

Det er sent i november. Himmelen bleik og blå over hustakene. Til venstre for meg ligger noen regninger, telefonen, kodekortet til banken, en flybillett.

Tingene har ligget der noen dager.

Jeg kan ta dem i bruk, eller la dem være.

Akkurat nå er det ingenting som haster. Tingene ber meg ikke om noe. Snakker ikke til meg. Her er det ingen som tar tak i meg og sier: Hva mente du med det? Kommer du ikke? Du sa du skulle komme, men så kom du ikke? Ingen som roper: Elsk meg! Gå fra meg! Si hva du mener! Ikke bare stå der! Hvem er du egentlig?

Her, i mitt – finnes ingen henvendelser og ingen imperativ. Ingen rop om at jeg må snu meg. Ingen valg å ta. Jeg kan varsomt bevege meg fra setning til setning. Fra tanke til tanke.

Jeg reiser meg. Lager meg en kopp kaffe. Setter den fra meg på bordet ved siden av pc-en.

Skriver:

-Gå.

- Bli – ikke bli.

I dette rommet hvor ingenting skjer og ingenting snakker til meg kan jeg reflektere, bevege meg videre, vurdere og revurdere. Jeg tenker på hva det er som genererer handling og hva handling innebærer. Hva det vil si å være i et presserende Nå.

## DRAMA

Jeg jobber med scenetekst.

Tekster for scenen.

I moderne tid har forståelsen for hva en scenetekst kan være utviklet seg. Mange bruker ikke lenger ordet dramatikk. Både i den modernistiske tradisjonen og i scenekunst som tar i bruk postmoderne strategier stiller man spørsmålstegn ved handling som den grunnleggende størrelsen i det som konstituerer en forestilling.

Ordet dramatikk kommer fra gresk, for handling: Drama δράω, *drao*.

Teorier rundt hva et godt drama er, har ofte lagt vekt på plot, karakter, vendepunkt og konflikt. Med den nye forståelsen for hva scenekunst kan være, har scenetekstens rolle i

den endelige forestillingen blitt omdiskutert. Sceneteksten har også blitt sett på som en autoritær størrelse. Som noe som definerer praksis for de andre, og dermed som problematisk eller konserverende for scenisk praksis.<sup>i</sup> Teksten som utgangspunktet for en forestilling er ikke lenger selvsagt. For det å ha et plot eller det å ha en historie, har det egentlig noe med det sceniske å gjøre?

Dette har også åpnet for andre og mindre handlingsbaserte tekster som gir seg til scenen. Men kanskje må også selve forståelsen for hva det er som genererer drama eller handling utvides.

Når Aristoteles i sin «Retorikk» skriver han at den tilhører dramatikken.

Om direkte tale, skriver han om hvordan den «skal» eller kan påvirke publikum.

Den kan springe ut av to karakterer, ethos (karakter) eller pathos (følelser).<sup>ii</sup>

Han skriver: *Direkte henvendelser til tilhørerne har til formål at stemme dem velvillige eller at vække deres vrede, undertiden også at stimulere til deres opmærksomhet eller det motsatte.*<sup>iii</sup>

Bruk av direkte tale står sentralt også i mine scenetekster. Jeg skriver dialoger, monologer. Lar karakterer komme med utbrudd, bekjennelser og imperative henvendelser. Språk blir handling.

I Arne Lygres dramatikkk konstitueres handling i språket.

Disse handlingene refereres ofte til indirekte. Som i hans siste stykke «La deg være»: *Vi er gift, sa hun*. Eller: *Det er meg du elsker, sa jeg*. Språket både rammer dem inn og viser dem fram. Det er ikke lenger snakk om direkte handling eller direkte tale. Det er som om det er selve språket, eller innrammingen – ikke utsagnene – som er i fokus.

Det er i språket Lygre viser fram tekstens karakterer. Der eksisterer de, og der handler de.

