

(Eselet 2015 – 2019)

I.

Fra høsten 2015 har jeg arbeidet med en teatertekst som heter Eselet.

Det begynte med bare en stemme som bare ville bort, bort for enhver pris. Så dukket en annen stemme opp og sa «jeg kan hjelpe deg», og jeg begynte å skrive dialoger mellom de to, ganske fritt og uten handling eller kronologi. Det ble ikke scener så mye som en serie konfrontasjoner. De to var til å begynne med mer motstående holdninger enn de var skikkelser. Den som ville bort var noen ganger en kvinne med en biografi, andre ganger en eller flere menn med en annen biografi. Stemmen som svarte var... Nå ja, først og fremst en stemme. Teksten pekte heller ikke mot noe definert ytre verden, selv om den pekte mot enkelte samtidsfenomener. Kanskje beskrev den bare en mental prosess hos et menneske i splid med seg selv. Scenene kom i stor fart og hulter til bulter. Jeg skrev dem ned i en liten grå bok. Arbeidsmåten var ikke min vanlige, og jeg ble tidlig klar over at teksten var i ferd med å bli annerledes enn skuespillene mine pleier å være.

II.

Paul Castagnos bok *New playwriting strategies* tar utgangspunkt i en del nyere amerikansk dramatik som formmessig representerer et brudd med en veldig sterk anglo-amerikansk aristotelisk ofte realistisk dramatik- og teatertradisjon. I boken etablerer han et sett begreper til bruk for å forstå og analysere slike tekster. Boken hans er praktisk rettet, og gir også redskaper og øvelser for den som vil ønske å skrive skuespill innenfor den formen han beskriver.

Tre kjennetegn for denne nye dramatikken er språkets stilling, det han kaller hybridisering, og det han med lån fra litteraturteoretikeren Bakhtin kaller Polyvokalitet.

Han beskriver måten disse skuespillene er skrevet på som «Language playwriting». Et kjennetegn er at selve språket har en viktigere strukturerende funksjon enn i for eksempel et tradisjonelt realistisk skuespill. *New playwriting (---) exploits the nature of language as a modelling system for the nature of existence. In this sense language not only serves to shape the play's universe and fabricate character, but also provides the primary building blocks of the play itself.* I denne dramatikken er det ofte slik at språket ikke kommer «fra» en karakter, men er fritt og skiftende i formen. Karakterene trenger heller ikke være faste størrelser men

forvandler seg når språket gjør det. Veldig forskjellige former for språk kan også eksistere side om side i samme tekst.

Et hybrid-skuespill («hybrid play») karakteriserer Castagno ved «*mixing or clashing of different genres, cultural or historical period styles, and techniques.*»)

Det vil altså si at verket kan sette sammen elementer som kommer i konflikt med hverandre formmessig fordi de kanskje tilhører forskjellige sjangere, eller teater- eller litteraturtradisjoner.

Polyvokalitet beskriver Castagno slik når han skriver om Bakhtin i innledningen:

. «...*These hybrid novels juxtaposed sophisticated literary techniques with storytelling elements drawn from folk culture, while other texts featured an array of linguistic styles, dialects, neologisms, and slang. Bakhtin used the term polyvocal to describe the divergent source materials that made up the text.*» Og videre “*Each part reacted with or against other parts in the text to create a dynamic sense of meaning and interest, which could not be distilled into a simple statement or unified arc.*” Jeg forstår det slik at Bakhtin, i hvert fall Castagno mener at en sammensatt, motsetningsfylt og kompleks, ikke-enhetlig form dermed kommuniserer på en annen måte. De skaper ikke noe enhetlig mening/budskap. («statement»)

Der Bakhtin snakker om den dialogiske roman (som altså er polyvokal) bruker Castagno begrepet det dialogiske skuespill. Og sier *The essence of the play is its staging of different voices or discourses and, thus of the clash of social perspectives and points of view.*

Dette var litt forvirrende for meg først, for er det ikke akkurat dette som skjer i et tradisjonelt drama der de forskjellige karakterene representerer ulike syn, verdier, og sosiale perspektiver i dialog med hverandre. (boktavelig talt) Men for Castagno oppstår altså ikke polyvokaliteten fordi karakterene i et skuespill er forskjellige og i konflikt, men fordi det finnes et motsetningsforhold mellom selve de sammensatte form-elementene som utgjør skuespillet.

