

ISCENESETTELSE AV FREAKS

En diskusjon om utstilling av mennesker i
Tivolihaven og frem til vår tid

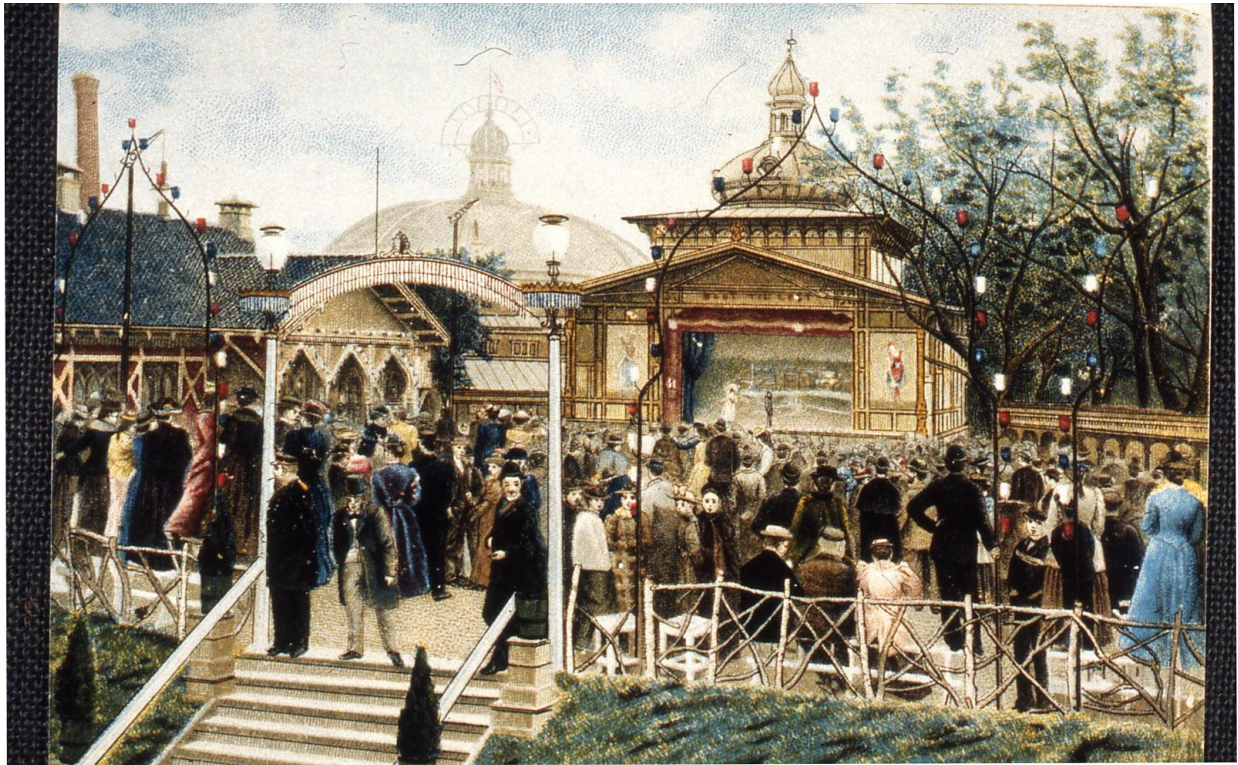


Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Teatervitenskap
Vår 2010
Kirsti Nordby

INNHold

Forord	3
Takk til alle	5
Kap. 1. Teppet opp!	7
Problemstilling	7
Metodisk tilnærming	9
Reflekterende holdning	12
Freak – en performer?	14
Samspillet sal scene	16
Mimikk til slett spill?	17
Legemets øye – sjelens speil	19
Kunst erstattes av kunsten å se seg selv	21
Min mor, mitt speil	22
<i>Freaks</i> til hverdag og fest	27
Nåla i sagmuggen	28
Kap. 2. Historisk herlighet i sus og dus	31
Ei blott til lyst?	31
Seiglivet svart katt	35
Vinen blomstrer igjen	37
Tivolihavens endeligt	40
Freaks på scenen	40
Livet bøyes i flertall	44
Annerledes men likevel attraktiv	46
Normalitet og avvik	48
Kap. 3. Sjeldne kuriosa	53
Kongen av humbug	53
Gjøglerne og andre haleløse fruer	57
Kuriøse tvillinger med særegen livsstil	64
Stor kjærlighet for små folk	67
Hårete skjønnhet	68
Livslang turnè med Lent og Lund	72
Fra bakteltet til filmduken	74
En smertens blomst	78
Kap. 4. Skjønnhetens tyranni	80
<i>I dreamed a dream</i>	80
Langt korpus i godt lune	85
Grenseløst <i>freakshow</i>	85
Kap. 5. Teppesfall	88
Litteraturliste	92
Andre Kilder	94
Vedlegg	96

Forsidebilde: Annonse The B arnum & Bailey Greatest Show on Earth. Hentet fra *FREAKS: We who are not as others*. Daniel P. Mannix, s. 2



Maleri av Tivolihaven, i Oslo Bymuseums eie.

Forord

Da jeg bestemte meg for å skrive om *freaks* i underholdningsindustrien skulle det vise seg at dette bød på mange utfordringer og innebar ikke så rent få kompromisser. Den første krevende oppgaven var å finne en klar og utvetydig definisjon på hva *freaks* er. Derne sette definisjonen av *freaks* inn i en kulturell og historisk kontekst. Til slutt å systematisere slik at stoffet ble tilgjengelig for dem som ville utforske emnet videre, og for dem som var nysgjerrige.

Og nettopp nysgjerrighet, som vi skal se, er et av stikkordene når det gjelder denne underholdningsformen. Det finnes noe dokumentasjon, billedmateriale og tekst om sirkus og omreisende gjøglere, men svært lite om utstilling av mennesker som underholdningsobjekter. Til tross for at dette var en vanlig forlystelse i den vestlige verden i over hundre år, er emnet lite berørt vitenskapelig. Av dette kan en kanskje slutte at det har vært liten interesse for å belyse denne formen for underholdning og at publikasjoner ville "kjede" eventuelle lesere:

”Vi skal ikke trette leserne med alle de merkelige ting som de omreisende artister hadde å by på...”¹

Utgangspunktet for å skrive en masteroppgave om fenomenet *freaks* i underholdningsindustrien er alt annet enn lett. Spesielt vanskelig er å se en kontinuitet i de historiske linjene. Det å flette sammen byens kulturelle mangfold i en helhetlig kontekst, har til tider også syntes uoverkommelig. I forsøket på å samle det usammenhengende materialet som finnes, har det vært vanskelig å ivareta denne helheten. Det mest overraskende for meg var å oppdage hvor lite kunnskap folk har om Christianias² største forlystelsesetablissement – Tivolihaven.³ Min egen generasjon (oppvekst på 70-tallet) har liten eller ingen kunnskap om dette. Det samme gjelder den eldre generasjon. Dette er ikke engang pensum for byens autoriserte guider. Dermed kan verken byens sosiale eller kulturelle forhold utelates i en slik oppgave. Arbeidet har vært interessant og fascinerende, og gitt større innsikt i en forlystelseskultur og tradisjon som er lite kjent i vår tid. Min egen interesse for Tivolihaven ble for alvor vekket gjennom Herman Berthelsens bok *Skjeggete damer og siamesiske tvillinger Fra Tivoli til Big Brother*⁴. Denne boka har vært utgangspunktet for videre lesning og interesse for det jeg velger å kalle subkulturen i Christiania.

Med subkultur mener jeg en underholdningsform som var velkjent og etablert i samtiden, men som ikke ble publisert, verken den gang den fant sted (her; 1837-1937) eller i ettertid. Det finnes kildemateriale på emnet, men dette er kun fragmentarisk og lite systematisert. Denne underholdningsformen representerer samfunnets underliggende, lysskye strømninger, men interessant nok fant også et konvensjonelt og borgerlig publikum veien til Tivolihaven. I den delen av subkulturen det her skal forskes på, nemlig *freaks*, er det vanskelig å finne en definisjon som favner alt som dekker denne kulturen. Til det er begrepet *freaks* i all sin utstrekning for vidt. Jeg velger i denne oppgaven å ta utgangspunkt i Clyde Ingalls definisjon av *freaks*: ”[...] Ta en hvilken som helst person som ser litt merkelig ut (...), overdriv det spesielle og gi ham en god bakgrunnshistorie, og du har en stor attraksjon”⁵ Det var et fenomen som utelukkende skulle være til for underholdningens skyld, men var samtidig et ikke-fenomen. *Freaks*´ levekår, stand eller stilling var sjeldent noe tema.

¹ Johnsen Oscar Albert, Bind 1, *Tønsberg bys historie*. Tønsberg i vår tid, 1955, hentet fra Herman Berthelsen, *Sirkus i Norge*
Forordet s.9

² I tidsperioden det her skrives om har byen skiftet navn flere ganger. Det er blitt skrevet både med K og Ch. For å unngå misforståelser, velger jeg å skrive Ch.

³ Forlystelsesetablissementet skiftet navn flere ganger. Jeg velger å bruke navnet *Tivolihaven* for at forvirringen hos skriver og leser ikke skal bli total.

⁴ Herman Berthelsen

⁵ Berthelsen Herman: 2002, *Skjeggete damer og siamesiske tvillinger. Fra tivoli til ”Big brother”* s. 28

I over hundre år, ca 1837 – 1937, var det vanlig å stille ut annerledes utseende mennesker til forlystelse i Christiania. Omreisende sirkus og tivoli reklamerte med ”verdens tykkeste dame” eller ”sammenvokste tvillinger” som attraksjon. Jeg vil i denne oppgaven henvise til både sirkusteltet og tivoliet for opptredener av *freaks*. Dette fordi utstilling av mennesker foregikk begge steder, også fordi disse etablissementene blir brukt om hverandre i kildene jeg har hatt tilgang til. Hvordan ble disse menneskene presentert, og hvorfor lot de seg stille ut?⁶ Hva forteller denne formen for underholdning om tidens menneskesyn? Hva sier det om de som utnytter disse menneskene? Hva får publikum til å betale for å se denne form for underholdning? Jeg håper å kunne gi leseren en dypere innsikt i *freaks* som en del av underholdningsindustrien i vår nære fortid, her hjemme og i USA.

Takk til alle

En rekke personer har vært med på å bidra til at dette prosjektet har kommet i havn. Mange gode råd og veiledninger på veien har gjort at det til slutt ble en vitenskapelig oppgave. De mange samtalene og besøkene hos Herman Berthelsen har vært til hjelp og inspirasjon. Hans bøker, filmer og materiale om emnet har vært til glede og ikke minst til nytte.⁷ Dessuten begeistring og hans genuine interesse for *freaks*, sirkus og tivoli har gjort at mitt engasjement for emnet har hatt betydning rent utover det faglige. Takk Herman.

Av andre som har satt sitt preg på arbeidet er mine veiledere ved institutt for teater. Anne Helgesen som hjalp meg i gang og stilte fornuftige spørsmål, som brakte meg videre i prosessen og dessuten satte meg i kontakt med Herman Berthelsen. Min nåværende veileder fortjener honnør og en stor takk for utrettelig optimisme og tro på meg og prosjektet: Siren Leirvåg – selveste Redningsskøyten. Mange morsomme veiledningstimer med konstruktive diskusjoner og treffende kommentarer, er en av tingene jeg kommer til å savne fra arbeidet med oppgaven. Kaisa Ytterhaug, min fadder, venn og diskusjonspartner har vært til uvurderlig støtte i arbeidet med oppgaven. En skarpskodd skribent man skal lete lenge etter for å finne maken til. En stor takk også til Rita Lindanger for morsomme samtaler og oppmuntring, samt hjulpet til med de historiske fakta. Begge har gitt støtte og oppmuntring, samt innspill som har hatt stor verdi.

Masteroppgaven hadde heller ikke blitt realisert uten Sidsel Berg Weinreich og Thomas Carlmeier. Begge med sine blikk for korrektur og rettskrivning har finjustert

⁶ Ibid. Baksidetekst

⁷ Ibid. s.7

oppgaven, kommet med gode innspill og forslag til rettelser. Sidsel har også ordnet arvisutklipp, plakater og bilder i system. Med sin sans for ”pirk” har dette nå blitt satt sirlig og kronologisk i oversiktlige mapper. Kari-Anne Zachariassen har bidratt med skanning av bøker slik at det har blitt ryddig og oversiktlig system. Alltid positiv og velvillig overfor nye utfordringer. Espen Zachariassen har vært en trofast hjelper der mine datakunnskaper ikke har strukket til, og for all frakt av bøker og materiell mellom Oslo og Fredrikstad. Frank Warmbrodt fortjener en stor takk for hjelp med bilder og layout. Tilretteleggingstjenesten ved Universitetet har bistått med praktisk hjelp og støtte igjennom prosessen.

Oslo Museum og Nasjonalbiblioteket har vært til uvurderlig hjelp til finne aviser og pluss annet materiale. En særlig takk til Anne Birgit Lindaas, Lars Emil Hansen, Thor Hovde og Jorunn Sanstøl. Likeså Anne Storrusten som hver med sin kunnskap og interesse for emnet har bidratt med nytt stoff, innspill og opplysninger.

Biblioteket ved Filmens Hus har vært behjelpelig med å finne bøker og filmer om *freaks* i film. Det samme har ansatte i Oslo Bys Vel, hvor artikler fra tidsskriftet *St. Hallvard* har blitt brukt. Ved hjelp av facebook har jeg kommet i kontakt med en av etterkommerene av Knut Oskar Tivander, Ulf Tivander, som sjenerøst har bidratt med bilder, sin kunnskap og viten om den tidligere direktøren ved Tivolihaven. En takk går også til Vibeke Sæther for hyggelig respons og interesse. Jeg vil også takke for enestående respons fra forfatterne Gaham Wilson og Daniel P. Mannix for publisering av forsidebilde og tegneserien. En stor takk til Den Hirschprungske Samling i København for bruk av bildet *en nøgen kvinde seatter sit hår foran et spejl*. Med en slik respons har det vært morsomt å skrive.

KAPITTEL 1 TEPPE T OPP!

PROBLEMSTILLING

Fenomenet *freaks* er et todelt fenomen som er mitt hovedanliggende: De som lot seg stille ut og ”motparten” – publikum. En ting er sikkert: Uten publikum hadde denne underholdningsformen aldri blitt noen suksess. Og publikum hadde de, overalt.

I tillegg til å være internasjonal, hadde denne underholdningsformen det fortrinn at den var uavhengig av språk.⁸ For å se helheten i denne typen underholdning, er det interessant å studere dagens *freakshow* og se hvilke former dette har utviklet seg til å bli i våre dager. Show som *Idol*, *Britain’s got talent*⁹, *Paradise Hotel*¹⁰ med flere skal jeg komme tilbake til i kapitlet Skjønnhetens tyranni. Felles for utstillingene i Tivolihaven og realityshowene på TV er et ønske om ”å se” og selv ”bli sett”. Det er fundamentalt i enhver kultur og i opplevelsen av å være menneske. Vi overlever ikke uten en viss grad av nysgjerrighet, på hvem vi selv er, og på hvem andre er. Å ”se” og bli sett er dermed i denne oppgaven en vesentlig nøkkel i forståelsen av den enkelte *freak*. Transseksuelle Amanda Lepore sier at ”ved å bli sett for den man er, blir man også et helere menneske.”¹¹

Problematikken omkring det ”å se” vil bli diskutert kontinuerlig i denne oppgaven, og ligger som er en sterk drivkraft bak valget av emne. Begrepet *freaks* har gjennom tidene gitt mange assosiasjoner. Riktignok har innholdet i dette begrepet hatt forskjellig betydning alt avhengig av kulturell, sosial, økonomisk og historisk kontekst, så også av tid og sted. I denne oppgaven kommer jeg ikke til å gå like inngående inn i hver del, men utdype det som jeg anser som viktig. Jeg velger å legge mest vekt på det kulturelle, det historiske og det sosiale. Den økonomiske delen gis mindre plass i denne oppgaven. Jeg finner en dobbeltsidighet som er interessant. I sjiktet mellom det groteske og det frastøtende på den ene siden, og det tiltrekkende og severdige på den andre, var *freaks* et fenomen som fikk publikum til å oppsøke blant annet Tivolihaven. Dette forlystelsesetablissementet lå sentralt midt i Christiania, der byens rådhus ligger i dag.

⁸ Ibid.

⁹ TV2 Høst 2009

¹⁰ TV3 Høst 2009

¹¹ NRK 1 *Safari* 17.11 2009

The lovely Frances O'Connor, born without arms.
FREAKS: We Who Are Not As Others,
Daniel P. Mannix.



Jeg skal litt senere beskrive dette stedet mer utførlig. Det som belyses i denne oppgaven regnes ikke som finkultur, til tross for at tilskuere også fra det øvre sosiale sjikt fant veien til Tivolihaven for å se blant annet mennesker stilt ut.

Hva er det som gjør *freaks* til underholdning? Hvordan kan det ha seg at mennesker med sine abnormiteter, avvik eller sære trekk lot seg stille ut? *Freaks* på 1800-tallet betydde i mange tilfeller å være knyttet til et sirkus, men langt fra alle ville nok ha valgt dette som karrierevei hvis valgmulighetene hadde vært flere. Mangel på rettigheter og frihet til et verdig liv må ha vært en stor belastning for mange av disse menneskene. De forente nasjoners (FN) tredje generalforsamling vedtok den 10. desember 1948 verdenserklæringen om menneskerettigheter. For den som måtte tjene til livets opphold ved å vise seg frem, kom denne erklæringen hundre år for sent. Menneskerettigheter eller ikke, mange fant det nedverdiggende med mennesker som utstillingsobjekter, men tok ikke affære. En sak skulle vekke stor oppsikt, og da snakker vi om kun få ti år tilbake, saken om den omreisende Julia Pastrana. Hun skal vi bli bedre kjent med i et eget kapittel. En av forklaringene til det generelt svake oppstyret kan være at det var en inntektskilde for mange, og at de som ville sette en stopper for disse utstillingene, innså at alternativene for inntektsgivende arbeid var ytterst få.

Freaks var engasjert på sirkus på grunn av sitt utseende. Noen hadde innøvde ferdigheter som en del av oppvisningen, som gjorde nummeret enda mer kuriøst. Eksempelvis Dolly Dimples' opptreden var å slå hjul. Da hun veide 250 kilo må dette ha vært et

fascinerende skue(!) *Freaks* måtte være noe særegent, utradisjonelt og merkverdig for at det skulle være salgbart. Dolly Dimples ga publikum stor underholdning, men da hun senere gikk ned til 69 kg fikk hun ikke jobb på sirkus.

Uansett: Tykk eller tynn, kjempe eller lilleputt, et behov for å eksponere seg ligger i enhver utstilling. Alle mennesker har et behov for å bli ”sett”, og for mange *freaks* var tivoliet nettopp en slik mulighet til dette, og med det en mulighet for et verdig liv. Alternativet var å bli stuet bort eller å måtte friste en tilværelse som tigger. Et liv på tivoli eller sirkus kunne gi både gode inntekter og opplevelser. Her møtte man andre som var i samme situasjon. Det er derfor riktig å si at selv om det ikke alltid var en godt liv, valgte mange frivillig å være i manesjen. Det er viktig å understreke at vi her mener en nyansert forståelse av hva det vil si å underholde ”frivillig”. Noen hadde en større valgfrihet med kun kortere engasjementer på sirkus. Dette var i første rekke avhengig av hvilken impresario man var knyttet til. Ikke alle impresarioer hadde gode hensikter, men vi møter en impresario som tok godt vare på sine artister i kapittelet om Phineas Taylor Barnum, *Kongen av Humbug*.

Metodisk tilnærming

Fenomenet *freaks* er et utforsket kapittel i teaterhistorien, noe jeg håper å kunne rette opp med denne oppgaven. Jeg har samlet flere teoretikere som jeg mener kan gi verdifulle bidrag når leseren tas med inn i en verden mange ikke kjenner omfanget av, Psykoanalytiker Julia Kristeva og teaterviter Susan Bennett er sentrale tenkere som viser hvordan annerledeshet blir fremstilt i underholdningsindustrien og i ulike kulturer.

Kristeva har engasjert seg sterkt i de funksjonshemmedes situasjon hjemme i Frankrike. Da hun besøkte Norge høsten 2009 ga hun i sterke ordelag uttrykk for at de funksjonshemmedes annerledeshet er en styrke, og at de skal ha anerkjennelse for å være seg selv, ikke tilpasses samfunnet. Bennett viser i boken *Theater Audiences* hvordan samspillet mellom scene og sal arter seg. Bennetts to teorier om dynamikken mellom scene og sal ligger til grunn for den teatervitenskapelige tilnærmingen til fenomenet *freaks*. Jeg trekker inn psykiater Carl Gustav Jungs artikkel *The Shadow* og sosiologen Robert Bogdans bok *Freakshow* i den sekundære litteraturen. Disse kildene gir oss en dypere psykologisk forståelse av den som med eller mot sin vilje ble sett på som en *freak*. Jungs arketype, *Skyggen*, finnes i den ubevisste delen av oss. Den er forvist til den mørkere delen av psyken, en del vi ikke vil vedkjenne oss og ofte projiserer ut på omverden. Å se mennesker utstilt på

en scene ee og alene på grunn av sitt utseende kan sette i gang sterke følelser hos publikum, følelser som forvises til ens ubevisste eller tas ut gjennom å vise avsky på ulike måter. Som vi skal se kom mange reaksjoner til uttrykk under et *freakshow*.

Videre er følgende kilder av betydning: Psykoanalytiker Jaques Lacan (1901-81) viser i boken *Speilstadiet* utviklingen av menneskets bevissthet og dets selverkjennelse. Vårt fundamentale behov er å se og å bli sett. ”Ingen” av de som så *Elefantmannen* bli vist frem, visste at den deformerte skikkelsen til Joseph Merrick i virkeligheten var en svært intelligent person. Hvilken selvinnsikt ga livet som utstilt ”dyr” ham? Hvilken endring fant sted i ham den dagen han ble sett av en lege, som tok ham på alvor og reddet ham fra impresarioens kynisme? I innledningen til boka *The Mirror: A History* skriver historiker Sabine Melchior-Bonnett at vi er vant til å møte vårt speilbilde hvor hen vi snur oss, i speil, fotografier og videoer. Det er vanskelig å måle den ekstraordinære påvirkningen dette har på menneskets følsomhet, frembrakt av muligheten for å se seg selv fra hode til tåspissene i et speil. Det gjør noe med oppfattelsen av omgivelsene og sanseopplevelsen vår å passere vinduer og dører med glass.¹² Man speiler seg idet man går inn på scenen for å bli stilt ut. Det blir gjort overdrivelser for at avstanden til publikum skal bli så tydelig som mulig. Abnormitetene blir gjort mer markante. I speilet sees skammen, og ved å stadig se seg selv settes fantasien i sving.

Teaterregissør Richard Schechners performanceteori gir oss historisk kunnskap om det sosiale- og det estetiske dramaets fremvekst, sprunget ut av urgamle ritualer og myter fra både jakt og underholdning på bålplassene. Forfatter Rudolf Muus’ bøker om Christiania gir nyttig informasjon for å speile forlystelser og uteliv i hovedstaden på denne tiden. Tivolihaven som etablissement er nevnt i ulke historiebøker, biografier og skjønnlitteratur, men dessverre sjelden inngående og aldri spesielt om *freaksshowene*. Hans bøker er underholdende om tiden på 1920-tallet, men mangelfulle hva angår referanser og kilder, slik at jeg ikke har kunnet følge opp denne informasjonen, som ofte har vært treffende og innsiktsfull. Dette faktum gjelder dessverre også for en del annen litteratur jeg har funnet i arbeid med dette emnet.

De svenske professorene ved Universitetet i Lund og Stockholm, Mats Alvesson og Kaj Sköldberg, har engasjert seg spesielt i metodisk forskning, og utfordrer feltet med friske øyne. Jeg har tatt med deres grundige beskrivelse og gjennomgang av ulike metoder da disse ligger til grunn for all vitenskapelig forskning, og lagt vekt på en abduktiv tilnærming. Min erfaring er at den abduktive tilnærmingsmåten er vitenskapelig den mest presise for en kartlegging av emnet *freaks*. En forskers forståelseshorisont, kalt *hermeneutikk*, ligger alltid

¹² Melchior Bonnet, Sabine 2001: *The Mirror, a history* s. 2

implisitt til grunn for opplevelse, innlevelse og forståelse av et forskningsfelt.

I det følgende skal vi derfor se hva som kjennetegner disse ulike metodiske tilnæringsmåter til et gitt forskningsfelt, og hvorfor den abduktive metoden er den mest tilfredsstillende. I forfatterens bok om emnet, *Tolkning och refleksjon*, hevdes det at både induksjon og deduksjon har sine svakheter ved en undersøkelse og kartlegging av et kvalitativt felt, som fenomenet *freaks* er. En forsker har flere valg med hensyn til den metode som best kan brukes når hun starter sitt forskningsarbeid. Velges induktiv tilnærming opererer hun helt fra undersøkelsens begynnelse med en definert regel, og forklarer alle data i lys av denne. Denne tilnærming er lite risikofylt – prisen er at den forutsetter at den allmenne regelen alltid gjelder. Den viser seg raskt mangelfull da den strengt tatt ikke forklarer noe som helst, den snarere unnviker forklaring gjennom autoritært å fastslå noe, som for eksempel en stresset forelder til et nysgjerrig barn på sirkus: Hvorfor henger Josepha og Josephine sammen? - Fordi alle siamesiske tvillinger er sammenvokste. Også når det gjelder deduksjonen savnes underliggende mønstre og tendenser, noe som gjør modellen platt, på grensen til intetsigende.

Disse to modeller betraktes gjerne som eneste mulige alternativer, men det viser seg at disse ikke er utfyllende nok. Det fins en tredje modell som har røtter like langt tilbake i tiden som induksjon og deduksjon. Utgangspunktet for alle tre modellene finner vi hos den greske filosof Aristoteles. Denne modellen innebærer at et (ofte) overraskende enkelt tilfelle tolkes ut fra et hypotetisk overgripende mønster, som om det var korrekt. Tolkningen bør senere styrkes gjennom nye iakttagelser (nye tilfeller). Metoden har en del fellestrekk med både induksjonen og deduksjonen, men det er svært viktig å observere at *abduksjon* verken formelt eller uformelt er en blanding av disse eller kan reduseres til dem: Den tilfører nye og helt egne momenter.

Under prosessens gang utvikles det empiriske suksessivt, teorien justeres og forfines, det vil si det foreslåtte overgripende mønsteret. I det underliggende mønsteret skiller også abduksjonen seg fordelaktig ut fra de andre, grunnere forklaringsmodellene. Sagt på en annen måte gir den oss en dypere forståelse av fenomenet *freaks*. Abduksjonen er den metoden som også anvendes ved diagnosesetting i medisin, samt ved feltdiagnostisering i tekniske systemer. Lyrikktolkning viser at metoden har berøringspunkter med hermeneutiske tilnæringsmåter. Som vi har forstått er induksjon en veldig forhastet slutning. Den stiller ikke spørsmål. Med en deduktiv forskningsmetode, slutter man fra en gitt regel til allmenn regel, men som nevnt unnviker den forklaring gjennom å autoritært fastslå noe. Ved en deduktiv tilnærming, fremsettes hypotesen ”alle rare menesker er rare”. Den sier ingenting om

objektets indre natur. Men *abduksjon* derimot gir oss en forståelse av hva det innebærer å være *freaks* rent følelsesmessig og eksistensielt. Det er min intensjon med denne oppgaven å også se bakenfor enhver opptreden på sirkus eller utstilling for å finne ut hvordan den enkelte *freak* behandles.

Forståelse er derfor et nøkkelord i min masteroppgave. For Alvesson og Sköldbberg kjennetegner grunnelementene i reflekterende forskning *tolkning* og *refleksjon*. Det første innebærer at alle, trivielle som ikke-trivielle referanser til empirien, er tolkningsresultater. Det andre elementet handler om refleksjon og retter søkelyset mot forskerens egen erfaringshorisont og innsikt, det vil også si mot det til enhver tid gjeldende normstyrte samfunn. Det er ikke minst gjennom den systematiske refleksjonen på flere ulike nivåer som tolkningen kan oppnå en kvalitet, hvilket gjør at empirisk forskning kan få verdi. Refleksjon kan defineres som tolkning av tolkning, og evner sette i gang en kritisk prøving av egne tolkninger (inkludert konstruerte) av det empiriske materialet som foreligger. Refleksjonen medfører, hvis den lykkes, at man til enhver tid betrakter de ulike bakenforliggende grunn dimensjonene i tolkningsarbeidet.

Tyngdepunktet i reflekterende empirisk forskning gir det rene empiriske materialet et løft slik at det nå tas hensyn til også de perseptuelle, kognitive, teoretiske, språklige, (inter)tekstuelle, politiske og kulturelle forhold. Disse forhold gjør tolkningene mer sammensatte, og reduserer mulighetene for at forskning blir et naivt og ubevisst foretak.

Reflekterende holdning

Vi kan tenke oss ulike varianter av reflekterende tolkning, alt ettersom hvor tyngdepunktet ligger. For å forstå fenomenet *freaks* best mulig vil vi nå gi en grundigere beskrivelse av hva en reflekterende holdning gir av informasjon om et emne, slik det beskrives i Alvesson og Sköldbbergs arbeid.¹³ I empiridrevne studier er ikke data bare "data", men konstruksjoner av empiriske forhold, preget av et konsekvent tolkningsarbeid. I innsiktsdrevet forskning ligger tyngdepunktet på den hermeneutiske prosessen. Ytre restriksjoner og motiver er ikke fremtredende. Det er derimot de indre kvalitetene hos objektet for forskningen, her *freaks*. Det sentrale er å se om "de tanker, følelser og filosofier man har i seg selv kan bære". Den emosjonelle dimensjonen løftes frem. Et eksempel kan være når intervjupersonen et sted i boka *Tolkning och Reflektion* sier: "Varför jag startade den här byrån, var för den här känslan

¹³ Alvesson Mats, Kaj Sköldbberg 2009 *Tolkning och Reflektion* s. 503 ff

att jag ville känna mig för om det fungerade på egen hand".¹⁴ Ut fra denne korte uttalelsen skapes en forståelse av at personen jobber i en bransje preget av mennesker med sterke, indre, og dypt subjektive drivkrefter. Et hovedtema for hermeneutikken er at betydningen hos en del kan bare forstås i sammenheng med helheten. En bibeltekst kan derfor bare forstås om den settes i sammenheng med hele Bibelen. Omvendt består helheten av deler, og kan bare forstås ut fra disse.¹⁵

Den tyske romantikken var et oppgjør med opplysningstidens rasjonalisme, romantikken så sjelslivets kreative potensiale som viktigere enn fornuften. Tankegangen ble forsterket ennå mer hos "livsfilosofene" Arthur Schopenhauer (1788-1860) og Friedrich Nietzsche (1844-1900) i Tyskland på 1800-tallet. Her fremstår "livet" som en mystisk "skaperkraft under viljens aspekt", som ikke kan forklares kun forstås gjennom indre intuisjon. Livet og ikke tenkningen blir det sentrale for filosofene. Den nye naturvitenskapen sees på som altfor abstrakt og avlegs.

