

# Down/Out

*Forhandlinger om normalitet innen et teaterkompani for hjemløse i London*

**Eliann Stålem Berg**



Masteroppgave i sosialantropologi  
Sosialantropologisk Institutt

UNIVERSITETET I OSLO

20. mai 2008



---

## Sammendrag

Oppgaven omhandler forhandlinger om normalitet innen et teaterkompani for hjemløse i London. Aktørene i kompaniet innbefattet unge immigranter som selv hadde valgt sin hjemløshet, husokkupantene. Jeg problematiserer en symbolsk symbiose mellom husokkupanter og hjemløse som fant sted ”på kanten”. Husokkupantene brøt ut av den normative normaliteten, og ut i det unormale ”på kanten”. De brøt ut av normalsamfunnet for å iscenesette en ønsket, eller egen identitet ”på kanten”, i møte med de som normativt blir oppfattet som unormale i storsamfunnet. De hjemløse søkte ut av ”avgrunnen”, eller sin annerledeshet, opp ”på kanten”, og inn i normaliteten. Jeg argumenterer for at normalitet ikke er statisk, eller stødig, men i stadig endring. Jeg tar for meg aktørenes individuelle utprøvnings av normalitet, i møte med hverandre, i lys av den sosiopolitiske konteksten, Londons East End. Aktørene i teaterkompaniet delte sitt normsett eller verdisett med storsamfunnet, men de forvaltet de felles verdiene gjennom avvikende praksiser. Jeg diskuterer hvordan normalitetsstandarder forandrer seg, utfordres og iverksettes.

Oppgaven omhandler en prosess hvor aktører som følte seg fremmedgjort konverterte til et annet sted. Gjennom sosial praksis og kunstnerisk arbeid, og gradvis aksept i samhandling med andre, søkte de å oppnå anerkjennelse for sine individuelle utprøvnings av normalitet. Det særegne med oppgaven er at jeg benytter en vekslings mellom teateret/kunstneriske fremstillinger og sosial praksis. Fiksjonen og det kunstneriske arbeidet var en del av den pågående sosiale prosessen.

Jeg beskriver husokkupantenes avvikende praksiser og prosjekter. Det fellesskapet (eller subkulturen) de bygget opp i møte med de hjemløse, i lys av begrepene subkultur, renunciation og puritanisme. Jeg tar for meg de hjemløses dilemmaer og deres ferd opp ”på kanten”, med grunnlag i kjedsomhet, behov for aktivisering og søken etter et fellesskap. Tilsist tar jeg for meg de ulike formene for anerkjennelse aktørene søkte, og oppnådde, i møte med storsamfunnet.



## Forord

Jeg ser tilbake på en berg- og dal- bane. ”Ups and Downs (in Oslo and London)”.

Utgangspunktet er mitt eget splittede ”jeg” som ønsker å forstå litt mer. Til dette har jeg funnet mine to kanaler, antropologien og teateret. Begge fagfelt har jeg vært så heldig å få kombinere i dette prosjektet. Det har ført til oppfyllelse av drømmer og mareritt.

Uten tvil vil jeg aller mest takke mine informanter og gode venner i London. Å være sammen med dere har gitt meg identitetskrise og fokus.

Odd Are, tusen takk for spennende samtaler! Du har satt i gang tanker, som ikke bare har hjulpet meg å forstå kompliserte analyser og tematikk, men også litt mer om meg selv. Ditt engasjement har vært en uvurderlig faktor i utarbeidelsen av dette prosjektet. Det har rett og slett vært utrolig lærerikt, morsomt og spennende, særlig når du glimter til, avbryter alle mine tankerekker, og skrur opp volumet på iTunes, eller stemmer i med en trall. Du er litt gal og det er kult.

Kjære Viktor, stakkars deg. Takk for at du har vært der hele tiden. Tusen takk for at du har holdt ut med meg når jeg blir gal og forveksler kjærlighet med kampsport, eller når jeg ikke vet helt hvem jeg er (eller hvor jeg er for den saks skyld). Uten din omsorg, tålmodighet og spillopper hadde jeg blitt gal. Du er fantastisk, og litt treg.

Jeg vil takke min kjære mamma for at du lar meg reise av sted selv om det er ”litt langt unna”. Takk for at du støtter opp om mine valg, tror på meg, og inspirerer meg.

Eva Cecilie, tusen takk for de utallige entusiastiske og engasjerende samtaler og refleksjoner. Din forståelse og støtte. Jenny, tusen takk for at du tror på meg, fantastisk at vi deler den samme utålmodige streben.

Jeg vil takke alle mine gode venner som har holdt ut med min fraværenhet og dramatiske innfall. Tusen takk for all oppmuntring.

Takk til Siri for trykk og innbinding, og Camilla Storjord for korrekturlesning.

**Oslo, 20. mai 2008**

**Eliann Stålem Berg**



---

## Innhold

<b>Sammendrag .....</b>	<b>III</b>
<b>Forord.....</b>	<b>V</b>
<b>Innledning.....</b>	<b>1</b>
<b>Making a space .....</b>	<b>3</b>
Forumteater.....	7
Prosjekter og programmer.....	8
<b>Metode.....</b>	<b>11</b>
Teateret og praksis .....	12
<b>Walk on the wild side.....</b>	<b>13</b>
<b>Samhandling "på kanten" .....</b>	<b>15</b>
<b>Husokkupanter .....</b>	<b>24</b>
<b>Å bryte ut.....</b>	<b>24</b>
Hva er husokkupasjon.....	30
<b>Livet "på kanten" .....</b>	<b>32</b>
<b>Husokkupantene som puritanister .....</b>	<b>34</b>
<b>Hjemløse.....</b>	<b>49</b>
<b>Fremmedgjøring .....</b>	<b>50</b>
On the wall were notices.....	50
I'm guided by this birthmark on my skin.....	53
Life on the Road .....	55
The Suburbs of Poverty .....	56
<b>Kjedsomhet.....</b>	<b>57</b>
Outreachworkshops.....	64
<b>Fellesskap.....</b>	<b>67</b>
Bean Street .....	70
Talking Ragtime .....	74
<b>Anerkjennelse.....</b>	<b>78</b>
<b>De undertryktes teater .....</b>	<b>84</b>
<b>Apart from the drugs there were art happening there.....</b>	<b>92</b>
<b>Cardboard Citizens på Londons teaterscene.....</b>	<b>95</b>
<b>Avsluttende bemerkninger .....</b>	<b>98</b>
<b>Kildeliste .....</b>	<b>100</b>





---

## Innledning

*"They sentenced me to twenty years of boredom, for trying to change the system from within. I'm coming now, I'm coming to reward them, first we take Manhattan, then we take Berlin"<sup>1</sup>.*

I denne oppgaven vil jeg diskutere forhandlinger om normalitet i forhold til min feltkontekst, møtet mellom squattere<sup>2</sup> og hjemløse i et teaterkompani for hjemløse i London. Normalitet er forsøk på å definere hva som skal være norm innen et samfunn. Normalitet er de vaner, eller normer, som oppfattes som legitime, og som på et gitt tidspunkt, i ett gitt samfunn, oppfattes som riktig og god levemåte. Når man snakker om normalitet insisterer man på et sentrum. Jeg vil argumentere for at normaliteten ikke er statisk, eller stødig, men i stadig endring. Jeg vil hevde at aktørene i teaterkompaniet delte sitt normsett eller verdisett med storsamfunnet, men at de forvaltet de felles verdiene gjennom avvikende praksiser. Norm er en verdi omsatt i praksis innen en bestemt kontekst. Normer er tøyelige og upresise, og innenfor samme normsett finnes det utall av til dels avvikende praksiser. Jeg benytter et mangfoldighetsperspektiv hvor jeg argumenterer for at samme verdisett gir forskjellig uttrykk i ulike kontekster, og fører til ulik praksis.

Jeg har gjort feltarbeid i et teaterkompani, Cardboard Citizens<sup>3</sup>, for hjemløse og tidligere hjemløse i London. Deltagerne i kompaniet representerte et mangfold og definisjonen "hjemløs" innebar unge immigranter som selv hadde valgt sin hjemløshet, husokkupantene. Jeg vil diskutere møtet mellom de hjemløse og husokkupantene i teateret, og aktørenes individuelle prosjekter som på hver sin måte omhandlet forhandlinger om normalitet. Jeg vil argumentere for at kompaniet innbefattet ulike utprøvinger av normalitet. Ulike kontekster gir grobunn for ulike praksiser og vaner (habitus).<sup>4</sup> Innen min feltkontekst hadde normaliteten spektakulære uttrykk. Aktørene var marginale i den betydning at de samhandlet

---

<sup>1</sup> Tekstutdraget er hentet fra Cohen, Leonard (1988) "First we take Manhattan." I: *I'm Your Man*.

<sup>2</sup> Squattere var den emiske betegnelsen på husokkupanter, heretter vil jeg bruke husokkupanter.

<sup>3</sup> Heretter vil jeg benytte forkortelsen CC.

<sup>4</sup> Bourdieus begrep habitus beskriver vedvarende, lærte disposisjoner for handling. Habitus er "risset" inn i aktørenes kropp og sinn, og er internaliserte, implisitte programmer for handling (Bourdieu 1997).

”på kanten”. I sin hjemløshet avvek de fra det som oppfattes som norm og normalitet. De gikk på tvers av det som normativt oppfattes som normalen, men søkte gjennom sine individuelle prosjekter anerkjennelse for egne praksiser, anerkjennelse for at deres praksiser skulle være et legitimt uttrykk for felles norm.

I samsvar med dette vil jeg problematisere en symbolsk symbiose mellom husokkupanter og hjemløse som fant sted ”på kanten”. Husokkupantene brøt ut av den normative normaliteten og ut i det unormale ”på kanten”. De brøt ut av normalsamfunnet for å iscenesette en ønsket, eller egen identitet ”på kanten”, i møte med de som normativt blir oppfattet som unormale i storsamfunnet. De hjemløse søkte ut av ”avgrunnen”, eller sin annerledeshet, opp ”på kanten” og inn i normaliteten. Jeg vil beskrive en prosess hvor aktører som følte seg fremmedgjort konverterte til et annet sted. Gjennom sosial praksis og kunstnerisk arbeide, og gradvis aksept i samhandling med andre, søkte de å oppnå anerkjennelse for sine individuelle utprøvinger av normalitet. Denne prosessen vil jeg beskrive ved å benytte en modell jeg har funnet i samspill med materialet, og som jeg har benyttet for å få orden på mønstre eller tendenser i mitt materiale.

Denne modellen innebærer følgende steg: Aktørene opplevde at den kontekstuelle virkelighet de befant seg i ikke tilbød meningsfulle alternativer for deres livsutfoldelse, henholdsvis ”normalsamfunnet” (for husokkupantene) og det ”unormale”, eller ”avgrunnen” (for de hjemløse). De brøt derfor ut ”på kanten” hvor de bygde opp et fellesskap som var mer i overensstemmelse med deres egen livsoppfatning, identitet og stilfølelse. Her ble de anerkjent som normale innen en ”kultur” av unormale. Siste steget i prosessen innebar at aktørene søkte anerkjennelse for sine individuelle utprøvinger av normalitet i møte med storsamfunnet.

Jeg betrakter husokkupantene som livsstils-entreprenører. De hadde foretatt en tilbaketrekning fra sitt oppvekstmiljø, og det borgerlige, og søkte heretter ut i en pulserende metropol, Londons East End. De kan betraktes som livsstils-entreprenører fordi de tok med seg noe fra en kontekst, det borgerlige oppvekstmiljøet, og konverterte dette til noe annet ved at de flyttet seg til en annen kontekst. Livsstils-entreprenører lever av forandring og usikkerhet.

”I medgang er det storartet at friheten er stor og valgmulighetene mange, men i motgang fremstår friheten som utrygghet og valgene som tvangsmessige;

---

Entreprenøren blir til en anomali så snart han ikke lykkes” (Hylland Eriksen 2004: 120).

Jeg fant husokkupantene som individualister, de søkte frihet som uavhengighet og handlingsrom for å iscenesette seg selv som den de ønsket å være. Jeg vil argumentere for at husokkupantene fremviste et ”voldsomt” uttrykk for individualisme ved at de søkte ut ”på kanten”. Der hadde de en marginal posisjon fordi det var få som praktiserte det felles normsettet på samme måte. Jeg vil diskutere husokkupantene i samspill med begrepene subkultur og ”renunciation”. Hvorfor lever de som hjemløse? Hvilken kontekstuell virkelighet bryter de inn i? Hvordan utspiller relasjonen mellom husokkupanter og hjemløse seg? Hvordan bygger husokkupantene opp en gruppetilhørighet og selvoppfattelse i møte med de hjemløse?

”It’s like Cardboard Citizens is a soil. It have all the right nutrients in it, the right amount of water, sunlight, a good mix of everything. It is a nice place to learn – and I might as well say it, grow”<sup>5</sup>.

Jeg vil problematisere en symbolsk symbiose mellom husokkupanter og hjemløse i teateret, en gjensidig påvirkning, utnyttelse, konstruksjon og rekonstruksjon av selvoppfattelse (og oppfattelse av ”hverandre”). En aktør må bryte ut av den ”kulturen” en er født inn i, og bryte inn i en fremmed ”kultur” for å bygge opp en selvoppfattelse og oppfattelse av egen ”kultur”. Kulturer blir til idet aktørene tilpasser seg og finner kreative løsninger i møte med andre (Wagner 1981). Jeg vil hevde at husokkupantene måtte ha de hjemløse som statister for å oppleve følelsen av realitet. Deltagerne i kompaniet ble gjennom teateret gitt en arena hvor de kunne utfordre normative forståelsesrammer og fremme positive forandringer i tilknytning til forståelsen av hjemløshet, annerledeshet og egen identitet.

## Making a space

CC er Storbritannias eneste profesjonelle, frie, teatergruppe for hjemløse og tidligere hjemløse, samt ledende utøver av Forumteater i Storbritannia. Kontor og workshop lokaler er lokalisert i Londons East –End, i skjæringspunktet mellom bydelene Hackney og Tower

---

<sup>5</sup> Hentet fra intervju. Berg, Eliann Stålem (03.07.2007).

Hamlets<sup>6</sup>. Kompaniet benytter seg av kommunale prøvelokaler og scener i sentral – London, og turnerer årlig i London og Storbritannia med teaterforestillinger, hovedsakelig Forumteater, og deltar på anerkjente festivaler<sup>7</sup>. CC ble etablert i 1991 som et ”London Bubble” prosjekt<sup>8</sup>. De første fire årene turnerte kompaniet med Forumteater med hjemløse skuespillere til andre hjemløse i Storbritannia, på hostel<sup>9</sup>, dagsenter, på gaten og under konferanser. Kompaniet ble uavhengige i 1995, og startet da å turnere skoler, holde daglige workshop, og produsere storskalaproduksjoner.

Kontoret er lokalisert i parallellgaten til turistmagneten Brick Lane, i Bethnal Green, mens workshopene finner sted på Crisis Skylight i Commercial Street, hovedkontoret til Crisis i London (Crisis 2007). Crisis er en nasjonal organisasjon for hjemløse i Storbritannia som søker å hjelpe hjemløse å gjenoppbygge sosiale relasjoner og praktiske ferdigheter, inspirere til deltagelse i arbeidsmarkedet og gjenoppta kontakten med storsamfunnet. Crisis Skylight er en datterorganisasjon av Crisis, og retter seg mot å hjelpe de hjemløse til å utvikle nye ferdigheter og integrere seg i storsamfunnet, gjennom praktiske og kreative workshops (Crisis Skylight 2007).

Over 7000 deltagere finner veien innom kompaniet i løpet av et år, og omkring 143 per uke. Statistisk sett er 37% kvinner, 50% mellom 20 og 29 år, 60% tilhører en etnisk minoritet, 50% er fra Westminster og Tower Hamlets, 21% er uføre, 17% har problemer med rusmisbruk, og 10 % er tidligere straffedømte (*Members Handbook 2006: 4*).

Kompaniet søkte å nå marginaliserte aktører, som var sterkt stigmatiserte, og jobbet på samme tid med å forbedre offentlighetens forståelse og kunnskap om hjemløses livssituasjoner og erfaringer, med teateret som arena. Teateret var en rituell kontekst der situasjoner og interaksjon foregikk på liksom, men innbefattet alvorlig tematikk som gjennom ansikt til ansikt interaksjon mellom giver og bruker, satte hjemløse i sentrum for diskusjon. Målet var å bringe sammen hjemløse og ikke-hjemløse publikummere for å utfordre forforståelser, og påvirke sosiale forandringer for de hjemløse. Mangfold og

---

<sup>6</sup> En datterorganisasjon med lignende program finnes i Manchester og Liverpool (*Annual Review 2008*).

<sup>7</sup> Årlig har CC omkring 20 offentlige forestillinger og produksjoner omkring London og Storbritannia.

<sup>8</sup> London Bubble Theatre Company søker å være et inkluderende og inspirerende teater, lokalisert i Sørøst London (London Bubble Theatre Company 2008).

<sup>9</sup> Hostel var den emiske betegnelsen på hospits eller herberge.

---

toleranse var viktige verdier kompaniet frontet seg med og i medlemmenes håndbok ble deltagere bedt om å respektere mangfold og ikke diskriminere på bakgrunn av personlige forhold, kjønn, rase, farge, religion, funksjonshemninger, alder, sivilstatus eller seksuell legning. Imidlertid eksisterte regler og normer for oppførsel innad i kompaniet. Under workshops eller ved deltagelse i produksjoner var det ikke lovlig å være under påvirkning av alkohol, narkotika eller ulovlige legemidler, samt ikke delta i ulovlige aktiviteter, være aggressiv eller fornærmelig mot andre deltagere eller ansatte, kompaniet opererte med ”Equal Opportunities Policy” (*Members Handbook 2006: 4*).

Gjennom outreachworkshops på dagsenter og hostel for hjemløse, og daglige workshops på Crisis Skylight, jobbet kompaniet aktivt med rekruttering til workshops og forestillinger ved hjelp av kunsten som redskap. Samtidig ble det arrangert produksjoner på skoler, med flyktninger og asylsøkere, og av og med vanskeligstilt ungdom som var hjemløse eller sto i fare for å bli hjemløse. Gjennom outreachworkshops, og daglige workshops i alle sjangere av utøvende kunst: Teater 1 og teater 2 (skuespillerteknikk for viderekomne), manuskriptutvikling for scene, dans, sirkus, musikk-ensemble, sang og samba-workshops, søkte kompaniet å gi de hjemløse et verktøy til kunstnerisk og personlig utvikling.

Organisatorisk besto kompaniet våren 2007 av 17 fulltidsansatte som var oppdelt i senior management (kunstnerisk leder, organisatorisk leder og sponsor/markedsføringsdirektør), prosjektledere og prosjektassistenter. Utover benyttet CC uavhengige freelancere som tutorer og lærere på ordinære workshop og outreachworkshop. Kompaniet hadde også et styre bestående av 12 medlemmer. Tre av de fulltidsansatte hadde erfaring med hjemløshet, og disse hadde startet ut som deltagere, deretter fungert som workshop assistenter, og var våren 2007 ansatt som prosjektledere.

De fleste i ledelsen var unge, og tilsynelatende idealistiske sjeler som søkte å kombinere kunst og veldedighetsarbeid. Det var hyppige utskiftninger av personale, både av kontorpersonale og tutorer på workshops, fordi flere av de ansatte så kompaniet som en ”førstegangs – jobb”, og søkte å avansere videre til bedre betalt arbeid etter et par år. Jeg fant at personalet var uorganisert og lite strukturert. Roller og arbeidsoppgaver overlappet ofte hverandre, og personalet uttrykte, i denne sammenheng, at de opplevde høy grad av fleksibilitet og frihet, sammen med vide og overlappende ansvarsområder.

Kompaniets klare sjef var Phil. Han grunnla teaterkompaniet i 1991 som et London Bubble-prosjekt, og fungerte i 2007 som kunstnerisk leder. Han regisserte de fleste teaterproduksjoner, og skrev mange av dem. Phil regnes som en ledende ekspert på ”De undertryktes teater”<sup>10</sup>. Han har oversatt fem av Augusto Boals<sup>11</sup> bøker til engelsk, og reist omkring Europa, Asia og Afrika for å undervise i Boals metoder (Boal 1992).

Gjennomgående nøt han alles respekt, mer eller mindre åpenhertig, grunnet alt fra dyrkelse til redsel. Phil ønsket at alle avgjørelser skulle gå gjennom han, men prosjektledere uttrykte at så lenge Phil hadde inntrykk av at han hadde oversikt over alt som foregikk, hadde de stor frihet og fleksibilitet i praksis.

Alle som hadde erfaring med hjemløshet kunne bli medlemmer. Under et intervju med Karen, som fungerte som prosjektleder, forklarte hun at kompaniet aldri ekskluderte mennesker som ønsket medlemskap. Deres definisjon av hjemløse strakk seg fra ”street dwellers”, hostelbeboere, asylsøkere og flyktninger til husokkupanter og aktører som midlertidig sov på en kamerats sofa, og manglet en ordinær, egen adresse. Hun understreket at kompaniet aldri spurte etter ”bevis” på hjemløshet. Medlemmene ble imidlertid ofte rekruttert gjennom partnerorganisasjoner, eksempelvis London Development Agency, og organisasjoner som arbeider med hjemløse og sosialt ekskluderte, eller gjennom outreachworkshops og Forumforestillinger på hostel for hjemløse omkring London (Berg 24.05.2007).

Ved tegning av medlemskap arbeidet ansatte sammen med deltagerne for å fylle ut medlemspapirer som innebar behovsvurdering (Needs Assessment), og personlig vurdering (Self Assessment Form). Den ansatte som hjalp deltageren under dette første møtet ble vedkommendes mentor og personlige kontakt på kontoret. Mentoren kunne deltagerne benytte til rådgivning og personlige samtaler etter avtale. Introduksjonsmøtet innebar videre å sette sammen en handlingsplan, og herunder klassifiserte kompaniet medlemmer etter individuelle behov, ferdigheter og mål. Medlemmene mottok karriere- og CV-veiledning ut ifra individuelle ferdigheter og ønsker, medfølgende et sertifikat på medlemskap i kompaniet (*Members Handbook 2006*).

---

<sup>10</sup> De undertryktes teater er en politisk teatermetode utviklet av Augusto Boal (Boal 2001).

<sup>11</sup> Augusto Boal (f. 1931 i Rio De Janeiro, Brasil) er en innflytelsesrik teaterregissør, politiker og forfatter (Boal 2001).

---

Neste møte mellom mentor og deltager fant sted etter et halvt års medlemskap, da kunne deltagerne søke om å bli workshopassistenter, og dermed ha ansvaret for registrering av deltagere på workshop, og hjelpe tutorer med praktisk tilrettelegging av workshopen (*Members Handbook 2006*).

Det siste pliktige møtet foregikk etter ett års medlemskap, under dette møtet diskuterte mentor og deltager progresjon og fremgang, kunstnerisk og praktisk. Medlemmene ble ved dette møtet oppmuntret til å prøve ut nye aktiviteter, eksempelvis som volontør i teaterkompaniets partnerorganisasjoner. Innen kompaniet ble deltagere prioritert ved ansettelse av nye medarbeidere, men det var underforstått at de stillingene som krevde en spesifikk utdannelse eller erfaring ikke ble gitt deltagerne bare fordi de var medlemmer. Ledelsen konstaterte at de ikke kunne gå på kompromiss med det som krevdes av stillingen for å ansette en deltager (*Members Handbook 2006*).

Etter å ha tegnet en profesjonell skuespillerkontrakt med teaterkompaniet, det vil si etter deltagelse i en betalt skuespiller jobb, hadde deltagerne mulighet til å tegne et CPD skjema (Continuing Professional Development Scheme). Dette skjemaet ga deltagerne mulighet til å delta på profesjonelle, avanserte workshops med høyt kvalifiserte, eksterne regissører og lærere. De fikk også tilgang til egen datamaskin på kontoret og tettere oppfølging og veiledning med hensyn til profesjonelt arbeid som skuespiller, utdanning, og annen spesifikk progresjon. Teaterkompaniet arrangerte også en ”showcase” årlig der medlemmer som hadde tegnet CPD fikk mulighet til å vise frem sine ferdigheter for agenter på en sentral scene i London (*Members Handbook 2006*).

## **Forumteater**

Forumteateret er den mest utbredte teatermetoden til Augusto Boal, og som nevnt var kompaniet ledende utøver av teaterformen i Storbritannia. På bakgrunn av at jeg vil benytte data omkring utøvelse og observasjoner av Forumteater senere i analysen, vil jeg beskrive hvordan denne teaterformen søker å være en dialog; en utveksling av ideer og erfaringer mellom skuespillere og publikum. En arena der drøfting og analyse forgår med teaterets språk, som tar opp temaer fra hverdagen og det virkelige liv. Forestillingen blir skapt i dialog med publikum – på stedet. Forumteateret er ”kontekstspesifikt”, og alle deltagere, skuespillere som publikummere, bidrar på grunnlag av felles erfaringer. Forumteateret søker eksplisitt å problematisere hvordan teater kan skape forandringer. Deltagerne prøver å bringe

teateret til virkeligheten, hvordan ville dette fungert i virkeligheten? Hva og hvordan kunne jeg ha handlet annerledes i denne situasjonen (Engelstad 1989)?

Teaterformen ble utviklet av Augusto Boal tidlig på 1970 tallet (Engelstad 1989). Publikum blir vist en kort forestilling hvor en sentral karakter (protagonisten) møter en vanskelig situasjon, eller et problem som han/hun ikke håndterer. Teamet vil som regel være noe som er av umiddelbar relevans for publikum, ofte basert på delte livserfaringer.

Etter at forestillingen er vist, forekommer en kort diskusjonsrunde blant publikum, formidlet av en aktør som blir kalt ”Jokeren” (som i en kortstokk, hører ikke til en spesiell rolle eller noens side). Stykket blir så spilt på nytt, som regel fra begynnelsen, på samme måte som første gang, men denne gangen hver gang en ”spect-actor” (aktivt publikumsmedlem) føler protagonisten kunne ha forsøkt en annen strategi, kan publikummet stoppe handlingen ved å rope stopp, ta protagonistens plass, og prøve ut hans eller hennes ide. De andre karakterene i stykket vil reagere som rollene deres ville ha reagert, de vil gjøre det vanskelig for enhver ny taktikk å lykkes, men om en ide virker, kan det aktive publikummet vinne, spillet er ikke fiksert.

## Prosjekter og programmer

”This Way Up Programme”<sup>12</sup>, innbefattet de daglige, kunstneriske workshopene på Crisis Skylight. TWU workshopene var det største multikunstprogrammet for hjemløse, eller sosialt ekskluderte i Storbritannia<sup>13</sup>. De fleste deltagere var imidlertid medlemmer i ”This Way Up + Programme”<sup>14</sup>. Dette var et program hvor medlemmer som mottok sosialstøtte eller var tilknyttet trygdeordninger, fikk økonomisk støtte til reise- og lunsjutgifter i tilknytning til workshopene og produksjoner de deltok i. TWU+ var et halvårs program og midlene ble sponset av ”The Learning and Skills Council” og ”Job Centre Plus”. Sponsorene støttet programmet med den intensjon at deltagerne kunne utvikle ”soft skills” som kommunikasjons ferdigheter og samarbeidsevner (*Annual Review 2006: 5*).

---

<sup>12</sup> Heretter vil jeg benytte forkortelsen TWU.

<sup>13</sup> Streets Alive Theatre Company er det eneste alternativet til CC i Storbritannia, de arbeider imidlertid kun med unge hjemløse (16-25 år), og flere av deltagerne hadde avansert fra Streets Alive til CC. (Streets Alive Theatre Company 2008).

<sup>14</sup> Heretter vil jeg benytte forkortelsen TWU+.



---

Etter deltagelse på ordinære workshops kunne deltagerne avansere til å bli skuespillere i kompaniets produksjoner og, optimalt for mange, få betalt arbeid i ”The Engagement Program”<sup>15</sup>. EP hadde som mål å bringe en Forumteaterforestilling til opptil 60 hostel og dagsenter hvert år (*Annual Review* 2006). I 2007/2008 turnerte kompaniet med forestillingen ”Going, going, gone” og ”Urban Wildlife”. EP turneen foregikk over et halvt år og skuespillerne mottok lønn for arbeidet. EP turnerte en Forumforestilling og reiste spørsmål ved problemer og erfaringer som var relevante for skuespillere og publikummere. Temaene dreiet hovedsakelig rundt narkotika- og alkoholmisbruk, psykisk helse, hosteltilværelsen, fengsel og institusjonsproblematikk, og utfordringer i møte med livet ”utenfor”, arbeid, skole og familiære relasjoner.

Etter hver forestilling fungerte skuespillerne som mentorer, hadde personlige samtaler med publikum, og arrangerte private oppfølgingsmøter. Dette var for å forsikre at inspirasjon fra forestillingen ble overført til publikums individuelle livssituasjon. Skuespillerne søkte å inspirere andre hjemløse, gjennom teateret, til endring eller utvikling i eget liv.

Andre, faste programmer var blant annet en årlig, profesjonell teaterforestilling, hvor hensikten var å etablere en plattform for hjemløse, profesjonelle skuespillere, men også å bringe sammen hjemløse og ikke-hjemløse (mainstream) publikummere. Sommeren 2007 var dette oppsetningen av *Down/Out*, en forestilling basert på George Orwell (1934) ”*Down and Out in Paris and London*”. Forestillingen ble utviklet i samarbeid med skuespillerens egne erfaringer med hjemløshet og fattigdom, og ble fremført på det anerkjente Laban-senteret i Greenwich (Laban Centre 2007).

I tillegg til outreachworkshops på hostel og daglige workshops på Crisis Skylight, holdt kompaniet årlige workshops i Boals metoder. Kunstnerisk leder og Augusto Boal holdt ukeslange workshops i De undertryktes teaters metodikk. Den profesjonelle treningen var for dem som søkte å benytte teateret som verktøy for sosial debatt og sosial forandring innen ulike fellesskap (*Theatre of the Oppressed Professional Training Courses* 2006). Da jeg deltok på en ukeslang workshop i Forumteatertechnik i mars 2007 var deltagerne blant annet lærere, advokater, en psykiater, helsepersonell, sosialarbeidere og ungdomsarbeidere.

---

<sup>15</sup> Heretter vil jeg benytte forkortelsen EP.

Det siste programmet jeg vil beskrive er ”Peer Forum Theatre”. Dette er en Forumteaterproduksjon som blir produsert for og med et spesielt fellesskap, og omhandler problemene dette fellesskapet møter. Under mitt feltarbeid var dette produksjonen av Bean Street, en Forumforestilling for og med ”NEET<sup>16</sup> Young People” fra Camden og omegn. Prosjektet ble kalt Act On It<sup>17</sup>, og deltagerne ble rekruttert gjennom outreachworkshops på hostel og dagsenter, eller fikk henvendelser på gaten i Camden. Høsten 2008 startet kompaniet en egen Peer Forum Theatre gruppe for flyktninger og asylsøkere.

Det eksisterte ikke et rigid skille mellom veldedighetsarbeid og profesjonelt teater, de ansattes oppgave var å oppmuntre, rådgi, og veilede deltagerne til å gjøre forandringer i eget liv. Skape mål og bevisstgjøre i hensyn til blant annet utdanning, arbeid og rehabilitering. Alt i alt aktivisere og søke å utvikle tiltakslyst. Veldedighetsarbeidet ble gjennomført hovedsakelig på bakgrunn av krav fra sponsorer og donorer, av den grunn at CC hovedsakelig ønsket å være et profesjonelt teaterkompani. Økonomiske midler og ressurser ble imidlertid skaffet til veie gjennom private og kommunale sponsorer og donasjoner. Omkring femti prosent av innkommende økonomiske midler kom frem til januar 2008 fra ”Arts Council England”. Fra januar 2008 mistet imidlertid kompaniet store deler av støtten fra The Arts Council på grunn av at de Olympiske Leker skal arrangeres i London i 2012, og de midler som tidligere er blitt bevilget teaterkompaniet vil bli brukt til dette arrangementet (Berg 24.05.2007). CC arrangerte i denne sammenheng en stor veldedighet, og sponsormiddag i februar 2008, der private og offentlige sponsorer fra Londons finans- og kjendisverden betalte to tusen NOK for å drikke champagne, spise fasan, og overvære at den Oscar nominerte skuespilleren Kate Winslet virket som vertinne, og auksjonerte bort kjolen sin til 250.000 NOK, og en te-avtale til 65.000 NOK, til støtte for kompaniet. Samlet innkasserte CC halvannen million NOK denne kvelden, og ga utrykk for at de vil arrangere lignende sponsormiddager i fremtiden (Cardboard Citizens 2008).

Sammen med The Arts Council var kompaniet avhengig av støtte fra en rekke private donorer og individuelle bidrag, og mangfoldige offentlige og private veldedighetsorganisasjoner i Storbritannia. En liten del av de økonomiske ressursene kom fra billettinntekter (*Annual Review 2008*: 18-19).

---

<sup>16</sup> NEET: Not in Education, Employment or Training.

---

## Metode

” ... *here are the dogs, and you have reached them, and you can stand it*” (Orwell 1934: 21)

Gjennom feltarbeidet deltok jeg som volontør med assisterende arbeid på kontoret, som workshopassistent og deltager på teaterworkshops og danseworkshops, både på Crisis Skylight, på hostel, og under AOI prosjektet. I tillegg deltok jeg på intensive helgeworkshops i ulike teater- og danseteknikker, blant annet auditionteknikk og en påfølgende audition til Down/Out. Jeg virket som danser og skuespiller i flere produksjoner, som innebar daglige prøver i to måneder forut for oppsetningen av Down/Out. Jeg deltok ved den profesjonelle Forumteatertrainingen, og var med på å arrangere offentlig ”showcase”, fester og kompaniets 15-års jubileum i mars 2007. Deltagelse på fester, lunsjer, kafébesøk og andre sosiale arenaer bidro til at jeg også samhandlet med, lyttet til, og observerte aktørene utenfor det administrative og kunstneriske arbeidet.

