

Silje Ingleiv Engeness

Adults in the Room

En nåtidig gresk tragedie utspilt på det store lerretet.

Masteroppgave i DRA 3090

Veileder: Hilde Kvam

August 2021

Silje Ingleiv Engeness

Adults in the Room

En nåtidig gresk tragedie utspilt på det store lerretet.

Masteroppgave i DRA 3090

Veileder: Hilde Kvam

August 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Takk til alle dere som har bidratt til at denne oppgaven kom i havn:

Maren og Ida - Dere forgyller hverdagen og livet! Takk for at dere har vært tålmodig med en skrivende mamma, heiet og kommet med kaffe og Stratos! Henning - Gang på gang bekrefter at du er brukbar for all tid, og vel så det. Mor og far – dere støtter alltid opp, på alle mulige måter! Dere er hel ved!

Catherine, Melissa og Oda - Dere har holdt Kosmorama-skuta på rett kjøll og gitt meg tid og rom til oppgaven. Monica - Min partner in master, kollokviekamerat og mest trofaste leser. En fryd å være student sammen med deg! Leif - svoger, venn og guide inn i antikkens verden. Takk også til svigerinne Hilde for oppmuntringer underveis og at jeg fikk låne så mye tid fra mannen din. Ellen - Min kloke, varme og skrivende venn, nær sagt siden tidenes morgen. Du har alltid et råd på lur! Anita - Min gode, kunnskapsrike og morsomme venn og reisekamerat. Vi oppdaget *Adults in the Room* sammen i Venezia! Trude, gode venn og vandrende leksikon - du ga lesetips og fortalte anekdoter som kastet lys over antikken via fransk klassisisme og bidro med oppklaringer i franske kilder når jeg kom litt til kort. Torkel - Min inspirerende storebror. Takk for engelske språktips og heia-rop på veien. Lars Fredrik - Min verdikonservative, vittige og kloke venn. Din ekspertise i økonomisk historie var svært kjærkommen for å forstå filmen enda bedre. Kalle - mangeårig venn av Kosmorama og glimrende vertskap for Costa-Gavras og Michèle i Trondheim. Asbjørn - For lesetips og entusiastiske eksempler om filmmusikk i denne sammenheng. Og for mange fine prosjekter sammen i årenes løp. Martin - For den gode samtalen om filmmusikken i *Adults in the Room*. Lars-Ole - For mange interessante samtaler om film opp igjennom og for gode innspill om Hollywood-dramaturgien. Eleni, for en kaffe på Zoom der du ga meg litt innblikk i livet og teatret i Hellas i dag, Silje, Elina og Camilla: For oppmuntringer underveis og solid referansebistand på slutten. Per - For givende samtaler om scenekunst, både i forbindelse med oppgaven og gjennom årenes løp. Elisabeth - For fine turer, samtaler og lange tankerekker vi har delt om teater, film og tilværelsen. Ida D. & co. for den beste deadline å se fram til: sommerferie sammen. Venner, familie og kollegaer - dere er enda flere som fortjener en stor takk. Jeg har følt meg båret fram av heia-rop underveis.

Sist og aller mest, en stor takk til veileder Hilde Kvam. Takk for at du tok meg imot med åpne armer! Du motiverte og stilte kloke spørsmål underveis og du var klokkeklar i troen på at jeg skulle komme i havn. Alle burde ha en mentor som deg ved sin side!

O mine aristoteliske venner, det finnes virkelige venner!

Silje Ingleiv Engeness

Adults in the Room

En nåtidig gresk tragedie utspilt på det store lerretet.

Masteroppgave DRA 3090

Veileder: Hilde Kvam

August 2021

Innholdsfortegnelse:

PROLOG.....	1
INNLEDNING	3
Problemstilling og metodevalg	7
<i>Fire nedslagsfelt.....</i>	<i>7</i>
Metode	7
<i>Eksempler fra greske tragedier</i>	<i>8</i>
<i>Teaterhendelsen og filmopplevelsen</i>	<i>8</i>
<i>Filmen Adults in the Room.....</i>	<i>9</i>
<i>Strukturen i oppgaven</i>	<i>9</i>
<i>Avgrensing.....</i>	<i>10</i>
DEL 1: ANTIKKEN.....	11
Det greske teatret i antikken	11
Nedslagsfelt #1: Ritualet - Offerets betydning i tragedien	11
<i>Blodofferet – Et måltid som bekrefter fellesskapet.....</i>	<i>13</i>
<i>Dionysosfestivalene</i>	<i>13</i>
<i>Festivalen – En feiring av bystaten Athen.....</i>	<i>14</i>
<i>Kappestrid mellom dikterne</i>	<i>15</i>
<i>Dionysosfestivalen og dagens filmfestivaler</i>	<i>15</i>
<i>Theatron – teatret.....</i>	<i>16</i>
Nedslagsfelt #2: Korets rolle i tragedien	17
<i>Innføringen av skuespillere åpner for dialog</i>	<i>17</i>
<i>Korets rolle i komedien</i>	<i>18</i>
<i>De første tragediedikterne.....</i>	<i>19</i>
<i>Tragedien henter stoff fra myter og fortellinger</i>	<i>19</i>
<i>Aristofanes og komediene.....</i>	<i>20</i>

<i>Masker, kostymer og rekvisitter</i>	<i>21</i>
Oppsummering av delkapitlet Det greske teateret i antikken	21
Aristoteles.....	22
<i>Ulike oversettelser av Poetikken</i>	<i>23</i>
Nedslagsfelt #3 - Mimesis.....	24
<i>Platon: Mimesis er upålitelig</i>	<i>25</i>
<i>Aristoteles: Mimesis er en kilde til glede og erkjennelse</i>	<i>25</i>
<i>Mimesis-begrepet er vanskelig å oversette i vår tid.....</i>	<i>26</i>
<i>Mimesis, umoralsk eller rensende? Platon vs. Aristoteles.....</i>	<i>27</i>
<i>Tragedien står over historieskrivingen</i>	<i>27</i>
Nedslagsfelt #4: Tragediens dramaturgi - handlingsstrukturen.....	28
<i>Modell for tradisjonell dramaturgi</i>	<i>29</i>
<i>Begynnelse – midte – slutt.....</i>	<i>31</i>
<i>Fabelen er skjønn og av passende omfang.....</i>	<i>31</i>
<i>Én fullstendig enhetlig handling</i>	<i>31</i>
<i>Handlingen må skje med sannsynlighet eller nødvendighet</i>	<i>31</i>
<i>Omslag – en handling slår om til sin egen motsetning</i>	<i>31</i>
<i>Gjenkjennelse – fra uvitenhet til viten.....</i>	<i>32</i>
<i>Medynk og frykt.....</i>	<i>32</i>
<i>Katharsis – renselse</i>	<i>33</i>
Oppsummering av delkapitlet Aristoteles.....	35
DEL 2: FRA ANTIKKEN TIL COSTA-GAVRAS	35
Begrepsavklaringer	37
Teater – fra tekst til hendelse	38
<i>Publikum som medskaper – feedbacksløyfen hos Fischer-Lichte</i>	<i>38</i>
<i>Eksempelet Lips of Thomas</i>	<i>39</i>
eventness.....	41

<i>Historien om Jamil</i>	41
Film og filmopplevelsen	43
Walter Benjamin og film	43
Costa-Gavras, Aristoteles og Hollywood	45
Oppsummering av del 2 -Fra antikken til Costa-Gavras	47
<i>Forskjeller og likheter mellom en teaterhendelse og en filmopplevelse</i>	48
DEL 3: FILMEN ADULTS IN THE ROOM	49
Adults in the Room – fire nedslagsfelt	49
Nedslagsfelt # 3 Mimesis i filmen	49
<i>En allmenn tragedie satt i vår tid</i>	51
<i>Hvilken virkning ønsker filmen å gjøre på publikum?</i>	52
<i>Filmens mimesis</i>	52
<i>Alexis – en tragisk eller komisk figur?</i>	53
<i>Representerende spillestil</i>	54
<i>Hybrid mellom tragedie og komedie?</i>	54
<i>Filmens og de virkelige hendelsene</i>	55
Nedslagsfelt # 4 Tragediens dramaturgi – handlingsstrukturen i filmen	56
<i>Første akt – Presentasjon og utdyping</i>	57
<i>Andre akt – Konfliktopptrapping i Eurogroup: Yanis gjør en fatal feil</i>	58
<i>Tredje akt – Konfliktopptrapping: Frontene tilspisser seg på Eurogroup-møtet</i>	60
<i>Eurogroup stiller et ultimatum</i>	60
<i>Money can't buy you love</i>	61
<i>Fjerde akt – Konfliktopptrapping både ute og hjemme</i>	62
<i>Et skritt fram og to tilbake</i>	62
<i>En gjeld, er en gjeld, er en gjeld</i>	63
<i>Hellas, en del av EU-fellesskapet, eller ikke?</i>	64
<i>Yanis begynner å tvile</i>	66

<i>Alexis på offensiven</i>	67
<i>Samtalen mellom Yanis og Wolfgang</i>	67
<i>Femte akt – Klimaks, løsnning og avrundning: Tragediens omslag og gjenkjennelse</i>	68
<i>«We need adults in this room»</i>	69
<i>Ingen penger</i>	70
<i>Folkets dom: Nei til MOU!</i>	71
<i>Alexis svikter folket og signerer MOU</i>	71
<i>Orden gjenopprettes</i>	72
Nedslagsfelt #2 Korets rolle i tragedien og filmen	73
<i>Parodos, stasimon og exodus</i>	74
<i>Parodos – korets inntogssang</i>	74
<i>Korleder og kor</i>	74
<i>Filmens musikkunivers etableres</i>	75
<i>Stasimon – stasjonær sang</i>	76
<i>Koret må være en del av helheten og tilføre noe til handlingen</i>	77
<i>Koret hos Sofokles og hos Costa-Gavras</i>	77
<i>Taushet, makt og avmakt</i>	79
<i>Exodus – Utmarsj: Alexis, Angela og EU</i>	80
<i>Ekteskap og/eller fortapelse?</i>	81
Nedslagsfelt #1 Ritualet – Offerets betydning i tragedien og filmen	82
<i>Forbannelsen over Hellas</i>	82
<i>Det greske folket ofres</i>	83
<i>Yanis blir sydebukk</i>	84
<i>Alexis blir fanget som en sverdfisk</i>	85
<i>Et måltid som bekrefter et (annet) fellesskap</i>	86
OPPSUMMERING – ADULTS IN THE ROOM – EN NÅTIDIG TRAGEDIE UTSPILT PÅ DET STORE LERRETET	86

Nedslagsfelt #3 Mimesis	87
Nedslagsfelt #4 Tragediens dramaturgi - handlingsstrukturen	87
Nedslagsfelt #2 Korets rolle i tragedien.....	87
Nedslagsfelt #1 Ritualet – Offerets betydning i tragedien	88
<i>Adults in the Room</i> – en filmtragedie i en teatertradisjon	88
EPILOG – ANTIKKEN, ARISTOTELES OG <i>ADULTS IN THE ROOM</i> (2019)	90
LITTERATURLISTE.....	94

Prolog

Kan det tenkes at de store filmfestivalene i Venezia, Cannes eller Toronto er det nærmeste vi kommer antikkens Dionysosfestivaler i vår tid?¹

Riktignok har teatret blitt erstattet av filmen, men forventningene, stemningen og ritualene rundt en filmfestival? Filmskaperne har tatt over for tragediedikterne i å konkurrere om de gjeveste prisene. De som vinner, får heder og ære, og kanskje et enda større publikum verden over etterpå. Manuset til mange av disse filmene er basert på en dramaturgisk modell etter Aristoteles. Det skulle han ha visst, der han satt og skrev *Poetikken* for snart 2.500 år siden, at vi stadig studerer – og finner teksten hans aktuell!

Et av høydepunktene høsten 2019 var at jeg fikk mulighet til å dra på filmfestivalen i Venezia. Kollegaen min og jeg hadde satt av fem dager som et avbrekk fra hverdagen for å oppleve festivalen. Hver dag startet tidlig, og vi fikk oss snart et morgenritual: En cappuccino og cornetto i farta og køståing sammen med mange andre for å komme med båten til Lidoen. Her var det alltid forventningsfulle mennesker som snakket ivrig sammen på ulike språk. På Lidoen ligger det enorme festivalområdet med Palazzo del Cinema di Venezia som juvelen i kronen. Den største salen har mer enn 1000 sitteplasser, og det er noe helt spesielt å overvære en film sammen med så mange andre.

Uansett hvor tidlig på morgenen vi var på plass, hadde folk alltid flokket seg utenfor palasset. Noen var der for å se film, mange var der for å få et glimt av superstjerner som kommer for å kaste glans over produksjoner de er med i. På dagtid var de fleste avslappet kledd, gjerne med gode sko. Køståing er uunngåelig og en viktig del av opplevelsen. Slik sikrer du deg billetter til filmene du vil se, og samtidig hører du hva andre folk i køen har sett og snakker om. Noen filmer kan du droppe, andre bare *må* du få med deg. Køen beveger seg sakte, som en prosesjon. På kveldene endrer festivalområdet seg. VIP-ene rykker inn for å se – og bli sett. Stjernene går på den røde løperen. Inne i palasset går teppet opp for filmen med produksjonsteam, sponsorer, politikere, festivalledelse, inviterte gjester og publikum som har vært så heldig å sikre seg en billett.²

¹ Det er selvfølgelig ikke mulig å gjenkalle stemningen under Dionysosfestivalene, men siden vi kjenner til fenomenet er det lov å leke med tanken! Om publikum i antikken, se for eksempel Arnott, 1965, s. 55-62.

² Akkurat som hedersplassene i teatret under Dionysosfestivalene var svært ettertraktet, er det kamp om billettene til de offisielle premierene på de store filmfestivalene og en ære å stå på invitasjonslistene. Om hedersplasser, se for eksempel Finley, 1980, s. 86.

Den siste formiddagen på festivalen så kollegaen min og jeg en film som virkelig engasjerte oss. Det var spillefilmen *Adults in the Room - A Tragedy in the Greek Sense* av regissøren Costa-Gavras. Da vi kom ut i sola etter to timer og sju minutter i kinomørket, snakket kollegaen min og jeg ivrig om hva vi nettopp hadde sett. Filmen hadde, i både form og innhold, klart å få fram den greske tragedien som har utspilt seg de senere årene på grunn av landets økonomiske krise. Selv om jeg kjente litt til historien fra før, traff den meg mye sterkere nå. Vår samtale rett etterpå, ble starten på en lang tankerekke som jeg siden har innlemmet flere i. «Narrow time frame» er et begrep jeg bruker om selve filmvisningen vi var på den dagen. «Wider time frame»-begrepet benyttes derimot om filmopplevelsen fra planleggingen av den og fram til i dag: Det at kollegaen min og jeg valgte akkurat den visningen, forventningene, følelsene og tankene den vekket der og da, i et «her og nå» og hele denne lange perioden etterpå som ledet fram til denne teksten (Sauter, 2008).

Det er et kjært minne at Costa-Gavras og hans filmprodusent og kone, Michèle Ray-Gavras, rakk å gjeste et grått og vinterkaldt Trondheim og Kosmorama med filmen i mars 2020 – ti dager før Norge lukket ned på grunn av koronapandemien.



Bilde 1: Offisiell filmplakat fra *Adults in the Room* (2019).

Innledning

I 2019 gjorde den godt voksne filmskaperen Konstantin Gavrás (født 1933), kjent under kunstnernavnet Costa-Gavras, seg bemerket med filmen *Adults in the Room*. Den anerkjente regissøren er opprinnelig gresk, men har bodd i Frankrike i over 60 år. Han har gjennom hele sin karriere laget spillefilmer som belyser politiske og sosiale spørsmål. Som ung emigrerte han til Frankrike og fikk sin filmutdanning der. I 1969 laget han filmen *Z* som en kritikk mot datidens militærregime i Hellas. Filmen ble forbudt i hjemlandet, men sikret han et internasjonalt ry som en foregangsmann innen filmsjangeren *politisk thriller*. *Z* vant to Oscarstatuetter i 1970, blant annet som beste fremmedspråklige film (IMDb, 2021).

I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) retter han igjen et kritisk søkelys på landet han kom fra. Costa-Gavras har laget en teatral og leken spillefilm der han bruker virkemidler som er mulig innen et fiksjonsunivers for å engasjere sitt publikum. Det er altså en kunstnerisk tolkning av hvordan en kan forstå en definert periode av Hellas' nære og dramatiske historie. Noe av det mest iøynefallende med dette fiksjonsuniverset, er at Costa-Gavras (2019) så tydelig bruker den aristoteliske oppbyggingen av tragedien. I flere intervjuer snakker han om arven etter Aristoteles på en slik måte at de nesten kan oppleves som samtidige, selv om Aristoteles utformet sin *Poetik* for nærmere 2500 år siden (Kiortsi & Mavroidis, 2019). Dette gir en kjærkommen anledning til å se om *Poetikken*³ fungerer som en inngang til analysen. Gjennom oppgaven blir begreper vi kjenner herfra sentrale, som blant andre *mimesis* og *katharsis*.

I filmen blir vi tatt med rett inn i den greske finanskrisen og tiden da det venstreradikale partiet SYRIZA vinner parlamentsvalget i januar 2015. I norsk sammenheng regnes de som et søsterparti av SV. En av SYRIZAs utfordringer på hjemmebane, var at de måtte gå i regjering med partiet Independent Greeks som hører til langt ute på høyresiden. Partienes motstand mot det de omtalte som EUs *bailout programme* var nesten det eneste de hadde til felles (Smith, 2015). Filmen slutter kort tid etter den greske folkeavstemningen, 5. juli 2015, der flertallet av det greske folket stemte «nei» til forslaget om en avtale mellom Hellas og EU. Dette forslaget omtales i denne oppgaven som MOU – Memorandum of Understanding.

³ Når jeg bruker tittelen *Poetikken* i bestemt form viser jeg til Aristoteles verk uten samtidig å vise til en bestemt utgave. Når jeg viser til bestemte oversettelser, som for eksempel Øivind Andersens *Poetik* (2008) eller Sam. Ledsaaks *Om diktekunsten* (1961), kommer dette klart og tydelig fram av kildehenvisning i parentes.

I 2015 gikk SYRIZA til valg på at de ville reforhandle vilkårene i intensjonsavtalen (MOU) med EU – som den forrige greske regjeringen hadde fremforhandlet – om tilbakebetalingen av landets enorme statsgjeld. Kuttpolitikk og nedskjæringer førte blant annet til at statlige velferdsordninger og folks private økonomi ble sterkt svekket. SYRIZA betegnet situasjonen for landet som en humanitær krise. De beskrev også Hellas som en gjeldskoloni.

Adults in the Room (Costa-Gavras, 2019) er sterkt inspirert av Yanis Varoufakis' bok med samme tittel som kom ut i 2017 (Varoufakis, 2018).⁵ *The Guardian* mente at boka var en av de beste politiske memoarer noensinne (Mason, 2017). Varoufakis var finansminister i Hellas i den perioden filmen handler om. I filmen er Yanis (uten etternavn) protagonisten og blir spilt av Christos Loulis.

Yanis Varoufakis hadde ingen bakgrunn fra politikken før han ble finansminister. Han kom fra academia der han hadde en lysende internasjonal karriere som professor i økonomi. Det var kjent at han stod på venstresiden politisk, men han hadde aldri vært medlem av et parti. Dette gjorde han til en *outsider*, både i den greske regjeringen og i møte med de andre EU-toppene.

I intervjuet «Le Cinéma est politique» (2017) forteller Costa-Gavras at det å lese Varoufakis bok gjorde han sint på vegne av det greske folket. Han innså at filmen han ville lage om Hellas, måtte utspille seg som en tragedie. Videre forklarer Costa-Gavras at han anså Varoufakis som en slags guide inn i EUs innerste sirkler. Noe av det viktigste Varoufakis gjorde i sin tid som finansminister, var at han satt i Eurogroup sammen med de andre finansministerne fra EU-landene som hadde sluttet seg til Euro-samarbeidet, det vil si valutasamarbeidet om euroen. Dette organet møtes flere ganger i året. Her tas viktige beslutninger på vegne av EUs borgere. Likevel vet vi lite om hva som foregår der. Som filmskaper har Costa-Gavras alltid vært opptatt av at filmer kan gi publikum tilgang til steder og institusjoner vi ellers ikke har adgang til: «His interest is in the 'pyramid of power', and in relationships destroyed by global politics, ideologies and beliefs» (Jaggi, 2009).

I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) fremstår møtene i forumet Eurogroup omtrent som et rettstribunal der Yanis legger fram Hellas' sak for de øvrige medlemmene. Denne måten å bygge opp en tragedie på kjenner vi fra antikken. For eksempel ender *Evmenidene*, som er den siste delen av trilogien *Orestien* (1926) av Aiskhylos, i en rettsprosess. Både filmen og dette dramaet vekker spørsmål hos oss som publikum om hva som er rett og galt og hvilke interesser som skal veie tyngst.

⁵ *Adults in the Room* ble utgitt i hardcover i oktober 2017, mens pocket-utgaven ble utgitt i 2018.

Yanis ber om en restrukturering av gjelden, slik at det greske folket kan slippe å lide så mye på grunn av den økonomiske krisen. En restrukturering av gjeld innebærer at skyldner og gjeldshaver blir enige om nye betingelser. Det kan involvere lavere rentesatser, utsatte avdrag, forlengelse av løpetid, eller avskrivning av deler av gjelden på gitte betingelser. Slike betingelser vil ofte innsnevre skyldners handlefrihet som en motytelse til de gjeldslettelsene som oppnås. Dette er kjernen i det greske problemet. For grekerne var kravene fra Euro-landene en åpenbar undergraving av deres suverenitet. Euro-landene på sin side mente at de måtte stille krav for å sikre at Hellas' statsgjeld faktisk ble betalt.

Yanis blir gjennom filmen mer og mer alene i kampen for Hellas. Det er antagelig dette som gjør han til en så fascinerende karakter for Costa-Gavras. «For Gavras, resistance is the most important thing» (Jaggi, 2009).

I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) oppfatter de øvrige Euro-landene det som at *hele* fellesskapet kan bryte sammen om de gir etter for Hellas' ønsker. Årsaken til dette er at det er flere land enn Hellas som har problemer med å betale ned statsgjelden. Dersom Eurogroup åpner opp for lettelsene til noen, vil også de andre landene be om dette.

Hellas mener at landet vil lide i all overskuelig fremtid om gjeldsbyrden ikke kan fordeles på en annen måte enn forslaget i MOU. Dette er en tragisk problemstilling: Uansett utfall, er det vanskelig å se at noen vinner. Likevel: I en aristotelisk tradisjon vil filmen i alle fall gi publikum en økt erkjennelse og forståelse av problemstillingen. Her er det mulig at den *mimetiske* framstillingen av virkeligheten får til noe som en dokumentarfilm ikke får til i like stor grad. Gjennom en *dokumentarisk* framstilling ville vi kanskje sattet igjen med en større følelse av meningsløp? Imidlertid ville det også i en dokumentarfilm selvsagt komme an på hvilke fortellergrep filmskaperen ønsker å vektlegge.

I spillefilmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019), som i virkeligheten, ender det med at den greske regjeringen til slutt gir opp forhandlingene med Eurogroup. Regjeringen skriver ut folkeavstemning der det greske folket må svare «ja» eller «nei» til MOU. Nei-siden vinner, men den greske regjeringen blir innhentet av de politiske realitetene: Det finnes ikke noe alternativ. Statsministeren, Alexis, signerer derfor MOU. Yanis trekker seg fordi han ikke vil ta del i en regjering som ikke respekterer utfallet av folkeavstemningen. Filmen slutter her, og konklusjonen blir at det greske folket lider, men overlever tappert.

Slik jeg ser det, tilsvarer folkeavstemningen i Hellas det som i antikken ville vært en slutt med *deus ex machina*: Folket blir bedt om å løse et uløselig problem.

På et overordnet plan tar filmen for seg utfordringer knyttet til hvordan dagens demokrati fungerer. Her står særlig forholdet mellom nasjonalstatene og EU sentralt. Kunne EU, Hellas eller Yanis, tatt noen andre valg for å løse krisen filmen skildrer?

Costa-Gavras føyer seg inn i en rekke av filmskapere og teatermakere som henter elementer fra den greske antikken når de vil skape noe for et nåtidig publikum. Her har vi alt fra store Hollywood-produksjoner som *Hercules* (2014) (B. Ratner), *Troy* (2004) og *Clash of the Titans* (2010, L. Lettieri) til Yorgos Lanthimos' kritikerroste *The Killing of a Sacred Deer* (2017) basert på *Ifigineia i Aulis* av Euripides og *Antigone* (2019) av Sophie Deraspe, basert på Sofokles tragedie av samme navn, for å nevne noen.

Costa-Gavras bruker strukturen, det vil si formen fra greske tragedier, men han gjør ikke en adaptasjon av én bestemt gresk tragedie i filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019). Imidlertid kan vi se at temaene i antikkens tragedier og dagens situasjon i Hellas har fellestrekk: Til tross for at dagens Hellas er et demokrati, og har mange alliansepartnere, er store deler av det greske folket kastet ut i en krise på grunn av dårlig politisk og økonomisk styring. Der krig og pest var utfordringene i antikken, er det den økonomiske situasjonen landet befinner seg i nå, som gjør at mange de siste årene opplever fattigdom og arbeidsledighet.

Landet ble tvunget til å motta store redningslån fra EU, mot at de forpliktet seg til en rekke økonomiske betingelser, som å spare og gjennomføre offentlige reformer. Landets økonomi er i dag i vekst, men det er ventet at det kommer til å ta flere tiår før den blir helt friskmeldt igjen etter kriseårene (FN, 2019).

Det er en stor utfordring som publikummer å prøve å se eller tolke den kunstneriske gjengivelsen av virkeligheten i *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) uten å tenke på hendelsene den bygger på. Noen vil synes det er forstyrrende, andre vil i større grad akseptere at Costa-Gavras som filmskaper har lov til å ta seg kunstneriske friheter i sin tolkning av historien. En innvending til en slik kunstnerisk fremstilling, kan for eksempel være at filmen kan bidra til å skape et mer demonisert bilde av «de andre» enn en dokumentar bør kunne tillate seg. Er det en fare at denne spillefilmen kan tolkes som at Hellas blir EUs sydebukk, mens filmskaperen gjør EU til sydebukk for alt som har gått galt i Hellas? Samtidig er det jo forståelig at en film aldri kan vise *alle* sider av virkeligheten. I de drøye fem månedene som *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) tar for seg, er det nettopp konflikten mellom Hellas og EU som blir satt på spissen. Disse perspektivene kommer jeg også tilbake til i slutten av oppgaven når alle tråder skal nøstes sammen.

Problemstilling og metodevalg

Med denne oppgaven ønsker jeg å se på hvordan filmen *Adults in the Room* (2019) av regissøren Costa-Gavras iscenesettes med grep vi kjenner fra gresk drama – nærmere bestemt – den greske tragedien.

Jeg vil undersøke i hvor stor grad filmen følger Aristoteles' *Poetik* fra ca år 335 fvt. og dens syn på tragedien, og hvorvidt en nærmere 2500 år gammel tekst egner som grunnlag for å fortelle om hendelser i vår samtid. Filmens undertittel *A Tragedy in the Greek Sense* understreker forbindelsen mellom fortid og nåtid.

Fire nedslagsfelt

I tråd med *Poetik* og annen referanselitteratur har jeg kommet fram til at jeg ønsker å fokusere på fire nedslagsfelt i filmen som jeg ser som spesielt sentrale:

1. Ritualet - offerets betydning i tragedien
2. korets rolle i tragedien – opptrinnene med det vi kan oppfatte som kor, er et av grepene som tydeligst viser at filmen kan forstås i en tragedie-tradisjon
3. mimesis
4. tragediens dramaturgi - handlingsstruktur

Metode

Metoden i denne oppgaven er å anvende teaterteorier på filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019). Jeg har to teoretiske utgangspunkt: Det ene er at jeg ser på teatret i antikken, og det andre er at jeg tar for meg Aristoteles' *Poetik*.

Et sentralt poeng i flere av tekstene om teatrets opprinnelse i antikken er at teatret generelt og tragedien spesielt, fant sin form i den athenske bystaten. Dette var på samme tid som datidens direkte folkestyrte demokrati ble innført. Dette preger både utvalg av temaer og formspråket i de antikke tragediene. I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) får vi innblikk i hvordan Hellas som et nåtidig representerende demokrati blir satt på prøve når verdenssamfunnet krever at de må rydde opp i statsgjelden.

Det antas at *Poetik* ble skrevet rundt år 335 fvt. Dette var mer enn 100 år etter at tragediene første gang ble nedskrevet og oppført. Aristoteles fremhever tragedien som den ypperste form for diktning. Det er viktig å være oppmerksom på at Aristoteles regner tragedien som litteratur. Opprinnelig ble et drama betraktet som en poetisk sjanger i kontrast til epikk og annen lyrikk.

[F]or også uten hjelp av de synlige hjelpemidler bør fabelen være føyet således sammen at man ved bare å høre begivenhetene, bringes til både til å gyse og å føle medlidenhet ved det som ligger i tildragelsen selv. [...] Det å fremkalle disse følelser ved hjelp av scenebilledet, er mindre kunstnerisk og avhengig av ytre sceniske hjelpemidler (Aristoteles, 1961, s. 39-40).

Både teatervitenskap og filmvitenskap er humanistiske disipliner og begge ble i starten regnet som del av litteraturvitenskapen. Det har tatt tid for teater – og filmfeltet – å fri seg fra litteraturen. En av årsakene til dette, som gjelder både vestlig teater- og filmtradisjon, er nettopp det faktum at Aristoteles har fått så stor betydning. *Poetikken*, der vi lærer om hvordan det perfekte dramaet skal bygges opp, er et verk om dramaet som tekst – altså som litterær sjanger. Konsekvensen av slik betinget sjangerforståelse har resultert i at *teksten* har fått stå i sentrum. «Historically speaking, it is striking that ever since Aristotle there have been any number of scripts about writing proper drama, whereas written instructions on how to become an effective actor are of a very late date» (Sauter, 2008, s. 27).

«En *poetikk* er en en er en formulering av en kunstarts eller sjangers egenart og virkning.» (Gladsø et al., 2015, s. 17). Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) lanserte begrepet «dramaturgi» i *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769). Ofte omtales dramaturgien som «læren om teatrets vesen og virkning». Etter Lessing ble dramaturgien fagområdet som tok opp i seg teatrets poetikker, fra Aristoteles og fram til vår tid. Utfra denne logikken er det like riktig å omtale Aristoteles teorier om teater som en *poetikk* som en *dramaturgi*. I vår tid brukes ofte begrepet *aristotelisk dramaturgi* om tekster som følger Aristoteles' handlingsstruktur.

Eksempler fra greske tragedier

I drøftingen kommer jeg til å trekke paralleller mellom *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) og noen utvalgte greske tragedier. Blant andre *Orestien* (1926) og *Kong Oidipus* (1994) berører temaer som også er sentrale i filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019). Dette kommer jeg tilbake til i del 3.

Teaterhendelsen og filmopplevelsen

Et av målene med de humanistiske fagene er å gi en økt forståelse av hva som former oss som mennesker. Det betyr at fagene legger vekt på erfaringene vi gjør oss. Teater og film består av mer enn tekst. Det er bruken av alle delene som gjør at vi som publikum blir engasjert, berørt og får nye erfaringer i møtet med teater og film. Jeg har derfor funnet det fornuftig å supplere Aristoteles med teorier/perspektiver som fokuserer på *teaterhendelsen* og *filmopplevelsen*.

Her bruker jeg blant andre tekster av Erika Fischer-Lichte (2008), Wilmar Sauter (2008) og Walter Benjamin (2008).

Filmen *Adults in the Room*

I siste del av oppgaven har jeg en gjennomgang og drøfting av filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) med utgangspunkt i de fire nedslagsfeltene jeg har valgt. Her ses momenter fra alle foregående kapitler i sammenheng. Jeg tar for meg både filmens form og innhold. Utfordringer knyttet til vår tids demokrati er et sentralt tema. Handlungsstrukturen i filmen bygger på Aristoteles, men jeg vil også peke på at Costa-Gavras har gjort noen pragmatiske grep. Avslutningsvis vil jeg, som tidligere nevnt, forsøke å gi noen svar på om *Poetikken* egner seg som et verktøy for å fortelle om hendelser i vår samtid.

Strukturen i oppgaven

På et overordnet plan er oppgaven tredelt:

Del 1 – Antikken

Denne første delen består av delkapitlene «Det greske teatret i antikken» og «Aristoteles». I «Det greske teatret i antikken» kommer jeg inn på nedslagsfelt #1 Ritualet - Offerets betydning i tragedien og nedslagsfelt #2 Korets rolle i tragedien. I delkapitlet «Aristoteles» tar jeg for meg nedslagsfelt #3 Mimesis og #4 Tragediens dramaturgi – handlingsstrukturen.

Del 2 – Fra antikken til Costa-Gavras

Denne delen består av avsnittene «Teater fra tekst til hendelse», der jeg blant annet tar for meg presenterer Erika Fischer-Lichtes tanker om den performative vending i scenekunsten » og «eventness» – der jeg introduserer noen begrep fra Wilmar Sauter (2008). Felles for Fischer-Lichte og Sauter er at de er opptatt av teaterhendelsen.

Deretter følger avsnittet «Film og filmopplevelsen» hvor jeg gir et kort omriss av hva slags filmkontekst Costa-Gavras kan forstås i. Her presenterer jeg også Walter Benjamins tanker om film som reproduksjon med politisk potensiale. Til slutt har jeg noen punkter om Costa-Gavras, Aristoteles og Hollywood. Her viser jeg blant annet at den lineære filmdramaturgien kan forstås som en arv etter Aristoteles.

Del 3 – Filmen Adults in the Room

I del 3 drøfter jeg filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) i tråd med teoriene jeg har presentert i de foregående kapitlene. Jeg vil fokusere på de fire nedslagsfeltene jeg har valgt meg. Avslutningsvis vil jeg dele noen tanker om hvordan forbindelsen mellom fortid og nåtid kommer til syne i grepene som er valgt og temaene som berøres. Her er det utfordringene knyttet til politikk, demokrati og fellesskap som jeg finner særlig interessante. Jeg vil også si noe om hvorvidt jeg oppfatter det som at det stemmer at Costa-Gavras følger tradisjonen etter Aristoteles, og hvordan dette fungerer for filmen.