Fra **zxz** til våren 2019 var Teaterhøgskolen en sentral samarbeidspartner i det EU-støttede prosjektet EU Collective Plays. Som del av EU Collective Plays dannet stipendiat Tale Næss, førsteamanuensis i skuespillerfag Gianluca Iumiento, dosent i teaterteori Øystein Stene og jeg selv en gruppe, der vi diskuterte tekstene våre. Etter hvert ble ble Paul Castagnos bok viktig for oss for å forstå tekstene vi holdt på med. Så vi kalte oss like godt for Polyvokal-gruppa. «Eselet», som jeg ikke selv visste helt hva var eller hvor skulle ble teksten jeg brakte inn i gruppa. I de siste drøyt tre årene har vi hatt fem samlinger der Eselet og de andres tekster har vært diskutert. I tillegg har jeg fått gode innspill fra venner og kollegaer. På grunn av all

responsen jeg har fått på Esel-teksten har jeg også skrevet langt flere versjoner enn jeg pleier. Høsten 2017 var jeg oppe i ni, så stod alt stille nesten et år.

I de siste månedene har så Esel-gruppa, bestående av regissør og masterstudent Jon Tombre, skuespiller og dramatiker Liv Heløe, skuespiller Marius Lien og jeg selv arbeidet med teksten på gulvet, for å se hvilke muligheter og utfordringer den gir. Vi har hatt fire visninger for forskjellige publikum. Selv om jeg anså teksten for godt og vel ferdig endte jeg opp med å gjøre to revisjoner til i denne perioden. Særlig den siste var langt mer enn bare kosmetikk. Jeg er ikke sikker på om alle revisjonene har tjent teksten. De har i hvert fall gitt meg rikelig anledning til å forsøke å forstå mitt eget arbeid mens jeg gjør det.

III.

I de første to-tre versjonene av Eselet var ikke karakterene klart definerte. Til gjengjeld var konflikten mellom dem tydelig nok. Ut fra arbeidet med teksten min, og formen den hadde lagde jeg en Castagno-inspirert modell for å forstå den ut, fra noe jeg kalte to-polet dramatik. Tanken min var grovt sett at selv om jeg ga avkall på fast definerte karakterer trengte jeg ikke gi avkall på konflikt og vendepunkter og utvikling av konflikten, for jeg visste at jeg trengte noe som holdt ting sammen.

I stedet for dynamikken som skapes mellom to antagonister, ville jeg undersøke om en topolet dynamikk kunne gi meg en åpnere og friere form, samtidig som jeg bevarte en form for spenning. Hensikten var at teksten skulle være strukturert rundt et motsetningsforhold i stadig utvikling og endring.

Da jeg presenterte teksten min sammen med tankene om to-polet dramatik var leserne mine veldig samstemte: Skikkelsen som ville bort så de først og fremst som en kvinne med en bestemt biografi og et liv. Dette at hun kunne være mange og kanskje en mann noen ganger tok de som avsporinger. De var opptatt av at teksten min skulle bli best mulig, og da mente de kvinnen måtte bli en tydeligere karakter. Jeg hørte på argumentene deres, kjente på magesfølelsen min og ga dem rett. Ideen om to-polet dramatik slapp jeg.

I fortsettelsen skrev jeg ikke lenger ut fra et fast prinsipp for hvordan jeg ville forme teksten men ut fra en dialog med teksten og hva den ville meg. Det betød også at begrepene til Castagno ikke ble brukt for å skrive skuespillet men for å se på det og diskutere det.