Begrepet "opplevelse" (Erlebnis) anvendes på 1870-tallet og får etter hvert posisjon av irreversibelt grunnelement for en hel generasjon av koninentale filosofer: Opplevelsen er fundamental, alltid allerede gitt, noe som hver eneste utforskning av virkeligheten eller mentale prosesser må begynne med, ta sitt utgangspunkt i. Betoningen av "opplevelsen" skiller seg fra de britiske empiristenes "sanseinntrykk" på to måter: For det første er den ikke en passiv resepsjon av noe utenfor subjektet, men noe aktivt, skapende, noe som inneholder hensikt, intensjon, mening. For det andre er den et mer "globalt" enn et atomært sanseinntrykk: Det dekker en subjektiv helhetssituasjon, ikke bare et isolert fragment av den, og har også sammenheng med hele individets liv, der den inngår som organsisk del.¹⁶ Det er viktig å betone at poengrike tolkninger i empirisk forskning til forskjell fra mer filosofiske fins i spenningsfeltet mellom empirisk støttede observasjoner, og friheten til å uttrykke noe kreativt.

I den kreative akten ligger jo overskridelsen av konsensusoppfattelser i forholdet til det empiriske materialet. Holder man seg til hva alle er enige om at "dataene" forteller er det gjerne vanskelig å uttrykke noe nytt og originalt, og man gjentar lett det som alle allerede vet.¹⁷ Med dette in mente skal vi gå mer direkte til verks. Hva kan vi lære om utstilling av mennesker gjennom det materialet som foreligger, gjennom å avlese empiriske observasjoner og overskridelsen av disse.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid. s.193

¹⁶ Ibid. s.196

¹⁷ Ibid. s.539

***Freak* – en performer?**

Vi fortsetter med å se hvordan en *freak* ut fra teaterregissør Richard Schechners (1938-) *perspektiv* er en performer: Schechner mener performance er en del av urgamle ritualer. I *Performance Theory*¹⁸ hevder han at all dramatikk, teater og performance har eksistert siden tidenes morgen, gjennom sang, dans og bruk av masker. Hulene var de første teatre eller templer, og lå skjult i fjellet eller jorda. Her var det seremonier for å fange ville dyr. Teateret er et sted som først og fremst brukes til å fremføre eller sette i scene forestillinger.¹⁹

Folk samlet seg på steder som kan kalles et *teatersted* hvor sang, dans og musikk smeltet sammen til étt uttrykk. Disse tre genrene er spesifikke teatermønstre. Og ut av dette sprang gjøglertradisjonen frem. Folk samlet seg på markeds plassene og ble underholdt av stedets eller tilreisende gjøglere, et sted også for avrettinger, generelt et sted der det skjedde mye av offentlig interesse. Der man kunne se, og bli sett. Et sted der man kommenterte livet til stedets innbyggere, noe som skapte tilhørighet til den verden de var en del av, men som vi kan tenke oss ikke alltid kom den som var annerledes til gode. Dette kan vi gjenkjenne fra vår egen tid. Også i dag titter vi litt i smug når en som er *annerledes* går forbi på gata. Schechner hevder et mønster avdekkes helt naturlig i urbane settinger, der publikum også er en performer.

Vi kan se for oss følgende: En hendelse skjer, eller settes i gang, det kan være hvor som helst. En folkemengde samles rundt for å se på. Mengden står i ring rundt hendelsen. I mengden snakkes det om hva som har skjedd, med hvem, hvorfor. Hendelsen blir absorbert i aktiviteten som følger i rekonstruksjonen blant de fremmøtte. I rettssalen gjøres dette verbalt, likeså i teateret: Ved å dramatisere det som skjedde (faktisk, fiktivt, mytisk, eller religiøst). De spørsmålene folkemengden stiller er de samme som den tyske dramatiker Bertold Brecht (1898-1956) ønsket teaterpublikummet skulle stille i teateret. Til å begynne med foregikk de kunstneriske aktivitetene i det sosiale rom, med tiden ble de naturlig atskilt gjennom det sosiale- og det estetiske dramaet. Den største forskjellen mellom det sosiale og det estetiske dramaet er hvilken endring stykkets transformasjon gir. Noen typer sosialt drama gir varig virkning, som feider, rettssaker, og krig.

I andre typer der vi kan finne begge deler, kan det være overgangsriter, politiske seremonier, eller endring i status som er permanent. Endringer i kroppen er temporære gjennom å bære et kostyme. Ideen ved slike kroppslige endringer er å markere en permanent forandring i publikum. I estetisk drama er ikke slike kroppslige endringer nødvendigvis til

¹⁸ Schechner, Richard: *Performance teory* kap. 3, 4, 5 og 8

¹⁹ *Ibid.*s. 174

stede, eller kan være det, men er ikke det sentrale. En dør blir åpnet mellom fortellingens karakterer og skuespilleren. Å spille en person som er forelsket, myrder eller er myrdet, er vanlig i vestlig teater. Mens å la seg transformere inn i en gudeskikkelse eller inn i transè er vanlig i Østens teater. Begge teaterformer involverer fundamentale, om enn forbigående, transformasjoner av *å være*, ikke eksplisitt påvirkning av stykkets ytre handling. Estetisk drama søker å transformere publikum. I estetisk drama er publikum skilt både faktisk og konseptuelt fra utøveren. Denne atskillelsen er stempelet i det estetiske drama.

I sosialt drama er de tilstedeværende deltagere, selv om noen er mer bevisst involverte enn andre. I estetisk drama er alle i teateret deltagere i forestillingen, mens bare de som spiller rollene i dramaet er vevd inn i forestillingens drama. Det estetiske dramaets funksjon er å gjøre for bevisstheten til publikum det det sosiale dramaet gjør for deltagerne: Å tilby et sted for og midler til en transformasjon. Det lune redet teateret tilbyr gjør det mulig for publikum å reflektere over hendelsene på scenen heller enn å flykte fra dem eller gripe inn i dem. Skuespillerrollen er kompleks i det estetiske dramaet fordi stykket blir vist mange ganger, og hver gang må skuespilleren starte fra stykkets begynnelse. Skuespilleren foretar en reise der hun ender der hun startet (forestillingen er spilt ferdig), mens publikum er beveget til et nytt sted. Det de har opplevd i salen tar de med seg ut av teateret.

I estetisk drama er det teknikker for å transformere skuespilleren inn i rollen, og andre for å ta henne ut av den igjen, tilbake til hennes eget selv. Vi ser dermed at en *freak* i det sosiale dramaet må alltid være seg selv, og vil være gjenstand for stor oppmerksomhet for sin fysiske fremtoning, om hun liker dette eller ikke. Herunder også utstilling av mennesker, som under en impresario må tjene til livets opphold gjennom å vise frem sin *annerledeshet*. I det estetiske dramaet vil en *freak* være en del av et stykkes iscenesettelse, og slik spille en rolle. I det siste tilfellet kan hun (om mulig) legge til side sin egen person mens stykket eller forestillingen fremføres. En *freak* slik vi har definert henne gjennom Clyde Ingalls er en *freak* kun i kraft av sitt utseende eller kroppslige fremtoning. Hennes indre kvaliteter som menneske blir ikke vektlagt, blir verken sett eller forsøkt sett. Nysgjerrigheten og innsikten i den hun er, blir forbeholdt familie og andre nære i hennes liv. Vi skal heller ikke glemme at mange familier har utstøtt en av sine da det ble oppdaget hvilken sykdom eller skavank barnet var født med.

Samspillet sal scene

Fra Richard Schechners beskrivelse av ulike typer performanc, skal vi bevege oss dypere inn i problematikken mellom en performance aktør og den enkelte publikummer.

Her vil vi hele veien ha i tankene om det er annerledes om det står en *freak* på scenen eller en ”vanlig” skuespiller. Vi må ha in mente at en *freak* ikke fremfører en tekst på samme måte som en skuespiller, men står på scenen som seg selv/ sitt utseende. Allerede her har vi som publikum en forventning av det iscenesatte. En *freak* blir vurdert ut fra hennes ytre, ut fra kroppen, og ofte i samspill med en kunstøvelse, som tidligere nevnte Dolly Dimples. En skuespiller vil bli vurdert ut fra både rollens indre og ytre kvaliteter, og ikke som privatperson. En *freak* vil av publikum så å si uten unntak bli sett også som *freak* uansett rolle på scenen. Professor i engelsk litteratur, Norman N Holland, har viet store deler av sitt liv til studiet av hjernen vår i møte med litteratur. Et manus bygger på en tekst som er innøvd og spilles ut. Holland sier:

[I]dentitet gjenskaper seg selv. Det betyr at hver og en av oss, når vi leser, bruker et litterært verk for å symbolisere og til slutt replikere oss selv. Vi henter ut av teksten våre egne karakteristiske mønstre, våre ønsker og adaptasjon. Vi samhandler med verket og gjør det til en del av vår egen Psykiske økonomi og gjør oss selv til en del av det litterære verket, når vi tolker det.²⁰

Susan Bennett bruker to ulike virkefelt i beskrivelsen av kulturelle aktiviteter, noe som er utgangspunktet for hennes teorier i denne sammenheng. Den første tilnærmingen til samspillet scene og publikum finner hun hos dramatikerer Bertold Brecht.²¹ Brecht opptar en vesentlig plass i kanon over dramatiske studier og han nevnes innenfor svært ulike teorier, som for eksempel postmodernisme, marxistiske studier og filmteori. Følger vi Brecht så kan vi anta at han ikke ville overvære et *freakshow*, ikke fordi han ikke talte de svakes sak, snarerer tvert imot, men fordi han først og fremst ville bruke sitt engasjement på å endre samfunnsforhold. En politisk kampsak har så vidt jeg har kunnet spore *freakshow* aldri vært. Den andre tilnærmingen er *leser-respons*-teorien. Et litterært verk så vel som en film er et ferdig produkt som ikke senere blir påvirket av publikum. Selv serier eller reviderte romaner tillater begrenset innspill fra et publikum. I teatret er publikum i høyeste grad medvirkende. Publikum i selv de mest raffinerte teatrene er involvert i en gjensidig forbindelse med det som skjer på scenen, som kan forandre kvaliteten og suksessen i forestillingen. For å få til dette

²⁰ Bennett Susan 1997 s. 37ff

²¹ Bennett, Susan 1997 s. 20

gjensidige forholdet kreves faktorer og aktører som: Teaterstykket, en eller flere regissører, en eller flere skuespillere, teaterbygningen, lyssetting, salen og så videre, og en dramaturg som binder tekst og tilskuer sammen. Denne involvering gjør den teoretiske modellen mer sammensatt.

I samtidsteateret blir publikum en selvbevisst påvirker av forestillingen og nyter en produktiv rolle som overgår alt som kreves av en leser eller et kinopublikum. Teateret som kinoen er også en sosial sammenkomst. Kommunikasjonen mellom et publikum som ser et freak-show fortøner seg på samme måte. Brechts episke teater hadde en agenda: Sosial forandring og var opptatt av utvekslingen mellom scene og publikum. Meningen med stykkene var å provosere et allerede kritisk og underholdt publikum. Den tyske litteraturkritiker og filosof Walter Benjamin (1892-1940) presenterer det slik: Innholdet på scenen må være noe publikum kan gjenkjenne. Produksjonen må være transparent. Brecht er konstant vår overfor massene. Brecht henvendte seg til publikum som om de var eksperter på stykkets tematikk, og politisk engasjerte, ikke som om de var til stede for å bli underholdt.²² Brecht var også klar over teaterets behov for å ta pulsen på samtiden, for slik å skape kontakt med selv det villeste publikum.²³

Mimikk til slett spill?

Hverdagen er fylt av regelbundne interaksjoner og konvensjoner som et nettverk av gjensidige forventninger og forpliktelser. Utøvende performancekunstnere forstår hverandre uavhengig av landegrensene, mens de som ikke er fra samme land som en slik kunstner, har problemer med å forstå performance fra innsiden. Ifølge den kanadiske samfunnstenkeren Erving Goffman (1922-1982) fins to typer performance,

- 1: Den som lever ut en rolle i hverdagen. Eksempelvis: doktor, kelner et cetera, og
- 2: Den som ufrivillig havner i mediens søkelys i forbindelse med noe dramatisk, en brann, et tyveri eller lignende. *Freaks* blir en utøver i hverdagen. Selv om *freaks* ikke ønsker å være gjenstand for oppmerksomhet, blir hun det ufrivillig. Her gjenkjenner vi tankene omkring det sosiale dramaets natur som tar utgangspunkt i reelle hendelser.

Den amerikanske psykologen Paul Ekman (1934-) mener ansiktet både er en fantastisk sannhetssiger, men også med evne til løgn hvis man uttrykker noe man ikke selv erfarer. Å

²² Ibid. s.21

²³ Ibid. s. 22

lyve er en veldig komplisert handling, som krever at skuespilleren har et *overbevisende* ansikt. Hun uttrykker noe annet enn hva som føles. Den som ikke glemmer seg selv fullstendig vet at den andre halvdel i seg er den som spiller ut følelser.

I mange kulturer handler skuespillerutdannelsen/ øvelsene om manipulering, kontrollering, manifestering og innøving av eksakte uttrykk, bevegelser og lyder. Men mange steder er autentiske følelser ønsket av performerene.²⁴

Brecht ønsket et engasjert publikum. Han ønsket de som tenkte selv, mens regissører som Erwin Piscator, Sergei Eisenstein og Vsevolod Meyerholdt søkte et mer emosjonelt publikum, som ville ukritisk følge i deres kjølvann.. 1960-tallet var et vesentlig tiår for politisk engasjement, blant annet Paris 1968. Det var viktig å få mennesker til å lytte til budskap som ble gitt og ta stilling.

Selv med stor innflytelse av Brecht's teaterpraksis og den eksisterende debatten om kinopublikummet, mangler vi et mer detaljert bilde av teaterpublikummet og deres roller i gi - mottaker relasjonen. Kritikken fra teoretikerne på *leser-respons*-teorien er at den ikke evner å gjennomføre en lesekodifisering, men den har i alle fall gjort oss mer oppmerksomme på kompleksiteten på området. På samme måte som teatersemiotikk ikke har resultert i tilfredsstillende teatre koder, men er et resultat av et mangfoldig tegnsystem og tilskuernes rolle i dekodningen av dette systemet. Verken litterære teorier eller teatersemiotikk har innflytelse på dette spørsmålet i møte med publikums subjektivitet. Ingen av disse blander inn politisk handling. En teateroppsetning er en begivenhet som er avhengig av den fysiske tilstedeværelsen av et publikum for at det skal kunne bekrefte dets kulturelle status.

Det er opplagt at man skal synes: Skuespill impliserer avstand mellom rolleinnhaverne og publikum. Rolleinnhaverne er atskilt og publikum godkjenner iscenesettelsen både kognitivt og emosjonelt, samtykkende, motvillig, engasjert, passivt. Publikums påvirkning av forestillingen vil kanskje styrke den, men er ikke ment å skulle bli dets definisjon.²⁵ Nevnte faktorer kan likevel brukes som en modell i mottakerprosessen i visse typer teatre, men teater er ikke enhetlig. Disse kriteriene gjør ikke rede for publikums rollebytte i de ulike teaterformene. Vi ser at ikke-tradisjonelle teaterformer har involvert publikum i alle produksjoner og har søkt (heller enn tillatt) en sentral rolle for publikum. Den typen definisjon som begrenser publikums rolle passerer lett grunnet det ideologiske og sosiale forliket i kulturinstitusjonen.

Nå har både Susan Bennett og Bertold Brecht først og fremst konsentrert seg om

²⁴ Schechner 2003 *Performance theory*. s. 315ff

²⁵ Bennett, op.cit, s.87

detsom skjer innenfor et teaters fire vegger, og ikke et sirkustelt eller tivoli som er den vesentligste scenen for fremvisning av *freaks*. Vi vil likevel ta med oss videre Bennetts vektlegging på den gjensidige kontrakten som fins mellom scenen og publikum, og den betydning publikum har for forestillingens eventuelle suksess.



C.W Eckersberg: *En nøgen kvinde sætter sit hår foran et spejl*. (1841)
Olje på lerret 33,5 x 26 cm
Den Hirschsprungske Samling, København

Legemets øye – sjelens speil

Vi kan forstå dynamikken mellom scenen og salen som en gjensidig speiling. Publikum blir berørt av stykket, og skuespillerne av publikums mottagelse. Følgende lille historie kan illustrere kommunikasjonen mellom scenen og salen. Den såkalte ”alligator-skinnet man”

skjulte sin deformitet så lenge han hadde klær på, siden huden på hendene og ansiktet var normal. Hans kone, Percilla, som med sitt lange ansiktshår brukte slør for ikke å bli gjenstand for oppmerksomhet, ble ofte spurt hvorfor hun ikke barberte seg slik at hun så ut som andre normale kvinner.

Svaret var som følger: "If I did, I'd be down in the tip with the rest of you instead of standing here on a platform making a good living"²⁶ En annen historie har vi så vidt berørt tidligere. Da Dolly Dimple (egentlig Celesta Geyer f. 1901) reiste rundt med sirkus, tjente hun gode penger på å slå hjul med en kroppsvekt på 250 kilo. Men at publikum var nysgjerrig på hvordan hun og mannen kunne ha sex, ble av henne oppfattet som uforskammet og nedverdiggende. "... mannen fikk med et kart da vi giftet oss", var svaret hun ga.²⁷

I artikkelen *Øyets ekko* spør Finn Skårderud: Hvilken oppfinnelse har vært mest betydningsfull i menneskets nyere historie? Et alternativ han gir til svar er *speilet* og fortsetter: Uten speilet intet moderne menneske.²⁸ Speilet har endret vår måte å se oss selv på. Det gjelder helt konkret. Speilet har åpnet opp for en ny personlig kroppsgeografi. Vi kan se vår egen profil, og vi kan bli kjent med ryggen vår. Det gjelder også i overført betydning. Speilet er med å skape vår identitet. Hva hadde det moderne *selvet* vært om den flyktige vannpytten var den eneste kilden for *selvrefleksjon*?

Speilet er en kjerneteknologi for vår selvbevissthet, sier Skårderud. Det gjør oss mer følsomme for oss selv. Et kroppslig fenomen – å speile seg – er også et psykisk fenomen. Det er umulig å skille det ene fra det andre. Speilet reflekterer oss, og det får oss til å reflektere.²⁹ Platon begynte å reflektere over speilet, før det hadde vi Narcissus. Men også i egyptiske gravkamre er det funnet speil. Platon var opptatt av at det vi så var en avbildning av det ypperste, av det sanne.³⁰

Gjennom eksperimentering og krevende arbeid ble speilet til. Fra nå av blir speilet fabrikkert og allemannseie. Før denne oppdagelsen har konger og keisere måtte nøye seg med blankpolerte metallplater for å kunne speile sin egen makt. Hva om det aldri var blitt allemannseie? spør Skårderud og referer til franske Sabine Melchior-Bonnet. Hun gir oss omfattende kunnskap og forståelse av speilet og dets historie i *The Mirror: A History*.

Melchior-Bonnets store poeng, sier Skårderud, er at i speilet ser man alltid mer. Speilet er overskridende. Det dikter og snakker sant samtidig. Når jeg ser mitt eget speilbilde,

²⁶ Mannix Daniel P. Freaks 1999. *We who are not as others* s. 95

²⁷ Berthelsen, op.cit, s. 102

²⁸ www.skarderud.no/oyetsekko.asp. 7.10.'09

²⁹ Ibid.

³⁰ Melchior-Bennet 2001 s. 102

ser jeg meg selv. Riktignok lyver det ved at høyre blir til venstre. Speilet er også stedet hvor jeg kommer i kontakt med fantasiene mine, hevder hun. Det gjelder på godt og vondt. Speilet gir oss i samme øyeblikk både virkelighet og fantasi, og det er umulig å skille det ene fra det andre. Jeg ser nesen min, og jeg ser mitt indre liv. Slik sett er speilet et avansert redskap for at jeg skal skape min forestilling om meg.

Kunstverk erstattes av kunsten å se på seg selv

Gradvis invaderte speilene både offentlige og private rom. Ved Ludvig 14. hoff bar man ut maleriene og satte inn speil. Gradvis ble speilets luksus til speilets hverdagslighet. Speilets historie hjelper oss å se hvordan man i forskjellige epoker ikke bare ser seg selv, men uunngåelig også ser samtidsmenneskets syn på hva et menneske er eller burde være. Speilet var den ypperste luksus. Lys og optikk var pasjoner i middelalderen. Lyset sto både for skjønnhet og kunnskap. Og speilet som kunne spre lysets gaver, ble fylt med magi.

I speilet så middelalderteologene ikke bare seg selv, men også Gud. De snakket konkret og i bilder. Speilet er et teknisk under, og også et bilde på at den menneskelige sjelen er en avspeiling av det guddommelige. Malere viste jomfru Maria med Jesusbarnet som holder et lite speil. Men ingen Gud uten Djevel. Det fantes også et Satans speil. Siden speilet er et under, fryktet teologene at Djevelen her hadde et redskap for svartekunst. Og forførerisk kan speilet være; et instrument for farlig begjær. Tidlig i speilets historie begynner moralistene å bekymre seg for forfengelighetens synder. Alminneliggjøringen av speilet faller sammen med Vestens modernisering.

Som vi skjønner tok det lang tid før speil også ble forbeholdt folket, det var først en eksklusiv luksus kun for overklassen. Og da *freaks*, i alle fall ikke de som måtte gå den tunge veien å bli stilt ut, ikke var fra den bemidlede klasse, var speil lenge et ukjent fenomen for *freaks*. Selv om det fantes glass man kunne få en viss opplevelse av å se seg selv i.

I speilet ser ikke lenger mennesket Gud, men seg selv. Speilet beveger seg fra metafysikk til psykologi. Når vi snakker om det moderne mennesket som et psykologisk menneske – en *homo psychologicus* – tenker vi nettopp på at man i økende grad er nødt til å reflektere over seg selv som prosjekt: Hvem vil jeg være? Speilet blir et attraktivt redskap for selvutviklingen og den indre dialogen. Litt høytidelig snakker vi om det moderne subjektets tid.

I 1800-tallslitteraturen ”speiles og speiles det”, hos forfattere som Flaubert, Stendhal

og mange flere, for at man skal bli mer av seg selv. Den mest radikale speileren er dandyen. Baudelaire formulerte dandyens estetiske og moralske ideal: ”Å leve og sove foran speilet.” Dandyen overvåker seg selv for å skape den perfekte utgaven av seg selv. Motsatt hadde ikke de gale hatt lov til å ha speil. Noen fryktet at de ville knuse dem og bruke glasskårene til mord eller selvmord. Men det fantes også en klar idé om at speilene ville løfte frem den enkelte. De gale skulle synliggjøres – for andre – men ikke minst for seg selv. De skulle gjenoppdage seg selv som levende mennesker.³¹

Tenk på første gang man speiler seg. Et sjokk? Eller er speilingen en samlende erfaring? En illustrerende historie av det første finner vi i *Elefantmannen*. John Merrick var en periode utstilt som monster under en impressario. Hans kropp var vanskap og folk ble redde når de så ham, han gikk derfor mest skjult under et klede, og var så lite som mulig ute blant folk. En dag ble han sett av en lege og fikk hjelp, og ble sett som den personen han egentlig var. Men han var ikke trygg, og ble funnet av sin tidligere impressario og hans dårlige venner, og tatt med en natt. Men først skjedde det skjebnesvangre. Merrick ble tvunget til å se inn i et speil i forbindelse med kidnappingen. Og Merrick så seg selv, så sin deformerte kropp og hylte av smerte. Et eget kapittel om *Elefantmannen* følger senere i oppgaven.

Min mor, mitt speil ³²

Moderne psykoanalyse har begjærlig grepet speilbildet – igjen både som konkret erfaring og som et bilde. I 1949 presenterte den franske psykoanalytikerens Jaques Lacan sin klassiske artikkel *Speilstadiet*. Lacan hevder at et spedbarn som ser seg selv i et speil, ser et sammenhengende bilde av sin egen uorden. Til tross for at det opplever seg selv som fragmentert, i småbiter, kan det også erfare seg selv som samlet. Barnet trenger mer enn mat og tørre bleier. Barnet trenger å bli speilet i morens mimikk, smil og gester.

Morens ansikt er forgjengeren til speilet. Når barnet ser seg selv i livaktigheten i morens ansikt, kan det kjenne hvordan det føler seg. Den skotske barnelegen og psykoanalytikerens Donald W. Winnicott (1896-1971) sier: ”Å bli sett” er [...] ”grunnlaget for enhver kreativitet for å kunne se”. Persepsjonen – å kunne se – er et tillegg til, men kan

³¹ www.skarderud.no/øyetsekko.asp. 13.10. '09

³² Friday, Nancy: *My Mother, My Self. The daughters search for identity*. Delacorte Press 1977

aldri skiller helt fra *appersepsjonen* (gjenkjennelsen) – å se seg selv.³³ Winnicott referer til den nevnte *Speilstadiet*. Om barnet blir sett på en slik måte at det får føle at det eksisterer, på et vis som bekrefter det, får det frihet til å forsette se.³⁴ Videre sier Winnicott:

Om moren er helt opptatt av noe annet, ser barnet bare hvordan hun føler seg. Det får ikke noe av seg selv tilbake fra omgivelsene. Når moren ikke reagerer – når en deprimert sinnstemning har gjort ansiktet uttrykksløst – tvinges barnet til å bli årvåkent for henne, å tyde hennes affekter på bekostning av å kjenne sine egne.³⁵

Winnicott skriver at å bli sett på en bekreftende måte legger grunnlaget for en god selvfølelse. Barnet lærer å kjenne seg selv. Om barnet ikke blir speilet, kanskje fordi moren er deprimert, hevder psykoanalytikeren det er en risiko for at barnet blir overfølsomt for hennes følelser på bekostning av sine egne. Det kan bety en senere overopptatthet av andres bekræftelser på den man er og dårlig kontakt med ens egne følelser. Uansett hva man måtte mene om psykoanalysen, er det udiskutabelt at dens begreper om ”speiling”, ”å se” og ”å bli sett” har flyttet inn i vårt språk.³⁶ Å se seg selv i helfigur er et viktig steg i barnets selvforståelse.

Melchior-Bonnet følger opp dette og spør: Hvordan levde man med et ansikt eller ved å kle på seg, uten ved hjelp av et speil, bare ved å se på en annen? Tenk på den overraskelsen det var å møte sitt eget speilbilde for aller første gang? Hvordan var speilets forstyrrelse av likevekten, dets tomhet og fylde, dets evne til både å være innvendig og utvendig på samme tid første gang man erfarer omgivelsene? Hun fremhever at det ikke er enkelt å svare på dette da det er tre faktorer som gjør dette vanskelig:

1. Historiske data kan gjenfortelle bylivet og herskapets liv, men ikke fattigfolkets.
2. Betydningen av speil har vært mange, fra det semantiske til det litterære. Tidlig ble det en del av det teologiske vokabularet og ga opphav til en moralsk betydning og diskurs. På annen side, speilbildet som en identitet i biografisk betydning kom mye senere og mye mindre frekvent.
3. Den oppfattelse at historiske studier skal inkludere litterære observasjoner – innsikten kommer først og fremst gjennom persepsjon. Speilet deler sammen med malerkunsten en

³³ Skårderud Finn: *Uro En reise i det moderne selvet* s. 75 Den Norske Bokklubben Oslo 2000

³⁴ Ibid. s.74

³⁵ Ibid. s.76

³⁶ www.skarderud.no/oyetsekko.asp. 13.10.09

vektlegging på bildets verdi, likheter, og simulering, sier hun og forsetter: Alle vevd inn i hverandre med felles anliggende, nemlig å se inn i seg selv. De visuelle kunstarter er uatskillelige fra ethvert studium av speilet.³⁷

I innledningen skriver Melchior-Bonnet at vi er så vant til å møte vårt speilbilde hvor hen vi snur oss, i speil, fotos og videoer, at det er vanskelig å måle den ekstraordinære påvirkningen dette har på menneskets følsomhet. Frembrakt av muligheten for å se seg selv fra hode til tåpissene i et speil. Det gjør noe med omveltningen og sanseopplevelsen vår å passere vinduer og dører med glass.³⁸ At speil lyser opp og gjør små rom større, ble observert i 1870. Etter 1850 ble sodium sulfat brukt for å lage glass. Speil var nå overalt: Kinoer, operaer, teatre, kasinoer, kafeer, restauranter et cetera. På slutten av 1700-tallet hadde ”psyche” eller det frittstående speilet en fremstående plass i mange soverom. Speil spilte en stor rolle i dekorering. Etter hvert kom speilet ut på bygda, men var først og fremst et byfenomen.³⁹

Det å kjenne seg selv slik prinsippet med (orakelet i) Delphi er å trå tilbake fra sanseapparatet ved det allmenne speilets refleksjon, slik noe fremtrer (appearance), skygge og fantasmer – til ens egen sjel. Mennesket, ifølge den greske filosof Platon, må ta vare på sin sjel som bærer hans essens. Som øyet må sjelen ha en refleksjon for å kunne se seg selv. Som øyet kan ikke sjelen se seg selv uten hjelp. Den spanske filosofen Seneca d.y plasserte et speil i hendene på en sint mann så han fikk se hvordan sjelens økende stygghet endret ham fysisk.⁴⁰

Speilhistorikeren Melchior-Bonnet viser oss hvordan speilingen blir mer og mer problematisk mot vår tid. Speilet forteller oss hvor krevende det er å være et helt subjekt i en uoversiktlig verden. Kunstnerne er vitner: Renè Magritte maler speilbildet som vender ryggen til den speilende. Andy Warhol hevder at hans speilbilde er tomt. Eller speilet er knust. Selvet er i stykker. Men speilingen som atferd er også problematisk i kraft av dens overdrivelse. Det finnes brutalt mange speil. De finnes i helsestudioene, inne i garderobene, i offentlige rom og som speilglassruter. I forlengelsen av en slik selvopptatthet finnes speilsyken, den forfengelige fikseringen på overflaten. Nesen er skjev og alt handler om den skjeve nesen. Det granskende blikket kan øke en negativ oppmerksomhet omkring egen kropp. Denne kroppsmisnøyen er blitt epidemisk i vår kultur.

Det å se seg selv er også knyttet til fantasiene om å bli sett og vurdert av andre. I time

³⁷ Melchior-Bonnet 2001 s. 2.ff

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.s. 96

⁴⁰ Ibid.s.105

etter time foran speilet kan hun eller han holde dommedag over seg selv, både kropp og sjel. ”Et speil må således i dag brukes med største forsiktighet. Det er ikke et nøytralt vitne. Det må holdes på kjærlig vis.”⁴¹ Speilet kan fremme skammen. Skammen er knyttet til blikket, til opplevelsen av å bli avslørt. John Merrick ble avvist av sin mor tidlig i barndommen. Hans mors skam påføres ham og følger ham i mange år. Han velger å stille seg ut, men opplever ikke at han blir respektert for den han er. De sammenvokste tvillingene Chang og Eng Bunker blir elsket av sin mor. Hun føler ingen skam for tvillingguttene sine, men blir overtalt av kjøpmannen Robert Hunter, en velstående forretningsmann til å gi tvillingene fra seg, samtidig med at den tidligere kongen i landet, hadde bestemt at tvillingene skulle tas livet av, fordi de ble ansett som vanskapninger.

Speilstadiet har betydning for vår forståelse av oss selv, hevder litteraturviter Elizabeth Grosz.⁴² Hun mener at kroppens ytre markerer grensen mellom person (subjekt) og verden (objekt). På den måten forstår vi at vi skiller oss fra andre. Dette skjer før vi entrer kulturen. Senere som kulturelle vesener minnes vi dette gjennom tegn og symboler. Det som skiller seg fra disse tegnene eller setter spørsmålsteget ved det kroppslige – det som er anormalt i forhold til normen – blir sett på som ubehagelig, fryktelig, underlegent.⁴³ Selv om innholdet i det ubevisste er tillært gjennom livsløpet, vil innholdet i det kollektivt ubevisste være uten unntak arketypisk, og tilstede fra livets begynnelse. Forholdene til instinktene har vært gjenstand for diskusjon overalt.

