



# Miraklet på Bjølsen

TANKER RUNDT ET MØTE  
MED DARIO FO

TERJE NORDBY



Åtte kilo innlevelse Da Wenche Foss nylig feiret jubileum, fortalte hun blant annet at da hun skulle subbe rundt i morgenkåpe som frustrert hundeelskende dame i fjernsynsteatret, ja da subbet hun selv rundt i sitt eget hjem og la på seg åtte kilo i ren innlevelse. Dermed kan vi hevde at akkurat for denne anledningen konverterte åtte kilo skuespiller fra det sivile liv og inn i rolens skikkelse. Slik illustrerer den feirede

frue i norsk offentlighet in extremis hva den realistiske Stanislavski-inspirerte skuespillerskolen, representert blant annet ved norsk teater, streber etter: Det levende, sanne, ekte. Den nyskapte illusjon. Åtte kilo påtakelig liv. Teaterapparisasjonen som bærer frem en karakter til forveksling lik det virkelige liv, der publikum skal bli forgapt i det «naturlige» skuespill.

I DET EPISKE teatret viser skuespilleren seg med de kiloene han har, og uten å late som om han er noe annet enn en skuespiller sier han for eksempel: «Nå skal jeg fortelle en historie om en dame som har så stor kjærlighet til hunden sin at hun for dens skyld subber rundt i morgenkåpe og legger på seg. Hun legger på seg fordi hun tenker at det kan bli hungersnød, og hun vet at da varer ikke verdens kornlagre mer enn i 57

dager. Etter det vil hun da etter kort tid omkomme av sult, mens hunden derimot, kan leve lenger ved å spise hennes døde kropp. Og jo mer hun legger på seg, desto lenger vil hunden leve. Derfor spiser hun stadig mer, og subber tyngre og tyngre av kjærlighet til sin hund.

I innlevelsesteatret er det en målsetting å vise all underteksten, alle karaktertrekkene, kiloene, psykologien, i det episke

teatret forteller man, for eksempel at hovedpersonen har rød, sid morgenkåpe, isteden for at skuespilleren viser at hun har det. Det er altså ikke så elegant, men det har andre fordeler, blant annet at det er billigere.

Men denne motsetningen skjuler en problemstilling som dreier seg om mer enn teaterteknikk. For noen år siden var det en debatt i en norsk tabloidavis om teatret var eller burde være ordets teater eller et bildet/handlingens teater. Ladet med ugjennomtrengelig viten argumenterte unge mennesker med at ordet er underordnet «det som skjer». At den fysiske handlingen forteller mer enn de ordene man bruker ved siden av kroppsspråket og gesten er en selvfølgelighet. Argumentasjonen for handlingen og bildet viser seg imidlertid å skjule et helt annet syn: At bildet, for eksempel TV-ruta, er en sannere formidler enn fortellingen. Dette er ikke bare en teatertese, men også ett av kommunikasjonssamfunnets moderne grunnaksioner. Hvis en har sett Dagsrevyen hver dag i noen uker, har en følelsen av at en «følger med». Et TV-program om sult og undertrykkelse i Nigeria gir en illusjon av medvirkning i hjelpearbeidet, solidaritet, aktiv handling og medmenneskelighet. Det ryster slik å se magre skrotter med fluer kretsende rundt barns opphovnede lepper at en føler seg trist og mørbanket etterpå, en har gitt noe. De som ikke ser programmet «gir blaffen».

Fortellinger er tross alt bare ord, men TV er «sant».

Innlevelsesteater med «naturlige» skuespillere og TV som «virkelighet» uttrykker holdninger som hviler på at kunsten og verden helst bør oppleves i konstruerte doser. Der det ikke er noe liv, må man lage seg litt.

