stilisert tale, men stilisert på en helt annen måte enn hos Castorfs skuespillere på Volksbühne i Berlin. Språkføringen til Radeaus skuespillere er unik. Tekstene framsies med nøyaktighet og presisjon, med følsomhet og klang, under, bak, igjennom eller oppå musikken.

Ressonans, ikke resonnement, språket formidler ikke budskap som entydig mening, men «vi har ansvar» er tydelig å høre (skrikene, køene, vitnesbyrdene).

Tidløst? Forestillingen kunne ha vært i går og i morgen, men den snakker i dag, og det er kun ut i fra dem som snakker og hva de sier, den kan oppleves – den er uten referanse til dagens mote.

Radeau snakker med gester, klang og farge. Musikken og lydcollagene, bildene og lyset, er like viktig som tekstmaterialet, det viktigste er figurene. Figuren, stemmen, mennesket som snakker.

Kjærligheten er som døden alltid levende¹⁸

«Jeg er ikke vant med å gå barbeint. Får prøve å gå litt til. Trodde jeg kjente den byen. Det er feil, jeg vet det nå, men ikke når folkemassen forlater denne plassen. Jeg er langt nede – har behov for å ha noen i nærheten, uten ord. Ingenting mer. Mudder og sand. Hvilken sand? Bare klam fuktighet. Han er død. Jeg har ikke sett ham på to måneder. Han var borte, han kom tilbake, og han er død.»¹⁹

Han er død, men hun har tatt vare på jakka hans. Det er ei myk jakke, varm, hans jakke. Dette er tekst en hører, at han er borte og jakka er tilbake, denne teksten av Danielle Collobert, en engasjert, politisk forfatter og journalist som døde, rettere sagt begikk selvmord, i ganske ung alder.

Kvinneskikkelsen i trang, lys turkis kjole, det er Laurence Chable som fremfører teksten, kjolen er halvt igjenneppet, hun tar av seg parykken, støtter

seg på bordet og fortsetter. Scenen er mørk, men vi hører stemmen hennes, lavt, der fremme, en dyp stemme. Hun snakker videre på en tekst hentet fra Nadejda Mandelstams erindinger,²⁰ kona til den russiske lyrikeren Ossip Mandelstam. Hun beskriver hans selvmordsforsøk for å slippe unna Stalins agenter, hans hopp ut av vinduet, hvordan han lå på asfalten, i senga på sykehuset, og at det ser ut som klarer seg.

(Men hvis en kjenner litt litteraturhistorie, vet man at Ossip Mandelstam senere likevel ble tatt av Stalins politi og dømt til arbeidsleir i Sibir, han døde i 1938 i ei sykebrakke. Kona hans Nadejda bevarte diktene hans for sensuren ved å lære dem utenat.)

Fuglekviser, styrtregn, maskiner og veps – konkrete lyder som er opptak fra arbeidsdager og netter i utkanten av byen hvor teltet og brakka står. Disse legges under eller over musikkstykkene, også lydbildet er flersjiktig.

Skyer som løser seg opp

Den sceniske aksjon, stemme og musikk, gester og lys sammenveves etter en musikalsk struktur. Mange av forestillingene har også musikalske navn: *Coda, Le Cantates, Choral, Chant du Bouc, Ricercar*. I *Ricercar* er søkingen ikke motivet, men komposisjonsteknikken. Den er heller ikke barokk visuelt sett, men det barokke brukes som dramaturgi. Dramaturgien følger en musikalsk form, en musikkform fra senrennensansen, en forløper til fugen. Abrupt og kontrapunktisk.

Aldri har jeg sett vakrere sky på teater.