Avgrensing

Oppsummert kretser oppgaven rundt de temaene jeg finner det mest interessant å undersøke i møtet mellom antikkens tragedieteater, *Poetikken* og *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) – en nåtidig tragedie utspilt på det store lerretet. Flere av problemstillingene som blir belyst i *Poetikken* har vært gjenstand for diskusjoner gjennom ulike historiske epoker frem til vår tid. Dette gjelder for eksempel begrepene *mimesis* og *katharsis*. I en oppgave av større omfang kunne det vært interessant å ha flere historisk nedslagsfelt. Imidlertid har jeg i denne omgang hovedsakelig valgt å konsentrere meg om antikken og vår samtid med *Adults in the Room* som en nåtidig tragedie. Avgrensningene er gjort som et resultat av dette.

Del 1: Antikken

Det greske teatret i antikken

With the exceptions of archeological evidence, some vase painting, and occasional comment or anecdote, the material form of ancient theater is substantially lost (Ley, 2006, s. 18).

I dette delkapitlet gir jeg en kort gjennomgang av hvordan teaterforskere mener at teatret vokste fram i antikken. Jeg vil si mest om tragedien, men også noe om komedien fordi jeg mener filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) bruker elementer fra begge sjangre. Mitt fokus er på den første perioden – der demokrati og drama utvikler seg samtidig i bystaten Athen i det femte århundret fvt. Jeg vil introdusere noen perspektiver og sentrale begreper som jeg også kommer tilbake til senere i teksten, ettersom jeg vil ta for meg filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) som en nåtidig tragedie. Utvalget er et *valgt* perspektiv.

Det hersker selvsagt flere teorier rundt teatrets utvikling i antikken, men jeg har funnet det nyttig å ta utgangspunkt i blant andre *Greek Tragic Theatre* fra 1994 av Rush Rehm, Graham Leys bok *A Short Introduction to the Ancient Greek Theater* fra 2006, *Grekerne i antikken – et møte med mennesker og kulturer* av M. I. Finley (norsk utgave 1980), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* fra 1997 (redigert av P. E. Easterling), *An Introduction to the Greek Theatre* av Peter D. Arnott fra 1965 og *The Story of Drama. Tragedy, Comedy and Sacrifice from the Greeks to the Present* av Gary Day fra 2016.

Jeg har sansen for hvordan disse utvalgte tekstene presenterer teorier og funn fordi de er åpne om at det er mye vi ikke kan vite sikkert i dag, rett og slett fordi antikken er så langt tilbake i tid. Når vi forsøker å sette sammen bitene og forstå hvordan teatret fungerte i denne tidsepoken, har vi kun arkeologiske funn og et begrenset tilfang av skriftlige kilder å støtte oss på. (Arnott, 1965, s. 13).

Nedslagsfelt #1: Ritualet - Offerets betydning i tragedien

Et grunnleggende spørsmål er hvordan teatret generelt og tragedien spesielt oppstod som kunstform i antikken.

Rehm (1994, s. 12) forsøker seg på en oppsummering av ulike antakelser og forklaringer knyttet til dette. Han mener at det er flere faktorer som spilte inn og peker blant

annet på impulser fra Dionysosdyrking-ritualene, inspirasjon fra annen samtidig kunst, folkeminne og politikk.

Day (2016) er enig med Rehm (1994) i at det er flere faktorer som spiller sammen, men han vektlegger særlig teatrets røtter i ritualene og da spesielt offerhandlingens betydning. Det engelske begrepet *sacrifice* stammer fra latinsk *sacrificium* fra *sacer* som betyr *hellig* og *facere* som betyr *å gjøre*. Uttrykket betyr dermed «Å gjøre hellig». Day (2016) hevder at «sacrifice, in one form or another, has been a feature of drama from Athens to Broadway» (Day, 2016, s. 15-17). Ritualet gir form til dramaet. Grunnfortellingen som ligger under, handler om en gud som dør og i visse sammenhenger gjenoppstår, og feiringen som følger. «In short, ritual provides drama with a framework that allows us to comprehend the world and our place in it» (Day, 2016, s. 61).

Teatret, både tragedien og komedien, utviklet seg i bystaten Athen samtidig som det athenske demokratiet vokste fram med sosiale og kulturelle institusjoner som har preget vesten siden. I 508 fvt. var det folkelig oppstand mot adelsstyret i Athen. Det nye demokratiet fikk sin institusjonelle forankring gjennom en serie reformer foreslått av Kleisthenes i 507 fvt. Dette er det første eksempelet på et direkte folkestyre vi kjenner til. Ordet demokrati kommer fra gresk *demos* og *kratos*:

Demos er en betegnelse brukt om folk eller de brede lag av folket. I politisk språkbruk er det særlig brukt om folket som bærere av statens suverenitet; de frie borgere. I Attika i gammelgresk tid var demos en betegnelse for kommunale valgkretser. Medlemmene av demos het demotes. [...] Kratos betyr «makt» eller kratein «herske» (Hovde et al., 2019).

I kapitlet «Deep plays: Theatre as process in Greek civic life», i *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Easterling (red.), 1997) skriver professor i gresk historie, Paul Cartledge, om hvordan det athenske teatret i form av tragedie og komedie talte direkte til sin samtid, til sitt *her og nå*. Religion, myter og samtidig politikk ble vevet sammen i teatret. Cartledge mener at teatret og demokratiet var forbundet fra start. Dramaet som form er politisert, fordi det springer ut av den folkestyrte athenske bystaten polis. I antikken var teatret *for* viktig til å overlate til ekspertene alene, det var for massene (Easterling (red.), 1997, s. 3).

Det greske teatret vokser fram fra og for bystaten, og blir en sentral institusjon på samme måte som andre offentlige arenaer der viktige saker blir tatt opp og belyst i tråd med den klassiske, athenske impulsen «to clarify, challenge, and change» (Rehm, 1994 s. VII, 19).

Blodofferet – Et måltid som bekrefter fellesskapet

Athen i antikken kan betegnes som en *performance culture* – et begrep som både Rehm (1994) og Cartledge (Easterling (red.), 1997) bruker i sine betraktninger rundt teatrets framvekst. Cartledge kobler begrepet *performance culture* til teatrets røtter i ritualet. Her er han inspirert av sosialantropologene Victor Turner og Clifford Geertz. Cartledge mener at athenernes hverdag var teatralisert:

There was a formal analogy or even identity between their experience inside and that outside the theatre, most notably in the performance of the constitutive communal ritual of animal blood-sacrifice. The latter serves also to remind us that Greek tragedy, although as an art-form it developed its own professionally theatrical ethos and conventions, as a communal ritual never broke completely free of its original cultic moorings (Easterling (red.), 1997, s. 3-4).

Slik vi kan tolke Cartledge her, er ofring av dyr i forbindelse med Dionysosfestivalene der tragediene ble oppført et av de tydeligste tegnene på at teatret har røtter i det kultiske. Blodoffer var viktig både i teatret og i andre ritualer i samfunnet på denne tiden. Dyrene som ble ofret, ble til et måltid som bekreftelse på fellesskapet.

William Robertson Smith (1846-1894) var orientalist og bibelforsker. Han hevdet at ritualene endrer seg når samfunnet endrer seg (Day, 2016, s. 17-18). I denne sammenhengen kan vi tolke dette som at offerhandlingene har hatt ulike funksjoner gjennom tiden. Der de opprinnelig var til ære for gudene for å sikre gode avlinger, unngå katastrofer og så videre, ble forestillingene om gudene stadig mer abstrakte «moving from totemic figure to spirit in the sky to intellectual construct» (Day, 2016, s.16).

I tråd med perspektivene Cartledge (Easterling (red), 1997) og Day trekker opp, får ritualene og ofringshandlingene i Athen en annen funksjon enn de opprinnelig hadde. Her brukes de for å styrke den athenske identiteten og bystatens fellesskap i det nye demokratiet. I drøftingen av filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) vil jeg også komme inn på ritualene og ofringshandlingene som utspiller seg i filmen for å få fram utfordringer knyttet til demokrati og konflikten mellom nasjonalstaten Hellas og det europeiske fellesskapet EU i vår tid.

Dionysosfestivalene

As a modern scholar puts it, «More than any other Greek god, Dionysus lacks a consistent identity. Duality, contrast and reversal are his hallmark.» If a numinous force lies behind the theatrical impulse, then most theatre artists would agree that the ever-changing Dionysus is well cast for the role (Rehm, 1994, s 13). (Sic.)

Den greske fruktbarhets- og vinguden Dionysos ble feiret både i Athen og rundt om i den greske verden, blant annet gjennom sangene kalt *dithyramber*. Mange teaterforskere har derfor hevdet at korsangene er den aller viktigste forløperen til tragedien, selv om faktorene er sammensatte. Dionysoskulten var i utgangspunktet en jordbrukskult. Overgangen til at den blir en offisiell fest for byborgerne i Athen kan forstås som en sekularisering, verdsliggjøring og omorganisering av Dionysos-festene, ifølge professor i teatervitenskap i Oslo, Jon Nygaard. (Nygaard, 1992, s. 36-38). Han hevder at det oppstår en konflikt mellom den nye gruppens *kultur* og den gamle fruktbarhetskulturens *ekstase*. «Dette kommer også til uttrykk som en konflikt mellom det utviklede og det primitive» (Nygaard, 1992, s. 48).

Under Dionysosfestivalen konkurrerte dramatikerne med oppføringer av nyskrevne tragedier og komedier. På engelsk bruker man begrepet *City Dionysia* fordi denne festivalen skiller seg fra den opprinnelige festivalen for Dionysos ved at den anses som urban fremfor rural. Begrepet *The Great Dionysia* forekommer også (Day, 2016, s. 65-69).

Festivalen – En feiring av bystaten Athen

Dionysosfeiringene ble innledet med rituelle prosesjoner av støyende, feststemte mennesker som bar fram en statue av guden. «Den første dagen var viet et fargerikt seremonielt opptog som nådde sitt høydepunkt i ofringen av en okse og den høytidelige plasseringen av gudestatuen i teatret» (Finley, 1980, s. 82-83).

Før selve teaterforestillingene var det også andre ritualer som skulle gjennomføres: Skatter og krigsbytte ble vist fram i form av penger og verdisaker. Foreldreløse etter krigshelter ble gjort ære på. Det var nå statens oppgave å ta vare på dem.

Funksjonen til disse ritualene var å lovprise bystaten Athen. Det er derfor svært interessant at tragediene som ble vist kunne ha så samfunnskritiske temaer. Dette ble løst ved at tragediene utspilte seg i en forhistorisk tid. Athen representerte fremskritt og sivilisasjon. Tragediene skildret hva som kan gå galt: «Those who did not honour the gods, those who went against the order of nature, those who put their own interest above those of the *polis*, or city, brought anarchy and destruction in their wake» (Day, 2016, s. 69).

Festivalen var av ganske overveldende dimensjoner. Rundt 1000 menn og gutter opptrådte og det anslås at i et fullsatt teater var det plass til 14 000-18 000 tilskuere (Day, 2016, s. 68). Forsamlingen besto ifølge Finley av menn, kvinner og barn, ja til og med slaver. Andre kilder hevder at feiringen var kun for frie borgere. Day skriver for eksempel at det er en viss usikkerhet rundt dette: «There is some controversy over whether foreigners, resident aliens and women could attend the theatre but there is partial evidence that they did» (Day,

2016, s. 67). Det er mulig at publikum satt i grupper med dem de pleide å krige sammen med. På de første rekkene satt prester og viktige offentlige tjenestemenn. I tillegg kunne man få tildelt en god plass som æresbevisning (Finley, 1980, s. 86).

Kappestrid mellom dikterne

På Dionysosfestivalen konkurrerte tre tragediediktere mot hverandre, og tre til fem komediediktere konkurrerte mot hverandre. Det antas at publikum så fire til fem forestillinger hver dag – fra soloppgang til solnedgang – flere dager på rad. Ley (2006, s. 30) anslår at festivalen varte tre til fire dager. En tragediedikter skrev vanligvis tre tragedier og et satyrspill til festivalen. Hvis de tre tragediene hadde en sammenheng med hverandre ble de kalt en trilogi. Kappelstriden mellom tragediedikterne var politisk forankret som en del av den offisielle bykulturen og maktkampene i bystaten. I tillegg til at tragediedikterne konkurrerte mot hverandre, var kampen hard om å bli *choregoi* (entall *choregos*) – de som ledet spillene. Denne funksjonen tilsvarete dagens produsenter og regissører. Dersom en *choregos* hadde støttet vinneren av en dramakonkurranse ble dette gjerne feiret, for eksempel ved å sette opp et seiersmonument. Både *choregos* og dikteren fikk høy aktelse i bystaten. Det var også rift om å få bli *archon*, den som valgte ut deltakerne (Nygaard, 1992, s. 55). Oppsummert kan vi altså fastslå at feiringen må forstås som både politisk og religiøs. Teatret hadde en særlig viktig rolle i å lære opp Athens borgere i å ta del i det nye demokratiet.

Dionysosfestivalen og dagens filmfestivaler

Dagens filmfestivaler er også med på å gjøre byer kjente og vise filmer som skaper debatt og engasjement verden over i vår globaliserte samtid. Festivalene kappes seg imellom:

«Identifying novelty and thriving on competition for the first, the best, the most daring, or the most significant films while catalyzing debates over issues ranging from technical achievements to human rights and sexual identities» (Wong, 2011, s. 1). De største og mest anerkjente festivalene har konkurranseprogrammer med priser som kan bidra til å gjøre filmene mer kjent, få bredere distribusjon eller prispenger som kan brukes på neste produksjon.

Fram til sent på 1960-tallet ble filmfestivalene også brukt til å fremme styresett og statsmakter. Filmfestivalen i Venezia var på 1930-tallet et utstillingsvindu for det fascistiske Italia, mens Cannes i Frankrike allierte seg med Hollywood og skapte en festival med motsatt fortegn.

Under den kalde krigen ble filmfestivalen i Berlin brukt i propagandaen for at «vest er best», mens Karlovy Vary i det kommunistiske Tsjekkoslovakia viste det ypperste av filmkunst fra Østblokken.

Med andre ord har filmfestivaler gjennom tidene ofte blitt etablert som et politisk verktøy (Wong, 2011, s. 1-28), slik også Dionysosfestivalen var det for det nye athenske demokratiet i sin tid.

Adults in the Room (Costa-Gavras, 2019) hadde, som jeg tidligere skrev, sin premiere på filmfestivalen i Venezia i 2019. I dag regnes Venezia som en av de tre største og viktigste europeiske festivalene sammen med Cannes og Berlin.

Theatron – teatret

The word theatre has a long history in Western languages. What we would name «theatre» today was in history described as «spetacle», comoedia, play or entertainment, and when the word theatre was used, it mostly referred to a stage or playhouse (Sauter, 2008, s. 17).

Dionysosfestivalen i Athen foregikk i teatret som var oppført til ære for guden. Dette lå i den sørlige skråningen ved borgfjellet Akropolis. I dag vet vi lite nøyaktig om hvordan det så ut i det femte århundret. Ruinene som ligger der nå er fra en senere epoke (Ley, 2006, s. 40). De tidligste tegnene til at forestillinger har blitt oppført her er en sirkulær danseplass like ved et Dionysostempel ved foten av åsen. Åssiden gjør at det blir et naturlig amfiteater (Ley, 2006, s. 40).⁷ Teater kommer fra det greske ordet *theatron* som betyr «noe å se på». Da teatrets form ble mer utviklet ble begrepet *theatron* brukt for å betegne helheten bestående av de tre delene: *theatron*, *orchestra* og *skene* (Ley, 2006, s. 44). Teatret fikk etter hvert nye innretninger som ekkyklema og mechane. Med flere virkemidler å spille på, ble teaterhendelsen stadig mer spektakulær.

Filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) så jeg i det som på engelsk omtales som et *Movie theatre*. Siden filmmediets barndom har det vært populært å bruke navn som spiller på teatret og filmens felles opphav. Et eksempel her er at den første amerikanske kinoen som åpnet i 1905 fikk navnet *Nickelodeon* som sto for hva det kostet for en billett⁸. Navnevalget signaliserte også at film var for massene: De fleste hadde råd til å betale en nickel. Dionysosfestivalen var også for de store massene. Billettene kunne være gratis eller sterkt rabatterte til de fattigste borgerne.

⁷ «Amfiteater (gr. 'omkranset skueplads'), teater, hvis trinvis stigende tilskuerplads omslutter scenen; jfr areateater» (Ludvigsen & Kehler, 1962, s. 394).

⁸ En nickel = en amerikansk mynt verdt en tjuendedel av en amerikansk dollar og Odeon = det greske navnet for teater.

Nedslagsfelt #2: Korets rolle i tragedien

[M]enneskene har alltid brukt sang ved seremonielle anledninger, fremfor alt i sitt forhold til gudene, og et lyrisk dikt var, som navnet antyder, noe som ble sunget til akkompagnement av en lyre (og senere også en fløyte). Sangen, og særlig korsangen, ledsaget ofte en dans eller mime, og noen ganger ble det ansett som passende og nødvendig at danserne bar masker (Finley, 1980, s. 81).

Sang og dans akkompagnerte viktige hendelser i folks liv i den greske antikken så som overgangsriter, arbeid og fester. Tragedien og komedien er tett beslektet, fordi de begge vokser ut av ofringsritualer som knytter døden til feiringen av nytt liv. Der tragedien ender i død, ender komedien i ekteskap. Etymologisk er tragedie og komedie også beslektet. Det greske ordet *tragoidia* stammer fra *tragos* som betyr «geit» eller «buk», og *oide* som betyr «sang». *Tragos* betyr også kornsorten «spelt» som ble brukt for å brygge øl. Teater- og vinguden Dionysos var fra tidligere tider også ølguden. *Komedie* kan bety ulike ting. Noen har ment at det er kombinasjonen av *koma* som betyr «søvn» og *oide*. Ordet kan også komme fra *kome* som betyr landsby. Dette kan henspille på at ting som ikke var lov i byen, var lov på bygda. Ifølge Day (2016) er *komoidia* det mest sannsynlige ordet, det betyr «landsbyens sang». Det dreier seg uansett om sang i begge betydningstilfeller. I tillegg er begge ordene koblet til både beruselse og instinkt: alkohol og kåtskap (Day, 2016, s. 35-40).

Det at både tragedien og komedien har elementet «sang» i seg er et godt argument for at teaterforestillinger i starten besto av kor. Det greske ordet *chorus* beskriver en gruppe mennesker som forventes å synge og danse. Vi kan ikke vite med sikkerhet hvor store de første korene var. Her varierer anslagene fra 50 til 12 personer, og det antas at etter hvert som koret fikk en mindre sentral rolle i dramaene, ble også utøver-gruppen mindre. Det skjer en fundamental endring når *skuespilleren* blir introdusert. Dette representerer en overgang fra ritualet til drama – «the dialogue between self and society had begun» (Day, 2016, s. 64). Med innføringen av skuespilleren får det antikke koret en todelt rolle: Det fortsetter å være en forteller, men kan også ha dialog med skuespilleren i kraft av rollen som kor. I de bevarte tragediene av Aiskhylos er korets rolle – med deres sang og dans – nødvendig for stykkets videre framdrift, mens i senere tragedier får koret en annen funksjon hvor deres tilstedeværelse i større grad framstår som en pause fra hovedhandlingen (Ley, 2006, s. 77).

Innføringen av skuespillere åpner for dialog

Thespis omtales ofte som den første skuespilleren i gresk drama. Noen hevder at han var den som oppfant tragedien. Navnet hans blir også nevnt som den første som iscenesatte en tragedie i Dionysia i år 534 fvt. (Nygaard, 1992, s. 44). Forskere er delt i hvordan de ser på

Thespi's rolle i utviklingen av det greske dramaet fordi det finnes så lite dokumentasjon på feltet. «One tradition ascribes the invention of the spoken parts of tragedy to the first named composer, Thespi, and this seems perfectly plausible» (Ley, 2006, s. 67).

Gradvis oppstår en praksis med tre skuespillere og kor. «Sources ascribe the introduction of the third actor either to Aeschylus or to Sophocles, who first won the tragic prize in 468 B.C.» (Ley, 2006, s. 66). En praktisk grunn kan være at det er fysisk krevende, særlig for stemmen til en person, å spille alle rollene. En annen viktig grunn kan være at det åpner for dialog. Med flere skuespillere kan rollegalleriene utvides. Det at dramaene vokser i omfang, kan også være en av grunnene til at en tredje skuespiller innføres.

I vår tid er det ikke lenger strenge konvensjoner for hvor mange skuespillere som kan være med i et drama. I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) er det svært mange roller som fordeler seg på like mange skuespillere.

Karakterene er tragediens sjel – de eksisterer uansett om vi *leser* tragedien eller *ser* den på scenen hevder professor i teater Albert B. Weiner i artikkelen «The Function of the Tragic Greek Chorus» (Weiner, 1980). I denne artikkelen går han inn på korets rolle innen ulike teatertradisjoner. Han peker på at en fellesnevner, i ulike tradisjoner og tider, er at koret bidrar til illusjonsbrudd. Denne artikkelen vil jeg komme tilbake til i drøftingen av filmen i del 3 av oppgaven.

Korets rolle i komedien

Når det gjelder komedien, er det vanskeligere å fastslå om korets rolle har endret seg over tid, fordi de første komediene vi kjenner til, er skrevet mye senere enn de første tragediene vi har tilgang til. «(It) might then suggest that comedy, in its theatrical form, was in part modeled on the precedent given by tragedy» (Ley, 2006, s. 78).

I Aristofanes' tidlige komedier har koret en sentral rolle og tar aktivt del i handlingen. Hos han finner vi også det tradisjonelle elementet *parabasis*. I et mellomparti av forestillingen trer koret fram, legger fra seg det de måtte ha av rekvisitter og henvender seg direkte til publikum. Tradisjonelt forstås det som at de her taler på vegne av dramatikerens. Ofte er deres synspunkt et slags korrektiv eller en kommentar til hovedhandlingen (Ley, 2006, s. 78).

Siden koret er et av nedslagsfeltene i denne oppgaven, kommer jeg også tilbake til hvordan dette fungerer i *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) i del 3 av oppgaven. I min tolkning er jeg opptatt av at regissøren både bruker koret slik vi kjenner det fra antikken, men også tilfører det noe nytt. Det vi kan forstå som koret i filmen, opptrer for det meste som stumt, noe som bryter med forventningene om at det skal synges og danses.

De første tragediedikterne

(Tragedien) ble konkretisert og levendegjort ved direkte henspilling på orakler, spådommer og guder, ved bruken av myter som hovedkilde for selve intrigen, ved de mange hymnepregede partiene i korsangene, ved bruken av masker og drakter som grekerne kjente fra sine riter. (Finley, 1980, s. 84)

Aiskhylos (ca. 525-456 fvt.) regnes som den første tragediedikteren, mens Sofokles (ca. 496-406 fvt.) og Evripides (ca. 484-407 fvt.) var samtidige. De kom fra bystaten Athen. Kollektivt har disse blitt omtalt som *De tre tragiske diktere* (Rehm, 1994, s. 24).

Athenske tragedier gjenspeilte ikke bare bestående moralske og politiske ideer, men de utviklet også nye tankesett gjennom å utforske praktiske og teoretiske problemstillinger. Når dikterne tok for seg temaer om etablerte normer og regler, var det ofte for å sette et spørsmålstegn ved tingenes tilstand. De ønsket å få publikum til å reflektere: Hva ville du gjort i denne situasjonen? Et eksempel på dette, er at de tok opp problemstillinger som var relevante i samtiden. Normalen i det fjerde og femte århundret fvt. var at Athen var i krig. Dette gjenspeiles også i temaene i flere av tragediene fra denne tiden. *Agamemnon* av Aiskhylos, *Ajax* av Sofokles og *Hekuba* og *Trojanerinnene* av Euripides handler alle på ulike måter om lidelser og ødeleggelser som følge av krig. Selv om temaene tragediene tok opp kunne være voldelige og bloddryppende, framsto ikke tragediene som det vi i dag ville tenkt på som action. «The excitement of Greek tragedy lies rather in the cut and thrust of debate, the thrill of anticipation, the gradual realization of inevitable disaster, than in the horror of watching a bloodthirsty spectacle» (Arnott, 1965, s. 23).

Ifølge konvensjonene skulle ikke dødsscener foregå slik at publikum så det. Dersom noen av karakterene døde i tragedien, ville dette bli gjenfortalt av for eksempel et sendebud. Denne konvensjonen handlet antakelig både om smak, og at det kunne være praktisk vanskelig at en skuespiller skulle dø på scenen, for så å gjenoppstå i en annen rolle (Arnott, 1965, s. 21).

Tragedien henter stoff fra myter og fortellinger

Generelt hentet tragediene mye av stoffet sitt fra *muthoi* (myter eller fortellinger) som tidligere hadde blitt presentert i eldre, episk diktning. Flere episoder i Homers *Iliaden* (2018) og *Odysseen* (2013) som er skrevet ca. år 700 før vår tid, dannet begge utgangspunkt for nye tragedier. Det antas at det var flere episke diktere på Homers tid, men i dag har vi kun tilgang til hans verker.

Filmregissøren Costa-Gavras har uttalt at han aldri starter å filme før han har et godt manus som er helt ferdig. Han har skrevet de fleste manusene selv, eller i samarbeid med andre. Der tragediedikterne hentet sitt stoff fra mytene, bearbeider Costa-Gavras ofte litterære tekster. I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) har han skapt en film med utgangspunkt i Yanis Varoufakis' politiske memoarer med samme tittel. Costa-Gavras tar for seg problemstillinger som er utfordrende i vår tid. Med sin tolkning gjør han historien om Hellas' skjebne til en allmenn fortelling.

Aristofanes og komediene

Komediene hentet ofte stoffet sitt fra samtiden og hadde som mål å underholde. Humoren kunne være grov. Finley (1980) skriver at det kanskje ikke er noe annet enn den eldre komedien som så presist reflekterer visse sider av det femte århundrets Athen som «den store personlige friheten, selvstendigheten, vitaliteten og frodigheten – og demos' evne til å le av seg selv» (Finley, 1980, s. 88). Aristofanes (450-385 fvt.) er den tidligste komediedikteren vi kjenner til:

Hans vidd og oppfinnsomhet var uten grenser. [...] Når er spøken bare spøk, og ikke et dolkestikk, og hvor alvorlig – og i hvilken hensikt var de alvorlige partiene tenkt? Syv av hans ti første stykker, som alle ble skrevet under første del av Peloponneserkrigen, hadde politisk innhold, og de var fulle av brodd mot Perikles og andre folkeledere, mot jurydomstolen og mot krigen (Finley, 1980, s. 87- 88).

Siden komedien etterlignet levende mennesker, kunne det medføre at de som ble gjort narr av, også var blant publikum under Dionysia. I demokratiets ånd var det lov å benytte seg av det frie ord og å kunne le av makthaverne. Noe det likevel kunne bli slått hardt ned på, var dersom spøkene på gudenes bekostning gikk for langt (Finley, 1980, s. 87- 88). Arnott (1965) mener at når vi først bare har en representant fra denne perioden, kunne det knapt vært noen bedre enn Aristofanes. «By an accident of history, Greek comedy and Aristophanes are almost synonymous. Eleven of his plays are the only complete examples to come down to us» (Arnott, 1965, s. 133). Aristofanes gjennomlever en periode der det greske teatret forandrer seg radikalt, som følge av at Athen tapte krigen mot Sparta. Dette førte til at det ble farligere å benytte seg av det frie ord: «There is a marked transition from the uninhibited licence of his first plays to the innocuous allegory of his last» (Arnott, 1965, s. 133).

Det er flere grunner til at jeg i avsnittene om koret, skuespillerne og dikterne har nevnt både tragedie- og komediediktningen. Den viktigste grunnen til at jeg gjør dette, er at jeg oppfatter det som at Costa-Gavras bruker grep vi kjenner fra begge sjangre. I drøftingen av

Adults in the Room (Costa-Gavras, 2019) diskuterer jeg om filmen kan oppfattes som en hybrid av tragedie og komedie. Filmen har to kor, slik vi også finner i Aristofanes' *Lysistrata* (1998). Filmens avslutning kan forstås – i overført betydning vel og merke – at den ender både i død og ekteskap.

Masker, kostymer og rekvisitter

Masker og dekorerte kostymer var viktige elementer i Dionysos-dyrkingen i Athen. Det er svært trolig at bruken av dem i ritualer og feiringer har pågått før drama oppsto som kunstform. Det finnes noen bevarte vaser fra det femte århundre som gjør at vi kan danne oss et inntrykk av den tragiske masken (Ley, 2006, s. 53). I komedien ble en del masker laget som karikaturer over kjente personer. Det kunne dreie seg om politikere, diktere og andre. Det antas at filosofen Sokrates er blant de som ble portrettert på denne måten.

Kostymene var av avgjørende betydning for å definere karakterene og korets status, kjønn, opprinnelse eller livsvilkår. I tragedien var kostymene alltid dekorative, og de var som oftest basert på et utvalg av plagg som ble brukt i denne tidsepoken. I komedien er det stor variasjon av komiske kostymer. Rekvisitter og kostymer kan iblant være nesten overlappende (Ley, 2006, s. 69-73).

I filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) brukes sminke, kostymer og rekvisitter aktivt for å definere karakterene tydelig for oss publikummere. Et par eksempler: Akkurat som i komedien er karakterene i filmen gjort så like som mulig den virkelige personen de spiller. Den greske regjeringen er ung og har en uformell stil. Dette blir brukt mot dem av deres politiske motstandere. For eksempel er det flere opptrinn der et slips brukes som både kostyme og rekvisitt. Det blir også kommentert i filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) at Yanis hadde en stor og stygg ytterjakke på statsbesøk i Paris og London. Det skyldes at han hadde glemt bagasjen sin på veien dit! Jakken han måtte bruke, skapte overskrifter i internasjonal presse også i virkeligheten! I del 3 vil jeg gå mer i detalj og gi flere eksempler på bruken av kostymer og noen utvalgte rekvisitter.

Oppsummering av delkapitlet Det greske teateret i antikken

Med denne gjennomgangen av det greske teateret i antikken har jeg trukket fram noen teorier rundt teatrets opprinnelse. Disse har jeg knyttet til oppgavens nedslagsfelt # 1: Ritualer – offerets betydning i tragedien og nedslagsfelt # 2: Korets rolle i tragedien. Jeg har vist hvordan Dionysosfestivalene og teateroppføringene spilte en viktig religiøs og politisk rolle i datidens Athen. De kan forstås som ritualer som bidro til å skape og styrke en felles identitet

for borgerne i Athen. Jeg har også pekt på at teatret og demokratiet utviklet seg hånd i hånd. Jeg påviste at flere forskere mener at dyreofringene i forbindelse med Dionysosfestivalen er handlingen som sterkest viser at teatret har røtter i ritualene. Jeg har presentert de første dramatikerne og hva slags tekster de skrev for oppføring i teatret. Jeg har beskrevet arenaen, *theatron*, organiseringen av forestillingene og virkemidlene de kunne benytte seg av. Jeg har også gjennomgått hvordan korets rolle endret seg i antikken som en konsekvens av at skuespillerne ble introdusert. Masker, kostymer og rekvisitter var av stor betydning både i tragedien og komedien.

I del 3, der jeg drøfter filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019), vil jeg vise at regissøren aktivt bruker form, innhold, virkemidler, kor og skuespillere på en måte som har klare likhetstrekk med teatret i antikken.

Aristoteles

I forrige delkapittel skrev jeg om hvordan teatret utviklet seg i bystaten Athen. I dette delkapitlet vil jeg ta for meg Aristoteles og verket hans *Poetikken*. Dette er det tidligste bevarte verket om dramatisk teori. Vi vet ikke nøyaktig når teksten ble skrevet, men flere kilder oppgir året 335 fvt., det vil si mer enn hundre år etter at Aiskhylos, Sofokles og Evripides skrev tragediene.

Poetikken er blant tekstene som har påvirket europeisk litteraturliv mest gjennom historien. Den har også spilt en uvurderlig rolle i den dramatiske kunstens egen utvikling. *Poetikken* er blant Aristoteles' esoteriske skrifter, det vil si, dette var sannsynligvis et forelesningsutkast eller referater som neppe var tiltenkt offentligheten. Verket framstår kortfattet og kontant: «Kanskje ligger noe av forklaringen i at den teksten vi har, først og fremst skulle tjene som grunnlag for en mer utførlig muntlig fremstilling i Lykeion». (Aristoteles, 2008, s. 10). Ifølge Aristoteles-tolkerne er det to hovedord eller begreper som vi må være fortrolig med fra verket *Poetikken*. Det ene er *mimesis*, og det andre er *katharsis*. *Mimesis* er hva kunsten er, mens *katharsis* er hva den bevirker, fastslår Ledsaak i sitt forord (Ledsaak, 1961, s. 10).

I *Aristoteles om diktekunsten. En innføring* (Børtnes, 1980), skriver Jostein Børtnes at *mimesis* er et ord som Platon overtok og ga ny betydning. Opprinnelig ble ordet sannsynligvis brukt til å betegne Dionysos-prestenes rituelle fremstillinger av sine religiøse mysterier, gjennom dans, ord og toner. Platon knytter diktning til en guddommelig inspirasjon, mens Aristoteles mener at kunst og diktning er uttrykk for en skapende evne hos mennesket. Denne

evnen er forbundet med den menneskelige fornuft og med menneskets rasjonelle erkjennelsestrang (Børtnes, 1980, s. 5-25).

Ulike oversettelser av *Poetikken*

I denne gjennomgangen benytter jeg flere ulike oversettelser av *Poetikken*. Den ene norske versjonen er Sam Ledsaaks *Om diktekunsten* fra 1961: «Verket er et vitnesbyrd om en tid, ånd og et menneske som berører oss på en merkelig, dyp måte», konstaterer han i sitt forord til teksten (Ledsaak, 1961, s. 5).

Jeg bruker også Øivind Andersens norske oversettelse *Poetik* fra 2008. Han mener at «Det mest alvorlige som har tilstøtt verket, er at bok 2, om spottedikt og komedie, gikk tapt en gang i løpet av antikken» (Andersen, 2008, s. 10). Hans oversettelse er svært interessant å lese. Han går filologisk til verks for å synliggjøre hvilke deler av teksten vi kan gå ut fra er originale, og hvilke deler som kan ha blitt tilføyd i løpet av historien. I norske tekster omtales verket som *Poetik*, *Poetikken* og *Om diktekunsten* litt om hverandre. Som tidligere nevnt, omtaler jeg verket som *Poetikken* når jeg ikke viser til en bestemt utgave av teksten, mens når det er bestemte versjoner jeg viser til, fremkommer dette i teksten.