#### MIRAKLET I PADOVA

Dario Fo vralter inn på scenen i Padovas publikum er i ferd med å finne setene sine. Sal og scene har vanlig takbelysning. Fo speider utover salen. Der får han øye på en ung jente, de har tydeligvis en avtale, jenta, et lite, sorthåret, engstelig vesen med store solbriller hvisker sammen med Fo. Hun setter seg igjen, nå på en stol på første benk. Salen fylles. Fem over åtte begynner Fo å snakke, noen applauderer, han stanser applausen, ber noen lukke vinduene på galeriet, det trekker. Mens vinduene lukkes forteller han en historie han har lest i den lokale ettermiddagsavisen og slår i samme øyeblikk en vits om det lokale politiet, med innlagt ordspill på gammel-padovansk. Folk i salen brøler, applauderer, Fo stanser dem igjen og gir ordet til jenta med de mørke brillene. Hun viser seg å være den offisielle representanten for en lokal radiostasjon som nettopp er blitt stengt på grunn av sin frittalenhet om forholdene for de politiske fangene. Spredt piping i salen, flertallet

hysjer ned piperne. Fo avbryter jenta og ber piperne komme og si sin mening. Ingen kommer. Han drar en vits til, om fugler som piper, kvitrer på kristeligdemokratisk vis og på kommunistvis, på militært vis og på opportunistvis. Latter. Jenta avslutter innlegget. Applaus. Fo har i mellomtiden kommet på at han kan noen flere fuglepip, disse fra Midt-Østen, og går etterhvert over til å snakke om intifadaen i Libanon. En eller annen gang uten at jeg kan si nøyaktig når begynner han å spille «Barnet Jesus Første Mirakel», en av Mistero Buffo-monologene.

Når begynte forestillingen? Der han begynte å repetere åpningslinjene i sin da forlenget nedskrevne monolog? Nei det er ikke så enkelt. For hele historien om det rampete Jesusbarnet denne kvelden var preget av alt som hadde skjedd i forkant: Politinyheten fra avisen, jenta fra nærradioen, trekken, fuglepipene, opprøret i dagens Palestina, alt inngikk i fortellingen om Jesusbarnet som så gjerne ville gjøre bare ett eneste mirakel. Forestillingen var full av virkelighetens premisser, uttalte eller ikke. Fo tok det med seg alt sammen inn i teatret. En skuespiller i det episke teatret later ikke som om han illuderer virkeligheten. Han illuderer helt åpenlyst, og skal han gjøre dette skikkelig, er han nødt til å gjøre virkeligheten til en del av forestillingen. Den politiske situasjonen, temperaturforholdene, publikums reaksjoner er der og integreres.

#### REMYTOLOGISERING

Forestillingen begynte ett eller annet sted, og nå er den i hvert fall i gang. Kongen rir og synger lovsanger til kame-len, for det gjør langt vondere i skrittet å ri på hest. Jesu bestemor, den hellige Anna, leser tabloidaviser og mener de skal ta med den nyfødte Jesus til konkurransen der det gis pris for det vakreste barnet, men Maria skjønner det er en felle, og Jesus skjønner det også, ihvertfall pludrer han og vinker på en måte så det kan tolkes slik. Og etterhvert kommer en engel og advarer dem om den forestående massakre, og de flykter til Egypt. Der blir Jesus mobbet fordi han er palestiner, men så bestemmer han seg for å ta igjen. Han gjør sitt første rampete mirakel uten tillatelse, og det fører med seg store problemer.

Dario Fo gestikulerer, forandrer mine, snur seg, skifter ansiktsuttrykk, småløper og antyder effektivt de forskjellige karakterenes artikulasjons- og bevegelsesmønster. Det fysiske uttrykket er minimalistisk, det han gjør, gjør han når det er effektivt for at historien skal komme seg videre, for å understreke fortellingen. Ingenting mer. Alt er underordnet fortellingen, som kan skjule en indre fortelling, en annen fortelling, eller flere andre fortellinger. Den mytologiske dimensjonen, fortellingen om Jesu fødsel og Kong Herodes, er utgangspunktet. Teaterfortellingen forholder seg altså til en bibelsk myte som er allemannseie.