Av arketyperne som skiller seg tydeligst ut når det gjelder våre erfaringer, er de som oftest blir påvirket av selvfølelsen. Dette kalles *skyggen*, *animus* og *anima*. Den mest tilgjengelige og lettest gjenkjennelige av disse, er *skyggen*. *Skyggens* karakter kan være en del av underbevisstheten. Unntaket er de sjeldne tilfellene der de gode kvalitetene er fortrent, og egoet spiller en negativ eller ufordelaktig rolle for resten av personligheten. *Skyggen* er et moralsk problem som utfordrer hele personligheten, for ingen kan bli bevisst *skyggen* uten en betydelig forståelse av hva som er rett og galt. Det å bli bevisst dette innebærer gjenkjennelse av personlighetens mørke sider som nærværende og virkelige. Denne forestillingen er den essensielle forutsetningen for alle typer selvinnsikt. Selvinnsikt som en psykoterapeutisk terapi krever en smertefull prosess over tid.

En nøyere undersøkelse av ens mørke sider gjør *skyggen* mindreverdige og viser at det karakteristiske er av emosjonell natur, med en egen autonomi. Emosjoner er ikke en

⁴¹ Ibid. s.107

⁴² Australsk feminist

⁴³ Colin, Counsell and Laurie Wolf (Ed) 2001 *Performance Analysis, an introductory coursebook*. s. 140

individuell aktivitet, men noe som skjer, for eksempel forekommer affekt vanligvis der tilpasning er vanskeligst. På samme tid avsløres årsakene til svakheten, som oftest er en grad av underlegenhet hos personen. På dette lavere nivået i psyken hvor det knapt er emosjonell kontroll, blir oppførselen mer eller mindre primitiv, ikke bare er man et passivt offer for sitt følelsesutbrudd, men også ute av stand til å være moralsk bedømmende i situasjonen. *Skyggen* kan til en viss grad tilegne seg personligheten, erfaring tilsier at særegenheter er gjenstridige når det gjelder moralsk kontroll og beviser umuligheten av innflytelse. Selv om noen trekk er særegne for *skyggen*, kan de bli gjenkjent uten vanskeligheter som ens egen personlighet.⁴⁴

Man må bli overbevist om at man kaster *skygge*, før man trekker sin projeksjon tilbake. La oss anta at en person ikke viser noen tilbøyelighet til å erkjenne sine fremvisninger. Fremstillingen har da fritt leide og kan realisere sin kunst eller frembringe en side ved sin skapende evne. Som hun vet, er det ikke det bevisste subjektet, men det ubevisste som står for utførelsen. I stedet for å ha en virkelig relasjon til det, er det nå en kun en illusjon. Projiseringene gjør verden til en kopi av ens eget ukjente utseende. Jo mer projiseringen blir påtvunget mellom subjektet og miljøet, desto vanskeligere er det for egoet å se gjennom illusjonen.



Tripp and Bowen used to go biking together for recreation.
Circus World Museum, Baraboo, Wisconsin.

⁴⁴ Jung, Carl Gustav 1978 *Aion Researches into the phenomenology of the self* s. 8

Freaks – til hverdags og fest

Fysiske abnormiteter er ofte fellestrekk for *freaks* og kan litt forenklet knyttes opp til Junges arketyper. Dette kan vi forklare med at forestillingene om det bisarre ligger dypt inne i alle mennesker i alle kulturer. Kunnskapsnivået om andre land og kulturer var lavt blant folk. Da de første oppdagelsesreisende kom hjem og fortalte om mennesker med ører helt ned i bakken, folk med så store føtter at de kunne holde dem over hodet når det regnet, om menn uten hoder og kykloper, ble de trodd.⁴⁵

De reisende fikk penger av rikfolk og konger for å reise. Historiene fra reisene kan sies å være en gjenytelse. Gjennom tidene har annerledes mennesker blitt betraktet på forskjellige måter og ikke sjelden er de blitt sett på som resultat av Guds vrede og straffedom, mens andre har betraktet dem som noe naturlig eller Guds skaperverk. I tidligere tider ble slike mennesker kalt monstre. Aristoteles kalte disse menneskene *lusus naturae* ("naturens spill og luner") Ambroise Paré gir i boken *Animals, Monsters and prodigies* (1573) følgende forklaring på fenomenet:

Den første skyldes Guds glede. Den andre hans vrede. Den tredje for stor mengde sæd. Den fjerde for lite mengde. Den femte fantasi. Den sjette trang eller smal livmor. Den syvende en gal sittestilling hos moren som mens hun er gravid har sittet for lenge med bena i kors så de presser på magen. Den åttende et fall eller slag mot magen under svangerskapet. Den niende arv eller akutt sykdom. Den tiende bedervet eller råttne sæd. Den ellefte ved blanding av sæd. Den tolvte ved en trolldomskunst fra en omreisende tigger. Den trettende ved en demon eller djevel⁴⁶ I *Gamle Kristianiaminder* skriver Rudolf Muus "... og Colibriteatret, hvor en viss «admiral Colibri» optraadte i straalende uniformer. Det var en dverg, en pen tækkelig liten fyr, som var født i Kristiania og egentlig het Ole Olsen..."⁴⁷

"Med Kongl. Naadigste Tiladelse bliver her Dag fra Kl. 2 til 5, i Hr. Tracteur Blichfeldts Huus forevist En stor Natursjeldenhed: Den lille Schweizerinde..."⁴⁸ Sitatet er hentet fra en plakat fra slutten av 1700-tallet, og videre står det på plakaten at hun snakker tydelig og har menneskeforstand. Damen var på dette tidspunktet 64 år gammel og 96 cm høy. Ved hoffet i Danmark under Christian V's tid hadde man på slutten av 1690-tallet fire dverger. De fikk god betaling for å vise seg frem på slottet og kongen var fascinert av folk som var annerledes. Katarina den Store av Russland (1729-96) var opptatt av å ha kjemper på soveværelset. Ferdinand II fra Tyrol (1529-95) hadde et kunstkammer som blant annet innholdt Der

⁴⁵ Berthelsen Herman.2002 *Skjeggete damer og siamesiske tvillinger.Fra Tivoli til "Big Brother"* s.13

⁴⁶ Ibid. s. 11.

⁴⁷ Muus Rudolf: *Gamle KristianiaMinder* s. 73

⁴⁸ Berthelsen, op.cit s. 12 /Er Nasjonalbibliotekets eie

Haarmensch, Der Kruppell og Gregor Baci som levde i flere år med en lanse gjennom hodet.⁴⁹

Dverger (ordet ”dverg” ble på denne tiden brukt derfor brukes det også her. I dag vil vi si ”kortvokste”) har spesiell status og mange kjente personligheter gjennom tidene har hatt slike i sin omgangskrets eller som rådgivere. Julius Cæsar (100 - 44 f. Kr) fra Romerriket hadde en dverg ved navn Lucius. Dvergen Zep var den danske astronomen Tycho Brahes (1546-1601) rådgiver.

Går vi enda lenger tilbake i tid, finner vi historier fra Det Gamle Testamentet. Assyrerne og babylonerne brukte avvikende mennesker og aborterte fostre i sin spådomskunst. Grekernes husstandsgud, Bes,⁵⁰ hadde i en periode så høy status at foreldre lot for eksempel et av barna vokse opp i en kasse eller lignende for å oppnå samme gudestatus.⁵¹ Jeg skal senere også komme inn på andre sider ved fenomenet *freaks* og trekke linjene frem til våre dager. Hvordan blir *freaks* oppfattet i dagens samfunn? Hva er det i dagens underholdningsindustri vi lar oss fascinere av og hvorfor? Hva er det hos tilskuerne som gjør at dette oppfattes som tiltrekkende og at vi dermed oppsøker det, til og med betaler for å se noe vi ikke vil identifisere oss med? Begrepet *annerledeshet* vil kanskje være mer betegnende når jeg senere vil trekke inn ulike former for eksponering i underholdningsindustrien.

I boken *Annerledes* skriver Per Solvang: ”Det er en rotfestet diskriminering i samfunnet som skaper ulikhet. Denne diskriminering kan vi få bukt med kun gjennom å tenke om ulikhet på en radikalt ny måte.”⁵² Sett i dette perspektivet blir *freaks* ikke bare knyttet til underholdning i sirkustradisjonen, men også en minoritetskultur hva kjønn, identitet og seksualitet angår. I boken bruker Solvang både begrepene *freaks* og *annerledes*. Ved å trekke inn ulike faglitteratur, kan jeg trekke linjen fremover fra 1837, via filmens gjennombrudd og frem til i dag for å se hvordan fenomenet gjør seg gjeldende i vår dager.

Nåla i sagmuggen

Det å finne ”den røde tråden” og sammenhengen i et ellers ufullstendig fagfelt, har gitt meg mang en forvirret tanke gjennom hele arbeidet med oppgaven. Hvor er kunnskapen og kompetansen om byens historiske underholdningskultur? Hvor skal jeg begynne å lete når

⁴⁹ Ibid s. 13

⁵⁰ Bes, fremstilt som en dverg med grotesk maske, var en populær gud ble assosiert med ekteskap og familielykke, og beskyttet husstanden mot uhell. Han tilhørte folkereligionen, ikke den offisielle statsreligionen. Derfor ble han ikke dyrket i templene, men i hjemmene.

www.ludo.nu/egypiske_guder.php

⁵¹ Berthelsen, op. cit. s.12

⁵² Solvang Per: 2002.*Annerledes, uten variasjon, ingen sivilisasjon* s. 66. Oslo

kildematerialet er så spredt og dårlig? Som tidligere nevnt, har arbeidet vært preget av kompromisser og jeg har tenkt som brura på bryllupsnatta: Man tar det man har og gjør det beste ut av det!

Det begynte også med mangelfulle kunnskaper hos meg, og det var først Herman Berthelsens i intervju med Fredrik Skavlan på NRK1, som gjorde meg oppmerksom på temaet. Herman Berthelsen hadde nettopp gitt ut boka *Skjeggete damer og siamesiske tvillinger. Fra tivoli til "Big Brother"*, 2002. Jeg ble veldig fascinert av fenomenet *freaks*, at mennesker stiller seg ut og har blitt utstilt. Min første veileder, Anne Helgesen, satte meg i kontakt med Herman Berthelsen. Først med hans utgivelse av Appelsin-Herman, møtte jeg ham på Bymuseet i 2005, og da ble det vind i seilene. Jeg ble invitert inn i hans "Det Glade Arkiv", som er en skattekasse av bøker og filmer et cetera om emnet. Dette materialet har vært til uvurdelig hjelp, men dette er ikke et vitenskapelig arkiv, så her har jeg måttet lete meg frem på egen hånd. Noe av det samme nybrottsarbeidet finner vi hos Rita Lindanger, pianist og tidligere student ved Musikkvitenskap i Oslo.

Gjennom sin tverrfaglige hovedoppgave *Christiania Tivoli. En musikk- og teaterhistorie om et forlystelsesetablissement i Kristiania 1997* har hun gjort et grunnleggende forskningsarbeid i å beskrive området nede ved havna der Rådhuset står i dag, stedet som en gang var byens største forlystelsesetablissement. Så vidt meg bekjent er det kun oss to som har skrevet en høyere grad om dette emnet.

Det finnes lite blider dessverre, men er særlig beskrevet i Oslo bys historie-materiale. Foruten Lindangers oppgave, er det også skrevet en hovedoppgave i historie av Elisabeth Seland: *Teateroppblomstringen i Kristiania i 1890-årene*. Den ble publisert i 1990.

Det er blitt mange turer både til Oslo Bymuseum og Nasjonalbiblioteket for å finne relevante avisartikler, plakater og bilder og med dette arbeidet har jeg funnet mange interessante publikasjoner som har vært nyttige og lærerike. Likevel har det vært et møysommelig arbeid for å finne frem til "høydepunktene". En ting er å finne frem materialet. Noe annet er å sette sammen "bitene" til et hele. Av og til har denne delen av arbeidet fortonet som som å gå på salg: Man kommer alltid hjem med noe som ikke passer.

For å komme dypere i temaet har det vært helt nødvendig å finne frem til teoretikere som har skrevet noe om kommunikasjonen mellom sal og scene, det å se og å bli sett. I den forbindelse bruker jeg Susan Bennett. I sine to tilnæringsmåter ser hun på forholdet sal og scene og *leser-respons* teorien. Julia Kristeva har også vært en sentral teoretiker som ser på hvordan funksjonshemming blir sett på i samfunnet. Hun er et viktig bidrag i oppgaven ved at hun belyser de funksjonshemmede og ser på annerledeshet som en berikelse for samfunnet.

Disse to teoretikerne er primære.

Til å underbygge metoden i oppgaven, har jeg brukt psykiater Carl Gustav Jung, sosiolog Robert Bogdan, teaterregissør Richard Schechner samt historiker Sabine Melchior-Bonnett. Disse har jeg valgt fordi de har vært med på å vinkle oppgavens helhetsinntrykk i ulike perspektiver. Skribenten Rudolf Muus har vært flittig brukt og gitt gode beskrivelser av byens kultur- og åndsliv



Hovedinngang ved sirkus, Kolbjørn Sørli ca. 1930, Oslo Bymuseum.

KAPITTEL 2 HISTORISK HERLIGHET I SUS OG DUS

Ei blott til lyst?⁵³

Tivolihaven var Christianias største forlystelsesetablisement, strategisk plassert midt i Vika. Området ble kalt *Klingenberg*. Opprinnelig var dette et vertshus, *Klinchenberg* – antagelig tysk, og lå på toppen av det som ble kalt Pibervigsberget i en stor have. Klinkenberg passet jo godt som betegnelse på et vertshus, man ”klinket” glassene sammen når man drakk. Første gang man hører om aktiviteter på dette stedet var allerede i 1689. Den gang et serveringssted for reisende, naboene i Vika og forsvaret på Akershus Festning. På folkemunne ble stedet kalt *Klinken*, og var frem til 1820-årene sentrum for alle typer kulturytringer.

Den første kjente eieren av stedet var konditoren Nicolay Caspary, som kjøpte stedet i 1831. Med ham ble vertshuset oppgradert, og ”Det Borgelige Sommerselskap” inntok lokalene. Felles for disse selskapene var at de ble arrangert for private og eksklusive kretser. Tross stedets beliggenhet med dårlig rykte, og at publikum ikke var mors beste barn, lyktes det driftige eiere i 1820- og 30-årene å få et bedre publikum til *Klingenberg*-området. Det ble annonsert med forlystelser som bryllupsfester, og hageselskaper med musikk og teaterforestillinger.⁵⁴

Med Caspary som eier ble det også arrangert noe underholdning. Først i 1840 ligner det mer et forlystelsessted. På området rundt vertshuset, ble arrangert både konserter og gjøglerunderholdning, offentlig musikk og teaterliv. Omreisende teatertrupper, gjøglere, artister og kunstnere inntok byen i økende grad. I 1849 kom et nytt eierskifte. Kjøpmann Johann Sandelin tok over driften. *Klingenberg* ble nå mer en park med stier, blomsteranlegg og trær. Hans største attraksjon var en karusell med hester og jernbanevogner. Det var plass til 60-80 mennesker på hver tur. Langsomt vokste *Klingenberg* til å bli et samlingssted med liv og underholdning. Dette er blant annet en av grunnene til at utstilling av mennesker ble gjort til en forlystelse: ”Jeg har en pragtfuld abnormitet i år” skal en kjent gjøgler ha sagt da han hadde engasjert en særlig fet dame.⁵⁵

Det var flest aktiviteter i sommerhalvåret og etter hvert kom omreisende gjøglere og skuespillere fra Europa for å underholde de kondisjonerte. Dette ble mer og mer vanlig fra midten av 1800-tallet.

⁵³ Et velbrukt sitat, står å lese over scenen i Det Kongelige Teater i København

⁵⁴ Lindanger 1997, s. 27

⁵⁵ Madsen Møller Kurt: 1970 *Markedsgøgl og curkusløjer* s. 104

Byens bedre publikum kom, satt under høye skyggefulle trær, nøy fontenen, og vakre blomsterbed:

Tilbudet var bredt, og for 25 øre ekstra fikk man en ”souper” og man kunne spise så mange snaps man ønsket. 1888 brant hovedbygningen ned, deler av den ble reist i 1890, noe ble aldri reist og forsvant med realiseringen av rådhusplanene i 1930-årene.⁵⁶

I 1840 åpnet forlystelsesstedet *Grünings Have* i Studenterlunden og *Karenslyst* på Bygdøyl. *Dyrebakken* utenfor København, *Skansen*, *Gröna Lund* i Stockholm og *Liseberg* i Göteborg hadde allerede eksistert lenge.⁵⁷ Tiden var derfor moden for et fast forlystelsessted i Christiania.⁵⁸ Det skulle likevel gå mange år før man tok ordet Tivoli i bruk. Etter hvert som Christiania vokste ble også *Klingenberg* mer og mer byens festlige midtpunkt. I 1860- og 70-årene ble det holdt store basarer her. Forfatter Rudolf Muus forteller om sitt møte med *Tivolihaven*, ni år gammel i 1871:

Like overfor Klingenberg lå Studenterlunden som ved Stortingsgaten var avgrenset med et brunt stakitt, her og der avbrutt med kakeboder. Man kom inn i *Klingenberghaven* gjennom en liten treportal som lå på hjørnet av Klingenberggaten og Stortingsgaten. En svakt skrånende allé førte opp til hovedbygningen (restauranten) som lå på det høyeste punkt på tomten. Det hersket et myldrende folkeliv i haven, og under løvtrærnes kroner spilte hornmusikken. I Klingenberg Festsal så vi opptreden av kinesiske akrobater og sjonglører. Særlig interesse vakte ”Fluemennesket” som promenerte i taket med hodet ned, og endog drakk en halv øl i denne stilling”.⁵⁹



Cirkusdirektør Knut Tivander,
Privat Foto ca. 1877.

⁵⁶ Aftenposten 22.mai 1975

⁵⁷ Berthelsen 2009. s. 191

⁵⁸ Berthelsen 2009, *Sirkus i Norge*.s.191

⁵⁹ Braaten, Lars Thomas og Rita Lindanger 1996 *Filmen kommer til Kristiania*

Klingenberg lå nær Vika som bar preg av fattigdom og der prosituerte også hadde sitt tilholdssted. Disse ble ikke ansett som særlig populære for eierne av stedet, siden de kapret kunder fra dem. På tross av dette var det lange perioder borgerskapet som besøkte forlystelsesstedet og *Klingenberg* fungerte som byens store trekkplaster i mange år. Mange store kunstnere fra inn – og utland trakk så mange publikummere at det ikke var plass nok. 17. mai 1864 spilte fiolinisten Ole Bull for 4000 tilhørere. Kunstnere som Edvard Grieg, Kirsten Flagstad og Hauk Aabel var blant de som optrådte. Av utenlandske artister finner vi størrelser som Josephine Baker, Helga Sandberg, Ritters' dverger og Paulos' store internasjonale voxmuseum. Henrik Ibsen var å se blant publikum.

Høsten 1871 holdt studentene sin store høstfest på *Klingenberg*. Her fant vi Café Chantant hvor studenter i kostymer sang de populære viser "Lars Husmand", "Mordet i Schweiz", "Stadsfysikus på Rasmussalen" og mange flere. I et panorama kunne man for 12 skilling se "Paris ved nattetid". Man ble ført bak et forheng og tippet i et mørkt glass.

I *Klingenberg* dansesal var damene av mer enn tvilsom art, og herrene hadde under dansen pipen i munnen og dampet løs. Røken blandet seg med støvskyen som føk i været under føttene på de dansende. Av og til kom en mann med en havesprøyte og sprutet vann inn mellom parene. Atmosfæren i dansesalen var mildest talt fryktelig. I dag er det bare gatens og kinoens navn som av og til minner oss om det gamle forlystelsessted.⁶⁰

1. november 1877 overtok svenske Knut Oskar Tivander som direktør.⁶¹ Før Tivander ble eier av *Klingenberg*, hadde han satt opp stykker som *Flaggermusen* og *Jorden rundt på 80 dager*, "... og gjorde veldig lykke."⁶² Her optrådte Tivanders egen skuespillerstab og med fru Hanna Tivander, internasjonale artister og norske kunstere som Klausen, frøken Parelius, fru Juell og Hammer som om somrene spilte komedier i form av vaudeviller. Forestillingen *Jorden rundt på 80 dager* av Jules Verne ble en stor suksess for Tivander, og denne i tillegg til hans begeistring for *Klingenberg*, var avgjørende for at han bestemte seg for å kjøpe hele etablissementet.

Med Tivander som ny eier ble også navnet skiftet fra *Klingenberg*, som han syntes hadde en negativ klang. Det ble utlyst en navnekonkurranse og av de 200 forslagene som kom inn, vant forslaget *Christiania Tivoli*. Tivander gjorde flere forandringer, blant annet å pusse opp hovedrestauranten samtidig som hele området ble oppgradert slik at folk fra høyere sosiale lag også fikk lyst til å besøke Tivoli. Etablissementet ble delt i to med hver sin

⁶⁰ Aftenposten 18.6.1963 Av Haakon B Nielson

⁶¹ Aftenposten 4.2.1964 nr:58: *En historikk fra 1887- 1998* Av Haakon B. Nielson

⁶² Morgenbladet 13.4.1948 s. 8

inngang, en del for det øvre sosiale lag der de hadde sitt eget dansested – *Tivoli Varieté*, og en del for det mer folkelige publikum. På den måten trakk *Tivoli* flere mennesker uten at det oppsto konflikter.⁶³

Åpningen av Tivanders Tivoli var den 4. november. Folk strømmet til til tross for en dyr inngangsbillett (80 øre). Tivanders ønske var å lage et tivoli maken til Københavns tivoli. Det viste seg at Christiania ikke var modent for et slikt underholdningssted, men ga sine innbyggere varierende repertoar, teater, varietè, operetter og farsar. Senere fikk Tivander reist et flott inngangsparti i tre. Apollosalen (senere Florasalongen) ble et sted for artistopptredener. Det Gamle Klingenberg Theater ble ominnredet til dansesal. Hele området ble oppgradert i perioden Tivander var direktør for stedet og det bidro til at også folk fra de bedre stilte samfunnsklasser begynte å besøke Klingenberg igjen.

Tivoli var dyrt i drift og Tivanders oppsparte midler tok slutt og i 1879 ble han slått konkurs. Etter flere eierskifter og nye forsøk på å heve standarden, blant annet et opperette-teater, gikk det allikevel ikke økonomisk. ”Men selv om teatret fra tid til annen kunne trekke publikum, fikk man inntrykk av at etablissementet for øvrig kom mer og mer i miskreditt, særlig da ballene i dansebulen ut mot Klingebeggaten på ny utartet seg og ble til stor forargelse for det bedre publikum.”⁶⁴

Samtidig med at byen gjennom 1800-tallet hadde flere store bybranner, ble den også med jevne mellomrom utvidet. Østsiden av byen ble et typisk arbeiderstrøk, mens områdene bak slottet ble det området hvor borgerskapet bosatte seg. Med dette bosettingsmønsteret kommer et karakteristisk øst-vest skille til syne. Borgerskapet var ikke interessert i å menges med et ”simpelt” publikum. At publikum var blandet ble et problem for *Tivoli*. På den ene siden var stedet økonomisk avhengig av borgerskapet. På den annen side la den ”mer uryddige delen av gjestene også igjen en del penger.”⁶⁵ De prostituerte i bydelen så gjestene på Tivoli som potensielle kunder, noe eierne av stedet anså som et dilemma.

I 1830 ble det bygget en innendørs varietèscene, *Apollosalongen*. Den kom samtidig med *Klingenberg Festsal*, et hus som ble stående til rivingen i 1937. Senere, i boken *Livet og Lykken* beskriver Bokken Lasson hennes evige jakt på kunstnere som ikke var bundet opp til andre teatre. Det var slett ikke lett å finne folk med forståelse for kabaret, som også hadde talent og personlighet. Av de fire som utgjorde det første ensemble var foruten Bokken selv:

⁶³ Berthelsen 2009 *Sirkus i Norge* s.196

⁶⁴ Morgenbladet 13.4.48 s. 8

⁶⁵ <http://www.skoleetaten.no/Oslo-patriot/th30.html> (temahefte 30 *Fra Klingenberg til Tivoli* 22.02.'05)

Hans Hedemark, Lilian Polychron Hansen, Robert Sterling og Maja Flagstad. Sistnevnte ved pianoet og spilte før, etter, innimellom og sammen med de andre. Til tross for at staben nå var på plass, stod det enda mange praktiske oppgaver igjen å løse. Som for eksempel bord og stoler. Hvor skulle man få bord og stoler fra?

Tivoli hadde noen fæle metallmøbler med skjelvende stankelben ute fra haven. [...] De som skulde drikke øl, måtte jo ha noe å sitte på. [...] Men — Langaard var grum og hard og ikke til å rokke. Han interesserte sig ikke for Tivoli — ikke for mig heller tydeligvis. Han hadde alt satt til penger nok på det etablissementet. Jeg forsikret at det var ikke penger han skulde sette til — bare noen stoler. [...] Slukøret og harm trasket jeg derfra for å kaste mig inn i et ruinerende kjøp av rundt 200 rød lakerte trestoler hos Einar Mortensen. [...] Nu måtte det gjøres et overslag, legges et slags budgett. [...] Mine kamerater som var villige til å la sig engasjere for en måned av gangen, skulde i hvert fall være sikret selv om kabareten strandet. [...] Torde vi gå så høit som til 2,00? eller var 1,50 det meste vi kunde forlange av vår store småby? [...] Man skulde ha med sig en venn eller kone, spise et smørbrød eller to, drikke et glass øl, kanskje en pjolter — det blev penger av det, slikt løper op. Nei, ikke mer enn 1,50 — det var passe. Dybwad insisterte heftig på to kroner — ikke en øre mindre — vi vilde ha byens beste publikum — *det skulde være dyrt!* Det blev 2,00. Det første utkastet til budgett før lokalet var bestemt og prisene drøftet så slik ut:⁶⁶ Leseren vil finne et budsjett fra Chat Noir i vedlegg II.

Seiglivet svart katt

Chat Noir hadde også sitt tilholdssted i *Tivolihaven*. Fra *Livet og Lykken* står følgende å lese som gir et bilde av tidens forhold. Bokken Lasson forteller:

Først og fremst gjaldt det å finne et brukelig lokale, passe stort, intimt og sentralt. Folk vil ikke more sig utenfor et bestemt, temmelig begrenset strøk i denne byen. [...] Advokat Dybwad og jeg trålet hele byen hver dag efter kontortid. Hvert hus med en passelig første etasje, hver kjeller som ikke lå for dypt stanset jeg ved: ”Det der ser ikke verst ut” — ”den der kan vi bruke” eller ”dette her er som skapt for kabaret, det tar vi”. [...] Min venn og rådgiver måtte ustanselig bremse mig, og med sin inngrodde respekt for lov og eiendomsrett hevdet han bestemt: -Vi kan ikke *ta* det som *er* optatt! Til slutt blev det Tivoliområdet vi kretset om. Alle de gamle, forlatte bygningene blev beskuet og besnuset. Et øieblikk stoppet vi op ved

⁶⁶ Morgenbladet Nr. 24 1946

den falleferdige ”brakka” som kaltes *Florasalongen*.⁶⁷ *Florasalongen* het tidligere *Apollosalen*, et hyggelig sted hvor det opptrådte artister. Denne salongen var på dette tidspunktet i så dårlig stand at det var ubrukelig som revyteater. I en svunnen tid hadde muntre chasonettesangerinner og viltre dansepiker tumlet sig der, men nu var tak og vegger mugne og morkne, og selv den mest lettbente lille ”Flora” vilde falt tvers igjennem det rottegnagde gulvet. Den siste og eneste utveien blev da annen etasje over kafeen i hovedbygningen. En gang hadde den vært en hyggelig restaurant, især om sommeren når balkongene var pyntet med slynggeranier og røde pelargonier. Kanskje hadde den et litt ”mystisk” preg med sine private kabinetter for intimere selskaper.[...]Nu lå hele etasjen øde, skummel og degradert til et temmelig beryktet lokale for sammenskuddslag og ”10 øre dansen” et par ganger i uken Valget ble til slutt lokalet som lå i annen etasje i hovedbygningen, en tidligere restaurant. Bygningen lå rett ved siden av hovedporten til *Tivolihaven*, med inngang vendt ut mot Stortingsgaten.[...] annet valg hadde vi ikke, så jeg gikk energisk løs på Tivolis advokat, Fredrik Stang Lund, for å få kontrakt om rimelig leie på en måned av gangen — mer våget jeg ikke.[...] Han trodde jeg var blitt splitrende gal, og som god venn av både Dybwad og mig rådet han mig inntrengende med humor og alvor til å gi op et sånt vågespill. Du må finne noe annet, Bokken, det er et *for* sjofelt sted. Det kommer ikke an på hvad det *er*, men på hvad det *skal bli*, svarte jeg stedig. Kontrakten blev laget – lokalet var vårt [...]”⁶⁸



En billett-kasse brukt på Tivoli, antagelig fra 1870-tallet. Denne kassen er beregnet på myntinnkast fra toppen. Foto: Kaisa Ytterhaug. Billett-kassa har tilhørt Else Tivander, og er nå i Oslo Bymuseums eie.

⁶⁷ Lasson Bokken 1940 *Livet og lykken* s.126

⁶⁸ *Ibid.* s.127



Hovedbygningen, inngangen til Tivolihaven. Ca. 1895. Oslo Bymuseum Foto: O. Væring,

Vinen blomstrer igjen

Det var med dansken Bernhard H. Jacobsen at Christiania Tivoli fikk sin glanstid. Han kjøpte stedet i 1887 og var selv direktør i tolv år, inntil han solgte det med fortjeneste i 1898.⁶⁹ I årene før Jacobsen hadde *Tivoli* flere eiere med vekslende suksess. Jacobsen nøyte stor anseelse i sin samtid for sin gode ledelse, og for et variert og spennende program i de elleve årene han ledet stedet. Det foregikk alltid noe nytt og kuriøst. En gang samlet han inn 100 000 kroner til redningsselskapet, fantastisk siden det kun bodde 150 000 mennesker i Christiania, og hans evner som arrangør gjorde at han ble hyret inn til å lage folkefester blant annet når Fridtjof Nansen kom hjem fra Nordpolen i 1896 og fra Grønlandsferden i 1899.

Jacobsen ble omtalt som en våken og smart herre, med ”et øye på hver finger”. ”Et bevis på hans evne til å kapre de aller siste nyheter til sitt Tivoli, viser en annonse i Aftenposten 25. april 1896. Da kunngjorde Tivoli at Varietèen kunne by på en filmforestilling med 8 forskjellige episoder. Dette var året etter at brødrene Louis og Auguste Lumières hadde

⁶⁹ Berthelsen Herman 2009 *Sirkus i Norge* s. 197

tatt ut patent på sitt fremviserapparat. I Jacobsens annonse stod det videre at ”Christiania er den 2den by i Europa som bringer denne epokegjørende opfindels, Cinematografen.”

Jacobsens siste år som direktør var i 1898. Han fikk over 3 millioner for Tivoli, og det ble etter dette et aksjeselskap. Jacobsen hadde brukt av egne finanser for å drifte Tivolihaven.⁷⁰

I tiden 1898 og frem til 1914 kom det flere teatre til i området. Tivoli la grunnlaget for Karl Johan Teatret, Sekondteatret, Folketeatret og Bjørneviks teater. Chat Noir fikk sin start i Tivoli i 1912 og varietèteatret Theater Moderne ble åpnet der den gamle festsalen hadde ligget.⁷¹

Jacobsen var født og oppvokst i København og hadde dermed fått anledning til å studere ulike fornøyelsesetablissemeter og visste hva folk ville ha. Bygninger ble nå revet for å gjøre plass til den nye restaurant- og hovedbygningen som vendte ut mot Stortingsgaten og senere: Den imponerende Cirkusbygningen med plass til ikke mindre enn 2500 personer og egen kongelosje. Åpningen fant sted i mars 1890 med forestilling av Cirkus G Schumann. Tivoli Teater, kalt Vinterteatret – i motsetning til Sommerteatret – ble også brukt til sirkusforestillinger. Ved slike anledninger ble scenegulvet tatt vekk sammen med kulissene og så ble det laget sirkusmanesje i stedet.