I «La deg være» pekes det mot forløp vi kjenner igjen fra plotstrukturer: To kvinner blir drept av tre tilfeldig forbipasserende. En mann blir dødssyk og skaffer seg en «venn», en arving som skal få overta alt han eier mot å pleie ham hans siste dager. En kvinne vil skilles og betror seg til en venn. Det er små tragedier, eller små komedier, men det er ikke egentlig disse handlingsbrokkene som er stykkets anliggende. Det er det at noen sier dem, utsagnene, som er vesentlig. Det at noen presenterer dem for oss. Det er selve *henvendelsen* som gir hendelsene betydning, og nye henvendelser kan i neste øyeblikk ta

denne betydningen fra dem igjen. Det er i språket opplevelsesrommene skapes, og det er i språket det skapes framdrift og dynamikk. Det er det som gir kontekst og emosjon til karakterene.

Om vi snakker om «handling» i Lygres stykke – snakker vi kanskje derfor om språklige handlinger, uttalt av kropper i et rom. Et rom disse kroppene deler med publikum, og der de sier ting som vekker publikums oppmerksomhet. Det er det disse kroppene *sier* om det som har hendt, eller måten de referer til eller kommenterer det som hender i rommet, som skaper følelser hos publikum. Disse utsagnene kan få oss til å være velvillige overfor det som skjer, men i neste øyeblikk kan nye utsagn skape en følelse av avstand, undring eller avsky overfor den samme hendelsen.

### GÅ GÅ GÅ

*Vi er gift, sa jeg til ham, det er meg du elsker, sa jeg, gi meg en sjanse, sa jeg -*

Slik åpner «La deg være».

Det er betingelser:

- Vi er gift.

Det er utrop og bønnfallelser:

- Det er meg du elsker.

- Gi meg en sjanse.

Disse utsagnene kickstarter stykket.

Forholdet mellom betingelsen, utropet og bønnfallelsen setter i gang handlinger og følelser både i tekstens rom og hos publikum. Det gir en følelse av at noe haster. Noe må løses Nå. Og det er ikke bare hun der oppe på scenen sitt anliggende, det er også mitt. For det er meg hun har valgt å fortelle dette til.

Hva har den som sier dette gjort, som gjør at hun henvender seg til oss på denne måten?

Hvorfor forteller hun oss dette nå? Og hva skjedde?

Ble han?

Gikk han?

Og om han ble, gikk det da bra for de to?

Disse enkle språklige handlingene genererer øyeblikkelig framdrift og dynamikk. Gir oss en følelse av et bevegelig og uttrykksfullt *Nå* i teksten.

Stykket slutter i et imperativ.

- Gå.
- Gå.
- Gå.

Vi vet ikke om det er en ordre, en oppfordring eller bare en erkjennelse. At det er det eneste vi kan. Gå videre. Fortsette. Til det ikke er mer. Så lenge teksten varer. Så lenge språket varer. Så lenge vi er mennesker i språket.

Kanskje kan vi bare det.

Fortsette.

Til det ikke er mer. Til vi ikke lenger er et menneske, men bare en død kropp. En kropp snart i oppløsning.

#### IMPERATIVET

Ordet imperativ kommer fra latin – å befale.<sup>iv</sup> Grammatisk sett er imperativet et av verbenes modi, eller modus. Det er dette som plasserer verbet både i forhold til de faktiske forhold *og* til noens ønske og vilje.<sup>v</sup>

- Nei!
- Stopp!
- Jeg vil ikke!

Ofte er det snakk om korte utsagn. Utrop, nesten. Oppfordringer, ordre. Dette er også appellens og forbønnens språk:

- Tilgi ham.
- Ikke gjør det.

Imperativet tilhører det samme landskapet som rådet, forbudet, instruksjonen og påbudet: Ha to skjeer sukker i teen! Kryss veien ved fotgjengerfeltet! Søk hjelp hos lege.

Bak et imperativ ligger et implisitt – hvis ikke.

Trusselen om straff, kanskje.

Trusselen om konsekvens, definitivt.

Vissheten om uheldige følger om forbudet ikke etterkommes.

Og dermed blir spillet mellom makt og avmakt aktivisert. Og gjennom det blir vi klar over

hvordan maktforholdene mellom oss egentlig ligger an.