Den forholder seg også til den politiske situasjonen i Midt-Østen, med vekt på palestinerne hjemløshet. Dette er en uutsagt, ladet dimensjon. Men fortellingen gjør ikke noe forsøk på å kommentere juleevangeliet kritisk eller å dra de politiske parallellene ut i pedagogikk. Den lever sitt eget liv med uforutsigbare vendinger. De tre hellige konger er endelig kommet frem til Betlehem, engelen nedstiger og erklærer med høytidelig stemme at frelseren er født, kongene kaster seg ned og engelen repliserer:

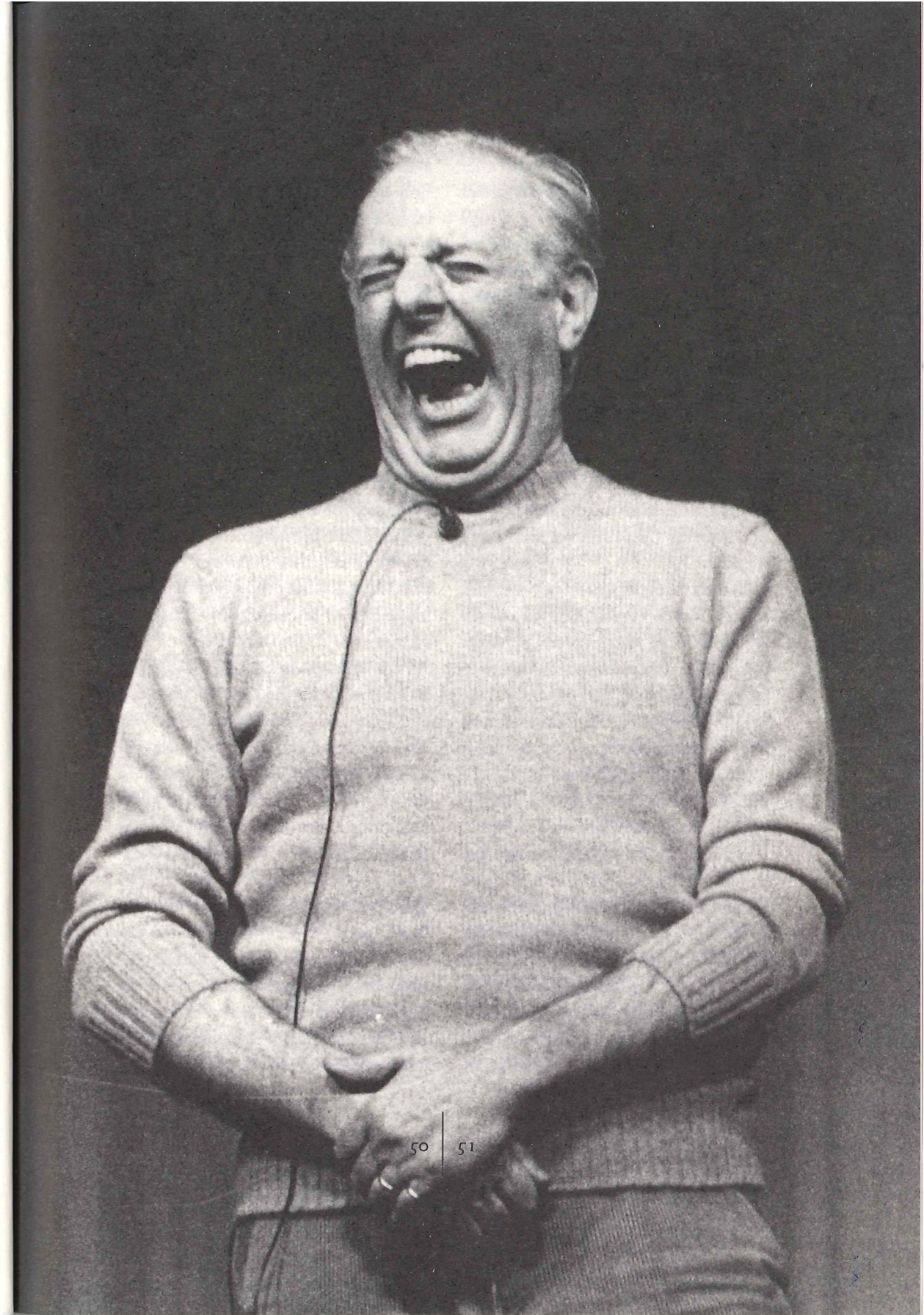
– Er dere blitt splitter pine gjerne? Skal dere skremme opp sauene så de ikke gir oss melk mer?