I min lesning har jeg også funnet det nyttig å supplere med den danske oversettelsen *Poetik*, oversatt av Poul Helms og med et interessant etterord av Judy Gammelgaard (Aristoteles, 1992). Gammelgaard er psykoanalytiker og skisserer en lese måte som forener *Poetik*'s univers med en nåtidig tolkning av dens estetikk og psykologi. *Katharsis* fikk en ny og sentral posisjon med Freud. Gammelgaard mener at tragediens vesen og virkning henger så intimt sammen at vi ikke kan definere dem isolert (Gammelgaard, 1992, s. 74).

Stephen Halliwells *Aristotles' Poetics* (Halliwell, 1987), har også vært svært givende å lese. Han belyser ulike sider av teksten med det utgangspunkt at han ønsker å få fram at *Poetikken* er et filosofisk verk som prøver å gi en sekularisert forståelse av gresk tragedie. Ifølge Halliwell (1987) er verkets største problem overfor nåtidige lesere at det er vanskelig å ha sympati med Aristoteles' prosjekt. Aristoteles' suverene tro på at rasjonelle, metodiske og objektive kriterier kan gi oss dyp innsikt i diktningen og dens verdier, virker fremmed for oss. Vi er preget av den romantiske ideen om at diktning er en dypt subjektiv aktivitet. Dermed er vi skeptiske til at det kan finnes fullstendige, allmenngyldige kvalitetskriterier for diktningen. Som lesere av denne første systematiske teksten om europeisk litteraturkritikk og teori, må vi derfor legge mye innsats i å forstå den historiske bakgrunnen. (Halliwell, 1987, s. 69) *Poetikken* er et av flere verk der Aristoteles forsøker å forklare alle aspekter av samfunnet og naturen. Ifølge Halliwell (1987) er tragedien en «poetic exploration of affairs which bear, at a

potentially profound level, the possibility of 'happiness', eudaimonia (Halliwell, 1987, s. 220). I tillegg til hans oversettelse av verket, gir han interessante perspektiver på *Poetikken* også i boka *Ancient Texts and Modern Problems* (2002). Halliwell er, som de fleste andre tolkere av *Poetikken*, også opptatt av forholdet mellom læremesteren Platon og eleven Aristoteles. Platon avviste kunsten fordi han mente at den ikke var rasjonell. Aristoteles derimot omfavner kunsten fordi han mener at diktning kan gi oss nye innsikter: «[I]f poetry really is a knowledgeable art, then it is the philosopher's legitimate task to expound the principles and values on which it rests» (Halliwell, 1987, s. 70).

Oversetterne understreker at mye av teksten i *Poetikken* har blitt endret eller gått tapt på veien: «Poetikken er altså etter de flestes mening en ruin, enda der også i dag er enkelte som forsvarer skriftets integritet» (Ledsaak, 1961, s. 9). *Poetik* gir oss mest innsikt om hva Aristoteles tenkte om tragedien og epikken, minst om hva han tenkte om komedien. Gjennom tidene har det vært mange innfallsvinkler og spørsmål til *Poetikken* som er spennende å bruke videre i drøftingen. Jeg vil derfor presentere noen av disse, før jeg knytter trådene i dette delkapitlet sammen med filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019). Hvordan oppleves filmens *mimesis* og vil det være mulig å si noe relevant om *katharsis* i vår tid? Dette kommer jeg til å si mer om i del 3 av oppgaven.

Nedslagsfelt #3 - Mimesis

I tråd med oversetternes anbefaling gir jeg her en utgreiing om *Poetikken* med *mimesis* som første punkt. Helt innledningsvis fastslo jeg at *mimesis* er hva kunsten er og *katharsis* er hva den bevirker. (Ledsaak, 1961, s. 9). *Mimesis* er en teknikk og et kunstgrep i narratologien – det er læren om fortellende teksters struktur. Begrepet betyr «å gjengi fortellingen» (*diégesis*) på mimetisk vis (*dià mimíseos*), det betyr bokstavelig talt «med en annens stemme». Dette står i kontrast til å fortelle med egen stemme, noe Sokrates i *Staten* omtaler som «enkel» og ublandet fortelling (Melberg, 1992, s. 15).

Aristoteles har et positivt forhold til kunst. Han mener at det å ta del i kunstopplevelser gjør det enklere for mennesket å holde seg på den gyldne middelvei. Gjennom kunsten gjør vi oss erfaringer. Det antas at *Poetikken* er et motsvar fra Aristoteles til hans læremester Platons bok *Staten*, nettopp fordi de to filosofene har grunnleggende ulik holdning til *mimesis*. Skillelinjene mellom Platon og Aristoteles er så store at de nærmest danner to skoler for ettertiden.

Platon: Mimesis er upålitelig

I tiende og siste bok av *Staten* skriver Platon: «Endast den del av poesien bör upptagas i staten, som består av hymner till gudarna och äresånger över ädla män» (Melberg, 1992, s. 9). Dette er ikke det eneste stedet Platon tar et oppgjør med poetene, men det er det mest effektive rent dramatisk og det mest kjente. Årsakene til at poetene ikke kan slippe inn i idealstaten er både kunnskapsteoretiske og moralske. Fellesnevneren er *mimesis*.

Platons *mimesis*-begrep forklares ofte som bilder/avbildninger/repetisjon. Det er flere ting som er underlig med Platons kritiske holdning til *mimesis*. Det er for eksempel svært iøynefallende at han jo selv benytter seg av *mimesis*, når han lar sin læremester Sokrates være den som fører ordet i *Staten*. Her hevder Sokrates at kunsten gir liten og upålitelig kunnskap, fordi den avbilder i tredje ledd. Filosofen er den som står nærmest den egentlige virkeligheten, han ser tingenes former og ser bort fra avbildningene. I *Staten* sier Sokrates at den delen av kunst som bygger på *mimesis* er riktig å avvise. Men hvilken kunst gjenstår da? Kunstens vesen er jo *mimesis*. (Melberg, 1992, s. 9-11).

Aristoteles: Mimesis er en kilde til glede og erkjennelse

Mimesis-begrepet hos Aristoteles oversettes flere steder som *etterligning*. Imidlertid er det ulike oppfatninger om hvor godt dette fungerer som oversettelse av *mimesis*. I de norske oversettelsene jeg bruker er det oversatt med *etterligning*, men både Ledsaak (1961) og Andersen (2008) påpeker at de har gjort flere avveininger for å lande på akkurat dette. Helms (1992) og Halliwell (1987) bruker flere ulike ord for å få fram *mimesis*' betydning i ulike sammenhenger. Her er noen av Gammelgaards (1992) tanker rundt dette fra etterordet til den danske utgaven: I sin oversettelse veksler Helms (1992) mellom å bruke ulike betegnelser som *afbildning*, *etterligning* og *gengivelse*. Gammelgaard (1992) skriver at det er utfordrende å oversette *mimesis* til dagens språk: «En oversættelse som eksempelvis efterligning/afbildning indebærer allerede en fortolkning» (Gammelgaard, 1992, s. 90).

Gammelgaard (1992) siterer filologen Humphry House som påpeker at det aristoteliske *mimesis*-begrepet både er naturalistisk naivt og ytterst sofistiskert. En av årsakene til dette, er at Aristoteles tar med tanker om det homeriske epos når han skal skrive om den dramatiske kunstens *mimesis*. Et annet moment her er den hyppige bruken av visuell representasjon for diktetekstens *mimesis*. Begge gjør ideen om en spesifikk tragisk *mimesis* upresis og tvetydig. Gammelgaard (1992) mener at, til tross for dette, var det den dramatiske kunstformen som var omdreiningspunktet for Aristoteles' estetikkteori. «I dramaet hverken analyseres eller berettes – her dramatiseres – og det understreges, at det er menneskets

handlinger, der tager dramatisk form» (Gammelgaard, 1992, s. 74). Aristoteles mener at mennesket har en naturlig trang til lek, dans og kunstnerisk utfoldelse. Gjennom slik livsutfoldelse opplever vi lysten til å lære. Hans mimesis-begrep rommer alle disse aspektene: «Den mimetiske fremstilling gjør noget levende og aktuelt, men den innebærer ikke, at vi skal lede etter ligheten mellom originalen og dennes mimetiske ræpresentation». (Gammelgaard, 1992, s. 74) Gleden i den estetiske opplevelsen ligger i gjenkjennelsen, ifølge Aristoteles. Når dikteren bruker det mytiske stoffet som grunnlag, gjenkjenner vi det og fryder oss. Det er måten det gjenskapes kunstnerisk som gir oss glede. Gjennom denne bearbeidelsen forstår vi karakterene og begivenhetene enda bedre. Kunstopplevelsen utvider kjennskapen til oss selv samtidig som den utvider vår fortrolighet med verden vi lever i» (Gammelgaard, 1992, s. 77). Dette har en klar parallell til *Metafysikken* der Aristoteles konstaterer at alle mennesker har et naturlig begjær for kunnskap.

Mimesis-begrepet er vanskelig å oversette i vår tid

Akkurat som Gammelgaard mener også den engelske oversetteren Stephen Halliwell at *etterligning*¹⁰ er en problematisk oversettelse fordi Aristoteles definisjon av begrepet er vanskelig å romme med kun et ord. «[T]his is one reason why my translation often leaves the term simply transliterated» (Halliwell, 1987, s. 71). Halliwell lar altså *mimesis* stå i deler av teksten, mens han andre steder bruker oversettelsen *representation* eller alternativt *portrayal*. Halliwell (1987) mener disse engelske ordene kommer tettere på det *mimesis* faktisk rommer på gresk. «Thus a picture can represent a subject, an actor represent a character, a play represent an action, event or story» (Halliwell, 1987, s. 71). Kunstnerisk *mimesis* hos Aristoteles omfatter da i følge Halliwell: «Images, representation, simulations or enactments of human life, rather than with direct claims or arguments about reality» (Halliwell, 1987, s. 72). Halliwells (1987) måte å bruke begrepet på er interessant siden Costa-Gavras i flere sammenhenger har uttrykt at hans karakterer representerer *noe*: «His characters are clearly drawn to be easily recognizable to a public unfamiliar perhaps with the political nuances of the situation. (Michalczyk, 1984, s. 238). I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) bruker han kun fornavn. Karakterene er politikere som står mot hverandre.

Selv om *Poetikken* er dedikert til diktningen, indikerer det første kapitlet at Aristoteles i alle fall har et utkast til en teori om mimetisk kunst generelt: Musikk, maleri, skulptur, dans,

¹⁰ En grunn til at *etterligning* har stått så sterkt i oversettertradisjonen av *mimesis* kan være at den romerske oversettelsen av *mimesis*-begrepet er *imitatio*. Dette finner vi blant annet hos Horats. Noe spissformulert kan vi si at hele den romerske imitatio-estetikken oppsummeres i følgende slagord hos Horats: «Fordyp dere i de greske forbilder, les dem både dag og natt!» (Eide et al, 1994, s. 63 og 67)

poesi og noe vokal kunst. Det er uklart hva han mener med «vokal kunst», men Halliwell antar at det er skuespillerkunsten (Halliwell, 1987, s. 70). *Poetikken* legger med dette grunnlaget for det senere begrepet *fine arts* som har blitt brukt mye opp til vår tid. I den moderne forståelsen av disse kunstartene er *beauty and expression* de viktigste faktorene, mens i nyklassisistisk tradisjon står fortsatt ideen om etterligning sterkt. Halliwell betegner dette som «a (distant) connection with the idea of mimesis which for Ar. was the common feature of the group of arts to which poetry belongs» (Halliwell, 1987, s. 71).

Mimesis, umoralsk eller rensende? Platon vs. Aristoteles

Platon mener at folk ikke har godt av å se en helteskikkelse i et øyeblikk av smerte og lidelse. Det vil gjøre dem sinte og fortvilte, og det fører ikke noe godt med seg. Hos Platon kan kunstens umoral utledes fra dens mimetiske forbannelse: Den vil heller etterligne den opprørte og vekslende karakter enn den rolige og gode karakter og gir derfor en tvilsom «følelse av lyst» snarere enn en idealistisk og sann tilfredsstillelse. (Melberg, 1992, s. 10)

Aristoteles mener også at dramaet påvirker følelsene våre, men at det gode med mimesis er at vi får utløp for følelsene gjennom å lese eller å se dramaet. (Aristoteles, 2008, s. 42.) Tragedien skaper et rom der vi på en trygg måte kan utforske og erfare de ekstreme følelsene og få dem ut av systemet vårt gjennom *katharsis*, renselsen. «En kunstner vil etterligne og er først i etterligningen kunstner» (Ledsaak, 1961, s. 12). Mimetisk diktning er positivt både for den enkelte og for samfunnet fordi det gjør oss bedre i stand til å leve lykkelig sammen. Aristoteles' mimesis-konsept innebærer dermed tre elementer: glede, forståelse og følelser. «Tragedien skal bringe glede, hedone, ikke en hvilken som helst glede, men en som er egnet for tragedien» (Aristoteles, 1961, s. 14).

Tragedien står over historieskrivingen

Både Ledsaak (1961) og Andersen (2008) understreker Aristoteles' synspunkt når det kommer til at *tragedien* står over *historieskrivingen*. «Historieskrivingen må ta med likt og ulikt. Dikteren har grepet for tragedien hva formen og sjelen er for det levende vesen. Og det dikteren har grepet er begivenhetskjeden og omslaget» (Aristoteles, 1961, s. 12). Tragedien er, ifølge Aristoteles, også bedre fordi omfanget er mer passende. «Tragedien som helhet ha(r) seks bestanddeler, og det er de som gjør tragedien til nettopp det den er. De seks bestanddelene er handlingsforløp, karakterer, språk, tanker, synsinntrykk og sangkomposisjon» (Aristoteles, 2008, s. 40).

Aristoteles' analyse peker på nødvendigheten av å oppfatte det enkelte dramaet som en helhet. Eposet har ubegrenset med tid og flere handlinger, mens tragedien har en

begivenhetskjede. Dette har i tradisjonen etter Aristoteles blitt oppsummert som tidens, stedets og handlingens enhet. «Videre hva omfanget angår, så vil gjerne tragediehandlingen utspille seg innenfor et solomløp eller i hvert fall ikke strekke seg meget utover dette, mens eposet derimot er ubegrenset i tid» (Aristoteles, 1961, s. 24). Det interessante med at Aristoteles blir tatt til inntekt for modellen med tidens, stedets og handlingens enhet, er at han i *Poetikken* aldri nevner stedets enhet. Denne modellen blir først rendyrket med den franske klassisismen. «En vanlig måte å tidfeste den franske klassisismen på, siden stilepoken ble definert på 1800-tallet, er solkongens (lange) regjeringstid fra 1661 til hans død i 1715. Høydepunktet er fra ca. 1660-1680» (Aukrust et al., s. 63). Tidens og stedets enhet henger jo sammen da det ikke med tidens transportmuligheter var mulig å forflytte seg langt på én dag. Så om ikke Aristoteles nevner stedets enhet, er den på et vis gitt med tidens enhet, men å tolke det som en absolutt regel ble heftig diskutert, også på 1600-tallet.

Aristoteles innfører flere begreper for å analysere dramaets struktur. Disse blir svært viktige og er fortsatt aktuelle i vår tid. Aristoteles setter handling over karakter fordi han mener at det er *selve livet* som etterlignes. Han presiserer også at sammenføyningen av handlingselementene er det viktigste (Aristoteles, 2008, s. 41).

Nedslagsfelt #4: Tragediens dramaturgi - handlingsstrukturen

I *Poetikken* skriver Aristoteles at handlingen er tragediens mål. Handlingsstrukturen, det vil si «sammenføyningen av handlingselementene», består av disse punktene:

- begynnelse – midte – slutt
- fabelen er skjønn og av passende omfang
- én fullstendig enhetlig handling
- handlingene må skje med sannsynlighet eller nødvendighet
- omslag – en handling slår om til sin egen motsetning
- gjenkjennelse – fra uvitenhet til viten
- medlidenhet og frykt
- katharsis

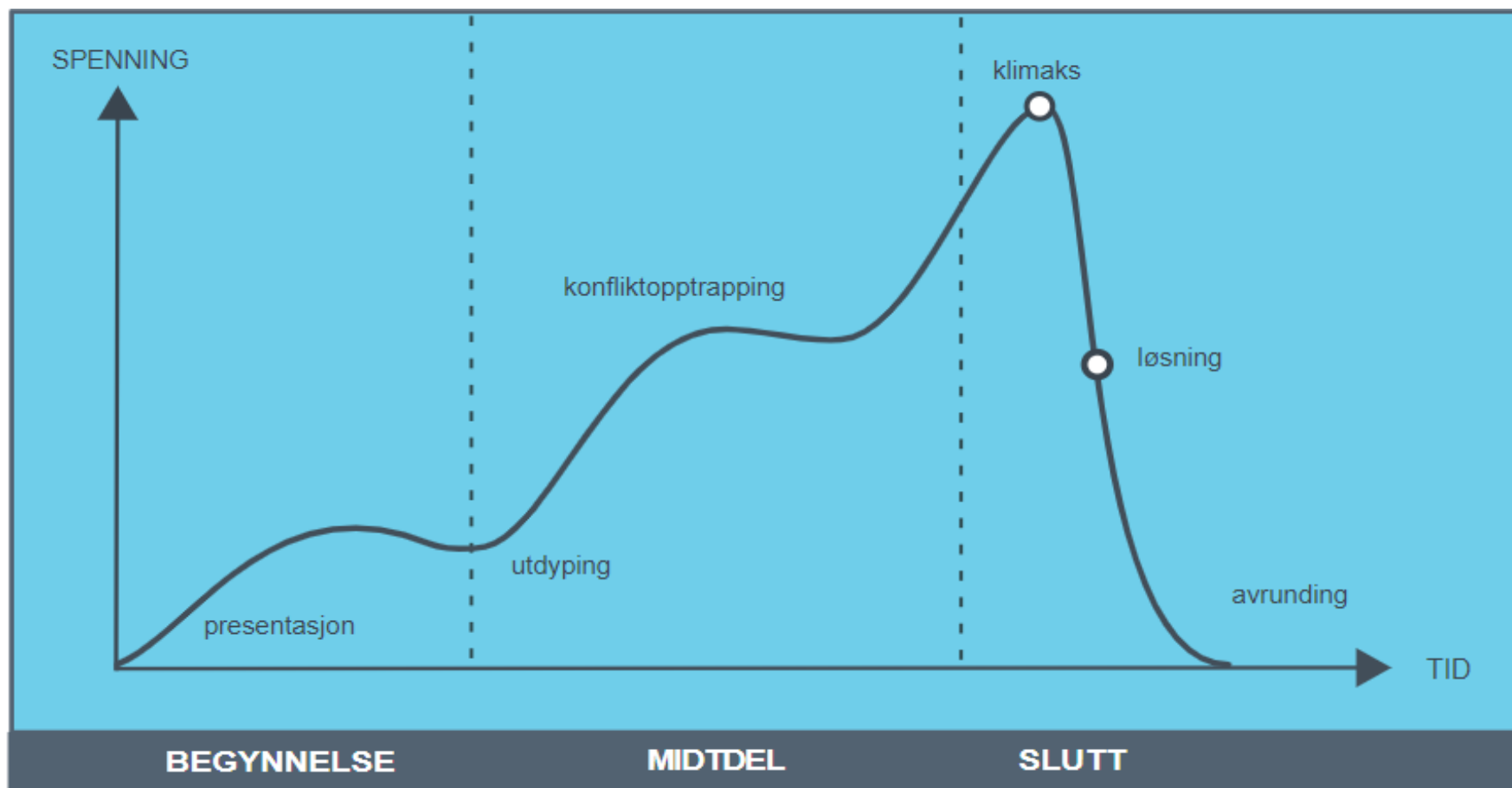
Modell for tradisjonell dramaturgi¹¹

Handlingsstrukturen i et drama i tråd med Aristoteles' *Poetik* kan fremstilles som i modell vist i figur 1. på neste side. I vår tid omtales dette som aristotelisk eller lineær dramaturgi med en spenningskurve. Handlingselementenes rekkefølge plasseres langs en tidslinje (horisontalt) mens utviklingen i dramaet fra presentasjon til spenningsopptrapping mot et klimaks og deretter en løsning og avrundning av dramaet, vises som en spenningsakse (vertikalt). Siden idealet er at handlingen skal utvikle seg med sannsynlighet og nødvendighet brukes også begrepet kausal dramaturgi noen ganger, det vil si at det er en klar sammenheng mellom årsak og virkning.

Denne modellen bruker jeg i del 3 av oppgaven når jeg ser nærmere på handlingsstrukturen i *Adults in the Room* (2019).

¹¹ Begrepet «tradisjonell dramaturgi» er upresist, men benyttes i dagligtale fordi Aristoteles har hatt så stor innvirkning på det vestlige teatret, noe jeg har redegjort for i innledningen under metode-avsnittet. Her forsøker jeg å gi uttrykket et mer presist innhold.

Figur 1: Modell for tradisjonell dramaturgi



Illustratør: Siren Halvorsen. Sammenstillter: Marthe Johanne Moe. Tradisjonell dramaturgi [Internett]. Hentet fra: <https://ndla.no/subject:1:f4581340-52f1-435d-8f99-d5de4e123f70/topic:2:195257/topic:2:195520/topic:2:112009/resource:1:115521> Lest: 29.07.2021

Begynnelse – midte – slutt

Tragedien er en etterligning av en i seg selv avsluttet og fullstendig handling som har et visst omfang og et fullstendig hele. Det som er fullstendig har en begynnelse, midte og slutt. Vel sammenføyede fabler bør følgelig ikke begynne hvor det faller seg, og ikke slutte hvor som helst, men følge de nevnte bestemmelser (Aristoteles, 1961, s. 29).

Fabelen er skjønn og av passende omfang

Aristoteles sammenlikner fabelens lengde med fenomener i naturen: det skjønne er i en viss størrelse og orden. Vi mennesker kan verken se det skjønne i det som er forsvinnende lite, eller i det som er overveldende stort. «Størrelsen er tilstrekkelig avgrenset når en ubrutt kjede av begivenheter gir plass til et nødvendig eller sannsynlig omslag fra ulykke til lykke eller fra lykke til ulykke» (Aristoteles, 1961, s. 30).

Én fullstendig enhetlig handling

Om fabelens enhet skriver Aristoteles at etterligningen av handling gjelder én handling, og den må være fullstendig: «For det som ved sitt nærvær eller fravær ikke gjør noe til saken, er ingen del av det hele» (Aristoteles, 1961, s. 31).

Handlingen må skje med sannsynlighet eller nødvendighet

Aristoteles fastslår at forskjellen mellom en historiker og dikter består i at den ene skriver om ting som har skjedd, mens den andre skriver om tingene slik de kunne skjedd – det vil si det som er mulig ut fra sannsynlighet eller nødvendighet. På denne måten uttrykker diktningen noe allment, mens historien beskjeftiger seg med det individuelle, argumenterer Aristoteles. Han mener at dette også er en grunn til at diktningen har mer til felles med filosofien og er mer seriøs enn historie. «'Det allmenne' vil si at visse slags mennesker vil komme til å si eller gjøre visse slags ting – med sannsynlighet eller nødvendighet. Det er dette diktningen tar sikte på» (Aristoteles, 2008, s. 47).

Halliwell mener at de kunstneriske begrensninger idealet om «sannsynlighet og nødvendighet» setter, gjør at kunsten i Aristoteles' tankesett kan omfavnes som «a vehicle of truth (moral, historical and otherwise)» (Halliwell, 1987, s. 73) i motsetning til Platons fordømmelse av kunsten som falskhet og bedrag.

Omslag – en handling slår om til sin egen motsetning

Ifølge Aristoteles består et «plutselig omslag» (*peripéteia*) i at en handling slår om til sin egen motsetning, men det kan bare skje dersom omslaget er en sannsynlig eller nødvendig

konsekvens: «Således er i 'Oidipus' budet kommet for, som det synes, å glede Oidipus og fri han fra hans frykt for moren, men gjør det motsatte idet han gjør det klart for Oidipus hvem Oidipus er» (Aristoteles, 1961, s. 35).

Gjenkjennelse – fra uvitenhet til viten

Gjenkjennelse (*anagnórisis*) er et omslag fra uvitenhet til viten, til vennskap eller fiendskap mellom dem som er bestemt til lykke eller ulykke. Aristoteles mener at den skjønneste formen for gjenkjennelse er den som kommer samtidig med skjebneomslaget. Her bruker han eksempelet om Oidipus for å illustrere sitt poeng: «En sådan gjenkjennelse med skjebneomslag vil nemlig vekke medlidenhet eller frykt, og det står fast at det er slike handlinger tragedien efterligner» (Aristoteles, 1961, s. 35). Ifølge Aristoteles må omslaget eller gjenkjennelsen følge som en sannsynlig eller nødvendig konsekvens av det som har foregått forut. Det er stor forskjell mellom at noe skjer *på grunn av* noe, eller at det skjer *etter* noe. Skjebneomslaget i *Kong Oidipus* (1994) skjer når Oidipus forstår hvordan alt henger sammen: Det er hans gjerninger som har ført til at Theben er rammet av pest. Det er en straff fra gudene fordi han drepte sin far og ektet sin mor.

I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) er det et tydelig skjebneomslag når det går opp for Yanis at regjeringen han er del av kommer til å signere MOU, selv om de gikk til valg på at de ikke skulle signere. Yanis går fra å ha heltestatus til å bli stående alene på det opprinnelige standpunktet. Han blir en slags syndebukk. Dette kommer jeg mer inn på i del 3 av oppgaven.

Medynk og frykt

Lidelsen skjer når Iokaste henger seg og Oidipus stikker ut øynene sine og gjør seg selv blind. (Sofokles, 1994, s. 68 – 71) «Lidelsen», det patetiske, er en handling som volder forderv og smerte, som f.eks. død for åpen scene, ulidelige smerter på scene, tilføyelse av sår og sådant mer» (Aristoteles, 1961 s. 36). Halliwell spør: «Is there a sense in which pity can and should be regarded as a particularly «theatrical» emotion? (Halliwell, 2002, s. 212)»

Han mener at begrepsparet *medynk og frykt* var etablert før *Poetikken* kom ut. Han peker på at det ble brukt i blant andre Platons *Ion* og Gorgias' *Helen*. Samtidig understreker han at Aristoteles i møte med etablerte begreper ofte la til noe selv gjennom sine refleksjoner og analyser.

Halliwell (2002) ser det som et åpenbart dilemma at Aristoteles i *Poetikken* refererer til *medynk og frykt* som et tvillingpar. Begrepsparet har festet seg gjennom historien og vært gjenstand for mange ulike tolkninger. Dette er problematisk fordi Aristoteles skriver så lite

utførlig om begrepet. Det er vanskelig å fastslå sikkert hva Aristoteles legger i disse følelsene og hvorfor de må forstås sammen. Vi føler medynk med dem som ikke fortjener en tragisk skjebne og frykt for de som ligner oss selv.

Halliwell (2002) betegner begrepsparet som særegent tragisk (*peculiarly tragic*) fordi det i virkeligheten ikke alltid er slik at disse følelsene opptrer samtidig. Halliwell (2002) mener at medynk er den viktigste følelsen tragedien vekker: «Fear is secondary to pity, and 'parasitic' in Aristotle's scheme» (Halliwell, 2002, s. 217).

Det er interessant at Aristoteles også kommer inn på begrepet medynk i *Retorikk* (2007). Der sier han at «når det så gjelder personene som vekker medlidenhet, er det våre bekjente [...], for hvis det gjelder svært nærstående, føles det som vi selv kan komme til å lide (Aristoteles, 2007, s.134).

And that degree of psychological space, so to speak, allows pity to take on a particularly free but also intense form in theatrical settings, where, however engaged or absorbed an audience may become, it can never lose at least a subliminal awareness of its spectatorial role (Halliwell, 2002, s. 216).

Medynk balanserer altså mellom psykologisk innlevelse og distanse. I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) er det interessant at vi føler medynk¹² og frykt både for hva som skjer med Yanis og med Alexis. Dette kan kanskje tolkes i tråd med at Aristoteles vektlegger vennskap som det viktigste i menneskenes liv. I *Den nikomakiske etikk. Bok VIII og IX*, (Aristoteles, 2013) skriver Aristoteles mye om vennskap. Han hevder at «Uten venner ville ingen ønske å leve, selv om de hadde alle andre verdslige ting» (Aristoteles, 2013, s. 209-259). I norsk dagligtale har vi uttrykket «vennskap er en sjel i to legemer.» Dette tilskrives ofte Aristoteles som opphavsmann. Er det mulig at regissørens fremstilling leker med at Yanis og Alexis kan være to sider av en person (Costa-Gavras, 2019)?

Katharsis – renselse

Følelsene som vekkes, enten ved at man ser dramaet som en teateroppsetning eller leser det, gjør at vi oppnår katharsis. Aristoteles viser at det er flere måter en tragedie kan avrundes på. Han konkluderer med at den beste er når vi føler medlidenhet med et menneske som uforskyldt blir ulykkelig. Vi føler frykt når dette mennesket ligner oss:

Tilbake blir da det menneske som står midt mellom ytterlighetene. Det er det mennesket som ikke skiller seg ut hverken hva dyd eller rettferdighet angår, på den

¹² Både Ledsaak (1961) og Andersen (2008) bruker begrepet «medynk» i sine oversettelser av *Poetikken*, mens i den norske oversettelsen av *Retorikk* (2007) brukes «medlidenhet» om samme fenomen.

annen side er det et menneske som styrtes i ulykke – ikke p.g.a sletthet eller laster, men p.g.a en slags feil (Aristoteles, 1961, s. 38).

Andersen (2008) påpeker at det er interessant at et så sentralt begrep som *katharsis* er viet liten plass i *Poetikken*. Ifølge Andersen (2008) gir Aristoteles et løfte i en annen tekst, *Politikken* om at han vil skrive mer utførlig om begrepet i *Poetik*. «Hvis Aristoteles innfridde løftet, må det ha vært i den tapte bok 2» (Aristoteles, 2008, s. 11). Halliwell betegner *katharsis* som «A notoriously controversial concept» (Halliwell, 2002, s. 219). I de tekstene jeg har lest av han, oppfatter jeg det som at han riktignok er mer opptatt av å forstå hva som ligger i begrepene *medynk* og *frykt* fordi han også – som jeg – ser det som nøkkelen til å forstå hvilken virkning tragedien skal eller kan ha.

Vi ønsker å vite hva *tragedien* skal tjene til. Her sier *Poetikken* to ting: Det ene er *katharsis* som altså betyr renselse eller lutring, men det andre er at tragedien skal bringe *hedone* som betyr glede, men ikke en hvilken som helst glede. Den må være egnet for tragedien.

Gjennom tidene har det vært to leire i forståelsen av begrepet *katharsis*. Den ene knytter det til medisinsk terminologi: *Purgatio*, som betyr renselse, mens den andre knytter det til gammel religiøs terminologi: *Lustratio*, som betyr lutring. Den tyske lærde Jacob Bernays (1857) anses som den fremste representanten for den første gruppen, Gotthold Ephraim Lessing (1767-1769) som ledende for den andre. Ledsaak (1961) gir en grundig innføring rundt dette i sitt forord til *Om diktetkunsten* (Ledsaak, 1961, s. 13-14).

Gammelgaard (1992) mener at spørsmålet om tragediens effekt, det vil si *katharsis*, er det mest sentrale oversettelses- og fortolkningsproblemet gjennom tidene. Teksten om begrepet i *Poetikken* byr på både semantiske og grammatiske problemer. Den grammatiske tvetydigheten åpner for ulike tolkninger av den tragiske effekten. Dette har gitt rom for at man har kunnet bruke teksten til å legitimere forskjellige fortolkningsstradisjoner. Fra renessansen via opplysningstiden og det borgerlige dramaet, sto tragediens didaktiske og moralske funksjoner i forgrunnen. Gammelgaard (1992) skriver, i likhet med Ledsaak (1961), at med Lessings borgerlige drama kulminerte tolkningstradisjonen der den lutrende formen for renselse av det menneskelige følelseslivet ble mest vektlagt. Lessings tanker om dette kommer blant annet til uttrykk i verket *Hamburgische Dramaturgie* skrevet mellom 1767 og 1769 (Gladsø et al., s. 16-17).

Gammelgaard (1992) avslutter sitt etterord med å forsøke å sette ord på hva tragiske følelser er. Hun skriver at det er et etisk aspekt forbundet med det tragiske. Gjennom sin feiltakelse er helten i en viss forstand skyldig, selv om det ikke er med viten og vilje:

Hamartia er et menneskelig vilkår – noget, der binder den enkelte til familien og slægten, og som afspejler de grundlæggende betingelser, der består i at være en del af fællesskabet. De tragiske følelser er derfor heller ikke desperation og smerte, men snarere bedrøvelse og sorg, og heri ligger en mildnende vemod (Gammelgaard, 1992, s. 90).

Hvilke følelser etterlater *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) publikum med? For min egen del opplevde jeg absolutt en sorg over at Yanis ikke kunne snu Hellas skjebne. Men filmen ga også nye forståelseshorisonter og flere, sammensatte følelser. Dette vil jeg forsøke å sette mer ord på helt avslutningsvis i del 3.

Oppsummering av delkapitlet Aristoteles

I dette kapitlet har jeg presentert *Poetikken* av Aristoteles. Jeg har først og fremst hentet mine perspektiver på verket fra fire ulike oversettelser. Disse har jeg knyttet til oppgavens nedslagsfelt # 3: Mimesis og nedslagsfelt # 4: Tragediens dramaturgi, det vil si handlingsstruktur. Diktetekunsten renser oss for ekstreme følelser og tanker. Ett nøkkelbegrep i *Poetikken* er *mimesis*. I dette kapitlet har jeg vist at det er ulike syn på hvordan *mimesis* kan og bør oversettes. I tekstene jeg har vist til brukes blant andre *etterligning*, *avbildning* og *representasjon*. Dette er ord som blir viktige videre i denne oppgaven. Jeg har også vist at *katharsis* er et begrep som har blitt mye diskutert gjennom historien, til tross for at vi vet svært lite om hva Aristoteles selv la i det. Videre har jeg presentert Aristoteles' tanker om hvordan handlingsstrukturen må være i en vellykket tragedie. Her introduserte jeg modellen Tradisjonell dramaturgi som synliggjør hvordan elementene Aristoteles lister opp kan vises med en tidslinje, derav begrepet lineær dramaturgi. I modellen er det også en spenningsakse som synliggjør utviklingen i dramaet fra presentasjon til konfliktopptrapping og klimaks, deretter løsning og avrundning. Disse innfallsvinklene blir sentrale når jeg skal se nærmere på hvordan den nåtidige tragedien fungerer på det store lerretet.