Det ligger alltid en trussel implisitt i en ordre. Et signal om at her må du gjøre det jeg ber deg om. Utsagnet hviler altså på en forståelse av det finnes situasjoner der *jeg*, eller den instansen jeg representerer, kan sette meg over *deg* fordi *jeg* besitter en makt *du* ikke har.

I utsagnet: - Kom hit, eller så – , eller: Bli hos meg, hvis ikke –, åpenbares konsekvensene av de ønskene og behovene vi deler, og de vi ikke deler.<sup>vi</sup>

## HENVENDELSEN

Det finnes mange former for henvendelser. Både fysiske og verbale.

Det finnes også *imperative henvendelser*.

For at et imperativ skal være en *henvendelse*, må det grunnleggende sett skifte karakter. Fra å ville utøve makt må det nå også innbefatte en vilje til å gi fra seg makt. Til å overlate konsekvensene av egne handlinger til en annen.

I følge Norsk Ordbok innebærer språkhandlingen henvendelse følgende: *Det å kontakte fordi man lurer på noe. En forespørsel muntlig eller skriftlig.*

Henvendelsen kommer alltid fra noen og gir seg til noen. I denne handlingen; å henvende seg til noen, ligger det alltid en implisitt forventning om respons. Svaret ligger alltid hos *den andre*.

Når henvendelsen innbefatter et imperativ skjer det noe ekstraordinært. Gjennom å åpne for et gjensvar, blir ordren til en anmodning.

I selve det å henvende seg ligger en tilnærming. På engelsk bruker man for eksempel ordet *approach*, eller *to approach*. Å nærme seg noen. Eller *to adress*. Å henvende seg til noen = *to adress someone*. Å adressere noen.

Der en ordre handler om å underkaste den andre sin vilje, vil en henvendelse handle om å nærme seg en annens vilje gjennom å blottstille sin egen. Her ligger det potensielle dramaet. I min viljes møte med en annens. I behovet for et gjensvar åpner det seg et Nå, og et - Hva skjer Nå? Her oppstår også en risiko. Risikoen for å bli avvist eller for å ikke oppnå kontakt. I det ligger en latent spenning. Språkhandlingen er i seg selv grunnleggende igangsettende, og den som utsier den kan aldri fullt ut overskue konsekvensene av det hun har initiert. Det er det dramatiske.

Når imperativet «henvender seg», oppstår en følelse av nødvendighet. Et behov for et gjensvar melder seg og imperativet endrer karakter. Det ikke lenger bare en ordre. Henvendelsen har satt i gang en bevegelse mellom meg og deg. Et potensiale for handling og dialog.

#### UBESVART ANROP

Jeg står på soverommet.

Slår et øyeblikk opp verandadøra og blir stående å se ut på den tomme bakgården. På nattbordet ligger en roman jeg ikke har lest ferdig.

Inne på stua tar jeg opp mobilen.

Den står på lydløs.

Den har tre ubesvarte anrop. Det er min mor, et ukjent nummer – mest sannsynlig en telefonselger, og mannen min.

Jeg tenker - siden. Jeg svarer dem siden.

Jeg bøyer meg over tastaturet igjen. Skriver: *I henvendelsen ligger alltid en potensiell avvisning, en potensiell overgivelse, en potensiell overskridelse. Og der melder hybris seg. Narsissismen.*

- Tilbe meg!

- Dø for meg!

- Drep for meg.

I henvendelsen møter patos bønner. Der møter vi det ynkeligste i oss. Det er i imperativet vi faller på kne. Ber for våre liv:

- Tilgi meg!

- Spar meg!

- La meg gå!

Jeg ser på telefonen igjen. Urolig nå. Moren min har lagt igjen en beskjed på svareren. Jeg vet at det kanskje ikke ligger noe imperativ i det. Kanskje bare omsorg eller informasjon.

- Hvordan går det med deg?

- Jeg ville bare høre stemmen din?

- Jeg kan ikke klokken ti allikevel, kan vi si klokken elleve?

Det er ikke en gang sikkert at jeg trenger å forholde meg til noe som krever et gjensvar.