Dette må ikke forstås som en lett vintvits. Det er en lang vei fra «Barnet Jesu første mirakel» til for eksempel «Mot i Brøstet», for å sammenligne med en type dramatik som også er full av verbalhumor. Engelen bekymring for engens geiter er ingen vulgarisering av engelen, det at han deler denne bekymringen gjør ham tvert om til en bøndenes engel, en sann beskytter av folkets primære verdier. Det er et eksempel på noe som gir en bønn i historien som er typisk for Dario Fors dramatik: Remytologisering. Myten om Jesu fødsel og flukten til Egypt er gjennom et par tusen års liturgi og pedagogisk vanskjøtsel blitt en fortelling uten holdepunkter, uten referanser til verden, snill, eterisk og vakker, uten vindustrekk eller geiteskitt, gjenfortalt som om verden har stått stille.

Fo trekker bokstavelig talt engelen ned på jorden og minner oss om Intifadaen for å finne tilbake til den religiøse fortellingens eget mytologiske innhold.

#### SEKS PERSONER SØKER ET GENI

Jeg bodde i Venezia høsten 1983, og deltok med utgangspunkt derfra i en norsk prosjektgruppe bestående av Liv Aakvik, Helge Winther-Larsen, Jon Sigurd Kristensen, Thea Stabell og meg selv. Sigve Bøe var med, men falt fra etterhvert. Anders Rogg, Henrik Scheele og Frode Rasmussen kom til seinere. Halvparten av oss kom fra Tramteatret, som akkurat da hadde sluppet løs samtlige medlemmer i kollektiv permisjon i den hensikt å søke individuell inspirasjon og fornyelse. Høsten '83 hadde vi, de seks først nevnte, et innbitt, men uklart mål. Vi ville treffe Dario Fo og lære av ham, med et prosjekt som forhåpningsfullt skulle utvikle seg til et teaterstykke. Utgangspunktet var en tekst jeg hadde skrevet med basis i en felles tema- og rammeide som dreide seg om en intrige i et landskap av prostitusjon og pornografi. Fabelen kretset om en hotelleier som drev tvilsomme geskjefter på si, og hadde et forhold til en hore, selvsamme hore som hotelleierens radikale sønn ble forelsket i og hotellets tvilsomme administrerende direktør var hallikk for. Hotelleierens kone oppdaget hva mannen drev med, og oppsøkte en prostitu-



ert for å få tips som skulle gjøre henne mer attraktiv seksuelt. Fabelen endte etter mange misforståelser, forsøksvis tankevekkende problemstillinger og lystige sidesprang – i død og fordervelse. Vi hadde alliert oss med ekte prostituerte for å få tips om priser, problemstillinger og sjargong. Resultatet var altså et førsteutkast til et teaterstykke, en slags tragisk farse, temmelig regelbundet og kronologisk oppbygget. Detaljene husker jeg ikke, og manuset ble gjenglemt på en eller annen togstasjon i Nord-Italia. Men da var det heller ikke noe viktig lenger, for da hadde samarbeidet med Fo tatt av. Historien var på full vei inn i andre sfærer.

Praktisk foregikk hans superviserende funksjon slik: Vi traff ham til verbale arbeidsøkter på restauranter og i hotellresepsjoner rundt steder der han turnerte: Padova, Monfalcone, Trieste og andre byer i Nord-Italia. Han kommenterte historien, kritiserte og foreslo alternative løsninger. Etter første dag syntes vi han utelukkende hadde sagt geniale ting. Vi gikk derfor til andre dag med stor glød. Da hadde han glemt alt han hadde sagt dagen før, og når vi minte han på det syntes han det var trivielt og hadde større glede av å fabulere fullstendig på nytt. Nå syntes vi dette nye var genialt, det forrige hadde i grunnen ikke vært fullt så genialt når vi hadde tenkt oss om.