Gjennomgående benyttet jeg meg av deltagende observasjon og uformelle samtaler som metodisk hovedgrep. I og med at jeg gjorde feltarbeid i en kompleks, urban kontekst, fulgte jeg situasjoner og informantenes bevegelser fra sted til sted, både innenfor og utenfor teaterkompaniet. Jeg beveget meg med informantene gjennom flere sosiale felt for å observere dem i flere sammenhenger. I tillegg benyttet jeg sekundære kilder som tidligere case-studier av informanter, relevant teoretisk og skjønnlitterær litteratur som omhandler hjemløshet i London og Forumteater. Jeg har benyttet video og lydopptak fra workshops og forestillinger, og utført dybdeintervju ved hjelp av diktafon. Gjennom arbeidet med Down/Out benyttet jeg meg også av et diskusjonsforum innad i produksjonen. Jeg har gjennom skriveprosessen holdt kontakt med flere informanter via mail og telefon, og var tilbake i feltet i november 2007.

Mine roller under feltarbeidet var avhengig av at jeg skiftet fokus og tilnærming fra ansatte til deltagerne, og vice versa. Hovedfokuset som vokste frem ble imidlertid deltagerne. Jeg deltok etter hvert på tilnærmet lik linje med andre deltagere. Jeg har selv drevet med teater tidligere, og gjennom feltarbeidet benyttet jeg derfor kontinuerlig egen bakgrunnskunnskap, og var på et nivå min egen informant (Frøystad 2003). Denne kunnskapen var viktig for å

---

<sup>17</sup> Heretter vil jeg benytte forkortelsen AOI.

forstå og tolke ulike prøve-, workshop- og produksjons-situasjoner, samt analyse av teaterets teori og ulike tematikk. Jeg utviklet gjennom dette min forståelse av at enhver antropolog er sitt eget forskningsinstrument, og så utbyttet av å bruke egne erfaringer i feltet (Stoller 1989). På samme tid gjorde min genuine interesse for teateret det lettere å få innpass i gruppen da våre interesser og motivasjoner på flere punkter overlappet hverandre. Uavhengig av teaterfaglig kunnskap viser mitt materiale likevel at feltarbeid i en nær kontekstuell virkelighet kan være inntreden i en fremmed verden.

## **Teateret og praksis**

Som resultat av deltagende observasjon endte jeg hovedsakelig opp med samhandlingsdata, observasjonsdata og beskrivelser av arenaer, informanter og situasjoner. I sammenheng med uformelle samtaler og intervju besto materialet også av en god del verbale utsagn. Det som er utradisjonelt ved mitt materiale, og min datainnsamling, er at jeg gjennom oppgaven vil gå inn og ut av det litterære, det vil si at jeg vil benytte en veksling mellom teateret/kunstneriske fremstillinger og sosial praksis. Jeg vil gjennomgående benytte materiale fra forestillinger og den estetiske virkeligheten innad i kompaniet for å beskrive hvordan fiksjon og ikke-fiksjon gleder i hverandre. Fiksjonen, forestillingene og det kunstneriske arbeidet var en del av den pågående sosiale prosessen, og var med på å normalisere de hjemløses praksiser. Jeg har benyttet meg av manuskripter, monologer og videoopptak fra forestillinger som data. Møtet mellom fiksjon og ikke-fiksjon var en forutsetning for å bringe teateret til virkeligheten og virkeligheten til teateret.

---

## Walk on the wild side<sup>18</sup>

Når man entrer Brick Lane i East End, går man under en slags hvelving, innunder henger en plakat hvor det proklameres: "Welcome to Bangla City Experience the Difference". Midt første møte med Brick Lane var "Bangla, bangla, bangla". Små off-license supermarkeder, halal-restauranter og kjortler, blandet mistenksomt godt sammen med hippe secondhand butikker, mat og DVD-markeder i gatene, trendy sko og veske butikker, usynlige undergrunnsteatre, og flott ungdom med London A-Z i hånden. Spennende og skremmende, velkjent og totalt fremmed. Alle er seg selv var det første jeg tenkte.

Jeg vil hevde at det ikke var tilfeldig at teaterkompaniet og dets deltagere befant seg i skjæringspunktet mellom bydelene Hackney og Tower Hamlets i Londons East End. Området er dynamisk, mangfoldig og støyende. Jeg fant at den arena aktørene samhandlet i, og betydningen av det sted deres hverdag utspilte seg i, var av stor relevans for de prosjekter aktørene søkte å gjennomføre.

East End er et av Londons og Storbritannias fattigste og sosialt mest belastede områder, og et av de mest kriminelt utsatte i London. Sosiokulturelt sett er Hackney og Tower Hamlets de bydeler i London som har høyest grad av deprivasjon<sup>19</sup>, og Tower Hamlets den bydel i Storbritannia med laveste andel hvite, innfødte innbyggere (Tower Hamlets Borough 2008). Samtidig innehar Bethnal Green-området, i hjertet av East End, den tetteste kunstnerbefolkning i global kontekst. Bethnal Green er berømt for sine markeder, mange av bygningene er gjort om til leiligheter og verksteder/atelier for kunstnere, musikere, designere og media. Sørvest i Hackney finner man Hoxton og Shoreditch som er sentrale områder i Londons kunstscene og huser mange klubber, barer, restauranter og butikker. Vest for Bethnal Green finner vi Banglatown og Spitalfields med folksomme gatemarkeder.

En tidlig vårdag i midten av mars 2007 var en liten gjeng samlet utenfor inngangen til Crisis Skylight i Commercial Street. Rett over veien for Spitalfields Market. Noen av dem

---

<sup>18</sup> Hentet fra Lou Reed (1972) "Walk on the Wild Side" fra albumet *Transformer*. Sangen var både en hyllest og en kritikk til avvikerne, bondefangerne og transvestittene i Andy Warhol's "Factory".

<sup>19</sup> Liverpool har høyest grad av deprivasjon i England, områdene Tower Hamlets og Hackney følger som nummer to og tre (The Guardian 2008).

diskuterte høylytt og skilte seg ut fra menneskene som kom forbi med handleposer i papir. En mørk mann i skitne, sorte skinnbukser kom trekkende på en vogn full av sorte søplesekker. En ung gutt, i velbrukte olabukser og sort skinnjakke, satte seg ved siden av meg. Han var fra Tsjekkia og fortalte at det eneste ærendet han hadde på Crisis Skylight var å male. Han kom hit hver dag for å male, og et stort bilde som hang inne i resepsjonen var hans. Han solgte et bilde sist uke, og forklarte at han ble inspirert av heavy metal når han malte. Han trodde han kanskje kunne leve av maleriene om et par år, men for tiden fikk han sosialstøtte og bodde i en okkupert leilighet ”rett ned i gata”. Nicki satt seg ned på min høyre side, hun sugde på en gul tobakkstump, og satt med benene opp under brystet, kledd i en slitt, grå joggebukse, og en stor, rød boblejakke som sannsynligvis var hip på 1980-tallet. Det røde håret var satt opp i en stram hestehale og hun var usminket. Da hun åpnet munnen avslørte hun flere tapte tenner, og de gjenværende var misfargede og gul-brune. Nicki var 35 år og bodde på et hostel i en sidegate til Brick Lane. Hun hadde sammenhengende bodd på hostel for hjemløse i 3 år.

Husokkupantene og de hjemløse i kompaniet benyttet samme arena gjennom deltagelse i teateret, og de fleste husokkupantene og hjemløse bodde i samme geografiske område, Londons East End. Jeg vil hevde at de hjemløse virket som husokkupantenes referanser, samtidig som husokkupantene benyttet momenter fra, og identifisere seg med, tidligere og eksisterende sub- eller motkulturer. Det materiale som til stadighet bearbeides til kultur og subkultur er aldri helt ”rått”, men er modulert av den historiske sammenhengen man møter det i, og innsatt i et bestemt ideologisk felt, som gir det dets liv og betydning (Hebdige 1979).

Bethnal Green-området er som nevnt etnisk mangfoldig, i Hackney er 66% av befolkningen født i Storbritannia, 5% er født i andre deler av Europa, mens de resterende 29% er født andre steder i verden (Hackney Borough 2008). London som hovedstad i et stort imperium tiltrakk immigranter fra koloniene, og de fattigste deler av Europa, og etter andre verdenskrig kom mange immigranter fra Pakistan, Bangladesh og Jamaica. Fra 1950-tallet ble London hjemby for et stort antall immigranter som gjorde London til en av de mest etnisk blandede byer i Europa.

Hebdige (1979) beskrev den frivillige utvandringen til Storbritannia fra koloniene som en troshandling, en exodus. Den forutsatte en bestemt ladning av motstridende motivasjoner: desperasjon, eller i det minste utålmodighet med fedrelandet, tro på at handling kunne nytte,

---

trang til høyere status og en overbevisning om at koloniernes moderland ville innfri sine forpliktelser, by sine fortapte barn velkommen og belønne dem (Hebdige 1979). Fra 1960-tallet ble London midtpunkt for en verdensomspennende ungdomskultur, og fikk rollen som trendsetter i Europa. Fritidsstilartene har først og fremst oppstått i arbeiderkvartalene i Londons East End. Hebdige beskrev subkulturer som en serie formidlende responser på tilstedeværelsen av et betydelig stort sort mindretall i England. En respons på den dominerende kulturen og på hverandre (Hebdige 1979).

Våren 2007 var området samtidig infiltrert av europeiske ungdommer som søkte ut i den mangfoldige og dynamiske kunstmetropolen. Jeg vil hevde at deres motivasjoner i stor grad var sammenfallende med immigrantene fra koloniene. Husokkupantene i mitt materiale, sammen med et mangfold av andre europeiske ungdommer, slo seg ned i London på bakgrunn av en troshandling. De kom som frivillige immigranter til Londons East End på jakt etter spenning og mangfoldighet, og for å leve i samspill med det ”ekte” og ”naturlige”. De ønsket å bygge opp sin kompetanse, og iscenesette en egen identitet i den europeiske kunstmetropolen.

Jeg vil nå rette fokus mot samhandlingsformer innad i teaterkompaniet for å skildre mangfoldet av deltagere. Jeg vil beskrive den ”kultur” aktørene bygget opp innad i teaterkompaniet, og hvordan aktørene ga uttrykk for sine individuelle praksiser, og samhandlet i møte med hverandre ”på kanten”. Jeg vil komme tilbake til presentasjoner av aktørene i kapittel 3 og 4.

## Samhandling ”på kanten”

”På kanten” bygget de hjemløse, sammen med husokkupantene, opp et fellesskap der de ble anerkjent som normale innen en kultur av unormale. Dette resulterte i et mangfoldig fellesskap, som besto av toleranse for ulike praksiser, der aktørene fant tilhørighet og rom til å iscenesette en identitet som var mer i overensstemmelse med den de ønsket å være.

Det var midtsommer og støvet lå tett i morgenluften over Bethnal Green. Utenfor prøvelokalet, London Buddhist Art Centre like bakenfor grønnsaksmarkedet i Bethnal Greens hovedgate, møttes glade avvikere til teaterprøver forut for oppsetningen av Down/Out. Bethnal Green området fremsto som et mekka av etniske minoriteter. Området

duftet av eksotiske matvarer og fast food, i en salig blanding med eksos fra den travle Bethnal Green Road. Utenfor en kafé satt husmødre med barn i barnevogner og var i gang med dagens første måltid; pommes frites, stekt egg og bacon. På nabobordene satt tyrkiske menn og sippet på små kopper med espresso. En hvit mann satt hver dag for seg selv ved det innerste bordet nærest døren. Han var kledd i en fillete shorts og fleecevest, og oppbevarte hunden sin i en dukkevogn som alltid sto ved hans side.

Jeg skimtet Coda i det han sprintet gjennom grønnsaksmarkedet og forbi kafeen. Han var kledd i svarte jeans og en svart, tykk kåpe i det varme sommerværet. Han var for sent ute til dagens prøver, og løp slik at det lange, fyldige og mørke håret flagret bak han. I hånden hadde han manuskriptet til Down/Out. Da jeg nådde han igjen så han på meg med et intenst blick, sa vi var for sent ute, og at han ikke visste hvorfor.

Innenfor London Buddhist Art Centre's høye murvegger hadde Down/Out gjengen prøvelokale i to måneder. Vi holdt til i første etasje, i et stort, lyst rom med store vinduer på to av de fire, hvitmalt murveggene. Takhøyden var på omkring fem meter, og gulvet var lyst panel. På den ene kortveggen var det bygd opp en slags scene der slitte, røde plastikkstoler opptok det meste av plassen. Utenfor prøvelokalet disponerte vi et eget kjøkken og en velbrukt sofa. Inne i prøvelokalet beveget vi skuespillere oss rundt i rommet, målet var å oppnå tilstedeværelse, konsentrasjon og fokus.

Tuslende i en ring for seg selv snublet Dennis nesten i sin egen bukse, bukselinningen hans hang midt på rompa som synliggjorde en gråhvit, løs, og tynnslitt boksersshorts. Den en gang så prektige blå- og hvitrutete skjorten skjulte en bulende mage fordi skjorteflakene så hendig var dyttet ned i boksersshortsen. Dennis tok seg hele tiden til pannen for å skyve vekk en forvokst, småkrøllete pannelugg som skygget for hans øyenkontakt med omverden, samtidig tastet han korte beskjeder på mobiltelefonen. Dette medførte korte lydsignaler fra høy en tastelyd.

Vera pustet i det samme inn i Dennis sitt øre. Hun "snek" seg på han bakfra og "hvisket" med en irritert og intens stemme at han ikke kunne benytte mobiltelefonen når vi var i workshop- eller prøvelokaler. Samtidig sendte hun et oppgitt blick til Ronny som hadde stoppet opp for å observere Jamies opptrinn. Ronny nikket skjevt tilbake til Vera og strenet så mot den ene kortveggen, bannet høyt, dunket hodet tre ganger i veggen, før han tørket av seg en evigrennende svette med et liten håndklefille han hadde rundt halsen.



---

Vera på sin side hadde gjort seg ferdig med ”Oppdrag Dennis”. Hun var på vei bort til Casper for å trøste ham i sin fyldige barm. Casper var en kraftig og muskuløs mann fra Zambia på 42 år, imidlertid hadde han meldt seg ut av leken, satt seg opp på scenen med benene opp under haken og hodet i hendene, og strakk velvillig ut armene for å ta i mot Vera sitt favntak. Etter trøstestunden lo de begge og etterlignet Hamad ved å bite tennene sammen og snakke gebrokkent engelsk:

”What the fuck are you doing here?”

Dette var en av de få replikkene Hamad hadde i Down/Out, og den eneste replikken alle skuespillerne kunne utenat. Flere diskusjoner i pausene gikk ut på å diskutere hvorfor Hamad snakket som han gjorde – og hvordan det egentlig skulle lyde. Hamad lo som oftest med selv, eller nikket alvorlig. Vera og Casper gjentok frasen gang på gang og snart ”svarte” flere andre i rommet.

Lizzy, en engelsk kvinne på 35 år, satte seg stadig vekk ned ved Hamad sin side. Hun var i det hele som regel den første til å trøste og favne om andre hvis noen var irriterte, ”ute av seg”, eller triste. For å tegne et bilde av Lizzy må jeg trekke frem at hun hadde en rund, stor mage (som var usedvanlig stram), og et par, store, runde pupper som hvilte på den ”gravid lignende” magen. Hun var som regel kledd i hullede tights i sterke farger, og om noen bemerket hullene, responderte hun med overraskelse: ”Å er det et hull der, jeg bryr meg aldri om å sy.” Overkroppen var som regel også tildekket av noe tettsittende og hennes fyldige former var derfor ikke noe hun skjulte, men snarere viste frem, eksempelvis da hun kledde av seg på overkroppen under et pub-besøk.

I sammenheng med beskrivelsene ovenfor vil jeg legge vekt på den toleransen som eksisterte innen kompaniet uavhengig av sære opptredener. Den ”kulturen” de hjemløse og husokkupantene bygde opp i teaterkompaniet besto av en sterk tilhørighetsfølelse, og et viktig kulturelt trekk var omsorg, støtte, og å ta vare på hverandre. Å trøste og hjelpe hverandre var verdier som var viktige for deltagerne, og jeg vil hevde at det hang sammen med at de fleste deltagerne hadde manglet nære familiære og sosiale relasjoner utenfor kompaniet. På bakgrunn av mangel et nært sosialt eller familiært nettverk trengte aktørene støtte, beskyttelse, og omsorg fra andre kanaler.

En historie som samsvarer med dette var da Vera forklarte ved et besøk i hennes kommunale bolig i november 2007, at fem deltagerne i kompaniet i løpet av det siste året hadde benyttet

hennes sofa som ”hjem” over lengre perioder. Vera var alkoholiker og leiligheten var fylt opp med halvtomme drinkglass og fulle askebegre, på gulvet lå inntørket kattedritt, men til tross for disse rotete elementene fungerte hennes leilighet som en åpen arena for andre, for de som ikke hadde noe annet hjem.

På grunn av den omsorgen de behøvde fra hverandre vil jeg hevde at toleransen ovenfor andre var sterk. Imidlertid var det ingenting i veien for å påpeke eller eksplisitt gi uttrykk for andres ”feil”, rariteter eller særheter. I sammenheng med overnevnte empiri viser jeg tilbake til Down/Out sitt prøvelokale.

Marsjerende fra den ene kortveggen til den andre befant Spiderman seg. I en rød og blå, tettsittende, hel drakt og blanke, røde sko som var kjøpt for at de skulle matche kostymet, marsjerte Hamad konsentrert og hinsides denne verden med en alvorlig mine.

Vera var på vei ned fra scenen igjen, hun hadde blåmalte negler på nakne føtter og var kledd i leopard tights og en vid, hvit T-skjorte med en stor, gul ”smiley” som dekor. Dette var yndlings T-skjorten til Vera for hun trodde at en i det minste måtte forsøke å smile til verden, for at verden skulle smile tilbake til en. I det hun passerte Hamad holdt hun klar avstand ved at hun beveget seg i en stor sirkel utenom han, samtidig som hun holdt seg for nesen.

På gulvet lå husokkupantene Maria og Jose, og strakk og tøyte. Maria skrevet så langt hun kunne med benene opp i luften. De ville varme opp på sin måte, og forklarte at de alltid startet dagen med uttøyning og avspenningsøvelser. Under prøvene på Down/Out følte Maria imidlertid ikke at hun fikk privatliv eller respekt. Guttene (inkludert regissøren) stirret og kom stadig med seksuelle bemerkninger, fortalte hun, og dette fant hun trakasserende og diskriminerende. ”Jeg eier min kropp, og kan gjøre hva jeg vil med den”, understreket hun.

Grunnleggende for den toleranse og tilhørighet som eksisterte innad var at deltagerne delte lignende historier, og erfaringer. I alle workshops og under prøveperioder startet tutorene dagen ved at alle satt i ring for å samle gruppen. Ved disse møtene oppsummerte vi kunstneriske og personlige hendelser fra siste møte. Gledelige utsagn var den og den som hadde begynt i rehabilitering, og hadde vært edru eller stoffri over lengre perioder (3 – 4 uker). Eksempelvis fortalte Matt at han var edru og hadde vært på rehabilitering samtidig med at han drakk konstant av en halvannen liters brusflaske, og smilte fra øre til øre.

Regissøren spurte så: ”Hvor lenge sa du det var? Tre uker? Tre uker er bra!

---

Bemerkelsesverdig!” Disse beskjedene ble alltid mottatt med applaus og oppmuntrende tilrop. Mindre hyggelig var utsagn om hvem som hadde forlatt gruppen grunnet ”tilbakefall” til rus, eller hvis noen ikke hadde følt seg vel i gruppen, og forlatt oss av den grunn. Et eksempel på dette var da Gary plutselig sluttet å møte opp til prøver. Ingen hadde hørt noe fra ham, eller om ham, unntagen Vera som hadde hørt et rykte om at han hadde vært på fest og ikke ”recovered”.

Under slike gruppesamtaler observerte jeg at de fleste falt ut av samtalen etter et par minutter. Selv om deltagerne søkte til hverandre for omsorg og støtte var det ikke forventet at man måtte vise interesse eksplisitt, dette vil jeg hevde henger sammen med at aktørene likevel var vant til å klare seg på egen hånd, og ikke nødvendigvis var vant til å ta ansvar for andre.

Joey, som hadde tilnavnet ”zombie”, var som regel halvveis tilstedeværende og halvveis i drømmeland. Han var en fargerik og eksentrisk mann på 48 år fra Honduras med lange, mørke dreads. Imidlertid, ved de fleste ”stillesittende” situasjoner, falt hodet til Joey lett bakover, og jeg observerte at han utøvde en intens kamp mot trettheten. Øynene gled sakte igjen før han sperret dem opp ved høye lyder eller grunnet regissørens tordnende stemme. Det samme scenarioet utspilte seg uavhengig av om Joey var ”på” (midt i en scene), eller ei. Denne trettheten skyldtes, forklarte han, at han røykte usigelige mengder marihuana til alle døgnets tider.

De ulike aktørene hadde personlige fetisjer og uttrykk som virket til å danne et helhetsbilde av kompaniet som svært mangfoldig og annerledes. Arthur dukket en måned før premieren på Down/Out opp i en fargesprakende pysjamas, som han ønsket å benytte som kostyme. Pysjamasen ble innvilget, og Arthur uttrykte at han var strålende fornøyd til tross for ”fnisende” kommentarer og høylytt latter rettet mot kostymevalget. Arthur var en engelsk mann på 40 år, med utallige reisedager i den vide verden bak seg, og dertil språkkunnskaper (som hyppig ble benyttet under forestillingsarbeidet). Han hadde en tendens til å nikke konstant. Etter mine beregninger nikket han ustanselig til regissørens eller medspilleres utsagn, uavhengig av om han forsto, eller fikk med seg innholdet i utsagnene eller situasjonen. Han hadde også en annen (u)vane, nemlig å rense seg i øret med brillekanten, i øyeblikk, går jeg ut ifra, han regnet med han ikke ble lagt merke til. Da jeg en morgen spurte Arthur hvordan det gikk, og om han følte seg uthvilt til en ny dag med prøver, nikket han og svarte at ja han hadde slappet av fordi han hadde hørt på søramerikansk musikk da han skulle

legge seg kvelden før. Før jeg nådde å svare var Arthur i gang med å synge av full hals. Jeg smilte, og tenkte han kun vil demonstrere en strofe for meg, men Arthur sang hele sangen, på noe haltende spansk, mens han stirret ned i gulvet.

Karl, på sin side, lot seg ikke sjenerere av andres nærvær eller observasjon. Ved sin faste plass i rommet på en stol fremst til høyre på det som ble rammet inn som ”scene”, satt Karl i bar overkropp, ofte med en melkeflaske (som han konstant fuktet munnen med), og gjorde obskøne bevegelser med melkeflasken i skrittet, og slang ut bemerkninger om ”dårlig” regi og sine medskuespilleres ”dumheter”. Karl var en eldre, engelsk mann på omkring 70 år, og hadde til tider behov for å ta ut gebisset, og rense det under gruppesamtaler.

Irritasjon over hverandre var et tydelig moment, og jeg vil hevde det hang sammen med at flere deltagere følte de ikke ble anerkjent for egen innsats. På bakgrunn av at andres ”sære” karaktertrekk ble benyttet i forestillingsarbeide ble deltagerne forvirret over hva som var forventet av dem, og de fleste aktørene reagerte med irritasjon over regissørens fokus på andre deltagers fetisjer, men paradoksalt nok, grunnet respekt for regissøren, og fordi fetisjene ble benyttet i teateret, bukket ikke toleransen under for irritasjon.

Coda var uten tvil den i Down/Out rommet som oftest mistet kontakten med resten av gruppen, og fokuset regissøren søkte å favne oss inn i. Coda meldte seg ut ved at han som oftest satt seg utenfor ”ringen”, og han bidro sjelden med kommentarer til gruppesamtalene.

Til tider forsvant Coda også fysisk ut av rommet, uavhengig av om vi var i gang med scenearbeid der Coda hadde en sentral rolle. Han sprang ut på toalettene som var i gangen utenfor prøvelokalet, og ble noen ganger borte i en halvtimes tid. Utover i prøveprosessen ble det ytret noen negative kommentarer til dette fra flere av skuespillerne. Hvorfor regissøren tillot dette, at andre også kunne tenke seg hyppigere pauser, og hva som egentlig var galt med Coda. Å være offer for forskjellsbehandling var noe deltagerne satte svært liten pris på. Regissøren avskrev imidlertid disse kommentarene kontant ved å brøle at Coda hadde mentale og fysiske problemer, som ingen andre rett til å snøke i.

Alle deltagerne la stor vekt på følelser, og følelsene hadde ofte fortrinn fremfor logikk eller fornuft. Dette henger sammen med mine tolkninger ovenfor omkring irritasjon. Irritasjonen var klart fremtredende, men på bakgrunn av at deltagerne delte erfaringer og fellesskapet i å være annerledes, samtidig med at dette ble brukt til noe, var aktørene klare på at individuelle praksiser og følelsesreaksjoner ofte kunne få fortrinn fremfor logiske løsninger eller fornuft.

---

Både ansatte og deltagere så følelser som naturlige, ufrivillige, ukontrollerbare, og også psykologisk baserte (Desjarlais 1997).

Nedenfor vil jeg ta for meg dialoger som omhandlet hvordan deltagerne betraktet hverandre. Hvordan de selv diskuterte normalitet og annerledeshet. Uavhengig av toleransen og tilhørigheten innad i kompaniet identifiserte ikke alltid deltagerne seg med hverandre. Paradoksalt nok hadde toleransen og tilhørigheten en skyggeside.

*Tilbake i Down/Out rommet sitter, står, eller henger alle skuespillerne i hvert sitt hjørne av rommet. Regissøren og hans tre assistenter sitter på "scenen", en opphøyning på cirka halvannen meter som strekker seg fire meter mot, og fyller den ene kortveggen i rommet. De diskuterer lavmælt de siste dagers arbeide, mens skuespillerne har fått beskjed om å pugge replikker, og øve på egenhånd en times tid. Det er glovarmt fordi sommersolen steker inn gjennom de store vinduene.*

*Vera og Chris former en gruppe for seg selv under vinduene på den ene kortveggen. De diskuterer Hamad, Coda, og Karl.*

Vera: "Jeg må hele tiden hjelpe Hamad med å forstå hva vi holder på med, det er utrolig irriterende. Han er så treg."

Chris: "Hmm... Ja slik har jeg det med Karl og, han forstår aldri hvor vi er i stykket, og glemmer alltid replikkene sine."

Vera (ler): "Ja... hører du at Hamad går og mjauer?"

*Chris ler med.*

Chris: "Se på Coda, han er helt i transe der borte!"

*Vera snur seg i den retningen Chris peker, og rister på hodet.*

Vera: "Jeg tror det er noe virkelig galt med han. Jeg skjønner ikke hvordan de klarte seg gjennom audition. Jeg forstår ikke noe av det Hamad sier, og ikke Nino heller, de må jo kunne snakke engelsk for å gjøre et engelsk stykke!"

Chris: "Ja, de må bare lære å åpne munnen, og uttale ting ordentlig."

Vera: ”Har du kjent at Hamad stinker? Det er så morsomt fordi Karl, Hamad, og Dennis ler av hverandre, de er jo like gale alle sammen.”

*Chris og Vera ler.*

*Midt på gulvet ligger Maria, Nino og Jose, de øver replikker. Arthur kommer luskende bort til dem, og spør hviskende om han kan sette seg ned med dem.*

Arthur: ”Det er bare dere som er seriøse her, ingen andre er seriøse.”

Maria: ”De tror de er så gode at de ikke behøver å øve. Det eneste Ronny og Casper gjør er å gå rundt å kommentere oss jenter. De er så seksuelt orientert. Jeg kommer ikke til å kle meg naken i denne gjengen.”

*Maria putter en e foran alle substantiv. Arthur nikker ustoppelig.*

Nino: ”Kjente dere at Vera stinket alkohol i dag? Det er utrolig irriterende at folk drikker, eller røyker marihuana før de skal på prøve. De er jo ikke seriøse i det hele tatt, og Vera skal lissom hele tiden passe på andre.”

Som nevnt ovenfor, og beskrevet empirisk, utgjorde paradokset, til tross for vektlegging av toleranse og åpenhet for individuelle praksiser, at det hyppigste prate-temaet i kompaniet var ”andres” eller ”hverandres” særheter. Egenskaper og prestasjoner i kunstnerisk utøvelse, og sosiale situasjoner. Jeg fant at de fleste betegnet hverandre som ”rare”, ”ikke seriøse”, ”annerledes”, ”dumme”, eller ”treg” i forbindelse med prestasjoner og under tette samarbeid i kunstnerisk sammenheng. Aktørene identifiserte seg ikke alltid med hverandre, egen praksis var det ”normale”, mens andres individuelle særtrekk ble betraktet som ”unormale”. Det empiriske eksempelet nedenfor viser til hvordan personlighetsforstyrrelser virket inn på det kunstneriske arbeidet. Samtidig viser empirien at Hamad som under Down/Out ved flere anledninger ble betraktet som rar og treg, blant annet på bakgrunn av hans Spiderman kostyme, på sin side, og i en annen sammenheng, betraktet andre aktører som unormale.

Det var helgeworkshop i dans, og vi var i gang med å innøve trinn, bilder, kombinasjoner, og uttrykk til 15 års-jubileet for kompaniet. Min dansepartner, Will, kom en time for sent og kikket ikke på noen, og ei heller hilste idet han entret rommet. Will hentet en stol langs vegg, bar den med seg til midten av rommet, klatret opp på den, og hang sin gigantiske,

---

mørkeblå, boblejakke på en krok han hadde funnet på en av bjelkene i taket. Der er det ingen som får tak i den forsikret han tutoren. Will var som nevnt min partner i anledning jubileet, men nektet å holde i meg eller være i nærheten av meg. Han satt seg på gulvet under vinduet med et glass vann fra vanndispenseren. Jeg gikk bort for å snakke med han, og han fortalte at jeg minnet for mye om søsteren til at han i det hele tatt klarte å se på meg. Videre fortalte han om en forferdelig drøm han hadde hatt hvor han drømte at to mennesker var etter han med en kniv. Han var paranoid forklarte han, og klarte ikke å skille 100% mellom virkelighet og drøm, og kunne derfor ikke finne fred til å danse med meg.

Hamad kom bort til meg, da jeg fortvilet sto igjen etter at Will hadde løpt ut av rommet. ”Det var ikke din skyld”, forsikret Hamad meg, jeg hadde fått den verste partneren og ”Will er helt gal”. Hamad understreket at han ikke forsto hvorfor Will var tilstede i det hele tatt.

Jeg vil i de neste kapitler redegjøre for den pågående prosessen de ulike aktørene gikk gjennom mot egen anerkjennelse, og deres forhandlinger om normalitet.

## Husokkupanter

Husokkupantene formet en kultur på siden av, men under påvirkning og avhengighet av de hjemløse. Jeg vil i dette kapittelet undersøke husokkupantenes oppbyggelse av selvpoppfattelse og gruppeidentitet i møte med de hjemløses sosiale og kontekstuelle virkelighet, i sammenheng med begrepene subkultur og ”renunciation”.

Husokkupantene kan betraktes som et fellesskap som var reproduserbart og identifiserbart, men som på samme tid var en del av storsamfunnet i London. I metropolene London har ”subkulturer” kommet under et sterkt kritisk blikk (Muggleton og Weinzierl 2003), og har fra 1970-tallet vært en naturlig del av hverdagen i metropolene, en sidestilt kategori i storsamfunnet, en del av landskapet, og en del av den hegemoniske normaliteten (Clark 2003). Etter ”CCCS” (Center for Contemporary Cultural Studies) sine subkulturstudier fra 1950-tallet har subkulturelle studier beveget seg fra studiet av subkulturer som statiske, til å legge vekt på valgmuligheter. Valg er et operativt fordi ungdommer og unge immigranter innehar store valgmuligheter med hensyn til subkulturell tilhørighet i metropolene (Stahl 2003). Jeg vil hevde at de subkulturelle praksisene var en avvikende måte å utøve et felles verdisett, eller normsett på, i London.

Husokkupantene utgjorde, og utgjorde ikke en subkultur. Husokkupantenes livsstil var reproduserbar, men det var stor grad av personellflyt. Jeg vil argumentere for at husokkupantene valgte seg inn i fellesskapet av strategiske grunner, men at de ikke hadde tenkt å bli værende der. Jeg vil hevde at husokkupantene valgte en subkulturell tilhørighet for å komme ut ”på kanten”, og iscenesette egen identitet som annerledes, og få anerkjennelse for sine praksiser. Jeg vil se på husokkupantenes (sub)kulturelle trekk i samspill med Hebdige (1979) og *The Post – Subcultures Reader* (2003).

## Å bryte ut

Jeg vil utforske et paradoks hvor jeg fant at husokkupantenes oppbyggelse av en egen ”kultur” innebar begrensninger med hensyn til hvor en kunne oppholde seg, hvem en kunne oppholde seg sammen med, og hvordan en skulle te seg sammen. Et ønske om mangfold, muligheter, og frihet innebar, mer eller mindre bevisst, å ta avstand fra nære relasjoner, og



---

forandring av sosial kontekst. Hva innebar søken etter valgfrihet og uavhengighet for husokkupantene? Kreative, nye løsninger innebærer forkastelse av gamle rammer. I det aktørene søkte å iscenesette en identitet måtte de mer eller mindre intendert bryte ut av de rammer de så som begrensende med hensyn til den personen de ønsket å være, og hvordan de ønsket å leve livet sitt.