Allikevel vet jeg at lyden av stemmen hennes øyeblikkelig vil få noe til å fly ut av meg, noe som vil strekke seg ut mot henne og søke en forbindelse. Noe som ikke er her og nå, men der jeg må være sammen med henne. Der jeg ikke lenger bare er et jeg. Og jeg vet at i dette finnes varme, samvær, men også det uforutsette. Noe hun kanskje vet og vil fortelle meg, og som jeg plutselig får tilgang til. Utsetter meg for.

Jeg ser på mobilen. Legger den fra meg igjen. Jeg skriver: *Ved å «ta imot» en henvendelse, åpnes et potensiale for handling og dermed også for endring.*

*I den imperative henvendelsen åpner menneskene seg mot verden og mot hverandre.*

Her tar språket avskjed med fortellingen. Her tar teksten avskjed med utlegningen. Her blir handling til hendelse – språket blir aktivt, etikken rører på seg. Tragedien stikker hodet opp av sanden. Fortellingens leirbål dør ned et øyeblikk, og komedien ler et sted i mørket av hun som kler seg naken for en elsker og sier - Kom. For han kommer vel, eller kommer han ikke? Vil han synke inn i henne eller vil han le av henne? Vil han ta imot henne? Bli hos henne hele natten – for så, neste morgen, mens hun legger hånden sin på hans, leter etter noe der – . En bekreftelse kanskje? En bekreftelse som ikke kommer. Og han ser ikke på henne. Sitter ikke en gang bortvendt. Er bare allerede et annet sted. Han drikker teen sin og hånden hans er død på bordet. Han reiser seg og tar jakka si, og ryggen hans er kald, - og hun vet at det hun trodde betydde noe for dem begge, nå har mistet all betydning. Hånden hans er borte. Så er han borte. Han lukker ikke en gang døra bak seg, men lar den stå åpen og hun roper, eller forsøker å rope, men stemmen hennes har ingen lyd fordi den har blitt så liten, så alt for liten og kraftløs i kroppen hennes:

- Men hvorfor kom du da?
- Hvorfor kysset du meg?
- Hvorfor sa du ja da jeg sa ja?

I henvendelsen åpner vi oss. I ja-et gir vi oss over. Så lenge teksten varer. Så lenge språket varer. Så lenge vi er mennesker i språket kan vi bare fortsette. Til det ikke er mer. Til vi ikke lenger er et menneske, men bare en ting, en kropp. Død. Uten språk, uten vilje, uten det som kommer etterpå. Der er det livet opphører og biografien begynner.

## EN UNDERVERDEN

Orfeus går foran Evrydike. Han går gjennom Hades. Hun er der, like bak ham. Bare han holder påbudet, bare han ikke snur seg og ser på henne, vil han få henne tilbake. Da vil hun få livet tilbake. Det er avtalen.

Engene ved Asphodel. De velsignedes øyer. Det er et grått og dunkelt sted.

En underverden.

En mellomverden.

En verden der alt står stille, og ingenting nytt oppstår.

De dødes verden. Og gjennom den går altså han, en levende, og han må ikke snu seg for å se om hun følger etter.

Han går foran henne.

Mellom knivskarpe klipper. Over steile raviner. Sump kanskje, eller myr. I et slags ullent halvllys.

Det er stille.

Som i et levende bilde der alt lys og all lyd er sugd ut. Han kan ikke høre henne. Er hun der?

Hjertet dunker stumt og han gjentar og gjentar for seg selv:

- Hun er der. Hun er der. Hun er der.
- Ikke snu deg. Ikke snu deg. Du må ikke snu deg.

Og så gjør han det.

Kanskje for å forsikre seg om at hun er der.

Kanskje for å se om hun fortsatt er den samme.

Kanskje fordi hun trygler ham om det.

- Snu deg, Orfeus. Stopp. Se på meg!
- Hvorfor svarer du ikke?
- Hvorfor snur du deg ikke?
- Er du ikke glad i meg lenger?

Orfeus snur seg. Han bryter løftet, og begge mister alt.

Spørsmålene som har fulgt myten om Orfeus og Evrydike er fortsatt de samme.

- Hvorfor gjorde han det?



- Hva ville skjedd om han hadde latt det være?