Det var uunngåelig at vi på ett eller annet tidspunkt begynte å diskutere seksu-

alpolitikk. Dario Fo kunne ikke skjønne at det skulle være noe galt med prostitusjon. Omtrent samtidig foregikk det en rasende debatt i Italia om Pippi Langstrømpes demoraliserende virkning på unge piker. For å si det forsiktig var kvinners rolle og plass i det italienske samfunnet definert noe annerledes enn i det skandinaviske. Vel – meningsdivergensene utviklet seg åpent og fruktbart. Og uansett hva man måtte mene om prostitusjon – etter utallige endevendinger av historien satt jeg igjen med den klare idé at man trenger ikke bekymre seg for om ens menneskesyn eller politiske budskap kommer frem i utviklingen av en fabel. Har man en ærlig politisk oppfatning, kommer den frem uansett. Og har man ikke det, kan det igrunnen være det samme.

Etter arbeidsøktene gikk vi alle på Dario Fo-forestilling i teatret ved siden av. På dagtid forsøkte gruppa seg på samtaler og improvisasjoner rundt løse idéer mens jeg skrev brokker og forsøkte å utvikle teksten i det små. Ryktene gikk i Oslo om at norske teaterarbeidere hadde fått tak i Dario Fo – så Dagbladet, Aftenposten og NRK Fjernsynet kom ned og gjorde sine reportasjer og fikk sine intervjuer. Lærdom: Vil man ha PR før manus er ferdig, oppsøk en internasjonal berømmthet. Vinteren var kald, det første toget til Milano gikk 6.40 om morgenen og vinen kostet 4 kroner literen. Sånn gikk månedene.

#### MIRAKLET PÅ BJØLSEN

Våren 1984 reiste jeg til Oslo og låste meg inne alene i en lånt leilighet for å skrive ferdig manuskriptet. Prøvene skulle begynne om kort tid. Hodet og hjertet var fullt av Dario Fo, hans vesen, vidd, generøsitet og teatrale trolldoms-kunnskap. Ti år før hadde jeg vært med på et forsøk med studentersamfunnets teater i Oslo på å sette opp «En arbeidsgivers begravelse», en oppsetting som av flere grunner aldri ble noe av. Men grundig gjennomgang av teksten hadde satt dype spor. Når du tror han har kommet til poenget, blir alt snudd opp ned. Jeg hadde opplevd mannen live på Odin Teatrets storslåtte seminar i Holstebro i 1980 sammen med hundrevis av andre radikale teaterstormere fra Norden. Jeg hadde lest alt han hadde skrevet som jeg hadde fått få tak i. Nå hadde jeg til og med jobbet med mannen. Jeg satt på Bjølsen og skulle krone denne prosessen med norsk dramatik av en helt ny og ukjent type. Det ble for mye. Jeg var lammet.

Da gjorde jeg noe av det smarteste jeg noen gang har gjort: Jeg ga opp. Jeg bestemte meg for at dette klarer jeg ikke. Jeg ga totalt blaffen i hele Dario Fo og kommende teaterprøver og fjernsynet som skulle gjøre opptak av prosessen og gruppa og enhver pretensjon av å ha lært noe som helst av prosjektarbeidet. Jeg la meg ned på en lånt sofa, slo på et

TV-apparat som tilfeldigvis sendte reportasje fra skiskytterstaffetten i Holmenkollen og forsøkte å innbille meg at det jeg så hadde noe med virkeligheten å gjøre. Det fins ikke noe mer handlingslammet enn en dramatiker som ikke er i stand til å skrive dramatik. Mens jeg lå der, skjedde det noe fullstendig uventet. Plutselig fikk jeg en ubendig trang til å skrive et stykke likevel, et annet stykke. Jeg begynte å skrive mitt eget stykke, slik jeg lystet og uten tanke på å prestere noe annet enn det som jeg der og da syntes var interessant. Figurene begynte å leve sitt eget liv og jeg lot dem gjøre det. Det tok 24 timer inkludert to matpauser. Jeg pyntet forsida av manuset med bildet av en dame med tre pupper, dro og kopierte det, sendte ett eksemplar til hver av de involverte, tok en dag fri og begynte på noe helt annet.