Det var i 1889 at direktør Jacobsen la fram forslag og fikk gjennomført rivingen av dansesalen som vendte ut mot Klengenberggata, stallene ved Bakkegata, samt Bakkegata nr.12 for å gi plass til sirkusbygningen.⁷² Bygningen ble tegnet av Ove Laurentius Ekman (1847-1921) og Einar Smith (1863-1930) Gjennom årene opptrådte mange kjente skuespillere og artister ved etablissementet som: Skjønnhetsdronningen Betty Stuckart, de norske Hallingdansere og krokodillemennesket Mr Schilly. Også store utenlandske sirkus som Corty-Althof, Merano, Schumann, Busch, Wolff, Salomonsky, Renz samt Cirkus Carre. I 1890-årene kunne man oppleve store attraksjoner som for eksempel ”Ved Niagara”, en utstys- og vannpantomime. Manesjen i tivoliet ble gjort om til en innsjø med broer og båter. Selve ”Niagarafallet” ble bygget i en bue fra kanten av manesjen opp til snorloftet øverst i kuppelen. Bak sirkuset, ute i haven ble det bygget et reservoar som inneholdt flere tusen liter vann. Dette ble om dagen oppvarmet med damp slik at de opptredende mennesker, og dyr, ikke skulle bli forkjølet. Pantomimen begynte og vannmassene buldret – så høyt at det overdøvet både applausen og orkesteret. Fossens underlag var tykt speilglass og var elektrisk opplyst nedenfra i alle regnbuens farger. I pantomimen opptrådte ca 150 mennesker og mange dyr:

⁷⁰ Aftenposten 4.april 1954 Av Haakon B. Nielsen

⁷¹ Berthelsen 2009 *Sirkus i Norge* s.200

⁷² Morgenbladet 13.4.1948: Tivolihaven Det gamle, tradisjonsrike anlegg, som nå er helt forsvunnet.

Svaner, sjøløver og ender. Blant de opptredende var ”indianere” som til dels var rekruttert fra Vikas befolkning. Til denne forestillingen hører en kveld følgende historie:

... en gutt sitter på galleriet. Han roper ned til en ung ”indianer” som gjør sitt beste for å utstøte sitt Ugh, Ugh: ”Dø Kresjan, nå tenker jeg det er best du svinter deg hjem. Morri har leita efter deg i hele efta, for farrin er kommen på ”ruka” (politistasjonen) Kresjan svarte imidlertidbare: ”Ugh, Ugh”, og vennens stemme skar atter igjennom luften, denne gangen full av forakt: ”Din hjulbeinte narr, du er vel ikke no´n indianer vel”⁷³

1898 var Bernhard H. Jacobsens siste år som direktør for Christiania Tivoli etter elleve års drift. Han solgte eiendommen for 3 250 000⁷⁴ Gjennom Jacobsens sjefstid fikk Christiania Tivoli bedre anseelse ved at byens bedre publikum igjen viste seg.

I Morgenposten står det å lese:

Etter at de utenlandske sirkusene hadde hatt sine forestillinger i bygningen i årrekker gjorde filmen sitt inntog for alvor, og nå kom nye glade dager der vi Kristianiagutter holdt til høyt opp på ”Trampen” og fulgte levende med i William S. Hart og Tom Mix da de sporet sine stolte gangere på jakt etter skuren! Gjennom de siste årene av Cirkusbygningenes levetid var det også andre forestillinger som trakk fulle hus under kuppelen. Det var trekkspillkongen Hans Erichsens populære søndagsmatinèer, der det foruten kunstnerisk assistanse var innlagt slike konkurranser som for eksempel ”Hvem har de stiligste dameben?” NM på trekkspill, charlestonmesterskap osv. Det var populære tilstelninger, som var på folkemunne lange tider både før og etter forestillingene.”⁷⁵

I periodene da det ikke var sirkusforestillinger, kunne bygningen gjøres om slik at lokalet kunne brukes til konserter, utstillinger og annet. I årene fremover var det vanlig at bygningen ble brukt til varietè-forestillinger, konserter og til slutt som kinematograf, før den ble revet for å gi plass til det som i dag heter Olav V’s gate med tilhørende komplekser. Det skortet ikke på manglende allsidighet hva angikk atspredelse og underholdning i Jacobsens tid som direktør. Zoologisk hage, etnografisk utstilling, samt opptreden av skøyteløperen Axel Paulsen og turneren Oscar Paulsen. Av utendørsattraksjoner kan nevnes ballongoppstigningene gjort av franskmannen Juhles og engelskmennene Orton og Mizen i august 1888. Sensasjonsnummeret bestod i at den siste hoppet ut av ballongen i flere hundre meters høyde.

⁷³ Aftenposten 4.2.1964 nr: 58: *En historikk fra 1887- 1898* Av Haakon B. Nielsen

⁷⁴ Aftenposten 4.2.1964 s.7 Av Haakon B. Nielson

⁷⁵ Morgenposten 7.10.1964

Tivolihavens endeligt

Bernhard Jacobsen solgte etablissementet i 1898. Direktøren som overtok etter ham var kapellmester Gustav Herman Schorcht. På denne tiden og frem til 1914 ble det etablert flere teatre i området og i forbindelse med 1914-jubileet ble dansestedet Røde Mølle anlagt. Dessverre løp tiden og politikerne fra løftene sine. Det ble planlagt en omfattende sanering for å bygge byens nye rådhus nettopp på Tivoliområdet, samtidig som det ble sagt at byen skulle få et nytt sted for et permanent tivoli. Tivolihaven var på dette tidspunktet i så dårlig forfatning at argumentene for å rive det var sterkere enn å bruke penger på sanering. Sannheten er at den staselige sirkusbygningen ble revet i 1935 og i 1937 ble resten av tivolianlegget jevnet med jorden.⁷⁶

I ettertid er det all grunn til å beklage rivingen av dette etablissementet. Drømmen om et nytt tivoli levde i etterkrigstiden. Det eneste minnet vi har i dag om det gamle forlystelsesstedet, er navnet *Klingenberg Kino* og *Klingenberggata*⁷⁷

Inngangen til haven lå der Klingenberg kino i dag har sine lokaliteter. Rundt 1900 var det stor virksomhet av omreisende teater – og sirkustrupper omkring i Europa inkludert Norge. Med i disse truppene reiste også folk som ble kalt *freaks*. Mennesker med ulike fysiske funksjonshemminger og som på grunn av disse ble brukt som trekkplastre i forestillingene og stilt ut til allmuens forlystelse. *Freaks* ble forestillingens høydepunkt, det nummeret alle venter på og var kommet for å se. De ble på grunn av sine fysiske skavanker, handicap og dertil mangel på sosiale og juridiske rettigheter, misbrukt.

Utover 1900-tallet ble Tivoli mer utbygd med blant annet et sommerteater som stod ferdig i 1916. Samme år vedtok bystyret at Christiania skulle ha nytt rådhus i Pipervika. Dermed var Tivolis dager talte. Tivoli hadde sin siste sesong i 1934, selv om Chat Noir brukte det gamle teatret helt til 1937, da dette også ble revet. I Tivoli var det flere teaterlokaler foruten den store sirkusbygning, som ble brukt ved større oppsetninger.⁷⁸

Freaks på scenen

Utstilling av mennesker var en form for underholdning som utelukkende skulle være økonomisk innbringende, de utstilte som gikk under betegnelsen *freaks* ble ikke sett som mennesker. Som nevnt er denne formen for underholdning svært lite dokumentert, og det er

⁷⁶ Berthelsen 2002: *sirkus i Norge* s. 200

⁷⁷ <http://www.skoleetaten.no/Oslo-patriot/th.30.html> (temahefte) s. 30. *Fra Klingenberg til Tivoli*

⁷⁸ Bang-Hansen Odd: *Chat Noir og Norsk revy* s. 24

interessant å spørre hva grunnen til manglende omtale og publisitet kan være. *Freaks'* levekår, deres trivsel eller velferd synes å ha hatt så liten eller ingen relevans verken for publikum eller samfunnet for øvrig, at dette er viet liten oppmerksomhet eller diskusjon.

For meg har møtet med denne delen av underholdningsbransjen vært todelt: På den ene siden har det skapt en følelse av forakt. Med det mener jeg ikke å si at *freaks* nødvendigvis er noe frastøtende eller motbydelig. Det jeg oppfatter som avskyelig, er måten mange av disse menneskene ble gjenstand for økonomisk utnyttning og observert som objekter. Sett ut i fra våre dager, blir dette etisk forkastelig fordi denne formen for underholdning går på bekostning av grunnleggende menneskerettigheter og mangel på respekt for menneskeverdet. I essayet *Powers of horror* av psykoanalytiker Julia Kristeva reflekterer hun over hvilken kropp som har verdi. Dette blir diskutert i kapittel 4.

På den annen side fascinerer dette temaet meg fordi mennesket er født med en iboende nysgjerrighet. Nysgjerrighet i positiv forstand setter i bevegelse vår kreativitet, vår fantasi, vår utfoldelse og er en del av vår måte å vise vår interesse for andre mennesker på, samtidig som det utvikler vår kommunikasjon og kontakt med omgivelsene. Ved å se på disse motpolene nevnt ovenfor, beskuet versus beskue, finner jeg en dobbelthet jeg ønsker å undersøke. Kikking henger sammen med vår nysgjerrighet, som er en del av vår kultur og som har fulgt oss til alle tider. Vi er fra naturens side nysgjerrige og bruker den både bevisst og ubevisst.

Publikummet som har kommet til Tivolihaven for å se utstilling av *freaks* har gjort dette fordi det har pirret deres nysgjerrighet. De kan på forhånd ha sett plakater av abnormiteter, kuriositeter eller mennesker med en funksjonshemming utføre et kunststykke. Denne formen for nysgjerrighet er moralsk betenkelig og forkastelig, og inviterer ikke til dialog, men kan få frem reaksjoner og mulige refleksjoner omkring annerledeshet hos publikum. Mennesker som av ulike grunner lot seg stille ut på sirkus ble ansett som outsiders, samtidig som de ble utnyttet av en kommersiell underholdningsmaskin. Storparten av disse hadde i liten grad mulighet til å påvirke sin egen fremtid da de i stor grad var prisgitt impresarioenes ønsker.

Freaks ble brukt i underholdningsøyemed. Så lenge det kom publikum, og ingen effektiv stopper ble satt for denne underholdningsformen, ble dette ansett som en legitim form for virksomhet som impresarione tjente gode penger på. Hva som er underholdning, har skiftet gjennom tidene og har sammenheng med blant annet kultur, språk og miljø. Utfordringen har vært å finne én definisjon som favner alt hva dette begrepet *freaks i underholdningen* innebærer. I min søken etter definisjon, har jeg stadig støtt på nye utfordringer fordi begrepet *freaks* er så omfattende.

Fellesnevneren for begrepet *freaks* kan sies å være at noe blir fremstilt som annerledes eller som en kuriositet. Kanskje også som noe nedlatende, mindreverdige eller motsatt: ha kultstatus. Jeg våger den påstand at det ligger et islett av trang til ekshibisjonisme i det å benytte seg av en slik tittel som *freaks*. Selv om ikke alle vil være bekjente av å få tildelt en slik betegnelse, var dette vanlig merkelapp på sirkus. Når vi her snakker om iscenesettelse av *freaks*, menes det utstilling av menneskers annerledeshet med den hensikt å tjene underholdning.

Vi har alltid forbundet det vakre med det gode. Hvor mye henger pen og snill sammen i dagens samfunn? Professor ved Markedshøyskolen Campus Kristiania, Runar Døving, foreleser i forbrukeradferd og forbrukersosiologi og gir følgende forklaring:⁷⁹

Hva som er vakkert, avhenger av hva som er kultur og hva som er historie. Det finnes ikke en definisjon av skjønnhetsideal. Man ser det særlig i amerikansk film, der det tydelig kommer frem hvem som er skurken og hvem som er helten. Når man tenker ”stygg”, tenker man også ”slem”.

I litteraturen jeg har brukt, virker det som *freakshow* og utstillinger av mennesker har vært langt mer alminnelig og anerkjent i den amerikanske kulturen enn hva jeg finner i norsk sammenheng. I norsk litteratur er fenomenet ikke nevnt, samtidig vet vi at *freakshow* har eksistert i Norge fra midten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Protestene mot denne virksomheten har øyensynlig ikke vært særlig høylytte, verken her i Norge eller andre steder. Hva er så grunnen til at det er så liten omtale av denne delen av underholdningen i norsk sammenheng? I USA hvor *freak-show* så sin begynnelse og hvor denne formen for underholdning var fullt ut legalisert, kan det om mulig skyldes en annen holdning og tenkesett når det gjelder synet på mennesket og ytringsfrihet.

Noe av årsaken til at så mange nordmenn utvandret til USA på slutten av 1800-tallet, kan skyldes et ønske om frihet fra fattige forhold, og mulighet til selvrealisering. Amerika var for mange det landet hvor mulighetene var realiserbare. Forutsetning for å realisere drømmer var tilgang på penger, villighet til å ta sjanser og samtidig være på rett sted til rett tid, som Phineas Taylor Barnum gjorde på midten av 1800-tallet. Impressarioen Barnum visste å tjene penger på det meste, som jeg senere i kapitlet skal komme tilbake til.

Barnum investerte tid og midler i tivoli, reiste rundt med sine *freakshow* som publikum betalte godt for å se, til og med representanter fra ministeriet kom for å la seg underholde. Barnum visste hva publikum ville ha: Brød og sirkus. De negative konsekvensene

⁷⁹ NRK1, *Safari* 17.11.09

for slik virksomhet var minimale, det var liten sjanse for å bli straffet, mens inntektene var gode.

Om utøverne fikk muligheten til et verdigere liv på denne måten, kan diskuteres, men de fikk reise og oppleve nye steder og folkeslag som de ellers ikke ville hatt anledning til. Mange reiste mellom Amerika og Europa. Afrikanere kom sørfra til land de knapt visste eksisterte. Mange lærte seg språk og ferdigheter som ble brukt i forestillingene. Gjennom sirkusmiljøet traff de likesinnede i tillegg til å tjene penger. En eventuell bedret livskvalitet var nok i stor grad avhengig av hvilken impresario artistene jobbet for, men en slik tilværelse var å foretrekke fremfor å være innestengt eller å leve på fattighus.⁸⁰

Dette førte til at flere knyttet seg til sirkusmiljøet for flere perioder eller også vendte tilbake til scenen etter kortere eller lengre opphold. Prisen for å være tilknyttet en impresario og være bundet til et sirkus, var tap av friheten til å velge bort en slik tilværelse. Mangel på rettigheter og økonomiske støtteordninger gjorde at dette for mange ble en nødvendighet for å overleve. Innenfor sirkusmiljøet fantes det interne, uskrevne lover og egne koder som regulerte forholdene mellom de som var innenfor og de som var utenfor. Man avslørte for eksempel aldri yrkeshemmeligheter.

Fordi aktørene i slike show har så forskjellige utgangspunkt, bakgrunn og forutsetning når de deltar på tivoli, er samfunnets ”blikk” på dem også mangesidige. Hva som er oppsiktsvekkende og underholdende har variert til alle tider. Dette har underholdningsbransjen alltid visst å utnytte. Fjertomanen (egentlig Joseph Pujol) lærte seg å trekke inn luft i endetarmen, for deretter å kontrollere utslippet av luften. På denne måten lærte han seg å imitere forskjellige dyrelyer. Høydepunktet var å plassere en gummislange med en påtent sigarett inn i bakenden og på den måten ”røke” sigaretten. Han avsluttet showene sine ved å ”blåse” ut stearinlysene.⁸¹

De som ble mest anerkjent i *freaksmiljøet* og blant publikum, ble brukt som et trekkplaster i showene. De visste å utnytte dette også til egen fordel. Et eksempel på dette kan nevnes lilleputten Tom Tomb som i en årrekke jobbet for P.T. Barnum og tjente seg rik på å stille opp i ulike *freakshow*. Nå kan det ikke sies at småfolk og lilleputter er spesielt sjokkerende eller groteske, men de var allikevel populære, særlig par som optrådte sammen i forestillingene. *Freaksshow* var å overraske publikum selv om det meste bestod i juks, svindel og fanteri. I beste fall sterke overdrivelser og villedende reklame.

⁸⁰ Berthelsen 2002 s. 31

⁸¹ Ibid s. 132

Livet bøyes i flertall ⁸²

I forbindelse med serien formidlingsaktiviteter som ble arrangert i samarbeid med Høgskolen i Oslo og Holbergprisen 24 – 26. 09, var psykoanalytiker Julia Kristeva en av bidragsyterne. Hun var en blant en rekke anerkjente fagpersoner og forskere fra inn- og utland kommet for å snakke om blant annet funksjonshemming. Hun sier: ”

Funksjonshemming fører til utelukkelse som ikke ligner på noe annet. Den funksjonshemmede er truende for den ikke-funksjonshemmede som selv er redd for å bli ødelagt. I dag vektlegger vi ytelse og vi beundrer de sterke”⁸³

I Kristevas siste bok *Brev til presidenten* (2008) har Eivind Engebretsen⁸⁴ skrevet forordet på norsk. I radioprogrammet forteller han at Kristeva i tillegg til å være feminist, filosof, psykoanalytiker og litteraturkritiker også har et sosialpolitisk engasjement. Hennes siste bok handler om funksjonshemmede. Hun har hele tiden vært opptatt av annerledeshet, sier Engebretsen. De som faller utenfor normene. De og det som faller utenfor strukturene og konvensjonene. Som politisk tenkende ønsker ikke Kristeva å forandre strukturene ovenfra, men å påvirke dem nedenfra ved å påvirke våre holdninger, sier Engebretsen.

Dette er hennes agenda med *Brev til presidenten*. Brevet ble skrevet da hun var leder for et utvalg som hadde som mål å utrede de funksjonshemmedes situasjon i Frankrike. I stedet for en kjølig rapport, svarer hun med en personlig henvendelse til presidenten. Dette gjenspeiler Kristevas måte å tenke politikk på, fortsetter Engebretsen. Når det gjelder hennes holdning til funksjonshemming, er det et viktig poeng for henne at funksjonshemming ikke er en feil ved kroppens funksjonsevne, en mangel eller et problem, men at funksjonshemming betegner ulike måter å leve i samfunnet på, ulike måter å være menneske på.

Derfor er det ikke snakk om å integrere. Integrere er et begrep hun tar avstand fra fordi det utvisker forskjellene. Inkludering gir rom for forskjellighet i det offentlige rom. Å gi rom for at mennesker skal følge sine individuelle løpebaner. Det er ikke snakk om å reparere, men å lære av andre måter å være menneske på. Det er ikke bare en måte leve livet på. Livet bøyes i flertall, hevder hun.

Engebretsen bruker Diderot’s tekst: *Brev om de blinde* som eksempel. Diderot skriver om hvordan en blind mann med fysiske avvik utvikler andre ressurser ved seg selv. Det å peke på annerledeshet, særegenhet, funksjonshemming som ressurser. Andre måter å være i verden på. Andre måter å være borgersubjekter på.

⁸² Julia Kristeva

⁸³ NRK P2 *Verdibørsen* 26.9. 09

⁸⁴ Idéhistoriker og førstemanuensis i vitenskapsteori ved høgskolen i Oslo

Det er dette Kristeva ønsker å løfte frem. Derfor stiller hun seg inn i tradisjonen fra Diderot når hun skriver *Brevet til presidenten*. Man tenker om funksjonshemmede som ”de andre” Noe som er annerledes enn oss. Det at vi ikke møter spørsmålet om funksjonshemming med visshet om at vi alle er annerledes. Det at vi alle bærer på en sårbarhet. Det at vi alle bærer på en risiko om selv å få en funksjonshemming, eller på en annen måte ikke kan innfri produksjonskravene på slutten av livet.

Funksjonshemming er ikke noe særtilfelle, er ikke et avvik, men noe som angår oss alle. Hvordan kan vi få et bedre samfunn for funksjonshemmede? spør Kristeva. Hun er opptatt av at arbeidet i forholdet til funksjonshemmede må begynne med våre holdninger. Det må begynne med en aktiv inkluderingspolitikk, samtidig som hun understreker at hun er opptatt av at vi ikke må ende opp med en bakvendt holdning: At vi skal trene opp alle til å delta i produksjonssamfunnet på de samme premisene, og at alle skal etterleve de samme normene.

Kristeva har to måter å tenke frihet på som hun mener preget det moderne samfunnet. Den ene måten å tenke frihet på, som hun tar avstand fra er rett til produksjon, retten til konkurranse, retten til å tilpasse seg teknologiens krav og forventninger utenfor seg selv. Frihet kan være retten til å være annerledes, retten til å utfolde sine særegenheter og unike muligheter som kommer innenfra. Til dette trenger man samfunnets hjelp og derfor kan man ikke ende opp med en bakvendt tolkning, fordi man trenger solidaritet i form av støtte, offentlige velferdsordninger, støtteordninger. Kristeva tar til dermed til orde for flere spesialpedagoger. Hun viser hvordan samfunnet har sett på funksjonshemming opp gjennom historien. Veldedigheten har aldri vært opptatt av funksjonshemmede, sier Kristeva i et av sine foredrag.

Per Solvang ser seg enig i denne uttalelsen.⁸⁵ Han har jobbet mye med funksjonshemminger og annerledeshet.⁸⁶ Han sier videre at veldedigheten, dens syn på funksjonshemming er noe stakkarslig. Den funksjonshemmede er en det skal synd på og som skal hjelpes. Veldedigheten er erstattet med ulike ordninger og blir kompensert av funksjonshemmedes egen innsats for å hjelpe hverandre.

Det som var feil med veldedighetstanken er at den gjorde funksjonshemmede til mottagere av hjelp og omsorg. Det satte funksjonshemmede i en passiv rolle. Samtidig er det viktig å ikke se på den som ren feiltagelse fordi det handlet om et engasjement for en vanskeligstilt gruppe. Det var et engasjement for en vanskeligstilt gruppe i en bestemt

⁸⁵ Per Solvang, professor ved avdeling for helsefag ved høgskolen i Oslo

⁸⁶ Deltaker i samme radioprogram, *Verdibørsen*, NRK P2 26.9. '09

historisk periode og som vi nå har reformert og der funksjonshemmede selv har tatt styringen og der velferdsstatens profesjonelle har tatt et grep. Kanskje ligger dagens problemer og utfordringer i hvordan de profesjonelle gruppene som fysioterapeuter, ergoterapeuter og leger forstår funksjonshemmedes situasjon, og kanskje er vendepunktet i forståelsen av funksjonshemmede knyttet til det å se på funksjonshemming som en diskriminert situasjon.

Dette er det sosiale vendepunktet i forståelsen av funksjonshemming, der det ikke bare handler om en person som er syk, defekt, må repareres, gis hjelpemidler, men at det handler også om å se de funksjonshemmedes situasjon som et resultat av et ikke tilrettelagt og diskriminerende samfunn.

Annerledes men likevel attraktiv

Kristeva var ikke bare begeistret for tanken ved å integrere funksjonshemmede og gi de rette hjelpemidler, kan de delta på lik linje med oss andre. Hun mente at det var en problematisk tanke. Per Solvang mener også at det er en problematisk tanke.

Det å tenke at funksjonshemming skal utslettes, som skal utjevnes fordi det handler om en annerledeshet som er gjennomgripende kroppslig tilstede og som man ikke fullt ut kan fornekte seg, er en problematisk utopi i mye av normaliserings -og integreringstenkningen. I dette feltet har vi et spenningspunkt / balansepunkt mellom normaliseringen, tilretteleggingen og utjevningen av funksjonshemmingen, men på den annen side har man også en omfavnelse, et arbeid med annerledeshet ved å finne ut av hvordan er det vi skal leve annerledes og der ligger litt av Kristevas poeng, sier Solvang. Funksjonshemmede representerer en annerledeshet. Kristevas formulering om at livet bøyes i flertall: Vi er alle annerledes og det må man ta inn over seg og samtidig være opptatt av det å møte funksjonshemming.

Kristeva sier i sitt foredrag at funksjonshemmede har en annen erfaring enn de som blir diskriminert på grunn av rase, religion og økonomi fordi de utfordrer våre liv, fordi vi blir minnet om at vi selv kan bli ødelagt. Er dette tanker du kjenner igjen? Spør programlederen Per Solvang. Ja, dette handler om at funksjonshemming er en annerledeshet som vi alle kan komme inn i uten at vi har valgt det selv, hevder han. Vi kan alle våkne opp på Sunnaas sykehus og være blant de funksjonshemmede. Vi kan ikke våkne opp som svarte. Man kan skifte religion, men det er en aktiv og lang prosess, men vi kan alle få et funksjonshemmet barn.

Vi er alle sårbare, hvem som helst, når som helst kan rammes og selv bli

funksjonshemmet. Dermed får funksjonsheming en annen betydning, den kommer tettere inn på oss og her er det Julia Kristeva gir det mest originale bidraget. Hun trekker på sitt arbeid og forståelse av psykoanalysen. Her forsøker hun å nærme seg det hun kaller mikrokosmoset hvor funksjonshemmingen er tilstede i vår egne bekymringer og vår egen angst for vår sårbare kropp. Hun har påpekt at det er noe som ligger i den enkelte funksjonshemmedes egen forståelse av sin situasjon. Denne nyansen er så grunnleggende nedfelt i oss at den bidrar til at funksjonshemmede sliter med løsrivelse fra det negative, undertrykkende bilde av funksjonshemmingens situasjon, avslutter Solvang.

Toleranse handler ikke for Kristeva om å finne frem til noe universelt som fjerner disse forskjellene, men det handler om å respektere hverandres annerledeshet ⁸⁷ I *Powers of horror* skriver Julia Kristeva at det kun er den *perfekte* kroppen som symboliserer orden, og at dette kun er mulig med psykisk og seksuell identitet. Foraktelighet derimot, bekrefter en farlig karakter. Kristeva skiller mellom tre kategorier ynkelighet når det gjelder ulike sosiale og individuelle tabuer: mat, avfall og ulike seksuelle symboler som relaterer til oral, anal og energisk drift. Subjektets reaksjon på innvollene, gir seg vanligvis uttrykk i brekning, oppkast, kramper, kvelning – kort sagt motbydeligheter. Disse kroppslige signalene - som er helt bevisste - kan ikke aksepteres, likevel kan ikke subjektet benekte det. De representerer en kropp i opprør, en kropp som blir fornektet av bevisstheten, men som likevel er ute av stand til å ignoreres.

Til tross for dette virker det som at alle kulturer har sine kroppslige motbydeligheter. Det motbydelige er noe ubestemt som både angår det innvendige og det utvendige. Det er dette som splitter identiteten og oppløser de sosiale grensene som et symbolsk krav. Identiteten tar ikke hensyn til noe bestemt posisjon, regler eller sosiale pålegg. Det avskyelige er kroppens erkjennelse av at dette er et resultat av utskudd – begjær, ikke natur.

Kristeva er fascinert av hvordan den *riktige* sosialkulturelle utstøter de upassende. De *skitne* og uregjerlige elementene må skilles fra det som er *anstendig*. Disse *ekle* menneskene må fornekte seg selv. Hun hevder videre at det som er utstøtt er en del av kulturen og som vi må forholde oss til. Denne delen av kulturen kan aldri bli helt utslettet. Hun mener videre at det er kroppens utseende som får oss til å betrakte oss som uavhengige *subjekter*, klart atskilt fra *objekter*. I *Power of horror* argumenterer hun for at det kun er gjennom en ”anstendig og sømmelig” kropp og med en iboende psykisk identitet, blir kroppslige prosesser innfiltrert i betydningsfulle prosesser.

⁸⁷ NRK P2Verdibørsen, 26.9.09

Her vender vi tilbake til psykoanalytiker Lacans *speilstadiet* som ser utviklingen hos barns ego som avhengig av barnets evne til å identifisere seg med forestillingen om dets legeme. Lacans forestilling om anatomien har sammenheng med forståelsen av speilstadiet, den innbilte forestillingen om kroppen som internaliseres av subjektet. Speilbildet er ikke en realistisk fremstilling av kroppen, heller ikke en vitenskaplig, gyldig redegjørelse av kroppens funksjoner. Videre sier Lacan at speilet snarere er en fantasiforestilling, et komplekst resultat av subjektets speilbilde og dets aksept av dagliglivets sosiale overbevisning. Speilstadiet presenterer ikke bare subjektet som en forestilling om seg selv, men kopierer omgivelsene og gjør de sammenlignbare. Subjektets tilegnelse av selvfølelse og selvstendig identitet, er et resultat av barnets evne til å plassere seg selv i forhold til tid og sted.⁸⁸

Normalitet og avvik

Hvem er det som bestemmer hva som er normalt? Og er det sikkert at det er dette normale som er det beste for alle å hige etter? Spør Per Solvang i boken *Annerledes. Ingen variasjon – ingen sivilisasjon*. For at vi skal snakke om avvik, må det samtidig finnes noe som er normalt.

Som homofil med sans for punkmusikk, oppvokst i Bodø på 1970-tallet, har Per solvang fått føle hva det vil si å være annerledes. I ung alder fikk han diagnosen *alopecia universalis* det vil si tap av alt hår. Dette førte til at han begynte å bruke parykk for å bli oppfattet som normal, det ville blitt for sterkt å presentere seg som skallet⁸⁹ I de følgende årene ble det viktig for ham å gå inn i en strategi der han aldri innrømmet at han brukte parykk og kunne dermed nesten passere som normal.

Felles for disse stigmatiserende gruppene er at de på grunn av sine egenskaper ikke krediteres det sosiale liv. Stigmatisering er et uttrykk for en allmenn sosial mekanisme og en generalisering av vedkommende, hevder Solvang. Dette gjelder kanskje særlig mennesker som ikke har møtt hverandre før.⁹⁰ Disability studies er navet på en engelsk disiplin. Den har to retninger, en britisk og en amerikansk. Den britiske retningen er opprørsk og samfunnsorientert mens den amerikanske er kunstnerisk og litterær. Den engelske hevder at funksjonshemmede er en av flere undertrykte grupper på lik linje som for eksempel fargede, kvinner og homofile.

Den amerikanske retningen er mer opptatt av å fremheve funksjonshemmingen som en

⁸⁸ Connell, Colin /Wolf, Laurie, (red:) 2001s. 141ff

⁸⁹ Solvang Per 2002 s. 11

⁹⁰ Ibid.s.13

kulturell identitet. Sosiologen Jan Tøssebro mener at funksjonshemming er en blanding av flere forskjellige ting. Han hevder at det ikke bare er en tildeling fra velferdsstaten. Hva er så en funksjonshemming blanding av?⁹¹ I tidligere tider ble barn satt ut i skogen for å dø. Senere ble sterilisering tatt i bruk for å unngå at avvikere fikk formere seg, og da mener vi psykisk utviklingshemmede, tatere og såkalt løsaktige kvinner. I dag bruker vi fostervannsdagnostikk som kan avdekke avvik tidlig på fosterstadiet. Middelet som da blir brukt for å eliminere, er abort. Solvang hevder at diskursen avvik – normalitet handler også like mye om ”å utbedre” det som er defekt. Dette fører til en grunnleggende tenkesett når det gjelder tilrettelegging, integrering og normalisering i velferdsstatens omsorg for funksjonshemmede. Alle skal leve et så ”normalt” liv som mulig. Det interessante er at kritikken går i to retninger:

På den ene siden er det å abortere et barn på grunn av funksjonshemming et tvilsomt menneskesyn: En streben etter det perfekte. På den annen side er det en grunnleggende måte å tenke om funksjonshemming: Oss og de andre.⁹² I Solvangs forskning med funksjonshemmede kommer det frem livshistorier. I dette perspektivet blir funksjonshemmede ikke bare klienter, men mennesker med historier. Av disse var det mennesker som helt fornektet sin funksjonshemming. Med ulike handlingsmønstre presenterer de seg som mest mulig normale, bl.a ved å ikke ta imot hjelpemidler og tilrettelegging. De er ikke populære blant organiserte funksjonshemmede og blir kritisert for å fornekte seg selv og sitt særtrekk.