Del 2: Fra antikken til Costa-Gavras

From the perspective of the Western canon, theatre history begins with ancient Greece, and whatever might have existed before will not be called theatre but ritual or «primitive» cult (Sauter, 2008, s. 23-24).

I denne delen beveger jeg meg fra antikken til vår samtid. Her vil jeg se på et lite utvalg av likheter og forskjeller mellom teater og film.

Innledningsvis går jeg gjennom begrepene jeg vil benytte videre i oppgaven. Jeg bruker *teaterhendelse* når jeg skriver om det levende møtet mellom skuespillere og publikum og *film* og *filmopplevelsen* når jeg skriver om filmmediet.

I delen «Teater fra tekst til hendelse» gir jeg en kort presentasjon av bakgrunnen for begrepet *den performative vending* som ble lansert av Erica Fischer-Lichte. (2008). Deretter, i «Publikum som medskaper – feedbacksløyfen hos Fischer-Lichte» belyser jeg hennes poeng om at forestillingens medialitet utgjøres av at aktører og tilskuere er kroppslig til stede. Denne vekselvirkningen gjør at forestillingers forløp er *kontingente*, det vil si at de aldri er helt planleggbare eller forutsigbare. Jeg gir også et litt annet perspektiv på *teaterhendelsen* med hjelp fra Wilmar Sauter (2008). Han har lansert begrepet *eventness*.¹³ Hans tilnærming åpner for at publikum kan oppleve en teaterhendelse overalt, så lenge vi har en situasjon som kan oppfattes som at noen spiller, og noen ser på (Sauter, 2008).

I avsnittet «Film og filmopplevelsen» gir jeg et kort omriss av hva slags filmkontekst Costa-Gavras kan forstås i. I avsnittet «Walter Benjamin og film» gir jeg først noen perspektiver på kunst generelt og film spesielt hos Walter Benjamin. Her bruker jeg hans tekst *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* som opprinnelig ble utgitt i 1935. (2008). Her viser jeg hvordan Benjamin argumenterer for at *film* er det mediet som best korresponderer med hvordan mennesker i hans samtid oppfatter verden rundt seg.

Der Fischer-Lichte (2008) og Sauter (2008) fremhever mulighetene som ligger i et felles *her og nå*, som vi opplever i teatret, løfter Benjamin (2008) fram mulighetene som ligger i film som er basert på *reproduksjon*. I avsnittet «Costa-Gavras, Aristoteles og Hollywood» skriver jeg litt om filmtradisjonen Costa-Gavras står i. Noe jeg finner spennende med Costa-Gavras er at han selv er så bevisst de lange linjene fra antikken til i dag:

Jeg er [...] gresk og dermed del av den greske tradisjonen. Vi har hatt teater i over 2000 år. I teatret forteller man gjennom metaforer om det som har skjedd i samfunnet. Det har alltid interessert meg. Jeg forsøker å få til dette i filmene jeg skaper. Film (i vår tid) er heldigvis mer populært (enn teater)! (Mediapart, 2017, min oversettelse fra fransk)

Med dette utsagnet viser Costa-Gavras (2017) at han er opptatt av teatrets og filmens felles røtter. I intervjuet snakker de i forkant av dette om at vi i dagens samfunn «forsøples» av for mange inntrykk. Som et motsvar, tenker de høyt om menneskets behov for den gode lange

¹³ Sauter (2008) bruker begrepet *eventness* konsekvent med liten e som forbokstav derfor velger jeg også samme skrivemåte.

historiefortellingen. Costa-Gavras' løsning på denne utfordringen ligger i filmmediet. Kanskje kan vi tolke det som at han mener at filmen kan ta noe av den rollen antikkens teater hadde.

Begrepsavklaringer

Tradisjonelt har teater blitt diskutert som teater og drama om hverandre. Da har det ofte blitt uklart *hva* man er ute etter å si om teatret. Litt forenklet har *teatret* pekt til oppførelsespraksisen. *Drama* har pekt til tekstene teaterforestillingene er basert på. De senere årene har flere sentrale teaterforskere satt sterkere fokus på selve *teaterhendelsen* – på den unike situasjonen som oppstår i det levende møtet mellom skuespillere og publikum. I denne tilnærmingen til teater vektlegges det at både skuespillere og publikum er aktører som påvirker hverandre gjensidig, fordi de er til stede i det samme *her og nå*. I det følgende vil jeg derfor i størst grad bruke *teaterhendelsen* som begrep. Jeg vil hovedsakelig bruke eksempler fra Fischer-Lichte (2008) og Sauter (2008).

Når det gjelder begrepet *film*, kommer man også opp i noen av de samme utfordringene som de med *teater*, *drama* og *teaterhendelse*. Professor i filmvitenskap, Anne Gjelsvik, påpeker i boka *Hva er film* (Gjelsvik, 2013) at en viktig forståelsesramme er at dette er et fotografisk medium. Film er basert på teknologi. I starten var denne analog, i vår tid er den først og fremst digital. Film er ikke bare bilder, men også lyd. Gjelsvik mener derfor at en bred definisjon innebærer at film er et audiovisuelt medium. I denne sammenheng er det interessant at det greske ordet for *kunst* er *tekhne*. Dette begrepet var Aristoteles svært opptatt av. *Tekhne* kan forklares som en ferdighet som kan læres, og som setter oss i stand til å produsere noe. I denne sammenhengen produserer altså Costa-Gavras film. Videre oppsummerer Gjelsvik at film kan være flere ting:

Film er både underholdning og informasjon, både kunst og kunstig, både fiksjon og virkelighet, både eksperimentell og mainstream, både kort og lang. Når det er sagt, er den lange fiksjonsfilmen, ofte kalt spillefilm, gjerne det man forbinder først med film (Gjelsvik, 2013, s. 11).

Adults in the Room (Costa-Gavras, 2019) er en spillefilm. Den er både mainstream, eksperimentell og lang. Den er mainstream blant annet ved at den har kausal dramaturgi. Formatet er langt. Det eksperimentelle ligger i at den er en fiksjonsfilm som forholder seg så tett til virkelige hendelser som har skjedd i nær, historisk tid. Det eksperimentelle ligger også i noen av formgrepene. Scenene som kan tolkes som korpartier, er et godt eksempel på dette.

Når det gjelder *filmopplevelsen*, er dette kanskje aspektet som ligner mest på *teaterhendelsen*: Vi har forventninger både når vi går i teatret og på kino. Vi ser forestillingen eller filmen, og vi snakker om det vi har opplevd etterpå. Å gå på kino er en sosial opplevelse: Vi ser film sammen med mange andre. Costa-Gavras har uttrykt at han ønsker å lage filmer som gjør at folk møtes. Så selv om mediet *film* er innspilt, er *filmopplevelsen* et delt *her og nå* for publikum.

I boka *Hva er film* forteller Gjelsvik (2013) om sin første tur på kino. Det som kanskje gjorde mest inntrykk på syv år gamle Anne, var å stå i køen med de skumle tenåringsguttene. Gjelsvik forteller også om kino-opplevelsen *Once upon a Time in America* av Sergio Leone (1984) som gjorde at hun bestemte seg for å studere film: «Jeg var interessert i filmmediet, hva som gjør at noe er filmatisk, hva det er med filmen som fanger. Eller hva film er eller kan være» (Gjelsvik, 2013, s. 14).

Costa-Gavras (2015) har også fortalt om noen av sine tidligste filmopplevelser i flere intervjuer. Filmene med Esther Williams gjorde et uutslettelig inntrykk på han. Disse filmene gjorde at han satt igjen med et inntrykk av USA som stemte godt overens med «The American Dream.» Når han forteller om dette nå, understreker han at han har fått et mer sammensatt syn på USA med årene (Cowie, 2015).

Teater – fra tekst til hendelse

Erika Fischer-Lichte er professor ved Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin. I 2004 ga hun ut boka *Ästhetik des Performativen*.¹⁴ Her lanserer hun en performativ estetikk og begrepet den performative vending. Dette gjør hun som et svar på at mye av (scene-)kunsten fra 1960-tallet og utover har endret seg betraktelig. Grensene mellom ulike kunstformer ble mer flytende. Flere kunstnere ønsket i sterkere grad enn tidligere å skape begivenheter istedenfor verk. Fischer-Lichtes estetikk representerer et paradigmeskifte fra fokuset på teater som tekst til å oppfatte teater som hendelse.

Publikum som medskaper – feedbackløyfen hos Fischer-Lichte

I *Ästhetik des Performativen* lanserer Fischer-Lichte også begrepet *feedbackløyfe* for å betegne aktørene og tilskuernes gjensidige påvirkning i forestillinger. Det faktum at aktører og tilskuere er kroppslig til stede, utgjør forestillingens medialitet. Fischer-Lichte betegner dette som ko-presens:

¹⁴ I denne oppgaven har jeg brukt Siemke Böhnisch oversettelser til norsk fra 2010 og den engelske oversettelsen av verket fra 2008.

Uansett hva aktørene gjør, har det innvirkning på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det innvirkning på aktørene og de andre tilskuerne. Slik kan det hevdes at forestillingen blir produsert og styrt av en selvrefererende feedbacksløyfe som er i konstant forandring (Bönisch, 2010).¹⁶

Noen av reaksjonene til tilskuerne foregår i deres indre, men det finnes også en rekke sansbare reaksjoner som kan ses, høres og fornemmes av de andre skuespillerne og aktørene. Denne vekselvirkningen gjør at forestillingers forløp er *kontingente*. Forestillinger er aldri mulig å planlegge fullstendig, og de er heller ikke forutsigbare. Bönisch poengterer at ifølge Fischer-Lichte gjelder denne ubestemtheten og uforutsigbarheten av feedbacksløyfen *alle* forestillinger – også slike der aktørene forsøker å ha mest mulig kontroll over tilskuernes reaksjoner. Tesen skal derfor være relevant for – og skal kunne anvendes på alle teaterformer og historiske epoker. For å understreke poenget med at tesen kan brukes i alle tider, viser Fischer-Lichte til at på 1700- og 1800-tallet forsøkte man å undertrykke publikums synlige og hørbare reaksjoner i teatret, mens i 1900-tallets regiteater forsøkte man å provosere fram helt bestemte reaksjoner. (Fischer-Lichte, 2010).

Etter *den performative vending* i (teater-)kunsten på 1960-tallet blir den kontingente feedbacksløyfen uttrykkelig verdsatt. Selv om Fischer-Lichte (2010) mener at tesen skal kunne gjelde for alle teaterformer og historiske epoker, bruker hun flest eksempler på feedbacksløyfer etter den performative vending, fordi hun mener at denne typen visninger setter feedbacksløyfen under et betimelig forstørrelsesglass.

Eksempelet Lips of Thomas

I boka si gjenforteller Fischer-Lichte hva som skjedde da Marina Abramović den 24. oktober 1975 framførte sin performance *Lips of Thomas* i Galerie Krinzinger i Innsbruck.¹⁷ Fischer-Lichte (2008) bruker dette eksempelet fordi performansen så tydelig synliggjør forskjellen på et *work of art* (kunstverk) og et *event* (begivenhet eller hendelse).

I *Lips of Thomas* (Abramović, 1975) er Abramović naken og påfører seg selv smerte gjennom å drikke store mengder alkohol, spise en kilo honning og risse inn en stjerne på magen med et barberblad. Deretter legger hun seg på et kors av isblokker. På et tidspunkt klarer ikke publikum å se på dette passivt lenger. De griper inn og stanser performansen.¹⁸

¹⁶ Avsnittet er oversatt fra originalspråk av Siemke Böhnisch.

¹⁷ Abramović er født i 1946 i Serbia og bor og arbeider i dag fra New York. Fra tidlig på 1970-tallet laget hun performanceer som har skrevet seg inn i kunsthistorien. Flere av arbeidene gjorde hun solo, men hun gjorde også banebrytende prosjekter sammen med sin mangeårige kjæreste og samarbeidspartner Ulay.

¹⁸ Dette er min oversettelse av hvordan Fischer-Lichte gjenforteller performansen i *The Transformative Power of Performance – A New Aesthetics*, (2008), s.11

Det at publikum griper inn, viser at feedbacksløyen er i spill. Alle aktørene, både utøveren og publikum, gjør handlinger som påvirker hverandre gjensidig.

Denne hendelsen kunne ikke plasseres eller legitimeres, verken fra bilde- eller scenekunstens tradisjoner, konvensjoner og standarder. Abramović skapte en situasjon som plasserte tilskueren mellom kunstens og hverdagslivets normer og regler, mellom estetiske og etiske påstander. I kunsten avbryter vi for eksempel ikke handlingene på en scene, men i hverdagen føler vi oss forpliktet til å gripe inn dersom noen lider. *Lips of Thomas* (Abramović, 1975) skapte usikkerhet rundt hvilke regler publikum skulle følge. Tilskuerne så og forsto at kunstneren påførte seg smerte. De reagerte både kroppslig og intellektuelt, men det tok tid før noen grep inn. Grunnen til dette var at publikum var usikre på reglene som gjaldt. Var det i orden at de gikk inn og avbrøt performansen?

Kunstnerens kropp i denne hendelsen er både subjekt og objekt, det finnes ikke noe artefakt *utenfor* Abramović. Dette endrer forholdet mellom materialitet og tegn. Likevel er det selvsagt mange koder i verket som kan tolkes i ettertid.

Professor i teatervitenskap ved Universitetet i Agder, Siemke Böhnisch, gjør en grundig gjennomgang av hvordan begrepet *feedbacksløyfe* kan forstås i sin doktoravhandling fra 2010: *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere – et bidrag til en performativ teori og analyse* (Böhnisch, 2010). Hun presiserer at begrepet er av erfaringsbasert art, det er ikke av ontologisk art. Dette gjør det imidlertid ikke mindre relevant i arbeidet med å analysere forestillinger.

Ifølge Böhnisch (2010) har det aldri vært omstridt *at* det finnes en påvirkning som gjør at forestillinger av en og samme produksjon varierer fra gang til gang. Men hun mener at dette har blitt sett på kun som et metodisk problem for forestilingsanalyser, inntil Fischer-Lichte lanserte begrepet *den performative vending*. Gjensidig påvirkning har ikke blitt oppfattet som et faktum som er verdt en analyse i seg selv.

Böhnisch (2010) stiller spørsmålet om *hva* som sannsynliggjør den gjensidige påvirkningen på aktører og tilskuere. Hun mener at Fischer-Lichte har et godt svar som kanskje er litt underkommunisert: «For at den (forestillingen, overs.anm.) kan komme i stand må to grupper personer, som agerer som 'handlende' og som 'tilskuende' komme sammen på et bestemt sted, på et bestemt tidspunkt, og dele et stykke livstid med hverandre» (Böhnisch, 2010, s. 107).

At to grupper *deler et stykke livstid med hverandre* kobler Böhnisch til at de har en *gjensidig henvendthet*. Hun mener at *henvendthet* rommer noe mer enn Fischer-Lichtes *kroppslig ko-presens*. *Henvendthet* er knyttet til de involvertes handlinger og atferd.

«Kroppslig ko-presens muliggjør den gjensidige påvirkningen, gjensidig henvendthet sannsynliggjør den» (Bönisch, 2010, s. 108). Bönisch presiserer at den gjensidige påvirkningen i en feedbacksløyfe kan variere i omfang og styrke. Samtidig kan alle sansbare reaksjoner inngå i feedbacksløyfen, uansett om de har vært styrt eller ikke.

Bönisch (2010) påpeker at planleggbarhet er et begrep som ikke bare kan negeres, men også graderes. «Følgelig inneholder feedbacksløyfen både det planlagte og det ikke-planlagte, det forutsigbare og det uforutsigbare, det styrte og det ikke-styrte» (Bönisch, 2010, s. 116).

eventness

Professor i teatervitenskap ved Universitetet i Stockholm, Wilmar Sauter, skriver også innen teaterhendelsesparadigmet.

Han bruker begrepet *eventness* i sin bok med samme navn (Sauter, 2008). Han mener at begrepet beskriver hva som gjør en teaterhendelse til en helt unik form for kommunikasjon. Sauter er opptatt av det som skjer i situasjonen når noen spiller og noen ser på. Han ønsker ikke å forsøke seg på å gi en ny definisjon av hva *teater* er, han er interessert i å belyse *teaterhendelsen*:

«[A] theatrical event can be described as the interaction between performer(s) and spectator(s), during a given time, in a specific place, and under certain circumstances» (Sauter, 2008, s. 12). Denne tilnærmingen ligner Fischer-Lichtes uttrykk «å dele et stykke livstid med hverandre». (Bönisch, 2010, s. 107).

Hans tilnærming åpner for at publikum kan oppleve en teaterhendelse overalt, ikke bare i teatret. Sauter mener at publikum ikke alltid trenger å være fullt klar over hva som skjer. De som «spiller», trenger heller ikke å avsløre at de iscenesetter noe (Sauter, 2008, s. 13).

Historien om Jamil

I *eventness* (2008) illustrerer Sauter dette poenget med å fortelle historien om Jamil som kommer til Stockholm for første gang. På veien fra togstasjonen blir han ranet av tre personer som gir seg ut for å være en italiensk turist og to svenske politimenn. Det går ganske lang tid fra selve hendelsen til Jamil forstår sammenhengen og hva som har skjedd (Sauter, 2008, s. 11).

I forbindelse med dette eksempelet, introduserer Sauter at det er nyttig å tenke teaterhendelser innen ulike tidsrammer: *Narrow time frame* og *wider time frame*. Den første korte tidsrammen er bare fra det tidspunktet de to blonde «politimennene» dukker opp, til

Jamil og «italieneren» blir bedt om å forlate stedet. *Wider time frame* omfatter alt fra forberedelsene av det iscenesatte ranet til virkningen av det i etterkant. I *narrow time frame* skjer det som er dramatisert. Når vi gjenforteller hendelsen, er dette i en *wider time frame*. Da har vi fått mer oversikt over situasjonen, kan forestille oss mer og gjenfortelle det som skjedde lettere (Sauter, 2008, s. 13).

Sauters eksempel viser at teaterhendelser er kodet: Ranerne i historien om Jamil kunne utnytte at han ikke kjente til hvordan svensk politi opererer. Hadde han gjort det, er det *mulig*, men ikke sikkert at han raskere hadde forstått at han var utsatt for et ransforsøk. Grunnen til at jeg skriver *kanskje*, er at også en svenske kunne tatt et slikt opptrinn for god fisk. I dette tilfellet spiller ranerne på folks forventning om at de fleste er det de gir seg ut for å være (Sauter, 2008, s. 14).

De tre kriminelle spilte roller, men handlingene deres var planlagte og ekte med et formål: Å slå kloa i Jamils penger. Eksempelet med Jamil er ifølge Sauter (2008, s. 14) en grunnleggende tragedie. Han blir utsatt for noen som har dårlig hensikter. Sauter (2008) definerer med dette tragedien på en annen måte enn Aristoteles. Det er ikke noe heroisk eller opphøyd i denne situasjonen. De som stjeler fra andre er slettere enn gjennomsnittet, ville nok Aristoteles sagt. Sauter (2008) bruker begrepet slik det gjøres i dagligtale i vår tid. Å bli ranet på åpen gate er ikke tragisk på samme måte som for eksempel skjebnen til Oidipus.

Om en teaterhendelse har et tragisk eller komisk fortegn, skjer den i et delt *her og nå* for skuespillere og publikum. Sauter bruker begrepet *eventness* for å understreke hva som ligger i dette: «eventness stands for the here-and-now, for mutual interaction, for the uniqueness of the experience. Eventness also means that the theatrical event cannot be preserved for the future other than in memory» (Sauter, 2008, s. 16).

Begrepet *eventness* signaliserer også at en teaterhendelse er å forstå som et spill eller en lek. Sauter mener at dette står i motsetning til skriftkulturens logikk. Når vi leker er vi oppslukt av «nå-et», mens når vi skriver er det for å få fram noe som kan være viktig også i framtiden (Sauter, 2008, s. 17).

I *Lips of Thomas* (Abramović, 1975) og i historien om Jamil, tar aktørene del i et felles *her og nå*. Både Abramović og publikum i *Lips of Thomas* (Abramović, 1975) vet at de er til stede på en kunsthendelse. Publikum blir utfordret i å tolke hva som skjer, siden kodene er forvirrende. Jamil blir utsatt for en iscenesettelse i hverdagslivet ute på gata uten at han skjønner at det er dette han er en del av.

Film og filmopplevelsen

Filmens historie startet som eksotiske innslag i teatrene og varieteenes blandede programmer, men etter hvert vokste mediet seg ut av de tradisjonelle rammene og ble en selvstendig underholdningsform. I stumfilmens tid var filmen tatt opp mens musikkens spiltes her og nå. Det gjorde hver visning litt forskjellig fra den forrige. Det tekniske gjennombruddet for lydfilmen på slutten av 1920-tallet, gjorde at forskjellene mellom teater- og filmopplevelsen ble enda større. Når alle deler av filmen, inklusive lyd, er spilt inn på forhånd, forsvinner *her og nå*-aspektet av filmfremvisningen (Larsen, 2013, s. 20).

Walter Benjamin og film

Filosofen og kunstteoretikeren Walter Benjamin (1892-1940) skrev mye om litteratur, teater og film. Siden han skrev i starten av det 20. århundret, var film fortsatt et nytt medium.

Benjamin var inspirert av blant andre den østerrikske kunsthistorikeren Alois Riegl som fordypet seg i å utvikle en modell av historisk kausalitet som kunne forklare hvorfor formspråket endrer seg gjennom historien. Med begrepet *Kunstwollen* frigjorde Riegl kunsthistorien fra den normative estetikken. Riegl baserte dette arbeidet blant annet på den framvoksende sansepsykologien som vektlegger at mennesket bruker alle sine sanser. Riegl formulerte det slik: «Man is [...] a desiring – that is, an active – being, who will interpret the world as it reveals itself to his desire (which changes according to race, place and time)» (Benjamin, 2008, s. 10).

Da Benjamin på 1920-tallet dreide sin interesse mer fra kunsthistorien til kunstens plass i samtiden, ble det naturlig også å se på mulighetene og utfordringene som lå i den nye teknologien generelt og filmmediet spesielt. Sammen med en gruppe internasjonale kunstnere i Berlin startet han publikasjonen *G*. Alle i gruppen var opptatte av å utforske mulighetene som lå i de nye teknologiene for kulturproduksjon. Flere av dem kom til å sette sitt preg på tankegangen rundt dette i det 20. århundret.¹⁹ Benjamins tekster er blant de første som danner grunnlag for nye medieteorier: «The way in which human perception is organized – the medium in which it occurs – is conditioned not only by nature but by history» (Benjamin, 2008, s. 23).

¹⁹ *G* er en forkortelse for det tyske ordet *Gestaltung*, som på norsk kan bety *innretning* eller *utforming*, men som også brukes i norsk for *helhet* for eksempel om *gestaltterapi* som jobber med hele mennesket. I deres sammenheng erstattes *innretning* eller *utforming* med *helhet*, som også er et godt ord i forbindelse med Benjamin som forsøker å beskrive hva som skjer i *hele* kunstfeltet i denne dramatiske mellomkrigstiden.

Benjamin mener at det nye mediet *film* er det som best korresponderer med hvordan mennesker i hans samtid oppfatter verden rundt seg. «Film trains its viewers through the use of a technological apparatus (camera, editing, projection) to deal with the 'vast apparatus' in which we live, the apparatus of phantasmagoria» (Benjamin, 2008, s. 14). Benjamin bruker altså metaforer som har med blikket å gjøre for å forklare at samfunnet både er basert på naturlige forhold og sosioøkonomiske modeller. Disse beskrivelsene er med på å bekrefte hans positive holdning til kunst som reproduksjon.

Benjamin påpeker at det eneste *film* som et reproduserende medium mangler, er dimensjonen *her og nå*. «In even the most perfect reproduction, one thing is lacking: the here and now of the work of art – its unique existence in a particular place» (Benjamin, 2008, s. 21).

Benjamin mener at all kunst, i denne sammenhengen *teater* som har en *her og nå*-dimensjonen, har ritualet som forløper. *Her og nå* innebærer autensitet og unikhhet. Der kunsthistorikere før han har bejublet kunstens autensitet, unikhhet og kunstnergeniet, peker Benjamin på hva kunst basert på reproduksjon åpner for: Et fotografi kan for eksempel få fram ting som bare er synlig gjennom lensens perspektiv – det kan forstørres. En film kan spilles i forskjellig tempo. Teknologien kan gjennom reproduksjon plassere kopien av originalen på steder der originalen ikke kan komme til. Benjamin (2008) trekker fram som eksempel på dette at et plateopptak gjør det mulig for folk å oppleve musikk de ellers måtte reist til en kirke eller en konsert for å høre:

These changed circumstances may leave the artwork's other properties untouched, but they certainly devalue the here and now of the artwork. [...] What withers in the age of the technological reproducibility of the work of art is the latter's aura (Benjamin, 2008, s. 22).

Kunst som reproduksjon kan kanskje også forstås i en mimesis-tradisjon. I *Language and mimesis in Walter Benjamins work* (2004) skriver Beatrice Hanssen «It was this very interplay between mimetic perception and (re)production that Benjamin felt to constitute poetic experience (Erfahrung)» (Hanssen, 2004, s. 68). Reproduksjon er jo en slags repetisjon, gjengivelse eller representasjon. Disse ordene brukte Halliwell (1987) for å beskrive hva *mimesis*-begrepet kan romme, slik jeg viste i delkapitlet om Aristoteles.

Fordi filmmediet er basert på reproduksjon, hevder Benjamin at den får en ny funksjon sammenlignet med tidligere kunst. Han mener at filmkunsten blir politisk. Her peker han blant annet på at propagandafilmer ble hyppig brukt for å få det tyske folket til å slutte opp om

nazismens ideer. Leni Riefenstahls *Viljens triumf* fra 1935 er et eksempel på dette, den omtales i dag som blant annet «genial og etisk uforsvarlig» (Gjelsvik, 2013, s. 121-122).

Costa-Gavras er også opptatt av hvordan film ble brukt som propaganda i mellomkrigstiden. «Film as propaganda par excellence stems from Stalin and Hitler» sier han i et intervju. (Sampson & Vidal-Hall, 2012). Benjamin håpet kommunistene skulle bruke kunsten på en bedre måte enn nazistene. Men som Costa-Gavras påpeker: I starten fikk Eisenstein stor kunstnerisk frihet, men etter hvert ble han tvunget av Stalin til å lage film med et klart kommunistisk budskap (Sampson & Vidal-Hall, 2012).

Costa-Gavras, Aristoteles og Hollywood

Som vi allerede har vært inne på, er altså den vesentligste forskjellen mellom teater og film at teater er *et levende møte mellom mennesker*, mens film er *levende bilder* som er tatt opp på en slik måte at de samlet blir til en film.

Vestens mest brukte filmdramaturgi, Hollywood-modellen, er basert på Aristoteles «med et tydelig fokus på karakterer og spenningsoppbygging» (Systad, 2015).

Filmviter Lars Ole Kristiansen fastslår at «dette er en fortellerform som etterstreber å være *maksimalt forståelig*» (Kristiansen, personlig kommunikasjon, 7. juni 2021). Det vil si at sammenhengen mellom hendelsene og karakterenes handlingsvalg er enkle å følge. I en film som følger Hollywood-modellen, skal publikum få muligheten til å oppleve den som en fysisk virkelighet der de kan engasjere seg emosjonelt i handlingen. Grunnstrukturen er anvendbar for alle sjangre: Oppgave > utfordring > hjelp > vendepunkt og ny gnist > forløsning (Kristiansen, personlig kommunikasjon, 7. juni 2021).

Det har blitt hevdet at Hollywood er mer opptatt av karakterene enn det Aristoteles var. Robert McKee, som ga ut boka *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting* i 2010, forklarer dette på en litt annen måte:

Plot, as Aristotle noted, is more important than characterization, but story structure and true character are one phenomenon seen from two points of view. The choices that characters make from behind their outer masks simultaneously shape their inner natures and propel the story (McKee, 2010, s. 206).

McKees poeng er at *valgene* karakterene gjør, er deres *handlinger*. «Vår opplevelse av rollefigurene er styrt av hvilke handlinger de foretar seg» (Kristiansen, personlig kommunikasjon, 7. juni 2021). Som publikum må vi være interessert i både karakterene og deres handlinger, fordi de er så tett sammenvevde. Kristiansen (2021) og McKee (2010)

mener altså at vi bryr oss om karakterer som gjør valg. Det at vi er opptatte av karakterenes handlinger i form av valg, kan være et uttrykk for at forståelseshorisonten i vår samtid er en annen enn i antikken. I de antikke tragediene kan ikke helten unnsnippe skjebnen, uansett hvilke valg han tar. I vår tid ønsker vi å tro at personlige valg, i små og store sammenhenger, kan utgjøre en forskjell.

I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) opplever vi at det blir umulig for både Hellas og EU å ta gode valg for folket i Hellas fordi storkapitalen har andre interesser. Kanskje kan vi forstå det som at *kapitalen* er vår tids *skjebne*.

Når det gjelder filmmediet selv, blir vi som publikummere også utsatt for filmskaperens valg. I *Film Art – An Introduction* (2020) hevder forfatterne at de fleste filmskaperne prøver å tenke seg hvordan publikum ønsker å oppleve en film. «Filmmakers constantly ask themselves: If I do this, as opposed to that, how will viewers react?» (Bordwell et al., 2020, s. 2).

Når filmskaperne er opptatte av hvordan publikum vil reagere, er de med andre ord opptatte av hvordan filmen vil fungere. Denne tilnærmingen er også å regne inn under en aristotelisk tradisjon fordi Aristoteles var opptatt av hvordan ting virket. Filmskaperne ønsker å forstå og styre erfaringer til folk som ser filmene deres. De vet selvsagt aldri om en film blir en suksess hos publikum, men de gjør sitt ytterste for å få det til.

I denne aristoteliske tradisjonen er kameraarbeidet og klippingen underlagt fortellingen. Målet er å gjengi handlingen på en mest mulig entydig og forståelig måte. Dette skal gjøre at vi opplever handlingen, slik den utspiller seg, som «naturlig» (Kristensen, personlig kommunikasjon, 7. juni 2021). Det at sammenføyningen av begivenhetene virker forberedt og naturlig gir inntrykk av at handlingskjeden er logisk oppbygd. Handlingen framstår som helhetlig. De helhetlige filmfortellingene styres ofte av en *utvikling*. Utviklingen innebærer som regel en forandring. I mange tilfeller ender den i en slags gjenopprettelse av orden (Kristensen, personlig kommunikasjon, 7. juni 2021). Dette er som å lese Aristoteles!

Adults in the Room (Costa-Gavras, 2019) er et eksempel på en film som i stor grad, dog med visse unntak som jeg kommer mer inn på i del 3 i oppgaven, forholder seg til lineær dramaturgi slik tradisjonen går fra Aristoteles til Hollywood. Kristiansen (2021) påpeker at det ikke er uvanlig at filmregissører legger seg tett opp mot den klassiske Hollywood-filmen og samtidig utfordrer den.

Enkelte filmregissører vil være mest opptatt av at *Poetikken* har holdt seg fordi Aristoteles gir råd om diktekunsten, det vil si film i denne sammenheng, som fungerer. Costa-Gavras gjør det til et poeng at dagens filmskaperne er arvtakere til Aristoteles. Dette gjør han

blant annet ved å trekke linjene tilbake til antikkens teater. Når det gjelder *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) vektlegger han at *tragedie* er filmens sjanger.

Selv om dette er en tragedie, er Costa-Gavras også opptatt av at filmer må underholde. (Jaggi, 2009). Han betegner film som et *spectacle* eller show. Med disse begrepene knytter han film både til antikken, filmhistorien og hva film skal tjene til: «Cinema is about seducing an audience to have them go away and think».²⁰ Han sier at på gresk har de ikke noe godt uttrykk for dette annet enn «the ancient Greek expression 'to guide the soul'. I think the role of entertainment is to do that» (Jaggi, 2009).

I antikken var *tragedien* den ypperste kunstformen, den hadde høyest anseelse og den ble vist for et stort publikum. På samme måte mener mange at filmmediet er vår tids ypperste ytringsform i kraft av at en film er basert på det nyeste av teknologier og potensielt kan ses av utrolig mange. Dermed får mediet stor gjennomslagskraft. En film kan du se flere ganger. Omstendighetene rundt når, hvor og hvordan du ser den kan endre seg, men selve *filmen* vil være den samme.

Ifølge Aristoteles kan tragedien ha en like stor virkning på oss om vi leser den, eller ser den oppført som en forestilling (Aristoteles, 2008, s. 42). Vi, som er opptatt av teaterhendelsen, vil nok hevde at iscenesettelsen tilfører noe mer.

Dette gjelder også filmmediet: Manus kan bestå av korte replikker som kan få mye mer tyngde dersom det spilles ut på lerretet. Det gir derfor mening å snakke om *filmen* som selve objektet, og *filmopplevelsen* om alt rundt det som skjer når vi ser filmen. Her er *filmopplevelsen*, *teaterhendelsen* og Sauters (2008) begrep *wider time frame* beslektet.

Oppsummering av del 2 -Fra antikken til Costa-Gavras

I del 2 har jeg presentert noen perspektiver på teater og film i vår samtid som bygger en bro fra antikken til i dag. Jeg har blant annet sett på noen likheter og forskjeller mellom teater og film. Innledningsvis ga jeg en begrepsavklaring og forklarte hvordan jeg bruker begrepene *teaterhendelse* om det levende møtet mellom skuespillere og publikum, *film* og *filmopplevelse* om spillefilm generelt og *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) spesielt i denne oppgaven. I avsnittet «Teater fra tekst til hendelse» ga jeg en kort presentasjon av begrepet *den performative vending* som ble lansert av Fischer-Lichte (2008). I «Publikum som medskaper – feedbacksløyfen hos Fischer-Lichte» belyste jeg hennes poeng om at det som utgjør

²⁰ Dette harmonerer med hvordan den romerske tradisjonen viderefører Aristoteles. Horats skriver i *Ars Poetica*: «Dikterne vil enten gavne eller fornøye eller også formulere ord som på en gang er til glede, og til nytte i livet (Eide, et al, 1994, s 69).

forestillingens medialitet er at aktører og tilskuere er kroppslig til stede. Denne vekselvirkningen gjør at forestillingers forløp er *kontingente*. Det vil si at de aldri er mulig å planlegge fullstendig, ei er de forutsigbare. Deretter ga jeg et litt annet perspektiv på teaterhendelsen, gjennom Sauter (2008) og hans begrep *eventness*. Hans tilnærming åpner for at publikum kan oppleve en teaterhendelse overalt, så lenge vi har en situasjon som kan oppfattes som at noen spiller og noen ser på. I avsnittet «Film og filmopplevelse» ga jeg et kortfattet omriss av hva slags filmkontekst Costa-Gavras kan forstås i. I «Walter Benjamin og film» presenterte jeg noen av Benjamins tanker om at *film* som er basert på reproduksjon, i motsetning til f.eks teater, er det mediet som taler sterkest til hans samtid.