Et fellestrekk ved alle husokkupantene jeg kom i kontakt med var at de alle var unge mennesker (24 – 35 år) med immigrasjonsbakgrunn. Maria var 29 år, og kom til London fra Madrid for 5 år siden (2007). I London hadde hun aldri hatt fast adresse, men hadde stadig skiftet tilholdssted og hjem ved å okkupere leiligheter. Hun fortalte at hun kom til London fra Madrid fordi hun ville ”finne seg selv”. Hun fant det spanske samfunnet svært tradisjonelt, og hun følte at hun ble behandlet som et barn hjemme. Hun fikk alt gratis, og bodde hos sine foreldre frem til hun flyttet til London 23 år gammel. Maria flyttet til London fordi hun måtte ”vokse” (grow). Hun ville bryte ut av de hjemlige tradisjonene og bygge opp sitt eget liv, samtidig som hun mer enn noe annet ville leve av å være kunstner. Hun så seg selv som et barn da hun kom til London og forklarte at hun trengte å bevise for seg selv at hun kunne klare seg selv, og ikke være avhengig av foreldrene eller andre: ”Hjemme kunne jeg bare kikke i fryseren, og den var fylt opp med alt jeg trengte”. Videre fortalte Maria at hun ikke identifiserte seg med vennene i Madrid, og følte seg annerledes og utenfor i familien. Ved et besøk hos Maria i London, november 2007, fortalte hun at hun at først da, etter 5 år med lite kontakt med familien, hadde en følelse av at familien respekterte henne for de valg hun hadde tatt. Da hun forlot Madrid var det med et ønske om å være fullstendig fri og selvstendig. Hun ville ikke gå på kompromisser, hun ville ikke møtes på halvveien, men være hel, en, og klare seg alene:

”Det kjentes ut som jeg levde i en boks, jeg hadde ingen mulighet til å strekke meg ut, det fantes ingen muligheter, og jeg kunne ikke utvikle meg selv”.

På bakgrunn av husokkupantenes begrunnelser for deres livsstil, og mine observasjoner blant dem, har jeg funnet at en felles motivasjon for å være del av teaterkompaniet, drive med kreativt og kunstnerisk arbeide, og intensjonen bak å velge tilholdssted i London, var husokkupantenes ønske om å ”være noen”, oppleve seg selv som uavhengig, hel og bli ”kjent”. Jeg så en søken etter å finne seg selv, og å være uavhengig av nære relasjoner som en intensjon for okkupering. Sindig-Larsen (2006) skriver at individualisering går ut på ”å gi individer universelle, definerte rettigheter uavhengig av partikulære relasjoner” (Sindig-

Larsen 2006: 208). Individualisering innebar for husokkupantene å bryte med sosialt og familiært nettverk og kontekst for å iscenesette seg selv som ”frie” individer.

Individualisering går først og fremst på utvidelse av den enkeltes spillerom for beslutning, og følgende økning av individuelt ansvar (Beck i Hammer 2006). Jeg ser at husokkupantene forkastet trygghet og nære sosiale relasjoner for å oppleve valgfrihet og uavhengighet. Dette ”voldsomme” uttrykket for individualisme vil jeg hevde var et grunnleggende trekk hos husokkupantene.

I det følgende vil jeg komparere husokkupantenes fraskrivelse av sosiale og materielle ressurser med begrepet ”renunciation”, fraskrivelse av jordiske og sanslige goder<sup>20</sup> (Prince 1986).

Begrepet renunciation benytter jeg for å beskrive husokkupantenes fraskrivelse av materielle goder og sosiale relasjoner på sin ferd ut ”på kanten”. Jeg fant at husokkupantene søkte å fraskrive seg normalitet, ved å trekke seg bort fra nære relasjoner, familie og materielle goder. Gjennom fraskrivelse av normalitetens goder protesterte husokkupantene mot ”mainstream” kulturen. Jeg kan sammenligne husokkupantenes stil med buddhistiske leveregler. Buddhismen er læren om fraskrivelse (Prince 1986). Nonner og munkes må avgi ”fraskrivelsesløfter”, og gi avkall på sanselige, jordiske gleder. Fraskrivelsen innebærer at ved å oppheve tingenes eksistens vil en oppnå indre fred (Prince 1986). Buddhistene ser dette i samsvar med at ethvert menneske er i stand til å dømme og bestemme selv, det er helt opp til individuelle erfaringer. Fraskrivelse er stegene på vei til fred og frigjørelse, og til sist Nirvana (Yeshe 2001).

Fraskrivelse innen buddhismen kan deles inn i tre stadier. Det første stadiet fant jeg sammenfaller med at husokkupantene forlot nære sosiale og familiære relasjoner til fordel for å søke ut ”på kanten”, og en individualistisk tankegang. Dette stadiet kaller buddhistene utadvent eller utvendig fraskrivelse, som innebærer offentliggjøring av fraskrivelsen ved å forlate ”hjemmet”. Individet må forlate husholdet eller hjemmet for å bli munk, eller nonne. Buddhistene beskriver husholdet som noe som holder en tilbake fra å leve i fred med en selv og universet, som ”krampaktig”, og å forlate hjemmet beskriver de som ”å komme ut i åpen luft”. Munkene må velge å fraskrive seg hjemmet, barbere hodet, ikle seg munkekappen og

---

<sup>20</sup> Innen buddhismen, janismen og moderne hinduisme.

---

gi opp sine eiendommer, sine slektninger og nettverk. Forlate hjemmet og gå inn i det hjemløse liv (Prince 1986).

Hvis en lykkes med dette, og i tillegg oppnår høy grad av selvdisiplin, vil fraskrivelsen gi individet selvtillit og en opplevelse av glede og frihet en aldri før har følt, lærer buddhismen (Prince 1986). På samme måte må husokkupantene bli hjemløse og komme seg ut ”på kanten”. Gjennom å klare dette helskinnet oppnår husokkupantene glede og frihet. Fraskrivelsen og dens moral innen buddhismen er ikke bare tiltenkt munkene, men alle som ønsker å gå inn for denne livsfilosofien (Prince 1986).

Til forskjell fra renunciation, som innebærer tilbaketrukkethet fra ”verden”, søkte husokkupantene ut i en pulserende metropol. De søkte ikke total avsondring, men ut av en bestemt del av verden, sitt borgerlige oppvekstmiljø, og storsamfunnets praksiser av normalitet. De brøt seg ut, som beskrevet, ”på kanten”, der de møtte det mangfoldige, ville, og uforutsigbare. De søkte ikke stillheten som buddhistene, men uroen og det jeg vil hevde de betraktet som det ”egentlige livet” og ”naturlige”. Husokkupantene var selektive i sin fraskrivelse. De konverterte fra en del av verden til en annen for å iscenesette seg selv som unormale. De kan betraktes som omvendte ”renunciators” fordi de brøt seg ut i en del av verden som kan karakteriseres som støyende og dynamisk, til fordel for å søke ro og avsondring.

På danseworkshops i regi av teaterkompaniet kom jeg i kontakt med flere spanske, italienske, og portugisiske husokkupanter i alderen 23-30 år. Flere av dem hadde kommet til London i løpet av det siste året (2006/2007). Ingen av dem hadde fast arbeid i London, og en overordnet begrunnelse var at de hadde valgt å flytte til London på grunn av alle mulighetene der. De snakket en blanding av spansk, portugisisk og italiensk seg i mellom, og forsto svært dårlig engelsk. Alle husokkupantene jeg kom i kontakt med hadde, i samsvar med dette, venner og et sosialt nettverk som i hovedsak besto av mennesker med samme nasjonalitet.

Carlos hadde okkupert ulike eiendommer i London siden 1997. Han forklarte at han flyttet fra Italia for å oppleve London. Alle han hang sammen med i London var husokkupanter, og det var blant dem han hadde sine gode venner. Da jeg spurte hvorfor han var husokkupant, og om det var på grunn av boligprisene, lo han og sa det var fordi de alle var anarkister.

Tidligere hadde han bodd i samme squat<sup>21</sup> i 2 år, og for tiden (mai 2007) bodde han i en squat der han hadde bodd siden september 2006.

Juan (28 år) kom til London fra Madrid for syv år siden, i ettertid hadde han kun vært hjemme hos foreldrene på korte besøk. Han fortalte under et pub besøk at han kom til London på grunn av alle mulighetene der: ”Det er mye enklere å leve som en kunstner i London, Madrid er for konservativt.”

Muligheter, valgfrihet, utfordringer, og kunstneriske ambisjoner var hovedsakelig husokkupantenes begrunnelser for at de hadde valgt London som sosial kontekst, og okkupasjon som livsstil. Young, i Caldeira (2000), belyser et aspekt ved dette, de idealer Young definerer på nåtidens urbant liv reflekterer det flere av husokkupantene søkte å finne i London. Young bruker begrepet ”eroticism”, erotisk tiltrekning mot ”det andre” og ”ukjente”. En søken etter glede og spenning ved å bli ført ut av sine trygge rutiner, og ved å møte det fiktive, merkelige og overraskende. Urbant byliv fremstår som heterogent, mangfoldig og lekfullt, samtidig som bylivet ideelt sett representerer sosial differensiering uten ekskludering, og et løfte om inkorporering i det moderne samfunn (Young i Caldeira 2000).

Jeg vil i sammenheng med overnevnte empiri hevde at husokkupantenes overordnede motivasjon for å være husokkupanter i London var valgfrihet. Friheten til å ta egne valg, og retten til å definere seg selv og bli respektert for det. Som individualister benyttet de seg av valg mellom uoverensstemmende virkeligheter og identiteter (Berger og Luckman 1966). Jeg opplevde at husokkupantene hadde en eksistensialistisk ide om at de som mennesker selv var frie til å velge seg selv og sine handlinger, med personlig ansvar for konsekvensene. Eksistensialistene setter friheten og valgmuligheter over kreftene som determinerer og fryser personligheten fast. Ved å velge annerledes blir man de facto en annen.

”Hvis det moderne identitetsproblem handler om hvordan en skal konstruere en identitet og holde den fast og stabil, dreier det postmoderne identitetsproblemet seg primært om hvordan en skal unngå tilstivning, og holde alle muligheter åpne.”  
(Baumann 1996: 18, min oversettelse).

---

<sup>21</sup> Emisk betegnelse på en okkupert eiendom eller bygning.

---

Bauman i St. John (2003) beskriver den postmoderne personligheten som rastløs, i konstant forandring, og som ubesluttet. Dagens ”nomader” har mulighet til å velge mange forskjellige tilhørigheter (St. John 2003). Postmodernistiske teoretikere legger vekt på subkulturer som mobile, og flytende. Individene er i stand til å ”flyte” (flow) mellom flere typer identiteter (Maffesoli i Muggleton and Weinzierl 2003). Livsstil kan i denne sammenheng også være et uttrykk for kontrastering til andre klasser (Bourdieu i Muggleton og Weinzierl 2003).

Under arbeidet med oppsetningen av *Down/Out*, måtte alle deltagerne komme opp med en erfaringsbasert historie som skulle benyttes for å forsøke å få plass på et herberge for natten, Maria argumenterte, i en salig blanding av engelsk og spansk, med følgende:

“Jeg har levd i en okkupert bygning og politiet kom og sparket oss ut. Jeg har gått opp og ned gatene på leting etter et sted å sove. Jeg har ikke spurt etter dette livet. Jeg hadde ingen valg. Det er ikke min skyld at det ikke finnes ledige leiligheter”  
(*Down/Out* 2007: II, min oversettelse).

Denne historien problematiserer konsekvensene av husokkupantenes valg. Husokkupantene valgte å leve som hjemløse, og eksempelet viser at valget av frihet som uavhengighet innebar utrygghet, og begrensningene viste seg i form av en ny oppfattelse av mangel på muligheter og valgfrihet. Å bryte ut av en kontekst, for deretter å tilpasse seg nye sosiale rammer, innebærer alltid de begrensninger den nye konteksten (kulturen) innehar (Wagner 1981). Å jakte på muligheter medfører nye, eller andre, begrensninger. På samme tid viser monologen husokkupantenes imitasjon av de hjemløses hverdag, og deres iscenesettelse av en identitet som hjemløse og unormale. Ved at husokkupantene ble definert som hjemløse av kompaniet, og av den omgivende kultur, hovedsakelig gjennom å okkupere eiendommer, iscenesatte de seg selv som unormale og annerledes.

Jose var 34 år og hadde levd som husokkupant i London i 6 år. Han var født og oppvokst i Italia, men hadde høsten 2007 ikke vært i Italia på 6 år. I desember (2007) skulle Jose tilbake for første gang. Han fortalte at han ikke lenger ville bli arrestert når han entret hjemlandet. Under arbeidet med *Down/Out* ville regissøren utforske hvorfor George Orwell hadde skiftet navn, og samtidig hvorvidt, og hvorfor noen av skuespillerne selv hadde skiftet navn. Jose fortalte i sammenheng med dette at han skiftet navn fordi: ”Jeg var redd for straffeforfølgning”, videre forklarte han at han ikke vil kjennes ved familienavnet sitt.

Jose viste en klart motivert løsrivelse fra familien, og en intendert flukt fra hjemlandet. Hans begrunnelse for å oppholde seg i London, og ”på kanten”, var motivert av andre hensyn enn de tidligere empiriske eksemplene jeg har vist. Jose forklarte at han mer eller mindre var tvunget til å forlate hjemlandet, og kunne ikke registrere seg i London i frykt for å bli rettsforfulgt. Dette viser at husokkupasjonens intensjoner ikke alltid ble begrunnet med valgfrihet, og at skillet mellom de aktører jeg har valgt å kalle ”husokkupasjoner”, og de aktører jeg definerer som ”de hjemløse” ikke var statisk, og i noen tilfeller uklart.

## Hva er husokkupasjon

En solfylt dag i begynnelsen av april tok Maria meg med på Ridley Road Market. Maria var kledd for været med et par sorte solbriller på nesen, hun var entusiastisk og gestikulerte ivrig da hun skulle forklare meg hva okkupering gikk ut på. I området vi befant oss, i Hackney, var det utrolig mange okkupasjonsmuligheter, fortalte hun.

Dette var Marias arena i London. Hun pekte stadig vekk på hus og falleferdige bygninger som hadde vært hennes tidligere, midlertidige hjem. Det var i disse gatene hun følte seg hjemme, det var her hun hadde bodd mest. Imidlertid forklarte hun at mulighetene for å finne et ubebodd hus var mye mindre nå (i 2007) enn for bare få år siden.

Etter mitt syn var det ingenting som stakk seg ut ved dette området. Vi gikk forbi et mangfold av off-licence butikker der vinduene var dekorert med utallige reklamer for top-ups; T-Mobile og Oyster card. Tre etasjes mursteinhus, som var inndelt i flere leiligheter, var plassert på sirlige rekker. Store, runde, og stappfulle søppelkasser i sort og grønt dominerte de små hageflekkene, eller steinhellene utenfor leilighetskompleksene. Vinduene var tildekt av slitte gardiner, eller laken, de ga inntrykk av å stå tomme. Innimellom var det imidlertid flere gamle mursteinsbygg som sto noe for seg selv.

Husokkupasjon går ut på å bryte seg inn i, og okkupere bygninger som står tomme, og omgjøre dette ingenmannsland til eget hjem og tilholdssted. Maria var min læremester i husokkupasjon, og hun forklarte at de bygg som de ideelt okkuperte var midlertidig ubebodd, under rekonstruksjon, klare for riving, eller eventuelt lagerbygninger som ikke var i bruk.

Hun fortalte at hun kunne se på et hus om det var ideelt for okkupasjon. Det skulle helst ikke være leilighetskompleks der det kunne være mange naboer som kunne klage til politiet.

---

Politiet sjekket nemlig alltid opp på grunn av mye dop i miljøet, og da måtte beboerne på boligjakt igjen. Det innebar mye forarbeid å finne bra okkupasjonslokaler, understreket hun.

Maria begynte med husokkupasjon sammen med sin mer eller mindre faste gjeng for å demonstrere mot boligprisene, og i opprør mot at så mange leiligheter sto tomme uten å bli benyttet til noe som helst, fortalte hun. Hun understreket at de alltid brøt seg inn i offentlige leiligheter, aldri privateide. Gjengen hennes gjorde det imidlertid en gang, men da ryddet de pent opp etter seg, og unnskyldte seg for eieren. Det fantes likevel andre husokkupanter som brøt seg inn i hus der eieren bare var på ferie, forklarte hun, med snev av fordømmelse i stemmen.

Husokkupantene opererte i gjenger der hvert medlem hadde sin funksjon. Først og fremst måtte det gjøres forarbeid, mulige bygninger og leiligheter ble lokalisert, og var deretter gjenstand for observasjon over tid. Når et fremtidig hjem var lokalisert gjaldt det å finne et passende tidspunkt for innbruddet, gjerne i de tidlige morgentimene fra fire til 6, da det var færrest mennesker ute i gatene. Effektivitet, samarbeid og riktige verktøy var essensielt fortalte Maria. Når husokkupantene hadde lyktes i å bryte seg inn, var første prioritet å skifte ut (den ødelagte) låsen på døren, med en medbrakt ny lås, tilhørende egen nøkkel.

Skifting av lås var et kjerneelement i husokkupasjon, og handlingen definerte overgangen fra ingenmannsland til et okkupert hjem. Hvis ikke låsen var husokkupantenes egen kunne leiligheten tilhøre hvem som helst, og husokkupantene kunne jages ut uten begrunnelse. Ved denne handlingen tok husokkupantene leiligheten i eie. Maria berettet at når en hadde skiftet ut låsen på døren måtte politiet gjennom en lengre prosess for å kunne å kaste dem ut igjen. ”De kan jo ikke nekte for at det er vi som eier nøkkelen til leiligheten”, lo hun.<sup>22</sup>

Forarbeidet og lokalisering var vanskelig å gjennomføre hvis gjengen var desperate etter å finne et tilholdssted. Hvis en var blitt jaget ut av sitt tidligere okkuperte hjem, det var for kaldt å tilbringe natten utendørs, en manglet penger til å ta seg inn på hostel eller lignende

---

<sup>22</sup> For å kunne okkupere et hus på lovlig vis må okkupantene være de eneste som har tilgang til leiligheten. Eiendommen må være i samme stand som vanlige eiendommer, det vil si at det ikke må være knuste vinduer eller ødelagte låser. En huseier må gå rettens vei for å bli kvitt okkupantene, og en rettslig utkastelsesprosess kan ta fra en måned til et år hvis eiendommen eies av det offentlige (Advisory Service for Squatters 2008).

for natten, og/eller hvis en ikke hadde venner eller bekjente å oppholde seg hos midlertidig. Å ha et nettverk av andre husokkupanter og venner var viktig for å lykkes som husokkupant.

## Livet ”på kanten”

Ved at husokkupantene brøt ut av sosiale relasjoner og oppvekstmiljø, og valgte å intervensere med andre hjemløse i teateret og kunsten, ser jeg at husokkupantene søkte å leve ”på kanten”. Å leve ”på kanten” innebærer å leve på grensen til det katastrofale, og vil si tilstanden like før noe ubehagelig eller katastrofalt inntreffer. Husokkupantene skapte seg et hjem på kanten sammen med mennesker som hadde falt utenfor, i ”avgrunnen”. Jeg vil hevde at det var nødvendig for husokkupantene å oppholde seg der, i nært fellesskap med det jeg oppfattet husokkupantene definerte som det ekte og naturlige. Kunsten innebar imidlertid at en ikke måtte falle over, men lykkes i å balansere på den hårfine grensen mellom risikozonen (på kanten) og avgrunnen. Poenget var å ha vært der, erfart og opplevd. Å ha levd utenfor normalsamfunnet, og sammen med dem som normativt defineres som unormale. Jeg fant at dette var en type modernitetstest. Å leve på kanten var noe husokkupantene skulle oppleve, de skulle ha vært der, overlevd, og deretter trekke seg tilbake for å fortelle om livet på kanten, og konstruere, og iscenesette en egen, eller ønsket, identitet på bakgrunn av erfaringene de hadde gjort seg.

På denne måten fungerte de hjemløse som råstoff i konstruksjonen av en identitet hos husokkupantene. Jeg vil hevde at marginale grupper, som hjemløse og fattige, fungerer som råstoff i subkulturer, slik immigranter fra kolonistatene har fungert som råstoff i dannelsen av subkulturer i England siden andre verdenskrig (Hebdige 1979). Alle momenter hos subkulturer er hentet utenfor normalsamfunnet. Gjennom kontakt med de hjemløse søkte husokkupantene å nå ut av den sosiale konvensjonen de var født inn i, og nå ut til det ”egentlige” livet, og sannheten. Selvbevissthet blir alltid konstruert i relasjon til ”de andre”. Dette forholdet utspiller seg i et sosialt rom hvor forhandlinger og konflikter mellom ”selvet” og andre blir konstruert (Weinzierl og Muggleton 2003). Husokkupantene søkte å konstruere en alternativ identitet som uttrykte en erfart forskjell, en annenhet (Hebdige 1979). De konstruerte en stedstilhørighet og gruppetilhørighet blant, men samtidig på siden av, de hjemløse.



---

Hebdige skriver at generelt kan identifikasjon mellom to grupper være enten lukket eller åpen, direkte eller indirekte, erkjent eller uerkjent. Den kan anerkjennes eller utvikles, eller være forvrengt og vendt om til en motsetning. I alle tilfeller utgjør forholdet en sentral, determinerende faktor i utviklingen av hver enkelt ungdomskultur og deres ideologi. Så vel i formspråk, som hvordan den utleveres av sine medlemmer (Hebdige 1979).

”Jeg har sovet på bussen. Det er aldri tid eller rom for god søvn. Noen ganger er det siste stopp og jeg blir kastet ut av bussen. Jeg vet aldri hvor jeg vil ende opp. Noen ganger har jeg ingen penger på busskortet. Klokken syv om morgenen begynner folk å komme til stasjonen, folk som skal på jobb, og folk som skal på skolen. Jeg blir liggende, og later som om jeg sover. Det er litt ydmykende å utlevere meg selv ved å våkne opp foran alle disse menneskene” (*Down/Out* 2007: 37, min oversettelse).

Denne monologen problematiserer husokkupantenes inntreden og tilstedeværelse i de hjemløses empiriske virkelighet. Ved å leve som husokkupanter og ta del i et teaterkompani for hjemløse, imiterer, utøver og rekonstruerer husokkupantene elementer fra de hjemløses levemåte og tar inn over seg ideer om den sosiopolitiske kontekst som husokkupantene og de hjemløse deler i Londons East End. I teateret ble fattigdom og hjemløshet parodierte, enten som opplevd eller forstående. Jeg vil hevde at de hjemløse fungerte som speil for husokkupantene, fremfor som et sosialpedagogisk prosjekt.

”Unlearning with the others does not just mean having sympathy with the other or even speaking and acting on behalf of the other. Rather at issue here is encountering the other in the self, the heterogeneous other (the stranger or the alien) as a different tribe in it’s own tribe” (Ueno 2003: 114).

I følge Bourdieu er ”Mimesis” en prosess hvor regler eller normer i en sosiopolitisk kontekst blir kroppsliggjort (Bourdieu i Klein 2003). Mimesis er ikke en blind imitasjon, men en konstruksjonsprosess, en prosess som innebærer både imitasjon og nyskapning. Mimesis innebærer representasjon eller imitasjon av den virkelige verden i kunst og litteratur, samtidig med, veloverveid imitasjon av en gruppes oppførsel av en annen gruppe, som et element i sosial forandring (Klein 2003)<sup>23</sup>. Jeg vil hevde at husokkupantenes imitasjon av de

---

23 Mimetiske prosesser finner ikke bare sted i den estetiske verden, men også i den sosiale. Sosiale og estetiske dimensjoner blir kombinert i mimetiske prosesser (Klein 2003). Dette samsvarer med kompaniets imitasjon av virkeligheten

hjemløse på kanten kan kalles Mimesis. Mimesis innebærer ikke bare imitasjon, men også fortolkning og rekonstruksjon, og er ment til å etablere “the difference with respect to the original” (Horak 2003: 189). Selv om mimetiske prosesser starter i den symbolske konstruksjonen av den empiriske verden, er de ikke like, men fortolker denne verden på en ny måte. Den mimetiske referansen gir ting og handlinger en ny struktur av mening som er forskjellig fra den i den foregående verden (Klein 2003). Denne nye virkeligheten er en symbolsk verden der dens eksistens er basert på aktiviteten til handlende mennesker. Mimesis betyr ”å gjøre”. Det er et produkt av menneskelig handling og får bare sin form gjennom menneskelig handling (Klein 2003).

I sammenheng med ovennevnte tolkninger og teori vil jeg hevde at husokkupantene lever i en symbolsk symbiose sammen med andre hjemløse i teaterkompaniet, og i den geografiske og sosiale kontekst de bryter seg inn i. Symbiose er et likeverdig, fordelsaktig forhold mellom forskjellige mennesker, eller grupper. I min feltkontekst var det i teateret og kunsten at den symbolske symbiosen utspilte seg.

## Husokkupantene som puritanister

Husokkupantenes syn på ”naturlighet” uttrykte de gjennom sterkt kontrollerte forbruksidealer og stil. Jeg vil utforske spenningen mellom naturlighet og kontroll, og det paradoks jeg fant i at husokkupantene måtte arbeide hardt for å fremstå som mest mulig naturlige og frie. Paradokset var at husokkupantene måtte inneha sterk kontroll over stil og opptreden for å fremstå som naturlig. Husokkupantene hadde puritanske holdninger med hensyn til deres syn på hva som var ”naturlig”, og deres ønske om valgfrihet var herved objekt for et sterkt kritisk blikk. Hebdige (1979) påpeker i samspill med dette at ”subkulturer uttrykker forbudte ting (klassebevissthet, innsikt i forskjellene), på forbudte måter (overskridelse av påkledning og atferdsnormer og gjennom lovbrudd), og at de derfor ofte beskrives som unaturlige” (Hebdige 1979: 91-92, min oversettelse). Willis (1978) viser i samme ånd hvordan den enkelte subkulturs interne struktur karakteriseres ved ekstrem orden, mot den utbredte myte som forstår subkulturer som lovløse former (Willis 1978).

---

i Forumteateret, og andre forestillingssammenhenger. Den estetiske og pragmatiske virkeligheten gle over i hverandre, og var på hver sin måte del av den sosiale praksis innen kompaniet.

---

Ingenting i husokkupantenes verden er likegyldig. Abstrahert fra empirisk materiale fant jeg at man for å anerkjennes som husokkupant måtte fremstå som fattig, kreativ, liberal til dop, gå i fargerike og behagelige klær, være opptatt av dans, bevegelse og avspenning. Tro på en selv, være sterk, uavhengig, ha et nettverk med andre husokkupanter og bruke lite penger på klær og andre ”forskjønnende” ting. I tillegg måtte en ha kunnskap om hvordan en kunne få tak i billige forbruksvarer som mat, klær og dop. På samme tid fremsto de unge immigrantene i en forestilling som besto av en konstant innsats for å se avslappet ut (Horak 2003).

Hver del av husokkupantenes stil var organisk forbundet med de andre, og det var gjennom denne sammenheng mellom delene at det enkelte medlem av subkulturen forsto verden. Det symbolske objektet – påkledning, utseende, språk, ritualer og samværsformer dannet en helhet sammen med gruppeforhold, situasjon og erfaring (Hall 1976). Ingenting er likegyldig, alt har betydning og det er gjennom sine særlige forbruksidealer, stilen, at subkulturer gang på gang avslører sin ”hemmelige” identitet og kommuniserer sine forbudte betydninger (Hebdige 1979).

På estetikkenes plan, i klesstil, dans og teater, i hele stilens retorikk fant jeg at de uttrykte forskjeller og kontrastering til ”massen”. Skjulte budskap var innskrevet som koder i stilen. Hebdige skriver at hver enkelt klessammensetning har sin plass i et internt system av forskjeller, påkledningsdiskursens konvensjonelle moter, som passer til et tilsvarende system av sosialt foreskrevne roller og valg av meninger. Disse valg inneholder en hel serie budskaper, som overføres gjennom de fintmerkende distinksjonene i en rekke sammenhengende system: klasse og status, selvoppfattelse og attraktivt utseende. Innen gruppen uttrykket de ”normalitet” i motsetning til avvik, det vil si de utskillet seg i kraft av deres relative usynlighet, deres tilpassenheter, deres ”naturlighet” (Hebdige 1979).

Kommunikasjon av en betydningsfull forskjell, og den samtidige kommunikasjon av gruppeidentitet er poenget bak alle subkulturers stilbruk. Det er det overordnede begrep hvorunder alle de andre betydninger ordnes, det budskap som alle andre budskap taler gjennom (Hebdige 1979). Gjennom sin stil, sitt forbruk og i det relasjonelle nettverket søkte husokkupantene å konstruere og uttrykke en alternativ identitet eller praksis. Alle momentene var kodet med husokkupantenes egen mening. De kommuniserte en kontrast til det de ikke ville vedkjennes og vice versa. De annonserte at de ville være annerledes og leve på kanten, være uavhengige og klare seg selv.

Maria hadde to dreadlocks i det lange, brune håret som hun benyttet til hårstrikk, ansiktet var usminket. Hennes mer eller mindre faste klessammensetning var et falmet rosa flanellskjørt, blå og sort stripete leggings (som egentlig var hennes gamle pyjamas), og en hvit topp med regnbue mønster i glade farger. En løs og komfortabel stil som korrelerte til hennes personlighet. Avslappet, åpen, blid, og kritisk til dem som ikke var det. Jeg vil si at hennes rolige, men entusiastiske sinn kunne ha en sammenheng med daglig inntak av marihuana. Hun var en av dem kunstnerisk leder hadde rykte på seg for å elske; en fri, anarkistisk, gal husokkupant.

Et eksplisitt fellestrekk ved husokkupantene var klesstilen, som igjen hang sammen med forbruk. Gjennom sin klesstil, og bruk av farger, skilte husokkupantene seg fra den grå-sort motemasse i Londons gater. De satte sammen momenter fra ulike moter, sterkt knyttet til deres kontekstuelle virkelighet, Londons East End. Her representerte de et fargespill. De benyttet momenter fra indisk og bangladeshisk mote, som løse og fargerike kjortler og sarier, elementer fra hippiekulturen, rastafarianismen og europeisk og amerikansk ”backpacking-mote”. Egne begrunnelser for stilen var at klærne skulle være løse for å være behagelige, og gode å bevege seg og danse i. Husokkupantene ga også uttrykk for en forkjærlighet for det naturlige gjennom klesstilen, de benyttet ikke harde, kalde farger, men ofte jordfarger og sirkusklær i ”eksentriske” farger som rødt, dyp lilla og gult.

Stilen besto videre av klesplagg som i utgangspunktet ikke passet sammen, eller tilhørte samme ”motekategori”. Derimot benytter husokkupantene lag på lag av skjørt, bukser, leggvarmere, pyjamas og leggings om hverandre og utenpå hverandre. De løse, slitte og fargerike klærne ga inntrykk av en personlig og avslappet stil. Klesstilen skjulte ofte former fremfor å fremheve dem, og det var ytterst få jenter som brukte bh, i tilfelle benyttet de slitte sportstopper som skjulte fremfor å fremheve. Husokkupantene brukte ofte hodeplagg som luer, caps, hårbånd (som i utgangspunktet var beregnet til å varme eller pynte halsen), eller store, fargerike tøyestykker som de surret rundt hodet. Det fargerike utseende ble ekstra uthevet gjennom dreads, piercinger og tatoveringer i ulike fasonger og varianter. De drev ofte med sirkusaktiviteter og disse aktivitetene utvidet fargespekteret ved at de ofte bar på kostymer, sjongleringsballer, diablos, tau og didgeridoos i sterke farger. Utstyret ble dertil oppbevart i mønstrete vesker. Stilen var sammensatt av klesplagg funnet på gaten, de var kjøpt billig på markeder, eller gikk på rundgang mellom venner og de en delte husly med. Dette innebar at klærne ofte var slitte, hullete, utvaskede og ga inntrykk av å være velbrukt.

---

Jeg vil hevde at hverdagslige ting, stil, hos husokkupantene fikk en symbolsk dimensjon, og ble et slags stigmata-tegn på selvvalgt eksil. Eksil fra fødelandet og eksil i stil og uttrykk. Den forbrytelsen de utførte ved å okkupere tomme bygninger og leiligheter, ble opphøyet til kunst, brytning av kleskoder og forbruksvaner var deres andre forbrytelse (Hebdige 1979). ”Stilen er det sted hvor motstridende oppfattelser faller sammen med den mest dramatiske kraft. Det er dialektikken mellom handling og reaksjon som gir betydning til tingene” (Hebdige 1979: 3).

I sin stil, og gjennom sin måte å forbruke varer på, flyttet husokkupantene gjenstander og anbrakte dem i andre sammenhenger, eller kullkastet den måte de konvensjonelt ble brukt på for å oppfinne nye. Dette åpnet objektverden for nye og kanskje fordekte opposisjonelle fortolkninger. I denne sammenheng vil jeg benytte begrepet bricolage for å analysere husokkupantenes forhold til stil.

Bricolage er en av mekanismene som skaper kultur (Hebdige 1979). Clarke i Winge (2003) definerer bricolage som: “the re-ordering and re-contextualization of objects to communicate fresh meanings” (Winge 2003: 127). Forbrukeren er en bricolør som ”samler” mellom ulike image (Hebdige 1979). Objekt og betydning utgjør til sammen et tegn, og innenfor hvilken som helst kultur samles disse tegn til stadighet i karakteristiske diskursformer. Bricoløren bruker det samme repertoire av tegn og gjeninnsetter det betydende objekt i en annen posisjon innenfor diskursen, eller skaper en ny diskurs ved å plassere objektet innen en helt annen helhet, og fremfører dermed et helt nytt budskap. Forbindelsessystemene, bricolage, kan utvides i det uendelige fordi grunnelementene som inngår kan anvendes i forskjellige improviserende kombinasjoner, som avfører nye betydninger innenfor systemene (Hebdige 1979).

Bricoløren er innovativ, og å være kreativ, omskiftelig, åpen, og tilpasningsdyktig var avgjørende personlighetstrekk for om en ble innlemmet i fellesskapet (som husokkupant). Gjennom sin stil og sine forbruksidealer, og ved å tillegge egne betydninger til dens sammensetning, søkte husokkupantene å konstruere en alternativ identitet som uttrykte en kontrast til det eller dem de ikke ville vedkjennes.

Husokkupantene ga uttrykk for at stilen var noe tilfeldig, noe de hadde slengt sammen, men i de tilfeller jeg observerte påkledningsrutiner så jeg at klessvalget og sammensetningen var gjennomtenkt. Plagg ble prøvd og forkastet, gang på gang, med speilet som rettleder.