Skal den funksjonshemmede være en fast størrelse, enten gjennom en rolle skapt av velferdsstaten eller gjennom en kulturell feiring av annerledeshet? Noen feirer annerledesheten og forsvarer den mot de vante konvensjoner. ”Gode klienter i velferdsstaten og idealkrøplinger ryker ut, og inn kommer en gjeng selvbevisste freaks.”⁹³ Solvang referer videre til sosiologen Michael Oliver som sammenligner funksjonshemmede med kvinner, fargede og undertrykte sosiale klasser: Det er en rotfestet diskriminering i samfunnet som skaper ulikhet. Denne diskrimineringen kan vi få bukt med kun gjennom å tenke om ulikhet på en radikalt ny måte. Det trengs en slags revolusjonær strategi for å skape egentlig likhet for alle.⁹⁴ Oliver spissformulerer dette i et spørsmål og appellerer til et nytt syn på funksjonshemming: ”Er det snakk om å strebe etter å bli inkludert i normaliteten, eller handler det om å anerkjenne forskjellighet.”⁹⁵

⁹¹ Ibid. s.61

⁹² Ibid. s.65

⁹³ Ibid. s.66

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

Funksjonshemming er dypt rotfestet i velferdsstaten og dens behov for å sortere verdig trengende. Sorteringen skjer ved at den funksjonshemmede blir betraktet som en defekt som måles ut i fra hvor stor arbeidsevne vedkommende har. Begrepet funksjonshemming blir ofte betegnet som noe negativt og virker stigmatiserende. Gjennom historien har det vært utallige navneskifter. Det startet i begynnelsen av 1900-tallet med ”idioter”, så ”imbesil”, ”åndssvak”, ”psykisk utviklingshemmet” (PU-klient) og til sist ”klient med bistandsbehov”. Tilsvarende har vi for mennesker med fysiske funksjonshemminger: Fra ”krøpling” og ”vanfør” til ”bevegelseshemmet”.

I tidligere tider handlet det om å oppbevare en gruppe mennesker som øyensynlig ikke hadde evnen til å ta vare på seg selv. Etter hvert forsto man at denne gruppen kunne lære. I dag legger man vekten på å legge forholdene til rette for et best mulig normalt liv. Goffman er blitt kritisert ”fordi han ignorerer realitetene, smerten og det destruktive i å ha et avvikende utseende eller en avvikende fremferd.”⁹⁶ Det er aktivitet, som for eksempel å kommunisere, som er vanskelig for en sterkt mentalt funksjonshemmet.

På den annen side: Det som er grunnleggende funksjoner, er et sosialt og kulturelt spørsmål. I prinsippet er alle avhengig av hverandre, av hjelp og av tilrettelegging i ulike. Hvor vi befinner oss i ytterpunktene, varierer med livsløpet. Goffman hevder at begrepet normalitet referer ikke bare til kroppslige og mentale funksjoner, men også sosial omgangsform og væremåte. Mennesker har alltid dyrket skjønnhet, men hva som oppfattes som vakkert endrer seg hele tiden. Prisen for skjønnhet har vært smerte og til tider livsfare, men dette er gammelt nytt. Går vi tilbake til det gamle Egypt, tok man i bruk metoder og midler for å rette på utseendet. I Kina ble føttene til jentebarna snørt ved at tærne ble brettet under føttene som skulle symbolisere føyelighet samtidig som det virket erotisk.

På 1800-tallet ble det vanlig å bruke korsett og ribbena ble derfor fjernet. Skjønnhetsidealene har endret seg gjennom årene, men et gjennomgangstema er det å skjule eller endre på det som anses som stygt og gjøre det til noe som anses som vakkert. Amanda Lepore⁹⁷, verdens mest kjente transeksuelle person, er den som har gjort kroppsendringer til et livsprosjekt. Hele livet hennes handler om skjønnhet og hun er i ferd med å bli en millionindustri. Selv sier hun at sjelen er den delen av henne selv hun liker best. Når det gjelder kroppen er midjen den hun er mest fornøyd med. Hun har fått flyttet inn ribbena for å få så smal liv som mulig. Brystene er også fine: ”Et stykke godt håndtverk” De er operert tre ganger. Hun har også fikset på leppene, øynene, hårfestet og nesen. Hun sier også at hun ikke

⁹⁶ Ibid. s.166

⁹⁷ NRK1, *Safari* 16.9.2009

er seg selv hvis hun ikke er så vakker som overhode mulig. Amanda Lepore legger ikke skjul på at det er mye arbeid, men at hennes legning har med hennes schizofrene mor å gjøre. Amanda er blitt et ikon ”på grunn av utseendet mitt. Folk synes det er fascinerende med en sånn forvandling. Det er underholdende.”

Samtidig hevder hun at det er flott at samfunnet går fremover. ”Hvis man vil ha hvitere tenner og eller skinnende hår. Om man er flatbrystet og vil fylle blusen, så kan man få gjort dette og gå videre i livet. For selvrespektens skyld.” Amanda Lepore er glad for at plastisk kirurgi finnes, så man kan være seg selv.

Kunstneren David LaChapelle er en anerkjent fotograf og regissør. Han har samarbeidet med mange kjendiser og popstjerner. Lepore er nå hans hovedmodell. På spørsmål om hun ha overskredet noen grenser når det gjelder skjønnhet, svarer hun at siden hun får mye oppmerksomhet og skiller seg ut har hun nok også trådt over noen grenser. I Karibien er skjønnhetsidealet veldig tykke rumpe. I USA er man opptatt av store pupper. Innenfor noen grupper har spesielle koder for hva som er vakkert, som for eksempel bodybuilding. Innenfor dette miljøet handler det om å vise musklene og at man er symmetrisk og har minst mulig fett på kroppen. Det som er et skjønnhetsideal i dette miljøet er ikke det samme som i resten av samfunnet. Hvorfor er skjønnhet så viktig for oss alle? Skjønnhet gir først og fremst mange goder. Alt fra arbeid til ektefelle. Den peneste jenta i klassen får være Lucia, blir bedt med på fester og får den kjekkeste gutten. Skal man jobbe i en butikk, ansetter man heller Julia Roberts enn Elefantmannen.

Runar Døving forsetter: Skjønnhet er disiplinering av kroppen. Det innebærer å gå pent, ha den rette posituren. Jo mer man er opptatt av skjønnhet, desto mer kontrollerende blir det. Speilet blir et selvkontrollerende virkemiddel. Kunstneren Morten Traavik påstår at alle har rett til å være vakre. Han dro til Kambodsja for å arrangere en missekonkurranse. Førstepremien er en spesiell benprotese. Felles for deltagerne er at de har gått på en landmine. Gjennom dette prosjektet kan man si at skjønnhetsbegrepet utvides. Det som skulle vært en skjønnhetskonkurranse i Kambodsja er blitt en utstilling på forsvarsmuseet i Oslo. Myndighetene mente det var smakløst, derfor ble hele prosjektet forbudt i Kambodsja. Selv håper Traavik at utstillingen i Oslo blir oppfattet som noe dypere enn kun den ytre provokasjonen. Hensikten er å tilføye flere mulige oppfatninger av hva det vil si å være vakker. Ikke minst å se på seg selv som vakker. ”... som jeg tror er en ganske ny erfaring for mange av deltagerne som er med”.

Sajon gikk på en landmine da hun var 14-15 år. Hun er gift med en mann som også er landmineoffer. Begge har mistet et bein. Samme har de tre barn hvorav den yngste har

cerebral parese. I et land med en Buddhistisk kultur, er karmaen i dette livet et produkt av gode eller onde gjerninger som man har gjort tidligere i dette livet eller det forrige. I tillegg til å forholde seg til sin skjebne, knyttes dette til at det er ens egen feil. Traavik håper og tror at når han kommer som nordmann med kamera og tenker karma, vil det kanskje veie opp for de dårlige kårene for disse kvinnene. Kåring foregår på nettsiden, siden konkurransen ble forbudt arrangert som opprinnelig planlagt. Det er bare én av jentene som vinner og hun vinner en spesiallaget protese. Det er viktig å se på hvilke kriterier man velger ut i fra i en slik konkurranse, hevder Traavik. Det kan fort bli mange. Mer sosialrealistiske hverdagsbilder ville ikke gjort noe for å utfordre verken vårt syn på disse kvinnene eller deres syn på seg selv. Bare det å bli sett som et objekt, bryr ikke disse kvinnene seg noe om. Hovedsaken er at de blir sett.⁹⁸

Idet følgende kapitlet skal vi se at det gjennom tidene har blitt gjort mye for å stille seg ut og bli sett.

⁹⁸ Ibid.

KAPITTEL 3 SJELDNE KURIOSA

Kongen av humbug

En av de mest kjente impressarioene var Phineas Taylor Barnum. Han var født i Connecticut, USA, i 1810. Tidlig i livet ble han fascinert av det sensasjonelle og som 25 åring startet han driften av et lite hotell hvor han hadde en "utstilling" med merkelige "gjenstander", blant annet en gammel, farget kvinne: Joice Heth. Hun skulle visstnok være 160 år gammel og ha vært barnepike til George Washington. Barnum annonserte med: "Kom og se verdens største kuriositet, George Washingtons barnepike på 161 år"⁹⁹ Heth ble vist frem i Barnums hotell og fortalte historier fra tiden som barnepike i Det Hvite Hus.

Da publikumsinteressen etter hvert ble avtagende, ble Barnum tvunget til å finne på noe nytt for å vekke folks interesse igjen: Joice Heth var ikke lenger levende, men et fint maskineri der kroppen var laget av gummi og fiskeben. Dermed strømmet folk til igjen for å se *denne* sensasjonen. Barnum tjente penger på denne virksomheten i tillegg til å skrive annonsetekster for teatre.



Barnum og Tom Thumb

⁹⁹ Berthelsen Herman: Det glade arkiv.

I 1841 kjøpte Barnum Scudders Museum. Det var opprinnelig et naturhistorisk museum fylt med kuriositeter. Etter en del forandringer, ble det åpnet som det første American Museum. Med gode erfaringer fra tidligere, forsto Barnum at attraksjonene måtte være levende. Han leide inn sjonglører, buktalere, en indianerhøvding som demonstrerte danser og jaktteknikker, dresserte kyllinger, plystrekunstner, en slangetemmer, en hund som brukte strikkemaskin, albinoer, tykke menn, kjemper, dverger samt et dukketeater. Hemmeligheten bak Barnums suksess, var at han klarte å pirre folks nysgjerrighet. ”Hva er dette?” ”Er det ekte?” ”Er det ekte eller er det juks?” Mye var juks og lureneri, men dette var Barnums konsept og filosofi. Om publikum forstod at de var blitt lurt, fikk de seg en god latter. Hans fag var underholdning, ikke vitenskap.¹⁰⁰

Barnums frekke og humoristiske måte å presentere kuriositeter på, la grunnlaget for det som senere skulle bli *Freakshow* i Amerika, Europa og Norge helt frem til 1950-tallet. Barnum er blitt regnet som reklamens far og hans navn lever videre gjennom *The Greatest Show in the World*, sirkuset Ringling Brothers og Barnum & Bailey¹⁰¹ Et eksempel på dette er Charles Sherwood Stratton som blir omtalt senere. For andre var valgmulighetene større. De kunne til en viss grad velge når de ville opptre på sirkus. Enten tjente de så godt på å jobbe på sirkus at de kunne legge seg opp penger og siden trekke seg tilbake, eller de hadde flere jobber utenom sirkus hvor de også tjente penger.

Noen var gift og etablert med barn og av den grunn ikke kunne være med et sirkus hele året. For de fleste var valgmulighetene små og utsiktene for annet levebrød utelukket. For disse var det avgjørende hvilken impresario de jobbet for, hva slags goder de fikk, hvordan de ble behandlet og hvilke kriterier som ble inngått. Noen hadde kontrakter, de fleste hadde det ikke, og var avhengige av impresarioens velvilje. Barnum sies å ha behandlet sine artiser ordentlig.

Mange av stjernene hans legger seg opp store beløp, og trekker seg så tilbake fra livet på scenen. Den som tjener aller mest er likevel Barnum selv, i kraft av sitt enestående markedsføringstalent. I løpet av sin lange karriere kommer han til å bli selve begrepet på den amerikanske showman, en self-made forretningsmann med uante mengder av fantasi og pågangsmot uten tvil det nittende århundres største navn i underholdningsbransjen, og selve skaperen av sin tids populære sceneshow¹⁰²

¹⁰⁰ Berthelsen 2002 s.16

¹⁰¹ Ibid. s.16.

¹⁰² Gylseth og Toverud 2001. s. 25

Det er verdt å nevne at selv om disse artistene fikk god behandling og ble respektert innenfor sirkusmiljøet, vil en idyllisering av dette miljøet være feilaktig. Lilleputtene henspiller på føleleser hos tilskuerne som noe søtt og yndig. De er populære og underholdende, men har ingen autoritet.

Det stod ikke på kreativiteten når Barnum la ut på veien. Omfattende karavaner med tonnevis av spesialutstyr ble fraktet med jernbane. Hans popularitet var stor i Amerika særlig på grunn av hans måte å reklamere på med slagord og plakater. ”Barnum’s Magic City” og ”The Greatest Show on Earth”. ”P.T. Barnum’s Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan and Circus” het turneen som ble arrangert i 1870-årene. Stor og omfattende med ville dyr, sirkusartister og kuriositeter. Ved siden av hovedscenen, der salen kunne romme mange tusen tilskuere, fantes også såkalte *sideshow*s.¹⁰³

Barnum knyttet også til seg skandinavere, deriblant to norske kjemper: Henrik Brustad og Johan Aasen. Begge var av norsk opprinnelse og hadde det til felles at de var ualminnelige i både høyde og vekt. I en alder av 26 år var Henrik Brustad 2, 26 m og fikk tittelen verdens høyeste mann. Brustad forstod skjønnte tidlig at han kunne livnære seg som ”kjempe”. Han reiste rundt i Norge på markeder og viste seg frem. Brustad ble født på Ytterøy 23. mai 1844, han og hans fire søsken som alle var gutter, vokste opp i ytterst fattige kår med sjelden nok mat og klær. Av skolekameratene fikk han litt skolemat da det aldri var mat hjemme hos dem.

Allerede som gutt var han ualminnelig sterk og rundjulte de andre guttene. Han var alltid sulten og trengte dobbelt så mye mat som andre, og klær og sko passet ikke da han vokste opp. Kraftene var så kolossale at han ødela verktøyene han tok i, derfor ble det vanskelig å få arbeid også utenfor bygda. I tillegg spiste han for to. Henrik hadde kjempekrefter allerede fra han var liten gutt, men han vokste mest mellom 15 og 26 år, og endte på 226 cm, og det sies han bokstavelig talt var bred som ei låvedør.

I sin tid var han ubstridt verdens største (og visstnok sterkeste) mann. Brustad var en gløgg og oppvakt kar. Han var lett å omgås og kunne føre seg korrekt selv i de fineste selskapskretser. I barne- og ungdomsårene var han litt bitter og innesluttet, men i slutten av ungdomsårene var han nesten bestandig i godt humør. Av utseende var Brustad grovbygd, men med regelmessige og fine trekk. Brustad innså snart at den eneste måten å livnære seg på var å dra ut i verden og vise seg frem for penger. Han besøkte land i Norden, Europa, og en tid tjente han penger hos Barnum i USA som fast ansatt hos dennes sirkus. Han kunne

¹⁰³ *Sideshow* er beskjedne ensembler i utkanten av sirkustomten. Med dverger, kjemper og *freaks*

tjene godt med penger, men var en gavmild mann og ga bort mye til de han så trengte det.

Til en av sine yngre brødre kjøpte han en part i gården Haugan på Ytterøy. Han ble på grunn av sin gavmildhet aldri noen rik mann, men hadde heller ikke store krav til livet, hadde han mat, klær og ei seng var han fornøyd. Brustad var en god forteller, og han hadde rikelig med opplevelsene å fortelle om. Han løftet for eksempel en hest opp av en grøft med kun et godt tak rundt dyret. Et 300 kilos melassefat kunne han løfte med begge armene uten å bøye knærne. En 100 kilos melsekker løftet han med en hånd. I Trondheims gater fikk han gå i fred, selv om han ofte hadde en skokk med unger etter seg, det hadde han ikke noe imot, han var glad i barn. ”Stor-Henrik”, ”Kjempen Henrik” var oppnavnet han fikk, og mens han levde fantes det ikke noen høyere mann enn Henrik Brustad. Foruten at Brustad kunne løfte tunge melsekker på 300 kilo uten problemer, gjorde han inntrykk på publikum ved å kunne stikke en to-krone gjennom ringfingeren.



Henrik Brustad fra Ytterøy vakte oppmerksomhet overalt hvor han kom.
Foto: Ytterøy Bygdetun

Karrieren fikk utvilsomt oppsving da han kom i kontakt med sirkusdirktør Barnum i Amerika hvor han deltok i Sideshow. Han løftet 400 kilo uten videre problemer, men ettersom han stadig ble presset til å løfte tyngre fikk han problemer som han slet med resten av livet. Han reiste også flere ganger rundt i verden. På mange av reisene frøs han om nettene, dette og knekken han fikk da han jobbet for Barnum var med på å svekke helsen så betydelig. Etter et

sykehusopphold var karrieren over. Han reiste hjem til Haugan på Ytterøy hvor han døde 7. Januar 1899, i en alder av 54 år gammel. På minnesteinen som Ytterøy Ungdomslag fikk reist i 1946 står det å lese: ”Kjempen Henrik Brustad 23-5-1844, 7-1-1899. Han var 2,26 m høy og løftet over 500 kg”¹⁰⁴

Bekjent som den største Mand i Verden. En Nutidens Goliat og en stor Seværdighed. Han er den største af alle hidtil sete Kæmper. [...] Han har besøgt Europas og Amerikas største Stæder og er beundret af flere Millioner Mennesker.¹⁰⁵



Sommerteater på Tivoli. Foto: Oslo

Gjøglerne og andre haleløse fruer

I Norge har det vært en lang tradisjon med karneval, maskerader og annen lett underholdning i hovedstaden. På 1600-tallet blir riktignok disse tradisjonene kontrollert i langt større grad enn tidligere, men fortsetter i mindre målestokk i sømmelige og respektable former under tilsyn. På midten av 1800-tallet kommer taskenspillerne og gjøglerne til Norge, særlig fra Italia og Russland. De kunne opptre fritt hvor de ville og hadde med seg ukjente og utrolige kunster å by på:

¹⁰⁴ Berthelsen 2002. s. 97

¹⁰⁵ Annonse i Fredriksborg Amts Avis i Hillerød 11.9 1889

Ved Christiania Marked på Youngstorget er det en levende havfrue som er den store sensasjonen en sommer. Hun er fanget i garn i Atlanterhavet, og ligger og smiler forførende på utstillingsbordet. «Folk stod stumme af Forbauselse over det levende Vidunder», som en samtidig kilde sier det. En av tilskuerne er likevel skeptisk, og river halen av henne. Den er laget av blikk, og havfruen løper avgårde på velformede bein. Publikum er rasende, og politiet stenger forestillingen¹⁰⁶



Denne annonsen stod i Aftenposten 30.01.1898.

Etter hvert blir etterspørselen etter denne typen folkelig underholdning så stor at det i 1895 ble bygget en permanent sirkusbygning i tilknytning til Tivolihaven. Den rommet 2500 mennesker hvor det foregikk folkelig underholdning i respektable former. Vika med sine bordeller og lurvete skjenkesteder kunne gi et dårlig inntrykk, men siden Tivolihaven lå i nærheten var det viktig å ha et anstendig image.

I Tivolihaven var i prinsippet alle velkomne, både rike som fattige så sant de hadde penger å betale med. Underholdningstilbudet var variert og mangfoldig, som å se en varietéforestilling eller nyte forfriskninger ved en av skjenkestuene. Omreisende showfolk leiet seg inn og viste frem eksotiske forestillinger. På reklameplakaten stod det:

¹⁰⁶ Gylseth og Toverud. Op.cit. s. 137

Damen med helskjegg», «Damen uten underkropp» eller «Det talende hode». Dette siste sto på et stort, rundt fat, bestrøket med blodflekker, og i det svake parafinlys virket det svært uhyggelig når hodet åpnet øynene, beveget leppene og i korte, stønnende setninger fortalte om elskov, sjalusi, drama og død. Voksne 25 øre, barn 10 øre.¹⁰⁷

Det fantes også omreisende skrekkabinett. Artisten Fredrik W. Ilboe beskriver det slik:

Enda mer grøssing ble det da VOKSKABINETTET kom. Bare å se de voksbleke, dødsgule helfigurer av keiser Napoleon, Bismarck, dronning Victoria eller en aldeles ekte kineser, virker lett gysende. Men det mest aktuelle var, som det het i reklamen, «Grufulde scener fra Inkvisitionen! Torturkammer, Nøgne unge hekse, Den spanske Kappe M.M.M. Voksne 50 øre. Skoleklasser faar moderation i følge med lærere.¹⁰⁸

Historikeren og politikeren Halvdan Koht hevder at det allerede i hedensk tid fantes markeds plass vinterstid i Oslo hvor gjøglerne underholdt. På det årlige markedet foregikk det forlystelser i tiden før Christiania Tivoli ble etablert som et eget forlystelsesetablissement. Ordet *Freaks* er oversatt med: misfoster, monster, grotesk vesen, vanskapning eller også underlig, abnorm, særegen. I sammenheng med å stille ut mennesker ble det første gang tatt i bruk i Amerika i 1847¹⁰⁹ Robert Bogdan forklarer utviklingen slik:

In the nineteenth century the united states was moving from an agrarian, family- and community-based society to one in which formal organizations like schools, factories, businesses, hospitals, and government agencies would dominate. During this time the organizations that would eventually house freak shows developed. It would be a distortion to state that in 1840 human exhibits changed all at once from unattached attractions to freak shows, for the process was slow and had been under way for half a century. But 1840 is significant because by that time the transition had progressed significantly and because, close to that date, P. T. Barnum became the proprietor of an organization in New York City, the American Museum, that looms large in the history of the American freak show. It was this establishment that brought the freak show to prominence as a central part of what would soon constitute the popular amusement industry.¹¹⁰

Det var i Amerika *freakshowene* startet og opphavsmannen var som nevnt Phineas Taylor Barnum (1810-91), også kalt ”Prinsen av humbug” I sitt museum viste han frem sigøynere, albinoer, kjemper og dverger. I forelesningssalen som rommet 3000 mennesker ble de vist fram. Han spilte på folks nysgjerrighet samtidig med at menneskene ble fremvist. For at det skulle bli troverdig brukte han et (kvasi) vitenskapelig språk og holdt foredrag om teratologien: læren om misfostre og monstre.

P.T. Barnum var ekspert på å lokke folk innenfor dørene: ”En gang han hadde

¹⁰⁷ Ibid.s. 138

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Berthelsen 2002. s. 18

¹¹⁰ Bogdan 1988. s.10

engasjert en glimrende svart fiolinist, hadde han hengt opp en stor plakat utenfor museet. Men publikum uteble. Da snudde han plakaten opp ned, og folk kom strømmende fordi de trodde at han stod på hodet mens han spilte!”¹¹¹ Innledningen til Francois Rabelais *Pantagruel* skriver Thomas Lundbo at Rabelais er blitt et begrep som særlig blir brukt under henvisning til kulturelle fenomener av en viss art, som man ellers kaller burleske eller groteske. Det handler gjerne om noe folkelig og samtidig om overdådig og sprudlende, også karneval, fest og overflod av mat og drikke.

I tillegg komikk i en folkelig betydning. Begrepet blir gjort kroppslig og grovkornet på grensen til det pornografiske. Eller også blir det en type satirisk humor som retter seg mot alle former for autoriteter.¹¹² Fenomenet *Freaks* og *Freakshow* har antagelig eksistert i en eller annen form til alle tider. Som vi skal se har denne typen show sprunget ut av en gjøgler- og sirkustradisjon som går tilbake til Bronsealderen. *Freaks* og *Freakshow* hadde i tiden jeg beskriver, 1837-1937, et annet innhold enn for eksempel i 2010. Det som i tidligere tider ble ansett som annerledes og sært er i dag blitt alminnelig og akseptert. Mennesker med mørk hudfarge ses i dag på med andre holdninger, og de har i prinsippet de samme rettighetene og menneskeverd som de med lys hud.

I forbindelse med markeringen av hundreårsjubileet til Norges grunnlov, ble det i 1914 åpnet en utstilling i Frognerparken. Den ble kostbar og for å kompensere for store utgifter ble det laget en fornøylesavdeling med tivoliattraksjoner. Den ble plassert utenfor selve utstillingsområdet, det vil si der hvor Frogner stadion ligger i dag. Blant attraksjonene var karuseller, berg-og-dal-bane og pantomimeteater, men den største attraksjonen som trakk flest publikummere var *Kongolandsbyen* som førte til en enorm tilstrømming:

[...] hvor indvaanerne er sortere paa kroppen, end et nogenlunde agtværdigt menneske nogensinde kan gjøre sig haab om at blive i sjelen. Disse negre er sikkert vaskeægte. [...] Negrene er dessuden ikke blottede for europæisk kultur. De bringer det mest flydende fransk over sine guldblombede tænder. Vil man glæde dem, bør man underholde dem lidt paa dette sprog – høvdingen beklagede sig igaar over, at han havde saa faa at snakke med. [...] Man ser dem udføre huslige sysler, danse, spille paa larmende eller vemodige, violinlignende insrumenter, ser dem holde skole, drive skomager- og juvelerverksted, kort sagt man faar et udmerkeed billede af et liv, som er noget enklere end vort, men ike mindre afvexlende. [...] Det er forresten meget vakre mennekser. Det askegraa islæt i deres sorte hud giver dem en varm lød. De har smukke øine, straalende tænder. Deres kvinder smiler henrivende, deres børn er søde akkurat paa samme buttede maade som alle andre børn.¹¹³

¹¹¹ Berthelsen 2002. s.16

¹¹² Rabelais 1999 (trykket første gang 1532) forord s. 5

¹¹³ Berthelsen 2002. s. 49

Disse menneskene hadde stor eksotisk appell til et publikum som ikke hadde kjennskap til eksotiske folkeslag. ”På tross av en erklært vitenskaplighet rundt utstillingen ble disse menneskene og deres kultur stort sett vurdert innenfor rammen av kolonitidens nasjonale og evolusjonistiske ideologier og stemplet som primitive og underutviklede”¹¹⁴

Benno Singer, egentlig Bernhard Henry Singer. (1875-1934) var den som fikk ansvaret for denne fornøylesparken og var ellers også en sentral person i Christianias underholdningsliv frem til 1920-årene. Han var direktør for revy-scenene Theatre Moderne og Opera Comique som begge holdt til i Tivoli-haven.

Varieté-scenen *Huskestua* lå på utstillingsområdet hvor både Bokken Lasson og Kirsten Flagstad optrådte. Etter at utstillingen var slutt, pusset Singer opp Tivoli teater og samme år i november åpnet han varieté-scenen Theatre Moderne. Her fikk han oppført sin første revy *Futt*, skrevet av Thorleif Klausen og Michael Flagstad. Her fikk August Schønemann, en av epokens store komikere, sitt gjennombrudd i 1918. I tillegg til dette teatret, fikk Singer etablert Opera Comique A/S som flyttet inn i Stortingsgata 16. ”Opera Comique var et tiltak som kom til å etterlate varige spor i Norsk musikk- og operahistorie til tross for at konkurransen kom etter bare tre sesonger”¹¹⁵

Fra åpningen 29. november 1918 til avslutningen 31. august 1921, ble det satt opp 38 verk. Blant artistene som optrådte her var Kirsten Flagstad, Erica Darbo, Sigurd Hoff, Conrad Arnesen, Erik Bye samt utenlandske Lauritz Melchior, Henrich Schlusnus og Joseph Hislop. Operaer av blant annet Verdi, Puccini, Smetana fikk sine norgespremierer. Det ble også spilt operetter av Offenbach, Johann Strauss, Franz Lehár og Oscar Strauss. *Bruderovet* av Gerhard Scheldrup ble også spilt her og i tillegg en rekke danseopptredener. Opera Comique stod for den første norske utenlandsturneen, til København sommeren 1919.¹¹⁶

Opera Comique var en midlertidig scene i påvente av opera i Vika. Siden det ikke ble noe av operaen i Vika ville ikke Singer drive Opera Comique videre med støtte fra Operakomiteen: ”Det er publikums støtte jeg har ønsket. Og naar den uteblir er det ikke noget annet å gjøre enn aa opgi det hele.”¹¹⁷

Theatre Moderne stengte i 1925. Singer forlot Norge for godt etter dette. Han reiste til Newcastle hvor han ble direktør for Exhibitions Attractions Limited, som drev underholdningsavdelingen ved North East Coast utstillingen der. Etter hvert flyttet han til

¹¹⁴ Store norske leksikon – Benno Singer – utdypning (NBL – artikkel)

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

Dublin, hvor han døde av hjertesykdom i 1934 i en alder av 59 år¹¹⁸



Bilde fra kongolandsbyen 1914.

Christiania Tivoli var den største underholdningsinstitusjonen i byen som arrangerte profesjonelle artister og musikere.¹¹⁹ Stedet omfattet nesten alle former for sceniske fremførelser og hadde en fremtredende rolle i populærkulturen frem til 1930-årene. Underholdningstilbudet var stort og variert der publikum kom i kontakt med mange forskjellige kategorier av forestillinger med artister, musikere og kunstnere.

Christiania Tivoli var et populært sted hvor ulike kunstnere hadde sin debut. Det oppnådde internasjonalt nivå og hadde et entusiastisk publikum, noe som førte til at etablissementet ble en magnet for omreisende artister fra hele Europa. Christiania Tivoli ble en forløper for massekulturen og masseunderholdningen før grammmofonen og radioens tid. Clyde Ingalls har definert *freak* på følgende måte:

Bortsett fra slike uvanlige attraksjoner som den berømte mannen med tre ben og forskjellige siamesiske tvillinger, er *freak* det du gjør dem til. Ta en hvilken som helst person som ser litt merkelig ut (...), overdriv det spesielle og gi ham en god bakgrunnshistorie, og du har en stor attraksjon.¹²⁰

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Lindanger 1997. s. 8

¹²⁰ Berthelsen 2002. s. 28

Til tross for at *freaks*fenomenet trakk mange folk fantes det også artister og gjøglere som utga seg for å være *freaks*. Det var med andre ord mye ”fake” som også ble brukt i underholdningens tjeneste. Et eksempel på dette er amerikaneren Jacob Ehrlich som en dag i 1920-årene gikk på Ringling Brothers Circus Sideshow.

På grunn av sin litt uvanlige høyde, ble han spurt av sirkusets manager, Clyde Ingalls, etter forestillingen om han var interessert i å bli en kjempe. Ehrlich takket ja og skiftet navn til Jack Earle. På reklameplakaten stod høyden angitt til 2,21 meter, en fot mer enn hans egentlige høyde. Påsatt ekstra stor hatt og høye støvler og plassert sammen med kortvokste personer, fremstod han som en kjempe. Det var slett ikke uvanlig at personene fikk nye navn, titler og bakgrunnshistorier. Presentasjonen var den viktigste delen av showet.