Der Fischer-Lichte (2008) og Sauter (2008) fremhever mulighetene som ligger i et felles *her og nå* som vi opplever i teatret, løfter Benjamin (2008) fram mulighetene som ligger i *reproduksjonen*. Avslutningsvis i «Costa-Gavras, Aristoteles og Hollywood» skrev jeg om hvordan dagens filmdramaturgi – Hollywood-modellen – er basert på Aristoteles, og om hvordan Costa-Gavras skriver seg inn i denne tradisjonen. Her tillot jeg meg også å tenke høyt om filmmediet: Slik *tragedien* ble ansett som den ypperste kunstform i antikken, kan film oppleves som vår tids ypperste ytringsform? I kraft av at film er basert på det nyeste av teknologi og potensielt kan ses av utrolig mange, har dette mediet stor gjennomslagskraft.

Forskjeller og likheter mellom en teaterhendelse og en filmopplevelse

Den vesentlige forskjellen mellom en *teaterhendelse* og en *filmopplevelse* kan, med perspektivene jeg har trukket opp her, i korthet oppsummeres slik: I *teaterhendelsen* opplever aktører og publikum et delt *her og nå*. *Filmen* derimot er en reproduksjon som er tatt opp og redigert før publikum får oppleve den. Men også spillefilmen bygger på dramaturgi og skuespillerkunst. Her har teater og film noe viktig til felles. Videre varierer også konteksten folk ser en film i, slik at gjenfortellingen av en *filmopplevelse* skjer i en *wider time frame*: Vi forteller for eksempel hvem vi så filmen sammen med, hvor vi så den eller om det skjedde noe spesielt i kinosalen den dagen: «Hele opplevelsen ble ødelagt av han som snorket ved siden av meg», eller «vi så filmen i verdens minste kinosal og etterpå satt vi og klappet til rulletekstene var over».²¹

²¹ Ja, jeg har opplevd begge deler.

Del 3: Filmen *Adults in the Room*

Tragedien må være slik at vi kan huske den, holde den fast som en helhet. Først da vil vi være i stand til å se det allmenngyldige i den tragiske *mimesis* (Børtnes, 1980, s 42).

Adults in the Room – fire nedslagsfelt

Teoriene jeg har lagt fram så langt, bekrefter at teater og film har felles røtter. Jeg har presentert noen perspektiver både fra antikken og Aristoteles til vår tids teaterhendelser og filmteorier. Jeg har konstatert at kunststartene har mye til felles, men at det også er en vesentlig forskjell mellom en teaterhendelse som skjer *her og nå*, og en film som kan sees flere ganger. Omstendighetene rundt når, hvor og hvordan vi ser den kan endre seg, men selve *filmen* vil være den samme.

Nå skal oppgaven gå nærmere inn på filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019), og da må vi ta med oss disse perspektivene i undersøkelsen, enten det er likheter eller forskjeller mellom den antikke tragedien og filmen som en nåtids-tragedie.

Hvordan får filmen fram spørsmål rundt hvordan demokratiet fungerer i vår tid? Kan dette ses som en parallell til måten det folkestyrte demokratiet i antikken ble iscenesatt i datidens teater?

Som jeg skrev innledningsvis, ønsker jeg å fokusere på fire nedslagsfelt i filmen: *mimesis*, tragediens dramaturgi, korets rolle i filmen og offerets betydning i tragedien. Disse nedslagsfeltene ble også berørt i del 1 om teatret i antikken. I del 1 var forbindelsen til ritualet det første nedslagsfeltet. Ritualet i sammenheng med filmen blir siste nedslagsfelt. I denne siste delen av oppgaven blir ringen sluttet.

Nedslagsfelt # 3 Mimesis i filmen

Aristoteles betrakter kunsten som basert på *mimesis*. Kunsten er en kilde til erkjennelse og glede. Som jeg har vært inne på i del 1 og 2 rommer *mimesis*-begrepet flere aspekter. Halliwell (1987) bruker ord som på norsk kan oppsummeres som *etterligning*, *bilder*, *representasjon* og *iscenesettelse* av (menneskers) liv.²² Benjamin (2008) var inne på at *mimesis* også kan romme (*re-*)*produksjon*. I møte med filmen brukes begrepet *mimesis* og disse norske oversettelsene litt om hverandre, i tråd med hva jeg mener passer best i sammenhengen.

²² Min oversettelse av *enactments of human life*.

«[K]omedien etterligner mennesker som er slettere enn hva nålevende mennesker er, mens tragedien etterligner mennesker som er bedre» (Aristoteles, 2008, s. 30).

Det er flere sider ved *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) som er interessant å belyse når det gjelder mimetisk fremstilling av virkeligheten:

Filmen er basert på virkelige hendelser som skjedde da SYRIZA kom til makten i Hellas i 2015 og deretter forsøkte å reforhandle gjeldsavtalen med EU og IMF. Fram til valgseieren hadde SYRIZA vært et lite parti på venstresiden. Mange betegnet det som et protestvalg at de fikk så stor oppslutning at de kunne danne regjering. SYRIZA hadde riktignok en utfordring, ettersom de måtte danne koalisjon med et parti på høyresiden. Det som forente partiene, var at de var enige om at gjeldsavtalen med EU måtte reforhandles.

I flere intervjuer har regissør Costa-Gavras (2019) fortalt at han fikk ideen til å lage en film om den greske finanskrisen allerede da den pågikk. Costa-Gavras fulgte med på hvordan den politiske situasjonen utviklet seg. Da SYRIZA kom til makten, forsto han at det ville bli vanskelig for partiet å innfri løftene til velgerne i Hellas. EU var ikke interessert i å endre kurs når det kom til gjeldsavtalen.

Etter den greske folkeavstemningen sommeren 2015, trakk Yanis Varoufakis seg som finansminister. Det ble snart kjent at han ville gi ut sine politiske memoarer i bokform. *Adults in the Room – My Battle with Europe's Deep Establishment* kom ut i 2017. Costa-Gavras kontaktet Varoufakis og spurte om å få lese boka. Parallelt med at Varoufakis skrev boka, sendte han den over til Costa-Gavras som skrev filmmanus. Manuset til boka og filmen var ferdig omtrent samtidig. Dette gjorde det mulig at filmen fikk premiere så kort tid etter de virkelige hendelsene.

Det er ikke så vanlig at en film, som *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019), kommer så kort tid etter de virkelige hendelsene. Dette har både fordeler og ulemper. På samme måte som i de greske tragediene, skildrer Costa-Gavras en situasjon mange i publikum på forhånd vet utfallet av. Den økonomiske krisen i Hellas, avstemningen om MOU og Varoufakis' avgang ble bredt dekket i internasjonale medier. Likevel ønsker mange å se Costa-Gavras' film. *Hvordan* han forteller om en situasjon vi på forhånd vet utfallet av, er det som interesserer oss. I intervjuet «Le Cinéma est politique» sier Edwy Plenel om Costa-Gavras filmunivers: «[D]et er gjennom handlingen at fortellingen utfolder seg». (Mediapart, 2017) En annen måte å si dette på, er at film er *mimesis* i aristotelisk forstand.

Som publikummer kan du henge deg opp i hva som er sant eller riktig i filmen, og hva som er regissørens tolkninger eller grep for å dra oss inn i historien. Til dette vil nok Costa-Gavras svare at det finnes kun subjektiv sannhet. «We have a right to bear our point of view

as a badge (of honour). It is the base for every freedom» sier han i et tv-intervju med dokumentarfilmskaperen Marcel Ophuls (Ophuls & Costa-Gavras, 1976).

I antikken ble de fleste tragediene lagt til en tid «for lenge siden», men i en av Aiskhylos' tidligste tragedier, *Perserne* (Aiskhylos, 1975), danner slaget om Salamis i 480 fvt. bakteppet. Her tapte perserne for grekerne. Tragedien handler om hvordan perserne reagerer når de skjønner at de har tapt. Tragedien ble oppført bare åtte år senere, i 472 fvt. Blant publikum i Athen satt det ganske sikkert menn som hadde vært med i slaget. *Perserne* er en tragedie om hybris, det vil si overmot. Store riker kan falle. Kanskje skriver Aiskhylos tragedien på denne måten for å få det athenske publikummet til å reflektere: Vår bystat kan lide samme skjebne som perserne. I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) gjør det sterkt inntrykk at de nordeuropeiske lederne omtaler Middelhavslandene som P-I-G-S: Portugal, Italy, Greece, Spain. Dette er en svært nedsettende karakteristikk. Det kan virke som at de nordeuropeiske lederne har glemt at EU skal være til beste for *alle* medlemslandene. Det kan også virke som at de har glemt viktige aspekter ved Europas historie: Det vestlige demokratiet oppsto i antikkens Hellas. Kanskje kan *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) tolkes som en advarsel om at vi heller ikke må ta for gitt at vår tids institusjoner, vår tids demokrati, vil bestå til evig tid?

Noe av det interessante med parallellen mellom *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) og antikken, er at Costa-Gavras gjennom *mimesis* gjør historien om den nåtidige greske økonomiske krisen til en *allmenn* fortelling. Det er i tråd med Aristoteles ideal om hva diktningen skal ta sikte på.

En allmenn tragedie satt i vår tid

Political cinema, then, for us, is cinema which proposes consciously and deliberately to deal with politics and dramatic material, and with content in a certain way related to reality. Taking this concept in the broad sense, it's not a question of last month's events, but of contemporary problems and concerns, which thus excludes the film that is historical only in *spirit*. (Costa-Gavras, 1970)²³

Adults in the Room (Costa-Gavras, 2019) settes i vår tid, men det blir ikke referert til eksakte datoer. Prologen, altså den første tekstplakaten publikum får se, er formulert på en måte som kan oppleves som allmenngyldig: «For 7 years the Greek People have lived under the weight of a colossal debt. A new government will bring hope for a way out of the prison of debt» (Costa-Gavras, 2019).

²³ Costa-Gavras sitert på siden før innholdsfortegnelsen i Costa-Gavras: The Political Fiction Film (Michalczyk, 1984).

Som publikum får vi forståelse for at sju år er lenge. Fortellingen om et land nedlesset i gjeld kunne vært når som helst i historien. Gjelden må betales tilbake til noen som er mye større enn Hellas selv. I denne filmen er det Hellas på den ene siden og EU på den andre. EU er en enda større overmakt, fordi de også er allierte med verdenssamfunnet ved The International Monetary Fund (IMF) og Verdensbanken. Disse tre omtales ofte som Troikaen. Hellas er den kollektive protagonisten, EU og deres allierte er den kollektive antagonist.

Filmens handling tar oss til flere steder. Likevel er den innsnevret til å utspille seg i Europa generelt og EU-hovedkvarteret i Brussel spesielt. Mange av scenene foregår i et møterom som er delt opp slik at det minner om en kamparena der protagonist og antagonist møtes til kappestrid.

Hvilken virkning ønsker filmen å gjøre på publikum?

Adults in the Room (Costa-Gavras, 2019) er en film som får publikum til å reflektere rundt hva som er rett og galt. Selv om den ikke portretterer karakterene helt svart-hvitt, er det lite tvil om at Hellas og Yanis kan tolkes som heltene, mens EU og deres allierte (Troikaen) – ledet an av Tyskland og finansministeren Wolfgang – er motstanderne. Gjennom filmen får vi som publikum en økende forståelse av hendelsene som skjedde i perioden da Hellas kjempet for bedre lånebetingelser som kunne gi et bedre liv for deres innbyggere. Filmene gir oss en økende erkjennelse, noe som er i tråd med tragediens oppgave: «Tragedy, in short, did not simply reflect moral and political ideas; it also explored and questioned them, and in the process, helped to create an informed, self-aware body of citizens» (Day, 2016, s. 83-84).

Filmens mimesis

Hovedpersonen, det vil si protagonisten i filmen er den karismatiske finansministeren Yanis. Han gir seg i kast med den krevende oppgaven å reforhandle gjeldsavtalen med Troikaen på vegne av Hellas. Yanis har ofte blitt karakterisert som en politisk outsider. Noen sier også at han minner om helten Odyssevs i *Odysseen*.²⁵ Yanis er utpekt til oppdraget av statsministeren Alexis. I starten av filmen oppleves de som et samkjørt tospann. Yanis står opp mot antagonistens Wolfgang som er finansminister i Tyskland. Han må også kjempe mot andre sentrale karakterer. Her står Eurogroup-lederen Jeroen i en særstilling.

²⁵ Se for eksempel introduksjonen som Edwy Plenel gir i videointervjuet *Le Cinéma est politique* (Mediapart, 2017).

I løpet av filmen skal det vise seg at Alexis til slutt svikter både det greske folket, det vil si den kollektive protagonisten og den individuelle protagonisten Yanis. Dette skjer ved at Alexis ber om folkets råd gjennom en folkeavstemning om MOU – det vil si den avtalen som foreligger med EU. Når folket stemmer «nei» til avtalen, er situasjonen fastlåst. Alexis ser ingen annen løsning enn å signere avtalen likevel, til tross for at han alltid har sagt at den vil føre til en humanitær krise i Hellas. Yanis vil ikke være del av en regjering som ikke respekterer utfallet av en folkeavstemning. Han trekker seg som finansminister. Filmen slutter med at Alexis signerer avtalen med EU.

Valget Costa-Gavras har gjort med å bruke fornavn, og ofte ikke nevne navn i det hele tatt, gjør at hver enkelt rolle i større grad blir representanter for Hellas eller Eurogroup og deres alliere. Dermed blir det opp til publikum om vi vil bruke tid på å finne ut eksakt hvem hver enkelt person er i virkeligheten. Dette er et grep som gjør at vi lettere aksepterer filmen som fiksjon. Samtidig gjør filmskaperen også et grep som minner oss om at den er basert på virkeligheten: De som er valgt til rollene ligner til forveksling på de levende personene de skal spille. Dette understrekes med parykker, kostymevalg og en del kryssklipping mellom dokumentariske tv-opptak og scener som spilles ut av skuespillerne.

I og med at Costa-Gavras (2019) har valgt at filmens kulisser og karakterer skal ligne på virkeligheten, kan vi kanskje si at filmens *mimesis* framtrer som både representasjon, avbildning og etterligning av virkeligheten.

Alexis – en tragisk eller komisk figur?

Et spørsmål som dukket opp tidlig da jeg så filmen, er hvorvidt Alexis er en tragisk eller komisk figur. I filmen får vi ofte «øyekontakt» med han, han ser rett i kamera. Han er også med i flere scener som skiller seg ut som spesielt teatraliske: For eksempel er han i sentrum når den greske delegasjonen kommer til Brussel for første gang. De trenger seg mot bussvinduet og kikker ut i en koreografert bevegelse. Når den greske delegasjonen så møter EU på den røde løperen, er det et opptrekk der en EU-topp forsøker å påtvinge Alexis et slips. Alexis avviser «tilbudet» med en repeterende håndbevegelse. Sannsynligvis er Alexis mest i fokus i disse spesielle scenene som er koreografert og/eller hvor Alexis ser rett inn i kameraet, fordi det gradvis viser seg at det er han som gir opp prosjektet om å redde Hellas. Dermed dolker Alexis folket og Yanis i ryggen. Kanskje medvirker disse scenene til at vi som publikum tidlig opplever Alexis som upålitelig, uten at vi helt kan sette fingeren på *hvorfor*, sånn fra starten.

Filmens avslutningsscene er en koreografi der Troikaen tvinger Alexis inn i en dans – det ender altså med at Alexis og Hellas må danse etter deres pipe.

Representerende spillestil

Videre er det påfallende at spillestilen ikke er like realistisk eller psykologisk som vi ofte opplever i filmer bygd på Hollywood-dramaturgi. Dette er et bevisst valg fra filmregissøren Costa-Gavras. Han ønsker at rollekarakterene skal *representere* «noe». Dette «noe» kan forstås som holdninger, verdier og så videre. Dette er i tråd med den antikke tragedietradisjonen. Rollene er mer typer enn individer: Dette gjør at vi ikke lever oss like mye inn i den enkeltes skjebne, men vi blir engasjert i sakene de løfter fram.

Et godt eksempel her er scenen der Yanis forteller kona at han har trukket seg som finansminister. Den er kort og konstaterende. Skulle vi fått mer grep om *mennesket* Yanis hadde den kanskje vært mer psykologisk ladet. Dette er et bevisst valg fra Costa-Gavras side. Han har uttalt at han ikke ville lage en biografi om Yanis Varoufakis. Det er Yanis i funksjonen som finansminister som er interessant i denne filmen (Mediapart, 2017).

Videre forsterkes inntrykket av at alle representerer *noe* gjennom at de fleste scenene er i rom eller situasjoner som vi knytter til den offentlige sfære: EU-hovedkvarteret, regjeringskontorer, konferanser og så videre. De få scenene som er satt i private hjem eller på hotell, dreier seg også om den politiske krisen som alle forsøker å løse.

I disse eksemplene forbinder vi *mimesis* med *representasjon*.

Hybrid mellom tragedie og komedie?

Filmen oppleves også som en hybrid av det Aristoteles definerer som komedie og tragedie. Hovedfortellingen er en tragedie siden hovedpersonen ikke lykkes i oppdraget med å redde Hellas. Noen av utfordringene han møter underveis, skildres likevel på en komisk måte. I mange situasjoner framstilles representantene for Eurogroup som det Aristoteles beskriver som slettere mennesker. Særlig får Troikaens byråkrater gjennomgå. Et eksempel som kaller på latteren, er en scene der byråkratene sitter ved altfor små pulter og blir lekset opp av Yanis. Det er selvsagt et tungt alvor bak tallene og nedskjæringene de snakker om. Likevel vet vi ikke helt om vi skal le eller gråte. I denne scenen kommer det også fram at Yanis har *hybris*, det er en av karaktertrekkene som gjør greske helter så menneskelige. Ordet *hybris* betyr overmot, hovmod; vold. I gresk mytologi er *hybris* det overmotet et menneske viser dersom det prøver å heve seg over de begrensninger og mål gudene har satt for dem. Personer som begår *hybris*, vil rammes av *nemesis* – gudenes hevn. Yanis briljerer i sine resonnementer fordi han er faglig sterk som økonom. Dette er en provoserende faktor for motstanderne hans.

Vi kan kanskje si at Yanis er *for* dyktig, og da er det lett for mange å oppleve han som både forfengelig og arrogant. Selv om han antakelig kan mer om økonomi enn dem han forhandler med, gjør disse egenskapene at han ikke får gjennomslag for forslagene sine.

Filmen og de virkelige hendelsene

Når vi sammenligner *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) med de virkelige hendelsene den bygger på, er det interessant å se hvilke valg regissøren tar når det kommer til å framstille faktiske forhold. Costa-Gavras (2019) legger seg tett opp til Varoufakis' bok fra 2017. Noen av replikkene i filmen er så å si ordrette fra boka. Et eksempel på dette er barscenen der Yanis snakker med en amerikansk økonom. Politisk står de langt fra hverandre. Overfor studentene sine har Yanis kalt vedkommende Prince of Darkness. Til dette svarer han: «Prins? Jeg har blitt kalt verre ting enn det». I samtalen mellom dem spør kollegaen om Yanis ser på seg selv som en outsider eller insider i politikken. I boka *Adults in the Room* (2018) skriver Varoufakis at han i utgangspunktet ser seg selv som en outsider, men er villig til å opptre som en insider hvis det er det som skal til for å redde det greske folket:

Have no doubt about this, Larry: I shall behave like a natural insider for as long as it takes to get a viable agreement on the table – for Greece, indeed for Europe. But if the insiders I am dealing with prove unwilling to release Greece from its eternal debt bondage, I will not hesitate to turn whistle-blower on them – to return to the outside, which is my natural habitat anyway (Varoufakis, 2017) .²⁸

Yanis' replikker i filmscenen som skaper en mimetisk framstilling av denne episoden, er veldig tett på hvordan Varoufakis selv skriver. Med dette grepet viser regissøren oss hvordan den *virkelige* Yanis Varoufakis snakker. Vi opplever at Yanis er veltalende, at han forstår utfordringene han har gitt seg i kast med og at han er forberedt på å gå ut av politikken dersom han ikke oppnår det han mener er rett for Hellas.

Aristoteles mente at det er viktig at mennesker har dyder som mot, rettskaffenhet, besindighet og visdom. Yanis våger å være seg selv – outsideren – og å være tro mot det politiske prosjektet. Jeg oppfatter det som at Costa-Gavras (2019) velger å få fram disse sidene av Yanis fordi han har sympati med det han står for. Måten Yanis portretteres på i filmen gjør han til en helt i den tragiske tradisjonen. «Tragedien tar for seg edle mennesker av høy rang, som evner å vekke følelser som frykt og medlidenhet hos publikum» (Gladsø et al, 2015, s. 26). Yanis begår ikke feil basert på vond vilje, men oppgaven han prøver å løse som

²⁸ Dette utdraget fra boka ligger gratis tilgjengelig på nettet her: <https://www.globaljustice.org.uk/blog/2017/06/when-yanis-met-prince-darkness-extract-adults-room/>

Hellas' finansminister, viser seg være umulig på grunn av de sterke motkreftene. Denne framstillingen av Yanis er *mimesis* i form av portrettering. Costa-Gavras (2019) viser Yanis som en mann som lett kan oppfattes som litt bedre enn de fleste av oss. Her har vi et eksempel på at Costa-Gavras (2019) kunne valgt en annen framstilling om han ønsket det: Han kunne tatt med mer om at Yanis Varoufakis var omstridt, også i Hellas, både under og etter sin periode som finansminister. Costa-Gavras (2019) velger å forholde seg tett til Varoufakis' versjon i boka *Adults in the Room* (2018) som et vitnesbyrd over hvordan kampen om Hellas utspilte seg. «You can take all sorts of artistic licence, but there must be facts – and witnesses» (Sampson & Vidal-Hall, 2012).

I dette første nedslagsfeltet *Mimesis* i filmen, har jeg vist at *Adults in the Room* (2019) rommer ulike aspekter av *mimesis*. Den er en iscenesettelse av mennesker og hendelser i en bestemt og avgrenset periode fra det greske valget til Yanis trekker seg som finansminister og Hellas signerer MOU.

Nedslagsfelt # 4 Tragediens dramaturgi – handlingsstrukturen i filmen

I dette kapitlet viser jeg hvordan den aristoteliske handlingsstrukturen (som vist i fig.1 Modell for tradisjonell dramaturgi, side 30) med begivenhetskjede og omslag følges i *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019). Spenningen i filmen bygges opp over tid. Dramaet har en klar begynnelse, midte og slutt. Filmene kan deles inn i fem akter, selv om det er mulig å innvende at akt fire er i lengste laget.²⁹

Første akt inneholder en prolog, presentasjon og en utdyping. Gjennom presentasjonen og utdypingen får vi en kort oppsummering av dramaet som filmen skal spille videre på. I andre akt er det konfliktopptrapping: Eurogroup står på den ene siden og Hellas på den andre. I tredje akt trappes konflikten ytterligere opp: Eurogroup-møtet står i sentrum for begivenhetene. I fjerde akt er det konfliktopptrapping både ute og hjemme. Nå er det splitt og hersk både i Eurogroup og innad i den greske regjeringen. I femte akt når vi klimakset. Spenningen topper seg med den greske folkeavstemningen der folket stemmer nei til MOU. Løsningen på dramaet blir at den greske regjeringen likevel signerer den omstridte avtalen

²⁹ Filmene er lang, den varer 2 timer og 7 minutter. Jeg har derfor ikke kunnet gå i detalj på alle scenene, men jeg har valgt ut de i hver akt som gir oss en forståelse av sammenhengen, og som i høyest grad viser hvordan konflikten utvikler seg. Jeg er klar over at Aristoteles ikke skriver om akter i teatret, men har lagt inn en slik oppdeling fordi det gjør det lettere å følge utviklingen i filmen for de som leser denne teksten. Aristoteles nøyde seg med å si at handlingen må ha en begynnelse, midte og slutt. (Se f.eks Gladsø et al. (2015), s. 29). Idealet om fem akter stammer fra romerske Horats og hans *Ars Poetica*, ca. år 19 fvt. (Se f.eks Eide et al. (1994) s. 65)

med EU, noe som også fører til at finansministeren Yanis trekker seg. Det greske folkets kamp for et verdig liv fortsetter.

Første akt – Presentasjon og utdyping

Prologen som er skrevet over de første bildene i filmen av folkehavet på Syntagmaplassen i Athen fastslår hva som står på spill: «For seven years the Greek people have lived under a colossal debt. A new government will bring hope for a way out of the prison of debt».

De første scenene i filmen er jubelscener med folk i gatene som har stemt på den nye regjeringen. Her brukes dokumentariske bilder fra de virkelige hendelsene i forbindelse med valget i 2015. Scenen glir over i en ny scene innendørs, og vi skjønner etter hvert at vi er over i spillefilmen, det vil si etterligningen av de virkelige handlingene. I denne scenen ser vi de som skal danne ny regjering, og alle gleder seg over valgseieren. Jubelen står nærmest i taket når den påtroppende statsministeren sier (om dem Hellas står i økonomisk gjeld til): «They beat the drum and we danced. Now we'll beat the drum and they'll dance». I neste scene blir vi også introdusert for den påtroppende finansministeren Yanis, som snakker om de enorme summene Hellas skal gå i forhandlinger om.

Eurogroup-ledernes reaksjoner ser vi i en kryssklippet scene, der de sitter samlet rundt en tv-sending et annet sted i Europa. Her får vi det første frampeket om kreditorenes holdning til Hellas når den tyske finansministeren Wolfgang sier: «Hvis de vinner, kaster vi dem ut av euroen».³⁰

Med disse scenene får vi som filmpublikum en første introduksjon til hva som står på spill, og dermed om hva filmen skal handle om. Den kollektive protagonisten – det greske folket – blir presentert, og den individuelle protagonisten – Yanis (finansminister) og hans nærmeste allierte Alexis (statsminister) – blir introdusert. Den kollektive antagonisten – Eurogroup – og den individuelle antagonisten – Wolfgang (finansminister i Tyskland) – blir også presentert.

Dagen den nye greske regjeringen offisielt blir innsatt, sitter Yanis i en bar i Athen sammen med en amerikansk økonom han kaller Prince of Darkness. Økonomen forutser at Yanis vil bli sviktet av de rundt seg og at Hellas ikke vil få gjennomslag for en ny politikk versus EU og MOU. Yanis er – og vil alltid være – en outsider i politikken. Dette gjør ham til en skyteskive og syndebygg. For kreditorene står også for mye på spill til at de vil gi etter for Hellas ønsker og krav.

³⁰ Alle norske gjengivelser og sitater fra filmen i denne oppgaven er oversatt av meg.

Etter denne scenen hopper filmen fem måneder og tolv dager fram i tid. Da kommer Yanis hjem til kona si og forteller at han har sagt opp – han er ikke lenger enig med Alexis om kursen videre. Gjennom denne presentasjonen og utdypingen får vi kort oppsummert dramaet som vil utspille seg videre i filmen. Det er mulig å tolke denne barscenen som tragediens knute (*desis*). Knuten rommer det vi i moderne tale kaller intrigen, eller den grunnleggende konflikten (Gladsø et al, 2015, s. 30).

Andre akt – Konfliktopptrapping i Eurogroup: Yanis gjør en fatal feil

Konfliktopptrappingen starter i det den nye regjeringen har blitt innsatt og gjør sine forberedelser til det første møtet med representanter for Eurogroup.

I den første scenen her forsikrer statsministeren Alexis finansministeren Yanis om at de er på samme lag. Han understreker at han har valgt Yanis nettopp fordi han er en politisk outsider. Alexis ønsker at Yanis skal fortsette å bruke dette til sin fordel. Yanis er en politisk outsider fordi han egentlig er professor i økonomi og helt i verdensklasse som akademiker. Han har valgt å sette den akademiske karrieren på pause fordi han vil bidra i den nye regjeringen. Yanis har ikke vært medlem av noe politisk parti før han blir utnevnt som finansminister.

Alexis' forsikringer til Yanis om at de står sammen, kan forstås som et frampek. På dette tidspunktet virker det nesten rart at Alexis sier dette siden de nettopp har vunnet valget sammen. Men som vi får se: Alliansen slår etter hvert sprekker.

I neste scene avlegger presidenten for Eurogroup, Jeroen, et besøk i Athen sammen med noen sentrale byråkrater som jobber for Troikaen. Yanis ønsker Jeroen velkommen og ber han med inn på et kontor der de kan snakke på tomannshånd. Her ber Yanis høflig, men bestemt, om at Hellas og EU må finne løsninger for å restrukturere gjelden sammen. Det greske folk trenger mer levelige vilkår. Jeroen avviser forslaget kontant. Like etterpå går de ut til det ventende pressekorpsset. Her gjør Yanis noe som kan oppfattes som å kaste hansken: Han sier klart fra at den nye greske regjeringen ikke vil bli diktert av byråkratene i Troikaen. Hellas vil forholde seg til de politiske organene i EU, IMF og Verdensbanken og ta opp gjeldssituasjonen med de folkevalgte EU-representantene. Vi som filmpublikum får se at Jeroen misliker dette utspillet.

Etter møtet drar Yanis ut i verden for å finne mulige allierte. Første stopp er Paris. Yanis har positive samtaler med toppene i det franske finansdepartementet. Stemningen er vennlig og konstruktiv. På pressekonferansen etterpå, sier likevel den franske finansministeren plutselig noe helt annet enn det han uttrykte like før: Hellas må forholde seg

lojalt til MOU – det vil si intensjonsavtalen som den tidligere regjeringen har inngått med kreditorene. Etterpå konfronterer Yanis sin franske kollega. Han svarer at «dette må du bli vant med, Yanis. Det er slik politikken fungerer». Samtidig oppfordrer den franske finansministeren Yanis sterkt om til å dra til Berlin: Han antyder at tyskerne er fornærmet fordi Yanis ikke dro til dem først. Det er tydelig at den franske ministeren mener det er Tyskland, som suveren stormakt, som reelt vil kunne avgjør Hellas' skjebne. Yanis forklarer at han har valgt å dra til Frankrike og Storbritannia først fordi disse landene har invitert han. Yanis fortsetter reisen som planlagt, og hører ikke på den franske ministerens råd. Dette er med på å trappe opp konflikten. Yanis er blind for hvor viktig rådet om å dra til Tyskland faktisk er. Denne feilvurderingen fra Yanis kan kanskje tolkes som det man i tragedien kaller *hamartia*: «Hamartia betegner et feilgrep forårsaket av uvitenhet med hensyn til visse detaljer ved en bestemt situasjon» (Børtnes, 1980, s. 52). Det kommer til syne flere steder i filmen at Yanis trår feil fordi han kanskje ikke forstår, eller ikke vil forstå, spillereglene i EU. At dette ligger som en undertone gjennom filmen samsvarer med Gammelgaards tanker om hamartia som jeg presenterte i kapitlet om Aristoteles: Hamartia er et menneskelig vilkår som avspeiler de grunnleggende betingelsene som ligger i å være en del av et fellesskap.

Dagen etter besøket i Paris, har Yanis stor suksess i London. Etter flere møter med finansministeren og finanseliten der, stiger kursen for viktige greske aksjer. Deretter setter Yanis kursen mot Tyskland. Første stopp er Frankfurt og Den europeiske sentralbanken. Her messer presidenten om Hellas' gjeld, og de astronomiske summene ramses opp. Dagen etter drar Yanis til Berlin og møter den tyske finansministeren Wolfgang. Han kaller forslagene til den nye greske regjeringen for «cheap fireworks». Wolfgang gir den greske regjeringen et ultimatum om å endre kursen – de får tolv dager på seg til neste Eurogroup-møte. Deretter er det en pressekonferanse der Wolfgang er like kontant. Det blir en diskusjon om hvem som er mest fordomsfulle mot hvem: Hellas versus Tyskland eller Tyskland versus Hellas. En journalist spør Yanis angående Wolfgang: «Tror du at du får han til å danse etter din pipe?»

Når Yanis vender tilbake til Hellas, har aksjekursen som steg etter besøket i Storbritannia, falt like mye etter besøket i Tyskland. Noen i regjeringen er misfornøyd med utfallet av turen. Yanis forteller Alexis at han tror at Wolfgang vil kaste dem ut av euroen. Yanis får et «ja» fra statsministeren om å sette sammen et lag av internasjonale økonomer som i hemmelighet skal jobbe for å ha en plan B klar dersom det skulle bli nødvendig. Den

går ut på å raskt kunne få på plass en alternativ gresk valuta.³¹ Det er ti dager igjen til Eurogroup-møtet.

Tredje akt – Konfliktopptrapping: Frontene tilspisser seg på Eurogroup-møtet

Den greske regjeringen ankommer Eurogroup-møtet i Brussel med en stor delegasjon. I første scene ser vi dem stirre undrende ut av en bussrute: «Hva venter oss her?». Statsminister Alexis blir ført inn på en rød løper til fotografering, mens Yanis og hans rådgivere blir ledet inn i møtesalen, arenaen der slaget om Hellas framtid skal stå. Han blir ønsket velkommen av Christine, lederen av IMF (The International Monetary Fund) som forsikrer Yanis om at hun er sikker på at de kommer til å jobbe godt sammen. Wolfgang og noen av hans nærmeste allierte kommer inn i salen. Jeroen er møteleder og gir Yanis ordet: «Hit the floor!» Yanis legger fram Hellas' sak: «Etter fem år forstår jeg at dere er lei av gresk drama. Det er det greske folket også. Vi er her for å forhandle og vinne deres tillit uten å miste tilliten fra vårt folk». Mens Yanis holder sin tale zoomer kamera inn på en av representantene som skriver bokstavene P-I-G-S (pigs) og deretter Portugal, Italia, Hellas (Greece) og Spania.

Representanten som har skrevet det, og sidemannen hans smiler sarkastisk. Denne episoden viser at konflikten trappes opp: De andre landene i EU vil ikke imøtekomme Hellas fordi de er redde for at de må reforhandle gjelden med enda flere hvis de først åpner for dette.