Kanskje er det de generende egenskapene i de imperative henvendelsene som gjør denne myten så potent. Sikkert er det at myten om Orfeus og Eurydike produserer lyst. Noe som fascinerer og som gjør at vi kommer tilbake til den om igjen og om igjen. Der ligger tragedien og der ligger lysten. I handlingen og i blikket. Der blander undring seg med gjenkjennelse. Medfølelse med irritasjon og forundring.

Orfeus står i halvlyset og lytter. Lytter etter henne. Etter følelsen av henne. Av at hun er der.

Etter stemmen hennes kanskje.

Eller fraværet av stemmen hennes.

Han kan ikke la være. Han må snu seg. Han kan ikke være så nær henne uten å være der hun er.

#### Å SNAKKE MED EI LITA FJELLMUS

Jeg er altså ikke opptatt av den siden av imperativet som betvinger.

Jeg er opptatt av de imperativene som henvender seg. Av hendelsespotensialet i disse utsagnene. Det at de er igangsettende. Og at de er dialogiske. At de åpner for fortsettelse og forbindelser. Selv når vi roper ut i natta etter en Gud vi slettes ikke tror på – eller ut i naturen. Bøyer oss ned til ei lita fjellmus. Ei myrbrun ei der nede i bjørkekrattet og hvisker, nesten uhørlig så vi ikke skal skremme den:

- Kom. Kom da. Ikke vær redd. Bare kom. Jeg er ikke farlig.

Du står i krattet i gummistøvler og bøyer deg ned og snakker med ei lita fjellmus. Og det er ikke svar å få, bare den lave raslinga i det musa forsvinner, piler inn i krattet og blir borte. Og sola smelter frosten som har lagt seg på lyngen i løpet av natta, og flåget som reiser seg skrått til venstre for deg er skifergrått og blankt av regn, og sola kommer fram og det vier seg ut et slags rop i brystet. Ikke er det gråt og ikke er det vemod, men noe annet. Noe stort. Noe som nesten ikke får plass der inne og som du må gå videre med og bære på i timene som kommer. Og du går, og det blåser opp og du har kaffe i termos, og skyene farer over deg og du sitter i le av en bergnabb og drikker, og så plutselig, mens du tygger på en håndfull blåbær, legger du merke til at litt lenger oppover langs stien så ligger ei lita hytte, at det er folk der oppe – og så er følelsen borte.

Det er det.

At selv da. Selv når du bøyer deg ned til ei lita fjellmus så åpner det for et slags møte.

Et møte med suget i brystet, med flåget, med naturen. Med raslinga i et bjørkekratt.

#### HVEM ER JEG NÅR INGEN SER MEG?

Det stedet i oss der jeg blir du. Der jeget opphører, fordi det glemmer hva det vil og hvem det er.

Utagerende, sjenert, overgitt, er mennesket et sosialt dyr. Utlevert til naturen. Til historiske prosesser, til økonomiske forhold. Krig, sult, ensomhet. Det som alltid truer jeget med utslettelse. Kanskje er det menneskene dypest sett deler nettopp denne hjelpeløse pendlingen mellom jeg og vi, mellom vi-et og «meg selv»? Mellom den vi er når vi bare er «vår egen», og den vi er når vi er sammen med «de andre».

Til syvende og sist kan man spørre seg selv – Hvem er jeg når ingen ser meg?

- Er du der?
- Ser du meg?
- Hvorfor ser du meg ikke?
- Vær der!
- Vis meg hvem jeg er.

#### Å GJENKJENNE HVERANDRE I DET SOM ER FORSKJELLIG

- Sara – Søstra mi!

Det er så mørkt her!

Jeg synker!

Jeg synker!

- Her!

Her!

Ta handa mi!

I en scenetekst jeg jobber med for tiden blir en ung kvinne, Meriam, utsatt for grov vold. Hun jobber i en sweatshop, og i protest har en hun jobber sammen med, Sara, ødelagt noen av varene de produserer. For å beskytte henne har Meriam tatt på seg skylden uten at Sara vet det. Etter straffen får hun en følelse av å gå under. I volden

og ydmykelsen hun har vært utsatt for finnes et slags mørke. Et mørke bare Sara kan dra henne opp fra.