Nå, etter drøyt fire år ser jeg hvordan en rekke elementer som passet godt i Castagnos beskrivelser av new playwriting faktisk forsvant ut igjen i løpet av arbeidsprosessen. Særlig

det som gjaldt “*mixing or clashing of different genres, cultural or historical period styles, and techniques.*” Kvinnen ble en og fikk en biografi og et navn, riktig nok det mest allmenne og norske kvinnenavnet jeg kunne finne - «Kari». Den helgenen som brått dukket opp og velsignet Kari, forsvant like brått igjen, det samme gjorde noen prosapartier som beskrev en bussreise og en tigger i skyggene. De ironiske angrepene på publikum røk også ut. Den demoniske skikkelsen Mr. Smoking var vel aldri helt inne...

Kort sagt, jeg valgte å ta ut alt det som ga teksten et preg av collage med tydelige atskilte språk- og handlingslag. De opplevdes som avsporinger som tappet teksten for energi og gjorde at konsentrasjonen glapp.

Samtidig er det noe avgjørende med språkets status i Eselet som er godt beskrevet av Castagno. I Eselet finnes det ikke et scenisk univers utenom det som kalles frem av språket. Når Kari beskriver et nytt sted er de der. Stedet Når Stemmen sier ... «*Velordnete bed, fine blomster, og en hvit benk*» finnes det. Når Kari sier «*den benken du snakker om finnes ikke*» er benken borte. Når Kari beskriver seg selv om en ulv, blir hun til en ulv. Det finnes ingen objektiv verden bak det som sies, og heller ikke noe skarpt skille mellom ord og tanker, siden dialogen foregår i et univers som oppstår i det det benevnes.

Verdenen Kari og Stemmen befinner seg i er litt som i en drøm. Når historien behøver en steinbu beskrives den. Så finnes den der, og er konkret nok. Men straks Kari og Stemmen blir opptatt av noe annet er det som den aldri var der.

IV.

Castagno minnet meg om at skuespillets rom er åpent. Det er mulig å skrive teatertekster der språk er viktigere enn karakter, tid og rom ikke er konstante størrelser, og handlingen ikke nødvendigvis skal ha noen logisk progresjon eller bevege seg gjennom scenisk nødvendige vendepunkter. Det er tilmed mulig å skrive tekster der selve formen er sprikende og motsetningsfull. Dermed oppstår også en utfordring. I det øyeblikket et skuespillets form er veldig åpen blir det avgjørende viktig hva som likevel lukker det, så det skapes friksjon. Setter jeg sammen hundre små bilder så de til sammen blir et ansikt oppstår en spenning fordi hvert bilde har sin form og sitt uttrykk samtidig som de skaper et ansikt. I det øyeblikket ansiktet oppløser seg helt og vi står igjen med en montasje av hundre bilder finnes ikke lenger den motsetningsfylte dynamikken.

I det tradisjonelle dramaet med karakterer og situasjoner og miljøer og handling er friksjonen der med en gang. Sett en svak karakter inn i en vanskelig situasjon, altså en situasjon som yter

karakteren motstand, så blir det med en gang interessant å se hvordan motstanden håndteres. La to karakterer ha motsatte ønsker og viljer, så yter den ene den andre motstand. Motstand gir friksjon, friksjon gir energi. Men dersom en gir avkall på alt dette, hvordan da unngå at en tekst blir så åpen at den blir motstandsløs, og dermed energiløs og likegyldig?

For meg er dette et praktisk spørsmål, ikke et teoretisk. Jeg har lest scenetekster som åpnet seg og åpnet seg til de forsvant i et språkflimmer foran øynene på meg, og andre som fra starten av var så assosiativt åpne at de aldri helt klarte å bli synlige hverken for seg selv eller leseren. Noen av dem har vært mine egne.