Kameraet zoomer så tilbake på Yanis som ber om å få reforhandle MOU (Memorandum of Understanding), det vil si avtalen som den forrige greske regjeringen signerte. Den franske finansministeren holder en kort appell om at det må bygges en bro – det greske folket lider og demokratiet må seire.

Eurogroup stiller et ultimatum

Finansminister Wolfgang fra Tyskland bryter inn. Han sier: «Valg kan ikke tillates å endre økonomisk politikk». Yanis spør tilbake: «Hva er da poenget med dette møtet og det å avholde valg?» Så deler Yanis ut et dokument, men blir avbrutt av ordstyrer Jeroen. Yanis får beskjed om at notater må sendes til parlamentene før de kan tas opp i Eurogroup. Møtet har så en første pause før det starter igjen. Det deles ut et kommuniqué, altså et forslag fra møteledelsen i Eurogroup om en felles uttalelse. Dette gjør de, til tross for at Hellas enda ikke har fått mulighet til å presentere sine forslag. Nå drar konflikten seg opp ytterligere: Det blir tydelig at kreditorene ikke er villige til å reforhandle MOU. Forslaget til en felles uttalelse er

³¹ Disse planene ble kjent etter at Varoufakis hadde gått av som finansminister. Politiske motstandere ønsket å stille han for riksrett på grunn av dette (Smith, 2015b).

imidlertid så rundt formulert at en av Yanis' rådgivere tror at det kan være positivt. Yanis sier til rådgiveren at dette er en felle: «Går Hellas med på uttalelsen slik den står nå, vil landet fortsatt være under Troikaens kontroll». Dermed har Yanis plutselig både flertallet i salen og en av sine egne rådgivere mot seg. Yanis tar ordet. Han sier at Eurogroups forslag til uttalelse ikke åpner for noen bro mellom Hellas og kreditorene. Jeroen svarer at dersom Yanis insisterer på omformuleringer, må det tas opp i parlamentene i hvert av medlemslandene i eurosone. Det vil ta to til tre uker. I så fall vil Den europeiske sentralbanken måtte stoppe lånene til Hellas i mellomtiden, noe som vil resultere i at de greske bankene må stenge i løpet av noen timer. Yanis' reaksjon på dette er at han sier til salen og Jeroen: «President, du stiller meg et ultimatum på mitt første møte: *Intet* kan forandre MOU. Som en demokrat sier jeg nei til ditt ultimatum!» Nå blir det furore i salen, og flere EU-representanter langer ut mot Hellas. En roper «Take it or leave it!»

Christine fra IMF kommer med et forslag til plenum: «Kan alle forenes om å ta inn ordet 'amended' i teksten?» Ordet kan bety alt og ingenting: Endret, tilpasset eller bedret. Uten noen fortsettelse står kreditorene like fritt som om ordet ikke ble tilføyd. Yanis svarer derfor at teksten må fortsette med: «to help resolve the human crisis». EU-toppene svarer at dette blir for politisk. Yanis svarer tilbake: «Men en humanitær krise ER jo politisk!» Nå koker det i salen og Jeroen bryter av med å be om en ny pause i møtet. De fleste representantene reiser seg, mens Christine og Jeroen kommer bort til Yanis. Hun ber han trekke tilbake formuleringen han foreslo, hun mener den ikke vil gå gjennom. Yanis svarer at han får hele det greske parlamentet mot seg om han går med på uttalelsen slik den foreligger. Christine svarer han ironisk: «Si det til Wolfgang, han vil forstå det».

Money can't buy you love

Yanis ber om en lengre pause så han kan snakke med statsministeren Alexis. Nå zoomer kameraet inn på en scene der Yanis og hans rådgivere snakker med Alexis over pc-en. Vi ser at de øvrige møtedeltakerne er i bakgrunnen. Yanis og Alexis kommer fram til at de vil kjøpe seg tid, de tror ikke alle vil gå mot dem i dette første møtet. Jeroen bryter inn. Han sier at møtet må fortsette. Det er kaos og misnøye i møtesalen. Yanis sier til forsamlingen at han er villig til å signere hva som helst bare han får med formuleringen de mente var *for* politisk. En representant spør Yanis om Hellas' plan er å forlate eurosone?³² Yanis svarer at dette ikke er planen, men at Hellas ikke vil bøye av i forhandlinger under trusselen om å bli

³² Å forlate eurosone betyr i praksis å gå ut av valutasamarbeidet om euroen.

ekskludert. En annen representant sier: «Men dere er konkurs, no money!» Yanis svarer: «Som The Beatles sier: Money can't buy you love».

Ved slutten av møtedagen er den greske delegasjonen på en hotellsuite i Brussel. De har greske tv-nyheter på og vi hører at mediene oppsummerer dagens begivenheter. Delegasjonen sitter og ser på, mens Yanis og statsminister Alexis står i forgrunnen. Alexis vil vite hva Yanis tenker om situasjonen. Yanis sier at alle i salen gjør som Wolfgang dikterer: «Nå kommer de til enten til å prøve å få deg kastet, eller skape kaos og skyld på oss».

Statsministeren konstaterer at han er målet for kreditorene nå. Han sier at Frankrike aner fare, og han har tilbudt seg å besøke dem. Yanis svarer at Alexis må snakke med den tyske forbundskansleren Angela. Det er bare hun som kan løse situasjonen nå.

I denne akten ser vi hvordan splittelsen mellom Hellas og Troikaen øker, og de første tegnene på intern splid begynner også å piple fram.

Fjerde akt – Konfliktopptrapping både ute og hjemme

Den greske delegasjonen er fortsatt samlet på hotell-suiten når en av Yanis' rådgivere sier til statsministeren at presidenten for Eurogroup, Jeroen, er på telefonen og vil snakke med Alexis. Like etter kommer Jeroen til suiten. Han blir overrasket over å se hele den greske delegasjonen der. Statsministeren prøver å få til en vennlig ramme, men Jeroen går rett på sak. Han sier at det gjelder den felles uttalelsen. Alexis svarer høflig at han også insisterer på at «to resolve the human crisis» må med. Jeroen sier at i så fall må han (Jeroen) komme tilbake med et nytt forslag. Han snur seg og går. Når Jeroen har gått, gir Yanis en advarsel til Alexis: «Hvis du lar dem velge hvem de vil snakke med av oss to, taper vi». Her blir statsministeren satt på plass av finansministeren foran hele den greske delegasjonen.

Et skritt fram og to tilbake

Dagen etter er Yanis kalt inn til byråkratene i Troikaen for å gå gjennom hva Hellas kan gjøre for å kutte gjelden. De foreslår en rekke tiltak som Hellas allerede har gjort. Landet er på randen av konkurs, det er ikke flere kostnader de kan kutte eller virksomheter og verdier de kan selge til utlandet. I en voiceover-kommentar konstaterer Yanis at disse byråkratene er likegyldige til hvilke lidelser de påfører andre. Møtet blir avbrutt av at Alexis ringer Yanis og sier at han må snakke med den franske representanten Pierre. Frankrike har trukket i noen tråder for å løse opp situasjonen.

Yanis går til Pierre og får presentert et nytt forslag til kommuniqué. Denne gangen blir Yanis positivt overrasket. Han spør hvor han kan signere. Yanis forsikrer seg om at «alle» som har noe å si, har blitt enige om teksten. Pierre svarer «alle, bortsett fra Wolfgang, men

han kommer til å bøye av når han ser at de andre er enige». I filmen ramses det her opp noen navn, men betydningen forblir den samme: Frankrike har sikret seg ryggdekning hos alle de viktigste aktørene. Derfor er den franske representanten sikker på at Wolfgang vil la seg overtale. Pierre og Yanis går så inn til president Jeroen. Der får de en ny overraskelse: Jeroen har skrevet et nytt utkast til kommuniké. I denne teksten er alt det positive som stod i versjonen Pierre hadde presentert for Yanis, utelatt. De er tilbake i samme fastlåste situasjon som dagen før. Yanis spør Pierre om han er villig til å skrive under på Jeroens forslag, selv om den er stikk i strid med det opprinnelige forslaget. Pierre mumler til svar: «Whatever the president says». Jeroen tilbyr Yanis å stryke i teksten. Yanis setter seg ned og endrer på den med kulepenn. Nå eksploderer Jeroen og sier at Yanis kaster bort alles tid. Yanis svarer at selv om Jeroen er president, har han ingen rett til å skjelle ut folk, han har faktisk plikt til å lytte til *alle* medlemmene i Eurogroup. Jeroen beklager, og deretter går de tre ut til det ventende møtet.

Eurogroup-møtet går ut i langdrag, og det blir enda tydeligere at det er konflikter på kryss og tvers. Jeroen og andre uttaler seg til pressen som følger møtet. Flere EU-topper kaller grekerne for naive raddiser. De gir Yanis og co. skylden for alt som er galt. Når Frankrike prøver å mekle, truer Wolfgang med å sende Troikaen til Paris. Hellas blir stående mer og mer alene.

Etter Eurogroup-møtet er det en kort scene der Alexis og Yanis er på kontoret i Athen. Alexis ønsker Yanis god tur til et nytt møte. Alexis ber han holde møtet oppe. Alexis har snakket med Angela (forbundskansleren i Tyskland og sjefen til Wolfgang), kanskje kan det gi en ny løsning på den fastlåste situasjonen?

En gjeld, er en gjeld, er en gjeld

Tilbake i Eurogroup-møterommet går diskusjonen akkurat som sist, der de andre representantene anklager Hellas for å ikke betjene gjelden sin. Yanis forsøker å minne de andre EU-toppene på at det er en humanitær krise på gang: 600 000 mennesker har ikke fått lønn på seks måneder, og mange reiser fra Hellas. Etter hvert blir partene enige om at Hellas skal få komme med et forslag som kan danne et grunnlag for en reforhandling av MOU. Wolfgang er ikke fornøyd med dette utfallet. Han forlater møtet mens han roper at «gjelden må betales – en gjeld, er en gjeld, er en gjeld». Til slutt blir det likevel enighet om at Yanis skal komme tilbake med et forslag på vegne av den greske regjeringen.

Etter Eurogroup-møtet utspiller handlingen seg igjen i Athen. Byråkratene i Troikaen dukker opp på Yanis' kontor og klager over arbeidsforholdene. Yanis sier at de ikke har noe å klage over. De har en hel etasje for seg selv på Hilton hotell. Troikaen svarer at dette uansett vil bli tatt hånd om av deres overordnede, om Hellas ikke legger mer til rette for dem. Så forteller Troikaen at de denne gangen har kommet til Yanis for å få oversikt over havner og skipsverft slik at disse kan legges ut for salg. Yanis svarer at de som tjenestemenn ikke kan komme og be han om dette, han sier at de heretter får henvende seg til Hellas' tjenestemenn³⁴ og kaster dem ut av kontoret.

Nå fortsetter diskusjonen i den greske regjeringen. Noen mener Yanis provoserer kreditorene for mye, andre mener at han ikke gjør nok for å få slutt på Hellas' gjeldssituasjon. Møtet viser at regjeringen er splittet internt. Yanis sier at de har tatt et skritt på veien i og med at de nå får legge fram et forslag til tiltak. Like etterpå kommer en rådgiver inn og gir statsministeren et ark. Alexis leser teksten høyt så alle får høre: Jeroen, presidenten for Eurogroup, har skrevet at forslagene fra Hellas må være i tråd med den gjeldende MOU. Yanis konstaterer at Wolfgang nok en gang har kommet på banen. Siden Wolfgang stikker kjepper i hjulene, må den greske regjeringen finne en måte å presentere et forslag til Eurogroup på uten å involvere hele parlamentet. I et nattlig møte søker de råd hos riksadvokaten og sørger for at finansministeren får de nødvendige fullmaktene han trenger for å signere på vegne av landet.³⁵ Yanis er klar for å utføre sin del av oppdraget, men ber Alexis om å kontakte Angela igjen. Årsaken til dette, er at det bare er hun som kan få Wolfgang til å snu.

Hellas, en del av EU-fellesskapet, eller ikke?

Alexis har snakket med Angela, og hun lover å sende noen til Hellas for å snakke med dem. En sen kveld venter Yanis, kona og hans rådgivere hjemme hos han. De har dekket opp til en flott middag, men de vet ikke hvem som skal komme. Til slutt dukker Wims opp. Han gjør det med en gang klart at han ikke vet hvorfor han er der. Det er kona til Yanis som åpner døra for han. Wims valser inn uten engang å hilse på henne. Gjennom kvelden disker hun og en annen kvinnelig rådgiver opp de herligste greske retter og masse god vin. Wims nyter

³⁴ Et annet ord for tjenestemann kan være embetsverk eller byråkrater. Poenget er at byråkratene fra Troikaen ikke kan behandle finansministeren i Hellas som om han er en av dem, eller under dem i rang. I denne scenen står noen av Yanis medarbeidere i bakgrunn og vi ser at de jubler over at han irttesetter representantene for Troikaen.

³⁵ Denne episoden tror jeg er enklere å forstå for det greske publikum enn oss andre. Poenget er i alle fall at regjeringen/ministrene egentlig ikke kan signere en slik avtale uten å ta det opp i parlamentet. På grunn av dårlig tid skaffer de seg en fullmakt etter dialog med riksadvokaten.

oppvarmingen og fråtser i mat og drikke. Han holder selskapet i gang i nesten fem timer, men viker ikke fra linja Eurogroup har lagt opp til. Møtet er altså helt forgyves for det greske vertskapet.

Nå blir Alexis invitert på statsbesøk hos Angela. Yanis, kona og noen rådgivere følger den greske tv-sendingen av besøket i Tyskland. En av rådgiverne sier at Angela har en egen evne til å forhekse «cast a spell on» gjestene sine. Når Alexis kommer tilbake, snakker han begeistret om henne til Yanis. Alexis mener at Angela er pragmatisk og løsningsorientert. Alexis forteller også at Angela hadde oppfordret han til å erstatte Yanis for å gjøre forhandlingene enklere. Alexis forsikrer Yanis om at dette ikke er aktuelt. Likevel uttrykker Yanis bekymring for at Angela har forsøkt å splitte dem. Alexis ber Yanis om å fortsette forhandlingene med Eurogroup. Neste møte skal være i Riga.

I Riga erfarer Yanis at Eurogroups agenda ikke bare er å få Hellas til å avfinne seg med MOU slik den foreligger. Nå er de ute etter å sverte ham personlig. Yanis blir innkvartert langt unna sin delegasjon, og mediene omtaler han som en som står stadig mer alene. Når møtet starter, har en vesentlig gruppe av representantene, med Wolfgang i spissen, hatt et formøte og lagt en plan for å stoppe Yanis. Alle forslag han stiller på vegne av Hellas som kan gå på tvers av MOU, blir tilbakevist og han får beskjed om at Troikaens byråkrater må stå fritt til å gjøre jobben sin. Møtet heves uten at Yanis kommer til ordet. I møte med pressen etterpå sier en av EU-representantene at de trenger en Yanexit, altså at det beste for alle parter ville være om Yanis trakk seg som finansminister.³⁶



Bilde 3: Offisielt bilde fra filmen *Adults in the Room* (2019). Yanis taler til de andre ministrene i Eurogroup. Situasjonen kan minne om et rettstribunal.

³⁶ Yanexit er en ordlek som spiller på andre begrep som Grexit og Brexit.

Journalistene løper så etter Yanis og peprer han med spørsmål. Han sier at han har tillit fra statsministeren og sitt folk. I nyhetsinnslaget etterpå presenteres det som at han nå står alene og at han ikke vil svare på spørsmål.

Yanis begynner å tvile

Tilbake i Athen er Yanis tilbake på kontoret til Alexis. Yanis sier at nå har de startet karakterdrapet på han, og at om det er bedre for regjeringen, trer han selvsagt tilbake. Alexis forsikrer han om at han er ønsket: «We are like a hand-knitted sweater». Dette er en fin metafor på forholdet mellom de to, slik Alexis ser det. Det er mulig at vi har et lignende uttrykk på norsk, men bildet er forståelig uansett: Mister man først en maske i strikkesøyet rakner snart det hele. Like etter møter Yanis og Alexis flere regjeringsmedlemmer. Det kommer fram at det råder ulike oppfatninger. Noen mener at Yanis må gå fordi det har skåret seg mellom han og Wolfgang. Alexis vil ikke gi slipp på Yanis, men setter inn Yorgos som Yanis' viktigste rådgiver. De som er skeptiske til Yanis, uttrykker at dette er et godt trekk fordi Yorgos er godt likt i Brussel, det vil si i EU. Yorgos har vært med i kulissene hele tiden, men nå mot slutten av filmen blir det tydeligere at han tar seg friheter og aktivt motarbeider Yanis. Yorgos bruker tid på å møte andre representanter og rådgivere i EU i skjul. Han er dermed ikke lojal mot linja hans egen regjering har vedtatt: å stå hardt på kravet om å reforhandle gjeldsavtalen MOU.

Nå begynner motsetningene i regjeringen å bli stadig mer tydelige. Yanis liker ikke situasjonen. Han uttrykker skepsis til statsministerens valg om å forfremme Yorgos. Alexis på sin side, sier at han forsøker å kjøpe litt tid, de trenger en pause for å samle seg litt.

En kveld kjører Yanis og kona motorsykkell til en restaurant der de skal møte venner. Yanis har lyst til å gi seg, men kona og vennene minner han om at 142 000 mennesker stemte på han. De mener Yanis skylder velgerne å fortsette kampen. Mens de sitter der, kommer en folkemengde gående. Det er velgerne, det greske folket som Yanis jobber for. Menneskene står helt stille og ser på Yanis og selskapet hans som sitter i restauranten. Deretter oppløser folkemassen seg like plutselig som den dukket opp.

Dagen etter drar Yanis til kontoret og fortsetter arbeidet. Han og statsministeren har et møte under fire øyne. Alexis forteller at Yorgos mener at Hellas bør skrive under på en ny gjeldsavtale med kreditorene. Hvis de gjør det nå, kan de få en god avtale. Yanis advarer Alexis mot å underskrive: «Jo mer du gir etter, jo mer vil de kreve. Den avtalen som er foreslått, vil skape konstant krise».

Alexis på offensiven

Alexis forteller at forbundskansleren, Angela, har invitert han til et nytt møte i Brussel. Han ber Yanis komme etter, de må fatte viktige beslutninger. På veien ut spøker Alexis med at det greske hemmelige politiet tror at Yanis jobber for Wolfgang. «Hva tror du?» spør Yanis «Ikke jeg», svarer Alexis.

Når Yanis kommer til Brussel, skjønner han at flere fra regjeringen har kommet dit allerede, og de har ulike agendaer. Rådgivere som tidligere har vært hans nærmeste allierte, skal plutselig i middag med noen EU-topper uten at Yanis er invitert. Det viser seg at Yorgos har tatt initiativ til middagen bak Yanis' rygg. Yanis går til Alexis' suite. Statsministeren er opptatt i en telefon, men Yanis vil advare ham om at Yorgos har møter med EU-toppene. Statsministeren virker lite interessert, og Yanis er på nippet til å levere et oppsigelsesbrev han alltid har klart på innerlomma.³⁸ Men før Yanis går, kommer statsminister Alexis bort til han igjen og sier at Yorgos betyr ingenting, nå er det tid for avstemming. Grexit er utelukket. Til dette må jeg knytte en liten kommentar: Denne scenen har jeg sett flere ganger, men jeg er fortsatt litt usikker på betydningen av den:

1) Har ikke Yorgos noen betydning lenger fordi han vil få sparken? 2) Sikter Alexis til en avstemming i Eurogroup, eller sikter han til at han nå har bestemt seg for at det skal være folkeavstemning i Hellas? Uansett: scenen viser enda en situasjon der Yanis tviler på om han har Alexis' tillit. Også denne gangen lander han på at de har felles kurs.

Samtalen mellom Yanis og Wolfgang

I Brussel får Yanis organisert et privat møte med Wolfgang. På møtet kaster Wolfgang sjokoladepenger utover bordet og sier at det er en gave fra tyske skolebarn: «Jeg lovt å gi dem til deg, sjokolade er godt mot depresjon».³⁹ Yanis svarer at Wolfgang også må ta noen. Han sier at hvis den greske økonomien kollapser, får det konsekvenser også for de som har lånt Hellas penger. Tyskland er blant de fremste kreditorene. Wolfgang spør hva Yanis mener kan være løsningen. Yanis svarer at det vil være å restrukturere gjelden.

Wolfgang repliserer at det er en mulig løsning til: Å signere MOU *eller* å gå ut av euroen. Yanis svarer Wolfgang at kansleren har utelukket å ta Hellas ut av euroen. Wolfgang

³⁸ I de fem månedene og tolv dagene Yanis var minister, hadde han alltid med seg et slikt oppsigelsesbrev. Han mente at dette brevet fungerte som en konstant påminnelse om hvorfor han hadde tatt på seg oppdraget: Det var for å gjøre tilværelsen bedre for det greske folk. Hvis han en dag kom fram til at regjeringen ikke lenger jobbet for dette målet, skulle han være klar til å trekke seg umiddelbart.

³⁹ *Depression*: her spiller han på dobbeltheten mellom klinisk depresjon og at den greske økonomien er inne i en depresjon. Fungerer bedre på engelsk enn norsk.

mener da at de må signere MOU, hvis de da ikke går for en folkeavstemning? Wolfgang spør at det blir en folkeavstemning for eller mot euroen i løpet av to uker til tre måneder: Stemmer grekerne «ja» til euroen, må de også signere MOU. Stemmer de mot, betyr det Grexit.⁴⁰

Nå spør Yanis Wolfgang om et fortrolig råd: «Du har vært en insider i politikken i 40 år, jeg har bare vært med i fire måneder. Hvis du var meg, ville du signert denne MOU?» Det blir stille en stund før Wolfgang svarer:

Som en patriot: Nei. Avtalen er dårlig for deres folk. Den vil ikke tillate at dere kommer dere økonomisk på fote igjen. Du tror at eurosonen ikke er bærekraftig som den er, og at en politisk union er nødvendig. Det er korrekt. Men akkurat nå må vi følge reglene for å redde euroen. Hellas blir et eksempel til etterfølgelse for de andre.

Her mener Wolfgang at Hellas' skjebne vil stå til skrekk og advarsel – slik at andre land også vil skjønne at Eurogroup ikke gir etter i gjeldsforhandlinger. Wolfgang fortsetter: «Statsministeren deres snakker med kansleren hele tiden. Det er intet hun kan tilby han. Valget hans er lett: Å signere MOU *eller* Grexit».

Femte akt – Klimaks, løsning og avrunding: Tragediens omslag og gjenkjennelse

Den greske regjeringen har malt seg inn i et hjørne. Ved folkeavstemning, for eller imot MOU, overlater de til folket å bestemme hva Hellas skal gjøre nå.

Yanis og Alexis står på terrassen til hotellsuiten i Brussel. Alexis har akkurat hørt på et opptak på Yanis' telefon hvor Wolfgang sier at han kun har to valg: Å signere MOU eller ta en Grexit.⁴¹ Alexis sier: «Jeg føler meg fanget som en sverdfisk. De drar meg opp, ned, opp, ned, opp [...]»

Resten av den greske delegasjonen ser gjennom vinduet ut på dem på terrassen. Alexis lager noen bevegelser de ikke forstår betydningen av, han etterligner bevegelsene man gjør når man fisker sverdfisk. Her er det også klippet inn en kort scene fra virkeligheten, der noen fiskere trekker opp sverdfisk. Dermed ser vi som publikum *både* Alexis' bevegelser *og* en virkelig situasjon på en fiskebåt. De andre karakterene i filmen ser selvsagt ikke klippet fra fiskebåten.

Alexis sier til Yanis: «Folkeavstemning er vår frihet». Yanis svarer: «En folkeavstemning er ikke nok, vi må forberede det som kommer etterpå». Yanis og Alexis

⁴⁰ Grexit = Greek Exit from the Euro.

⁴¹ Etter at Yanis var ferdig som finansminister avslørte han at han hadde gjort hemmelige lydopptak av møter i Eurogroup som hadde gått for lukkede dører. Opptakene gjorde han for å dokumentere det enorme presset Hellas ble utsatt for fra de andre medlemslandene i Eurogroup. I mars 2020 ble opptakene offentliggjort (Kokkindis, 2020).

snakker om hva som vil skje, og at de har en felles skjebne. Alexis sier at «vi skal dele fengselscelle». De skjønner at en folkeavstemning kan bli upopulær både hos kreditorene og opposisjonen i Hellas. De får resten av den greske delegasjonen ut på terrassen. Alexis forklarer at de vil forberede en folkeavstemning, og at planen må holdes hemmelig til han kunngjør den. Yanis spør retorisk: «En folkeavstemning, for å vinne den, eller for å tape den?». En annen minister spør om Hellas vil gå ut av EU hvis de vinner folkeavstemningen.

Statsministeren svarer at folkeavstemningen skal være et «ja» eller «nei» til Eurogroups ultimatum om at Hellas må signere MOU. Denne samtalen mellom den greske statsministeren og hans regjeringsskollegium illustrerer hvor kompleks den greske avstemningen egentlig er: Den er ikke et «ja» eller «nei» til EU og euroen, men et «ja» eller «nei» til å signere MOU slik den foreligger på dette tidspunktet. En av ministrene innvender at kreditorene vil stenge bankene. Alexis svarer at Angela har lovet at de ikke skal gjøre det. Nå får vi et glimt av bilder fra virkeligheten, da både «ja»- og «nei»-siden tok til gatene i Athen for å mobilisere velgerne i 2015.

«We need adults in this room»

Yanis og en rådgiver møter representantene for Eurogroup i samme møterom som tidligere i filmen. Jeroen spør hvorfor den greske regjeringen vil avholde en folkeavstemning. «Er det for å vinne eller tape den?». Jeroen går rett mot Yanis og hans rådgiver og sier til dem: «At dere kunngjør en folkeavstemning forandrer ingenting. Vi fortsetter uten dere». Yanis' rådgiver svarer: «En folkeavstemning er en intern sak. Derfor påvirker den ikke dette forumet». Yanis følger opp med å si: «Det greske folket må få bestemme selv». En representant i Eurogroup innvender: «Men hvordan kan dere la vanlige folk bestemme i så komplekse økonomiske saker?» En annen representant tilføyer: «Vet folk virkelig sitt eget beste?» Det er en opphetet stemning i møterommet. Yanis sier til forsamlingen at det eneste Hellas ber om nå er likviditet fram til folkeavstemningen. Både Jeroen og Mario⁴² protesterer: «Beslutningen om å kutte likviditet er vår, uansett når». Yanis' rådgiver påpeker at hvis de kutter likviditeten, fører det til at greske banker blir stengt og at det er å regne som en politisk innblanding i den greske folkeavstemningen. Jeroen blir provosert og sier: «De neste møtene blir uten dere». Yanis går fram til han og spør forsamlingen om presidenten virkelig kan ekskludere dem. «Hva sier vedtektene?» President Jeroen svarer: «Eurogroup har ingen vedtekter, ingen juridisk eksistens. Beslutningene fattes av presidenten». Yanis svarer:

⁴² Mario er sjefen for Den europeiske sentralbanken.

«Wow! Så dine beslutninger – våre beslutninger, har ingen legalitet, de er tilfeldige».

Wolfgang tar ordet: «Våre beslutninger respekteres av alle regjeringer i Unionen». De andre representantene i salen nikker, ler og støtter Wolfgang. Christine fra IMF står og ser utover salen og sier: «We need adults in this room».

Ingen penger

I Athen er det regjeringssmøte midt på natten: Eurogroup har stengt pengeoverføringene. En minister sier: «Bra reklame for «ja»-siden. Vær så snill å åpne bankene våre! La oss signere MOU, så lar de oss være i fred». En annen minister sier at hvis bankene blir stengt på grunn av lite kontanter, blir det opprør. Regjeringen blir enig om at alt vil gå dersom folk får en maksimumsgrense på å ta ut 60 euro per dag. De andre går, og Alexis og Yanis blir igjen. Alexis spør om plan B er klar hvis de blir kastet ut av euroen. Yanis bekrefter at de vil klare å gå over til annen valuta. Det vil bli smertefullt, men det vil gå. Videre tviler Yanis på at de virkelig vil bli kastet ut av euroen. En av Yanis' rådgivere kommer inn og forteller at de akkurat fant 16 milliarder euro (!) liggende, fordi Den europeiske sentralbanken fløy inn penger til bankene for fem år siden og glemte det. Yanis svarer at det er et bra funn, men ikke noe de kan bruke til noe. Begynner de å bruke av pengene, er det å regne som tyveri. Alexis uttrykker at det knapt kan være tyveri å forsyne seg når folket sulter. Yanis svarer at hvis de, som en venstresidradikal regjering, bruker av pengene, blir de like korrupte som deres forgjengere. En minister foreslår at pengene kan nasjonaliseres. Yanis svarer at pengene kan nasjonaliseres hvis de forlater euroen. Statsministeren skjærer gjennom: «Hellas skal ikke forlate euroen, vi skal ikke bli tyver. Vi får heller gå for planen om 60 euro dagen.

Vi ser et tv-innslag: Nyhetsoppleseren sier: «I og med offentliggjøringen av at det blir folkeavstemning, stengte Den europeiske sentralbanken pengestrømmen til greske banker og tvang dem til å stenge. Det førte til økonomisk panikk». En fransk EU-representant tar over ordet i tv-innslaget: «Jeg vil anbefale dem å stemme 'ja', fordi deres stemme vil sende et signal både fra Hellas og til Europa-samarbeidet». Også en gresk velger kommer til ordet i tv-ruta: «Hvis 'ja' vinner, vil det få oss ut av konkursen venstresiden dro oss inn i». Yanis skrur av tv-en og sier: «Hvis 'ja' vinner, så slutter jeg». En annen minister sier: «'Ja' betyr å gå for MOU. Vi fortsetter kampen, vi har fått til så mye!» Yanis: «Et 'ja' vil lede oss rett inn i armene på Troikaen, det motsatte av vårt mål». Den andre ministeren: «Og hvis 'nei' vinner? De kommer til å sparke oss ut av euroen». Yanis: «Med landet vårt i ryggen kommer de ikke til å våge å gjøre det. Hvis de gjør det, lager vi ny valuta og kjemper».

Folkets dom: Nei til MOU!

Nå er det kvelden for folkeavstemningen, og alle forventer at «ja»-siden vil vinne. Yanis håper på et «nei», men han tror at enkelte i regjeringen håper på et «ja». Det vil gi dem alibi til å fortsette ved makten. Regjeringen er samlet i regjeringsbygget og ser utover folkehavet på plassen utenfor. Yanis sier til Alexis: «Vi blir fanget i et endeløst gjeldsfengsel». Alexis svarer: «Og vi må tjene den brutale Troikaen». Yanis svarer: «Hvis vi ikke får et nei, et massivt nei».

Alexis sier at han vil trenge Yanis uansett hvilket utfall det blir, men Yanis er avventende. Han vet at enkelte i regjeringen mener han står i veien for en løsning med EU. Mens de venter på resultatene, går diskusjonen mellom regjeringsmedlemmene om hvilket resultat som vil være det beste. Så hører vi en tv-stemme: «Og nå: valgresultatene». Avstemningen er veldig jevn og spennende til siste slutt. Så vinner nei-siden, og det er gledesrop og jubel.

Alexis står foran i bildet. Han ser rådvill ut, med en tåre på kinnet og en indre stemme som sier: «Jeg er som en sverdfisk». Yanis innser samtidig at resultatet er en felle: Det vil ikke være mulig for den greske regjeringen å innfri velgernes forventninger. Tyskerne vil ødelegge seieren. Kansleren venter sammen med alle de andre, rasende over avstemningen og nei-seieren. Her innser Yanis at selv om en stor majoritet av det greske folk har stemt nei til MOU, kommer det ikke til å forandre noe. Om mulig, er Tyskland og de andre i Eurogroup enda mer provoserte og bestemte på å gjennomføre gjeldspolitikken akkurat slik de ønsker.

Den innsikten Yanis får like etter at resultatet av folkeavstemningen er kjent kan forstås som tragediens *vendepunkt (peripeti)*, der situasjonen går fra lykke til ulykke. Til tross for at folket har stemt «nei» vil utfallet måtte bli at Hellas signerer MOU. Yanis gjennomskuer knuten og forstår sin egen skjebne. Dette er *gjenkjennelse (anagnorisis)*. Med denne selvinnsikten inntreer det genuint tragiske: Hellas blir tvunget til å skrive under gjeldsavtalen og Yanis blir sydebukken for alt som har gått galt. Med dette inntreer også *lidelsen (pathos)*. (Gladsø et al, 2015, s. 30).

Alexis svikter folket og signerer MOU

Siste scene: Nå er spenningen fallende og vi kommer til knutens *løsning (lysis)* (Gladsø et al, 2015, s. 30). Alexis ankommer Brussel alene. Det er masse presse utenfor EU-hovedkvarteret. Han kommer inn i bygningen og de lange, øde korridorene. De er som en labyrint. Det er ingen dialog, bare en suggererende musikk. Så kommer EU-representanter og danser med han, de gjør bevegelser som om de fanger han som en sverdfisk. Alexis må danse etter deres

pipe. Hans spådom: «They beat the drum, and we danced. Now we'll beat the drum, and they'll dance», blir gjort til skamme.

Epilogen leses opp av Yanis: «Statsministeren signerte MOU. Finansministeren sa opp. Det greske parlamentet stemte for MOU med 73 prosent av stemmene. Folket ble kuppet. Krisen fortsetter. Folket overlever tappert» (Costa-Gavras, 2019).

I dette avsnittet har jeg belyst nedslagsfeltet dramaturgien, det vil si handlingsstrukturen med begivenhetskjeden og omslaget i filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019). Filmen ser jeg altså som en nåtidig tragedie. Jeg har vist hvordan filmen starter da SYRIZA kommer til makten i Hellas. Finansministeren Yanis får i oppdrag å reforhandle statsgjelden. Han møter motstand fra EU fra dag én. Gradvis møter han også motstand internt i regjeringen. Filmens klimaks er da det greske folket stemmer «nei» til den foreslåtte avtalen, MOU, som den forrige regjeringen hadde forhandlet fram. Dette utfallet av folkeavstemningen er det som Yanis håpet på. Hans regjering hadde også anbefalt folket å stemme «nei» til avtalen. Men i det resultatet blir kjent, forstår Yanis at Alexis og resten av regjeringen hadde håpet på et «ja», til tross for at de hadde uttrykt det motsatte til sine velgere. Dette omslaget kommer som en konsekvens av noe sannsynlig eller nødvendig: Regjeringen klarte ikke å forhandle fram en så god avtale med EU som de hadde gått til valg på. Hvis folket likevel stemte «ja» til avtalen, ville det innebære en aksept av at regjeringen hadde gjort så godt som de kunne. Når folket stemte «nei», vet ikke regjeringen lenger hva de skal gjøre. Det går opp for Yanis at statsminister Alexis kommer til å signere avtalen, på tvers av folkets ønske. Yanis vil ikke være med på dette. Derfor trekker han seg som finansminister. Med dette omslaget fra uvitenhet til viten oppstår det også et fiendskap der det en gang var vennskap. Alexis svikter både Yanis og Hellas. Når Yanis blir stående alene, blir han også SYRIZAs syndebukk for alt som har gått galt i forholdet til EU.