Hjelp meg, roper hun.

Jeg synker!

Se hva jeg har gjort for deg. Forstå hvorfor jeg gjorde det. Vis meg hvem jeg er.

Og i det Sara rekker henne hånden og drar henne opp, blir det mulig å leve igjen, puste igjen, handle igjen. I det de to hendene griper hverandre, tilbakelegges en avstand som bare for et øyeblikk siden syntes å være uoverstigelig. Berøringen opphever mørket. Meriam dras ut av ensomheten og inn i fellesskapet. Inn i fortsettelsen. Inn i ordet: Søster.

Det søstre er.

Det søstre gjør for hverandre.

Det finnes en oppreisning i den gesten. I disse handlingene: å strekke ut en hånd, og det å gripe den.

Forbindelsen som var brutt, blir hel.

Karl Ove Knausgård skriver, gjentatte ganger, at bare gjennom det singulære kan vi si noe allment. Han sier at det kun er gjennom det singulære, den ene unike hendelsen, det som skjer med det ene unike mennesket at dette kan skje - sitat: *i strømmen av flyktninger over Middelhavet, båter som sank, mennesker som druknet, som for meg var et slags jevnt brus i bakgrunnen (...) så jeg plutselig et bilde av en liten gutt, han kunne ikke være mer enn tre år, liggende på magen på en strand, med ansiktet mot sanden.*

*Han var død, og jeg forstod plutselig hva døden innebar ... bildet ... brøt plutselig bruset og framstod som det det var, et bilde av virkeligheten.*

Han problematiserer, med ganske stor overbevisning, vår evne til å forstå *de andre*. Kanskje kan vi egentlig bare forstå *den andre*, - hevder han. Men det Meriam gjør når hun tar imot Saras utstrakte hånd, er å svare på en imperativ henvendelse med en fysisk handling. Den utstrakte hånden krever et svar. Handlingen følges av utropet: Sara! Søsteren min! Handlingen har blitt til hendelse. Noe har forandret seg mellom dem.

Denne hendelsen er både av personlig og almen karakter. Det å rekke ut en hånd

er en ikonisk gest. En gest så gjenkjennbar at den nesten er banal.

Når Meriam synker, er det bare Sara som kan dra henne ut av hennes private dilemma og inn i noe vi kan kalle «vårt». Og først når Meriam griper Saras hånd blir handlingen til en hendelse som endrer relasjonen dem imellom. Men det å rekke ut hånden, og det å ta imot en utstrakt hånd, er ingen singulær erfaring. Den er almen. Kanskje en erfaring alle har gjort seg, eller alle må gjøre seg. I denne gesten forbindes det *unike jeg* med *det sosiale vi*. I den er vi ikke lenger alene. Og i dette almene kan det *unike jeget* bli helt.

Å se denne gesten er å gjenkjenne den.

På en scene eller i det virkelige liv får det oss ikke bare til å forstå disse to unike individene, men til å forstå noe om det å være menneske. Det å være «oss».

*Responsibility precedes any "objective searching after truth"*, sa den litauiske filosofen Emmanuel Levinas.

Hans etikk handlet nettopp om opplevelsen av møtet med «den Andre». Potensialet som ligger i det å stå ansikt til ansikt med hverandre. I det øyeblikket føler man både nærhet og avstand, skriver han. Man vet at der er den personen, og her, her er jeg: *The Other precisely reveals himself in his alterity not in a shock negating the I, but as the primordial phenomenon of gentleness*. Han kaller det en åpenbaring. Det er det den andres ansikt er. Dermed innebærer også dette møtet både en henvendelse og et imperativ. Det melder seg, kan man si – nærmest som et krav: *One instantly recognizes the transcendence and heteronomy of the Other, Even murder fails as an attempt to take hold of this otherness.*<sup>vii</sup>

Det som fasinerer meg med Levinas forståelse av hva det vil si å være menneske i verden, er at hans tankegang opphever skillet mellom *det unike jeg* og *det sosiale vi*. Jeg er meg, men samtidig alltid i dialog med deg. I dine øyne, i det jeg griper en hånd, eller strekker min ut, blir jeg til.