En mann setter seg på en stol på et bord og begynner å fortelle: «Den 20. januar gikk Lenz over fjellet. Tinder og fjellvidder i sne, gråsten nedover dalen, grønne sletter, knauser og grantrær. Det var råkalt. Vannet rislet nedover bergveggene og trillet over veien. Grangrenene hang tunge ned i den fuktige luft. Grå skyer samlet seg på himmelen, tette og ugjennomtrengelige – «²¹

En kvinne i rødt kommer inn med en bylt, en hvit tyllbylt hun holder opp foran seg, lar deler stoffet falle, ruller det, slipper det løs, samler det igjen og legger det fra seg som en voksende haug på en stol.

Bruddstykker

Fire menn står bak et forheng, en gjenomsiktig folie, står med ryggen mot oss, tar av seg hattene, går bakover, igjennom forhenget.

Han griper fatt i beina hennes, løfter henne, hun skriker som om hun vil vekk, også et skyggespill, men scenen er rød.

En Sibeliuss-loop blandes med en tynn, skjærende lyd, som om noen riper med en spade gjennom vannpytten på et tomt oljefat.

Nasjonalistisk klingende, pompøs orkestermusikk, Sibelius igjen, *Karelien* over-døver det som sies.

Utdrag fra Dantes *Skjærsilden*, 4. sang fortsettes med *I canti* av Leopardi: «... og et skipbrudd i denne sjø er meg velkommen.»

Paret som fortvilet skriker til hverandre: Hun har satt ei nål i halsen. Et utdrag fra Pirandellos teaterstykk *I giganti della montagna* monteres sammen med et utdrag fra Fellinis film *Otto e mezzo* eller 8 1/2.

Og så skal det danses! Disse anslag av lystighet, en leken letthet: slapstick-scener à la Buster Keaton, vaudeville og dans.

Lys, fra bakre rom, som de passerer én etter én, fra høyre mot venstre, den tynne, men sterke strålen.

En sart og stille kvinnefigur legger det ene beinet på bordet og fremsier en tekst av Ezra Pound: «Denne frukten har ild i seg, Pomone, Pomone ...»

Den lett-kledde som blåses inn med vinden, en vindmaskin står i siderommet.

«Løslat begjæret som brenner deg,» sier hun, tar av seg det stive barokkkostyme og har rød, lett kjole under.

En mann mellom to kvinner. To menn uadskillelig bundet sammen i vennskap. Tre menn som brenner.

Ord er ikke staffasje

Da Radeau spilte i Avignon i fjor sommer, presenterte de et sideprogram som de kalte kanomøter «Les rendez-vous de la pirogue», da menes en av de enkleste former for båt, en uthult trestamme som fremdeles brukes av indianere i Amazonasområdet og vestafrikanske fiskere. Et parallellprogram til forestillingen, en såkalt sideflyt, med film, foredrag og diskusjonsrunder, hvor venner og kolleger kom til orde, bl.a. Alain Gheerbrant, en forfatter, oppdagelsesreisende og filmskaper som er en viktig inspirasjonskilde og samtalepartner for Radeau. Invitert var også Jean-Paul Manganaro, som har skrevet artikler om Emilio Gadda, Carmelo Bene og Radeau. I fjor sommer kom han med ei bok om

François Tanguy og Radeau ved POL forlag i Paris.²² Dessuten viste filmskaperen Jean-Christophe Klotz filmen *Kigali, Des images contre un massacre*. Andre filmer som ble vist var *Rwanda, À travers nous l'humanité* og en om Røde Khmers massemord. Dette er filmer som tar opp hvor viktig det er at sivilisasjonene møtes, igjen og på tvers av folkemord og utryddelser, å finne tilbake til en humanitet.

Jeg nevner dette sideprogrammet, fordi det sier noe om orienteringen til Radeau, hva de forholder seg til og engasjerer seg i parallelt med sin teatreale produksjon.

Dante og *Den guddommelige komedien* var et viktig tema for festivalen og for dens trekkplaster Roberto Castellucci. Castellucci spilte Dante, spilte seg selv som Dante, rettere sagt; iscenesatte Dante som seg selv. Så selv om Castellucci også lager bildenes teater, er forskjellen til Radeau grunnleggende. Det er teateret til Tadeusz Kantor, som flere kritikere²³ mener Radeau kan sammenliknes med, samtidig som de påpeker at billedspråket er mye heftigere.