Ved en anledning overnattet jeg hos Maria og overvar hennes påkledningsrutiner om morgenen. Etter morgendusjen spaserte hun naken inn på rommet og satte seg på et lite håndklede hun hadde lagt ovenpå madrassen på gulvet. Foran madrassen hadde hun plassert et gammelt speil inntil veggen, og hun studerte seg selv nøye mens hun smurte seg inn med fuktighetskrem. Deretter plukket hun ut ulike klesplagg fra sin overfylte ”kleshyll”. ”Kleshyllen” var forøvrig hovedmøblelementet på rommet hennes sammen med en pult, og madrassen på gulvet som var dekket av et fargerikt sengeteppe i ”inkastil”. Maria kledde først på seg to singleter, en grønn og rosa, og en blå med små regnbuer på. Deretter hadde hun en tynn, hvit genser med gule soler utenpå. Hun kastet så et blikk i speilet, før hun skiftet på sammensetningen, og byttet ut den blå av singletene med en i rødt. Etter nok en misfornøyd mine i speilet skiftet hun ut den tynne genseren, med en i oransje, og tredde et oransje pannebånd på hodet. Helt tilslutt tredde hun på seg en blå, retro Adidas college jakke, som var en av tre mer eller mindre faste collegejakker hun byttet på å bruke.

Ut fra denne empiriske observasjonen ser jeg at det var viktig for husokkupantene hvordan de satte sammen klesstilen, jeg vil hevde at Maria intensjonelt benyttet klesstilen for å kommunisere sin selvoppfattelse til omverden. Den intensjonelle kommunikasjon skiller seg uten synlig konstruksjon, den er et ladet valg som tiltrekker seg oppmerksomhet og krever å bli lest. Hebdige hevder at det er dette som skiller de iøynefallende subkulturers visuelle sammensetninger fra dem som er favorisert i den omgivende kultur. De fremviser deres egne koder eller demonstreret i det minste at kodene er til for å bli brukt og misbrukt (Hebdige 1979).

Jeg fant forskjeller mellom de husokkupantene som hadde et intellektuelt (verbalt) og intensjonelt forhold til livsstilen, og dem som sto frem som mer sanselig orientert, eller som etterapere eller imitatorer. Husokkupantenes livsstil kan betraktes som et sosialt system, og jeg vil hevde at det var det forskjell på aktører som benyttet stilen intensjonelt, og dem som mer eller mindre var etterapere av innovatørene (eller stilskaperne).

Bourdieu i Klein (2003) skriver at det foregår et maktspill innen popkulturen der noen aktører legitimerer pop som pop, og hva som er av verdi innen et symbolsk-økonomisk popkulturelt felt. Innen popkulturen er det Disk Jockeyer, musikere, musikk- og videoprodusenter, forleggere, musikkkritikere og promotører, men de som spiller de viktigste rollene innen dette spillet fungerer som de legitimerede talerne (Klein 2003). Hos husokkupantene var det dem som hadde et verbalt eller intellektuelt forhold til stilen som var

---

de legitimerede talerør for stilen, men på den annen side ønsket ikke husokkupantene å intellektualisere sin stil. Dette hang sammen med deres forhold til naturlighet, men viser også at de som kunne begrunne sine livsstilsvalg ble innovatører eller stilskapere for andre husokkupanter. Streben etter naturlighet hang sammen med kontroll og selvkontroll, men stilen skulle ikke intellektualiseres, for da fremsto den som kunstig og unaturlig. Jeg vil søke å beskrive forskjellen på stilskaperne som benyttet smak, og verbaliserte grunnlaget for sitt livsstilsvalg, og etteraperne som hermet etter innovatørene og benyttet elementer fra stilen når stilen var blitt konvensjonell.

Tina var en ung, kvinnelig husokkupant på 24 år som ved flere anledninger dukket beruset opp på workshopene. Ved en anledning kom både Maria og Tina for sent til en teaterworkshop. Maria listet seg inn i rommet, fant seg en stol, og satte seg stille ned uten å ytre et ord. Ti minutter senere kom Tina stormende inn døren, hun var tydelig beruset, og danset rundt i rommet før hun fant seg en stol. Hun var kledd i fargerike klær, som var tredd utenpå hverandre, lag på lag. Over dreadsene hadde hun en stor ull-lue med flere, dinglende, fargerike dusker på. I det samme hun kom inn i workshoplokalet ropte hun at hun hadde funnet luen på gaten, og fullførte entreen med: ”Jeg vet jeg er sen og jeg beklager”, i en lystig tone. Tutoren, Phil, tok hodet i hendene og ropte ut: ”Jeg kan se det, men de fleste mennesker prøver å ikke forstyrre når de gjør slike feil”, og jeg observerte at Maria ristet på hodet, og himlet med øynene mot Jose.

Med dette empiriske eksempelet søker jeg å vise at Tina brøt flere av husokkupant-”reglene” ved sin fremtreden. Husokkupantene begrunnet sin deltagelse i workshopene med at de ønsket å bygge opp sin egen kunstneriske kompetanse. Ved at Tina kom beruset, og ikke viste respekt for andres arbeide ved å bråke i det hun entret rommet, viste hun eksplisitt at hun ikke tok det kunstneriske arbeidet alvorlig. På samme tid, ved at hun proklamerte at hun hadde funnet lua på gaten kunne dette oppfattes som latterliggjøring eller skryt med hensyn til husokkupantenes forbruksvaner. Bourdieu og Thornton, i Stahl (2003), skriver at kulturell kapital blir kroppsliggjørt eller objektifisert i en livsstil. Ved kroppsliggjøring naturaliseres valgsituasjoner til ens ”andre natur” (second nature), og man oppnår evnen til å ta de riktige valgene (Stahl 2003).

For å underbygge at husokkupantene iscenesatte sin identitet vil jeg ta i bruk begrepet ”Performativity”. Butler og Bourdieu, i Klein (2003), kategoriserer den kulturelle

konstitusjon av visse fenomen som "utøvende" for å fremheve at de ikke er ontologisk eller biologisk bestemt, men produsert av kulturelle prosesser (Klein 2003).

Husokkupantenes livsstil, og oppbyggelse av fellesskap kom ytterligere frem gjennom deres forhold til kroppen. Å utrykke at jeg er den jeg er, at en ikke er påvirket av ytre motepress, normative skjønnhetsidealer og reklame, ble betonet gjennom husokkupantenes forhold til kroppen og hygiene. Husokkupantene hadde et gjennomtenkt forhold til hvem de var og hvordan de fremsto, dette innebar et bevisst forhold til egen kropp, og det ikke-kroppslige, sjelen. Husokkupantene opererte ikke med et rigid skille mellom kropp og sjel, og så at kroppslig og sjelelig velvære hang sammen. Dette står imidlertid i kontrast til buddhistenes fraskrivelse av sanslige goder. Den dominerende, vestlige tankegangen som setter et dualistisk skille mellom den sanslige kroppen og den åndelige sjelen, eksisterte ikke hos husokkupantene. Sansene var deres viktigste verktøy. Ved å kjenne kroppen, og være god til å ta imot de signaler den sendte gjennom sansene, forklarte husokkupantene, har en mulighet til å ta vare på seg selv, og oppnå sterk selvkontroll. Det var svært viktig å ta vare på seg selv og kroppen, og det gjorde husokkupantene gjennom trening, meditasjon og et bevisst, om enn uortodoks, syn på narkotika og mat. Det hevdes at den sen-moderne epoken skaper en intens "ontologisk usikkerhet" der mennesker blir stadig mer reflekterende omkring deres identitet (Giddens i Winge 2003). Aktørene modifierer og kontrollerer derfor det som de har kontroll over, kroppen sin (Winge 2003).

Uttøynings- og avslappingsøvelser. Pilates, yoga, dans, sirkus, og fysisk teater var de aktiviteter husokkupantene var samlet omkring. De fleste husokkupanter kom jeg i kontakt med på danse- og sirkusworkshops, dette ser jeg har sammenheng med at engelsk ikke var deres førstespråk, og at de valgte å utrykke seg med kropp og bevegelse fremfor ord og tekst. En tidligere deltaker, Juan 28, fortalte at han ikke så poenget med å benytte ord og tekst, og at man mye lettere kunne utrykke "shared feelings" gjennom dans og bevegelse.

"Å danse og utøve yoga, pilates og tai chi hjelper meg å glemme alt, og jeg oppnår en indre fred", skrev Maria til meg i en mail jeg mottok i oktober 2007. Ved de fleste anledninger, da jeg ankom workshops eller prøver, fant jeg Maria, Jose, Carlos og andre husokkupanter på gulvet. Der var de i full gang med å "vekke" kroppen, ikke en muskel skulle utelukkes. De fleste oppvarminger, og avspenningsøvelser i teaterrommet, foruten dem som ble ledet av tutorer, var det husokkupantene som sto for.



---

Husokkupantene var heller ikke sjenerte for å eksponere sin egen kropp. Når gutter og jenter delte garderobes under ulike forestillinger og prøver skilte husokkupantene seg ut ved at de ikke viste sjenanse over å vise seg nakne for hverandre. Et annet trekk ble jeg oppmerksom på da jeg ved en anledning hadde besøk av ei venninne fra Norge, og hun overvar en danseworkshop. Hun kommenterte at husokkupantene luktet ubehagelig, at de ikke barberte seg under armene eller på benene, og at de hadde skitne klær. Fremfor parfyme luktet de heller svette eller billig såpe. Sminke og andre skjønnhetsprodukter brukte de kun i spesielle anledninger, på fest, eller når de skulle opptre; som skjønne dansere, eller klovner.

Husokkupantenes forhold til kropp og naturlighet hadde igjen sammenheng med deres forhold til seksualitet. Innen jansisekten i India, som står i slekt med buddhismen og den moderne hinduismen, blir seksualitet sett på som et voldelig fenomen. Munkene og nonnens fraskrivelse av sanselige gleder innebærer, som kjent, fraskrivelse eller forbud mot seksuell aktivitet. Maria fortalte imidlertid at seksualitet var naturlig, og at de kjæresteforholdene hun hadde hatt alltid innebar den frihet at en kunne ha sex med andre. På den annen side var Maria svært opptatt av kjønnsroller, og under Down/Out klarte hun ikke slippe av, eller være seg selv fordi hun følte guttene kikket på henne når hun gjorde sine uttøynings- eller avslapningsøvelser, og at de var svært seksuelt orientert. Hun understreket at hun var vant til å danse sammen med mer modne menn, som forholdt seg til dansen (og kvinnekroppen) profesjonelt. Under Down/Out var de mye diskusjon rundt nakenhet av den grunn at Phil ønsket to skuespillere som var modige nok til å være nakne under forestillingen. Selv om Maria hadde kledd seg naken på scenen i andre forestillinger, og understreket at hun elsket å være naken, følte hun ikke frihet til å eksponere seg i samvær med aktørene i Down/Out.

Etter min forståelse oppfattet Maria seg selv som fullstendig fri fra andres forventninger og andres tolkninger av hennes person. Dette eksempelet synes jeg er interessant i den forbindelse at det eksplisitt skildrer at Maria i denne settingen ikke klarte å være seg selv. Hun opplevde at hun var satt i rollen som ”sexobjekt”, og ble frustrert da hun ikke klarte å kommunisere egen oppfattelse av seg selv.

Betydningen av kropp og naturlighet var knyttet til husokkupantenes bruk av narkotiske midler. Dette var heller ikke et jordisk gode eller en sanselig glede de søkte å fraskrive seg. Dop var sjelenes medisin, og dop figurerte som selvmedisinering. Det var vanlig at en hadde prøvd og hadde kjennskap til alle typer dop, men de fleste fortalte at de holdt seg til

marihuana og hasj i hverdagen, for avspenning og nedstressing. Flere forklarte meg at marihuana og hasj fungerte for dem som medisin, og at det var svært fordelaktig i sammenligning med eksempelvis ”antidepressiva”, eller andre reseptbelagte medisiner. Husokkupantene mente at ”milde” typer narkotika var mindre helseskadelige, og mer naturlige, enn kjemisk fremstilte medisiner, og husokkupantene hadde større tiltro til sine samboere og venners kunnskap, enn vedkommendes GP<sup>24</sup>. Det var også mer akseptert å røyke en joint fremfor alminnelige sigaretter. Husokkupantene hadde utstrakt kunnskap om hvilke virkninger ulike typer narkotika hadde på kroppen, og hevdet gjennom tiltroen til marihuana som medisin et opposisjonelt syn i henhold til medisinvitenskapen. Jeg ser at et ønske om individuell kontroll og frihet over kropp og sinn lå til grunn, ved at de selv tok kontrollen over hva de inhalerte, svelget, og tilførte kroppen. Bruk og disposisjon av narkotika hang sammen med en ønsket selvkontroll. Marihuana og hasj kan igjen bindes sammen med deres hang mot det ”naturlige”, i og med at disse narkotiske stoffene er en plante som vokser i naturen, og følgende ikke er menneskeskapt. Narkotika hadde dermed en helt annen betydning for husokkupantene enn den normative oppfatningen, der narkotika først og fremst er ulovlig og svært skadelig. De fant sine egne oppskrifter og praksiser, som ofte sto i strid med utenforståendes syn og forestillinger.

Maria fortalte, i en pause under prøveprosessen på Down/Out at hun ville prøve alt. Hun hadde prøvd alle mulige typer dop, men hun syntes ofte synd på kroppen sin etter en hard fest med mye dop. Da hun fortalte meg dette, strøyk hun seg samtidig over armene, som for tilsynelatende å trøste og verne om kroppen sin. Hun tok ikke mye dop lenger, forklarte hun, av den grunn at hun ikke vil være deprimert og føle seg i ubalanse en uke etter på grunn av en fest. Av samme grunn ville ikke Maria drikke kaffe, og røyket minst mulig sigaretter. Imidlertid observerte jeg at hun under arbeidet med Down/Out røyket marihuana hver dag. Dette måtte hun for å roe seg ned etter mye psykisk stress på prøvene, forklarte hun.

Det er en selv som kjenner kroppen sin best uttrykte Juan. Juan røyket marihuana daglig og mente at alminnelige sigaretter var mer skadelig. Han holdt workshops i fysisk teater og sirkusferdigheter i squats i London. Ved en anledning kjørte jeg en tur med ham i hans lilla

---

<sup>24</sup> GP (General Practitioner). Den emiske betegnelsen på ens fastlege.

---

og røde van, som dessuten var hans midlertidige hjem. I lagringsrommet var veggene malt i lys lilla, og en stor madrass fylte gulvet der fargerike kostymer, diablo, sjongleringsballer og annet sirkusutstyr utgjorde et salig kaos. Han tilbydde meg hvitvin fra en åpen flaske og jeg takket ja, men da jeg skulle til å drikke advarte han meg, med sin spanske aksent, om at vinen kunne inneholde dop.

Hardere stoffer som amfetamin, ecstasy, kokain og lignende benyttet husokkupantene som fest-dop i helger og ved spesielle anledninger, selv om fest/hverdags-distinksjonen, og typer dop, ble overskredet av ikke fullt så selvbeherskede husokkupanter. Husokkupantene hadde i det hele større tiltro til venner og kollektivet, og tok heller imot gode råd fra dem, om eksempelvis røyking, heller enn å la seg påvirke av leger og sosialpersonell. Narkotiske midler er forkastet av storsamfunnet som medisin og gode. Jeg fant at husokkupantene benyttet flere momenter normaliteten har forkastet for å utrykke en kontrast til storsamfunnet, og for å iscenesette en identitet som unormale på kanten.

Et eksplisitt uttrykk for husokkupantenes stil, og deres fraskrivelse av materielle goder, var deres forbruk. Jeg opplevde at de ønsket å sende signaler om et gjennomtenkt forhold til forbruk, og jeg kunne se at fattigdom (deprivasjon) og forbruk virket identitetsskapende blant husokkupantene. Husokkupantene benyttet til kontrast fra de hjemløse de ting normaliteten har forkastet, og derefiserte materielle objekters verdi. En subkultur beskjeftiger seg mest av alt med konsumering. De kommuniserer mellom varer, der betydningen kan forvrenges eller kastes med en bestemt hensikt.

”Flertallet av verdens befolkning er innrullet i pengeøkonomien, og selv de som bare har noen kroner til rådighet hver dag kan velge hvordan de vil bruke pengene, og gjøre det. Slik får de en offentlig profil som en bestemt type person. Forbruk trenger nemlig ikke være prangende for å være identitetsskapende. Forbruk er intenst sosialt. Det er jo de andre som får meg til å forbruke på en bestemt måte” (Hylland Eriksen 2004: 103).

Husokkupantene hadde en type Robin Hood mentalitet som ideal, sammen med et forbruksideal som gikk ut på å benytte ressurser storsamfunnet hadde forkastet, som gamle matvarer og ting som jeg vil hevde storsamfunnet betraktet som søppel.

I sammenheng med en danseforestilling jeg deltok i der kompaniets dansere skulle opptre i Nord-London, gikk vi en liten gjeng etter endt prøve ut for å kjøpe mat, før vi senere skulle

opptre. Maria ville vise meg hvor vi kunne kjøpe byens billigste ”tyrkisk vegetarpizza”, og fem andre husokkupanter, alle fra Portugal og Spania, slo følge. Vi var et lystig følge og alle snakket i munnen på hverandre i en forvirrende blanding av spansk og engelsk. Vi delte broderlig tre tyrkiske pizza på fem (alle til £2 hver). På veien tilbake til teateret stoppet vi opp utenfor en stengt off-license butikk. I mørket utenfor butikken lå det kasser med frukt som skulle kastes, og her stanset hele gjengen opp. De begynte å rote og lete i kassene, og fikk med seg både bananer, sopp, løk, poteter og epler. Denne frukten puttet de i små plastikk poser de hadde i lommene, og snakket lykkelige om hvor god mat de kunne lage av alt dette. Da vi kom tilbake til teateret delte de gledelig ut frukten, og jeg så ingen som rynket på nesen. De jafset, smattet og riktig koste seg, og etter maten rullet Maria syltynne røyk som gikk på omgang.

Å tjene til livets opphold, ved siden av trygdeytelser, mestret husokkupantene ved hjelp av vennene i bofellesskapet, og ved å gå på markeder på kvelden der de kunne plukke til seg gratis frukt og grønt. Å inneha kompetanse om hvor det var mulig å få tak i gratis mat og klær, var en ressurs det var nødvendig å inneha som husokkupant. Husokkupantene ønsket (og hadde) et minimalt forbruk, og dette hang blant annet sammen med deres lave inntektskilder. Alle husokkupantene jeg kom i kontakt med livnærte seg ved hjelp av sosialpenger, eventuelt med småjobber, helst av kreativ art, som inntekt utover dette.

Maria hadde utdannelse innen fysioterapi, men fortalte hun ikke ønsket å arbeide med dette da hun oppdaget at det bare var rike mennesker som kunne betale for hennes tjenester. Hun fortalte hun ble dårlig av å kreve så mye penger av folk for noe hun mente burde vært gratis.

Jose fortalte at han hadde benyttet ukonvensjonelle metoder for å tjene til livets opphold. Han hadde solgt sko til prostituerte i Soho distriktet, og en dag, forklarte han, fant han ingen som hadde skostørrelse som korrelerte til de skoene han hadde til salgs. Han fant da at det var andre ting han kunne selge, og startet et omfattende salg av blant annet gratis kondomer, som han fant på ulike helsestasjoner, til de prostituerte.

Husokkupantene benyttet teaterkompaniet som en arena for å bygge opp sine ferdigheter som kunstnere, og for å fullføre et prosjekt hvor målet ofte var å kunne leve av å være kunstnere. Både Maria og Juan tjente penger på si ved å gjøre det de mente de kunne best. Juan arbeidet som klovn og ”magiker” i barneselskaper og andre festligheter for å spe på sosialpengene. Maria laget smykker som hun solgte i den hippe og turistvennlige gaten Brick

---

Lane, noen kvartaler bortenfor teaterkompaniets lokaler i Øst – London. En dag i Brick Lane var jeg vitne til at et tjuetalls selgere med sine batikktepper, brente DVD'er, og tresmykker i rekordfart fjernet alle spor av gatesalg, og at politiet sekunder etter tropet opp. Salget var følgende ulovlig, men Maria fnyste bare på nesen da jeg konfronterte henne med dette.

Å ha et minimalt forbruk, og betrakte en selv som fattige på materielle ressurser var en del av husokkupantenes stil. Husokkupantene argumenterte i denne sammenheng for at husokkupasjon var hardt og ikke passet for alle. ”Det er ikke et latmannsliv som mange tror”, understreket Maria. Hun forklarte at man må gjøre alt selv, og selv om man har mye fritid går all tiden med til å reparere og vaske. Oppussing og istandgjørelse av leiligheten kunne foregå over mange måneder, og var en pågående prosess hvor husokkupantene omgjorde ”The squat” til et sted hvor det var mulig å leve, det vil si at leiligheten hadde fungerende vann- og varmetilførsel og et brukbart toalett.

Jeg besøkte Maria i november 2007, og overnattet da på en madrass på gulvet sammen med henne. Hver natt frøs jeg så mye at jeg måtte sove med både ullgenser og bukser. Varmeanlegget fungerte ikke, og det var kun tidvis varmtvann i dusjen. Maria forklarte at leilighetene de okkuperte ofte var i dårlig stand, og at gruppen hennes hadde brukt mye penger på å pusse opp. Det var mange i gruppen som var svært gode til slike ting, og det var nødvendig: ”vi er jo fattige”, understreket hun. Kunnskap og praktiske ferdigheter med hensyn til å billigst mulig istandgjøre en leilighet var en ressurs det var nødvendig å inneha. I samsvar med overnevnte empiri og analyser fant jeg at viktige ressurser og komponenter innen husokkupantmiljøet i London var evne til fraskrivelse av materielle goder, og et nettverk av mennesker å utøve denne livsstilen sammen med. Fellesskap med andre husokkupanter var avgjørende for om man lyktes som husokkupant i London.

Husokkupantene grupperte seg på bakgrunn av at de var husokkupanter på workshops, i produksjonsarbeid og i andre sosiale sammenhenger, og som nevnt snakket de ofte spansk, italiensk, eller portugisisk seg i mellom. Alle som definerte seg som husokkupanter i kompaniet kjente hverandre, og støttet opp under hverandres forestillinger og prosjekter ved å være publikummere, eller broderlig dele en spliff<sup>25</sup> for å feire små eller store triumfer, eller sorger.

---

<sup>25</sup> Emisk betegnelse på en Marihuanasigarett.

De klemte og kysset hverandre bemerkelsesverdig mye. Som konsekvens av at husokkupantene var immigranter og hadde fjernet seg mer eller mindre frivillig fra nære relasjoner, skapte de en samhørighet seg i mellom på bakgrunn av å være husokkupanter og kunstnere. Maria identifiserte seg ikke med vennene i Madrid, og hun følte seg fremmedgjort i familien. Jeg fant at behovet for trygghet ble dekt gjennom at husokkupantene konstruerte tilhørighet til gruppen de delte husly med, eller på bakgrunn av felles interesser. Som immigranter manglet husokkupantene i utgangspunktet en stedstilhørighet og gjennom å okkupere, og danne vennskap på bakgrunn av felles nasjonal identitet, så jeg at fellesskapsfølelsen husokkupantene imellom kompenserte for mangel på annen tilhørighet.

Maria gjenfortalte sitt møte med London i en monolog hun utøvde i *Down/Out*:

”Jeg var litt engstelig for å være alene i en fremmed by, uten penger og uten noen venner rundt meg. Jeg møtte noen mennesker som var i samme situasjon som meg. Vi bestemte oss for å holde oss sammen for å beskytte hverandre mot natten”  
(*Down/Out* 2007: 38, min oversettelse).

Individualismen sto i kontrast til fellesskapet som en nødvendig ressurs for å lykkes som husokkupant. Individualisme og kollektivism uttrykte husokkupantene samtidig og gjennom det samme medium, stilen (Bloustien 2003). Fellesskapet dem imellom gikk på flere punkter foran friheten, men jeg vil hevde at de individuelle medlemmene av husokkupantmiljøet ikke promoterte deres fellesskap som en prioritet, men brukte gruppen for å tilfredsstille deres individuelle behov (Muggleton og Weinzierl 2003), og benyttet fellesskapet som en personlig strategi, en strategi for å få anerkjennelse for sine praksiser som et legitimt uttrykk for normalitet i London.

Under forumet etter *Bean Street*<sup>26</sup>-forestillingen kommenterte et aktivt publikum at protagonisten kunne fått seg bedre venner, og et tryggere miljø ved å delta på ”squat-parties”<sup>27</sup>. Maria understreket for meg, i tråd med dette, at essensen i å lykkes som hjemløs, og husokkupant, besto i å kjenne til steder og mennesker. Videre fortalte hun at en kunne tilegne seg venner, i tillegg til tilgang og informasjon om bygg som er ideelle for okkupasjon, på squat-parties. Squat-parties ble imidlertid definert negativt av politiet, fordi det ofte var

---

<sup>26</sup> Forumforestillingen under ”Peer Forum Theatre”-prosjektet i mars 2007

<sup>27</sup> Squat-parties er den emiske betegnelsen på fester i okkuperte leiligheter.

---

mye dop på disse festene, og leilighetene ble ofte benyttet til dealing. Det er mange forskjellige typer husokkupanter, forklarte Maria: ”Vi er ikke husokkupanter for å holde fester, eller som en arena for dealing, slik det er for mange”.

Down/Out forestillingen startet med å vise deprimerende og triste opplevelser George Orwell hadde i møte med fattige og hjemløse i Paris på 1920-tallet (*Down/Out* 2007). Midt under forestillingen reiste Jose seg opp og ropte: ”Hvorfor skrev ikke Orwell om alt det morsomme? Å være hjemløse handler mye om å ha det gøy også” (*Down/Out* 2007: 13).

Jose snakket her ut fra egen erfaring. En dag på vei fra prøver spurte jeg Jose om hvordan han opplevde det å være husokkupant, og han fortalte historien om sin egen squat. Jose sin gruppe hadde omdannet den okkuperte bygningen i Øst-London til et aktivitetscenter. Han fortalte at de tilbød dans, pilates og fysisk-teater workshops. Deres squat var møtested for alle som måtte ønske, og workshopene var gratis. Jose forklarte at han ville at folk skulle ha det lærerikt og gøy sammen.

Husokkupantmiljøet i London var dermed ikke entydig. Ulike grupper av husokkupanter dannet fellesskap på bakgrunn av like interesser, eksempelvis dop eller kunst. Informasjon og tilhørighet ble bygget opp gjennom nettverk med andre husokkupanter, og hvis en kjenner en husokkupant, kjenner en de fleste i London, forklarte Maria. Hun forklarte at det var et sammensveiset og intimt miljø, og at de tok vare på hverandre.

På den annen side måtte fellesskapet, som nevnt tidligere, til tider vike på bekostning av egne prosjekter. Selv om jeg opplevde at samhørigheten husokkupantene i mellom var en viktig motivasjon for livsstilen de hadde valgt, forklarte Maria at hun nesten aldri hadde tid til å være sammen med venner eller delta i sosiale sammenhenger. Hun hadde så liten plass hjemme at det i tillegg var umulig å be folk på besøk. I sammenheng med dette opplevde jeg flere ganger at husokkupantene glemte, eller ikke møtte opp til avtaler, både med meg, med hverandre, og med teaterkompaniet. Jeg erfarte at friheten, som uavhengighet, dominerte over fellesskapet. Dette kom blant annet frem gjennom at flere husokkupanter valgte ensomhet til fordel for å omgå mennesker de ikke identifiserte seg med. Maria skrev følgende mail til meg i januar 2008. Hun hadde fått tilbud om å feire julen i Madrid sammen med familien, men valgte å bli i London:

”Jeg var i London hele julen... Jeg må si at det føltes tøft noen ganger fordi jeg var ensom, men jeg klarte å overleve, og er glad for at det hele er over”.

Jeg vil i sammenheng med overnevnte tolkninger hevde at husokkupantene søkte tilhørighet for å kunne bygge opp egen kompetanse, samtidig som fellesskapet eksisterte fordi deltagerne ønsket å være sammen med likesinnede. Husokkupantene søkte spenning, kompetanse og moro på kanten, men med et bakenforliggende individuelt prosjekt. Målet var å oppnå en følelse av solidaritet og målretthet, og iscenesette en identitet på bakgrunn av livsstil i møte med de hjemløse på kanten. Fellesskapet kan betraktes som en subkultur i og med at en reproduksjon av gjenkjennbare momenter forekom i fellesskapet, men jeg vil hevde at flere av husokkupantene benyttet fellesskapet som en strategi for å få anerkjennelse for sine individuelle prosjekter.



---

## Hjemløse

De hjemløse var, i kraft av å bli definert som hjemløse, avvikere. De var aktørene som levde med et ben på kanten, og et i avgrunnen. Jeg fant at en overhengende motivasjon for deltagelse i teaterkompaniet, for de aktører jeg har valgt å karakterisere som ”de hjemløse”, var å bli identifisert som individer og ikke som gruppe (hjemløse). Å bli betegnet som hjemløs innebar en velkjent realitet, men bar i seg en negativ konnotasjon aktørene ønsket å fjerne seg fra. De hjemløse ville ut av avgrunnen, søkte å komme opp på kanten, og bli akseptert med sine individuelle praksiser i det normative storsamfunnet. De ble betegnet som avvikere og ønsket å bli akseptert som normale, men på egne vilkår. Jeg ser slik at de hjemløse ville bli normale på liksom og teateret er en arena hvor situasjoner skjer på liksom. Til sammenligning ønsket husokkupantene å være unormale på liksom. Begge grupper søkte imidlertid anerkjennelse fra den omgivende kultur. De hjemløses søken etter normalitet ser jeg var en jakt etter en identitet, eller subjektivitet, som aktørene søkte anerkjennelse for gjennom teateret (Guldbrandsen 2006). Normaliteten innebar imidlertid ulike underliggende motivasjoner. Jeg fant at de motivasjoner som var dominante i henhold til deltagelse i kompaniet var flukt fra kjedsomhet, og søken etter aktivisering, sosialisering, tilhørighet og mangfold. Jakt etter spenning og kompetanse, og et fellesskap.

I og med at de hjemløse ble betegnet som avvikere vil jeg problematisere dette begrepet i sammenheng med definisjoner av normalitet og annerledeshet. Normalitet står i et uløselig forhold til annerledeshet, og annerledeshet og normalitet er et dikotomt begrepspar (Solvang 2006). Normalitet kan sees som en ordningsmåte som forsterker asymmetrien ved å støte ut det og de som faller utenfor de offisielt vedtatte grensene (Moser 2006). Forskjellige grupper definerer imidlertid annerledeshet og avvik ulikt. Hva som er intensjonen eller målet (funksjonen) til en gruppe, hva som er praksis for normalitet og avvik, og hva som hjelper eller hindrer dem i å nå dette målet er kontekst spesifikt, og ofte et politisk spørsmål. Avvikere blir skapt av samfunnet på bakgrunn av at avvikere er dem som mislykkes i å følge gruppens regler. Ved å beskrive hva slags regler en gruppe innehar kan en peke på hvorvidt en aktør opprettholder dem, og derunder om en er normal eller avviker. Sosiale grupper skaper avvik ved å lage regler, og de som bryter disse reglene konstituerer avviket. Avvik eller annerledeshet er en konsekvens av påføring av regler og sanksjoner til de som går i mot reglene til storsamfunnet eller dem som definerer reglene. Avvik er imidlertid ikke en

homogen kategori (Becker 1973), og normalitet konstrueres alltid i kontekst (Hylland Eriksen 2006). De hjemløse opererte med samme normsett, men praktiserte dette normsettet på avvikende måter. Jeg vil peke tilbake på at normaliteten er dynamisk, og ikke en statisk virkelighet. Når aktører oppnår anerkjennelse fra storsamfunnet endrer normaliteten seg, ved at aktører får anerkjennelse for sine praksiser som en del av normaliteten.

## Fremmedgjøring

En hjemløs betegner jeg som de aktørene i kompaniet jeg fant ønsket seg ut av livssituasjonen de befant seg i. I kontrast til husokkupantene fant jeg at en overvekt av de hjemløse hadde som intensjon å forlate det unormale og søkte mot det som normativt oppfattes som normalt og innenfor. De hjemløse ville ut av ”fengselet”, altså bort fra normative oppfatninger av dem som outsiders og ikke aksepterte. De ønsket å bli aksepterte på innsiden og bli ”insiders”. De ønsket å ta del i et fellesskap utenfor de rammer den omgivende kultur tilsa de som hjemløse opererte innenfor, og ønsket seg ut av de karaktertrekk og kulturtrekk de fant den omgivende kultur tilla dem. Teateret var for de hjemløse en arena de virket i for å fremme eget syn på seg selv. Jeg vil hevde de hjemløse benyttet teateret som en scene, og et verktøy, i arbeidet med å iscenesette og utarbeide en akseptert identitet.

## On the wall were notices

En av årsakene til at de hjemløse ble betegnet som annerledes var at de var hostelbeboere. Å være hostelbeboer vil si at en hadde adresse tilhørende hostel for hjemløse i London. De hjemløse fant hostellivet fremmedgjørende, og som en del av det unormale de ønsket seg vekk fra. De betegnet fremmedgjøring som et paradoks. Det å være hjemløs innebar at en ikke hadde privatliv og følte seg overvåket av den omgivende kultur, samtidig som de ikke følte seg sett som individer eller subjekter.

Begrunnelser for at hostellivet virket fremmedgjørende var at det var et unormalt bosted og vanskelige omgivelser. Jeg ser i sammenheng med Caldeira (2000) hostel som liminale rom. Hostelene fungerte som hjem, men ble ikke karakterisert som normale (”ordentlige”) hjem av den omgivende kultur. Å iscenesette en normal identitet innefor et hostel var vanskelig på grunn av regler, praksiser og formen for sosial samhandling som dominerte på hostelene.

---

Aron fra AOI-prosjektet understreket at et hostel ikke var en ”feriekoloni”, og ikke et fristed, men et sted hvor en måtte ta vare på seg selv, og videre måtte følge de uskrevene normene for å få innpass. Andre karakteriserte hostel som ”sinnsyke steder hvor man putter gale mennesker”. Hostel inneholdt en negativ konnotasjon for flere hjemløse. Et unormalt sted å bo, som de ikke ønsket å assosieres med. De virket fremmedgjørende for de hjemløse selv, og på samme tid virket til å opprettholde den omgivende kulturs definisjon av hjemløse som avvikere med et eget normsett.