#### Å TILBAKELEGGJE EN AVSTAND

Det handler om å tilbakelegge en avstand, tenker jeg her jeg sitter. Fra en til hundre, eller til hundre tusen. Kaffen nå lunken i koppen. På bordet foran meg; telefonen med tre ubesvarte anrop. Romanen på nattbordet fortsatt ikke ferdig lest.

Tingene er ikke stille lenger.

De roper på meg.

Les meg!

Se på meg!

Svar meg!

Det er en appell der, plutselig, i omgivelsene rundt meg, som ikke var der for bare en time siden.

Når et imperativ *henvender* seg, henvender det seg ikke bare fra et sted, men også til noen. Ikke bare fra min vilje, men til viljen i den andre.

Vil du det jeg vil? spørres det.

En mann stopper oss på gata. Sier:

- Hjelp meg.

En vi tror vil gå fra oss, sier:

- Bli!

Et menneske på dødsleiet innrømmer en forbrytelse.

Det er en hendelse som har potensiale til å endre alt, eller snu noe fra det ene til noe ganske annet.

Ordene generer en respons.

Det ligger en oppfordring i dem. Et ønske. Men også det som ligger bak ønsket:

Jeg vil se deg.

Jeg vil se ansiktet ditt.

Jeg vil at du skal se ansiktet mitt.

Henvendelsen innebærer et møte med en annens vilje.

En åpning i strømmen av det vi kjenner, inn i noe vi enda ikke kjenner.

De imperative henvendelsene åpner for overgivelsens og motstandens språk. Og for paradoksene: Et *Jeg vil* og et *Jeg vil ikke*.

Jeg vil leve. Jeg vil ikke leve. Jeg vil ikke at du skal ta i meg. Ta i meg! Du får ikke lov.

Med imperativet inviterer vi inn, eller setter vi opp en grense. Sier: Hit, men ikke lenger.

Sier snu deg – ikke snu deg! Gå. Bli – ikke bli!

- Ikke se på meg!

- Ikke ta på meg!

- Nei! Jeg vil ikke kysse deg, ligge med deg, gifte meg med deg, bli med deg hjem, jobbe for deg, sove med deg, stjele for deg, lyve for deg.

- Ikke nå!

- Aldri.

Befalingen er et sluttsted. I ordren står bare viljen igjen. Henvendelsen innbefatter en potensiell begynnelse på noe nytt. Henvendelsen impliserer. Den åpner for noe jeg enda ikke vet hva er. Slutten eller begynnelsen på det jeg ønsker meg. Det er en påkallelse. Den avdekker et begjær. Altså en lyst, ville kanskje Roland Barthes kalt det. Lysten ved utsagnet og lysten hos den som utsier det.

Ved den imperative henvendelsen åpner det seg en mulig sprekk. Denne sprekken viser seg i språket. Min lyst nærmer seg din i et forsøk på å sette noe i gang. I riften mellom henvendelsen og en eventuell besvarelse befinner dramaet seg. Et dirrende presens før det potensielle møtet. Dette er den genererende kraften i de imperative henvendelsene. Her settes språket, teksten, verket i bevegelse.<sup>viii</sup>

#### EN HEST! EN HEST! MITT KONGERIKE FOR EN HEST!

Der begynner det kanskje. Språket *OG* handlingen.

I den første gangen du roper ut. Griper etter en hånd

I det du våkner og stirrer inn i mørket og ikke kan andre ord enn:

- Mamma.

Og der begynner kanskje også dramaet. Δράω. Drao.

I forsøket på å opprette en forbindelse mellom min vilje og din. Og – i dypeste forstand – mellom mennesker, mellom mennesket og gudene, og mellom individet og samfunnet.

Der ligger fundamentet for den dialogiske teksten. Denne hybriden vi kaller scenetekst, der det ene utsagnet tar det andre. Der den ene scenen står og roper mot den neste. Der de imperative henvendelsene avløser hverandre til spenningen er utløst, teksten faller til ro og leseren kan lukke manuset, publikum kan trekke pusten og gå hjem.