I ettertid skjønte jeg at jeg hadde lært av Dario Fo det viktigste noen har lært meg: Å gi opp å forsøke å skrive etter en viss standard, enten standarden er bestemt av publikum, et politisk program, teatersjefen, markedet, lommeboka, tidens smak, gruppa, kritikerne, Kulturrådet eller fascinasjonen for et dramatisk idol. Alle Fos sprikende fabuleringer som forandret seg kveld etter kveld hadde et skjult budskap somnå i etterpåkløkskap 15 år etter kan sammenfattes slik: Stol på at du har nok stoff og nok budskap av deg selv, ikke heng deg opp i trivialiteter som stopper historien. Våg å benytte deg

av det fantastiske, det obscøne, det sinn-  
syke, helliggjør det profane og profanér  
det hellige, også dine egne tabuer. Alt er  
mulig. Fabuler selv. Skriv. Ikke tenk så  
mye, skriv. Det kommer. Det kommer  
innenfra. Og kommer det ikke, så kom-  
mer det noe annet. Og blir det ikke noen  
suksess, så er det ikke så viktig. Og blir  
det en suksess så er det heller ikke så  
viktig. Du har diktet din egen fortelling.

En bekjent som vokste opp i Sverige  
serverte meg en gang en historie om et  
skjebnesvangert besøk hos frisøren i de  
harde femtiårene da damene skulle ha  
stivt hår. Hun kom ung og glad og ny-  
oppsett fra frisøren på vei til stevnemøte  
og lørdagsfest, men en plutselig værfor-  
andring gjorde at håret hennes brakk.  
Jeg stjal historien, broderte den ut, bakte  
den inn i stykket og kalte det «Den dagen  
da håret brakk». Det hadde premiere  
våren 1984.

To år seinere kastet jeg meg over nor-  
diske fortellertradisjoner.

#### KOPIERINGSKUNSTENS BEGRENSNING

Dario Fo: «Hvis det dør en klovn på  
scenen, forandrer vi forestillingen slik  
at den handler om den døde klovnen»  
(Holstebro 1980, sitert etter hukommel-  
sen). Innlevelsesteatret består i å late som  
klovnen lever fortsatt. På makronivå kan  
denne holdningen reflekteres også i tea-  
terpolitikken. Fos grunnleggende pro-  
gram, tydeligst manifestert i Mistero

Buffo-monologene, er å finne tilbake til  
og videreutvikle den glemte folkets kul-  
tur, den glemte narrens kultur, å remy-  
tologisere kulturen. Han skriver utifra  
det samfunn og den tid han lever i til  
den grad at han forandrer stykkene fra  
dag til dag, ikke på opportunistisk vis  
etter kritikk og applausmåling, men etter  
hva som skjer i virkeligheten. Jenta fra  
den lokale radiostasjonen er kulturpoli-  
tisk sett en medaktør. I bindeleddet mel-  
lom kulturhistorie og samtid blir hans  
teater et nødvendighetens teater.