Brown Lane Hostel tillot ”bikkjer, røyking og alt mulig” fortalte Callie meg på vei til outreachworkshops i Sør-London, mens hun ristet demonstrativt på hodet. De ”verste” typene var derfor samlet der, forklarte hun. Flere av deltagerne i kompaniet bodde, eller hadde bodd, i korte eller lengre perioder på Brown Lane. Utenifra betegnet hostelet seg som en stor, majestetisk, men gammel murbygning, med store hvitmalte vinduer. Fasaden fikk meg til å tenke på et forlatt slott eller en gammel borg, og bygningen var omkranset av høye, grønne trær mot den grå, regnfulle himmelen. Jeg hadde aldri gjettet at dette huset rommet Londons “verste” hjemløse.

Det første som møtte meg innenfor den store, brune tredøren som fungerte som inngang var en slags resepsjon; et kvadratisk hull inne i en hvitmalt murvegg. Inne i ”hullet” sto en mørk, kraftig mann, resepsjonisten. Han forklarte at vi måtte skrive oss inn i en svart kladdebok. Jeg passet på å stave navnet mitt bokstav for bokstav, redd for at jeg risikerte å ikke slippe ut igjen, om ikke navnet mitt ble gjenkjent i den lille boken. Da vi passerte kantinen, som lå i en smal gang, og var nok et hull i en hvit murvegg, ble vi møtt av beboere med isoporesker i hendene. I et hjørne til høyre for kantinen, på en pinnestol, satt en ansatt med et skjema i hånden. Beboerne sa et nummer tilhørende rommet de bodde på, ble deretter krysset av på listen og fikk tildelt dagens middag i hvit isopor.

Mat var gratis på hostel. Imidlertid kostet det mellom £100-300 i uken per beboer, for ”sosialkassen”, å plassere en innbygger på hostel i London. Fra en deltager fikk jeg imidlertid høre at det fantes hostel hvor en kunne bo for £10 i uken. Det finnes herunder både statlige og privateide hostel i London. De fleste beboerne var avhengige av sosialpenger, eller offentlig støtte, og det var dette bidraget som betalte oppholdet på hostel. Utenfor bostøtte fikk en beboer omkring £50 i uken.

”On the wall were notices” er en replikk hentet fra manuskriptet til *Down/Out* (2007: 40). George Orwell beskrev møtet med nattehjem og suppekjøkken for hjemløse, i Paris på 1920-tallet, som et møte med et vell av fremmedgjørende regler og advarsler (Orwell 1934). Hjemløse Londonere møter det samme på hostel i dag (2007). På hostel hvor kompaniet hadde outreachworkshops hang flere plakater på veggene i oppholdsrom, ganger og møterom. På veggen utenfor toalettet på Brown Lane Hostel hang en plakat som advarte mot å benytte brukte sprøyter. Plakaten beskrev, illustrert med en tegning av en skitten og blodig sprøytespiss, at hepatitt var svært spredelig.

Et lignende eksempel var veggene i kantinen på Kingsport East Hostel. Der hang reproduksjoner av kjente kunstverk side om side med alvorlige advarsler:

”Cideren<sup>28</sup> din er kanskje billig, men tenk over hva den kan koste deg – ROMMET DITT!”

Der var også plakater med informasjon om hvor det var god heroin å få kjøpt i London, og advarsel om at man ikke måtte kjøpe marihuana fra hvem som helst og hvor som helst, fordi det nylig var blitt funnet glasskår i marihuanaen. Hvis marihuanaen virket ”grumsete” måtte en være på vakt.

Plakatene var ment til å fungere som rettleidende og rådgivende for beboerne, men hang samtidig der som indikatorer på hvem beboerne var, og hva de var opptatt av. De fremhevet de unormale, eller avvikende, tendenser eller normer de hjemløse følte andre tilla dem. Det er interessant å beskrive disse for å belyse hvordan regler og praksiser innen hostelene virket fremmedgjørende for beboerne selv. Når en fikk plass på et hostel i London ble en samtidig møtt med et vell av regler om hva som ikke var tillatt i ens nye hjem. Eksempelvis var det ikke tillatt med gjester på rommene, kjæledyr, narkotika, alkohol, eller mat på rommene, og det var som oftest portforbud etter klokken 22.00. Personlig frihet ble sterkt innsnevret, og fokuset på negative praksiser som alkohol og rusmisbruk vil jeg hevde forminsket subjektiviseringen av beboerne, og vitnet om antakelser som ikke nødvendigvis gjenspeilet beboernes syn på seg selv. Plakatene og reglene underbygget ”galehus”-fordommene om de hjemløse og virket til å forsterke en avviker-”kultur” for de hjemløse selv.

---

<sup>28</sup> Cider er en tørr, alkoholholdig drikk.

---

De hjemløse levde på kanten eller i avgrunnen, og herunder i risikozonen. Å leve i risikozonen innebar både negative og positive aspekter og dilemmaer. Ulike deltagere skildret dilemmaene som førte til (og fra) et liv i risikozonen på ulike måter. Flere begrunnet hjemløshet med svik og ufrivillighet, de følte seg som offer for andres handlinger. Ved å bli betegnet som unormale følte de på samme tid at de ikke hadde de samme muligheter, nok innflytelse over eget liv, eller virkningskraft på den omgivende kultur. For mange preget kjedsomhet og ensomhet hverdagen, mens for andre innebar et liv i risikozonen spenning og glede over å være annerledes, og frihet fordi en ikke hadde mange mennesker å forholde seg til. Fester, dop og et ”sløvt” liv var faktorer flere hjemløse tilla positive konnotasjoner.

### **I'm guided by this birthmark on my skin<sup>29</sup>**

Tekstutdraget illustrerer hvordan flere begrunnet hjemløshet med at det ikke kunne ha vært annerledes, at de var offer for andres, i stor grad foreldre og nære relasjoners, uansvarlighet eller svik. De ga uttrykk for at de ønsket å gå sin egen vei, men ufrivillig hadde havnet i avgrunnen. Familiesituasjon og oppvekst var en av årsakene til at deltagerne var hjemløse og befant seg i marginale posisjoner. De begrunnet at de var dømt til å være avvikere på grunn av sin bakgrunn, og følte seg sveket av foreldre og familie, og samtidig av sosiale relasjoner, institusjoner og nøkkelkontakter. De følte de var fratatt kontrollen over eget liv.

Flere av de unge deltagerne var rømlinger, de hadde rømt hjemmefra fordi de hadde blitt mishandlet, en eller begge foreldrene var rusmisbrukere, eller fordi de ikke følte de hadde frihet over eget liv. Imidlertid ga de uttrykk for ambivalente erfaringer og følelser med hensyn til å klare seg på egen hånd, eller å legge kontrollen i hendene på sosialarbeidere og hostelansatte. Chantal, som var 16 år og deltager i AOI-prosjektet, beskrev sin opplevelse av hostellivet med følgende:

”Mitt ”nye” hjem føles som en liten boks. Sannsynligvis er det bedre enn gata. Jeg husker at alt var fint hjemme frem til far begynte å drikke. Nå føler jeg meg som ham, på leting etter en flaske med vodka. Hvorfor måtte han slå meg? Jeg kan ikke utstå å være her. Jeg skulle

---

<sup>29</sup> Tekstutdraget er hentet fra Leonard Cohen (1988) ”First we take Manhattan” I: *I'm Your Man*.

ønske gud kunne hente meg, slik at jeg kunne være med mamma. Hun ville ha forstått” (*Bean Street* 2007:37, min oversettelse).

Brody var mørk og kraftig, han var 20 år og opprinnelig fra Zambia. Uansett vær var han kledd i en svær hvit boblejakke og saggete blå jeans. Slik beskrev Brody sitt nye liv på hostel:

”I det minste er jeg ute av fengslet hjemme. Endelig har jeg fått mitt eget rom. Hvem bryr seg om det stinker gamle sokker her. I det minste er jeg fri til å gjøre hva jeg vil, selv om jeg må være inne klokken ti. Jeg har i allefall ikke familien hengende over meg.. Selv om jeg blir satt i bås av andre beboere og fordømt av de ansatte. Livet var bedre hjemme” (*Bean Street* 2007: 37, min oversettelse).

Vera følte seg som offer for svik. Hun var 48 år og forklarte at hun hadde tatt seg av kjæresten som var narkoman i flere år. Hun hadde fått han bort fra gata og hardere stoffer. Vera følte seg sveket fordi hun måtte rømme fra kjæresten, han slo henne og hadde brukket armen hennes. Dette førte til at hun hadde måttet sovet alle mulige steder som hos venner, på hostel og i inngangspartiet til ulike butikker, forklarte hun.

Disse empiriske eksemplene viser til at flere hjemløse følte seg som offer og ufrivillige objekter for andres svik.

”Jeg lever på et sted jeg hater, med mennesker jeg ikke kan utstå. Det føles som jeg er i fengsel. Innesperret for en kriminell handling. Jentene jeg deler rom med er opptatt med å røyke ”crack”<sup>30</sup>. Filmene jeg ser på tv minner meg bare om alt jeg mangler. Jeg skulle ønske jeg kunne rømme. Langt vekk herfra. Men virkeligheten fortsetter å komme tilbake til meg, og forteller meg at jeg ikke skal noen steder” (*Bean Street* 2007: 37).

Elisabeth, som var en ung deltager på 19 år tydeliggjør, gjennom denne monologen, de hjemløses søken etter en vei ut av den unormale hverdagen. Jeg fant at de ønsket å rømme fra hosteltilværelsen og risikosonen, samtidig som de følte de hadde blitt ”tvunget” bort fra storsamfunnet.

---

<sup>30</sup> Crack er en betegnelse på konsentrert kokain.

---

## Life on the Road

Patti var 48 år, tidligere hjemløs, og fra 1997 ansatt i kompaniet. Hennes historie beskriver et ambivalent forhold til hjemløshet. Patti hadde ingen kontakt med familiemedlemmer, bortsett fra en eldre bror fra hun var 16 år. Grunnen var at hun var homoseksuell og følte at hun ble fordømt av alle i familien unntatt broren for sin legning. Hun flyttet derfor inn hos sin lillebror som bodde i en kommunal leilighet. Han døde av aids to år etter, og Patti ble kastet ut av leiligheten fordi hennes navn ikke var oppført i leiekontrakten. Patti ble hjemløs og flyttet på hostel, imidlertid hadde hun andre muligheter, men ønsket å ”prøve ut” hostel-livet, forklarte hun.

Historien belyser at Patti søkte ut i risikozonen grunnet en søken etter spenning. Samtidig vil jeg hevde Patti i utgangspunktet var offer for foreldrenes svik og ”systemets” utilstrekkelighet. Hun forklarte imidlertid at hun vendte om hjemløssituasjonen til noe positivt hun kunne lære av, spenningen ved å erfare en annen type livsstil.

Liam beskrev ”a life on the road” som noe han ikke ville vært foruten. Han var tørrlagt alkoholiker, hjemløs og hadde flere ganger sittet i fengsel. Liam hadde i flere år reist rundt med hippier, gatekunstnere og sirkusartister, grupper jeg vil hevde de fleste betegner som annerledes og avvikende. Liam ville imidlertid ikke ha forandret på noe i sin tilværelse, han understreket at han ikke ville ha vært den personen han var i dag (2007) foruten de erfaringer han hadde gjort seg. Livet på veien var for han en tilværelse hvor han kunne være seg selv og nyte livet.

Matt hadde eksplisitt valgt et liv på utsiden, men i 2007 ønsket han seg tilbake til et normalt liv. Han fortalte at han hadde vært gift, og hadde en normal jobb, men kjedet seg i A4-tilværelsen. En dag bestemte han seg for å skifte retning totalt i livet. Matt ville leve et ”enklerer” liv og skilte seg, flyttet på hostel, og forsøkte seg som gatekunstner. I begynnelsen hadde han stortrivdes i sitt nye liv og lyktes som gatekunstner. Han iscenesatte en skikkelse han beskrev som ”Dracula” som han underholdt med både på gaten og i ulike sosiale settinger som i barnebursdager, utdrikningslag, på skoler og i bryllup. En dag ble han ”gal” av å spille denne skikkelsen, forklarte han, og var blitt diagnostisert som schizofren. Matt fortalte under en teaterworkshop at han ikke så noen vei tilbake til sitt tidligere liv fordi ekskona var død, han var syk og fikk ikke ny jobb.

Matt står som et eksempel på de tilbud livet på kanten fristet med. Som flere andre hjemløse ønsket han spenning, og ble tiltrukket av et liv i risikozonen. Eksemplet viser imidlertid at Matt ikke klarte å balansere, og vippet over til ”avgrunnen”.

Livet på kanten sto som attraktivt og spenningsfylt. De positive erfaringer jeg fant blant de hjemløse om livet på kanten var først og fremst å inneha frihet over eget liv. Imidlertid fant jeg at de fleste hjemløse våren 2007 fant tilværelsen som ”ufri” og underlagt ”systemets” gode vilje. Rusmisbruk var en fremtredende faktor som for flere av deltagerne resulterte i ufrihet og å ”vippe over”. Jeg vil hevde at de hjemløse søkte seg opp på kanten for å oppnå tilgang til et sosialt nettverk. Å havne i ”avgrunnen”, eller vippe over, var forbundet med ensomhet, kjedsomhet og mangel på ressurser.

## **The Suburbs of Poverty**

De fleste av deltagerne i CC overlevde gjennom sosialstøtte eller trygd. Deprivasjon og strategier for å takle mangel på ressurser i London er en viktig innfallsvinkel for å forstå de hjemløse aktørene. Deprivasjon var en faktor som motiverte aktørene til deltagelse i kompaniet. De ønsket å oppnå kompetanse og ressurser for å kunne delta i storsamfunnet. ”The Suburbs of Poverty” er en replikk hentet fra *Down/Out* manuskriptet (*Down Out* 2007: 41). Replikken ble utarbeidet ved at skuespillerne kontrasterte sin fattigdom med de fattige i Paris på 1920-tallet. De hjemløse forklarte at de hadde nok mat til å overleve, men manglet ressurser for å delta i det sosiale liv. Deprivasjon var ofte en konsekvens av mangel på kontroll over egen tilværelse og/eller rusmisbruk. Deprivasjon innebærer mangel på materielle ressurser som menes å utgjøre de grunnleggende behov i et samfunn. Dette innebar at de hjemløses frustrasjoner over mangel på muligheter, og ressurser, for å delta.

En episode med Suzie viser at de hjemløse følte seg ydmyket over å ikke kunne delta på grunn av mangel på materielle ressurser. Suzie var 20 år, og deltok både på danseworkshops og i AOI-prosjektet. En dag skulle vi ta t-banen sammen etter å ha sett ”Svanesjøen” i The Royal Opera House. Vi hadde fått gratisbilletter gjennom dansegruppen i kompaniet. Suzie måtte fylle opp kortet for kollektivtransport, og fisket ut et pund av en pose med ”lunsjpenge”. Disse lunsjpengene hadde hun fått tildelt av kompaniet til lunsj- og reiseutgifter i forbindelse med ballettbesøket. Suzie hadde allikevel ikke nok til å kjøre med t-banen, hun beklaget at jeg måtte vente, tømte alle lommene sine og forklarte at hun ikke skjønnte ikke hva som var galt. Kinnene hennes ble lett røde i det hun kikket ned i bakken og



---

spurte om hun kunne låne 20 pence. Da vi hadde kommet oss inn på t-banen unnskyldte hun seg gang på gang og forklarte at hun alltid brukte å ha penger.

De fleste deltagerne hadde flere ganger levert ting til ”pantelåneren”. Ting som var vanlig å bytte inn mot penger var blant annet videoer, cd-plater og smykker en hadde funnet eller arvet. Sosial og materiell deprivasjon var noe husokkupantene og de hjemløse hadde felles erfaringer med. Imidlertid vil jeg hevde at de hjemløse fant det mer ydmykende å låne eller spørre etter penger. Mangel på penger og materielle goder var også en bakgrunn for kjedsomhet.

## Kjedsomhet

En gjeng beboere satt i en midtrabatt like utenfor Kingsport East Hostel blant ølflasker, ciderbokser og plastikkposer. De snakket, gikk tilsynelatende rastløst frem og tilbake og sparket i søppelet på veien. En av dem la plutselig på sprang etter en forbigående mann i dress og jeg kunne høre resten av gjengen le. I oppgangen sto en fire, fem stykker og røyket, drakk cider fra halvliters bokser, og skravlet under taket i ly fra duskregnet. De fleste var kledd i joggebukser og hettegensere, og hadde ikke tenkt seg lengre ut i ”sivilisasjonen” enn trappeoppgangen.

Dette utdraget tegner et bilde av hvordan de hjemløse brukte mye av tiden på å ”henge”. Ut i fra mine fortolkninger fant jeg at de hjemløse kjedet seg fordi de ikke var gjenstand for etterspørsel. Det oftest nevnte negative aspekt ved hjemløshet var kjedsomhet og implisitt ensomhet. Jeg vil hevde at de hjemløse led under fattigdom på relasjoner, vennskap og refleksjon, og derfor kjedet de seg. Kjedsomhet ser jeg samsvarer med mangel på mening, deprivasjon, og mangel på kompetanse.

Chantal var 18 år og opprinnelig fra Etiopia, men hadde vokst opp i London. Våren 2007 var hun deltager i kompaniets AOI-prosjekt. Hun var stor og kraftig, med et stort, småkrøllete hår som omkranset et alvorlig ansikt, det var sjelden jeg så Chantal smile. Hun var dominerende i gruppen og nektet konsekvent å være med på øvelser hun ikke ønsket å være med på i utgangspunktet. Chantal fortalte at før hun ble med i AOI-prosjektet gjorde hun ”Ingenting, ingenting i det hele tatt. Lagde problemer”. Hun hadde rømt hjemmefra for to år siden på grunn av at hun ble mishandlet av faren. Moren, som hun hadde vært nært knyttet

til, var død. Chantal var stolt over å ha klart seg selv, og bodde nå (mars 2007) på et hostel for ungdom. Hun hadde ikke fullført grunnskolen, og så seg selv som en som ikke klarte å gjennomføre noe som helst. Hun var enten blitt kastet ut av skolen, eller hadde latt være å komme når hun følte det ble for mye press. Hun forklarte at hun som regel ”kjedet seg i hjel”, og hang rundt med venner for å få tiden til å gå. AOI-prosjektet var det første kurset hun noen gang hadde gjennomført, og hun begrunnet dette med at de ikke var en større gruppe.

Jeg fant at de hjemløse søkte vedvarenhet i hverdagen for å føle seg betydningsfulle. Hverdagen for flere av deltagerne besto av å finne måter å få tiden til å gå på, uten å ”kjede seg i hjel”. En trang etter retning, og en grunn til å våkne opp om morgenen. Kjedsomhet handlet til syvende og sist om mangel på mening (Loe 2001).

Bean Street var en Forumforestilling som omhandlet en ung gutt sitt møte med hostellivet i London. Forestillingen var, som Forumforestillinger skal være, basert på skuespillergruppas egne erfaringer med hjemløshet og hostel- livet. AOI gruppen besto av unge mennesker (16 – 20 år) som var, eller sto i fare for å bli hjemløse. De begrunnet deltagelsen i prosjektet med, blant annet, kjedsomhet og mangel på andre ting å ta seg til. Under et intervju halvveis i prøveprosessen begrunnet Morgan deltagelsen med følgende:

“Jeg trodde aldri jeg ville komme i en slik situasjon, ikke i det hele tatt. Hver dag gikk ut på det samme, hver dag var lik, så det var kjedelig. Nå våkner jeg opp, og er stolt over å våkne så tidlig på morgenen. Ellers er det alltid sånn... Åh, jeg vil ikke stå opp.. og nå kommer jeg meg virkelig opp (han hopper i setet). Jeg mener.. det er bra!”

Morgan, 19 år, var produksjonens lyd- og musikkmann, han fortalte at han hadde fått denne oppgaven fordi han pleide å være DJ på raveparties, og hadde mye erfaring med musikk. Hver dag kom Morgan svært søvning til prøver og forklarte dette med at han hadde vært på rave hele natten. Han hadde som regel ikke så mye å ta seg til om dagen, og pleide å bruke den til å sove. Utsagnet eksemplifiserer flere av deltagerens følelse av kjedsomhet, og hverdagens mangel på innhold og mening. Å være med i en produksjon, som foregikk over 8 uker, ga Morgan en grunn til å våkne opp om morgenen, noe han vanligvis ikke hadde.

Empirien belyser de hjemløses mangel på aktivisering. ”Å henge rundt” var ensbetydende med hverdagen. Flere av de unge som ble med i produksjonen fant tutorene ”hengende

---

omkring” på gatene i Camden. ”Å henge” var for ungdommene ensbetydende med: ”å røyke, spise og snakke – ikke gjøre noen ting.” Jeg vil hevde at mangel på ressurser og kompetanse førte til kjedsomhet hos de hjemløse. De følte de ikke hadde et utgangspunkt for å være aktive, fordi de ikke hadde de resursene, eller den kompetansen som behøves for å delta i de aktiviteter, det arbeid, eller den utdanning de hadde ønske om.

De hjemløse fortalte at kjedet de seg på hostelene fordi de ikke fikk andre impulser. De kjedet seg fordi de ikke hadde noen interesser og ingenting å være engasjert i. Kjedsomhet er en negativ følelse, eller emosjon, og den oppstår når vi bli hindret i å gjøre noe vi ønsker, eller må gjøre noe vi ikke ønsker, og er bundet til situasjonen (Smedslund 1997). Eksempler på fluktveier fra kjedsomhet var alkohol, søvn, tv og narkotika. Casper fortalte i denne sammenheng at de eneste dagene han ikke satt hjemme på hostelet og spilte playstation var når han var med på teaterkompaniets aktiviteter.

Det var forskjell på de av deltagerne som kjedet seg ”som holdning” og de som kjedet seg ”som følelse”. Husokkupantene hadde en holdning som tilsa at storsamfunnet var kjedelig i seg selv, og ikke ga dem de muligheter, eller den frihet de søkte eller behøvde som individer, en holdning om at ”livet er kjedelig”. De hjemløse hang sammen fordi de manglet kompetanse for å delta, samtidig med at de følte de ikke hadde de ressurser som krevdes for å delta i storsamfunnet. De hadde ikke mulighet til å betale inngangsbilletten eller kursavgiften, og dette var en av grunnene til at deltagerne var ”takknemlige” ovenfor teaterkompaniet. De ga de hjemløse en mulighet til å delta, og både bygge opp sosiale relasjoner og kompetanse.

Fraværet av impulser på grunn av arbeidsledighet, ensomhet og fremmedfølelse ga en følelse av meningsløshet. Flere av de hjemløse følte at de ikke var som ”de andre”, og at de på samme tid ikke fikk være en del av storsamfunnet. ”De andre” var ”kjipe”, ekskluderende, eller ”gale”. De kjedet seg fordi de følte seg fremmedgjort som unormale og i den ”unormale” verden.

Kjedsomhet hang igjen sammen med de hjemløses hverdagsrytme. Deltagerne hadde et bedagelig tempo og en langsom dagsrytme. Jeg vil i denne sammenheng argumentere for at kjedsomhet hang sammen med mangel på mål og motivasjon fordi de hjemløse ikke var vant til at det ble forventet noe av dem. Rytmen hang sammen med at det sjelden var aktiviteter eller avtaler deltagerne måtte nå. Fordi de var vant til å henge rundt, ikke inneha

forpliktelser, og som regel være opptatt med å ikke kjede seg i hjel følte de sjelden at noe var spesielt viktig. De hjemløse fant ikke sitt nærvær som avgjørende i de fleste situasjoner.

Hverdagsrytmen fant jeg svært forskjellig fra eget tempo, og å komme seg fra A til B opplevde jeg som en langdryg prosess. Jeg vil trekke frem en episode hvor Suzie og jeg skulle nå en danseworkshop på Crisis Skylight etter endte prøver på Bean Street. Crisis Skylight lå som nevnt i Commercial Street i Spitalfields, mens Chalk Farm Roundhouse, hvor prøvene på Bean Street foregikk, lå i nordøst-London, like ved Camden. Dette innebar at vi hadde et godt stykke å transporteres og vi hadde dårlig tid.

Vi tok følge med to andre deltagere mot Camden stasjon. Jentene skravlet i munnen på hverandre og okkuperte hele fortauet arm, i arm, de vaket ikke plass for andre på fortauet. Suzie og jeg skiltes med de to andre like ved Camden Town stasjon. Suzie skulle så møte en venninne på stasjonen som skulle bli med oss på Crisis Skylight for å bli vist rundt der. Jada, Suzie sin venninne, var 23 år og hadde lange dreads i en hestehale og løse klær. Begge jentene gikk utrolig sakte, og slentret etter min forståelse upåvirket av andre mennesker, og upåvirket av at de hadde dårlig tid, inne på stasjonen. De visste ikke hvilken t-bane vi skulle på, og det var midt i rush-tiden så både stasjonen og vognen var full av folk. Jada fant imidlertid et ledig sete, mens Suzie satte seg på gulvet. Da vi skulle forlate vognen hadde Suzie sovnet med hodet støttet mot veggen på vognen. Vi var på vei mot siste danseworkshop før en forestilling, og jeg måtte virkelig ta meg sammen for ikke å ta kontroll over situasjonen, og søke å forandre jentenes slentrende rytme. Da vi endelig ankom Liverpool Street stasjon skulle Suzie innom en kaffebar for å kjøpe med seg en kaffe. Da vi etter kaffedrikking og røykepauser endelig ankom Crisis var klokken kvart over syv (workshopen startet seks). Vi hadde brukt halvannen time på reisen. I det samme vi kom inn på Crisis fortalte Suzie ”resepsjonisten” at han måtte vise Jada rundt. Han svarte at da måtte hun ha avtalt tid, men Suzie responderte likefrem med at Jada bare kunne nå, hun hadde ikke vært her før, og vi skulle på dans, så han måtte gjøre det. Suzie overlot uten en mine ansvaret til resepsjonisten og ropte ”ha det” til Jada før Suzie og jeg løp opp til dans.

Jeg har med dette eksempelet søkt å beskrive de hjemløses forhold til tid og avtaler, samt deres syn på ansvar. I samsvar med overnevnte tolkninger vil jeg hevde at de hjemløse var fratatt, eller hadde gått bort fra, ansvaret for å gi egen tilværelse mening. Jeg fant, i denne sammenheng, at de hjemløse søkte å komme bort fra kjedsomheten ved å søke å oppnå anerkjennelse som et handlende subjekt. De ønsket å være en person som betydde noe for

---

andre, og derfor hadde et formål med å stå opp om morgenen. De hjemløse følte seg ikke nødvendige eller verdifulle, derfor kjedet de seg.

Avtaler og forpliktelser var noe de hjemløse forbandt med sosialarbeidere og nøkkelkontakter. En nøkkelkontakt fikk en gjennom arbeidsformidling eller sosialkontoret, de hadde ansvaret for oppfølging av individuelle aktører med hensyn til utdanning, arbeid og boforhold. Suzie definerte en nøkkelkontakt på følgende måte:

”De fleste er idioter og udugelige, og de forventer at en skal være takknemlig for alt. Det er en som kommer hjem til deg, og lissom skal hjelpe deg og snakke med deg. Det finnes noen gode nøkkelkontakter, men de fleste er idioter. De vil ha deg ut i jobb og slikt”.

De hjemløse la mye ansvar på deres nøkkelkontakter. Ofte var det disse som strukturerte en fremdriftsplan, og prøvde å sørge for at de hjemløse aktiviserte seg. Eksempelvis hadde flere av deltagerne fått vite om CC gjennom sine nøkkelkontakter. Et eksplisitt, negativt, eller anstrengt forhold til autoritetspersoner som nøkkelkontakter, foreldre, skole og hostelansatte var likevel fremtredende. Jeg vil hevde at dette hang sammen med dårlig erfaring med autoriteter, i tillegg til at flere hjemløse følte seg som gjenstand for andres handlinger, og følte de selv ikke ble gitt ansvar for egen hverdag, eller fremtid.

Den skapende kjedsomhet har imidlertid positive konnotasjoner, som åpenhet, mottakelighet og oppbrudd. Jeg vil nå rette fokuset mot kjedsomhetens virkninger, aktivisering og kreativitet som en vei ut av kjedsomheten.

”En kjeder seg hvis, og bare hvis, en tror at en er forhindret fra å forfølge sine mål, og ikke kan forlate situasjonen på en stund, eller på bakgrunn av at en er umotivert for å handle mot noe mål fordi en tror at handlingen er for vanskelig” (Smedslunds 1997: 153, min oversettelse).

Hvilke strategier benyttet de hjemløse og kompaniet for å forandre kjedelige situasjoner, eller livssituasjoner?

De hjemløse søkte spenning og kompetanse, de ønsket å bygge opp sine ferdigheter, og gjennom deltagelse i kompaniet fant aktørene et fellesskap på kanten, hvor de kunne iscenesette seg selv i møte med andre som hadde lignende erfaringer.

Flere av de hjemløse begrunnet deltagelse med at de ville gjøre noe som var meningsfullt for dem. Både de hjemløse og husokkupantene søkte seg bort fra en hverdag de definerte som kjedelig og uten mening. Det var imidlertid i fellesskap, med tilhørighet i en gruppe (teaterkompaniet) at begge grupper oppnådde den spenning og kompetanse de var ute etter.

Kompaniet tilbød først og fremst en møteplass og et fellesskap gjennom daglige workshops og outreachworkshops på hostel. På Crisis Skylight oppholdt ofte de hjemløse seg for å få dagen til å gå. Der møttes hjemløse og husokkupanter for å henge eller delta på workshops. Mange kom innad døren fordi de kjedet seg, og på bakgrunn av at de ikke hadde noen andre steder å gjøre av seg. Crisis Skylight i Commercial Street virket som lokale for teaterkompaniets ulike workshops, i tillegg til oppholdsrom, kunst/malerom og utallige kurs og workshops der Crisis selv sto bak regionen.

Imidlertid opplevde jeg at de fleste som hang på Crisis Skylight ikke oppholdt seg der for kurser og rådgivning. Jeg var på Crisis Skylight daglig i forbindelse med workshops, og fant som regel oppholdsrommet i fjerde etasje fullt av dagdrivere. Hvis noen satt ved samme bord var det av den grunn at de spilte Sjakk eller Othello, i taushet. Oppholdsrommet var i det hele ikke et sted folk snakket så mye sammen, men snarere var opptatt med sitt eget, som mobiltelefonens mange finesser, drikke gratis kaffe og te, eller vente på at en workshop skulle starte.

Ali satt på et bord for seg selv på Crisis Skylight og tegnet kruseduller på papirservietter. Ali var 50 år og kom opprinnelig fra Somalia. Han hadde bodd i Norge i flere år og kom til London for kun et halvt år siden (September 2006). I London hadde han ikke oppholdstillatelse, og ingen jobb. Han fortalte at han hadde bodd på et hostel i Hackney i de seks månedene han hadde oppholdt seg her, men hostelet fungerte som et natthjem, og var kun åpent fra klokken ti om kvelden til syv om morgenen. Dette innebar at Ali hver morgen kjørte buss i omkring to timer, før han entret Crisis klokken ti om morgenen og oppholdt seg der resten av dagen. Han fortalte at han ikke var videre interessert i teater eller utøvende kunst, men deltok på workshopene for å få tiden til å gå, og fordi han ikke hadde andre steder å gjøre av seg.

Hvordan Ali og andre hjemløse brukte tiden sin, og hvordan de snakket om å bruke tiden sin, hang sammen med deres behov for å gjøre noe, et ønske om å vedlikeholde ro og vedvarenhet i hverdagen (Desjarlais 1997). Desjarlais benytter begrepet ”Struggling along”

---

(Desjarlais 1997: 17), for å beskrive de hjemløses primære form for eksistens. ”Struggling along” er ment til å beskrive hvordan en bare må kjempe seg gjennom hverdagen, uten særlig tiltro til egen nytteverdi, og uten tiltro til at det vil utarte seg noe meningsfullt (Desjarlais 1997). De hjemløse som deltok i kompaniets aktiviteter var mangfoldige, og hadde mangfoldige begrunnelser for sin aktivisering og sosialisering.

John var 42 år og begynte å delta på teaterworkshopene på Crisis etter at hans nøkkelkontakt anbefalte ham å aktivisere seg i noe. John hadde hatt store alkoholproblemer, og hadde nyesvikt. Han bestemte seg, etter at han var døden nær da han spiste en konfekt inneholdende konjakk, for å engasjere seg i teater. Han fortalte at han elsket workshopene fordi han møtte mange ”gale og briljante mennesker”, og fordi verken deltagere eller ansatte dømte han, fordi de alle delte lignende historier. Å dele erfaringer med likesinnede var det John fant som mest meningsfullt ved sin deltagelse.

Ronny ble deltager i kompaniet i april 2007. Han forklarte at det var søsteren som hadde overtalt han. Ronny kom ut av fengsel for ett år siden (april 2007) og beskrev at han hadde sittet og stirret i veggen siden da. Han hadde følt at han var i ferd med å eksplodere. Etter endt forestillingsperiode fortalte han meg at å bli med i oppsetningen av Down/Out var det beste som kunne ha hendt ham. Aldri hadde han omgitt seg med så mange gode mennesker. Ronny begrunnet sin deltagelse med at han søkte å gjenfinne orden i livet sitt, og ønsket å ta med seg fokuset fra teatertreningen i livet sitt.

Emma var 23 år og ansatt som prosjektassistent for TWU-programmet. Emma hadde selv vært hjemløs og bodd på hostel. Hun hadde i 2007 flyttet ut hjemmefra fordi hun ikke kom overens med moren. Moren hadde alkoholproblemer og var syk av kreft. Emma hadde sett en Forumforestilling i regi av kompaniet på hostelet sitt og blitt rørt til tårer. Hun forklarte at hun så teaterkompaniet som en scene og et sted hvor en kunne føle seg respektert og behøvd. Et sted hvor en kunne finne ut av hva ens lidenskap var. Hun ble i utgangspunktet medlem fordi hun ikke ville falle tilbake til sitt ”gamle” liv, som hun beskrev som meningsløst og umodent.