Annonsen fra Aftenposten 21. Desember 1888.

Det å lage egne plakater og egne inngangspartier ble et eget fag. Alt for å lokke publikum innenfor. Dette førte til mye skuffelse hos tilskuerne.

Vedkommende lignet slett ikke bilde på plakaten, men da hadde tilskuerne allerede kommet inn og betalt. For de som ble vist frem var forandringene oftest positive, ”for de visste at dette ikke var ekte, og at de selv bare spilte en rolle i et absurd skuespill.”¹²¹ Store impresarioer som Phineas

Taylor Barnum hadde egne agenter som lette etter *Freaks*. Noen kom av seg selv eller sammen med foreldrene som ikke så noen annen utvei enn å

sende barna sine med et tivoli, slik at de kunne tjene penger. Mange av de som ble stilt ut fikk et bedre liv enn om de hadde blitt stengt inne eller plassert på galehus fordi man ikke visste hva man skulle gjøre med dem. I en tid da sosiale ordninger ikke eksisterte, var nok dette det beste alternativet. Det blir derfor galt å bare se på denne tradisjonen med avsky.

Vi skal her være klar over at det hovedsakelig har vært utstilt amerikanske *freaks* på norsk jord. I USA var utstilling av mennesker langt mer legitimt og akseptert enn i Nord-Europa. Det Lutherske verdisynet gjorde denne typen virksomhet mer tabubelagt her hjemme.

¹²¹ Ibid. s. 29 ff



Friluftten på Tivoli. Foto: Oslo Bymuseum

Kuriøse tvillinger med særegen livsstil

Hvordan var livet som *freak*? Det er vel ingen som riktig kan svare på dette spørsmålet, med unntak av de som definerer seg som *freaks*. Dette avhenger igjen av lynne og natur. Hvor synlig var deformiteten og hvor viktig var det å få vist seg frem? *Freaks* var et fenomen som var satt i system for å tjene underholdningen. Samtidig skal man ikke se bort fra at dette også var et dilemma.

De som lot seg stille ut, hadde dette som sitt levebrød og underholdningsindustrien ble avhengig av disse menneskene med ulike fysiske skavanker for å tjene mest mulig penger. I ettertid kan det nok synes både moralsk forkastelig og uetisk å reise rundt med dverger og skjeggete damer for trekke skuelystne folk til kveldens forestilling.

Noen *freaks* betraktet sin deformitet som en måte å forsørge seg selv på og utnyttet det for alt det var verdt. De var stolte av å være annerledes og ville slett ikke bli normale. Noen *freaks* gjorde nummer ut av sin annerledeshet som for eksempel de siamesiske tvillingene Chang og Eng som ga konduktøren én billett og i sin dristighet ga ham lov til å

kaste ut en av dem.¹²² Chang og Eng var født i Meklong i Siam¹²³ I 1811 og var siamesiske tvillinger. De var sammenvokst i brystet slik at de stod med ansiktene rett overfor hverandre, men med mye trening og oppmuntring fra deres mor, klarte de å strekke brusket slik at de til slutt stod side om side. De var de første som ble kalt siamesiske tvillinger selv om fenomenet allerede var vel kjent. Navnene betyr høyre og venstre på kinesisk. Chang og Eng hadde til tross for å være sammenvokste, ganske stor bevegelsesfrihet. De kunne som nevnt til og med svømme sammen.

Den britiske kjøpmannen Robert Hunter, en av de få som fikk adgang til Siam på den tiden, fikk øye på guttene svømme i en elv og trodde først han hadde sett et merkelig sjødyr. Senere, da han skjønnte at så ikke var tilfelle, ble han overrasket over deres vennlighet og intelligens. Dreven forretningsmann som Hunter var, fikk han ideen til å ta med tvillingene utenlands for å stille de ut. Hans anmodning om å ta dem med ble avvist både av guttenes mor og av kongen, som dessuten mente at eksport av en slik eksentrisitet ville gi landet et dårlig rykte.

Faktum var at en tidligere konge hadde bestemt da tvillingene ble født at de skulle avlives fordi han anså de som vanskapninger. Hunter ga ikke opp så lett og i 1829 gikk han sammen med den amerikanske impresario, Abel Coffin, og tilbød guttenes mor en så stor sum penger som hun ikke kunne motstå, spesielt med tanke på at hun var enke og hadde mange barn å forsørge. Hunter på sin side overbeviste kongen om at tvillingene ville gjøre Siam verdensberømt, som skulle vise seg å stemme. Chang og Eng fikk lang erfaring med sideshow hos P.T. Barnum i USA. De tjente gode penger på å vise seg frem, noe som gjorde det mulig for dem i en periode å trekke seg tilbake og leve et normalt liv. Etter en tid i USA stod Europa for tur)

I 1832 brøt Chang og Eng kontrakten med Coffin, (Hunter hadde allerede solgt sin del andel av rettighetene på et tidligere tidspunkt) da de oppdaget at han stakk av med størstedelen av pengene. Fra nå av arbeidet de for Barnum. Sammarbeidet med ham varte frem til 1839, da de bestemte seg for å avslutte sirkuslivet og trekke seg tilbake til en normal tilværelse. De bosetter seg i Wilkesboro, North Carolina og starter livet som bønder. Til nå har de kun blitt betegnet som ”Chang og Eng, siamesiske tvillinger”. I mangel av etternavn, adopterer de navnet Bunker og blir amerikanske statsborgere. I 1843 gifter Chang seg med Adelheid Yates og Eng seg med søsteren Sara Ann i et dobbeltbryllup. Disse ekteskapene bringer dem til sammen tjueen barn.

¹²² Mannix 1999.s. 95

¹²³ Nå Thailand



Eng og Chang Bunker

Konene deres kom ikke godt overens med hverandre, derfor bygget Chang og Eng hvert sitt hus slik at det ble to husholdninger og hvor tvillingene bodde vekselvis tre dager hos den ene konen og tre dager hos den andre. Til tross for at Chang og Eng aldri hadde noe ønske om å skilles eller gå igjennom noen operasjon, kom de ikke særlig godt ut av det med hverandre og etter hvert heller ikke med hverandres koner. Under fremvisningene ble det fremhevet deres likhet, men privat bar livet deres preg av bekymringer.¹²⁴

Av natur var de svært forskjellige til tvillinger å være. Chang var oppfarende, mens Eng var stille og lot seg dominere av broren. Likevel ble det under utstillinger alltid fremhevet deres likheter, det til tross for at sannheten var en annen. I januar 1874 var det slutt. Chang fikk et alvorlig tilfelle av bronkitt og døde mens han sov. Eng våknet og fant sin bror død ved siden seg. En lege ble tilkalt for å få skilt han fra den døde kroppen, men Eng nektet og han døde kun noen timer senere.

Lucio og Simplicio Godina var et annet siamesisk par fra Filippinene. De giftet seg med et vanlig tvillingpar og sammen danset disse to parene tango på skøyter. Den ene av de siamesiske tvillingene skadet et barn i alkoholpåvirket tilstand og det ble rettsak. Retten fant det imidlertid urimelig at hans tvillingbror skulle sone en straff for noe han ikke hadde begått og den skyldige ble derfor frikjent.

¹²⁴ Berthelsen 2002 s. 84

Stor kjærlichkeit for små folk

Giftemål innad i *freaks*verdenen var ikke uvanlig og de showene som hadde giftelystne ansatt tjente store summer. Markedsføringen til slike milepæler var enorme. Et slikt bryllup ble holdt i 1863 mellom Charles Sherwood Stratton (f. 1838) og Mercy Lavinia Warren Bump (f. 1841) Stratton hadde jobbet for Phineas Taylor Barnum og det var han som hadde gitt Stratton navnet ”generalen”, i tillegg til navnet Tom Thumb som han hadde hentet fra dvergenes konge ved kong Arthurs hoff.¹²⁵ Med sine 80 cm ble han publikums yndling. Senere kom det fra den samme arbeidsgiveren forslag om giftemål for generalen.

Snart får han nyss om den sjarmerende miss Bump, kjent for å opptre sammen med en viss miss Hary – en kjempekvinne på åtte fot, to meter og førti centimeter. Han sender en agent for å kapre den lille damen, og dermed er det gjort. Barnum sløyfer det kjedelige fornavnet Mercy og det redselsfulle etternavnet Bump, og presenterer miss Lavinia Warren som General Tom Thumbs kommende hustru.¹²⁶

P.T. Barnum var en smart mann og utnyttet seansen for alt det den var verdt. Barnum overtalte paret til å utsette bryllupet en hel måned for at flest mulig skulle få gleden av å se de opptre sammen på scenen. Slik ville han selv tjene enda mer penger på forestillingene. Den 10. februar 1863 ble paret, som begge målte 80 cm, viet i Grace Church og antall plasser var begrenset til 2000 innbudte. Blant de inviterte var President Abraham Lincoln og frue, som dessverre ikke kunne komme. New Yorks gater var ufremkommelige på grunn av de enorme folkemassene. Borgerkrigen var glemt for en dag.¹²⁷ Det å få en slik oppmerksomhet var ikke alle forunt, den fikk de bare på grunn av sin høyde. Det var den fysiske høyden som gjorde de populære. I slike situasjoner var det neppe spesielt belastende å få betegnelsen *freaks*, for hvem er det som utnytter hvem i dette tilfellet?

¹²⁵ Gylseth, Toverud 2001 s. 66

¹²⁶ Ibid.s. 66

¹²⁷ Ibid.s. 67



Tom Thumb's wedding to Lavinia Warren in 1863 pushed the Civil War off the front pages. Commodore Nutt was best man.

Lilleputter var underholdningsobjekter utelukkende fordi de var små, uavhengig av om de var stygge eller pene. Sammenlignet med det tidligere eksemplet *Elefantmannen* ble de fremstilt som søte og yndige. *Monsteret* derimot skulle vekke avsky og redsel. Det å gjøre et menneske med et litt ufordelaktig utseende enda mindre attraktiv betydde at publikum ble mer nysgjerrige, samtidig som det virket tiltrekkende og forførende. Hva gjorde disse menneskene til *freaks* og hva forteller det om menneskesynet og annerledeshet?

Hårete skjønnhet

Det har siden aztekernes tid på 1500-tallet eksistert myter om Mexicos indianere. Disse menneskene ble fremstilt som onde og overnaturlige vesener som ble kalt "nahual." Et slikt vesen skal ha vært i stand til å skifte ham og omskape seg om til en blodtørstig prærieulv. En nahual kunne også påvirke fosteret i mors liv. På den måten forklarte man dødfødte og

deformerte barn. En nahual inngikk avtaler med djevelen. Indianerenes djevel var alltid avbildet med svart skjegg. Skjeggvekst i ansiktet ble ansett som frastøtende siden dette er uvanlig hos indianerne.

I 1834 hos Diggerindianerne kom det til verden et jentebarn med tett, svart hår over hele kroppen. Hun fikk navnet Julia Pastrana, men for ettertiden er hun blitt mest kjent som *Apekvinnen*. Julia ble tatt hånd om, først på et barnehjem, siden adoptert av delstaten Sinaloa's 10. guvernør Pedro Sánchez. Her ble Julia en del av familien og fikk et verdig liv – mot alle odds.

Hun blir 135 cm høy, [...] og hun utvikler runde, kvinnelige former. Skuldrene er brede og velformede; armer og ben, hender og føtter, alt har riktige proporsjoner.[...]Ansiktet er bredt, med svært lavt hårfeste, og kraftig hårvekst både ved ørene, rundt munnen og under haken. Kjevepartiet er sterkt fremskutt med uvanlige store lepper, nesen bred og flat, og ørene er svært store. Øynene er også store, med et reservert og tilbakeholdent uttrykk.¹²⁸



Julia Pastrana, called “the Ugliest Woman in the World,” was deformed and covered with hair. She was a Mexican Digger Indian.

I 1854 forlot Julia familien Sánches og byen Culiacán. Hun er lei av å bli sett på som ”en raritet og et misfoster”. Ritignok et sympatisk, intelligent misfoster, men like fullt en som står utenfor. Som er grunnleggende annerledes.¹²⁹ På sin første og største reise, kom Julia i kontakt med mr. Rates, en amerikansk impresario og showmann med gode kontakter i New York. Han tilbød henne et liv på scenen og Julia brukte ikke lang tid på å takke ja. Det var ikke uvanlig at skjeggete kvinner ble stilt ut. Ethvert *freakshow* med respekt for seg selv eller publikums penger hadde et slikt, men det var mye juks. Noen bar løsskjegg og barter. Noen viste seg å være noe helt annet enn de såor å være. Den sterkt behårete Mademoiselle Fanny blir annonsert som ”bindeleddet mellom menneske og det dyriske.” I

virkeligheten var hun ganske enkelt en ape. Det fantes også de som lot hår og skjegg gro for forretningens skyld og noen var rett og slett menn i forkledning. De aller færreste var som

¹²⁸ Ibid.s. 20 ff

¹²⁹ Ibid.s. 21

Julia Pastrana. I en periode på tre år reiste hun rundt i USA og ble stilt ut. Ved hjelp av impresarioen Rates som hadde tilknytning til sirkus og *freakshow*, ble hun kjent med blant annet Phineas Taylor Barnum som gjerne ville ansette henne. Julia ble tidlig klar over sitt spesielle utseende og visste å ta seg betalt for dette, men det var ikke bare som utstillingsobjekt at Julia var bemerkelsesverdig. Flere professorer, leger og vitenskapsfolk fattet også interesse for hennes utseende. Julia ble undersøkt mer enn en gang. Etter å ha erobret USA stod Europa for tur. Hun reiste sammen med sin impresario Theodore Lent til England, og senere også til andre europeiske land. Lent forstod at hvis han skulle fortsette å tjene penger på Julia, måtte han gifte seg med henne.

Etter kort tid ble hun gravid og Lent så også her muligheter til å tjene enda mer penger i tilfelle barnet også hadde hår og skjegg. Det ville blitt en sensasjon. Dessverre gledet han seg for tidlig. Julia nedkom med en sønn i Moskva i 1860 som ganske riktig hadde samme lidelse som hun selv, og døde bare to døgn etter fødselen. Selv døde Julia et døgn senere. Dødsfallene førte til at Theodore Lent mistet sitt livsgrunnlag, og det var nok mer fortvilelsen over tapet av penger enn sorgen over en tapt hustru og barn, som gjorde at han tok kontakt med professor Sukolov. Sukolov var ekspert på balsamering, spesielt på mennesker. Han brukte en nyutviklet teknikk som innebar en blanding av mumifisering og utstopping. ” [... de døde blir som levende igjen uten skrubbete hud og dødningehoder...]”¹³⁰

En kontrakt ble tegnet og underskrevet av representanter for universitetet, den Amerikanske konsulen og av Theodore Lent. Likene ble sendt til auditoriet ved Universitetet i Moskva for å bli balsamerte, med tanke på at de skulle oppbevares i Universitetets Anatomiske Museum.¹³¹ Professor Sukolov var stolt av sitt verk da han var ferdig med utstoppingen. Julia ble iført sin fineste silkekjole. I det oppsatte håret bar hun edelstener og fjær. Om halsen hadde hun et perlekjede med kors. Kroppstillingen var offensiv, stående med armene svakt ut til siden med hendene bestemt plassert på hoften og øverst på låret. Hodet ble vendt halvt mot venstre, ansiktsuttrykket åpent og viljesterkt og blikket klart. Hun fremstår som en selvsikker og stolt kvinne, som om hun skulle konfrontere noen. Paradokset er at Julia ble fremstilt slik den levende Julia ikke var.¹³²

Spedbarnet ble montert stående på en stang, iført en kjolelignende drakt¹³³ For Universitetets anatomiske museum var de en sensasjon og ryktet spredte seg til Europas naturvitenskapelige miljøer. Forskere kom til og med i ens ærend for å se disse to. Nå hadde

¹³⁰ Ibid.s. 89

¹³¹ Ibid.s. 89

¹³² Ibid.s. 97

¹³³ Ibid.s. 96

vitenskapen endelig fått tak i Julia Pastrana. Resultatet av balsameringen og mumifiseringen var mer vellykket enn Theodore Lent kunne drømt om. Ifølge kontrakten med museet kunne han nå kjøpe tilbake "eiendelene" sine og han øynet nye muligheter til å tjene mer penger. I nesten 10 år turnerte Theodore Lent med Julia og sønnen rundt i Europa. Riktignok var hun ikke den samme som før, da hun opptrådte med sang og dans og med blomster i håret. Innelåst i en glassmonter var hun og sønnen nå en del av et skrekkabinett som jevnlig måtte tørkes støv av.

Etter hvert ble Lent trett av hele turnèvirksomheten og i stedet leide han Julia og sønnen ut til et kuriosamuseum, et i England, og senere til et annet museum i Østerrike. Siden endte Julia Pastrana og hennes sønn på en antropologisk utstilling i München hos J.B. Gassner. Gassner visste å utnytte disse mumiene for alt hva de var verdt. Han reiste rundt på de tyske markedene inntil han kom i kontakt med en Skandinavisk showmann i Wien ved navn Andersen. Gassner fikk et godt tilbud og nok en gang skiftet Julia og sønnen eiere. Etter mange år med nye turneer og enda flere eierskifter havnet Julia og hennes sønn hos tivolidirektøren Haakon Lund som kjøpte opp en hel kuriosistetsamling av en amerikansk showman

Mange tusen gjenstander av alle slag. Her er mengder av menneskelige legemsdeler nedlagt på sprit i store glassbeholdere, hoder av vanskapninger og deformerte fostre av siamesiske tvillinger, en hel menneskehud oppspikret på en plate med skalpen intakt på toppen, ufødte barn med skjell i stedet for hud og med bare ett øye midt i pannen [...] I tillegg finnes utstoppede og nedlagte dyr, tohodete kalver, vesener med menneskekropp og fiskehale, [...] Lund får også et eget vokskabinett med på kjøpet. Dette er egentlig laget til medisinske formål, og viser kjønnsykdommer i friske farger og i full blomst på menneskelige legemer. [...] aller bakerst i en av vognene der samlingen står lagret, i en stor glasskiste gjemt bak et frynsete forheng. Lund gnir seg i hendene. Her luktet det penger.¹³⁴

Både levende og døde *freaks* ble behandlet som en handelsvare. Merkverdige menneskers lik ble både solgt og stjålet for deretter å bli mumifisert. Dette var ikke uvanlig eller uhørt, slett ikke i showbransjen eller i forskningens verden. Transaksjonene og operasjonene ble til og med planlagt mens vedkommende var i live. For vitenskapen er dette i dag verdifull antropologisk materiale, for impresarioene var det en enda større inntektskilde. Man går bokstavelig talt over lik for å få tak i slike som Julia Pastrana¹³⁵

¹³⁴ Ibid.s. 126ff

¹³⁵ Ibid.s. 99

Livslang turnè med Lent og Lund

Direktør Haakon Lund var på 1920-tallet den store tivolikongen i Norge. Han var en kreativ mann som visste å tilfredsstille publikums ønsker. Han hadde sansen for den gode forestilling og dessuten forståelse for bredde og mangfold på scenen. Blant hans mest populære underholdningsforetak var to vokskabinett eller også kalt skrekkkabinett. Det ene ”med torturscener, nakne hekser og det hele.”¹³⁶ Også Hitler og Churchill fikk etter hvert plass i dette kabinettet. Det andre vokskabinettet var mer av det bisarre slaget. Her var det fostre, voksfigurer av menneskelige sykdommer og Julia Pastrana med sønnen. Kabinettet ble presentert som om det hadde en viss medisinsk verdi.

Utstillingen hadde en viss folkeopplysning ved seg og ble kalt ”Hygienisk og Anatomisk Utstilling”. Lund ansatte medisinstudenter i hvite frakker som omvisere som fortalte mer eller mindre korrekte historiske og biologiske fakta. Vokskabinettene ble sendt på turnè og Julia fartet snart landet rundt, Trondheim, Bergen og flere byer på Østlandet ble besøkt, men på dette tidspunktet var Julia blitt temmelig møllspist og forfallen. Berømmelsen var begynt å falme, sjokkeffekten likeså. I 1940 leide Haakon Lund Håndverkeren restaurant i Oslo for å stille ut skrekkkabinettene her under navnet ”Menneske, kjenn deg selv”, uten at det ble lagt noe spesielt merke til. ”Det er unevneligheter på sprit, avkuttete hoder og herpes i voks som virkelig sjokkerer. Folk besvimer som fluer.”¹³⁷

1800-tallets *freakshow* viste mangelfulle kunnskaper om de menneskene som ble utstilt. Dette synet endret seg så i takt med utviklingen av medisinen, nå så legestanden disse menneskene mer som pasienter enn som utstillingsobjekter. Eksempler på dette kan vi se blant annet med oppfinnelsen av røntgenbildet i 1893. Vitenskapen var på dette tidspunktet også blitt mer pålitelig. Dessuten kom den etterlengtede menneskerettighetserklæringen, men det var først i 1948. Før århundreskiftet hadde ikke folk stort kjennskap til andre land og kulturer. De var derfor nokså naive til hva showbransjen hadde å by på. Heller ikke vitenskapsmenn hadde mye viten om *freaks*. Deformerte mennesker ble stort sett sett på som ”enestående” eller ”fantastiske. Dessuten var de åndssvake lite estetiske å se på. De hadde rett og slett ikke livets rett.

Ved utbruddet av den 2. verdenskrig var det idealet om det sterke og perfekte menneske som var gjeldende. Det er under utstillingen på Håndverkeren at Julia kommer i tysk søkelys. I nazistenes øyne var denne utstillingen degenererende og moralsk forkastelig.

¹³⁶ Ibid.s. 141

¹³⁷ Ibid.s. 145

Haakon Lund fikk beskjed om at vokskabinettene var beslaglagte av tyskerne og at alt biologisk materiale skulle smeltes om og brukes som vokslys til fordel for den Tyske stat.¹³⁸ Sønnen Hans Jæger Lund arvet utstillingen og tok med seg skrekkabinettene med blant annet Julia og sønnen til Amerika på turnè, senere stilte han dem ut i Sverige.

Populariteten med voksfigurer er ikke lenger like underholdende som det en gang var. Julia og sønnen settes på lager noen år. Hun letes etter av flere samlere, og Jæger Lund forstår han sitter på en gullgruve. Mumiene er fortsatt populære og samlerne vil gi over 100 000 kroner for Julia og sønnen, men det er ikke nok for Jæger Lund. Avisene skriver om saken, og Julia letes etter med stor iver. En sen natt i 1969 flyttes voksfigurene til et tryggere sted, det vil si hjemme hos tivolikongen. Gjennom avisene kreves det at Julia skal få en anstendig begravelse og ikke utnyttes lenger på dette uverdige viset.

Bjørn Lund arvet sin far Jæger Lunds skrekkabinett, og Julia ble fortsatt stilt ut på begynnelsen av 1970-tallet. Folk besvimte som fluer, og avisene var fulle av reaksjoner. Den amerikanske showmannen Milton Kauffman ville kjøpe Julia, og sammen med sønnen ble hun tatt med i Kaufmans tivoli: Gooding's Million Dollar Midways. De ble satt i en spesiell trailervogn langs landeveien fra Florida.

Far og sønn Lund fulgte tivoliet, og opplevde at selv om Julia var populær så er det avlegs med døde mennesker i USA på 70-tallet. Det var kanskje tryggest med hjemmemarkedet. Planene med å turnere i Skandinavia ble møtt av motstand av myndighetene. De ville kremere kvinnen. En kampanje ble satt i gang med å stoppe tivolidirektøren. Julia ble en kasteball i Kirke -og Undervisningsdepartementet i Norge, og havnet i Justisdepartementet. Hvem var det egentlig som "eide" Julia?

Björkmans Tivoli i Arboga, Sverige, leide mumiene for en ny turnè i Sverige. I 1976 skjedde det et innbrudd på Romsås i Oslo og Julias glassbur ble knust og sønnens mumie ramponert. Han ble senere spist på av mus og rotter og måtte kastes. I 1979 ble Julia stjålet under et nytt innbrudd. Lund meldte saken til politiet, "utstoppet kvinnelik stjålet. Alder 145 år. Kjennetegn: helskjegg og silkekjole." Saken ble raskt henlagt¹³⁹. Ved en søppelplass i Groruddalen ble en ramponert Julia funnet. Siden 1979 til 1990 har hun ligget i kjelleren til Rettsmedisinsk Institutt på Rikshospitalet.

Hvem eier Julia Pastrana? Først i en artikkel i Kriminalrapporten i 1990 fikk tivolidirektør Lund vite sannheten om Julias forsvinning. Oslo Politikammer ved Willy Haugli sørget for fortgang i saken og i 1993 var Julia igjen i overskriftene. Det ble bestemt å

¹³⁸ Ibid.s. 148

¹³⁹ Ibid.s. 176

opprette et medisinsk historisk museum ved det nye Rikshospitalet på Gaustad. ”I de medisinske samlingene finnes åtte såkalte byttinger, vanskapte mennesker født i attehundretallets Norge og nedlagt på sprit for vitenskapelig bruk. Blant disse er den ekstremt overvektige kvinnen ”Maren i Myra”, som etter sigende ble balsamert i sitt eget fett.”¹⁴⁰

Hvem eier Julia Pastrana? Den som får ”gjenstanden” i sin besittelse, sier historien. Et år etter museumsavgjørelsen, i 1994, ble det bestemt at Julia skulle gravlegges heller enn å stilles ut på et museum. En gravleggelse var det enkleste og beste, men så enkelt skulle det vise seg ikke å bli. Julia engasjerte alle. Planene ble endret igjen etter inn gripen fra religiøse og vitenskapelige kretser. Hun var en kulturell kuriositet, men også med en sjelden sykdom. Det sluttet ikke der, for nå skulle Julia tilbake til Mexico, helt til en norsk kvinne gjorde krav på henne. ”Det er lov å prøve seg” Forskerne vinner, og Julia ble flyttet fra patologibyget til det nye Rikshospitalet i en stor glass-sarkofag, ikke ulik den hun hadde delt med sin sønn i over hundre år. Kjære lesere, dette er en sann historie om en kvinne som ble offer for markedskreftene.

Fra bakteltet til filmduken

Julia Pastrana var kjent over hele Europa. I 1969, over hundre år etter hennes død, kom den italienske filmen ”la Donna Scimmia” – ”Apekvinnen” som ble lansert som en sensuell og dristig historie fra moderne tid. Christopher Hals Gylseth og Lars O. Toverud forteller følgende om filmen:

Handlingen er klart inspirert av Julias liv. En hårete ung kvinne blir funnet i et kloster, en skrupelløs mann får henne til å bli med på en bisarr striptease-opptreden – før de gifter seg og hun dør i barselseng. Siden blir kvinnen og sønnen stoppet ut, til kinopublikummets store skrekk. Filmen blir ingen suksess. Selv ikke pirrende markedsføring hjelper. ”Ingen annen kvinne så ut som henne, følte som henne, elsket som henne...”, som filmlakaten kan fortelle ¹⁴¹.

Her har vi et eksempel på hvordan Julias skjebne ble godt stoff for en annen kunstart. Det bisarre innholdet var en kraftig kritikk mot, men sikkert også fascinasjon for, Julias endelikt. Vi vet at Julia likte å stille seg ut, men hvilken skjødesløs behandling hun og sønnen fikk etter sin død! De led samme skjebne som mange andre ”kuriøst” utseende mennesker, de ble ikke behandlet som medmennesker.

¹⁴⁰ Ibid.s. 178 ff

¹⁴¹ Ibid.s. 157

Vi gjør et hopp i filmhistorien, og spoler tilbake til 1920-tallets filmroller. Det var litt tilfeldig hvilke *freaks* som fikk tilbud om roller på lerretet. De som var heldige og fikk dette, tjente ofte gode penger og fikk på den måten muligheten for å leve et bedre liv. Levende bilder på lerret var en helt ny oppdagelse. Og hvilken effekt det hadde! Fascinasjonen var skyhøy blant folk, og da filmen kom bleknet den største interessen for sirkusene.

Hvorfor kom filmen internasjonalt sett så overraskende tidlig til Norge og Kristiania? Hvilke betingelser var til stede i Kristiania og hvordan er forhistorien som leder opp til filmpremieren i 1896? Et første nøkkelord i denne historien er "Klinchenberg", og veien videre går mot varietéteateret og Christiania Tivoli.¹⁴²

Norge var det første land i Skandinavia hvor man kunne oppleve levende "bilder" på lerret. Max Skladanowsky (1863-1939) var den som brakte filmen til Norge og var den som holdt de første filmfremvisningene fra 6. april til 5. mai 1896.

Da filmen kom til Kristiania blomstret den folkelige teater- og underholdningskulturen. Filmene ble her innlemmet i denne forlystelsestradisjonen, en varietétradisjon som hadde røtter tilbake til tivoli og sirkus. På samme måte som Paris har blitt motebyen, Hollywood filmbyen, London teaterbyen, har Oslo en gang vært en tivoli- og sirkusby.¹⁴³ I de senere årene har det funnet sted en trend innenfor filmene, å hente inn igjen elementer fra filmens røtter, som nettopp ligger i vaudeville og tivolitradisjonen. Det har vært naturlig for regissører i Hollywood å hente stoff fra undergrunnsmiljøer og mørke bakgater. "I det øyeblikket filmene forsøkte å forlate sine røtter i vaudeville og tivolitradisjonen for å bli selvstendig, ble den for alltid en splittet kunst." ¹⁴⁴

Aktører i bransjen gikk ned i undergrunnsverdenen og hentet talenter som kunne vitalisere en traust bransje. "Et av de mer berømte eksemplene er MGMs oppdrag til regissør Tod Browning (1880-1962) "Gi oss noe mer skremmende enn *Dracula* (1931)". Browning leverte *Freaks* året etter, men det var for mye av det "gode". Det vanket sjelden hovedroller for *freaks*, men i Brownings *Freaks* har alle *freaks* sentrale roller. Rollelisten bestod av de siamesiske tvillingene Daisy og Violet Hilton, skjeggete damer, The Living Torso og lilleputter. Dette var ikke publikum modne for og under innspillingen hos Metro Goldwyn Mayer, måtte skuespillerne spise i lukket rom for ikke å støte personalet i kantinen.¹⁴⁵ I

¹⁴² Braaten, Lindanger 1996. s. 3

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Bransjebladet *Film & Kino* 2007 nr. 4 s. 14

¹⁴⁵ Bang, Okkenhaug, Roll-Hansen, Thonstad Sandvik (red) 2004 s. 58

boken til Kåre Schmidt: FILM Historie Kunst Industri¹⁴⁶ står det å lese følgende om Brownings *Freaks*¹⁴⁷ ”et sirkus av tragiske (og autentiske) misskapninger.” Historien forteller videre at MGM avskrev tapene og sendte filmen tilbake til undergrunnen. Filmrettighetene ble solgt til Dwain Espen for 25 år, og ble vist under ulike navn i alle disse årene før den fikk sin velfortjente plass i filmhistorien i Cannes i 1932.¹⁴⁸ Browning hadde allerede i 1925 begynt å lage filmer hentet fra *freakshowmiljøet* ved sirkus og omreisende tivoli. Han hadde suksess med filmer som *The Unholy Tree* (1925), *The Show* (1927), *The Unknown* (1927), *Dracula* (1931) og nevnte *Freaks*, som altså var bannlyst i 30 år.



(*Why Worry?*, 1923; the giant is John Aasen.)

*Freaks*showene på film trakk mange millioner publikummere bare i USA. I dag 70 år etter at Tivolihaven ble revet, lar folk seg fortsatt fascinere av det som finnes i kinomørket. Mange lot seg invitere inn i bakteltet, også her i Norge.