På det verste er norsk institusjonstea-  
ter en tung fabrikk av dystre aktører:  
Teatersjefer med en repertoarpolitikk de  
har lært at de skal ha, karrierejagende in-  
struktører som hver gang de får anled-  
ning til det gjentar påstanden om at  
norsk teater er blant de beste i verden  
(de gambler på at folk ikke har sett teater  
andre steder i verden enn i Norge), sku-  
espillere som nesten bestandig helst ville  
ha spilt andre roller – og et publikum  
som syns de bør gå i teater fordi teater er  
viktig. Kritikerne skvaldrer med. Av og  
til blir publikum og kritikere og spesielt  
teatersjefer begeistret fordi Hedda Gab-  
ler eller Nora spilt på en ny og erotisk  
måte. Av og til kommer tårene frem. Det  
betyr at de ikke bare er begeistret, men  
også fascinert. Dette er norsk institu-  
sjonsteater på sitt verste. På sitt beste er  
det et sted der noen glemmer repertoar-  
politikken og istedet vil noe selv, søker  
etter eller lytter til nye signaler, gir plass

til kunstnere som vil skape noe nytt, sat-  
ser på usikre kort, skaper begeistring el-  
ler raseri og mislykkes eller lykkes etter-  
som. Da kommer gjerne et helt nytt  
publikum til teatret, og de kommer  
gjærne i store mengder, eller det kom-  
mer ingen. Men de som eventuelt kom-  
mer, kommer av egen vilje. Norsk insti-  
tusjonsteater vakler stadig mellom disse  
ytterlighetene, men trives best i midten.  
Det ideelle for norske institusjonsteatre  
er å spille passe interessante stykker som  
skapte furore i New York eller Berlin for  
såpass mange år siden at de er blitt tryg-  
ge og ufarlige og virker akkurat passe  
«spennende».

Til denne settingen kom Dario Fos  
dramatikk i 80-årene. I 80-årene var  
Dario Fo norsk teaters drømmedrama-  
tiker. Den politiske kamptiden var slutt,  
studentopprøret forbi, 70-års ville strei-  
ker var historie, ungdommen ville tjene  
penger istedenfor å gjøre opprør, ten-  
denser i tråd med internasjonale kon-  
junkturer. Da begynte kulturkritikerne å  
rope på det politiske teatret de hadde  
skjelt ut få år tidligere, for nå var det blitt  
ufarlig. (De roper fortsatt på det politis-  
ke teatret. Kolleger dramatikere: Skriv  
hva dere vil, men søk i det lengste å unn-  
gå det kritikerne roper etter.) Da var det  
på tide å spille Dario Fo! Forestillingene  
overgikk hverandre i hurtighet, tempe-  
rament og italiensk gestikulasjon. Å spil-  
le italiensk rabulisteater i Norge om ter-  
rorist-kidnapping, dyrtidsstreik, paver,

bomber og anarkisme har aldri vært så  
trygt, pirrende og økonomisk lønnsomt  
som i 80-års Norge. Kritikerne var over  
seg. De var til og med enige om at det  
var akkurat slik Fo ville ha det! Det kan  
være betryggende å vite at vi i dette lan-  
det ikke bare har verdikommisjon, men  
også Fo-ekspertise med tyngde.

Dette skriver jeg ikke for å polemisere  
mot norsk institusjonsteater, for jeg tror  
norsk institusjonsteater må være akkurat  
slik det er (og det kunne vært verre).  
Nei, jeg skriver det for igjen å belyse  
forskjellen mellom det teater som i ut-  
gangspunktet har en moralsk og politisk  
holdning til den historien man forteller  
(det trenger ikke dermed være en mora-  
lsk eller politisk historie) – og det tea-  
tret som ikke har det. Det er til syvende  
og sist holdningen og moralen som ska-  
per det episke teatret, som skaper det  
ekte politiske folkelige teatret, som ska-  
per Dario Fo som vår tids Moliere, ikke  
teknikken eller dramaturgien. Dermed  
dreier det seg om tro. Ja, slik jeg har opp-  
levd Dario Fo og hans teater, dreier det  
seg til syvende og sist om en urokkelig  
tro, på opprøret, på det fantastiske, på  
galskapen og på latterens historiske kraft  
på tvers av konjunktorene, tro på enge-  
len som stiger ned og bekymrer seg om  
vi steller godt nok med sauene så unge-  
ne våre kan få melk.

Og tro kan man ikke kopiere. Den  
slags avslører englene øyeblikkelig.