I en av de regelmessige røykepausene under arbeidet med Down/Out, satt Nino og jeg og snakket på trappen utenfor London British Art Centre. Nino var 35 år og portugiser. Han hadde flyttet fra Lisboa til London for å komme bort fra døpmiljøet der, men hadde han havnet i et lignende miljø i London for ni år siden. Denne dagen (10.07.07) var spesiell for

Nino fordi han hadde vært nykter i halvannet år. Etter et par fraser om å bomme røyk og låne lighter satt Nino i gang en monolog som varte pausen ut. Han fortalte at han var ”den typen” som ikke kunne drikke eller ta noe dop i det hele tatt fordi han da ville ha sprukket med det samme. I tillegg til å engasjere seg i teateret fortalte han, gikk han til ukentlige AA-møter<sup>31</sup>, og disse to aktivitetene fungerte som terapi. Det var teater han var avhengig av nå, og gjennom teateret følte Nino at han kunne få utløp for aggresjon han hadde ovenfor familien sin. Han forklarte at han før var sky og ikke ”klarte” å møte folk. Han syntes det var fantastisk at han nå var midt i en gruppe, og følte han fikk utrolig mange muligheter gjennom å delta i kompaniet. ”Jeg må holde meg nykter, jeg kan ikke ende på gaten igjen”, avsluttet Nino.

En ettermiddag i Brick Lane så jeg plutselig ”Spiderman” i horisonten. En høy mann i kledd i Spidermankostyme fra topp til tå kom nærmere og nærmere. Det eneste jeg kunne skimte gjennom masken var to øyne. Det var Hamad som hadde vært på helgeworkshops for å lære om Brechts<sup>32</sup> metoder. Han smilte fra øre til øre da han tok av masken og proklamerte at han var den eneste Spiderman. Hamad var fra Irak, han var 25 år (2007), og bodde på et hostel i en sidegate til Brick Lane. Han fortalte at han skulle hjem og se på tv før han skulle snakke med familien gjennom internett og webkamera. Resten av familien til Hamad oppholdt seg i Syria, hele familien flyktet fra Irak i 2006, og Hamad kom til London for å avslutte college høsten 2007. Han forklarte at han elsket å være med på både dans og teaterworkshops, og syntes det var ypperlig at det ble arrangert helgeworkshops, fordi de helgene han var på workshops, var de eneste helgene han ikke lå hjemme på senga og så på tv. Det var en glimrende grunn til å aktivisere seg, konstaterte han.

## **Outreachworkshops**

Sammen med teaterkompaniets workshops på Crisis Skylight holdt kompaniet, som nevnt, outreachworkshops som fant sted på ulike hostel omkring London, dette var workshops i dans, teater og sirkusteknikk. Det var gjennom outreachworkshops og Forumforestillinger som fant sted på hostel, at de fleste deltagerne ble rekruttert og fikk vite om kompaniet.

---

<sup>31</sup> AA (Anonyme Alkoholikere) er møter hvor alkoholikere møttes for å få råd og veiledning sammen med andre.

<sup>32</sup> Bertolt Brecht var tysk poet, manusforfatter og teaterregissør på 1900 tallet, og er kjent for sitt episke, politiske teater (Brecht 1975).



---

Deltagerantallet var imidlertid sjelden over fem, og første halvtime (av to timers workshop) gikk ut på å finne deltagere. Workshopene ble holdt i de lokaler som var tilgjengelige, og det kunne ofte ta tid å finne et lokale alle parter var fornøyd med. Flere ganger kunne workshopene forveksles med kaffeselskap på bakgrunn av at store deler av tiden ble benyttet til å spise gratis kjeks, frukt, og drikke kaffe eller te sammen. Andre ganger kunne workshopene være en arena både for læring, lek og sosialt samvær. Hvordan workshopen utviklet seg var ofte avhengig av om deltagerne var rusa eller ei, om de fant lekene og øvelsene interessante, og hvem som var tutor.

Outreachworkshopene virket også til å oppmuntre beboerne til aktivisering utenfor hostelene, som utdanning, jobb eller andre kurs. Ved alle workshops delte tutorene ut et aktiveringsskjema som deltagerne kunne velge å fylle ut. Ved en outreachworkshop på Kingsport East hadde tutoren med fem store, brune konvolutter med ulike navn skrevet på utsiden. Dette var resultatet av foregående ukes arbeid. Deltagerne sist uke som hadde registrert ønsker og behov på ”aktiveringsskjemaet” fikk nå ulike tilbud og forslag kontoransatte hadde funnet til dem. En som var deltager sist gang ville eksempelvis bli fotballtrener, og teaterkompaniet hadde funnet frem den informasjonen han trengte for å oppnå dette.

På workshops var det imidlertid restriksjoner på deltagelse. Da tutoren og jeg entret Brown Lane Hostel en ettermiddag i mars trasket flere beboere frem og tilbake forbi resepsjonen og ut av døren, de bar isoporesker i hendene som innholdt dagens middagsmat. En beboer stanset opp foran oss, han hadde skitne, slitte joggesko, en løs, svært skitten olabukse, en åpen foret olajakke, og en skitten ”hvit” genser på innsiden av jakken. Håret hans var mørkt, fett og langt, og det samme gjaldt bart og skjegg. Han var skitten i ansiktet, med dype furer, og manglet dertil en del tenner. Han sjanglet på sin ferd mot meg, og fortalte at han hadde måttet sove på gulvet i gangen i en uke, og at det var svært urettferdig, siden han hadde bodd der i mange år. ”De” (personalet) kjente han, men ville ikke hjelpe han. Da jeg forklarte at vi var der for å holde danseworkshop begynte han plutselig å ”rocke” foran meg. Jeg responderte med at det var flott, og at han måtte bli med, men i det samme kom resepsjonisten og førte han bort, støttet av tutoren.

Denne beboeren ble definert som ”for ustyrlig” til å delta på workshops, og jeg erfarte at det var visse grenser for hvem deltagerne kunne bestå av og besto av. De hjemløse i teaterkompaniet hadde vært gjennom en ”utvelgingsprosess”, spesielt de som var med i

større produksjoner som krevde regelmessig oppmøte, konsentrasjon og arbeidslyst. Flere av deltagerne på de daglige workshopene ble aldri med i større produksjoner. Begrunnelsen ledelsen hadde var at de søkte å promotere seg som et profesjonelt teaterkompani, og måtte forholde seg til mennesker som kunne tilfredstille visse krav. Deltagelse innebar herunder ressurser fra deltagerne.

Årsaker til å ikke delta på outreachworkshop var også beboernes egne valg. De som ikke ønsket å være med begrunnet dette med at de ikke orket, ikke ”kunne” danse, spille teater, eller gjøgle, eller de forklarte at de ikke var interessert, og at de heller ville se på tv, eller sove. Det var imidlertid åpent for at andre beboere kunne være tilskuere til workshopene, og ofte kom flere slentrende med en øl og en sigarett og nøt dette ”eksentriske” innslaget i hverdagen. Jeg vil hevde at skille mellom de som deltok og ikke deltok hovedsakelig handlet om interesser og tiltakslyst. De som var med fant jeg søkte spenning og kunstnerisk kompetanse.

Ved en danseworkshop på Kingsport East Hostel deltok Brian. Brian var en mann i 60-årene som lignet en fornem engelsk adelsmann fra 1950-tallet ved første øyekast. Han ropte: ”Hvordan står det til” til oss andre i det han entret rommet, og nærmest småhoppet på stolen hvor han satte seg. Ved nærmere betraktning var det likevel tydelig at Brian ikke var en fornem adelsmann, men snarer lignet en ”uteligger” med en absurdkomisk vri, og kunne etter mitt syn vært en karakter fra ”Mens vi venter på Godot” (Beckett 1992). Brian var kledd i dressbukser (som ikke var nypresset), blå tøysko, sixpence, grønn skjorte, og vest. En stor blå boblejakke tøyt ut innunder den alminnelige, (dannede) vesten. Han var iført små, runde briller og hadde en spe kroppsbygning. I forbindelse med en oppvarmingsøvelse der vi deltagere ble stilt i ring for å strekke og tøye og puste, ble Brian hengende igjen da vi andre hadde ”rullet” oss opp igjen i en pusteøvelse. Tutoren ropte gjentatte ganger at han kunne ”rulle” seg opp før Brian plutselig rettet seg raskt opp. Følgende så han temmelig svimmel ut, og måtte sette seg på en stol for å gjenvinne balansen og kontrollen.

Samtidig rullet Daniel, en annen deltager, seg frem og tilbake på gulvet, mens svetten rant. Han var i ferd med å lage en bevegelsessekvens han senere skulle opptre med. Daniel fortalte at han deltok på workshopene for å ha noe annet å gjøre enn å lese bøker.

Kunstnerisk leder uttalte at teaterkompaniets hovedmål var å bygge opp selvtilliten til deltagerne, og kompetanseutviklingen foregikk også med blick på mer spesifikke,

---

utfordrende situasjoner. Under en outreachworkshop på Kingsport East Hostel startet Patti ved en anledning workshopen ved at alle deltagerne skulle si navnet sitt, og deretter en ting en var stolt av ved seg selv. Kay, en av deltagerne, som var kledd i store joggebukser, vid T-skjorte og hadde det rødblonde håret i en enkel hestehale over det usminkede ansiktet var svært sjenert. Da det ble hennes tur prikket hun meg på skulderen og sa at jeg kunne fortsette. Jeg ristet smilende på hodet og hun hvisket navnet sitt, men sa hun ikke kom på noe hun var stolt av. Poenget var at vi skulle øve oss på stressende situasjoner, som eksempelvis jobbintervjuer. Slike øvelser var ment til å bygge opp selvtillit, samarbeidsevne, og mot til å takle utfordrende situasjoner.

## Fellesskap

I møte med andre hjemløse, husokkupantene, og teaterkompaniet i sin helhet vil jeg hevde de hjemløse bygget opp et fellesskap åpent for mangfold og basert på toleranse. Toleransen var avgjørende for at et mangfold av ulike og annerledes aktører følte seg trygge, knyttet tilhørighet til hverandre, og til kompaniet. Med toleranse viser jeg til aksept både fra ansatte, og deltagerne i mellom, for annerledeshet, eller individuelle utprøvinger av normalitet. De hjemløses intensjon var som nevnt å bygge opp kompetanse og ferdigheter som grunnlag for å delta i normalsamfunnet. De søkte inn i det normative normalsamfunnet, samtidig som de ønsket anerkjennelse for sine individuelle praksiser, sitt syn på verden, de ressurser, og den kompetanse de som ”annerledes” kunne tilby storsamfunnet. Innen kompaniet ble de hjemløses versjon akseptert og subjektivert. Kompaniet søkte å gi aktørene en stemme, gi dem en mulighet til å betrakte seg selv, og bli betraktet, som subjekter, med ansvar og aksept for egne handlinger. Innen kompaniet var individuelle, ”sære” og annerledes, eller unormale karaktertrekk og uttrykk normalen. Det var normalt å være annerledes i og med at kompaniet eksplisitt søkte skuespillere som var definert som annerledes, hjemløse. Møtet mellom deltagerne ulike normaliteter vil jeg hevde førte til oppbyggelse av en egen ”kultur” innen kompaniet.

Medlemmene av teaterkompaniet hadde en ting til felles; deres avvik, hjemløshet. Dette ga dem en følelse av felles skjebne, av å være i samme båt. Jeg fant at den viktigste ressursen teaterkompaniet tilbød deltagerne var tilhørighet i en gruppe. Et sted å komme til og mennesker å være sammen med. De hjemløse bygget opp et fellesskap på bakgrunn av deltagelse i teaterkompaniet, og flere av deltagerne begrunnet deltagelse med sosialisering,

tilhørighet og vennskap. I teaterkompaniet fant deltagerne et fellesskap på kanten.

Tilhørighet dannet grunnlag for iscenesettelse av en ønsket identitet, og ga deltagerne et rom der de kunne ”være seg selv”. De hjemløse opplevde sjelden tilhørighet til egne familiære relasjoner. Deltagerne kan i denne sammenheng betegnes som en sosial familie, i mangel på, eller til fordel for, nære relasjoner med egen familie, og de hjemløse dannet ”subfamilier” i møte med hverandre innen kompaniet (Glasser og Bridgeman 1999).

Det eksisterte imidlertid regler og normer for oppførsel og samhandling. Alle hjemløse eller tidligere hjemløse kunne bli medlemmer av CC, men å avholde reglene innen organisasjonen var avgjørende for innpass og aksept. Kompaniet opererte med avstraffingsmetoder som utestenging fra produksjoner, nektet adgang til workshops, eller ”inndragelse” av medlemskap.

Tidlig i feltarbeidet var jeg vitne til en situasjon som var nær ved å resultere i inndragelse av medlemskap for en deltager på grunn av ”uetisk” oppførsel. I en av teaterkompaniets biler kjørte Liam en gjeng mer eller mindre berusede ansatte og deltagere hjem etter et felles pub besøk på stampuben, MacBeth, i Hanbury Street. Det var full sang og livlig prat i bilen, og en etter en ble kjørt til sine respektive adresser, inntil det kun var Liam, Chris og jeg igjen. Chris og Liam hadde begge vært deltagere, og høyt verdsatte skuespillere i kompaniet i flere år. Liam var en snauklipt mann på 40 år som var ”tørrlagt” alkoholiker. Han hadde amputert den ene armen, mens den resterende var dekorert med utallige tatoveringer. Chris var 25 år og kompaniets ”Don Juan”, han var alltid kledd i ”siste mote”, høy og mørk, og gjenstand for utallige flørtende blikk fra kvinnelige deltagere, og ikke-deltagere. Chris var alkoholiker og hostelbeboer. Under bilturen var Chris var svært beruset og ”flørtet” ustanselig med meg. Da jeg kom inn i bilen etter å ha sluppet ut tredje siste passasjer kranglet Chris og Liam høylytt i bilen. Chris hang over forsetet og søkte å få tak i bilnøklene. Han mente han var i full stand til å kjøre bilen, mens Liam nektet. Den bakenforliggende årsaken slik Liam forklarte meg det senere var at Chris ville sitte ved siden av meg, og ikke ville bli nektet å kjøre bilen i mitt selskap. Han begrunnet dette med at Chris hadde dårlig selvtillit og måtte ”vise seg frem”. Krangelen utviklet seg til slåsskamp da Chris kastet seg over Liam bakfra (over forsetet) og slo til Liam i ansiktet med knyttneven. Chris skrek: ”Du kan ikke bestemme over meg”, og Liam responderte med: ”Jeg er glad i deg, men du kan ikke kjøre når du er så full.” Slåsskampen endte heldigvis uten blod og tilsynelatende godt, med klemmer og tårer slåsskjempene imellom etter kort tid.

---

Dagen etter ble jeg konfrontert av kunstnerisk leder med hendelsen, og han understreket at det ville bli ”konsekvenser” for de involverte. Han forklarte at siden slåsskampen hadde foregått i teaterkompaniets bil, og mellom deltagere, kunne ikke han, eller kompaniet i sin helhet, se bort fra hendelsen og resultatet var at Chris ble utestengt en måned fra workshops for å ha ”angrepet” et annet medlem i beruset tilstand. Det faktum at Chris og Liam hadde ”skværet opp” seg imellom, og godtok hverandres synsvinkler på situasjonen ble ikke tatt hensyn til.

Dette eksempelet viser at til tross for høy toleranse innad i kompaniet, og deltagerne i mellom, holdt kompaniet seg innenfor visse rammer, som igjen virket til å bygge en egen kultur. Kultur dannes på bakgrunn av å definere hva som ikke er tillatt, og ved å definere grenser innad og utad (Hylland Eriksen 2004).

Jeg vil nå gjøre rede for betydningen av vennskap, og hvordan de hjemløse ga uttrykk for at vennskap og tilhørighet dannet grunnlag for livskvaliteten på kanten. Å gruppere seg med ”feil” mennesker kunne få alvorlige konsekvenser, mens å knytte solide vennskap, som kunne hjelpe og støtte en gjennom hverdagen var både betydningsfullt og meningsfullt for de hjemløse. Jeg vil ta for meg et utdrag fra en Forumforestilling, Bean Street, for å beskrive hvordan ungdommene snakket om sentrale begreper i min analyse.

De unge deltagerne i AOI fortalte at den største gevinsten ved deltagelse i prosjektet var at de møtte og jobbet med nye mennesker, og kom inn i et miljø de ikke ville hatt kjennskap til ellers. Tara, en ung kvinne på 19 år begrunnet dette med at hun involverte seg med alle typer mennesker, og måtte jobbe sammen med mennesker hun ellers ikke hadde involvert seg med. Det at de jobbet sammen daglig, mente Tara, førte til at de bygget opp nære vennskap. De unge hjemløse hevdet at de hadde kjennskap til hvordan det var å føle seg alene i verden, og at de hadde følt på kroppen hvordan mennesker ”egentlig ikke brydde seg om en”. På hostel var det lett å komme inn i ”gal” gjeng bare for å ha noen å henge med, understreket de. Beboere utnyttet nyankomne på hostel til å gjøre ”gale” ting som å bryte portforbudet, fordi de nyankomne måtte bevise at de var ”tøffe” nok, og passet inn i gjengen. I Bean Street søkte de å uttrykke alle de ting de måtte holde tilbake på et hostel, forklarte de.

Forumforestillingen, Bean Street, fant sted i Camden, på innsiden av en gigantisk rund murbygning som fungerte som teater og kulturhus. Scenen var satt opp i ”foajeen”, som var et rundt rom midt inne i kulturbygget. Scenografien besto av enkle, smale, grønne vegger

med et by-bilde, satt opp som ramme rundt noen grå kasser. Kassene fungerte vekselvis som ulike rekvisita gjennom forestillingen. Publikum var hjemløse, tidligere hjemløse og sosialarbeidere som var invitert til forestillingen via hostel.

## **Bean Street**

*Det var Gregs første møte med hostellivet etter at han var blitt kastet ut fra onkelens hjem. Han ble møtt et vell av regler som gjaldt på Bean Street. Max var den første beboeren som kom han i møte, han viste Greg hans nye hjem, og samtidig kom de i snakk med andre beboere som lå sløve rundt i fellesrommet på Bean Street, flere av dem tok dype drag av en joint.*

Max: ”Ta mitt råd kompis. Dette er ikke en feriekoloni, men det er ikke så galt som det ser ut. Vær smart og du vil klare deg fint. Begynn å gjør opprør, og tilværelsen din her kan se stygg ut.”

*Greg ble med sine nye venner ut på byen, men de lurte han til å bryte portforbudet, og han måtte derfor i samtale med sin sosialarbeider og nøkkelkontakt på hostelet.*

Greg: ”De bare forlot meg der, ikke sant”.

Nøkkelkontakt: ”Du må ta ansvar, Greg.”

Greg: ”Å kom igjen mann, jeg visste ikke de skulle...”

Nøkkelkontakt: ”Greg, jeg forstår deg, ok. Du er ny her og du trodde de var vennene dine.”

Greg: ”Jeg er lei for det, det skjedde bare. Vi var sammen alle sammen også...”

Nøkkelkontakt: ”Ja, ja på et sted som dette trenger du venner, jeg vet det, men sørg for at det ikke er de gale folka.”

*Greg bryter med sine nye venner etter denne opplevelsen, men en jente som er i Max sin gjeng er blitt forelsket i Greg og Max finner ut at de skal invitere Greg på fest og gi han dop slik at han blir mer medgjørlig. På festen:*

---

Greg: ”Jeg trengte bare litt tid.”

Max: ”Dette er et hostel, det nærmeste du kommer et fengsel uten gitteret, alt du har er tid. Dette er bra saker, god marihuana, du burde røyke litt!”

Greg: ”Senere, ok...”

Max: ”Alle andre røyker, slutt å være en kjerring og drikk opp. Her, røyk!”

*I løpet av festen tar en av festdeltagerne overdose da hun blir lurt til å blande marihuana, sprit og ecstasy. Greg ringer etter ambulanse da de andre forsvinner ut av rommet. Som konsekvens av dette blir han tatt inn til politiavhør. Max tar imidlertid Greg til side før han skal møte politiet.*

Max: ”Du må passe på nå.”

Greg: ”Hva mener du? Passe meg for hvem da?”

Max: ”Når purken kommer opp i ræva på deg kan det hende du kommer til å si ting vet du.. Ting de vil fortelle deg du ”skal” si. Folk her gjør ikke alltid det utenforstående forteller dem de skal. Nå er du en av oss ikke sant. Du hører hva jeg sier! Tilværelsen din kan bli stygg!”

*Tilsist er Greg i samtale med politiet.*

Greg: ”For helvete, jeg prøvde bare å hjelpe noen og så...”

Politimann: ”Hvis det får deg til å føle deg noe bedre er det faktisk ikke deg vi er ute etter. Du kjenner Max gjør du ikke?”

Greg: ”Jeg kan ikke fortelle deg en dritt.”

Politimann: ”Hva er det du er så redd for?”

*Greg løper plutselig ut av rommet, og i neste scene ser vi Greg i skitne og slitte klær sitte på gaten og tigge med en halvtom vodkaflaske i den ene hånden.*

Forestillingen viste det de unge hjemløse kalte å komme inn i feil gjeng, og konsekvensene av dette, men at det likevel var viktig å ha venner fremfor å være ensom. Bean Street beskrev

hvordan de hjemløse opplevde hostellivet som barmhjertighetsløst, og et sted hvor en må ta vare på seg selv, og vokte seg for hvem en grupperer seg med.

I pausene ”hang” de unge deltagerne på Camden Lock marked, like i nærheten av prøvelokalet. Her fantes mat fra alle verdenshjørner blandet med utsalg av alt fra designertøy og vintage, til sorte ”goth”-klær dekorerte med nagler, og brukte lopper. De fleste av ungdommene hadde imidlertid ikke råd til å kjøpe seg verken klær eller fristende måltider, og løsningen på dette var at et par av dem kjøpte seg store porsjoner takeaway som de delte broderlig på resten av gjengen.

Som beskrevet ovenfor uttrykte AOI-gjengen sterk tilhørighet seg imellom. Suzie forklarte dette med at de alle var medlemmer av ”Arbeidskontoret-klubben”. De identifiserte seg med hverandre gjennom alder, hjemløshet og forbruk. Tilhørigheten ga de uttrykk for gjennom å ”henge sammen” i pauser, ved at de støttet opp under hverandre i prøverommet, og ved at de delte mat seg i mellom. Gavmildheten, og å dele på alt man har av goder, var en gjennomgående norm blant de fleste deltagerne i kompaniet.

Andre hjemløse fortalte, på den annen side, at overgangen fra hostellivet til egen leilighet kunne føles hard og ensom. De forklarte at på hostel hadde de alltid mennesker rundt seg, selv om de ikke alltid fant gode venner eller knyttet nære bånd seg imellom. I en Forumforestilling jeg overvar i november 2007 viste Lizzy, i rollen som en hjemløs ”gris” (i kompaniets versjon av ”Storeulv og de tre små griser”) søken etter tilhørighet og oppmerksomhet eksplisitt. ”Grisen” hadde nettopp flyttet inn i egen kommunal leilighet etter at hun hadde bodd tre år på hostel, hun hadde ikke lengre kontakt med familie eller gamle venner, og kjøpmannen i nærbutikken var ikke interessert i å snakke med henne. Hun begynte å drikke store mengder alkohol daglig, og til sist tente hun på sin egen leilighet for å få oppmerksomhet. Forestillingen eksemplifiserte deltagernes søken etter oppmerksomhet og flukt fra ensomhet og kjedsomhet. Den virkelighet de møtte når de flyttet fra hostel eller institusjoner og inn i egen leilighet.

Joey fortalte i samsvar med Lizzy i ”Going, going, gone...” at han havnet i utallige problemer da han flyttet ut av hostel, og inn i egen leilighet for ett år siden (2007). Han forklarte at han prøvde å tilpasse seg de krav som tilfalt egen leilighet, blant annet betaling av regninger, og egen aktivisering og sosialt samvær. Uten støtte og hjelp fra hotelet følte imidlertid Joey seg mer ensom enn noensinne. Å gå over til å leve alene bringer med seg



---

egne problemer for dem som er vant til å bo på institusjoner. Alene i en leilighet er det ingen å snakke med, og en er enda mer avhengig av tilhørighet og aktivisering utenfor hjemmet (Desjarlais 1997).

Jeg fant derfor paradoksale og delte oppfatninger om hva slags tilhørighet de hjemløse fant på hostel. Under ulike workshops på hostel kjente ofte ikke beboerne til hverandre, og visste ikke hvem mennesket i naborommet var. De fleste husket heller ikke hvem som hadde vært med på siste workshop, selv om det sjelden var mer enn fem deltagere, og kun en uke mellom hver workshop. Dette hang sammen med at flere beboere ikke identifiserte seg med andre beboere fordi de fant dem annerledes og ”rare”. Jeg vil hevde, på bakgrunn av mangel på nære relasjoner, at de hjemløse var vant til distansert kontakt med andre mennesker. Noen deltagere befant seg i stor grad i sin egen verden. Dette var igjen et paradoks til det fellesskap deltagerne bygget opp innad i kompaniet. Distansert kontakt benytter jeg i samsvar med Desjarlais (1997). Desjarlais benytter begrepet for å beskrive hvordan beboerne på et hjem for hjemløse og psykisk syke forholdt seg til hverandre. I samsvar med hans analyse fant jeg at til tross for tilhørighet deltagerne i mellom, var kontakten og kommunikasjonen til tider både distansert og uforståelig. Jeg ser dette i sammenheng med psykiske lidelser, som sosialangst eller paranoia, men samtidig var distansert kontakt det flere hjemløse var vant til. Det var slik de var vant til å forholde seg til andre. Gjenkjennelse og følelse av tilhørighet var først og fremst etablert i fysisk, visuell tilstedeværelse eller fravær: en person dukket enten opp eller forsvant (Desjarlais 1997).

En tanke om at ”jeg er ikke som dem”, men heller ikke som ”de normale” var vanlig. Noen deltagere følte seg ikke hjemme noen steder. Innad i teaterkompaniet fikk imidlertid ulike utprøvinger av normaliteter bevege seg side om side, og møtes på bakgrunn av interesse for kunstnerisk arbeide. De bygget opp en egen ”kultur” hvor de tok avstand fra ikke – deltagende ”outsiders”.

Casper fortalte meg at han bodde på et hostel fylt opp med ”slasker”; herunder alkoholikere og narkomane. Vera på sin side, hvisket til meg at hun en gang hadde hatt en person som forfulgte henne, og som hadde dukket opp hjemme i leiligheten hennes midt på natten. Hun fortalte at hun trodde det var en deltager fra teaterkompaniet, men at hun aldri så ansiktet hans. Etter denne episoden ville hun ikke fortelle ”de hjemløse” hvor hun bodde. Hun rådet meg til det samme, og understreket at man aldri kunne vite hva ”de” kunne finne på.

Det var et skille mellom de deltagerne som søkte anerkjennelse for å være annerledes, og dem som ønsket å fjerne seg fra denne rollen, et paradoks som besto i at deltagerne ga uttrykk for at ”de andre” var ”gale” eller ”rare”, både rettet mot mennesker innad i kompaniet, og storsamfunnets praksiser. Beck i Hammer (2006) mener i denne sammenheng at sosiale ulikheter har antatt en individualisert form: vi sammenligner oss ikke lengre som tilhørende grupper eller klasser, men som individer (Hammer 2006).

## **Talking Ragtime**

Under pauser og andre sosiale sammenhenger da vi samlet oss på frivillig basis, som på puber eller på teater- og danseforestillinger omkring London, spente samtalen seg over et vidt spekter av temaer. De fleste samtalen hadde imidlertid ingen retning, men kan beskrives som det jeg vil karakterisere som ”hot air” (løst snakk) og ”small talk”, kommunikasjon som ble ytret for å få tiden til å gå, som ikke gikk i dybden på de ulike emnene. Jeg opplevde likevel at det sosiale samværet, og de mer eller mindre alvorlige temaene, var viktige for flere av deltagerne fordi de følte seg trygge på å fortelle andre deltagere om seg selv, og satte pris på å i det hele ha noen å snakke med. Fellesskap med andre, og det å ha en samtale kan betegnes som en økonomisk transaksjon. Å snakke sammen ga selskap og mulighet til å utveksle, dele og respondere. Samhandling og kommunikasjon var verdifullt fordi de hjemløse ofte ikke hadde mennesker å kommunisere med. En uskreven regel vil jeg hevde var at man forventet noe tilbake, eksempelvis en sigarett eller innbydelse til kameratskap (Desjarlais 1997).

På samme tid fant jeg at noe av gevinsten, eller anerkjennelsen de hjemløse søkte gjennom deltagelse i kompaniet var etter endte prøver, eller i sosiale sammenhenger, å kunne fortelle andre om hva de hadde opplevd. Casper forklarte at det var noe av det beste med å være med på en forestillingsprosess. Etter endt dag med prøver kunne han dra hjem på hostelet han bodde og fortelle om ting han hadde opplevd i løpet av dagen. Ellers hadde han ingenting å fortelle, følte han, fordi det som regel var svært lite som hendte i livet hans, og dagene så nesten alltid like ut.

Kommunikasjonsformer og pratetemaene beskriver et eksplisitt kulturtrekk blant de hjemløse. Pratetemaene omhandlet ofte alvorlige emner, men jeg erfarte at temaene ikke ble spilt videre på, snarere ble dialoger ofte til monologer av den grunn at samtalepartnern falt ut av samtalen, eller regelrett skiftet samtaletema. Desjarlais (1997) beskriver hvordan

beboere på et hospits for hjemløse og mentalt syke kommuniserte med hverandre. Beboerne beskrev måten andre beboere snakket på som ”ragtime” (Desjarlais 1997: 159). Å snakke ”ragtime” ble beskrevet som tale- eller kommunikasjonsforsøk som ikke ga noen mening til andre. Å snakke med løse, drømmelignede assosiasjoner i usammenhengende setninger, og bruke uforståelige referanser (Desjarlais 1997). I sammenheng med Desjarlais analyser vil jeg beskrive to empiriske eksempler som viser til at enkelte av de hjemløse i kompaniet kunne sies å snakke ”ragtime”.

*Coda ligger utstrakt på gulvet og øver på ”edderkopp-seansen”. Han har en konsentrert mine og ser ikke ut til å registrere andre bevegelser eller lyder i rommet. Han ser ut som han elsker å øve for seg selv og ”angriper” en forestilt Orwell med den ene hånden som skal forestille en edderkopp. Det er en finurlig bevegelse som han søker å perfeksjonere og han bruker mye tid på å eksperimentere med ulike innfallsvinkler, og bevegelser til denne seansen. Innimellom ”straffer” han seg selv ved å gjemme ansiktet i hendene og dra hardt i det lange håret. Han holder en monolog for seg selv, og ser ikke ut til å registrere at jeg sitter til høyre, en meter unna han.*

Coda:                         ”Dette er det mest fantastiske jeg noen gang har vært med på, Arthur har pysjamas på, den er fargerik. Det verste Casper har opplevd er å bli slått med pinner. Orwell er forfatter, han skriver om fattige i Paris og London, men han var ikke fattig selv.”

Det andre eksempelet jeg vil trekke frem var da jeg på et stengt Spital Fields Market en tidlig kveld fikk øye på Roger og Toby. De var fast klientell på Crisis Skylights kunst- og malerom uken igjennom, og var to irske menn i femtiårene. Da jeg oppdaget dem satt de på en benk med hver sin boks øl i hånden, halvveis gjemt under benken. Under benken lå en bærepose med påfyll. Toby var kledd i en spraglete, fargerik skjorte som var halvåpen og skitten. Roger hadde sort alpelue, og var kledd helsvart, med sorte jeans og en sort ullgenser. Da jeg satte meg ned med dem sang Roger høyt på en gammel, irsk folkevise.

Roger:                         ”Jeg er svak, jeg er en kunstner, jeg maler landskapsbilder.”

*Toby bøyer seg ned etter en ny øl, mens han kikker bort på meg, uten å se meg inn i øynene.*

Roger:                         ”Jeg prøver å male slik som denne kunstneren, han er en mester.”

Roger rekker meg en liten bok med et naturalistisk landskapsbilde på forsiden

Toby: "Ja, han er maler, jeg er ingenting."

*Toby legger hodet bakover og lukker øynene.*

Roger: "Jeg hater engelskmenn, det er ingen engelskmenn som kan male. Jeg har nok ikke lenge igjen."

*En alarm begynner å ule inne på markedet, men det ser ikke ut til at de bryr seg, Roger glipper med øynene og er i ferd med å sovne.*

Roger: "Jeg pleide å være en elektriker, nå er jeg kunstner. En gang skal jeg selge bildene mine, men de er ikke ferdige enda. Vi sitter ofte her."

*Etter en liten stund reiser Roger seg opp og går ut av markedet uten flere ord. Toby "ligger" halvsovende igjen på benken.*

Jeg vil hevde, ved hjelp av eksemplene ovenfor, at flere av de hjemløse hadde tendens til å falle ut av en samtale og havne i sin "egen verden". De kunne snakke omkring et tema på en slik måte at det ikke var mulig for andre å se logikken eller sammenhengen i utsagnene eller fortellingene. Aktørene måtte ved flere anledninger "bringes tilbake" til den opprinnelige samtalen eller temaet av tutorer eller hverandre (Desjarlais 1997).

Kommunikasjonsferdigheter ble imidlertid arbeidet med og utviklet. Aktørene var tvunget til å samarbeide i teateret, og det var viktig at deltagerne lærte å kommunisere, og nå frem til hverandre og publikum.