Den største norske attraksjonen var John Aasen – The Norwegian Giant (1887-1938)¹⁴⁹. *Freaks* og såkalt sideshowartister hadde stort sett bare én mulighet til å slå igjennom som skuespillere, hvis en film hadde behov for en karakter som var *annerledes*. Enten dreide det seg om en komedie eller grøsser. John Aasen var en av de få som fikk muligheten til dette.

¹⁴⁶ Gyldendal 1955

¹⁴⁷ Tod Browning's film *Freaks* fra 1932

¹⁴⁸ Bransjebladet *Film & Kino* nr.4 2007 side 14 og 15

¹⁴⁹ Bang, Okkenhaug, Roll-Hansen, Thonstad Sandvik (red) 2004 s. 56.

En av grunnene til det var at han levde i den perioden da stumfilmen hadde sin storhetstid, 1920-tallet. Som med mange andre stjerner fra stumfilmens tid mistet også Aasen filmrollene når lydfilmen kom. Da Harold Lloyd i 1922 engasjerte kjempen George Auger til å delta i filmen *Why Worry?*, døde dessverre Auger like før innspilling. Menn av hans kaliber var ikke lette å få tak i, selv ikke i Amerika. Gjennom en avisnotis kunne man lese om en mann som hadde så store føtter at han fikk spesialsydd sko. Produsenten for filmen, Hal Roach, tok kontakt med John Aasen, og kontrakten ble undertegnet 29.12.1922. Med lange kostymer, sminke og helskjegg, ble Aasens svære skikkelse gjort enda større. Han skulle spille karakteren *Colosso* sammen med Lloyd selv, og kontrasten dem i mellom hva høyde og utseende angikk, skapte mye humor og latter. Aasen fortsatte å få filmroller:

Som komisk figur var han unik, en konsekvent kyniker og misantrop med fyllenese og hes stemme, som ikke holdt noe hellig. Rollen var en forlengelse av hans egen personlighet og livsførsel. I *Two flaming youths* utspiller historien seg ved et tivoli, og ikke bare Aasen, men også flere andre *freaks* hadde roller.¹⁵⁰ I 1928 fikk John Aasen sin første hovedrolle, i *Should Married Men Go Home?* og han nøt livet i Hollywood. Han hadde gode inntekter og møtte mange av tidens store stjerner. I alt spilte han i 9 filmer, de to siste kom i 1936. Begge filmene foregikk i eksotiske miljøer og hver gang spilte Aasen rollen som ”kjempemannen”. Han var imidlertid ikke den eneste som drev som *freakshowartist* i Hollywood. Filmen ga snarere færre enn flere arbeidsplasser for *freaks*. Hvis det fantes en mulighet for en rolle var denne gjerne skrevet inn for å gjøre filmen mer ”sensasjonell”. Eventyret endte dessverre med de to filmene midt på 1930-tallet, *Bengal Tiger* og *Charlie Chan at The Circus*. Aasen pådro seg en alvorlig tarmsykdom, og var syk i et par års tid. Han døde i Mendocino i California i 1938.¹⁵¹



Maske til Elefantmannen Figure 16, John Merrick as He Appeared Some Months Before His Death (from *The British Medical Journal*, vol. 1, 1890, p. 916).

¹⁵⁰ Ibid. s. 57

¹⁵¹ Berthelsen, 2002 s. 99

En smertens blomst

John Aasen fristet lykken på lerretet i Hollywood, og han lyktes med å få morsomme roller og tjene til livets opphold med noe han ønsket å gjøre. I 1980 kom filmen *Elefantmannen*, en svart/ hvitt filmatisering av David Lynch om livet til engelskmannen Joseph Merrick, eller ”elefantmannen” som han ble mest kjent som, grunnet sin deformerte skikkelse. Merricks skjebne var en langt annen enn Aasens. Det var en annen status å være stor, enn å være så skremmende av utseende at folk viste vemmelse for ens person. Men det skulle også gå Merrick godt til slutt.

John Hurt spiller Merrick i denne stjernespekkede og prisbelønnede filmen. Filmatiseringen er baert bøkene til legen Sir Frederick Treves bøker og Ashley Montegu. Joseph (også kalt John), ble født i Leicester i 1862. Han vokste opp på fattighuset etter at moren fra fødselen av ikke ville ha med ham å gjøre. Faren hadde han aldri kjent.

Livet på fattighuset var et ensomt liv. ”For since he could toddle no one had been kind to him.”¹⁵² John valgte å stille seg ut, men likte det ikke. Som følge av sykdommen så han dette som den eneste måten å tjene penger. Sykdommen gjorde kroppen hans skrøpelig og deformert, dessuten lot ikke sykdomsforløpet seg stanse. Livet på utstilling var daglig nedverdiggende. Til han en dag fikk hjelp. Legen Frederick Treves hadde hørt at det var utstilt en *elefantmann* i byen (London). Han fant Merrick og tok ham med til London Hospital der han jobbet. Her ble han stelt og undersøkt, og tatt godt vare på.

He had no childhood, he had no boyhood, he had never experienced pleasure. He knew nothing of the joy of living nor of the fun of things. His sole idea of happiness was to creep into the dark and hide. Shut up alone in a booth, awaiting the next exhibitions...¹⁵³

Da Treves møtte Merrick var John tjué år. “It was not until I came to know that Merrick was highly intelligent, and possessed an acute sensibility and – worse than all - a romantic imagination that I realized the overwhelming tragedy of his life.”¹⁵⁴

Tiden på sykehuset gjorde Merrick godt. Han fikk et eget rom på loftet og fikk stadig besøk av Treves’ venner. En dag oppdaget hans gamle impresario Norman hvor han ble holdt skjult, og en natt oppsøkte han John, og for å riktig understreke hvor sjanseløs han var, ble John tvunget til å se sitt eget speilbilde John hylte av smerte i synet av seg selv. Tiden som *The Elephant Man* på Mr. Ellis’ Music Hall i Nottingham skulle bli kortvarig da Norman på

¹⁵²Treves Sir Frederick 1924 s. 15

¹⁵³ Ibid s.16

¹⁵⁴ Ibid. s. 8.

en Europaturnè i 1886 stjal hele Merricks formue og etterlot ham i Brüssel.

Historien om *elefantmannen* har mange aspekter. Den forteller en historie om et menneske som ble tvunget til å bli stilt ut på grunn av sin funksjonshemming. Han vakte oppsikt med sitt utseende, og likte ikke at andre ble redde av å se på ham. Takket være legen Sir Fredrick Treves kunne John Merrick leve et tilnærmedelsesvis normalt liv de siste årene. Historien om *elefantmannen* er en historie med lykkelig slutt selv om han ikke kunne helbredes. Historien sier også noe om Treves' menneskesyn som lå langt foran andres på denne tiden. Merricks humanistiske sider ble aldri vektlagt av mannen i gata, til tross for at det var dette han etterstrebet hele livet. Tvert imot ble han fremstilt grotesk og frastøtende, behandlet som et dyr. "I'm a human being," skal Merrick ha uttalt da en gjeng ungdommer forfulgte ham gjennom Londons gater.

Alle som ble kjent med Merrick visste han fremfor alt hadde en nobel og forfinet karakter. Gjennom kirurgen Treves skulle han til en viss grad bli sett for den han virkelig var. Etter sin død i 1890 ble skjelettet preparert og stilt ut i London Hospitals eget museum. Michael Jackson forsøkte i 1987 å få kjøpt skjelettet til sitt eget skrekkabinett i California, men fikk avslag.¹⁵⁵



Elefantmannen. The British Medical Journal. Vol. 1. 1890

¹⁵⁵ Berthelsen 2002 s. 135

KAPITTEL 4 SKJØNNHETENS TYRANNI

Elefantmannen opplevde i store deler av livet å ikke bli sett for den han var som person, men ble stigmatisert på grunn av sitt utseende. Sosiologen Erving Goffman sier følgende om stigmatisering: ”Stigma handler om å bli redusert som menneske av omgivelsene fordi man er annerledes på noe vis”¹⁵⁶ Solvang hevder at typiske eksempler på stigma i vårt samfunn er: Funksjonshemmede, rusmisbrukere og mørkhudede. Tre stigma som sammenfaller med tre begreper som Goffman bruker i sosiologien: fysiske skavanker, karaktermessige feil, og det han kaller *tribale sigma*, som nasjonalitet, rase eller religion.¹⁵⁷

Underholdning har vært en del av menneskets evige historie og forlystelse, en betydelig del av menneskets kultur gjennom alle tider. Det vi ser i denne oppgaven er hva som skjer når underholdning er blitt gjort til en kommersiell handel. Underholdningsindustrien har ofte utnyttet mennesker som ikke kunne livnære seg av annet arbeid enn denne. Jeg har gjennom tiden jeg har jobbet med dette emnet forstått at *freaks* ofte nettopp har blitt kynisk utnyttet av markedskreftene. Mange av disse menneskene lot seg stille ut og valgte å være en del av sirkusmiljøet. Det var langt fra noen idyllisk tilværelse. Ved å inngå kontrakt med en impresario, var man prisgitt deres ønsker og underkastet denne tilværelsen så lenge det var bruk for dem.

Det vi ser i dagens samfunn er også en form for utstilling av mennesker, men da ut i fra andre kriterier. Nettopp det å bli sett er gjennomgangstemaet for oppgaven. Sett for hva og for hvem man er, nemlig det å få bekreftet sin identitet. *Freaks* som underholdning har fått nye uttrykk, og disse er blitt mye mer spektakulære, grensene trekkes stadig lengre i kampen for å få oppmerksomhet.

I dreamed a dream

TV-show som *Idol* og andre talentkonkurranser kan sies å være vår tids *Freaks*show. Der får utøvere, riktignok på frivillig basis, delta med sine kunster for åpen scene, med publikum og dommerpanel i salen. 11. april 2009 deltok Susan Boyle i *Britain's Got Talent* til stormende jubel og et tårevått dommerpanel. Siden TV-opptredenen har 100 millioner mennesker sett henne synge ”*I Dreamed a Dream*” på nettstedet You Tube.

Susan Boyle viste oss at hun har en fantastisk stemme som hele verden nå har fått

¹⁵⁶ Goffman 1975 *Stigma. Om avvigerens sociale identitet* s. 17

¹⁵⁷ *Ibid.*

ørene opp for. Hennes stemme står imidlertid i grell kontrast til hennes fremtoning: Grått bustete hår, kraftige buskete øyebryn og en gammeldags kniplingskjole. I TV-programmet blir Susan Boyle regissert til å passe inn i et konsept. Vi finner en parallell til eventyret *Den stygge andungen*,¹⁵⁸ første gang Boyle skal opptre på tv.

Hun møtes med en overlegen holdning, og gjøres narr av for måten hun fremtrer på, hun ligner en grå mus. *Dette er enhver TV-produsents drøm når det gjelder underholdningsindustriens reality-konsepter: Den stygge andungen som forvandles til en vakker svane.* Hva er så prisen hun betaler for å være med i et slikt konsept?¹⁵⁹ For å gjøre Boyle til et salgsobjekt, fra å inneha en tilsynelatende trist og ukjent tilværelse til å bli verdensstjerne over natten, må hun gå med på strenge betingelser for å få være kjendis. Dette er med andre ord et velregissert spill hvor dommere, produsenten og pressen er de som trekker i trådene og bestemmer standarden for hva som er underholdning og utfallet for deltagerne.



Susan Boyle, Wikimedia

Jeg kommer ikke til å tillate at hun blir sendt til en tannlege eller en fancy frisør. Det er viktig at hun forblir akkurat som hun er. Det er derfor vi elsker henne.¹⁶⁰

¹⁵⁸ H.C. Andersens eventyr

¹⁵⁹ Aftenposten 2. mai s. 13

¹⁶⁰ Dommer I *Britain's Got Talent*, Amanda Holton, til *The Daily Mirror*

Denne uttalelsen fra dommeren Amanda Holton handler ikke utelukkende om godhet. Susan Boyle skal vernes mot underholdningsindustriens krav til skjønnhet og livvidde. Et slikt utsagn vitner om en dobbeltmoral.

Talentjakt som dette handler først og fremst om god TV-underholdning. Ved at sjefsdommeren Simon Cowell bestemmer den dramaturgiske oppbygningen, har han kontroll på publikumsforventningene, samtidig som han forhandler om platekontrakt, management og filmrettigheter som han vil få et stort økonomisk utbytte av.

Det var nok et ganske bevisst spill når Simon Cowell og hans team lot Susan Boyle få opptre på scenen. Likevel utviklet det seg til noe dommerpanelet umulig kunne forutse, selv om det bestod av så garvede bransjefolk.¹⁶¹ Mediepresset rundt Susan Boyle skulle vise seg å bli så massivt at det har gått utover helsen hennes. Hun har bergtatt en hel verden med sin vakre stemme, men historien rundt hennes liv og person har fått langt mer oppmerksomhet enn sangen hun fremførte. Når mediekjøret blir så stort, skal det noe til å tåle presset. Søndag 31. mai 2009 ble Boyle innlagt på en klinikk i London på grunn av utmattelse, etter å ha blitt nummer to i *Britain's Got Talent*.

Medieviter Yngvar Kjus hevder at å delta i reality-konkurranser blir hardere og hardere. Mediene krever større del av fortjenesten når en historie blir presentert og ønske om mer fortjeneste kan føre til at man finner frem til mer ekstreme tilfeller for å oppnå det ønskede resultatet. Likevel er det ikke sammenheng mellom jakten på de gode historiene og folk som tåler pressen, fastholder psykolog Hedvig Montgomery og fortsetter: ”Styrken er en forutsetning for å få fortalt de historiene som denne genren krever”¹⁶²

Tidligere informasjonssjef i TV2, Marianne Røiseland, hevder imidlertid at en lignende kollaps som Susan Boyles, like gjerne kunne skjedd i Norge. Hun sier videre: Deltagernes liv og helse kommer alltid i første rekke, men legger til at hun ikke er sikker på om TV2 ville nekte en deltager å delta i en finale for å dempe mediepresset. ”Man må ta høyde for at folk som blir med i slike programmer kommer med den bagasjen de har, [...] det er viktig at deltagerne representerer et bredt spekter av mennesketyper.”¹⁶³

Setter vi dagens realityprogrammer og konkurranser opp mot 1800-tallets *freakshow* og ser disse under ett, er likhetstrekkene påfallende: De har en stor grad av underholdningsverdi. Målet er flest mulig seere. Showet kan være tankevekkende, men bør aldri kjede tilskuerne /tilhørerne. I tillegg bør det være en god historie som pirrer

¹⁶¹ Aftenposten 2. mai '09 s. 13

¹⁶² Aftenposten 3.juni '09 s.9

¹⁶³ Aftenposten 3.juni '09 s.9

nysgjerrigheten til å finne ut mer om vedkommende. Et annet aspekt er distansen mellom de på scenen og tilskuerne.

NRK's aktualitetsprogram *RedaksjonEN* 3. juni 2009, ble dette temaet ytterligere debattert. Jan Fredrik Karlsen som i en årrekke har vært dommer både i *Norske Talenter* og *Idol* sier at en slik kollaps som Susan Boyle fikk, kunne også skjedd i Norge. Han sier videre at de som deltar i slike show ikke kan forberede seg på hva som skjer, på samme måte som for eksempel en idrettsstjerne gjør. Man melder seg på fordi man har en ferdighet eller et talent man vil vise, men man kan aldri forberede seg til alt det andre man blir konfrontert med. At man blir utmattet av alt presset er normalt og ikke uvanlig, hevder han, og legger til: Når talentfulle mennesker når frem, fungerer konseptet best. Det er viktig i en slik setting at man forstår mekanismene. Man må vite hvem man er, skape forventninger, men gjøre det på en god måte, sier han.

Til forskjell fra reality-programmer hvor man presterer kun ved å være seg selv, krever en sangkonkurranse helt andre prestasjoner. Her er det lett å glemme de andre sidene ved en selv, sier Karlsen. Når man vinner en sangkonkurranse, er man ikke forberedt på hvordan man reagerer og det er lett å havne i en forsvarsposisjon.

Marit Christensen har jobbet med et prosjekt som tar for seg personfokusering i mediene. Hun viser til eksempler i Norge hvor det har deltatt mennesker i underholdningsbransjen som har opplevd tilsvarende press fra mediene, og ikke klart å møte dette på en sunn måte. Hun underbygger dette ved å hevde at vi har et bilde innvendig av oss selv, samtidig som vi har et bilde vi viser utad. Verden rundt oss lager et bilde av oss og når disse bildene ikke stemmer overens får vi problemer. Man mister jeg-et sitt.¹⁶⁴

Petter Pilgaard har selv deltatt og vunnet realityserien *Paradise Hotel*.¹⁶⁵ Han har erfart at oppmerksomheten har vært enorm. Til tross for at han var blitt forberedt på dette, kunne han allikevel ikke forestille seg mediekjøret på forhånd. Han mener det er viktig å ha selvironi når man er med på et slikt konsept fordi det da ikke er mulig å "ta ham" på noe. Likevel forstår han ikke at hans fartsovertredelser eller hvilke kjæresten han har har noe med denne saken å gjøre.

Lasse Hallberg, produsent for blant annet *Big Brother*, mener Pilgaard har tjent på å være med i denne realityserien og ikke vil ha noen betydning for hans karriere senere. Om ti år har alle glemt dette. Problemet er, hevder Hallberg, å håndtere dette når det legges ut på ulike nettsteder som Facebook, Twitter og blogger. Disse nettstedene har ikke

¹⁶⁴ NRK 1, *RedaksjonEN* 3.6.09

¹⁶⁵ TV3 2009

redaktøransvar. Dermed kan det lett plukkes opp av tabloidpressen, lagres og misbrukes. Dermed kan alt du tror var skjult komme for dagen og bli presentert på en lite fordelaktig måte.

Å delta i en konkurranse fordrer at man har humor, påpeker Christensen. Det er likevel en forskjell på å delta i et tulleprogram som *Paradise Hotel*, der latteren sitter løst og å bli nummer to i en sangkonkurranse, hvor man har prestert 100 %. Det er ikke like lystbetont. Da setter man seg ikke ned og ler, men må mestre følelsene på en annen måte. Når utfallet ble som det ble, er psykiatrisk sykehus det beste for Boyle. Der får hun hjelp til å takle disse tingene. Samtidig får hun mange kommentarer for utseendet sitt. Når vi opplever Susan Boyle er det som ”tykke damer på sirkus”-opplevelse, sier Christensen.

Fanny Duckert, professor i Psykologi, mener at humor ikke er en standardhåndtering. Det er viktig å ha mye selvironi og lage en lek ut av opplevelsen. De som har en distanse til sitt offentlige jeg, er flinkere til dette enn de som er sårbare. Skal man være med i slike programmer, må man enten være god til å skille mellom den offentlige rollen, og hvem en selv er, eller ta med seg sin personlighet og være trofast mot den. De sårbare har problemer med dette og bytter personlighet, ifølge Duckert.

Susan Boyle er spesielt sårbar fordi hun har dårlig sosial trening. Hun er blitt mobbet og fått få positive tilbakemeldinger på seg selv. Dette har ført til at hun ikke vet hvordan hun virker på andre når hun eksponerer seg. Susan Boyle har fått gjøre det hun har hatt mest lyst til, men samtidig hatt et press på seg for å passe inn i konseptet. I Boyles tilfelle ville det vært viktigere med adekvate tilbakemeldinger.¹⁶⁶

I forbindelse med opptreden i *America Got Talent* høsten 2009 uttalte Susan Boyle: ”Jeg pleide å være en tilskuer, som så ut på verden. Nå er jeg selv en del av den verdenen. Først ble jeg engstelig, men nå er jeg mye mer komfortabel med meg selv. Jeg takler å være en del av min egen drøm.”¹⁶⁷

Avslutningsvis har jeg lyst til å meddele en hyggelig historie for å vise at denne talentjakten ikke bare er av det triste. Susan Boyle fikk full støtte til tross for at hun endte som nummer to i sangkonkurransen *Britain's got talent*. Fire måneder etter nederlaget hadde hun solgt én million plater. Hun har også deltatt på *America's Idol* og mottar fortsatt fanbrev fra hele verden.

¹⁶⁶ NRK1, RedaksjonEN 3.06.09

¹⁶⁷ Youtube 16.9.2009: America got talent. Boyle opptre med Stonesklassieren *Wild horses*

Langt korpus i godt lune

Verdens høyeste mann, Sultan Kösen, besøkte Norge høsten 2009. Tyrkiske Kösen er 246.5 cm.”Det å være høy for meg er en god følelse. Jeg vil heller være høy enn liten.”¹⁶⁸

I et radiointervju forteller forfatter Herman Berthelsen at oppmerksomheten i forbindelse med Sultan Kösens besøk er en del av en lang tradisjon i underholdningsindustrien. Også tiden før tv og kino ble tilgjengelig. Bertelsen kan fortelle at frem til sist på 1950-tallet ble det vist frem mennesker med fysiske svakheter i et lokale kalt Diorama. Lokalet lå midt på Karl Johan og ble brukt til å vise frem *freaks*. I samme lokale var det også kunstutstillere som Edvard Munch. Spesielt et siamesisk tvillingpar var populære, ifølge Berthelsen. De var unge, pene jenter som gjorde forsøk på å danse, men man vet ikke hva de opptrådte med siden avisene skrev lite om dette. Rik og berømt ble man sjelden i denne bransjen. Det var det bakmennene som ble.

Det var nok av moralske og etiske motforestillinger, og det kom til uttrykk i avisene. Folk på den tiden hadde mangelfull kunnskap. Det å stille ut vokskabinetter med mennesker med ulike sykdommer hadde et opplysningsaspekt. Dette var et vikarierende argument, hevder Berthelsen.

Fenomenet fascinerer oss også i dag. Vi er nysgjerrige og dette setter i gang mange tanker. Det at Sultan Kösen har helseskader på grunn av høyden, behøver ikke å bety at han blir utnyttet. I alle fall ikke så lenge han synes det er greit selv, sier Berthelsen. Kösen synes dette er veldig fint. Han får reist verden rundt, mottar mye oppmerksomhet og lever et interessant liv i en tid fremover, avslutter Berthelsen¹⁶⁹

Grenseløst *freakshow*?

En annen parallell til annerledeshet som har fått mye oppmerksomhet i mediene er TV-serien *Ingen grenser*,¹⁷⁰ en ekspedisjon på 500 kilometer i villmarka. Lederen for ekspedisjonen er Lars Monsen og alle de elleve deltagerne har fysiske funksjonshemninger. De skal tilbringe 30 dager i den svenske villmarka. Turen går fra Nordkalotten, fra Luleå til Hellemobotnen i Nordland.

¹⁶⁸ NRK P1 *Norgesglasset* 11.11. '09

¹⁶⁹ NRK P1 *Norgesglasset* 11.11. '09

¹⁷⁰ NRK1 *Ingen grenser* 16.3.2010

I den forbindelse har professor i rehabilitering ved Høgskolen i Oslo, Per Solvang, kommet med en kontroversiell kritikk av serien og mener at dette er på grensen til *freakshow*. Han hevder i et intervju med radiokanalen P4 at deltagerne blir beglodd, og at det er annerledesheten som pirrer nysgjerrigheten til tvseerne: ”Seerne benker seg for å se det kuriøse som funksjonshemmingen representerer.”

Videre sier han: ”Disse menneskene kjemper mot det å bli beglodd hver eneste dag,” og mener at det skapes et feil bilde av de funksjonshemmedes utfordringer. Prosjektleder for *Ingen grenser*, Eirik Sandberg Ingstad, forstår ikke kritikken. Han finner det vanskelig å kommentere det Solvang har å utsette på TV-serien.”I *Ingen grenser* viser vi hvordan en ekspedisjon gjennom samarbeid og mestring klarer å nå et mål som selv for funksjonsfriske kan virke umulig.” Ingstad er veldig overrasket over at professoren ikke klarer å se det positive budskapet som ligger i nettopp dette. Solvang hevder på sin side at serien fokuserer på enkeltindividets kamp mot konstruerte begrensninger. Funksjonshemmedes utfordringer er knyttet til muligheten til å delta i samfunnet. Det handler om politisk og økonomisk undertrykkelse av noe som nærmest er blitt en minoritetsgruppe, avslutter Solvang.¹⁷¹

I et leserinnlegg kommer et annet syn tydelig frem: For det første må en ta høyde for at alle som er med på denne styrkeprøven er klar over at det skal lages TV av det, og at man ved å delta et TVprogram der Lars Monsen er ekspedisjonsleder må ta høyde for at det vil være en god del TVseere. For det andre er det ikke slik, herr Solvang, at kronisk sykdom eller fysisk funksjonshemming er synonymt med å ikke kunne ta egne valg. For det tredje opplever jeg som seer en enorm respekt for folk som gyver løs på ”umulige” oppgaver, som å legge ut på en distanse på 500 km tvers gjennom skauen, over elver og oppover bratte bakker på 30 dager og ja, selvfølgelig: kanskje særlig når en har svakt syn, amputert bein eller sitter i rullestol. Og jeg synes det er skremmende å se at professorens uttalelse står i en slik enorm kontrast til det deltagerne selv har erfart med serien.¹⁷²

Deltagerne derimot har bare godt å si om den strabasiøse ferden. En av deltagerne, Aleksander Øverland Berg, sier uttalelsen fra Solvang er helt på grensen til støtende. - Det han i realiteten sier er at vi er freaks, sier en opprørt Aleksander i en kort kommentar til NRK.no Per Christian Brunsvik deltok også i serien og har følgende kommentar: - Jeg jobber med dette til daglig, både de som er helt nyskadde etter sykdom og de som har vært syke i lang tid. Dette har ikke rot i virkeligheten. Det er klart at ekspedisjonen er spissa for vår gruppe, men det er langt fra å være et *freakshow*, sier han. Han mener professoren ikke kan ha

¹⁷¹ P4 16.03. 2010

¹⁷² P4 16.03 2010

fått med seg hva serien handler om. - Det dreier seg om, på alle nivå, om å lære å mestre – og det er nøkkelord i forhold til personer med fysiske begrensninger, sier Per Christian som sammen med de andre deltagerne skal ut på tur igjen i sommer. Solvang møter denne kritikken i et intervju med NRK, og sier han vil ha frem et mer nyansert poeng: - Jeg synes det er stigmatiserende.

Man må spørre seg selv om hvorfor man vil samle dem slik, og segregere dem, sier han til NRK.no Han er ikke uenig i at serien kan inspirere, men selv ser han gjerne at funksjonshemmede blir integrert i lignende serier med funksjonsfriske deltagere.

KAPITTEL 5 TEPPEFALL!

Innledningsvis stilte jeg spørsmålene: Hva gjør *freaks* til underholdning og hvordan kan det ha seg at mennesker med sine abnormiteter, avvik eller sære trekk lot seg stille ut til allmenn forlystelse? Disse spørsmålene har gjort meg nysgjerrig på å finne ut mer og forske videre på denne underholdningsformen.

Dette ble utgangspunktet for en ”reise” som har gjort stort inntrykk på meg og som jeg har ønsket å dele med flere. Interessen for emnet har jeg hatt i mange år, lenge før jeg begynte på mastergraden. Den gang visste jeg knapt noe om fenomenets innhold. Lite visste jeg også at dette skulle få stor betydning for meg, rent personlig. Gjennom arbeidet har jeg fått kunnskap om baksiden av denne ”uskyldige” underholdningsformen, de alvorlige bruddene på menneskerettigheter. Disse rettighetene kom først i 1948, det var dessverre hundre år for sent.

Freakshow startet i USA i 1840-årene og spredte seg siden til Europa og Skandinavia. Oslo på 1800-tallet har også vært vertskap for denne underholdningsformen, men utstillin av norske *freaks* er det lite eller ingen av. Hvordan kan dette ha seg?

Dette handler om menneskerettigheter. Det å bli akspetert som et selvstendig individ med rett til liv, frihet og personlig sikkerhet. Da *freakshow* ble en industri på 1840-tallet i USA var utstilling på sirkus det alternativet som ga et relativt godt liv for de fleste.

Her i Norge hadde vi også *freakshow*, men norske *freaks* på sirkus har jeg ikke funnet. Mennesker med abnormiteter, avvik eller sære trekk ble stuet bort og gjemt vekk for offentligheten.. Det interessante i denne observasjonen er at i USA, hvor mentaliteten syns helt annerledes enn her hjemme, er det greit å stille ut mennesker, men i vår del av verden er det å vise denne sort mennesker frem skambelagt. Likevel anser jeg begge deler som krenkende og nedverdiggende. Hva er forskjellen på å bli gjemt bort eller stilt ut? De blir uansett et ikke-fenomen uten rettigheter. Man kan også si at *freakshow* og lignende underholdning er en en ”ventil” hvor man får adspredelse og noe å le av i en ellers trist hverdag.

Etter hvert som jeg har arbeidet med med stoffet, har jeg forstått at dette har høyst relevans i våre dager også. Utstilling av mennesker eksisterer i beste velgående, men vi kaller det ikke *freakshow*. Medier som internett, videoer, TV- og radioprogrammer, samt aviser, har

bidratt til at jeg mer enn en gang har måttet tenke annerledes med hensyn til hva dette begrepet står for. Setter vi 1800-tallets *freakshow* opp mot dagens realityprogrammer og konkurranser og ser disse under ett, er likhetstrekkene påfallende: De har en stor grad av underholdningsverdi. Målet er størst mulig publikum. Showene blir mer og mer spektakulære. I tillegg bør det finnes en god historie knyttet til deltageren som pirrer nysgjerrigheten til å finne ut mer om vedkommende.

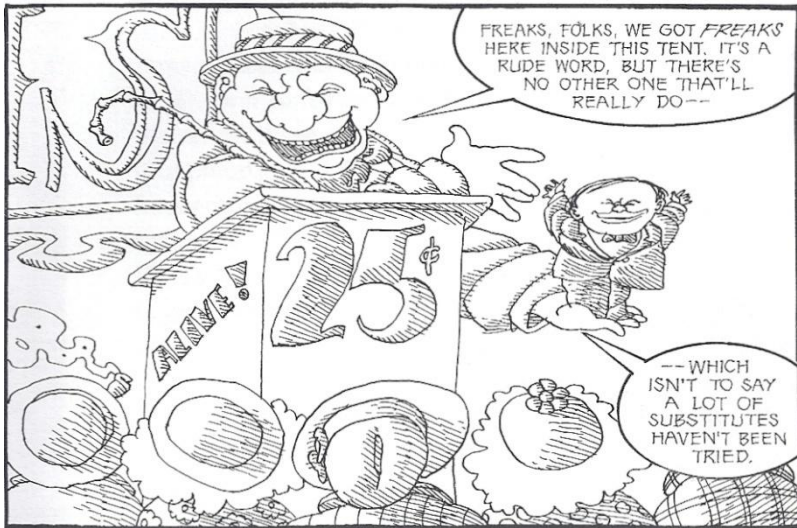
Av dette har vi sett to forhold: At ”å pirre folks nysgjerrighet” er avgjørende for at noe skal være underholdende. Idet publikum blir skuelystne og nyfikne, kan man også manipulere de til å tro på illusjonene. Jo flere overbevisende argumenter om kveldens attraksjon er en fet dame med skjegg, dessto større er sannhetsgehalten. Det å få folk til å bli nysgjerrige har, som vi har sett, vært og er fremdeles en stor del av sirkusene - lenge før det ble en industri.

Det andre forholdet jeg har funnet ut er at utstilling av mennesker har eksistert til alle tider, og har alltid hatt et snev av kynisme i seg. Samtidig som noen alltid har tjent penger på andre ufullkommenhet og avhengighet, har de med autoritet latt være å tale de diskriminertes sak. I kampen for å få et mer balansert forhold mellom de som ble stilt ut og de som tjente penger på virksomheten, ble erklæringen om menneskerettighetene avgjørende når det gjalt å komme denne geskjeften til livs. Legevitenskapen har bidratt til at mennesker med funksjonshemninger blitt diagnostisert og gjennom folketrygden kunne leve et verdig liv. Vi ”glor” og tenker: ”Slik blir i alle fall ikke jeg”.