Da festivalen ble presentert i vår var det et sitat av François Tanguy som Vincent Baudriller²⁴ brukte som motto: «l'esprit de la pirogue». Det går ut på «å styre rett inn i virvelens hjerte for å unngå å bli dratt med ned i dragsuget.»²⁵

NOTER

- 1 Gilles Deleuze. *Qu'est-ce que la création?* Conférences 17.05 1987.
- 2 Fabienne Darge. *Avignon découvre le théâtre boulevartant de François Tanguy*, Le Monde 16.07.08.
- 3 «Spetakkel» bør leses i fransk tradisjon, dvs. med referanse til Guy Debord, altså som show, narrespill, skuespilleri.
- 4 Patrick Sourd. *Les Inrockuptibles*, nov. 2007.
- 5 I artikkelen brukes ordet «meditasjon» (Meditasjonsreis) som her er oversatt med «oppfordring til å tenke». Snakker man om å meditere, kan man falle over i det esoteriske, noe artikkelforfatter påpeker, altså selv gjør, ja, man gjør en stor feil med å sammenblande det å tenke og det å meditere.
- 6 Dorothea Marcus. *Ricerca – François Tanguys barockes Ornamenttheater. Der Wunderkammer entsprungen*, Avignon 19.07.08.
- 7 Sune Nordgren. *Paul Klee, Om det moderna i Konsten*, Malmö Konsthall, 1991.

- 8 Fernand Deligny. *Briefe an einen Sozialarbeiter*. Verlag Peter Engstler 2008. Overs. Hartvig Zander.
- 9 Originaltittel: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano 1957. (På tysk: *Die grässliche Bescherung in der Via Merulana*, München 1961. På engelsk: *That Awful Mess on Via Merulana*. Romanen er ikke oversatt til norsk.)
- 10 SPIEGEL 23/1963.
- 11 *Ricerca* hadde premiere i 2007 og ble omtalt av Finn Lunker i dette tidsskriftet i nr.1/2008.
- 12 Tekstfragment i *Coda*. Fra: Antonin Artaud. *Histoire vécu d'Artaud-Mômo/Tête à Tête, Euvres Complètes*, Edition Gallimard 1999.
- 13 Samtale med Frode Bjørnstad om arbeidet i Radeau våren 2008.
- 14 Tekstfragment i *Ricerca*. Fra: Kafka. *Tagebuch*, 1917.
- 15 Tone Avenstroup. Om *Jeu de Faust*, fra programbladet til Teatertreff-89.
- 16 T.A., notat *Les Cantates* 2003.

- 17 T.A., notat *Coda* 2006.
- 18 Terje Dragseth, det er tittelen på hans diktsamling fra 1990, Tiden Forlag.
- 19 Tekstfragment i *Ricerca*. Utdraget er hentet fra *Oeuvres II*, 2005.
- 20 Nadejda Mandelstam. *Contre tout espoir: souvenirs*, Gallimard 1972. (*Hope against Hope* og *Hope Abandoned*, 1970)
- 21 Georg Büchner. *Lenz*, 1835. Til norsk ved Åse-Marie Nesse.
- 22 Andre bøker om Radeau er Bruno Tackels *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, 2005. Forøvrig anbefales en titt på hjemmesida www.lafonderie.fr
- 23 Feks.: Didier Mereuze. *Un rêve passe avec le Théâtre du Radeau à Avignon*. Cultur-la-Croix 03.08.08.
- 24 René Solis. *Théâtre-danse, Avignon, dense et exigeant*, Liberation 20.03.08.
- 25 En stor takk til Frode Bjørnstad som har hjulpet til med oversettelsene fra fransk.