Jeg kjente i høy grad på åpenhetens problem da jeg arbeidet med Eselet. Jeg håper teksten svarer på det. Jeg tror det skjer slik:

Verden er skapt av språket, men språket kommer fra en karakter. Det er Kari's språk som beskriver ting, og dermed gjør dem synlige. Når Kari opplever hun er et annet sted ser hun noe annet, og da kommer det til syne. Vi ser med Kari. Og Kari er et menneske, ikke bare språk.

Den andre karakteren i skuespillet, Stemmen, er langt mer tvetydig. Alltid skiftende, ikke i språk, men i karakter. Han (den?) kan forstås som både hjelper, frister, psykolog, overjeg, og noen ganger den onde stemmen vi har i oss som insisterer og insisterer på at vi ikke er bra nok. Stemmen er som tatt ut av Castagno.

Men Stemmen er slik fordi han også springer også ut fra Kari. Stemmen begynner å snakke når Kari lenge nok har bønnfaldt om hjelp. Når Kari helt til slutt bryter båndet til Stemmen er bare Kari igjen og Stemmen er borte.

Historien veksler i form mellom forskjellige sjangere. Først mellom forholdsvis realistiske beskrivelser av levd liv og en mytisk fortolkning av det samme livet. Etter hvert blir det som beskrives i mytisk språkbruk ikke bare et bilde på noe, men noe som har hendt. Når Kari sier hun er en ulv, blir hun kanskje en ulv, og den ulven dreper et barn, som om vi var i en magisk historie om varulver. Når hun til slutt går helt inn i eventyrfortellingen hun tidligere har referert til blir historien til et eventyr.

Igjen; det er språket som lar dette skje, men det språket er karakteren Kari's språk. Det er Kari som beskriver seg som og til slutt blir til en figur fra et eventyr. Alt kommer fra henne.

Så på mitt eget spørsmål – hvis språket skaper verden og karakterer og univers og handling og alt kan mutere – hva er det da som kan holde ting sammen og gjøre at det finnes en motstand og en friksjon og en energi i teksten?

For meg ble det å holde på at det er en psykologisk basert karakter der, skrevet som et komplekst men troverdig menneske.

V.

Er teksten min polyvokal, og i så fall på hvilken måte? Det har jeg tenkt mye på.

Da vi i eselgruppa arbeidet med den på gulvet oppdaget vi fort at den var «spillbar». Den ytre handlingen var gripbar, det fantes en interessant dynamikk mellom karakterene, det sceniske universet fungerte bra, og komposisjonen av stoffet følte riktig.

Men der andre skuespill jeg har skrevet grovt sett har pekt i en retning var det som denne pekte i flere. Når vi sammen analyserte teksten for å finne et fast punkt for å gi arbeidet retning var det ikke innlysende hva det var. Det virket som det var mulig å arbeide scenisk med Eselet ut fra fire fem ganske forskjellige tolkinger. Vi måtte selv bestemme for å komme videre.

Dette høres antagelig mer abstrakt ut enn det er. Utfordringen var ganske konkret: er skuespillet fundamentalt et samlivs-drama, er det en fabel om den sosial kontrollen i et samfunn som Norge, er det en terapeutisk fortelling om frigjøring, en mytisk Jungiansk historie om selvrealisering, eller er det kanskje et selvmordsdrama? Jeg trodde da jeg skrev teksten at en også i realiseringen kunne holde på mangetydigheten. Erfaringen på gulvet gjør at jeg ser det er annerledes. Skal en få noe ut av teksten må det velges.

I verste fall har jeg skapt en tekst som er for åpen. I beste fall har jeg skapt en tekst som aktiviserer de som arbeider med dem på en litt annen måte en skuespill ofte gjør. De blir nødt til å ta et valg ikke så mye ut fra hva de leser ut av teksten som hva de leser inn i den. Jeg antar at dette betyr at Eselet er en polyvokal tekst.