Så lenge det er språk er det håp.

Så lenge jeg kan sparke, slå, skrike, hviske.

Så lenge det er noen å rope på.

Så lenge jeg kan handle, være, forsvare meg.

Så lenge noen hører meg.

Og der slutter det kanskje. I det siste ropet mot mørket, mot ensomheten, mot døden:

- Frankly my dear, I don't give a damn.<sup>ix</sup>
- I støpeskjeen med ham.<sup>x</sup>
- En hest, en hest! Mitt kongerike for en hest!<sup>xi</sup>

I en stillhet kanskje. Som ringer tilbake.

En imperativ henvendelse, det også.

Eller et håp. Et ekko av noe som kommer.

Et etterpåk.

En etterklang.

En slutt.

---

<sup>i</sup> Florian Malzacher – «Not Just a Mirror -Possibilities of political theatre of today» - Alexander Verlag 2015. Cit s. 13: *At the center of the critique of dramatic theatre stood its use of however estranged mimetic representation, which was seen as discredited and was subsequently confronted with the notion of presence. In close exchange with their counterparts in the emerging conceptual dance movement, theatre makers brought to the stage highly self-aware works, continually questioning themselves as products of ideologies, politics, times, fashions, and circumstances. Strongly inspired by de-constructivist and poststructuralist theory, they offered a new complexity of theatre signifiers revolting against the hegemony of the text, undermining the linearity and causality of drama, and experimenting with all possibilities of spectatorships and participation.*

<sup>ii</sup> Aristoteles «retorik», cit. s. 231 – Platon selskapets skriftserie Museum Tusulanum Forlag 1983

<sup>iii</sup> Op cit s. 237

<sup>iv</sup> Det store norske leksikon (<https://snl.no/imperativ/Filosofi>) cit. : *Ifølge Kant et allmenngyldig pliktbud i motsetning til et subjektivt handlingsprinsipp (som kalles en maksime). Han inndeler imperativene i hypotetiske, som sier hva man under visse betingelser bør gjøre, og kategoriske, hvorledes man under alle betingelser skal handle. Det kategoriske imperativ er den ubetinget gyldige morallov til forskjell fra hypotetiske moralske bud som er diktert av interesse for bestemte formål.*

<sup>v</sup> <https://no.wikipedia.org/wiki/Imperativ> cit: **Imperativ** er i grammatikken en av verbets modi. Modus beskriver verbets forhold til de faktiske forhold og til noens ønske og vilje. Imperativ uttrykker en befaling eller et direkte forbud, som for eksempel «Gå!» eller «Spis!» Imperativ er en finitt verbform og kan således danne fullverdige setninger på egen hånd, som i eksempelet «Gå!». På norsk finnes imperativ kun i presens, mens andre språk, som for eksempel latin, også har futurum imperativ. I mange språk bøyes imperativ også i grammatisk tall.

<sup>vi</sup> Her finnes det kanskje et tekstens imperativ, eller en tekstens vilje. Dens brio – som ligger i dens energi eller stil. Roland Barthes, «Lysten ved teksten», Solum Forlag 2007. Cit s. 18: *Tekstens brio (uten den finnes det egentlig ikke noen tekst) skulle da være dens vilje til vellyst: nettopp der den går utover det som forventes, går ut over plapringen og forsøker å overskride, bryte adjektivets tvang, der det ideologiske og det imaginære strømmer inn.*

<sup>vii</sup> Emanuel Levinas, "Excitence and Exicents", Duquesne University press, 2001. Cit s. 37: *A face is a trace of itself, given over to my responsibility, but to which I am wanting and faulty. It is as though I were responsible for his mortality, and guilty for surviving." The moral "authority" of the face of the Other is felt in my "infinite responsibility" for the Other.*

<sup>viii</sup> Roland Barthes, «Lysten ved teksten», Solum Forlag 2007.s. 12

<sup>ix</sup> Gone with the wind, Margaret Mitchell

<sup>xxx</sup> Per Gynt, Henrik Ibsen

<sup>xi</sup> Richard den III, William Shakespeare