Innen kompaniet vil jeg hevde at deltagerne beveget seg i en "trygg sosialitet" (Hylland Eriksen 2006: 10) en sfære hvor de kunne være backstage, og snakke sitt eget språk (Hylland Eriksen 2006). Selv om deltagerne betraktet hverandre som rare og gale, slik jeg har utdypet i kapittel 2, støttet deltagerne hverandre opp som gruppe (og i gruppen), paradoksalt sett, i møte med utenforstående (strangers), og da ble de fleste individuelle karaktertrekkene og uttrykkene gitt en positiv konnotasjon. De fleste beskrev i møte med utenforstående eller ikke-medlemmer mangfoldet i kompaniet som en styrke, og som en egenskap spesiell for kompaniet, som gjorde prestasjonene "virkelige", "autentiske", og "mangfoldige". I disse sammenhenger identifiserte deltagerne seg med hverandre, og vektla positive karaktertrekk i

---

gruppen og ved sine medskuespillere. Disse karakteristikke av kompaniet som helhet samsvarte også med den anerkjennelse, og de kritikker, kompaniet fikk fra storsamfunnet.

## Anerkjennelse

I dette kapittelet vil jeg ta for meg hvordan de hjemløse og husokkupantene på hver sin måte søkte og ønsket anerkjennelse for sine individuelle prosjekter, og hvordan aktørene lyktes med de prosjekt jeg har forsøkt å skissere. I tillegg vil jeg se på hvordan og i hvilken grad teaterkompaniet som organisasjon og institusjon ble anerkjent av den omgivende kultur.

Aktørene benyttet teateret som en arena hvor de først og fremst prøvde ut sine standpunkter og sine individuelle praksiser, eller identitet. Samtidig benyttet de den samme arena for å få anerkjennelse for at deres praksiser var legitime uttrykk for felles norm i storsamfunnet. Jeg vil drøfte hvorvidt kompaniet bidro til en endret oppfattelse av hjemløse i London.

Teaterkompaniet ønsket å gjøre noe med den omgivende kulturs syn på hjemløse, de ønsket å tilføre noe eller endre på noe, i denne sammenheng vil jeg ta for meg det politiske aspektet ved De undertryktes teater.

Inne i teaterkompaniet vil jeg hevde at et mangfold av aktører fungerte sammen i en symbiose. Ulike aktører kom inn i kompaniet, med ulike erfaringer og bakgrunner for å delta. Ut av deltagelse i kompaniet oppnådde deltagere ulike resultater, eller anerkjennelse. Teaterkompaniet representerte skjæringspunktet mellom normal og unormal livsstil, arenaen befant seg på kanten, og som jeg har søkt å vise, tiltrakk kompaniet hjemløse og husokkupanter på ulik måte. I teateret fikk deltagerne prøvd ut interaksjon, betroelser og konsekvenser i samspill med hverandre og den omgivende kultur. Jeg vil beskrive hvordan aktørene i kompaniet på ulike måter søkte å bryte tilbake, hvordan de søkte, og oppnådde, anerkjennelse for de alternative formene og fellesskapene som var skapt på utsiden. Hvorvidt de lyktes i å anerkjennes med sine individuelle prosjekter, som det fant rom for innen teaterkompaniet, og hvorvidt de ble anerkjent av storsamfunnet som aksepterte mutanter<sup>33</sup>.

Aktørene søkte å få anerkjennelse for sin livsstil og selvoppfatning som akseptert og normal.

Anerkjennelsen var som aktørene mangfoldig og fikk uttrykk i forskjellig form og grad. Jeg vil likevel understreke at noen ble værende på kanten. Flere aktører følte ikke de fikk den anerkjennelse de søkte. Etter mine fortolkninger fant jeg at husokkupantene ønsket seg ut på kanten. De ønsket å være ”unormale”, og å bli sett eller lagt merke til. De hjemløse ville inn

---

<sup>33</sup> Patti Smith kaller dette "mutants accepted" – aksepterte mutanter.

---

i normalsamfunnet, ønsket å være ”normale”, og passere ubemerket. På denne måten ønsket gruppene ulik anerkjennelse fra den omgivende kultur. Hvordan kom denne anerkjennelsen til uttrykk i deltageres hverdag?

Anerkjennelse er en form for ”økonomi”, der aktørene investerer noe, seg selv og de erfaringer de har med seg, og den økonomiske gevinsten er det de får med seg fra kompaniet og omverden av anerkjennelse. Todrov (2001) foreslår at anerkjennelse innebærer to steg. Først og fremst krever vi at andre anerkjenner vår eksistens. Som beskrevet tidligere hadde de hjemløse en følelse av å ikke bli sett som individer, at de ikke ble anerkjent, samtidig som de følte seg overvåket og synlige som avvikere, og objektifisert som uansvarlige og inkapable til å ta ansvar for seg selv. Andre steg, i anerkjennelsesprosessen, er at andre bekrefter vår verdi. Dette kan imidlertid bare forekomme hvis individets eksistens er anerkjent (Todrov 2001).

Institusjonell endring skjer i det øyeblikk de alternative forlanger å bli akseptert som normale. Når avvikerne anerkjennes som normale av storsamfunnet, representerer aktørene en kulturell endring ved at normaliteten blir forskjøvet. Ved at aktørene blir anerkjent som normale medlem av mainstream-kulturen, institusjonaliseres deres praksiser, og en kulturell endring inntreffer. Normaliteten er flytende og hele tiden i endring. Normaliteten blir forskjøvet ved at det som normalt betraktes som annerledes får aksept som en del av den normative normaliteten. Jeg fant at en institusjonalisering av aktørenes ideer om verden forekom innad i teaterkompaniet. Enhver sosial situasjon som løper over tid medfører en begynnende institusjonalisering (Berger og Luckman 1966). De individuelle praksiser som var gyldig innen kompaniet dannet grunnlag for subjektivering av aktørene, som igjen dannet grunnlag for en felles virkelighetsoppfatning, og en objektiv virkelighet. Kunnskap om samfunnet er i dobbelt forstand en realisering: som en forståelse av den objektiverte sosiale virkeligheten, og som en kontinuerlig frembringelse av denne virkeligheten. Hvis en opplevelse deles av flere individer vil den avleires intersubjektivt og skape et sterkt bånd mellom individene. Når opplevelsen får en benevnelse og overføres lingvistisk, blir den imidlertid tilgjengelig, og kanskje ytterst relevant for individer som aldri har vært gjennom det samme (Berger og Luckman 1966). Overføring av deltageres kunnskap forekom i CC gjennom teateret som arena. De hjemløses og husokkupantenes kunnskap om verden nådde ut til den omgivende kultur og ble akseptert som kunnskap (Berger og Luckman 1966).

Husokkupantene og de hjemløses ulike prosjekter, ser jeg samsvarer med Todrovs (2001) karakteristikker av to former for anerkjennelse. Konformitetsanerkjennelse og anerkjennelse som distinkt eller forskjellig fra andre. Dette innebærer hvorvidt en vil bli anerkjent som forskjellig fra andre eller som "lik" andre. Å anerkjennes som eksepsjonell, eller som "normal" (Todrov 2001). Imidlertid søkte husokkupantene konformitetsanerkjennelse innad i husokkupantmiljøet, og ønsket å bli anerkjent av andre husokkupanter (innen fellesskapet). Dette tilsier anerkjennelse som annerledes, men innen eget fellesskap eller restriktede grupper anerkjennelse bygget på konformitet (Todrov 2001).

De hjemløse i kompaniet søkte å oppnå verdighet; å kunne se på seg selv som verdifulle, og på samme tid bli anerkjent av andre som verdige. Respekt er et annet navn på anerkjennelse. Respekt betyr å bli sett og lyttet til som likeverdig og bli betraktet som en person med rett til å definere seg selv, enten man er innenfor eller utenfor, eller på kanten (Hylland Eriksen 2004).

De hjemløse var vanligvis ikke gjenstand for etterspørsel. De tegn på anerkjennelse de fant verdifulle, etter mine fortolkninger, var blant annet at de hadde lyktes når de tjente egne penger, opplevde en vedvarende i hverdagen, eksempelvis ved å starte en form for trening eller utdanning, eller de fikk egen leilighet. Kunstnerisk sett ønsket de anerkjennelse for sitt særpreg eller kompetanse, og det var svært verdifullt å fungere som mentor eller assistent på workshops, eller få betalt skuespillerjobb.

Emma fungerte i 2007 som prosjektassistent for TWU-programmet. Hun hevdet at innad i kompaniet fikk deltagerne en sjanse til å komme på scenen, ikke bare teaterscenen, men et sted og en scene hvor en følte seg respektert og behøvd. Da Emma selv ble hjemløs fikk hun en nøkkelkontakt på sitt lokale arbeidskontor, han fortalte henne at hun burde gå inn for teaterkompaniet 100%. Emma forklarte at hun aldri før hadde fått høre at hun burde gå inn for noe 100%, og at hun aldri før hadde blitt inspirert til det. Hun ønsket gjennom sitt arbeid og deltagelse å jobbe med sine styrker og finne ut hva de besto av. Hun hevdet at ved at hun fant ut hva hennes styrker var, kunne hun lettere oppnå egen verdighet og anerkjennelse fra andre. Arbeidet i kompaniet ble i seg selv en bekreftelse for Emma på at hun ble anerkjent som verdig. Arbeid var en viktig faktor for å føle seg verdifull. I arbeid oppnår individet ikke bare betaling (lønn), som gjør at en kan leve, men også en følelse av å være brukbar, verdifull, og glede av et fellesskap (Todrov 2001).



---

Chantal, som deltok i AOI-prosjektet, fortalte at hun gjennom kompaniet hadde oppøvd følelsen av å være i stand til å gjennomføre noe, og oppøvd verdighet gjennom sterkere grad av vedvarenhet i hverdagen. Chantal hadde ikke fullført grunnskolen, og så seg selv som en som ikke klarte å gjennomføre noe som helst. Ved at hun fokuserte på egne ressurser, både materielle og sosiale, og kunstnerisk og praktisk kompetanse, gjennom AOI-prosjektet, fikk Chantal mot til å starte i et utdanningsprogram. Hun understreket at det da ville være kjedelig å gå tilbake til å ”henge omkring”.

Patti som var regissør eller regiassistent ved de fleste produksjonene innen kompaniet var i januar 2008 i Oslo. Jeg vil beskrive denne episoden for å vise hvordan aktørene fikk anerkjennelse for å ha vært på kanten, ved at de tok med seg erfaringene og kompetansen derfra inn i storsamfunnet. Patti var 48 år og hadde som nevnt blitt hjemløs da broren som hun delte leilighet med døde av aids. Hun valgte imidlertid, forklarte hun selv; ”å prøve ut hjemløslivet”. Da Patti kom til Oslo og SAFIR <sup>34</sup>i januar 2008 var det som kursleder og regissør for Forumteater. Hun hadde blitt anbefalt gjennom en organisasjon for hjemløse i Glasgow, og ”headhundet” til Oslo, og hennes besøk resulterte i en nyhetssending på søndagsrevyen på NRK (Søndagsrevyen 24.02.08). Hun var hentet til Oslo for å videreføre Forumteater-metoden, og det jeg fant interessant var at hun ble møtt med beundring og anerkjennelse av den grunn at hun selv hadde vært hjemløs. Journalisten som fulgte Patti i Norge, og senere i London under veldedighetsmiddagen (Cardboard Citizens 2008) fokuserte først og fremst på Patti sin egen historie, og journalisten hadde selv endret fokus i innslaget på NRK fordi hun fikk vite at Patti kom til Norge for å bringe metoden hit, og at Patti selv hadde opplevd å være hjemløs<sup>35</sup>. Jeg var ved tre anledninger vitne til at journalisten spurte Patti om hennes historie. Ved et bar besøk fortalte Patti til sist sin historie, men understreket at hun ikke ville bli spurt om dette på tv. Likevel dristet journalisten seg til å spørre under tv intervjuet, men Patti ristet bare på hodet til svar. Sist i innslaget fortalte imidlertid journalisten Pattis historie som et bakteppe til filmingen under veldedighetsmiddagen. Det var tydelig at det som var mest interessant for journalisten, og NRK, var den dramatiske historien om den tidligere hjemløse som hadde overlevd livet på

---

<sup>34</sup> SAFIR: Senter for frivillig arbeid innen rusfeltet. En organisasjon som ligger under Kirkens Bymisjon og Oslo Røde Kors. De holder til på Gartnerløkka på Tøyen i Oslo.

<sup>35</sup> I utgangspunktet forklarte journalisten at hun hadde tenkt å lage et innslag om veldedighetsmiddagen av den grunn at Kate Winslet virket som vertinne.

kanten, og tatt med seg sin kompetanse og erfaring inn i storsamfunnet, og i dag (2008) figurerte som en dyktig regissør, og respektert ambassadør for Forumteater-metoden. Innslaget viste også at Kate Winslet og Patti omfavnet hverandre under veldedighetsmiddagen, og at Patti kommenterte denne omfavnelsen ved å trekke på skuldrene, og utale at det alltid var hyggelig å møte en annen skuespiller. Gjennom dette vil jeg hevde at Patti fikk bekreftelse som profesjonell skuespiller på kanten, og bekreftelse på en normal identitet som seg selv. Jeg fant også at både deltagere ved Forumteater kurset hun holdt på SAFIR, og de ansatte som deltok i prosjektet, fikk respekt for Patti av den grunn at hun selv hadde vært hjemløs, og nå fungerte som profesjonell lærer og formidler. Å ha vært der, og selv erfart hjemløshet og livet på kanten ga aktørene en annen virkningskraft inne i storsamfunnet. De ble anerkjent for å ha ”vært der”, overlevd, og deretter kommet tilbake. Dette eksempelet tydeliggjør en hjemløs deltagers anerkjennelse som vellykket i storsamfunnet.

De overnevnte empiriske eksemplene viser ulike måter å søke anerkjennelse på, og ulike grunnlag for anerkjennelse fra storsamfunnet. Felles for de ulike prosjektene var at de alle førte i retning mot anerkjennelse innen storsamfunnet. Desjarlais (1997) skriver at beboerne på hospitet, hvor han gjorde sitt feltarbeid, hevdet at å bli normal krevde bevegelse fra et sted til et annet, og involvering i en annen sosial verden. Man kunne bare være normal om man var omkring normale mennesker. Å være normal, eller nesten normal innebar å kunne passere ”hvemsomhelst”, og gå ubemerket gjennom en folkemengde (Desjarlais 1997). Å ha et normalt liv var noe de hjemløse så på som verdifullt, og bakgrunn for anerkjennelse. Dette henger sammen med det paradoks jeg fant i at flere av deltagerne ikke identifiserte seg med hverandre, men så på hverandre som ”unormale”.

Casper eksemplifiserte dette da vi slo følge mot Liverpool Street stasjon etter endt teaterworkshop en torsdagskveld i mars 2007. Vi snakket om hostelet han bodde på og diskuterte hva slags mennesker han bodde sammen med. I det vi krysset Commercial Street stoppet han opp midt i gangoverfeltet og ropte:

”Hva gjør jeg blant sånne folk. Jeg vil ha et normalt liv, jeg hater å ikke ha penger, jeg hater å være lat, og ikke ha noe sted å bo!”

Å bli anerkjent og betraktet som normal hang sammen med ”andre”. Den livsstil andre var skyld i at en hadde. Noe som samsvarer med objektivisering av egen livssituasjon som jeg fant

---

var gjeldende blant flere av de hjemløse. Som beskrevet tidligere fant flere av de hjemløse at de ufrivillig, grunnet svik og neglisjering fra nære relasjoner havnet i hjemløshet. Jeg vil hevde, i samsvar med Desjarlais (1997), at mennesker som bodde på gaten eller hostel hadde tendens til å se det slik at de ikke handlet selv, ting ”skjedde” med dem. Aktørene responderte eller aksepterte passivt kreftene på gaten, heller enn at de aktivt engasjerte seg i dem, eller utfordret dem. De betraktet seg selv som objekter for andres handlinger (Desjarlais 1997).

Innen teateret var ideer omkring personlighet, selvet, og identitet sterkt tilstede. Hjemløse hadde på flere måter betraktet seg selv, og var blitt betraktet som objekter, uten personlighet eller handlingskraft (jamfør kjedsomhet). Jeg fant at flere hadde gitt avkall på eget ansvar. Dette kan henge sammen med utstrakt bruk av narkotika eller alkohol. Når en lever som rusmisbruker nekter en anerkjennelse fra andre, å ”flyte” på narkotiske midler innebærer en følelse av brukbarhet, av å klare seg selv, som gjør at en er likegyldig til reaksjonene til dem omkring, på denne måten kan narkotika virke som et isolerende lag (Desjarlais 1997). Aktørene var vant til å ikke ta på seg noe skyld, men så seg selv som offer for den sosiale og relasjonelle konteksten de var vokst opp i. De fleste hjemløse fant tilværelsen som ”ufri” og underlagt ”systemets” gode vilje. Til motsetning fra husokkupantene beskrev de hjemløse svik som noe foreldre og nære relasjoner hadde utsatt dem for. Gjennom teateret lærte de å ta på seg ansvar, og se de moralske konsekvensene av egne handlinger, og ble dermed subjekter istedenfor objekter.

Subjektivisering er et begrep jeg benytter for å beskrive normaliseringen av individuelle utprøvningsformer av normalitet aktørene var på vei mot, der jeg fant den implisitte intensjonen var å aksepteres som normal, eller med sine individuelle utprøvningsformer av normalitet, innen storsamfunnet. Med subjektivisering mener jeg at aktørene søkte å oppnå aksept for egen handling eller handlingskraft (agency), de hjemløse følte de var fratatt sin handlingskraft og ville ha den tilbake. Subjektivisering står i mot objektivering. Aktørene søkte å gå bort fra å være objekt for andres handlinger, og ville aksepteres som subjektive aktører. Dette lærte de både gjennom Forumteateret, workshops og i arbeidsprosesser forut for alminnelige teaterforestillinger.

## De undertryktes teater

Jeg vil nå beskrive et utdrag fra en Forumteater-forestilling for å vise hvordan deltagerne benyttet teateret som arena for å arbeide med subjektivering av seg selv. Fiksjon og ikke-fiksjon, eller den estetiske og pragmatiske virkeligheten gle over i hverandre, og ved å benytte egne erfaringer i teateret, og sin egen personlighet og karaktertrekk, ble fiksjonen en arena der de lærte å ta ansvar for egne handlinger og se på seg selv som handlende aktører.

Jeg var inne i en relativt liten teatersal der et rødt, falmet sceneteppes hang på hver sin side av scenekanten som indikator på at en virkelig var på teater. Scenen var en forhøyning på 2 meter som strakk seg en ti meter bak scenekanten. Rommet var gråsort og dystert i scenelyset som indikerte skumring. ti rekker av ti stoler var publikumsarenaen.

Ettermiddagens forestilling besto av "Foxes", "Birds" og "Wolfboy in London", og bakgrunnskulissene forestilte en by i skumringstimene, med påmalt høye forretningsbygninger og en grålig horisont. Lyset var blågrønt og ga et kaldt og halvmørkt skinn over scenegulvet. Scenografien var ellers enkel, og besto av tre, sortmalte, avlange kasser. Gjennom forestillingens gang forble scenografien den samme, og det var kun kassenes plassering og lyset som skiftet i landskapet fra historie til historie. Jeg vil her ta for meg forestillingens siste del, "Birds", hvor Maggie i karakter som Dawn ledet historien fremover.

Dawn ville tjene "litt ekstra" i sine unge dager, og møtte sine redningsmenn. Hun smuglet narkotika, men ble knepet av politiet. Hun fikk deretter, i møtet med rettssystemet, utdelt en heller inkompetent advokat og han tilbød henne verken håp eller gode råd. Samhandlingen med advokaten endte i at Dawn ble dømt til ti års fengsel. Dawn sonet i seks år og kom ut som ung kvinne (hun var 16 år da hun kom i fengsel). Hun flyttet inn hos sin mor, men moren hadde i mellomtiden fått en ny mannlig samboer, John, som ikke var åpen og vennligsinnet ovenfor stedatterens tidligere feilsteg. Dawn startet imidlertid sitt nye liv i frihet med godt mot og forsøkte å rette opp i hennes "tidligere jøgs" ubetenksomme valg. Hun ønsket å få arbeide med barn, men måtte raskt oppgi dette ønsket, ingen ville ansette en tidligere forbryter til å arbeide med barn. Det viste seg at ingen av Dawns drømmer var mulige å oppfylle, hun fikk ikke arbeid, og forestillingen endte med at hun rømte hjemmefra, og startet å innta store mengder narkotika.

---

Jeg begynte så smått å pakke på meg lue og skjerf da en høy og kraftig stemme brøyt gjennom publikums småsnakking: ”Så likte dere det?” ”Hva?” ”Jeg kan ikke høre dere!” Jokeren hadde entret scenen.

En kvinne i en fargerik dress, og kort, sort hår med to lange hårpartier hengende ned over ørene, Patti, spilte rollen som jokeren. Hun beveget seg med kjappe, tilsynelatende selvsikre bevegelser over scenegulvet, mens skuespillerne kom ut på scenen igjen, og satte seg parate på scenekanten.

Hva vi ville ha gjort annerledes i karakterens situasjoner var det store spørsmålet. Jokeren spurte om publikum kunne respondere med å rope stopp når hun ropte ut de tre historiens, og protagonistens, dilemmaer. Vi skulle rope stopp ved den fortellingen vi trodde vi selv ville ha handlet annerledes i, der Dawns valg var noen andre enn de vi selv ville ha tatt.

De fleste ropte stopp når Jokeren introduserte ”Birds”, og Jokeren spurte hvor vi ville ha handlet annerledes i løpet av Dawns historie. Publikum ville starte med Dawns møte med advokaten. Skuespillerne fant sine posisjoner i denne handlingssekvensen og spilte den deretter på ny. Publikum hadde nå fått beskjed om å rope stopp akkurat i det øyeblikk de ville ha handlet annerledes. I det Dawn og advokaten håndhilste, og vi så at Dawn var bedrøvet og hørte at advokaten mumlet: ”Det er ikke så mye jeg kan gjøre med dette dessverre”, var det en av kvinnene på andre rad som ropte stopp. Jokeren stoppet skuespillerne og ba først kvinnen om å forklare hva hun ville gjort annerledes. Hun ville ha forsøkt å få en annen advokat responderte hun. ”Ok” sa Jokeren: ”La oss prøve det ut, gi denne kvinnen en stor, varm applaus!” Publikum klappet og kvinnen entret scenen.

Sekvensen startet igjen og nå var Dawn byttet ut med kvinnen fra publikum. Hun hilste på advokaten, og startet å argumentere for at han var en dårlig advokat, og at hun krevde en annen advokat. Advokaten var imidlertid ikke lett å stagge, så den nye rolleinnhaveren hadde ikke mye hell og endte med samme tiltaksløse og uinteresserte advokat som Dawn.

Jokeren stoppet så spillet, og ba oss fortelle om det var noen andre situasjoner vi ønsket å forandre på, og publikum ville nå forandre på den makt John hadde over Dawn og morens liv. Han hadde ikke noen god innflytelse og Dawn måtte ta mer ansvar for seg selv, mente flere ivrige publikummere. Jokeren spolte deretter Dawns liv litt frem i tid, til scenen hvor Dawn kom hjem til moren og stefaren. I historien var John lite imøtekommende og viste

liten velvilje ovenfor Dawn ved at han aktivt viste, gjennom kroppsspråk, tale og en aggressiv holdning at han ikke ante noe håp for henne, eller ønsket henne i sitt hus.

Den nye Dawn (et aktivt publikum) entret scenen, etter at hun ”stoppet” situasjonen nettopp i det John og Dawn startet sin dialog. Hun argumenterte for at han (John) ikke hadde noe med henne å gjøre, og la stor vekt på hennes egne evner, at hun hadde tro på seg selv, og at hun skulle ut i arbeid, og at ingen kunne hindre henne. Karakteren John ble mildere stemt av denne bestemte kvinnen, og Jokeren og publikum ble enige om at det hadde fungert i det virkelige liv, det kunne være Dawn ville fått litt mer støtte og rom gjennom å være mer bestemt og tro mer på seg selv.

Dette eksempelet viser eksplisitt hvordan teaterkompaniet gikk frem for å synliggjøre og subjektivere deltagerne. De lærte, gjennom å arbeide med Forumspill, at det hadde handlingsvalg og muligheter til å forandre andres og eget syn på seg selv, og hjemløse. Gjennom Forumteateret fikk de mulighet til å endre manuset og skifte ut seg selv. Teateret fungerte både for husokkupantene og de hjemløse som et øvingsfelt. I performancesituasjonen handlet aktørene på liksom, ”som om”. Deltagerne fikk mulighet til å prøve ut situasjoner ”som om” de var andre, eksempelvis ”som om” de var en sosialarbeider eller en advokat. De øvde seg på interaksjon; hva skjer om jeg samhandler slik eller slik? Hva skjer om jeg handler ”som om” jeg var en advokat? Hvordan ville jeg da betrakte den rollen jeg spiller i det virkelige liv, eksempelvis som klient? Gjennom performance kunne de prøve ut ulike roller og teste ut samhandlingssituasjoner som var tilnærmet like de opplevelser de hadde i den pragmatiske virkeligheten. De fikk også mulighet til å øve på interaksjon, lære seg å arbeide sammen, kommunisere, og se på konsekvensene av ulike valg. Ved å handle ”som om” vil jeg hevde de fant nye løsninger på problemer som var relevante i egne liv, samtidig som performancesituasjonen ga mulighet til å iscenesette et ønsket selv. I performance øver aktørene seg på situasjoner, og valg og interaksjon blir utprøvd og diskutert.

Teateret har som mål å sette i gang refleksjon over aspekter ved samfunnet hos utøvere og publikummere (Fjell 1996), og som ritualer tillater teateret mennesker å oppføre seg på måter som normalt er forbudte. Performancesituasjonen åpner opp for et komisk skifte av forventede roller, og det er gjennom varierte former for symbolsk inversjon at kulturer frigjør seg selv fra begrensninger og normative oppfatninger (Babcock 1978). Gjennom teateret kunne aktørene gi uttrykk for at en bestemt samfunnsform, eller

---

samhandlingssituasjon var normal og ønskelig. I ritualer, så som teateret, kan man skape en bakvendt verden, ”reversible world” (Babcock 1978), eller en ”bivirkelighet” (Fjell 1996), der praksiser og verdigrunnlag kan snus på hode og lekes med. ”De andre” representeres i en kontekst der normative strukturer i dagliglivet er tatt bort. Teateret åpner på denne måten opp for en lek med kategorier, der kategorisering, og skillet mellom oss og dem, kan identifiseres og ufarliggjøres.

Gjennom å spille Forumspill på hostel, både for hjemløse, sosialarbeidere og hostelarbeidere, i tillegg til å spille for det alminnelige, offentlige publikummet, erfarte de at de hadde mulighet til å påvirke andre, og at deres historier og erfaringer var relevante for å lære noe til andre. Kunstnerne, de hjemløse og husokkupantene, kan i denne sammenheng sees som kunnskapsprodusenter (Fjell 1996), og kunne fungere som eksorsister, gjennom at de søkte å formidle kunnskap og forståelse var de produsenter av bevisstheten til mennesker. De kan generere en endret oppfattelse av seg selv; drive ut demonene fra de andre, ufarliggjøre, og gjøre oss i stand til å se dem klarere (Kapferer 1991).

Det er også interessant å se på den terapeutiske virkningen av teateret, eller Forumteateret, fordi jeg vil hevde at aktørene ble transformert gjennom teateret som arena.

Eksempelvis fortalte Maggie, som spilte Dawn i ”Birds”, at hun gjennom deltagelse i CC hadde fått et nytt perspektiv på seg selv. For det første fordi kompaniet syntes hun var god nok til å gjøre en jobb. Hun fikk lønn som skuespiller under Urban Wildlife, og dette var hennes første fulltidsstilling noensinne. For det andre fikk Maggie mulighet til å spille ut flere forskjellige karakterer, og skifte mellom ulike karakterer veldig raskt. Maggie understreket at hun forsto hun hadde lært mye da hun var i stand til å svare på spørsmål fra publikum. Hun hadde lært at hun var i stand til å kommunisere noe hun syntes var viktig til andre mennesker, og forklarte at hun hadde lært mye om seg selv gjennom å spille ulike antagonister hun selv hadde erfart å møte på tidligere i livet, og som hun følte hun nå hadde flere verktøy for å takle.

Terapi involverer transformasjonen fra en måte å være på til en annen, og dette involverer alltid et politisk aspekt. Den terapeutiske effekten teateret hadde på de hjemløse førte til nye måter å snakke på, og ny kunnskap. Gjennom teateret fikk de hjemløse andre orienteringer til seg selv (Desjarlais 1997). De hjemløse gikk fra å betrakte seg selv som viljeløse objekter til handlende subjekter, og denne transformasjonen innebar at de ble politiske aktører.

Iscenesettelsen av seg selv ble en politisk handling. De ble gjort oppmerksomme på at de selv hadde ansvar for egne valg og handlinger, og ble politiske i det de tok på seg ansvaret. Både ved å betrakte seg selv som subjekter, og ved å informere storsamfunnet.

Anerkjennelse og politikk er en prosess som foregår på samme tid. Man blir en politisk person ved at det en forventer, sier, og gjør betyr noe for andre. Aktørene håndterte dette ved at de gjennom teateret fant at de fikk innflytelse, og utøvde handlinger og et engasjement som var rettet utover dem selv. Gjennom sine egne erfaringer fortalte de andre om ”systemet”, og sin virkelighetsoppfatning, og bidro dermed til å endre det. Politikk er et spill om innflytelse. En politisk person er en som føler seg verdig og opplever at andre lytter til en.

CC så som en av sine grunnpilarer, og motivasjon for arbeidet, myndiggjøring av deltagerne. Å kunne anerkjennes og aksepteres som normal henger sammen med den myndiggjøring kompaniet så som sitt mål å gi aktørene eller medlemmene. Myndiggjøring er en ”native category” som jeg har snevret inn til subjektivering. Kompaniet ønsket, i tillegg til utvikling av kunstneriske ferdigheter, å utvikle medlemmenes sosiale og relasjonelle ferdigheter som kommunikasjonsferdigheter, samarbeidsevner og evnen til vedvarenhet og kontroll over hverdagen.

Jeg vil hevde at teaterkompaniet arbeidet på fundamentale måter for å rekonstruere denne følelsen av personlighet og ansvar, og herunder subjektivering av aktørene. I Forumteateret møtte de hjemløse antagonistene, og så hva de selv kunne ha gjort annerledes. På samme tid ble ens handlinger tatt alvorlig og benyttet i teateret. Teaterkompaniet utøvde likevel en dobbel kommunikasjon fordi de ting aktørene ble anerkjent for ble omgjort til sceniske virkemidler. Deltagerne fant at deres individuelle særtrekk og praksiser ble benyttet, at det var bruk for dem, men samtidig ble karaktertrekkene forhandlet med og benyttet med andre hensikter av regissører og tutorer. Paradoksalt sett ble særtrekk omgjort til noe annet, enn det som i utgangspunktet var deltagerens intensjon.

Anerkjennelsen de hjemløse fikk innad i kompaniet fikk likevel utrykk gjennom aksept av individuelle karaktertrekk. Innad i kompaniet bygget aktørene opp en egen kultur der det var egne rammer og forutsetninger for anerkjennelse. Anerkjennelsen var ”kontekstspesifikk”, og videre individuell. Særtrekkene blant deltagerne hang sammen med deres fetisjering, hvordan materielle ting ble gitt stor betydning og en egen identitet som samsvarte med



---

aktørenes egen identifikasjon av seg selv. For å anerkjennes måtte de hjemløse bli kvitt disse fetisjene, og selv om de ble benyttet var ideen at de skulle få mindre betydning etter hvert.

Da jeg tidligere skrev om toleranse og mangfold innad i kompaniet var jeg inne på hvordan deltagerne likevel irriterte seg over hverandres særheter. Irritasjonen hang sammen med at flere deltagere ikke ble anerkjent for egen innsats. De ble forvirret over hva som var forventet av dem, og følte de ikke fikk den anerkjennelsen de ville ha, og at de ikke ble sett.

Fetisjer, sett fra utsiden betyr ingenting, men har stor betydning for individet. Fetisj er en ting som blir gitt liv, og jeg så at de hjemløse la stor betydning i tingene sine, formodentlig på grunn av mangel på materielle ressurser. Når en har få ting vil jeg hevde de blir mer betydningsfulle. Eksempelvis var det flere av beboerne på hostelene som nektet å ta av seg skoene ved danseworkshops. Begrunnelsen var at de var deres og de hevdet at ingen hadde rett til å be dem ta dem av seg. Kunstnerisk leder benyttet disse særtrekkene i teateret, og ga dermed deltagerne en følelse av selvsikkerhet og trygghet. At de kunne være den de var, at de ikke ble negativt stigmatisert og dømt for sine fetisjer, men at de var verdifulle i det kunstneriske arbeidet. Dette underbygget deltagerens selvsikkerhet.

Ronny irriterte seg over regissørens arbeidsmetoder fordi han før prøveprosessen på *Down/Out* hadde lest Orwells roman seks ganger og syntes det var dumt Phil ikke var mer tro mot romanen. På grunn av at Ronny hadde god kjennskap til boken ønsket han å vise sine kunnskaper. Phil fokuserte imidlertid ikke på det litterære, men på ulike aktørers individuelle særtrekk og bidrag til forestillingen gjennom personlige historier og fetisjer. De fleste aktørene reagerte som Ronny og irriterte seg over fokuset på andre deltageres fetisjer.

Arthur dukket som nevnt opp, en måned før premieren på *Down/Out*, i en fargesprakende pysjamas som han ønsket å benytte som kostyme. Pysjamasen ble innvilget og Arthur uttrykte at han var strålende fornøyd til tross for ”fnisende” kommentarer og høylytt latter rettet mot kostymevalget. På sikt fant jeg imidlertid at pysjamasen ble anerkjent av de andre deltagerne som en del av Bens karakter, og flere fant frem ”personlige” klær som de ønsket å benytte som kostyme.

Hamad derimot fikk ikke benytte sitt Spiderman-kostyme, men gjennom Phil sitt fokus på dette kostymet gjennom prøveprosessen, fant jeg at Hamad uttrykte stolthet over å iføre seg sin Spiderman-identitet. Gjennom fetisjene fikk deltagerne først og fremst oppmerksomhet,

men med teateret som arena fikk deltagerne mulighet til å på samme tid benytte sine særheter. Jeg fant at de derfor følte seg verdifulle.