Orden gjenopprettes

Ifølge Børtnes (1980, s. 40) betegnes et handlingsforløps ideelle lengde en bevegelse fra den ene ekstreme tilstand av lykke til den motsatte – gjennom en nødvendig eller sannsynlig sekvens av mellomstadier. I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) ser vi innledningsvis hvordan Yanis og det greske folket er fulle av håp etter valgseieren i starten av filmen, mens slutteksten forteller at han måtte gi seg som finansminister og at det greske folket fremdeles lider.

Man kan på en måte si at ved filmens slutt er den opprinnelige orden gjenopprettet: Til tross for at Hellas forsøkte å kjempe, er styrkeforholdet det samme som før mellom grekerne og kreditorene.

Gir denne slutten *katharsis* for oss som ser tragedien på det store lerretet? Jeg vil ta en liten omvei rundt korets rolle og ritualets betydning, før jeg avslutningsvis ser litt nærmere på *katharsis*.

Nedslagfelt #2 Korets rolle i tragedien og filmen

I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) er det *opptrinnene* med det vi kan oppfatte som kor et av grepene som tydeligst viser at filmen kan forstås i en tragedie-tradisjon. Derfor vil jeg i dette kapitlet gi noen eksempler på hva det tilfører til filmen. Innledningsvis i denne oppgaven så vi at koret fikk en mindre betydelig rolle i tragediene. Dette gjaldt spesielt etter hvert som konvensjonen med flere skuespillere festet seg. I denne filmen har koret, eller korene i flertall, en viktig rolle fordi de minner oss om at krisen i Hellas berører folk både på et kollektivt og et individuelt plan.

I filmen kan vi se det som virker som to kor: Det første koret er den kollektive protagonisten *det greske folk*, det andre koret er den kollektive antagonistene *Eurogroup og deres allierte*.

Selv om jeg ikke har funnet noen gode eksempler på bruken av to kor i den greske tragedien, finnes dette grepet i komedien: I *Lysistrata* av Aristofanes er det to kor som står mot hverandre. På den ene siden står kvinnekoret som har gått til sexstreik for å få mennene til å slutte å krige. På den andre siden står mannskoret som stadig blir mer hissige, fordi kvinnene nekter dem det de begjærer mest (Aristofanes, 1998).

En mulig tolkning av korene i *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) kan være å se på at Hellas omtales som et moderland og Tyskland som et faderland. Dermed har vi en situasjon der det feminine og maskuline står mot hverandre. Samtidig er det en twist her, i og med at Hellas ledes av menn, og Tyskland og Eurogroup ledes av både menn og kvinner med rikskansler Angela som den mektigste. Mer om dette siden.

Selv om det kan tolkes som at det er to kor i filmen, omtales *koret* i entall i beskrivelsene av dets funksjon. *Korene* i flertall brukes spesifikt knyttet til filmen og når det er behov for å skille mellom hvilke av korene som er i aksjon.

I artikkelen «The Function of the Greek Chorus» oppsummerer Albert Weiner (1980) forskjellen mellom skuespillernes funksjon og korets rolle i tragedien:

The characters, in that they imitate the plot, are the very soul of the tragedy, and this soul is eternal for it exists whether we read the tragedy or see it on the stage. The chorus, on the other hand, is a purely theatrical element, and it exists only in the theatre. We must see the chorus dance and hear it sing or it does not exist (Weiner, 1980, s. 212).

Dette sitatet samsvarer med at det i ettertid er enklere å gjengi handlingen i *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) ved å fortelle hva hver enkelt karakter *gjør* eller *ikke gjør* enn å beskrive korets tilstedeværelse i filmen. Likevel er korpartiene svært framtrepende når vi ser dem. Her kan det være fristende å si at koret er tydelig til stede i filmens *her og nå*. Dette harmonerer med utsagnet om at koret er et rent teatralt element som kun eksisterer når stykket utspilles. For oss som er opptatt av teater, er ikke dette noe som forringer korets betydning. Det er kun en presisering av at koret er en del av *produksjonen* og ikke *litteraturen*: «The art of writing good choruses is not part of the theory of tragedy: it is part of the theory of production» (Weiner, 1980, s. 210).

Parodos, stasimon og exodus

I de greske dramaene kom korenes innslag i form av *parodos* – korets inntogssang, stasimon – stasjonær sang og exodos – utmarsjen. Disse elementene er også med i *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019).

Parodos – korets inntogssang

Filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) starter med opptak fra virkeligheten hvor et folkehav samler seg utenfor parlamentet på Syntagma-plassen i Athen for å feire valgseieren til SYRIZA i 2015. Dette folkehavet representerer *det greske folk*, massene som Yanis og den nye regjeringen skal kjempe på vegne av.

Et annet sted i Europa sitter *den tyske finansministeren Wolfgang med sine allierte* rundt seg og kommenterer tv-bildene fra Hellas. Med dette grepet blir de to kollektive partene/korene enkelt introdusert: På den ene siden står det greske folket, og på den andre står Europas maktelite i form av politikere og byråkrater.

Korleder og kor

I en del greske drama har korene en tydelig korleder. I filmen oppfatter jeg det som at korene er en slags forlengelse av Yanis og Wolfgang. I siste scene er det Angela som er korlederen for EU. Noen ganger har korene og korlederne en dialog mellom seg, andre ganger forsterker korene budskapene til korlederne. Dette gjøres gjennom *mimesis*, blant annet ved at noen kormedlemmer gjentar korledernes budskap på ulike måter eller at korene er rene

iscenesettelser av menneskenes liv og virke. Et eksempel her som kan trekkes fram, er de to «korguttene» som skriver P-I-G-S, mens Wolfgang holder en tale om at Hellas må betale gjelden. Et annet eksempel er «det greske folket» som stiller seg opp utenfor restauranten som en stum påminnelse om hvem Yanis skal representere.

Filmens musikkunivers etableres

I denne åpningen av filmen, der de kollektive og individuelle hovedpersonene blir introdusert, blir også filmens musikalske univers etablert. Det er skapt av en av verdens ledende filmmusikk-komponister, Alexandre Desplat. Musikkstykket *Adults in the Room* (Desplat, 2019) spilles i sin helhet, og varer drøye fem minutter. Musikken er instrumental, det er ingen vokal. Musikken i filmen er, både i denne ouverturen og gjennom resten av filmen, med på å tydeliggjøre og framheve identiteten til de to lagene som står mot hverandre: Hellas og Europa. Dette gjøres ved at musikken gjennom hele filmen er bygd opp over to hovedtemaer: *det greske* og *det europeiske*. Dette kan oppleves som at musikken representerer en gresk og en europeisk stemme.

På samme måte som vi i dialogen til filmen hører argumentasjonen som går fram og tilbake mellom den greske delegasjonen og de andre EU-landene, hører vi motsetningene i musikken. «[M]usikalske temaer eller motiver er et musikalsk 'stoff' som gjentas, varieres og transformeres gjennom filmen. Dette står i motsetning til musikalske 'begivenheter' som er enkeltstående musikkstykker» (Larsen, 2013, s. 110).

Den greske musikken gir assosiasjoner til slageren *Zorba* av Mikis Theodorakis. *Zorba* ble en global hit etter storfilmene *Zorba the Greek* (Cacoyannis, 1964). Et av trekkene ved *Zorba*, er at melodien starter i et sakte tempo og ender i et hurtig tempo. Den har også et meloditema som repeteres flere ganger gjennom sangen. I de greske motivene i filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) brukes instrumenter som lutt, ulike fløyter og trommer. Selv om vi vet lite om hvordan musikken var i antikken, finnes det malerier av slike instrumenter på vaser fra arkeologiske funn.

Den *europeiske* musikken er klassisk og har melodiske vendinger, harmoniseringer og et instrumentelt grep som vi ofte forbinder med romantisk og senromantisk musikk. Tonespråket er inspirert av Tsjajkovskij, Rachmaninoff, Wagner og Strauss. Den symfoniske musikken kan tolkes som Europas tyngde, tradisjon og alvor, mens den *Zorba*-inspirerte musikken er en typisk populærkulturell referanse.

Titlene på de ulike musikkstykkene i filmen er knyttet til hovedpersoner og nøkkelscener. De tre personene som har de viktigste rollene, Yanis, Alexis og Wolfgang, er

tildelt hvert sitt ledemotiv gjennom musikkstykkene *Yani's Dance*, *Ballet Tsipras* og *Wolfgang* (Desplat, 2019). De øvrige musikkstykkene er knyttet til viktige møter, begivenheter og vendepunkt i filmen som for eksempel *The MOU* (Desplat, 2019) – den viktige avtalen Hellas har signert på, men ønsker å reforhandle. «Et ledemotiv er et kort stykke musikk som av bestemte kontekstuelle grunner har fått tegnfunksjon og har kommet til å bety noe annet enn seg selv innenfor en bestemt kontekst» (Larsen, 2013, s. 73-74).

Det er en elegant snert i *Yani's Dance* (Desplat, 2019) som står i stil til han som hovedperson. Starten har et litt ertende motiv som minner om Zorba. Deretter følger et motiv der både greske og europeiske instrumenter spiller sammen. Dette kan vekke assosiasjoner til at han er en tenkende hovedperson som er åpen for å lytte og se flere dimensjoner.

Wolfgang har et hovedsakelig symfonisk ledemotiv med strykere og fløyter. Motivet vekker assosiasjoner til annen klassisk musikk. Tempoet i hans motiv er mye saktere enn hos Yanis. Jeg ser for meg en tålmodig jeger som sitter og venter på byttet sitt.

Ledemotivet til Alexis, *Ballet Tsipras* (Desplat, 2019), er interessant blant annet fordi vi får høre det i så å si sin fulle lengde på slutten av filmen. Det er i scenen der Alexis går alene til EU. Som publikum ser vi at han blir tvunget inn i en dans med EU.

Dansen i filmen er en metafor for det som i virkeligheten skjedde bak lukkede dører, nemlig at Tsipras signerte MOU på vegne av Hellas, stikk i strid med folkeavstemningen.⁴³

I lydfilm er musikk en del av filmen på samme måte som farger er en del av en fargefilm. Det er derimot vanskeligere å forestille seg akkurat hvordan musikken kan ha vært da tragediene ble spilt i antikken, men hvis vi tenker oss at tragediedikterne brukte alle virkemidler de hadde tilgang på for å gjøre tragedien «larger than life», må musikken også ha spilt en viktig rolle her.

Stasimon – stasjonær sang

Det er flere eksempler på stasjonær sang i løpet av filmen, det vil si opptrinn med mange mennesker involvert, altså kor. Det er riktignok en stor forskjell på hvilke scener med kor som fester seg i hukommelsen, og hvilke som oppleves mer som en scene med mange aktører der og da. Strengt tatt oppleves noen av scenene som overflødige, men samtidig minner de oss på at filmen tar for seg både personlige og kollektive skjebner. En scene som illustrerer dette, er når Yanis møter de demonstrerende renholderne utenfor parlamentet og lover å gi dem jobben tilbake. I boka *Adults in the Room* (Varoufakis, 2018) gjør denne episoden stort inntrykk,

⁴³ Filmmusikken er gitt ut i sin helhet som et album og kan lastes ned på blant andre Youtube, Tidal eller Spotify under tittelen *Adults in the Room* (Desplat, 2019).

kanskje fordi forfatteren beskriver den så godt med sine egne ord. I filmen derimot, framstår den mer som en enkel illustrasjon på Yanis' handlekraft.

Tidlig i filmen er det også en annen situasjon som utspiller seg som en kort scene: Alexis og Yanis sitter sammen i baksetet i en regjeringsbil og folket utenfor banker på vinduene og roper begeistret mot dem. Yanis sier til Alexis: «Folket er vår styrke», mens Alexis svarer han kontant: «De kan også vende seg mot oss» (Costa-Gavras, 2019). Denne episoden skal vise seg å få en større betydning etter hvert som filmens handling utspiller seg.

Koret må være en del av helheten og tilføre noe til handlingen

Om korets funksjon skriver Aristoteles blant annet: «Koret bør en anse på linje med skuespillerne; det må være del av helheten og ta del i handlingen» (Aristoteles, 2008, s. 79). Aristoteles' synspunkt kan forstås som at tragedien både har individuelle og kollektive roller.

Professor Weiner (1980) tolker Aristoteles i retning av at koret fungerer best når det er godt integrert i dramaets struktur og når det ligner en «kollektiv karakter»:

The more closely the chorus is integrated into the fabric of the play, the more it resembles a «collective character», the better. [...] The basic notion then, is that the chorus' lines ought necessarily to have something «to do with what is going on in the play» (Weiner, 1980, s. 206).

I scenen med renholderne oppleves koret som en kollektiv karakter, men fordi opptrinnet er en avstikker fra dramaets hovedhandling, er dette kanskje en scene som ikke spiller så stor rolle fra eller til i filmen. I *Poetikken* er Aristoteles kritisk til tragedier der koret framstår som overflødig. Han hevder at senere tragediediktere noen ganger skrev korpartier som var så generelle at de kunne overføres og gjenbrukes fra et drama til et annet. I slike tilfeller tilfører ikke koret tragedien noe av verdi. Kanskje faller scenen med renholderne litt i denne kategorien? Det er ikke første gang i filmhistorien at vi får se en scene der helten gjør noe godt for en gruppe. Samtidig vil scenen kanskje gjøre et større inntrykk på de som kjenner til *den virkelige* hendelsen som iscenesettes. Da den nye finansministeren faktisk ga renholderne jobbene tilbake, ble nyheten om dette dekket av mange internasjonale medier (Bouras, 2015).

Koret hos Sofokles og hos Costa-Gavras

Selv om Aristoteles skriver lite om koret, mener Weiner (1980) at vi kan tolke han dithen at Sofokles' kor blir sett på som bedre enn Euripides' kor. Dette er fordi Sofokles' kor er mer integrert i tragediens helhet som sådan. Et eksempel her er koret i *Kong Oidipus* (1994) som representerer borgerne i Theben. Deres skjebne ligger i Oidipus' hender, det er deres lidelser

som gjør at han begynner å undersøke hva som skjedde rundt drapet på Lajos. Hos Euripides er koret sjeldent interessert i protagonistens vekst eller fall, det fungerer for det meste som en tilskuer: «Sophocles' method is better, Aristotle would say, just as appropriate costumes are better: it adds something, [...] to the general pleasure and understanding of the audience» (Weiner, 1980, s. 210). Gjennom filmen fungerer korpartiene på ulike måter. Vi kan forstå det som at filmskaperen utforsker måter å bruke koret på som appellerer til nåtidens publikum. Et korparti som gjør særlig inntrykk, er optrinnet med den stumme folkemassen: Yanis og kona er ute på middag med noen venner. Yanis begynner å bli i tvil om hva han bør gjøre, men kona og vennene oppfordrer han til å holde motet oppe. Mens de sitter på restauranten, ser vi plutselig noe i bakgrunnen: Folk begynner å stille seg opp rett utenfor. Lyden av skritt mot singel blir tydelig, men ikke øredøvende. Kameraet dreier, slik at vi som filmpublikum ser ut gjennom vinduet og ser det samme som Yanis og vennene: En stor folkemengde står helt rolig og kikker inn på dem. Samtalen rundt bordet stilner, og de rundt bordet kikker tilbake på menneskene utenfor. Yanis' kone spør forsiktig ut i luften: «Hva vil dere?» (Costa-Gavras, 2019). Det oppstår et øyeblikk av intens spenning. Like plutselig som folkemengden kom, løser den seg opp igjen. Selskapet rundt bordet puster ut og fortsetter samtalen omtrent der den slapp før optrinnet. Som filmpublikummere blir vi nesten litt usikre på hva optrinnet betyr, men godtar det som et slags dramatisk grep.

Slik jeg oppfatter det, skaper denne scenen et møte mellom *protagonisten* Yanis og *kolet* som representerer det greske folket. Folkemassen er der for å minne han på løftet han har gitt til dem om å få Hellas ut av krisen. Scenen skaper et ubehag, fordi Yanis og vennene fortsatt kan nyte livet inne på restauranten, mens folket utenfor sulter. I overført betydning viser scenen også at det er forskjell på å kunne sitte ved forhandlingsbordet og være der beslutninger fattes, slik Yanis kan, og det å bare kunne gi sin tillit og håpe på det beste, slik folket gjør.

Scenen gir assosiasjoner til Sofokles' *Kong Oidipus* (1994) der koret representerer borgerne i Theben. De er rammet av pest og skjebnen deres ligger i Oidipus' hender. På samme måte ligger skjebnen til det greske folket i Yanis' hender. Noe av det mest fascinerende med denne scenen i filmen, er at koret ikke sier et ord. Stillheten er ladet og den bryter med forventningene om at et kor skal gjøre noe aktivt. I det gamle Hellas var korets plass i *orchestra* som betyr danseplass. Av dette kan vi være rimelig sikre på at deres oppgave der var å danse og synges. Så hva blir da virkningen av et stumt kor?

I essayet «Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst» beskriver Brecht (1959) hvordan spillestilen i kinesisk teater fungerer slik at den appellerer både til

publikums intellekt og hjerte. Brecht mener at i vestlig teater gjør *Verfremdung* (Brecht, 1959, s. 6) seg mer gjeldende i teaterproduksjonen enn i spillestilen, noe Weiner (1980) oppsummerer slik: «[S]uch as interrupting the action with 'irrelevant' songs, dances and sermons. That is the way it is done in the modern theatre, and I am suggesting that the classic Greek chorus played exactly this role» (Weiner, 1980, s. 211). Som publikummer opplever jeg scenen med det stille koret som en pause eller en avbrytelse i hovedhandlingen. Den både *forsterker* budskapet om at skjebnen til det greske folk ligger i Yanis' hender og den rykker publikum litt ut av måten vi ser filmen på. Dermed gir den rom for egne refleksjoner. Med en slik forståelse fungerer scenen godt både fra Aristoteles' og Brechts ståsted: «[I]t adds something, [...] to the general pleasure and understanding of the audience (Weiner, 1980, s. 210). Brecht (1959) ville verdsatt hvordan filmskaperen her benytter seg av *verfremdungseffekten*:

[T]he Alienation Effect, which Brecht certainly did not invent but rather merely recognized and named, is an ancient device, one which artists - not only dramatists - have always subconsciously understood and used. It is perhaps the most efficient and direct method of arousing the emotions and passions of the audience while forcing it to think at the same time (Weiner, 1980, s. 211).

Bruken av kor og at det i denne scenen opptrer som stumt, oppleves som en fremmedgjørende effekt.

Taushet, makt og avmakt

Hva ligger i korets taushet? Avhengig av situasjonen kan taushet både være makt og avmakt. Forskjellen ligger i om man velger sin taushet eller blir gjort taus av andre (Førde, 2009). I denne korskene i filmen *Adults in the Room* (2019) oppleves folkemassens taushet som ladet. De kan ha makt over Yanis. Med sin stille tilstedeværelse er de en påminnelse om at 142 000 stemmer ikke bare er et tall, men mennesker som Yanis skal kjempe på vegne av. Scenen er et ekko av korskene der Yanis sier til Alexis at folket er deres styrke. Denne gangen er den dirrende undertonen om at folket kan vende seg mot dem, sterkere til stede enn tidligere i filmen. I og med at folkemengden er så stor, kan den virke truende mot Yanis og vennene ved bordet. Effekten av stillheten oppleves som større enn om folket hadde stått og ropt ut sin vrede. Dette skyldes at den bryter med publikums forventninger om at mange mennesker lager mye lyd. Stillheten skaper en kontrast som får oss som publikum til å stoppe opp og tenke.

Noe annet som er interessant med tausheten er at den spiller på at når Yanis ikke får gjennomslag i Eurogroup, er det fordi overmakten verken ser eller hører det greske folket. I

denne sammenhengen er det et uttrykk for å ikke bli hørt – en form for avmakt. Kanskje må vi ikke ta alt koret gjør og sier, eller i dette tilfellet ikke sier, for bokstavelig, det viktige er hvilke følelser og stemninger koret setter publikum i:

The secret it seems to me, of producing Greek tragedy in an essentially Greek manner is to think of the characters as Apollian and the chorus as Dionysian, to approach each as a distinct entity with a distinct function, but each being an integral part of the whole production (Weiner, 1980, s. 212).

En tolkning av korets funksjon kan ifølge dette sitatet være at karakterene i dramaet appellerer til vårt intellekt, mens koret appellerer til følelsene – og dramaet trenger begge deler.

Opptinet med det tause koret vekker absolutt følelser – *pathos*. Når Yanis snakker på vegne av det greske folket i EU, er det derimot intellektet hos folk han appellerer til – *logos*.

Exodus – Utmarsj: Alexis, Angela og EU

Motsetningsforholdet Apollo/Dionysos er også interessant i filmens utmarsj:

Here, I believe, we may give some credence to Nietzsche's theory that tragedy is a child of the opposing attitudes of Apollo and Dionysus. The one represents the intellect, the other the body; one the contemplation, the other the dance; one the dream, the other intoxication (Weiner, 1980, s. 212).

I siste del av filmen ankommer Alexis Brussel alene. Det er et stort presseopplbud utenfor EU-hovedkvarteret. Fram til dette punktet har filmen flere utveier: 1) Den kan enten fortsette slik at vi blir vitner til det som skjer, i bokstavelig forstand, og at statsministeren til tross for grekernes «nei» signerer MOU. En annen utvei kan være å benytte seg av tragediens form og slutte med et utmarsj-kor. Regissøren velger sistnevnte løsning. Fra vandrehallen og inn i EU-korridorene blir stemningen mer og mer drømmeaktig, musikken sterkere og etter hvert som Alexis møter på andre, glir vandringsen over i en koreografi. Det er flere aspekter som er interessante med denne utmarsjen. Personen/karakteren Alexis glir inn i en dans med et kor bestående av både anonyme EU-topper og personer/karakterer vi kjenner fra før.

Angela, som tidligere har blitt sett mest i bakgrunnen, gjennom tv-opptak, er nå korleder for EU-gruppa. Det er hun som fører an i dansen med Alexis. Hun er kledd i en rød dress, mens de andre EU-toppene har anonyme, grå dresser. I vår tid brukes ofte betegnelsen *powersuit* når kvinner bruker dette plagget som tradisjonelt har vært forbeholdt menn (Lee, 2019). Det at dressen er rød, understreker at hun kan stikke seg ut fordi hun har en sterk posisjon.

I koreografien blir Alexis omringet, overmannet og dratt inn i dansen: I filmen kan dansen tolkes som en metafor for det som i virkeligheten skjedde bak lukkede dører, nemlig at Tsipras signerte MOU på vegne av Hellas, stikk i strid med folkeavstemningen.

Koreografien kulminerer ved at dansen fører til en pressevegg der Alexis står ved siden av Angela og er omkranset av de andre EU-medlemmene. En stemme sier: «Smile», vi hører klikket fra et kamera og deretter fryses bildet. Det ser ut som et offentlig pressebilde som skal markere at Hellas har skrevet under MOU.

Ekteskap og/eller fortapelse?

Selv om filmen har undertittelen *A Tragedy in the Greek Sense* kan utmarsjen også ses som et element fra komedien. Ifølge tradisjonen ender tragedien i fortapelse og komedien i ekteskap. Når Alexis svikter folkeflertallet i Hellas og skriver under MOU med EU, kan det tolkes som en ektepakt mellom Hellas og EU, Alexis og Angela.

Flere steder fastslår Aristoteles at taushet gir verdighet til en kvinne, men ikke til en mann. I *Om diktetekunsten* skriver han det slik: «Det passer ikke for en kvinne å være mannhaftig eller dreven i talekunsten» (Aristoteles, 1961, s. 42). I vestlig kultur blir tale assosiert med styrke, autoritet og frigjøring. Taushet blir forbundet med passivitet, svakhet og lydighet. Den som blir dominert og brakt til taushet, blir feminisert (Førde, 2009). I første del av filmen har Alexis vært en aktiv taler og sagt at han aldri vil svikte det greske folket. Mot slutten av filmen er han ordløs når han kommer til Brussel og gir etter for EU. Alexis blir på en måte dobbelt ydmyket i utmarsjen ved at han overgir Hellas' skjebne til EU og Angela. Her er det nok neppe tilfeldig at statsministeren er mann og rikskansleren en kvinne.

Det siste korpartiet i *Adults in the Room* (2019) gir oss som filmpublikum mulighet til å puste, tenke og føle det vi har opplevd gjennom filmen, mens vi sitter der i kinomørket – i et «nå». Yanis' oppsummering minner oss på historien slik den vil bli husket av ettertiden – i en «evighet». Kanskje er det dette vi kan kalle tragediens sjel. Etter korets utmarsj er det som tidligere nevnt, Yanis' stemme som leser opp en kort epilog over ulike stillbilder. Yanis får med dette det siste ordet.

Costa-Gavras omtaler ofte karakterene sine som *personer*. Begrepet kommer fra *persona* – som kort og godt betyr «via lyd» – *per sona*. Den opprinnelige bruken av *persona* sies å stamme fra teaterscenen i gamle Hellas, hvor en skuespiller med maske «gir lyd» til en forfatters stemme. (Kruse, 2016) Når koret er taust, men personene får tale, kan det kanskje tolkes som at det er enklere å huske enkeltmennesker enn grupper? Samtidig er ikke dette

budskapet entydig, i og med at noen av karakterene opptrer både som person og kor. At filmen vekker noen spørsmål den ikke tilbyr sikre svar på, gjør den desto mer interessant.

Nedslagsfelt #1 Ritualet – Offerets betydning i tragedien og filmen

The performance of the sacrifice by the community, the common consumption of the meat and blood of the sacrificial animal – a deity, as Smith presumed in accordance with totemic practices – permanently tied all participants into «a bond of union» (Fischer-Lichte, 2008, s. 30-31).

I antikken dannet ritualet en viktig ramme rundt oppføringen av tragediene.

Dionysosfestivalene startet med prosesjoner og endte i teatret. De greske tragedienes tematikk dreier seg om myter og problemstillinger som opptar dem i samtiden. Også i tragedien har ritualene en stor plass. Temaer som ofring til gudene, soning, straff og skjebne står sentralt.

I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) er bakteppet at det greske folket lider som følge av en økonomisk krise. I filmen presenteres bakgrunnen i en tidlig innskutt scene. Her får vi vite at det er fem måneder og tolv dager etter valget i Hellas. Yanis kommer hjem til kona og forteller at han har sagt opp som finansminister. Han og kona oppsummerer noe av det som har hendt i løpet av perioden. Etter denne innskutte scenen, fortsetter filmen med regjeringsperioden før valget og fram til Yanis trekker seg.

Den innskutte scenen fungerer på to måter. 1) Vi følger filmen med tragediens logikk: Vi kjenner til handlingen som vil utspille seg, det er ikke her spenningen ligger, men i *hvordan* filmen vil fremstille den for oss. 2) Filmene bekrefter at den amerikanske økonomen, Prince of Darkness som Yanis satt i baren med like før, er en seer. I *Kong Oidipus* (1994) har vi den blinde seeren Theresias, og i *Agamemnon* (1926) har vi Cassandra som kan se oppfyllelsen av profetier, men som ikke blir trodd av noen. I barscenen er det vanskelig å konkludere om Yanis tror på sin samtalepartner eller ikke. Men det virker i alle fall som Yanis har et visst håp om at hans regjering kan få til et kompromiss med EU.

Forbannelsen over Hellas

Forbannelsen i antikken er utløst av gudene, mens dagens krise er utløst av mennesker. I første omgang var Hellas vanstyrt som land, og når de ville knytte seg enda tettere til EU gjennom valutasamarbeidet om euroen, stilte EU økonomiske krav som det var umulig å leve opp til. Selv om dette er en krise skapt av mennesker, kan nok situasjonen oppleves som en forbannelse for dem som er rammet av den. Yanis forklarer i filmen at de er inne i en «ond sirkel». Uttrykk som skjebne, forbannelse og ond sirkel, vekker assosiasjoner til at vi

mennesker er påført noe vi ikke selv kan endre. Hvem eller hva som har påført oss det, er ikke så godt å si. I antikken ville de nok holdt gudene ansvarlig for å spille dem et puss. For Aristoteles er det imidlertid ikke det guddommelige som er avgjørende for forståelsen av tragedien, men *mimesis* i form av representasjon, etterligning, portrettering, iscenesettelse osv. av mennesker i handling.

Det greske folket ofres

I *Orestien* (1926) dreper Klytaimnestra ektemannen Agamemnon som hevn for at han ofret datteren deres, Ifigeneia. Dette er selvsagt en ytterst brutal handling som det er vanskelig å sammenligne med noe i dag. I filmen gjør det likevel inntrykk når byråkratene i Troikaen foreslår at Hellas kan selge alt av verdi, hvorpå Yanis svarer at landet ikke har noe mer å selge – kreditorene har allerede tatt alt. Det gjør også inntrykk at Yanis forteller at 600 000 mennesker ikke har fått lønn på et halvt år. Disse eksemplene illustrerer at Hellas som kollektiv protagonist, blir ofret av flertallet i Euro-samarbeidet.

Som jeg pekte på i presentasjonen av tredje akt i filmen, var forkortelsen P-I-G-S (for Portugal, Italia, Hellas (Greece) og Spania) et uttrykk for en negativ holdning til disse landene. På dette tidspunktet hadde de utfordringer med de økonomiske kravene som ble stilt fra Eurogroup. Disse kravene lå som en forutsetning for å kunne ta del i samarbeidet om euroen. Hellas ble brukt som et eksempel til skrekk og advarsel, slik at de andre landene skulle forstå at det kunne få konsekvenser om de ikke innfridde.

I flere av scenene i *Adults in the Room* (2019) uttrykker de andre EU-medlemmene at de ikke vil betale for det de mener er Hellas' generøse velferdsordninger. De kaller Hellas og de andre P-I-G-S-landene for late. «Vi liker de som har samme fiender og hater de samme mennesker som vi selv hater [...]. Sinne kan leges med tiden, mens hat er ulegelig. Det første tar sikte på å volde smerte, det siste på å volde skade» (Aristoteles, 2007, s. 120).

Kanskje kan vi med dette sitatet fra Aristoteles' *Retorikk* tolke det som at de andre medlemslandene hater grekerne fordi de ikke fremstår som rettskafne: «Vi liker rettskafne mennesker, for vi antar at disse ikke lever av andre; det er slike som lever av sitt arbeid» (Aristoteles, 2007, s. 118)

Når denne oppfattelsen av Hellas som en unnasluntrer har befestet seg, gjør det at flertallet i EU ikke oppfatter det som at grekerne fortjener deres hjelp. Distanseringen gjør det enklere å insistere på at Hellas må skrive under på MOU, selv om det påfører det greske folket ytterligere lidelser.

Yanis blir syndebukk

I *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) starter Yanis oppdraget som finansminister i troen på at Hellas og EU kan finne løsninger sammen ved at begge parter går med på kompromisser. Han tar det for gitt at EU og Hellas er på samme lag, det vil si at de er det som Aristoteles betegner som venner:

Vennskap synes også å holde statene sammen, og lovgiverne er mer opptatt av det en av egen rettferdighet, for samforstand synes å være noe som ligner vennskap, og det er særlig dette de tar sikte på, mens de er på vakt mot indre splid som den største fiende (Aristoteles, 2013, s. 209-210).

Imidlertid blir det klart allerede i andre akt at sentrale personer i EU ikke ser på Hellas som en del av fellesskapet. Det kommer til uttrykk med Jeroen og Troikaens første besøk til Hellas etter at SYRIZA har fått regjeringsmakt. Jeroen er ikke villig til å lytte til noen av Yanis' forslag og gir istedenfor et ultimatum om at Hellas må skrive under MOU. Jeroen nyter at han har makt som leder av Eurogroup. Han er på parti med de rikeste medlemslandene. Hans oppførsel kan vekke assosiasjoner til hevngudinnene i *Orestien* (Aiskhylos, 1926) De ga seg, som kjent, ikke før rettssaken, der flertallet med Atene i spissen, satte en stopper for hevn gjennom generasjoner. Når Jeroen avslår muligheten for kompromiss mellom Hellas og EU, blir alle Yanis' forsøk på å få til dette videre i filmen nytteløse.

Vi kan kanskje si at Yanis har *hybris* når han forsøker å redde Hellas. I antikkens tragedier blir stolte og suksessrike menn straffet av gudene. Når Yanis går inn i politikken har han bakgrunn som professor i økonomi og har jobbet ved flere av verdens ledende universiteter. Han har ordet i sin makt og er vant til å få gjennomslag når han framfører sine argumenter. I EU taler han for første gang for døve ører. Vi kan si at Yanis går inn i situasjonen med godt mot, men får erfare at det ikke er mulig å endre EUs holdning til Hellas. I starten føler ikke Yanis seg truet fordi han oppfatter det som at han har «de fleste og beste ressurser» (Aristoteles, 2006, s. 124). Han har de beste argumentene for at statsgjelden må restruktureres, og han tror oppriktig at det er vinn-vinn for Hellas og de andre medlemmene i Eurosonen, fordi partene er venner som vil hverandre vel.

På samme måte stoler Yanis på det personlige vennskapet med Alexis, selv om han i løpet av filmen flere ganger blir usikker på om de er på samme side. Alexis gir flere forsikringer om dette underveis, men avslutningsvis blir det brudd mellom de to, slik vi også fikk vite at det ville bli, tidlig i filmen. Yanis trekker seg av samvittighetsgrunner, mens Alexis bøyer av for EUs press og signerer MOU.

Hellas blir utstøtt av det gode selskapet i EU fordi det er mer nyttig for det øvrige fellesskapet å sette et eksempel overfor de andre P-I-G-S-landene enn å behandle grekerne bra. Yanis blir utstøtt av den greske regjeringen fordi de har råd til å kvitte seg med han. Han har hele tiden vært en outsider uten partibok og politisk erfaring. Når Yanis er borte, er det enklere å signere MOU og legge all skyld på han for at forhandlingene gikk som de gikk. Yanis blir en syndebukk.