Det å bli utstilt på sirkus eller i andre sammenhenger har så mange dimensjoner og er så nyanser at tema ville bli for vidt til å bli utdypet innenfor rammen av denne oppgaven. Det har ført til at arbeidet har bydd på utfordringer og kompromissløsninger, men først og fremst gitt erkjennelser om at vi som lever i samfunn som dagens Norge, har mye å være takknemlige for. Mennesker med ulike funksjonshemninger, abnormiteter eller andre skavanker har i dag større muligheter til å velge bort livet som utstilt. Takket være arbeids- og trygdeytelser, samt menneskerettigheter, vil artister som tidligere ikke hadde annet valg enn å stille seg ut, i dag ha større valgfrihet.

Med tanke på at vi i Norge i dag ikke stiller ut mennesker på samme måte som det ble gjort i *Tivolihavens* tid, betyr det at verden har gått fremover takket være rettigheter og andre krav som vi i dag tar som en selvfølge. Med rivningen av *Tivolihaven* i 1937 mistet Oslo en stor og viktig del av sin forlystelsesverden. *Klingenberg*-området bidro til at byen fikk rike tradisjoner innen folkekulturen. Etter rivningen starter et nytt kapittel i byens historie og det store antallet gjøglere, skuespillere, operettesangere og omreisende sirkus, har måttet finne andre arenaer for å utøve sin kunstneriske virksomhet på. Oslo gjennomgikk en

modernisering og det ble på dette tidspunktet bestemt at byens rådhus skulle ligge der det nå har fått sin plass.



FREAKS, FOLKS, WE GOT *FREAKS* HERE INSIDE THIS TENT. IT'S A RUDE WORD, BUT THERE'S NO OTHER ONE THAT'LL REALLY DO--

-- WHICH ISN'T TO SAY A LOT OF SUBSTITUTES HAVEN'T BEEN TRIED.



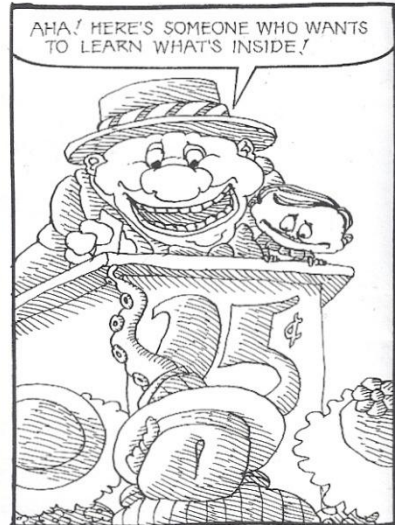
"WONDERS OF NATURE" HAS BEEN EMPLOYED, AND THERE ARE WONDERS HERE, ALL RIGHT. BUT THE GRAND CANYON'S A WONDER, AND IT DON'T DO FOR YOU WHAT *FREAKS* DO FOR YOU. NOSSIR!



FREAKS MAKE YOU WONDER ABOUT *YOURSELF*, ABOUT WHAT BEING A HUMAN ANIMAL IS ALL ABOUT. AND THAT'S JUST THE *97427* OF WHAT FREAKS DO.



FREAKS TEACH YOU THINGS ABOUT YOURSELF YOU CAN'T LEARN NOWHERE ELSE, FRIENDS, NOWHERE ELSE IN THIS WORLD!



AHA! HERE'S SOMEONE WHO WANTS TO LEARN WHAT'S INSIDE!



I'LL JUST PLACE THE TICKET ON YOUR SUCKER, SIR, AND YOU CAN GO ON IN.

NGMP'H!



SAY -- JUST BETWEEN US -- YOU'D BE SURPRISED HOW MANY TIMES THE AUDIENCE IS WEIKDER THAN THE SHOW!

Tegneserie *The Big Book Of Freaks*
Forfatter: Gahan Wilson

LITTERATURLISTE

- Adams, Rachel 2001. *Sideshow U.S.A. freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago
- Alter, Jean 1990. *A sociosemiotic theory of theatre*. Pennsylvania. USA.
- Alvesson, Mats & Kaj Sköldbberg 2008 *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Denmark
- Andersen, Kjartan (red) 2004, *Historie* nr.3. Bergen
- Bang, Anne K., Inger Marie Okkenhaug, Hege Roll-Hansen, Pål Thonstad Sandvik 2004 *HistorieFilm* nr.12. Bergen
- Bang-Hansen, Odd 1961. *Chat Noir og Norsk Revy*. Oslo
- Bennett, Susan 1990. *Theatre Audiences A theory of production and reception*. London and New York. England og USA.
- Berthelsen, Herman 2002. *Skjeggete damer og siamesiske tvillinger. Fra Big brother til Tivoli* Oslo
- Berthelsen, Herman 2009. *Sirkus i Norge: Gjøglernes og sirkusenes historie*. Sandnes
- Bial, Henry (Ed) 2004. *The performance studies reader*. London and New York
- Bogdan, Robert 1988. *Presenting human oddities for amusement and profit*. Chicago and London
- Bransjeblandet *film & Kino* Nr.4 2007
- Braaten, Lars Thomas & Rita Lindanger 1996. *Filmen kommer til Kristiania Filmens 100-årsjubileum i Norge*. Oslo
- Carlson Marvin, 1996. *Performance: A critical introduction*. London and New York. England og USA
- Connell Colin og Laurie Wolf (ed) 2001 *Performance analysis*.
- Dahl, Hans Fredrik, Jostein Gripsrud, Gunnar Iversen, Kathrine Skretting & Bjørn Sørensen 1996. *Kinoens mørke fjernynets lys: Levende bilder i Norge gjennom hundre*. Oslo
- Ebbestad Hansen, Jan-Erik & Kari Møller 2001. *Kjønn og androgynitet*. Oslo
- Foucault, Michel 1999. *Galskapens historie I opplysningens tidsalder*. Oslo
- Foucault, Michel 1995. *Sexualitetens historie*. Gjøvik
- Hansen, Robert 1925. *Gøglere*. København.
- Hanson, Henry Elworth 1876. *Om Kristiania og dets forhold Kristiania*. Kristiania
- Helgesen, Anne M. 2003. *Animasjon – Figurteatrets velsignelse og forbannelse*. Norsk figurteaterhistorie. Oslo
- Goffman, Erving 1992. *Vårt rollespill til daglig En studie I hverdagslivets dramatik*. Oslo
- Goffman, Erving 1975. *Stigma. Om avvigerens sociale identitet*. København
- Gylseth, Christopher Hals & Lars O. Toverud 2001. *Julia Pastrana – Apekvinnen*. Oslo
- Jauss, Hans Robert 1982. *Toward an aesthetic of reception*. Minneapolis
- Jauss, Hans Robert 1982. *Aesthetic, Experience and literary hermeneutics*. Minneapolis
- Jung, Carl Gustav 1969. *Aion Researches into the phenomenology of the self*. New Jersey, USA
- Jungmaker, Gunnar 1979. *Gycklare "Gøglere"* Stockholm. Sverige.
- Johnsen, Oscar Albert 1955. *Tønsberg i vår tid*. Oslo
- Johannsen, Birger 1946. *Kjempen Henrik Brustad: Verdens største mann*. Trondheim
- Kristeva, Julia 2008. *Brev til presidenten*. Oslo

- Lindanger Rita 1997. *Christiania Tivoli. En musikk- og teaterhistorie om et forlystelsesetablissement i Kristiania.*Oslo
- Mannix, Daniel P.1999. *Freaks:We who are not as others.* Hong Kong. Kina
- Madsen, Kurt Møller 1970. *Markedsgøgel og Cirkusløjer.* København
- Melchior-Bonnet, Sabine 2001..*Histoire du miroir, The mirror: A history .*New York
- Muus, Rudolf 1923. *Gamle Kristiania-minder* Kristiania
- Muus, Rudolf 1924. *Kristiania forstadsscener og deres skuespillere. Minder fra 70-90 arene.*
- Muus, Rudolf 1932. *Dikterliv i gamle Kristiania.* Oslo
- Nielson, Haakon B. 1970. *Revystjerner i 1920-årenes Kristiania* Oslo
- Olsen Michel og Guver Kelsrup (red;) 1981. *Verk og læser en antologi om receptionsforskning.* København. Danmark
- Pécseli, Benedicta (red:) 1996. *Kultur og pædagogik.* Danmark.
- Rabelais, Francois 1999. *Pantagruel.*Oslo
- Rasmussen, Rudolf 1936. *Rulle: De andre Minner og meninger omlivet på scene og podium* Oslo
- Schechner, Richard 1993. *The future of ritual.* New York. USA
- Schechner Richard, 1988. *Performance Theory.* New York. USA
- Skårderud, Finn 1998. *Uro:En reise i det moderne selvet.* Oslo
- Solvang, Per 2002. *Annerledes. Uten variasjon, ingen sivilisasjon.* Oslo
- Thompson ,C.J.S 1996. *The history and lore of freaks.* London. England
- Thompson, Kristin & David Bordwell 1994. *Film history: an introduction..* New York.USA
- Tompkins, Jane P. (ed) 1980. *Reader-response criticism: From formalism to post-structuralism.* Maryland, USA
- Treves, Sir Frederick 1924. *The elephant Man and other remin iscences.* New York.USA
- Williams Raymond.1985. *Culture Fontana.* London.England
- Wilson, Gahan 1996. *The book of freaks.* New York . USA.
- Weintraub, Daniel J. & Edward L.Walker 1966
- Perception. Basic concepts in psychology.* California. USA
- Ødegaard, Røken Jac. 1986. *Den store tivoliboka.*Oslo

ANDRE KILDER

AVISER

Aftenposten 25.4.1896
Aftenposten 06.10.1934
Aftenposten 06.10.1937
Aftenposten 26.10.1937
Aftenposten 04.04.1954
Aftenposten 18.06.1963
Aftenposten 04.02.1964, nr.58
Aftenposten 22.05.1975
Aftenposten 02.05.2009
Aftenposten 03.06.2009

Dagbladet april 1931
Dagbladet 05.02.1936

Frederiks Borg Amts Avis 11.09.1889

Morgenbladet 1946 nr. 24.
Morgenbladet 1946 nr. 124
Morgenbladet 13.04. 1948

Morgenposten 12.03. 1931
Morgenposten 15.05. 1931
Morgenposten 11.10. 1931
Morgenposten 25.10.1931
Morgenposten desember 1931
Morgenposten mars 1932
Morgenposten 25.04.1932
Morgenposten 7.10.1964

ARKIVER

Det Glade Arkiv. Herman Berthelsen 2006-2010
Kristiania- og Tivolisamling, Rita Lindanger 2006-2010
OsloMuseum, Oslo bymuseum 2006-2010
Nasjonalbiblioteket 2004-2010
Filmens Hus, Biblioteket, 2009

FILM

Lloyd Harold *The definitive collection* 1921

Browning Tod, *Freaks* 1932

Lynch David, *The Elephant Man* 1980

TVPROGRAMMER

NRK1 *RedaksjonEN* 03.06.'09

NRK1 *Safari* 16.09.'09

NRK1 *Safari* 17.11.'09

NRK1 *Ingen grenser* 16.03.'10

TV3 *Paradise Hotel* Vår '09

INTERNETT

Youtube:

Britain's Got Talent September '09

America's Got Talent Mars '10

RADIOPROGRAMMER

NRK P2 *Verdibørsen* 26.09.'09

NRK P1 *Norgesglasset* 11.11.'09

P4 *På grenser til freakshow* 16.03.'10

TIDSSKRIFTER

St. Hallvard *Illustrert tidsskrift for byhistorie, miljø og debatt*

Nr. 4/1996. Oslo Bys Vel

Byminner 4/2007, utgis av Oslo Museum

VEDLEGG

Følgende vedlegg er tidsbilder hentet fra aviser dagspressen fra Tivolihans tid og Rita Lindangers samling.

I

Intervju gjort med en 81-årig dame bosatt i Vika som har vært billett dame ved Tivoli Husker De? – Bilder fra hovedstaden. Morgenbladet nr 124 1946

Journalisten møter en ikke navngitt dame i Vika: Nede i Vika snakker vi også med en meget elskverdig 81-åring. Hun har vært billett dame først på Tivoli, senere på Cirkus Verdensteater.

”Inngangen til Kristiania Tivoli var der Høires hus nå ligger. Ja, tenk det bygget er ikke mer enn ti år gammelt. Men da inngangen til Tivoli var der da gikk det en bratt bakke rett opp. Og oppe på plataet lå Florasalongen. Direktør Jacobsen som eide Tivoli hadde en gang engasjert noen ville, demonianere, de opptrådte i Florasalongen. De var nok ordentlig sjeldne for selv Kong Oscar kom for å se på dem.

Tivolihaven var stor. Hele kvartalet mellom Klingenbergsgaten, fra der hvor Klingenberg Kino lå ligger, Universitetsgaten, den gangen het den Filosofgangen. I riktig gammel tid lå det forresten en lav bygning langs Klingenbergsgaten. Det var Nissebal.

- Jeg begynte som billett dame i 1891. Tivoli var det eneste store fornøyelsesetablisementet i Christiania den gangen. Haven var vakker med blomster og sånt. Direktør Jacobsen især var flink slik. En vinter hadde han til og med skøyteis i haven.
- Var det dyrt å gå på tivoli?

Inngangspengene var 50 øre, ville De ha reservert plass så var det 50 øre ekstra.

Cirkus vet De ble bygd i 1895 som Cirkus. Da det ble kinematograf i Cirkusbygningen var jeg billett dame der og jeg husker at den dyreste plassen kostet 50 øre, neste 30 øre og så 15 og 10 øre. Fullt var det til begge forestillinger for det var ikke mange kinematografer den gangen.

I 1926 gikk Cirkus Verdensteater over til kommunen og jeg fulgte med. Men så ble Cirkusbygningen revet. Kan De skjønne hvorfor de skulle rive den? Og så på en ti år er alt blitt så forandret i Vika, sier hun tilslutt, at jeg når jeg når jeg går ut nesten ikke kjenner den igjen.

Åpningsdagen ble satt til søndag 4. november 1877, og hele det store og varierende åpningsprogram ble en stor suksess. Og det.. men talte blant sig ikke faa Damer av vore første Samfundsklasser. (Fra Morgebposten 31. januar 1948)

Damen refererte til rivningen, og det ble mange omtaler i avisene av denne.

Forleden begynte nedrivningen av Tivolibygningen. Den skal som bekjent gi plass for det store nybyggningskompleks, Hvor Høires Hus kommer til å opta hjørnetomten mot Stortingsgaten. Ved Tivolis rasering blir det første store skritt tatt i reguleringen i Rådhusstråket. Den gamle tradisjonsrike bygning faller; om en ukes tid står tomten og gaper som et hull i hele Stortingsgatebilledet, et merkelig og uvant syn.¹⁷³

”Inngangen til Christiania Tivoli, var der Høyeres Hus nå ligger [...] men da inngangen til Tivoli var der da gikk det en bratt bakke rett opp. Og oppe på plataet lå Florasalongen. Direktør Jacobsen som eide Tivoli, hadde engang engasjert noen ville demonianere. De optrådte i Florasalongen. De var nok ordentlige sjeldne, for selv kong Oscar kom og så på dem.”¹⁷⁴

I disse dager er rivningen av det gamle Chat Noir begynt – og dermed faller ikke bare det siste, men også det mest tradisjonsrike av alle hus som engang var på Tivoli-tomten. Denne bygningen har jo huset ikke bare den gamle Klingenberg festsal, hvor blant mange berømte menn og kvinner også Ole Bull optrådte som Studentersamfundets gjest. Her var det oplesninger, akrobatopvisninger og hele circusforestillinger, og her var det Tivander – Tivolis store navn gjennom mange år Knut Tivander, tykk og rund og jovial på hatt med ”hele Christiania” – her var det han åpnet det nye Tivoli den 4. november 1877, det Tivoli som senere blev et centrum i Christianias, Kristianias og Oslos forlystelsesliv. Før denne tid hadde det hele været mer løst – men nu var det kommet inn i ordnede former og med en chef som så stort på tingene, som vilde gi byen et Tivoli i likhet med København.¹⁷⁵

II

BILLETTSALG

Ser at det er gratisforstillinger av og til, og gjerne med lotteri til inntekt for ett eller annet f.eks til inntekt for innsamling til Tafjord som ble rammet av flodbølge i 1934. En og annen gang (ikke ofte) går også billettprisene til villedighet,

Morgenposten Cirkus Verdensteater !9.15-21.15

¹⁷³ Aftenposten lørdag 6.10.1934

¹⁷⁴ Morgenbladet Nr.124 1946

¹⁷⁵ Aftenposten 26.10. 1937

PÅ eventyr i Paris

Hovedattraksjon Wheeler & Woolsey

Ekstra. Micey Mouse

Barn adgang.

Bill fra 10-3 i Viktoria Teater, Karl Johansgate 35, tel 13208 og 24110 . Bestilte bill som ikke hentes innen 3, utlev i Cirkus tel 11401, 20776 fra 4.¹⁷⁶

Stor Matine med mannequinoppvisning

For 50 øre er man med på 20 gevinster som trekkes og utleveres før publikum går. 1. gevinst er en modellkjole,

Billetter: Verdensteatret fra torsdag, kr 2.50, 1.50, 1,00 og 0.05 Tlf: 20776.¹⁷⁷

Morgneposten kl. 1

Populær Matine Filharmoniske

Cirkus Verdensteater: Dir Odd Grüner-Hegge

”De åtte” synger negersanger under ledelse av John. Berg Hansen

(Ellers klassisk musikkprogram)

Bill kr 1 og 1,50 i Billettcentralen Karl Johandsgt 41 13491, lørd 10-4 og ved inngang 1 time før konsert.¹⁷⁸

MORGENPOSTEN

Tivoli skal rives Martin Gisti 20.00 Tel. 23794

Smed ’Erik og Svensk ’Jan

Under kinopriser Kr 1, 1,50 og 2,-.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Morgenposten 15.5 1931

¹⁷⁷ Morgenposten 11.oktober 1931

¹⁷⁸ Morgenposten 25.oktober 1931

¹⁷⁹ Morgenposten 25. april 1932

Chat Noir 1912 i mars	
<u>Integter pr aften</u>	60 aftner
150 pladse	
100 à 2 øre	200
50 à 1 øre	<u>50</u>
	250
Udgifter pr aften	
Lokale	Kr 30
Lys og varme	10
Billett og kontrolør	10
Annonsecer	10
En sang	20
En annen kunstner	25
2 hjelpere til lampen	10
Materiell og instalatør ca	
1200 kr 20	
(delt paa 60 aftner)	
Udstyr og dekorateur	
Ca 300: 60	5
	Kr 150 ¹⁸⁰

III

VERDENS TYKKESTE MENN

London vil i den nærmeste fremtid få besøk av ”Verdens tykkeste menn”. De tykkes forbund som teller 150 medlemmer og har sitt sete i Konstantinopel, ruster seg nemlig til en Europa-reise. Og det forlyder at mange av medlemmene gjennomgår treningskur for ytterlige å egge på seg noen kilo og således kunne slå farlige engelske konkurrenter ved planlagt oppvisning i London. Forbundets president, Aris Bei, uttaler til en journalist, at han føler seg ganske beskjemmet over at han bare veier 95 kilo. Han har allerede drukket 12 flasker med levertrann og vil fortsette til han iallfall har nådd 100 kilo. Blant medlemmene befinner seg mange tidligere evenuker som lever sin pensjon, men kvinner er utelukket fra foreningen.¹⁸¹

¹⁸⁰ Billettpriser i Chat Noir, mars 1912 Lasson Bokken: *Livet og lykken* s.133

¹⁸¹ Morgenposten mars 1932

IV

Morgenposten stod det følgende å lese:

JOBANNONSE:

Til Tivoli restauranter Søkes dyktige og godt runde varmjomfruer, smørbrødjomfruer og dessertjomfruer samt diskedamer for kaffe, vin og øl, øvet i tapping.

Henvendelser kontoret i hovedbygning. 2. Etasje.¹⁸²

V

Samtale med verdens største mann

Islandske Johann Pettursson måler 240 cm. mellom vingespissene og gjør – ifølge sin impresario – mektig lykke blant damene.

Han skal nå til Paris som norsk viking.

Som forteller en gammel tradisjon på oslomarken.

Alt her i verden av overnaturlig eller diminutiv størrelse påkaller interesse. Når det gjelder flora og fauna, er naturen selv sterkt varierende i sine grenser og kunstferdige inngrep fra menneskets hånd kan regulere forhold og dimensjoner, men når det gjelder oss selv – mennesket – begrenser naturen seg mesterlig og holder stort sett tross raser og typer en standard med hensyn til størrelse hvor divergensene i grunnen er forbausende små. Vi kan heller ikke ad vitenskapelige vei legge en alen til vår vekst eller skape dverger. Der er naturen suveren. Det finnes her i verden adskillig flere dverger en kjemper.

De første unngår mer vår oppmerksomhet og innpasser seg i vårt samfunn hvorimot kjempemennesket av overnaturlig høyde eller bredde i langt høyere grad forbauser oss fordi det i våre omgivelser forrykker og forvirrer våre vanlige begreper om forhold og dimensjoner. En dvergs liv er lettere å leve enn en kjempes. Der finnes dvergfolk og dvergfamilier, hvis avkom blir dverger, men en folkerase eller familier av kjemper finnes ikke. De opptrer som fenomener helt tilfeldig og sporadisk og skylder visse abnorme normiteter er ulike mer interessant naturforeteelse enn dvergmennesker og beskjeftiger stadig vitenskapen.

På Kristiania marked før i tiden var fremvisning av dverger og kjemper en sikker og innbringende gescäft. Her gjengis et par bilder av et østerriksk lilleputpak som var 90 cm hø., og en nederlandsk kjempe som for 40 år siden gjorde sin entre i Kristiania. Vi elder husker

¹⁸² Morgenposten 12.mars 1931

også ”havfruen” fra Youngstorvet som hadde trukket på seg blikkhale og lå på et bord. Hun ble imidlertid for sin svindel utpepet og måtte fortrekke.

I år gjestes Oslo-marken av en islending Johann Pettursson, en kjempe blant kjemper. Etter å ha sett ham, avlegger jeg han et besøk på hans hotell, hvor jeg får en hyggelig prat med ham og hans impresario, dansken Frode-Jensen, redaktør av tidsskriftet ”Paraden” som er organ for ”Danmarks teltholderforening” og omfatter alt og alle på de ambulerte forlystelses område like fra det store sirkus til den minste galanteribod Det er det eneste skandinaviske dagblad vedkommende friluftsforystelser. . .

Jeg blir mottatt med ekte dansk hjertelighet som understøttes av Petturssons beredte villighet til å besvare min spørsmål og la meg legge de mål på ham som jeg ønsker. Den joviale Jensen har ”leiet” Pettursson for turne i 2 år. Kjempen som er av norsk avstamning er sønn av en barnerik fiskefamilie på Nordisland. Ingen av hans forfedre eller søsken er av unormal størrelse og først i pubertetsalderen tok veksten fart hos Pettursson og med veksten økte kreftene proporsjonalt. Han skulle bli fisker, men redskapen i hans svær never ble for liten og hans tyngde og krav til plass umuliggjorde ethvert samarbeid med ande i båten. Ellers manglet han ingenting.

Han bare vokste og ble i løpet av noen år stadig ble mer vanskelig og besværlig for ham. Dr. Mathiasson i Reykjavik anbefalte ham til professor Ehlers ved Rikshospitalet i København, og i fjord kom Pettursson til Danmark. Men alle vitenskapelige forsøk på å stoppe hans vekst var forgjeves. Nå er han 22 år og bare det siste året er veksten økt med 10 cm, og han nærmer nå seg en høyde på 240 cm. Mellom ”vingespissene” måler fyren nesten 260 cm og garmlenden er over 100 cm. Skredderen bruker 51/2 meter stoff til hans dress; Petturssons fotblad er på hele 36 cm, og han griper når han spiller piano over 14 tangenter eller hele 2 oktaver! Hans sengested lages av to divaner som stilles i flukt.

Skjønt uten egentlig utdanning virker Pettursson klok og belevet. Han har lest meget, men fiske er hans liv og høyeste ønske er å komme tilbake til Island og få seg en fiskerkvase, som er bygget og avpasset etter hans størrelse og styrke. Da han dukke opp i København for å få stoppet sin vekst, vakte hans størrelse kolossal oppsikt og han ble offentlig utpekt som ”verdens største menneske”.

Hr Frode-Jensen engasjerte ham straks for fremvisning på det bekjente københavnske forlystelsessted i Dyrehavsbadet i Jægersborg dyrehave, hvor vel de fleste københavnere har beskuet Pettursson og sagt: Ih, for en kjempe” Hvor er han stor!

Jeg bad hr. Pettursson fortelle meg et eller annet interessant fra publikums besøk eller opplevelser under hans fremvisning som dog må gi anledning til refleksjoner av forskjellig art

og spør ham like til: Har De noen følelse av de spesielle inntrykk og stemninger hos det publikum som studerer Dem, og hvordan arter disse stemninger seg?

- Barn ser vel nærmest på meg som en eventyrskikkelse, og de morer seg, svarer Pettursson, og menn måler nok ut fra sin egen størrelse med den som målestokk....”
- Men kvinner skyter jeg raskt inn?

Pettursson føler seg synlig sjenert over mitt indiskree spørsmål, men hr Frode-Jensen frir ham raskt ut av forlegenheten og utbryter: En del blir jo skrabb tosset, når de ser ham., må de jo forstå – ja li’etil skøre. Vi har utallige Pi’er som har sittet over 4-5 forestillinger, og som har bedt om å få trykke kjempens hånd, få hans autograf og sitte på hans fang. En ville også partout kysse mannen.

- Ja når sånt hender trekker jeg meg som anstand smukt tilbake for mannen må have sitt privatliv i fred likesom De og meg. Han får masser av brever med oppfordring til møter med skjønne piker og på Bornholm i det lille Nexø gikk det skam galt—ikke sant, kjære Pettursson? Der tapte han sitt hjerte til en pike, en liten vakker en, som forresten var høy nok til å kunne kikke ham ned i vestelommen—Jo, Pettursson har sine ting i orden som vi andre mannfolk...

Pettursson skal nå besøke en rekke andre norske byer og så går turen til Paris, hvor Frode-Jensen har bestemt, at han skal opptre som halvt norsk viking i stridsskorte, med hjelm og langt sverd. Ingen dårlig reklame for Norge.

Men de må unnskyld, sier hr jensen. Vi må av sted til vår forestilling. Kjempen kryper inn i den ventende bil, hvor han må legge seg på kne på gulvet med enden i været for å kunne befordres— og av sted bærer det til Folketeaterpassasjen. ¹⁸³

Stor artikkel

VI

”Verdens styggeste mann” var bigamist”

Hadde en romantisk løpebane

En person som i høy gra har vekket interesse i Paris avslører en romantisk, med samtidig sørgelig skjebne. Det gjelder en mann som begynte sin merkelige løpebane som raring i en bod på Montmartre og deretter arbeidet seg opp til millionær i Amerika og som en vakker dag forlot sin villa i New York for igjen å gå til bunns i underverdenen i Paris. Disse vekslende

¹⁸³ Dagbladet 5.februar 1936

perioder i hans liv danner bakgrunnen for en stort anlagt arvesak som også byr på den kjensgjerning at mannen var en bigamist.

Enkelte eldre mennesker som har vært flittige gjester på Montmartre vil kanskje huske en av de små bodene hvor man for noen sous sikk se den største eller minste mann i verden, damen uten underkropp, den elektriske pike og andre vidundermennesker. I en av disse bodene kunne man også for en sum av ti centimes få se ”verdens styggeste mann”. Denne mannen var virkelig et monstrum. Ansiktet var fortrukket, det ene øyet stort, det andre ganske lite, nesen forferdelig, munnen svær og opphovnet og huden hadde en unaturlig farge. Foruten alt dette var hodeskallen av unaturlig størrelse. I første øyeblikk var man tilbøyelig til å tro at mannen hadde maske, men det var det nok ikke tilfelle, for Paul Dasseret – der denne bemerkelsesverdige menneske – var virkelig så misdannet fra fødselen av. Nå har han nå og da - mest ved nattetid våget seg ut av sin bod og så tok han et teppe på seg så han ikke skulle skremme vettet av folk. Det sier seg selv at Paul Dasseret ikke fikk noe glimrende honorar for sine opptredener i boden.

Men i det svære hode viste det seg å være en meget brukbar hjerne. Da Dasserets ytre dømte ham til størsteparten å oppholde seg i boden, hadde han tid til å tenke. Han leste og utdannet seg og hadde især en stor interesse for tekniske problemer. En dag konstruerte han en ny damphammer. Til hans bekjentskapskrets hørte også en kelner, som han fortalte om sin oppfinnelse til. Kelneren som var ansatt i et stort hotell, viste en stor amerikansk fabrikkeier, som bodde på hotellet. Dasserets tegninger av den nye damphammer. Fabrikkeieren så på utkastene, ble interessert og snakket med Dasseret og det endte med at ham et par uker etter tok ham med seg til Amerika. I fire år arbeidet Dasseret i amerikanerens fabrikk, så åpnet han sitt eget verksted og til slutt hadde han selv et par store fabrikk. Senere giftet han seg med sin kone og fikk to barn.

Da rømte Dasseret en vakker dag fra hus og hjem, kone og barn uten å si ifra. Han dro til Frankrike, ble simpelthen i Paris, giftet seg for annen gang og fikk en datter med sin annen kone. Det er gått to år siden Paul Dasseret plutselig døde av hjerteslag, og først nå har det lykket den i Amerikas etterladte kone å få rede den annen fru Dasseret oppholdssted og i sitt eget og sine to legitime barn å gjøre rettslige krav gjeldende for å komme i sin manns etterlatte formue, som beløper seg til omkring en million francs.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Morgenposten desember 1931

VII

DAGBLADET

Opphevelsen av teaterskatten

Gjelder operetter, men ikke revyer

Trekkspillkonserter skattelegges ikke.

Som bebudet i budsjettproposisjonen, skal teaterskatten oppheves. Lovproposisjonen i sakens anledning er nå fremsatt.

Finansdepartementet anfører bl.a. at der er gjort svært mange unntakelser fra lovens nåværende bestemmelser. Skatten rammer vesentlig bare dramatiske forestillinger, som bortsett fra revyteatrene og lignende oppføres av mindre teaterforetagender og turneer, og som i stor utstrekning arrangeres av skuespillere uten annet fast engasjement.

Departementet har også i atskillig utstrekning ytet lettelse med hensyn til forestillingenes art og dels av hensyn til de økonomiske vanskeligheter som slike foretagender og turneer har hatt å kjempe med. Det er således forklarlig, at skatten av dramatiske forestillinger finansielt sett spiller en meget liten rolle. For budsjettåret 1929-30 utgjorde skatten bare ca. 25.000 kroner. Den foreslåtte skattefritagelse skal bare omfatte de rent dramatiske forestillinger (herunder operaer og operetter.). *Kabareter, revyteatre og liknende forlystelsessteder antas som hittil å burde være undergitt skatteplikt. Heller ikke antas skattefritakelsen å burde utstrekkes til serveringsteatre.*

Bestemmelsen om konserter foreslås forandret, idet ordene konserter, *hvorved utenlandske kunstnere medvirker, skal utgå*; trekkspillkonserter foreslås fritatt i likhet med andre konserter. *Er disse forbundet med visesang, forutsettes, de å måtte bli skattepliktige som ?viseaftener?.*¹⁸⁵

¹⁸⁵ Dagbladet, april 1931