Phil var teaterkompaniets ”høvding”, det vil si kunstnerisk leder, regissør og stifter av kompaniet. Eksplisitt nøytt han alles respekt og fungerte som enerådende ”master”, implisitt medførte denne rollen sure miner og et gjennomført spill fra andre ansatte og deltagere. Eksempelvis regjerte en strategi som gikk ut på å overbevise og ”late som” en fulgte hans spilleregler. og konfronterte Phil med alle ideer og problemer. Så lenge Phil trodde han hadde den fulle og hele kontroll slappet han av forklarte ansatte meg:

”CC er Phil sin baby, han elsker arbeidet sitt så høyt. Vi må bare få ham til å tro at han har all kontroll” (Callie, prosjektleder, Outreachworkshops).

I knallgult sykkelutstyr kom Phil bærende inn i prøvelokalet med en flergirs, velutstyrt sykkel. Han kastet et kort blikk på deltagerne som var møtt opp til en ”fryktinngytende” workshop med mesteren selv, og forsvant deretter ut av rommet for å skifte. Straks summet rommet av lave stemmer, som i et virvar av samtaler diskuterte at Phil skulle være tutor og om hvem som egentlig fikk lov til å delta på hans workshops. Phil hadde nemlig gjort det klart at sannsynligvis kun førti prosent av oss hadde rett og erfaring nok til å delta. Han innførte et sterkt skille mellom sine teaterworkshops og andres. Eksempelvis presiserte han at man på andres workshops kunne komme for sent, og få pauser, men at han selv ikke drev en slik barnehage. Under hans regi måtte en gjøre en innsats, være presise, jobbe hardt og ikke kaste bort tiden hans, og hvis en ikke klarte å følge disse ”simple” kravene, kunne en gå hjem og ikke komme tilbake. Slike mennesker hadde han ikke bruk for, konstaterte han. Denne fremgangsmåten fant jeg at på den ene siden resulterte i at deltagerne følte seg ”utplukket” og verdige, men også, på den annen side, følte nedverdiggende og tungt for dem som ikke ble utvalgt, eller akseptert.

Vi spøkte og lo. Hamad gikk mjauende frem og tilbake på gulvet, Casper og Ronny lekeslåss midt på gulvet. Leah, regiassistent under Down/Out, forsøkte og samle oss for å øve på bevegelsessekvensen. Hun hylte: ”Folkens!”. I det samme entret Phil rommet, vi sluttet å le, og Ronny søkte å signalisere at vi måtte holde kjeft. En alvorlig stillhet fylte rommet idet Dennis var den siste som oppdaget at Phil var der og puttet mobilen tilbake i lommen.

---

Phil signaliserte alvor og autoritet, og dette medførte at hans ord ble tatt svært alvorlig av de fleste deltagerne. Under arbeidet med *Down/Out*, hvor Phil virket som regissør, var det ofte han som sto for de voldsomste utbruddene og raserianfallene. Dette førte, som nevnt, til at vi skuespillere måtte trøste, bygge opp under og ta vare på hverandre i og utenfor prøvelokalet. Deltagerne dannet et eget fellesskap seg i mellom, også på bakgrunn av å stå sammen mot Phil. Under prøveperioden utviklet det seg og to distinkte begreper som underbygger overnevnte empiriske eksempler og analyser, nemlig ”Codaisme” og ”Hamad-ting”.

”Hamad-ting”, var et begrep Phil etablerte for å definere alle de ”rare” tingene Hamad kunne finne på å gjøre, og som Phil mente var distinkte for Hamad. Ulike Hamad-ting var eksempelvis da vi øvet på en scene hvor vi skulle presentere oss selv som pornostjerner. Phil var ikke fornøyd med Hamad sin innsats og sa at Hamad skulle late som han var alene. Da Hamad gjorde presentasjonen på nytt, himlet Phil med øynene, begynte å le, og sa ”Det var akkurat det samme Hamad”. Like etter repeterte vi en scene fra dagen før, hvor Hamad skulle kjefta Orwell-karakteren bort fra scenen (og bort fra Paris). Denne scenen hadde vokst ut av en improvisasjon der Hamad med fullt alvor hadde jaget Joey ned fra scenen fordi han trodde at Joey ikke skulle være på scenen på det tidspunktet, dette spilte Phil videre på og putt det inn i forestillingen. Men da Hamad gjentok denne scenen rev Phil seg i håret og kikket tilsynelatende oppgitt på Hamad og uttalte: ”Når en er idiot, som Hamad, og ikke følger regien, og dermed ødelegger hele stykket, hva tenker vi andre da?” Jeg personlig ble ille berørt over denne uttalelsen og det ble mye snakk om dette utsagnet i den etterfølgende pausen. Det viste seg, imidlertid, ved en senere anledning at Phil hadde ment dette i en scenisk sammenheng. Vi skulle reagere på Hamad, vi skulle tenke over hvor ”dum” Hamad var, det var med i forestillingen. Dette viser at det var vanskelig for deltagerne å tolke om de virkelig ble anerkjent, i og med at fiksjon og ikke-fiksjon til stadighet gled over i hverandre, og ingen kunne være helt sikre på om en virkelig ble anerkjent eller ei. I den pragmatiske virkeligheten tok ikke Phil Hamad på alvor, men i det kunstneriske arbeidet benyttet han særtrekkene til å utforme karakterer og forestillingen. Dette viser tilbake til den doble kommunikasjonen teaterkompaniet utøvde.

Det andre begrepet som utviklet seg under prøveprosessen på *Down/Out* var ”Codaisme”. Altså Coda sine unike oppskrifter og forklaringsmodeller, og Coda sitt ”super-språk”. I forestillingen fikk Coda tillatelse til å snakke sitt ”eget språk”, et språk han selv hadde oppfunnet som han kalte ”mitt super-språk”. I en av de første scenene befant vi oss i George Orwells fattigkvarter i Paris på 1920-tallet (Orwell 1934), og ut av vinduene på et hospits der

utlendingene bodde i Paris ville regissøren høre et mangfold av nasjonaliteter. Alle skuespillerne som var immigranter skulle kjeft og diskutere på eget morsmål, og Coda på sitt super-språk. Phil' s intensjon var å benytte mutasjoner og individuelle karaktertrekk for å oppnå ønsket teatralisk effekt, og bruke reelle karaktertrekk for å få frem realistiske rollekarakterer og bakenforliggende temaer. Han uttalte at "et menneskets stereotypier, er et annet menneskes virkelighet". Han ønsket på samme tid å bevisstgjøre deltagerne med hensyn til motivasjoner og årsak – virkning sammenhenger. Ved å bevisstgjøre intensjoner bak handling på scenen, ønsket Phil at deltagerne skulle reflektere over egne intensjoner for handling i det virkelige liv. De empiriske eksemplene og analysene ovenfor har jeg benyttet for å vise at særhetene og fetisjene ble benyttet og hørt, deltagerne fikk oppmerksomhet og ble anerkjent som brukbare og verdige. Phil benyttet hver enkelt skuespiller sine karakteristiske personlighetstrekk, nasjonalitet og språk for å få frem mangfoldet i gruppen, og for å skape sammensatte forestillinger som reflekterte dette mangfoldet. Han sa i denne sammenheng at han syntes det var "jævlig kjedelig" å arbeide med "alminnelige", teaterskoleutdannede skuespillere. Han mente at de ikke eide personlighet eller særegne karaktertrekk, og så det som sin oppgave å forsterke, eller fremheve skuespillernes personlighetstrekk, fremfor å forminske dem, noe han mente var vanlig praksis i andre teatergrupper.

## Apart from the drugs there were art happening there

I kapittel 3 viste jeg at husokkupantene hadde en form for eksistensialistisk motivasjon for sine livsstilsvalg. Husokkupantene ønsket ikke samme anerkjennelse som de hjemløse, men ønsket som de hjemløse å bli anerkjent som subjekter, inneforstått med at de selv kunne bestemme innholdet i hvordan de ble definert. De søkte anerkjennelse for at deres praksiser skulle være et legitimt uttrykk for felles norm. De ønsket aksept for å være på kanten, eller "baksiden", og oppnå verdighet for å være kapable til å balansere på kanten og ikke falle helt "utenfor" eller helt "innenfor". De søkte å lage seg en skyggeverden der de kunne ha med seg selv, eller den identiteten de iscenesatte gjennom sin stil og levemåte. De kontrasterte seg fra storsamfunnet gjennom sin stil og sine forbruksidealer, for å oppdage og uttrykke en alternativ identitet. Gjennom sin stil og forbruksidealer, og ved å tillegge egne betydninger til dens sammensetning, konstruerte husokkupantene en alternativ identitet som uttrykte en kontrast til det eller dem de ikke ville vedkjennes. Jeg vil hevde at de klarte å mimere de

---

hjemløse, og at de ble anerkjent som unormale i kraft av å oppholde seg i risikozonen. Samtidig lyktes flere av husokkupantene å aksepteres som annerledes, men normale, på bakgrunn av at de var bricolører og innovative.

Husokkupantene følte at de hadde lyktes når de kunne leve som de ville og overleve med deres stil eller praksis. Deres ideal var å leve av å være performere, og ha et nettverk av andre husokkupanter og kunstnere. Husokkupantene var opptatt av det store i de små tingene (jamfør ”The Factory”<sup>36</sup>), sin stil, kroppen og nærhet til seg selv. De var opptatt av det nære eller det filosofiske, og kunsten, for å distansere seg fra borgeligheten de ofte hadde brutt ut av. På grunn av at de hadde brutt ut av normalsamfunnet hadde de imidlertid et ambivalent forhold til anerkjennelse fra den omgivende kultur. De ønsket anerkjennelse for å lykkes med sine prosjekter, men anerkjennelsen skulle oppnås på deres egne premisser.

Innenfor miljøet gjaldt egne regler for anerkjennelse, en husokkupant måtte, som nevnt, fremstå som fattig, kreativ, liberal til dop, gå i fargerike og behagelige klær, være opptatt av dans, bevegelse og avspenning. Tro på en selv, være sterk, uavhengig, ha et nettverk med andre husokkupanter og bruke lite penger på klær og andre ”forskjønnende” ting. I tillegg måtte en ha kunnskap om hvordan en kunne få tak i billige forbruksvarer som mat, klær og dop. De ønsket å ta med seg denne praksisen, eller livsstilen, og likevel anerkjennes som en del av normaliteten.

Husokkupantene hadde som beskrevet en individualistisk tankegang. Dette innbar at de så ”jag’et” som det som var igjen etter at det sosiale og relasjonene var tatt bort. Dette gjorde de ved å fraskrive materielle gleder. De ønsket å iscenesette eller skape det spesielle ved seg selv, bygge opp sine ferdigheter og kompetanse, og gjennom kunsten iscenesette seg som subjekt. Jeg vil hevde at det som satte i gang disse handlingene var aggressivitet mot storsamfunnet, og en søken etter risiko og spenningsøkende aktiviteter for å utfordre, og teste grenser i et ellers rutinepreget liv. Dette fant husokkupantene rom for på kanten. De så individet som friskt og samfunnet som sykt, og de måtte fraskrive seg de samfunnsmessige og materielle goder for å iscenesette det de fant som det virkelige ”jag’et”. Kunst utvikles med den kapital som kun er ens egen, ens erfaringer, og teateret fungerte ikke kun som en

---

<sup>36</sup> The Factory var Andy Warhols studio hvor pornostjerner, hjemløse, rusmisbrukere, musikere og kjente kunstnere hjalp han med å masseprodusere sine kunstarbeid. Warhol brukte herunder en stor del av sin inntekt på å finansiere livsstilen til sine medarbeidere (Warhol 2008).

intensjon, men hadde en funksjon for husokkupantene fordi kollektivet som ble dannet i teatergruppen førte mot noe. Mot utvikling av egne ferdigheter, mot sjansen til å ”være noen” og berømmelse for dette ”noe”.

Flere av husokkupantene i kompaniet hadde oppnådd å leve av å være performere, eller arbeide med det de ønsket å identifisere seg med. Dette fant jeg var en avgjørende forskjell fra de hjemløse, på grunn av at de hjemløse først og fremst søkte å ”gli inn” og passere ubemerket i storsamfunnet. Husokkupantene søkte anerkjennelse for å være ”spesielle”.

Yago var 34 år, tutor på sirkusworkshopene til teaterkompaniet, og arbeidet som lærer på sirkusskole. Han fortalte at han hadde funnet selvtillit gjennom kompaniet til å satse fullt og helt på det han ønsket å leve av. Tidligere søkte han å fylle ut dagene med dop og fester, eller ved å flytte fra leilighet til leilighet. Sirkustreningen innen teaterkompaniet hadde imidlertid ført til at han satset fullt og helt på å bli sirkuslærer. Ferdighetene utløste en betydningsfull forskjell med hensyn til hvordan han så på seg selv, og Yago sa at han hadde gått fra å betrakte seg selv som husokkupant til å presentere seg som sirkusartist.

Et annet eksempel på at husokkupantene lyktes med sine individualistiske prosjekter, og ble anerkjent av storsamfunnet, var da Carlos våren 2007 fikk sin første profesjonelle jobb som gjøgler på ”The Royal Opera House” i London.

De fleste husokkupantene hadde ingen formell utdanning, men var selvlærte eller hadde gått på gratis kurs og workshops. Forklaringen var at de ønsket å gå sin egen vei. Maria tok kurs i utøvende kunst ved siden av å delta på CC workshops. Høsten 2007 startet hun også på kurs for å bli pilateslærer. Hun forklarte at hun ville trene seg opp til å bli pilateslærer fordi hun syntes det var en god måte å tjene til livets opphold på. Hun understreket, i en mail jeg mottok våren 2008, at hun ikke ønsket å bli en rik person, men bare tjene nok til å leve og reise. Maria hadde, som beskrevet, kommet til London for å ”finne seg selv”, fordi hun så på seg selv som et barn da hun bodde med foreldrene i Madrid. Hun følte at hun var i ferd med å bevise for seg selv at hun kunne klare seg selv og ikke være avhengig av foreldrene eller andre. Innen kunsten, fortalte hun, kunne hun utvikle de ferdigheter hun behøvde for å leve livet på den måten hun selv ønsket.

Husokkupantene livnærte seg ved hjelp av sosialpenger og eventuelt småjobber. De ønsket imidlertid å anerkjennes som kunstnere og være i stand til å leve av kunsten sin 100%. Til

---

forskjell fra de hjemløse ønsket de ikke å anerkjennes med ”normale” jobber, ”normale” leiligheter eller utdanning. De bygget sin egen stil som flere lyktes i å anerkjennes for.

Det politiske uttrykket hos husokkupantene fant jeg først og fremst i deres stil (Hebdige 1979), ”å være tilstede” var det ultimate uttrykk for politiske standpunkt (St. John 2003). Innen kompaniet fikk imidlertid husokkupantene anerkjennelse som unormale fordi de mimerte de hjemløse, og intervenerte i De undertryktes teater hvor de ”overtok” de hjemløses antagonist. Nettopp på grunn av dette vil jeg hevde at husokkupantene bedrev et politisk prosjekt. De beveget seg, i symbiosen med de hjemløse, fra underdanige til undertrykte. En subkultur blir politisk i det øyeblikk den forlater klubbens mørke og kommer ut i offentlighetens lys (Marchart 2003).

I hegemonisk teori defineres politikk som en bevegelse fra det mikro-politiske (kultur) til det makro-politiske (politikk). Politisk handling defineres som bevegelse fra underdanighet (som er sosiokulturelt) til et undertrykkende forhold (som er politisk) (Laclau og Mouffe i Marchart 2003). Bevegelsen blir imidlertid formidlet av en tredje term, antagonisme, som innebærer å ha noe å sloss mot, eller være i opposisjon til. Husokkupantene imiterte de hjemløses antagonist ved at de involverte seg i risikozonen og i de undertryktes teater. Det som må være gitt for at en politisk situasjon skal finne sted er en situasjon av eksplisitt antagonisering, i tillegg til, tilstedeværelse av et kollektiv (Marchart 2003), jeg vil hevde at CC som organisasjon dannet dette kollektivet. Forumteateret er en forestilling som i tillegg involverer og utfordrer den offentlige observatør. Jeg fant at husokkupantenes intensjon med involvering i risikozonen, var en kombinasjon av protest mot borgerligheten, og en fest, hvor de feiret seg selv (St. John 2003).

## Cardboard Citizens på Londons teaterscene

”Jeg er svært glad for, og stolt over å arbeide sammen med CC som deres ambassadør. Gjennom de siste 16 årene har de klart å gjennomføre en veldig sjelden bragd; å produsere fantastisk kunstnerisk arbeide som utfordrer publikum, og på samme tid skape store forandringer i menneskers liv. Ingen organisasjon i Storbritannia demonstrerer bedre teaterets kapasitet til å forandre liv gjennom personlig myndiggjøring, og gjenoppbygging av skadet selvbilde. CC sitt arbeid med hjemløse; hvordan deres forestillinger åpner opp publikums øyne og provoserer

intens debatt, er helt enkelt uvurderlig. Den rollen CC som organisasjon spiller, og har spilt i noen av medlemmenes liv, har ikke bare hjulpet dem å forandre deres liv, men har også gjenreist deres selvtillit og stolthet” (Kate Winslet 15.02.08, i Cardboard Citizens 2008, min oversettelse).

Jeg fant at dette fellesskapet av aktører, teaterkompaniet, bidro til en endring i hvordan aktørene ble sett på og så på seg selv. De lyktes med å bryte tilbake av den grunn at deres ideer om seg selv nådde ut, både til andre hjemløse, og den omgivende kultur. Fellesskapet og kompetansedannelsen innad i kompaniet bidro til at de hjemløse og husokkupantene lyktes i å få anerkjennelse for sine utprøvinger av normaliteten, som var i overensstemmelse med deres oppfatning av seg selv, eller likeledes nye oppfatninger av seg selv.

Kate Winslet beskrev etter mine fortolkninger CC som et sosialpedagogisk prosjekt, heller enn et profesjonelt teaterkompani. Anerkjennelsen fra den omgivende kultur tok mange former. Anerkjennelsen var eksempelvis ulik med hensyn til hvorvidt teaterkompaniet utøvde Forumteater, eller andre ”alminnelige” teaterforestillinger. I Forumteateret spilte deltagerne for andre hjemløse, og jeg vil hevde at de her oppnådde anerkjennelse både som skuespillere og mentorer, i og med at skuespillerne i EP programmet fungerte som mentorer etter forestillingene på hostel. På den offentlige scene fant jeg at kompaniet hovedsaklig ble anerkjent som en uvanlig veldedighetsorganisasjon.

Kritikkene og anmeldelsene fra storsamfunnet og media var hovedsakelig adressert til Phil og de ansatte i kompaniet. Dette førte til at det var de ansatte som ”veldedighetsarbeidere”, som var gjenstand for anerkjennelse fra storsamfunnet. Jeg fant likevel at kritikkene gledet skuespillerne, da de ivrig kastet seg over aviser og internett for å lese om seg selv.

Eksempelvis kommenterte Kate Stratton fra Time Out teaterkompaniets oppsetning av ”Pericles” i 2003 med følgende:

”Et absorberende drama utøvd med lidenskap, humor og intelligens av et ensemble som er gitt et filter for å artikulere sine erfaringer, og som gjør dette med verdighet og ærlighet slik at deres stemmer blir enda sterkere” (Kate Stratton 2003, min oversettelse).

CC har fått aksept som en del av Londons teaterscene, og har vært gjenstand for anmeldelser fra anerkjente kunst- og teateranmeldere. Kompaniet som helhet og dets forestillinger har



---

blitt anmeldt og reklamert for i blant annet "The Guardian", "Time Out", BBC news (uk), "The British Council Arts", "The Times", "The Willow Walker", og "The British Theatre Guide". Kompaniet har også tatt del i anerkjente festivaler i London, eksempelvis "The New Work festival" (2004), og "The Royal Shakespeare Company Complete Festival" (høsten 2007), og i tillegg har kompaniet samarbeidet med The Royal Shakespeare Company ved tre anledninger, i 2003, 2004 og 2007. En deltager fra CC gikk direkte fra CC til ansettelse i The Royal Shakespeare Company etter deres første samarbeid i 2003 (The Royal Shakespeare Company 2006).

Teaterkompaniet ble også anerkjent for sine kunstneriske ferdigheter. Lyn Gardner fra "The Guardian" anmeldte "Mincement" (2005) som et profesjonelt teaterstykke:

"Et bemerkelsesverdig stykke teater, med mange lag og nivåer, og så lidenskaplig og nytenkende som ingenting annet på Londons scener" (Lyn Gardner, 2005, min oversettelse).

Dette viser at CC rolle som teaterkompani i London balanserte på en linje mellom profesjonelt teater, med profesjonelle skuespillere, og som en uvanlig veldedighetsorganisasjon.

## Avsluttende bemerkninger

*”How does it feel? To be on your own. With no direction home. Like a complete unknown – Like a Rolling Stone”.*<sup>37</sup>

Jeg har beskrevet hvordan aktørene i teaterkompaniet, de hjemløse og husøkkupantene, beveget seg fra individuell fremmedgjøring til anerkjennelse for egne utprøvinger av normalitet. Jeg har argumentert for at aktører som defineres som avvikere i storsamfunnet i London, opererer med det samme normsettet, men forvalter dette normsettet gjennom avvikende praksiser. Alle samfunn er basert på regler, normer og noen felles fortolkningsrammer, som varierer i omfang og styrke. Aktørene i CC delte disse verdiene, eller fortolkningsrammene, med storsamfunnet på et allment nivå, men befant seg i en ”unormal” kontekst og utviklet derfor andre fortolkninger av normsettet. De forvaltet dem, eller praktiserte dem, på avvikende måter, og i en kontekst hvor de hadde marginale posisjoner; på kanten.

Oppgaven har omhandlet hvordan normalitetsstandarder forandrer seg, utfordres og iverksettes. Jeg har drøftet ulike forhandlinger om normalitet, og vil hevde ved at aktørene oppnår anerkjennelse fra storsamfunnet for sine praksiser inntar normaliteten nye former. Aktørene i CC lyktes etter hvert med å definere sine egne praksiser innenfor en allmenn, akseptert normalitet. De justerte normaliteten eller klassifikasjonsapparatet på den ene siden, men tilpasset også egen praksis. Avvikende praksiser fører til en utvidelse av rådende normalitetsbegreper. Normaliteten er ikke statisk, men omformes ved at ulike praksiser og momenter anerkjennes av storsamfunnet og blir en del av den normative normaliteten.

Til sist vil jeg kommentere at mitt materiale viser en dramatisk utgave av noe vanlig; mobilitet og unge mennesker som flytter inn i metropolene hvor de samhandler med mennesker som er annerledes. Samtidig, innen kunstmiljøer spesielt, er det vanlig at en hyller dem som utfordrer etablerte praksiser. Normalitet er forventning om hva som er vanlig, og jeg vil hevde at individualisme er en del av et felles vestlig-sekulært verdisett, og

---

<sup>37</sup> Hentet fra Dylan, Bob (1965) *Like a Rolling stone*. I: Highway 61 Revisited.

at "selvrealisering" for mange innebærer konvertering fra et sted til et annet. Man skal ut i verden for å "finne seg selv", og utgjøre en forskjell for å bekrefte sin identitet.

Individualisme går ut på at individet må bekrefte seg selv (Bourdieu). Tanken er at man er noe i lys av seg selv, og ikke i lys av andre. For å finne seg selv må man dermed prøve ut egne praksiser, uavhengig av "signifikante andre" (Berger og Luckman 1966). Hjem er det sted hvor en kan være "seg selv", hvor konteksten gir rom for egne utprøvinger av normalitet som er mer i overensstemmelse med hvordan en oppfatter seg selv. "I need more space, and space is never at home" (Bauman 1996: 29).

## Kildeliste

Babcock, Barbara A. (1978) *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*.

Ithaca: Cornell University Press.

Bauman, Zygmunt (1996) "From Pilgrim to Tourist – Or A Short History of Identity" I:

*Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall and Paul De Gay (red.) London: SAGE

Publications.

Becker, Howard, S. (1973) *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The

Free Press.

Beckett, Samuel (1992) *Mens vi venter på Godot*. Oslo: Document forlag.

Berger, Peter L. og Luckman, Thomas (1966) *The Social Construction of reality. A Treatise*

*in the Sociology of Knowledge*. Bergen: Fagbokforlaget AS

Bloustien, David (2003) "Oh Bondage, Up Yours!" Or Here's Three Chords, Now Form a

Band: Punk, Masochism, Skin; Anaclisis, Defacement" I: *The Post- Subcultures*

*Reader* David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.

Boal, Augusto (1992) *Games for Actors and Non-Actors*. (red. Adrian Jackson) London:

Routledge.

Boal, Augusto (2001): *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications

Group, Inc.

Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University

Press.

---

Brecht, Bertolt (1975) *Om teater*. Stockholm: Pan/Norstedt.

Caldeira, Teresa P.R. (2000) *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. London: University of California Press

Clark, Dylan (2003) "The Death and Life of Punk, the Last Subculture." I: *The Post Subcultures Reader* David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg

Desjarlais, Robert (1997) *Shelter Blues Sanity and selfhood among the homeless*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Engelstad, Arne (1989) *De undertryktes Teater, Når Tilskueren Blir Deltaker – Augusto Boals Metoder og Praksis*. Oslo: Cappelens Forlag.

Fjell, Tove Ingebjørg (1996) *Sette seg selv i scene: Fra ide til produksjon i frie, tyske teatergrupper*. Bergen: Norse Publications.

Frøystad, Kathinka (2003) "Forestillingen om det "ordentlige" feltarbeid og dets umulighet i Norge." I: *Nære steder, nye rom. Utfordringer i antropologiske studier i Norge*. Rugkåsa og Trædal (red.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Glasser, I og Bridgeman, R (1999) *Braving the Streets: The Anthropology of homelessness*. Public Issue in Anthropological Perspective Volume 1. New York – Oxford: Bergham Books.

Guldbrandsen, Adelheid S. (2006) "Overlever jeg i dig?" I *Normalitet*. Thomas Hylland Eriksen, Jan Kåre Breivik (red.). Oslo: Universitetsforlaget.

- Hall, Stuart (1976) "Subculture, Culture, and Class" I: *Resistance Through Rituals*. Stuart Hall, Clarke Jefferson and B. Roberts. London: Routledge.
- Hammer, E. (2006) "Individualisering og trygghet i det senmoderne samfunn" I: *Trygghet*. Thomas Hylland Eriksen (red.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Hebdige, Dick (1979) *Subculture the meaning of style*. New York – London: Routledge.
- Horak, Roman (2003) "Diaspora Experience, Music and Hybrid Cultures of Young Migrants in Vienna" I: *The Post- Subcultures Reader*. David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.
- Hylland Eriksen, Thomas (2004) *Røtter og Føtter*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Hylland Eriksen, Thomas (2006) (1) "Innledning: I de enøydes land." I: *Normalitet*. Thomas Hylland Eriksen, Jan Kåre Breivik (red.). Oslo: Universitetsforlaget
- Hylland Eriksen, Thomas (2006) (2) "Innledning: Tryggheten og dens motstandere." I: *Trygghet*. Thomas Hylland Eriksen (red.) Oslo: Universitetsforlaget
- Kapferer, Bruce (1991) *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*. Washington DC: Berg Publishers Limited and Smithsonian Institution Press.
- Klein, Gabrielle (2003) "Image, Body and Performativity: The constitution of Subculture Practice in the Globalized world of Pop." I: *The Post- Subcultures Reader*. David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.
- Loe, Berit (2001) *Kjedsomhet betingelser*. Oslo: Hovedoppgave ved Psykologisk Institutt, Universitetet i Oslo.

---

Marchart, Oliver (2003) "Bridging the Micro – Macro Gap: Is there such a Thing as a Post – Subcultural Politics?" I: *The Post- Subcultures Reader*. David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.

Moser, Ingunn (2006), "Teknologi, subjektivitet og kropp i ordningen av funksjonshemninger og funksjonsdyktighet." I: *Normalitet*. Thomas Hylland Eriksen, Jan Kåre Breivik (red.). Oslo: Universitetsforlaget.

Muggleton, David and Weinzierl, Rupert (2003) "What is Post- Subcultural studies anyway?" I: *The Post- Subcultures Reader*. David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.

Orwell, George (1934) *Down and Out in Paris and London*. New York: A Harvest Book Harcourt, Inc.

Sindig-Larsen, Henrik (2006) "Eksternaliserte og relasjonelle trygghetsregimer." I: *Trygghet*. Thomas Hylland Eriksen (red.). Oslo: Universitetsforlaget.

Smedslund, Jan (1997) *The Structure of Psychological Common Sense*. London: Lawrence Erlbaum Associates.

Solvang, Per (2006), "Problematisering, utdefinering eller omfavnelse. Om normalitet." I: *Normalitet*. Thomas Hylland Eriksen, Jan Kåre Breivik (red.). Oslo: Universitetsforlaget.

St. John, Graham (2003) "Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest." I: *The Post- Subcultures Reader*. David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.

- Stahl, Geoff (2003) "Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a new Modell." I: *The Post- Subcultures Reader*. David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.
- Stoller, Paul (1989), "Ch. 2: Eye, Mind and Word in Anthropology." I: *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- The Post- Subcultures Reader* (2003) David Muggleton og Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.
- Todrov, Tzvetan (2001) "Life in Common: An essay in General Anthropology". Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ueno, Toshiya (2003) "Unlearning to Raver: Techno-Party as the Contact Zone in Trans Local Formations." I: *The Post- Subcultures Reader*. David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.
- Wadel, Cato (1991) *Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. Flekkefjord: Seek A/S
- Wagner, Roy (1981) *The Invention of Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Willis, Paul E. (1978) *Profane Culture*. London: Routledge & Kegan Paul
- Winge, Theresa M. (2003) "Constructing "Neo-Tribal" identities through dress: Modern Primitives and Body Modification." I: *The Post- Subcultures Reader*. David Muggleton, Rupert Weinzierl (red.). Oxford – New York: Berg.



---

## Andre kilder

*Annual Review* (2006). London: Cardboard Citizens.

*Annual Review* (2008). London: Cardboard Citizens.

*Bean Street* (2007). Tunde Euba (red.). London: Cardboard Citizens.

Berg, Eliann Stålem (03.07.2007) *Intervju med Emma, Prosjektassistent This Way Up*.

London.

Berg, Eliann Stålem (24.05.2007) *Intervju med Karen, Prosjektleder This Way Up*. London.

Cohen, Leonard (1988) "First we take Manhattan, then we take Berlin." I: *I'm Your Man*.

New York: Sony Music Entertainment Inc.

*Down/Out* (2007), Adrian Jackson og John Petherbridge (red.). London: Cardboard Citizens.

Dylan, Bob (1965) "Like a rolling stone" I: *Highway 61 Revisited*. New York: Sonny BMG

Music Entertainment Inc.

*Members Handbook* (2006). London: Cardboard Citizens (2006).

Reed, Lou (1972) "Walk on the Wild Side." I: *Transformer*. Vancouver: RCA Records.

*Theatre of the Oppressed Professional Training Courses* (2006). London: Cardboard

Citizens (2006).

## Internett

Advisory Service For Squatters (2008). URL: <http://www.squatter.org.uk> (Hentet 12.01.2008).

Cardboard Citizens (2008) *Kate Winslet hosts Delightful Evening- First Annual Cardboard Citizens Fundraising Dinner (15.02.2008)*. URL: <http://www.cardboardcitizens.org.uk/news.php?id=48> (Hentet 20.04.2008).

Crisis (2007) *What we do*. URL: <http://www.crisis.org.uk> (Hentet: 11.12. 2007).

Crisis Skylight (2007) *Crisis Skylight* URL: <http://www.crisis.org.uk/page.builder/CrisisSkylight.html> (Hentet 11.12.2007).

Hackney Borough (2008) *Hackney Borough profile*. URL: [http://www.hackney.gov.uk/xp\\_boroughprofile\\_chapter1.pdf](http://www.hackney.gov.uk/xp_boroughprofile_chapter1.pdf) (Hentet 09.05.2008)

Kate Stratton (2003) "Time Out On The Lower Depths". Cardboard Citizens, London: URL: [www.cardboardcitizens.org.uk/endorsements.php](http://www.cardboardcitizens.org.uk/endorsements.php) (Hentet 03.05.08)

Laban Centre (2007). URL: <http://www.laban.org> (Hentet 19.07.2007).

London Bubble Theatre Company (2008) *The Vision*. URL: <http://www.londonbubble.org.uk/mission> (Hentet 02.05.2008).

Streets Alive Theatre Company (2008) *Using theatre to empower homeless young people*. URL: <http://www.aqrk45.dsl.pipex.com> (Hentet: 14.03.2008).

Søndagsrevyen (24.02. 2008) *Teater. Nå om teater som terapi*. URL: <http://www1.nrk.no/nett-tv/indeks/123421> (Hentet 25.02.2008).

---

The Guardian (2008) *Areas by deprivation 2004-2007*. URL:

<http://society.guardian.co.uk/issues/page/0,,2276375,00.html> (Hentet 09.05.2008).

Lyn Gardner (2005) *The Guardian on Mincement*. Cardboard Citizens, London. URL:

<http://www.cardboardcitizens.org.uk/endorsements.php> (Hentet 03.05.08).

Prince, T (1986) *Renunciation*. URL:

<http://www.accesstoinight.org/lib/authors/prince/bl036.html> (Hentet 02.05.2008).

The Royal Shakespeare Company (2006) *Artistic Director of Cardboard Citizens, talks*

*about his production of Timon of Athens, part of the RSC's Complete Works Festival.*

URL: [http://www.rsc.org.uk/rscfiles/adrian\\_jackson.pdf](http://www.rsc.org.uk/rscfiles/adrian_jackson.pdf) (Hentet 03.05.08)

Tower Hamlets Borough (2008) *Tower Hamlets Borough profile* URL:

<http://www.towerhamlets.gov.uk/data/discover/data/borough-profile/index.cfm> (Hentet 09.05.2008).

Warhol (2008) *The Warhol*. URL: [www.warhol.org](http://www.warhol.org) (Hentet 16.05.2008).

Yeshe, Lama (2001) *What is Renunciation?* URL:

<http://www.lamayeshe.com/lamayeshe/renunciation.shtml> (Hentet 02.05.2008).