En parallell til *Agamemnon* (Aiskhylos, 1926) her er at Agamemnon vender hjem alene. Han har ikke med seg noen av sine menn, sine allierte til å beskytte seg mot Klytaimnestras angrep. Koret er bare passive tilskuere, på samme måte som koret i form av det greske folket i *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) kan gjøre lite fra eller til for å endre situasjonen.

Alexis blir fanget som en sverdfisk

Som jeg har vært inne på tidligere har også Alexis en interessant rolle i filmen. Han og Yanis er i starten av filmen helt samstemte. Som Aristoteles fastslår i *Den nikomakiske etikk*: «Når der er to som går en til dyst makter de mer både i tanke og handling» (Aristoteles, 2013, s. 209).

Fra starten av står deres allianse under press: innad i SYRIZA er flere skeptiske til Yanis som ikke er medlem av partiet. EU forsøker også å så splid mellom dem for å svekke Hellas' forhandlingsposisjon. Der Yanis får være en aktivt handlende protagonist, blir statsminister Alexis mer et symbol. Alexis går på de røde løperne i EU og blir tatt imot som en konge hos Angela, men vi husker Agamemnons skjebne: Vær forsiktig med å gå på vakre tepper, de er forbeholdt gudene!

Alexis er kanskje for naiv når han tror at EU vil Hellas vel. Særlig har han tiltro til Angela. Det interessante er at hun alltid holder seg på avstand. Hva hun ønsker får vi kun vite gjennom budbringere, brev og telefoner. Fram til den siste dansescenen i filmen, har vi bare sett Angela på avstand i diverse tv-innslag. Karakterene ser reportasjer fra for eksempel Alexis' statsbesøk i Tyskland hvor Angela er. Angela er både fraværende og allestedsnærværende. Når Alexis er på statsbesøket, spøker hans medarbeidere om at Alexis må passe seg for ikke å bli forhekset av henne. Angela er kjent for å ha den virkningen på folk. Når Alexis like før folkeavstemningen sier at han føler seg som en fanget sverdfisk, vekker metaforen assosiasjoner til *Agamemnon* hvor Klytaimnestra fanget Agamemnon i et fiskegarn og sendte han til dypets og dødens hersker, Hades.

Angela har kastet sitt nett rundt Alexis og han er fortapt. Dette kommer gradvis mer fram gjennom filmen og kulminerer med at han til slutt gjør som Angela og EU vil: Alexis signerer MOU til tross for at det greske folket stemte «nei». Det at Alexis svikter sitt eget folk, gjør han politisk død. I overført betydning har Alexis havnet i Hades. Konsekvensen blir at Hellas blir kollektivt offer for Eurogroup og deres alliertes økonomiske politikk.

Jeg har nå vist at Hellas som en trehodet protagonist blir ofret; 1) Hellas som kollektiv, 2) Yanis og 3) Alexis. I antikken ville det være nærliggende å tenke at de ble ofret for å blidgjøre gudene. I vår tids tragedie blir de ofret for at flertallet i Euro-samarbeidet skal kunne fortsette kursen de har staket ut.

I overført betydning blir disse tre til offerlammet som de andre medlemslandene i Eurosonen fortærer. Hellas blir utstøtt, mens det øvrige politiske og sosiale fellesskapet i EU blir forsterket.

Et måltid som bekrefter et (annet) fellesskap

En annen scene som også er interessant å forstå innenfor rammen av å være et ritual, er da Wims kommer til Athen. Hele kvelden blir han servert de lekreste retter og masse vin. Dette kan tolkes som at det greske vertskapet bærer fram offergaver til Angelas utsending. Imidlertid fører ikke måltidet de deler til at Hellas og Eurosonen kommer nærmere hverandre. Wims er urokkelig. Han holder fast på at Hellas må signere MOU.

Samlet kan disse ulike eksemplene med Yanis, Alexis og Wims tolkes dit hen at det i denne nåtidige tragedien stod et slag på den politiske arenaen som Hellas ikke kunne vinne. «Once more, the performative acts were pivotal for the ritual in order to bring forth what they performed: the social reality of a community» (Fischer-Lichte, 2008, s. 30-31). De andre europeiske landene ble tettere vevd sammen i et skjebnefellesskap der Hellas ble utstøtt.

Oppsummering – *Adults in the Room* – En nåtidig tragedie utspilt på det store lerretet

I denne oppgaven har jeg anvendt teaterteorier og undersøkt hvordan regissøren Costa-Gavras iscenesetter filmen *Adults in the Room* (2019) med grep vi kjenner fra gresk drama – nærmere bestemt den greske tragedien. Jeg pekte på at filmens undertittel *A Tragedy in the Greek Sense* signaliserte at filmen ville vise en parallell mellom fortid og nåtid.

Jeg har undersøkt i hvor stor grad filmen følger *Poetikken* – opprinnelig skrevet ned ca. år 335 fvt. og Aristoteles' syn på tragedien, og hvorvidt en nærmere 2500 år gammel tekst egner som grunnlag for å fortelle om hendelser i vår samtid. I tråd med verket *Poetikken* og annen referanselitteratur fokuserte jeg på fire sentrale nedslagsfelt i filmen:

Nedslagsfelt #3 Mimesis

Jeg har vist at filmen gir en mimetisk framstilling av virkeligheten, og at begrepet rommer aspekter som etterligning, avbildning, representasjon, repetisjon og iscenesettelse av menneskers liv.

Nedslagsfelt #4 Tragediens dramaturgi - handlingsstrukturen

Det vil si handlingsstrukturen med begivenhetskjede og omslag. Her viste jeg hvordan filmen er bygd opp på samme måte som greske antikke tragedier. Grepene bidrar til at filmen kan oppleves som tidløs, det vil blant annet si at vi som publikum kan gjenkjenne grunnkonflikten: Det vil alltid finnes noen som blir utsatt for en overmakt slik som Hellas og Yanis versus Eurogroup og Wolfgang. Kunstnerisk kan dette framstilles både komisk og tragisk. Denne filmen har komiske innslag, men er primært en tragedie. Jeg har underveis i oppgaven trukket paralleller mellom *Adults in the Room* (2019) og noen utvalgte greske dramaer fra antikken for å synliggjøre at det går en rød tråd fra disse til Costa-Gavras. Jeg har hevdet at det er et bevisst valg fra Costa-Gavras side å understreke dette båndet, noe som kommer til uttrykk for eksempel med filmens undertittel: *A Tragedy in the Greek Sense*. Aristoteles skrev ned råd om diktetekunsten i *Poetikken* ca. år 335 fvt. Han beskrev grundige hvilke elementer *handlingsforløpet* består av og hvordan disse bør sammenføres for at ««poietisk» mimesis, særlig av typen «tragedie» kan nå sitt mål (*telos*) og fylle sin oppgave (*ergon*), som består i å fremkalle den nytelse som bare den (tragedien, min anmrkn.) kan gi» (Andersen, 2008, s. 150). I vår tid brukes begrepet *aristotelisk dramaturgi* ofte om lineære handlingsforløp, selv om begrepet *dramaturgi* først ble gjort kjent av Lessing på 1760-tallet. (Gladsø et al, 2015, s. 16).

Nedslagsfelt #2 Korets rolle i tragedien

Opptrinnene med det vi kan oppfatte som kor. Her viste jeg hvordan Costa-Gavras bruker koret på en måte som gjør det tydelig at filmen kan forstås i en tragedie-tradisjon. I *Adults in the Room* var det to kor som sto mot hverandre: Koret som representerte det greske folket og

koret som representerte Eurogroup og deres allierte. Dette grepet kjenner vi fra den antikke komedien *Lysistrata* og valget viser at Costa-Gavras også er pragmatisk i forhold til rådene Aristoteles gir i *Poetikken*. I *Adults in the Room* (2019) er ikke det viktigste om det er et eller flere kor, men om koret/korene fungerer slik at de tilfører filmen noe. I *Adults in the Room* (2019) minnte korets tilstedeværelse oss som publikum på at politiske og økonomiske rammer påvirker både det kollektive fellesskapet og den enkeltes liv.

Nedslagsfelt #1 Ritualet – Offerets betydning i tragedien

Forbindelsen mellom ritualet og iscenesettelsen. Her brukte jeg ulike tekster som belyser forbindelsen mellom teater og ritual. En forståelsehorisont er at ritualet danner et rammeverk for tragedien. Jeg synliggjorde at det er mulig å forstå det som at det var et politisk ritual som utspilte seg i kampen om MOU og Hellas' framtid og som ble iscenesatt i *Adults in the Room* (Costa-Gravas, 2019).

***Adults in the Room* – en filmtragedie i en teatertradisjon**

Et sentralt poeng i flere av tekstene om teatrets opprinnelse i antikken, er at teatret generelt og tragedien spesielt fant sin form i den athenske bystaten. Dette var på samme tid som datidens direkte folkestyrt demokrati ble innført. Noe av det mest interessante jeg fant med parallellen mellom *Adults in the Room* (Costa-Gravas, 2019) og antikken, var at Costa-Gavras gjennom *mimesis* gjorde historien om den nåtidige greske økonomiske krisen til en *allmenn* fortelling i tråd med Aristoteles' ideal om hva diktningen skal ta sikte på: «Ut fra det jeg har sagt, er det også klart at det ikke kan være en dikters oppgave å fortelle om ting som har skjedd, men om ting som *kunne* skje, det vil si: det som er mulig ut fra sannsynlighet eller nødvendighet.» (Aristoteles, 2008, s. 47). Costa-Gavras bekrefter med denne filmen at en kunstnerisk framstilling av virkeligheten kan bidra til å gi publikum en økt viten og erkjennelse. Å lykkes i dette kan forstås som *katharsis*. Her heller jeg mot vår tids fortolkning av begrepet «at det er snakk om en intellektuell klargjøring, mer enn en emosjonell renselse.» (Gladsø et al, 2015, s. 31). Samtidig vil jeg understreke at filmen *Adults in the Room* (2019) ikke bare taler til publikums intellekt, men også våre følelser. Vi blir engasjert i Yanis og Hellas' skjebne. Akkurat som Costa-Gavras, ble også jeg provosert over at vanlig mennesker i Hellas må lide så mye på grunn av den økonomiske situasjonen. Finnes det ikke bedre måter å få Hellas på fote igjen? Hvem som har mest skyld i situasjonen landet står i, er vanskelig for meg å vurdere. Likevel er det rimelig å tro at både tidligere regimer i Hellas, EU og andre de skylder

penger alle har bidratt negativt. Den onde sirkelen må brytes, men hvordan? Her mener jeg filmregissøren Costa-Gavras er svært bevisst på at hans filmer kan bidra til å vekke folks tanker og engasjement, noe han uttrykker i dette sitatet:

I'd like to think...that my audience politicizes my movies more than I do. You see, I shoot these stories the way I feel I have to. For me, it's a passion. At the same time, if the public after leaving the theater learns from my films or even just thinks about them, they are making my films political. (Michalczyk, 1984, s. 208).

Som de greske tragediedikterne viser Costa-Gavras med *Adults in the Room* (2019) (og flere av sine filmer) at han ikke kun gjenspeiler bestående moralske og politiske ideer, men at han åpner opp for nye tanker hos sitt publikum gjennom å sette en nåtidig problemstilling under et forstørrelsesglass.

De funnene jeg har gjort i denne oppgaven mener jeg bekrefter at *Poetikken* fortsatt kan ha relevans i vår samtid. Den kan brukes som en kilde som gir råd på veien når vi skriver tekst for teater og film. Men kanskje aller viktigst, *Poetikken* gir oss også analyseredskap i vår tid. *Mimesis* er hva kunsten er, mens *katharsis* er hva kunsten skal lede til. I siste del av oppgaven var det derfor nødvendig å starte med nedslagsfeltene *mimesis* og handlingsstruktur, for å forklare hva filmen går ut på, før jeg så kunne vise at den også har elementer vi forbinder med teatrets opprinnelse: Korets sterke tilstedeværelse og scener som minner om ritual og offerhandlinger. På denne måten kan en kanskje si at i første del av oppgaven beskrev jeg teatrets utvikling fra *katharsis* til *mimesis*, mens i siste del beskrev jeg filmens vei fra *mimesis* til *katharsis*. Ritualet skal ende i en feiring, tragedien skal ende i *katharsis*. Begge deler er en form for renselse.

Selv om *Adults in the Room* (2019) definitivt har noen svakheter, er filmen et godt eksempel på at vi stadig kan ha utbytte av å oppleve en nåtidig tragedie som er skrevet tradisjonstro mot Aristoteles. Samtidig er det en berikelse at ikke all scenekunst og film er skrevet eller produsert på samme måte. I vår tid kan vi glede oss over et mangfold der Aristoteles' *Poetik* er en av flere poetikker, manifeste, dramaturgier (Gladsø et al., 2015, s. 17) vi kan lære av og inspireres av. For min egen del har jeg antakelig sett mer scenekunst de senere årene som enten er bygd på en helt annen dramaturgi, eller som problematiserer arven etter Aristoteles, enn scenekunst som følger hans råd til punkt og prikke. Når det kommer til filmverden er nok Aristoteles' posisjon noe sterkere, men det er en annen sak. I denne oppgaven har jeg først og fremst behandlet *Adults in the Room* (2019) som en tragedie i en teatertradisjon. Kanskje ligger mye av min glede ved å se filmen i gjenkjennelsen, slik

Aristoteles påpekte at god kunst skal gjøre. Et dypdykk i filmen har gjort det mulig å lese *Poetikken* enda en gang med nye øyne. Det har både åpnet for nye tanker og gitt meg en større forståelse av situasjonen i Hellas i dag gjennom en kunstnerisk framstilling av virkeligheten.

Epilog – Antikken, Aristoteles og *Adults in the Room* (2019)

«It was Aristotle who first declared that tragedy developed from hymns to Dionysos and comedy from phallic songs, but he was also the first to dissociate them from their atavistic beginnings» (Day, 2016, s. 13).

Gjennom denne oppgaven har vi sett at ritualet gir form til tragedien. I tidligere tider kretset ritualet ofte om en gud som dør, i noen sammenhenger gjenoppstod han/hun og til slutt var det en feiring. Hvordan kan dette forstås i forhold til filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019)? Kan en mulig tolkning være at vi som publikum *både* blir vitne til et politisk ritual der Hellas og Yanis blir ofret *og* at vi samtidig blir påminnet om at de tross alt overlever? I en slik forståelsesramme er filmen en feiring av grekerne som kjemper heroisk. Filmen vekker også tanker om at Hellas tapte slaget om MOU, men kanskje er det nye muligheter i framtiden?

I vår tid har ritualet blitt sammenlignet både med det katolske skriftemålet og Freuds psykoanalyse. Skriftemålet gir tilgivelse til syndere, psykoanalyse har som mål å fri pasienter fra nevrosen. Målet for begge er som i tragedien: *katharsis*, det vil si renselse (Ley, 2006, s. 15). I en nordeuropeisk tradisjon kan vi kanskje også koble *katharsis* og *pietisme*: Hellas har syndet og levd over evne, men gjennom selvtukt, disiplin og botsøvelser – det vil si medisinen Eurogroup utskriver – kan landet komme tilbake til den rette vei og evig frelse. I sammenheng med skriftemålet tenker jeg på Varoufakis' bok *Adults in the Room* (2018). Memoarene er hans måte å kunne fortelle til verden at han gjorde sitt beste for å redde Hellas. Wolfgang er den fremste talspersonen for pietismen. Ifølge hans verdenssyn er den eneste løsningen at Hellas går for MOU, selv om han medgir overfor Yanis at den kommer med store omkostninger for det greske folket.

Et fellestrekk i psykoanalysen og tragedien er at vi noen ganger må erkjenne at det finnes ting vi ikke kan endre på, men vi kan lære å leve med dem. I slike tilfeller oppnår vi kanskje ikke full *katharsis*. Vi oppnår likevel noe av stor verdi, nemlig økt innsikt. Samtidig

tror jeg nok at filmskaperen Costa-Gavras vil innvende at det også finnes visse ting vi ikke skal slå oss til ro med. I filmene hans, fra *Z* (1969) til *Adults in the Room* (2019), går det en rød tråd: Vi må verne om demokratiet og fellesskapet. Da jeg så filmen *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019) gjorde den at jeg fikk lyst til å vite mer om hvordan det går med Hellas i dag, hva den virkelige Varoufakis gjør nå og hvorfor vanlige folk alltid blir de største taperne når spareknivene slipes?

I det Sauter (2008) kaller en *wider time frame* vekket filmen kanskje til live aktivisten i meg? Når jeg gikk til andre kilder enn Costa-Gavras, minte de meg om det Aristoteles fastslår, nemlig at en tenker vil bruke sitt begrep om virkeligheten annerledes enn en kunstner. Kanskje kan vi tilføye her at en politiker bruker sitt begrep om virkeligheten annerledes også?

Når jeg har snakket med andre om situasjonen i Hellas, varierer det hva folk vektlegger ut fra hvilke kilder de kjenner til. Jeg er fullt klar over at Costa-Gavras er subjektiv og har valgt sitt perspektiv. Likevel opplever jeg at hans bidrag er av stor verdi fordi han får så tydelig fram at politiske og økonomiske strukturer gir store konsekvenser for vanlige folks liv.

I dette stykke livstid (Bönisch, 2010, s. 107) jeg har delt med *Adults in the Room* (Costa-Gavras, 2019), opplever jeg at jeg har fått mer kjennskap til Aristoteles og *Poetikken*, filmkunstneren Costa-Gavras og tenkeren Yanis Varoufakis. Det har vært spennende å se at Costa-Gavras gjennom å bruke Aristoteles' råd i *Poetikken* har klart å gjøre en spesifikk historie til en allmenngyldig fortelling.

I virkeligheten, utenfor filmen, tror jeg at Yanis Varoufakis lykkes bedre som en påvirker gjennom academia og aktivisme, enn han gjorde som minister. Han har selv sagt at han er politiker fordi det er nødvendig og akademiker fordi han har valgt det. Han har nylig skrevet en bok som heter *Another Now* (2020). Her stiller han, i form av sokratiske dialoger, spørsmålet om vi mennesker kan skape en bedre verden til tross for alle våre feil og mangler?

Kanskje passer virkelighetens Yanis Varoufakis bedre som inspirator og aktivist enn politiker? Kanskje forstår han disse rollene bedre enn han forsto det politiske spillet da slaget sto om MOU? Det at han var en outsider ble antakelig hans bane i møte med EU. Han og de andre politikerne oppførte seg som om de spilte to ulike spill. Dette gjorde det umulig å få til noen endringer. Begge parter endte opp med å gjøre hverandre til syndebukker istedenfor.

Hvordan gikk det med Hellas? I 2021 sliter landet fortsatt med å betale ned den enorme statsgjelden. Vanlige folk har fått det tøffere, og de har mindre å rutte med. Store verdier er solgt til utenlandske aktører: særlig tyske, franske og kinesiske. Hellas har store utfordringer, og likevel preges nyhetsbildet ofte av at de tar imot en stor andel av

båtflyktninger som kommer til Europa. De som har lite, deler med de som har enda mindre. Landet er politisk delt med ekstremisme på både høyre- og venstresiden. Oligarkene i Hellas er blant verdens rikeste og klarer seg som alltid.

Ritualer bekrefter et fellesskap. Det kan innebære at noen er en del av det, og at andre stenges ute fra det. De andre eurolandene var åpne for at løsningen kunne bli en Grexit. Så lenge Hellas ikke signerte MOU, var de ikke å regne som en del av fellesskapet.

I *Adults in the Room* (Costa-Gravas, 2019) får også filmens tittel meg til å tenke på ritualer: «Vi trenger voksne i rommet» (Costa-Gravas, 2019) sier Christine og ser utover en sal full av voksne mennesker. Hvem er det hun etterlyser? I antikken ville de kanskje påkalt gudene i dette tilfellet? Kunne Pallas Athene løst floken? Eller tragediens noble menn? De som Aristoteles beskriver som *litt bedre* enn oss andre nålevende? Finnes de ikke lenger? Den greske regjeringen som Yanis var en del av, var unge. Er det mulig å tolke Christine dit hen at Hellas ikke besto overgangsritualet fra ungdom til voksen? Var deres motstand mot MOU et uttrykk for ungdommelig opposisjon? Respekterte de ikke spillereglene som følger av å bli voksne, ansvarlig politikere? Eller er utsagnet myntet på *alle* i rommet? Yanis og Jeroen snakker i munnen på hverandre, Wolfgang forlater møtene i harnisk. Det er kanskje ikke så voksen oppførsel noe av det? Eller er tittelen en oppfordring til publikum om at det er *vi* som må være de voksne i rommet for å kunne forstå, gjennom *mimesis*, hele det politiske spillet som utspiller seg på lerretet? Kan det også tenkes at Costa-Gavras mener at Yanis er den *eneste* voksne i rommet siden han valgte å stå for prinsippene sine?

Jeg skrev innledningsvis at jeg ville undersøke om Costa-Gavras følger Aristoteles' utlegninger i *Poetikken*. Gjennom nedslagsfeltene jeg har valgt og presentert her, tenker jeg at svaret på dette er et «ja». *Mimesis* er Costa-Gavras' uttrykksform. Så gjenstår det store spørsmålet om filmen *Adults in the Room* (Costa-Gravas, 2019) fører til *katharsis*. Sam Ledsaak har skrevet om gleden *katharsis* skal føre til: «Efter tragedien er man likevektig og dog løftet, tankene er større, sinnet helere, og dette er gleden» (Ledsaak, 1961, s. 15).

Da vi kom ut i sola etter å ha sett filmen den formiddagen i Venezia, følte jeg absolutt at tankene var større. Vi snakket lenge om filmen og om forskjellene og likhetene mellom iscenesettelsen og virkeligheten. Jeg ble nysgjerrig på boka *Adults in the Room* (2018) og hørte på den som lydbok på flyturen hjem. På høsten sendte Kosmorama en invitasjon til Costa-Gavras og Michèle. Så kom de til Trondheim, de underlige mars-dagene like før Norge lukket ned. Vi fikk møtt hverandre, snakket sammen og delte et stykke livstid med hverandre. Det siste drøye året har det vært mulig å reise nesten bare i tankene. Verden har vært lukket på grunn av vår tids *nemesis*, pandemien. I denne tiden har det gitt mye glede å gjøre et dypdykk

i antikken, Aristoteles og Costa-Gavras. Det har gitt både viten og erkjennelse. Og litt smerte på veien. Det er vel det som er *katharsis*?

Man vet noe, ikke for seg selv, men man har noe av en uendelig viten [...]. Det kan være et spørsmål om ikke gleden har med erkjennelsen å gjøre, man kan gjerne si: den kunstneriske erkjennelse. [...] Av det som var smerte, får man siden en viten, og siden er smerten ikke den samme, men sinnet er blitt likevektig og glad (Ledsaak, 1961, s. 15).



Bilde 2: (Silje Engeness i samtale med Costa-Gavras og hans kone og produsent Michèle Ray-Gavras), Kosmorama – Trondheim internasjonale filmfestival, 2019, foto: Torleif Kvinneland.

Litteraturliste

- Andersen, Ø. (2008) Forord og etterord i Ø, Andersen (Red.) *Poetikk*. (2008). s. 7 -25 og 113 -157. Vidarforlaget.
- Aiskhylos (1926). *Orestien, tre tragedier*. (P. Østbye, Overs.). Gyldendal.
- Aristofanes (1998). *Lysistrata*. (B. Endreson, Overs.). Gyldendal.
- Aristoteles (2013). *Den nikomakiske etikk*. (A. Stigen & Ø. Rabbås, Overs.). Vidarforlaget.
- Aristoteles (1961). *Om diktekunsten*. (S. Ledsaak, Overs.). Johan Grundt Tanums forlag.
- Aristoteles (2008). *Poetikk*. (Ø. Andersen, Overs.). Vidarforlaget.
- Aristoteles (1992). *Poetik*. (P. Helms, Overs.). Hans Reitzels Forlag A/S.
- Aristoteles (2007). *Retorikk*. (T. Eide, Overs.). Vidarforlaget.
- Arnott, P. D. (1965). *An Introduction to the Greek Theatre*. Macmillan, St Martin's Press.
- Aukrust K., Kolderup T., Uvsøkk G. (2019) *Nytten og gleden – fransk litteratur gjennom tusen år*. Universitetsforlaget.
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, (Red.). M. W. Jennings, B. Doherty & T. Y. Levin. (Overs.). E. Jephcott, R. Livingstone, H. Eiland et al. Harvard University Press. <https://www.marxists.org/chinese/pdf/europe/walter-benjamin/benjamin-1936.pdf>
- Bordwell, D., Thompson K. & Smith J. (2020). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill Education.
- Bouras, S. (2015, 11. mai). Greece Rehires Laid Off Cleaners as Syriza Reverses Austerity. *The Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/articles/greek-government-agrees-to-rehire-cleaners-1431367128>
- Brecht, B. (1959). *Vår tids teater*. (C.F. Engelstad, Overs.,) Cappelen.
- Bönisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere – et bidrag til en performativ teori og analyse*. Aarhus Universitet.
- Børtnes, J. (1980). *Aristoteles om diktekunsten. En innføring*. Solum forlag A/S.
- Cartledge, P. (1997) Deep plays': theatre as process in Greek civic life. I Easterling, P. E. (Red.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. University Press.
- Cartwright, M. (2016, 14. juli). *Ancient Greek Theatre*. World History Encyclopedia. https://www.worldhistory.org/Greek_Theatre/
- Costa-Gavras. (manus og regi). (2019). *Adults in the Room*. [Film]. K.G. Productions, Wild Bunch, Elle Driver, France 2 Cinéma, Odeon.

- Cowie, P. (2015, 2. juni). *Costa-Gavras on being a Political Filmmaker*. [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=pGAWyHzVrX4>
- Day, G. (2016). *The Story of Drama. Tragedy, Comedy and Sacrifice from the Greeks to the Present*. Bloomsbury.
- Det norske akademis ordbok (u.å.). Ekstase. I *Det norske akademis ordbok*.
<https://naob.no/ordbok/ekstase>
- Det norske akademis ordbok (u.å.). Satyr. I *Det norske akademis ordbok*. <https://naob.no/ordbok/satyr>
- Easterling, P. E. (Red.). (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. University Press.
- Eide, E, A. Kittang og A. Aarseth. (Red.) (1994) *Europeisk litteraturteori – Fra antikken til 1900*. Universitetsforlaget.
- European Council. (u.å). *Eurogroup*. Hentet 6. desember 2020 fra <https://www.consilium.europa.eu/en/council-eu/eurogroup/>
- European Central Bank. (u.å). ECB. Hentet 21. mai 2021 fra <https://www.ecb.europa.eu/home/html/index.en.html>
- European Stability Mechanism. (u.å.). *Enter the troika*. ESM. Hentet 16. november 2020 fra <https://www.esm.europa.eu/publications/safeguarding-euro/enter-troika-european-commission-imf-ecb>
- Federl, M. & Grundvig, T. E. (2018). *Tradisjonell dramaturgi*. NDLA. Hentet 2. juli 2021 fra <https://ndla.no/subject:1:f4581340-52f1-435d-8f99-d5de4e123f70/topic:2:195257/topic:2:195520/topic:2:112009/resource:1:115521>
- Finley, M. I. (1980). *Grekerne i antikken – et møte med mennesker og kultur*. Universitetsforlaget.
- Fischer-Lichte, E. (2006). Begrundelse for det performatives æstetik. *Tidsskriftet Peripeti* 3 (6). Aarhus Universitet. http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_6_2006.pdf, s. 5 -21
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance – A New Aesthetics*. (S. I. Jaine, Overs.). Routledge.
- FN. (2019, 29. mars). *Hellas*. Hentet 20. juni 2021 fra <https://www.fn.no/Land/hellas>
- Førde, K. E. (2009, 25. desember). *Tale er sølv, taushet er ...* Forskning.no. <https://forskning.no/sprak-kjonn-og-samfunn/tale-er-solv-taushet-er/879464>
- Gammelgaard, J. Etterord i P.Helms (Overs.) Aristoteles (1992). *Poetik.*. Hans Reitzels Forlag A/S.

- Gerstner D. A & Staiger J. (Red.). (2003). Authorship Approaches. I *Authorship and Film*, edited by D.A. Gerstner and J. Staiger. Routledge.
- Gladsø, S., Gjervan, E.K, Hovik, S. og Skagen, A. (2015) *Dramaturgi – Forestillinger om teater. 2.utgave.*
- Gjelsvik, A. (2013). *Hva er film.* Universitetsforlaget.
- Gundersen, J. B. (1992). *Den lille filosofihistorien.* Aventura forlag.
- Halliwell, S. (1987) *Aristotles' Poetics.* Duckworth.
- Halliwell, S. (2002). *Ancient Texts and Modern Problems.* Princeton University Press.
- Hanssen, B. (2004). Language and mimesis in Walter Benjamins work, I D. S. Ferris (Red.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin.* Cambridge University Press.
- Homer, (2018). *Iliaden.* Serie: Klassiske verk, bind 4. (K. A. Pollestad, Overs.) Cappelen Damm.
- Homer, (2013). *Sangen om Odyssevs. Odysseen.* Serie: Klassiske verk, bind 1. (K. A. Pollestad, Overs.) Cappelen Damm.
- Hovde, K.-O., Svensson, P. & Thorsen D. E.(2009, 14. februar). Demokrati. I *Store norske leksikon.* <https://snl.no/demokrati>
- InternetMovieDatabase. Z.(Costa-Gavras, 1969) Hentet 20. Juni 2021 fra https://www.imdb.com/title/tt0065234/awards?ref_=tt_awd
- Jaggi, M. (2009, 4. april). French Resistance: Costa Gavras. *The Guardian.* <https://www.theguardian.com/film/2009/apr/04/costa-gavras>
- Kiortsi, F., & Mavroidis, K. (2019, 6. april). Costa-Gavras on power, tragedy and filming in Greece. *Neokosmos.* <https://neokosmos.com/en/134137/costa-gavras-on-power-tragedy-and-filming-in-greece/>
- Knudsen, O. F. (2012, 4. februar). Eurosonen. I *Store norske leksikon.* <https://snl.no/eurosonen>
- Kokkinidis, T. (2020, 14. mars). Yanis Varoufakis Releases Audio Recordings of EU Meetings. *Greek Reporter.* <https://greece.greekreporter.com/2020/03/14/yanis-varoufakis-releases-audio-recordings-of-eu-meetings/>
- Kruse, B. (2016, 8. desember). *Persona, din egen unike stemme.* <https://bjorn-kruse.com/2016/12/08/persona-din-egen-unike-stemme/>
- Larsen, P. (2013). *Filmmusikk – historie, analyse, teori.* Universitetsforlaget.
- Ledsaak, S. (1961) Forord. I S. Ledsaak (Red.). *Om diktekunsten* (1961). s. 5 – 15. Johan Grundt Tanums forlag.

- Lee, T. (2019, 31. oktober). *Do Women Still Need A Power Suit? Of Course*. Read-A.Com.
<https://read-a.com/do-women-still-need-a-power-suit-of-course/>
- Ley, G. (2006). *A Short Introduction to the Ancient Greek Theater*. (Revised edition.) The University of Chicago Press.
- Mason, P. (2017, 3. mai). Adults in the Room by Yanis Varoufakis review – one of the greatest political memoirs ever? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2017/may/03/yanis-varoufakis-greece-greatest-political-memoir>
- McKee, R. (2010). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. Harper Collins.
- Mediapart. (2017, 18. oktober). *Le Cinéma est politique*. [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ty6ysxSRV8c>
- Mead, W. R. (2015, 29. juli). *Varoufakis: Traitor?* Hudson Org. <https://www.hudson.org/research/11471-varoufakis-traitor>
- Melberg, A. (1992). *Mimesis – en repetition*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Michalczyk, John J. (1984) *Costa-Gavras: The Political Fiction Film*. Associated University Presses
- NTB (28. juni 2015). Hellas' nasjonalforsamling vedtar folkeavstemning. E24.
<https://e24.no/internasjonaoekonomi/i/MRElqE/hellas-nasjonalforsamling-vedtar-folkeavstemning>
- Nygaard, J. (1992). *Teatrets historie i Europa. Del 1: Teatret før 1750. Det offisielle og uoffisielle teatret*. Spillerom.
- Systad, S. (Red.). (u.å.). *Hollywood-modellen*. Multimediejournalistikk, Høgskolen i Bergen. Hentet 14. april. 2021 fra <https://sites.google.com/site/multimediejournalistikk/fagst/teori/fortellerteknikk-i-nye-medier/dramaturgi/lineaer-dramaturgi/hollywood-modellen>
- Rehm, R. (1994). *Greek Tragic Theatre*. Routledge.
- Sampson, S. & Vidal-Hall, J. (2012) *Interview: Constantin Costa Gavras: Politics and Propaganda*. Sagepub.
<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064229508535997>
- Sauter, W. (2008). *eventness – A Concept of the Theatrical Event* (2. utg.). Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Smith, H. (2015a, 26. jan.). Who are The Independent Greeks? *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/world/2015/jan/26/greece-elections-who-are-independent-greeks>

- Smith, H. (2015b, 29. juli). Yanis Varoufakis may face criminal charges over Greek currency plan. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/29/yanis-varoufakis-may-face-criminal-charges-over-greek-currency-plan>
- Sofokles. (1994). *Kong Oidipus*. (P. Østbye Overs.). Gyldendal Norsk forlag.
- Stoksvik, M., Bakken, L. Ø. & Grønli, H. (2021, 7. januar). Erna Solberg: – Trump har brutt grunnleggende demokratiske prinsipper. *NRK Urix*. <https://www.nrk.no/urix/erna-solberg-mener-donald-trump-har-brutt-grunnleggende-demokratiske-prinsipper-1.15316621>
- Universitetet i Bergen. (u.å). *Teatervitenskap*. Hentet 17.4. 2021 fra <https://www.uib.no/fag/teatervitenskap>
- Varoufakis, Y. (2018). *Adults in the Room – My Battle with Europe's Deep Establishment*. Random House UK.
- Vaourofakis, Y. (2017). <https://www.globaljustice.org.uk/blog/2017/06/when-yanis-met-prince-darkness-extract-adults-room/>
- Varoufakis, Y. (2020). *Another Now*. Random House UK.
- Weiner, A. (1980). The Function of the Tragic Greek Chorus. *Theatre Journal*. Vol 32. No. 2: The John Hopkins University Press.
- Wong, C. H.-Y. (2011). *Film Festivals. Culture, People and Power on the Global Screen*. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. Rutgers University Press.

