

SINT, UNG SCENETEKST

Ei komparativ studie av fenomena
”angry young men” og ”in your face”- teater



Institutt for kulturstudier og orientalske språk,
Universitetet i Oslo våren 2014

Frøydis Århus
Masteroppgåve i teatervitskap



SINT, UNG SCENETEKST

**Ei komparativ studie av fenomen
"angry young men" og "in your face"- teater**

Institutt for teatervitskap, Universitetet i Oslo, våren 2014

Masteroppgåve i teatervitskap

Samandrag

Denne oppgåva er ei komparativ studie av teaterfenomena ”angry young men” (1956-1966) og ”in your face”-teater (1993-1999). Dette er to av dei viktigaste periodane i britisk teater etter 1950. Eg har valt å fokusere på John Osborne (1929-1994) og hans stykke *Look Back in Anger* (1956) som representant for ”angry young men” og Mark Ravenhill (fødd 1966) og hans stykke *Shopping and Fucking* (1996) frå ”in your face”-teater.

Utgangspunktet for denne undersøkinga er fylgjande problemstilling: kan forholdet mellom ”angry young men” og ”in-your-face”-teater sjåast som ekvivalentar til forholdet mellom avantgarden og neo-avantgarden slik Peter Bürger les det? Er ”in-your-face”-teateret ein slags repetisjon av ”angry young men” på 50-talet? Viss ja, kva verdi hadde ”in-your-face”-teateret? Noko av det som sameiner desse fenomen, er at dei begge fekk mykje merksemd i samtida på grunn av brei mediedekning. Gjennom oppgåva argumenterar eg såleis for at dei kan sjåast som mediaskapte fenomen, og korleis dei i kraft av dette har vorte ståande i ettertid som viktige epokar i britisk teaterhistorie.

Begge dramatkarane opererar innan sjangeren ”New Writing”. Dette er eit britisk omgrep som skildrar nyskriven dramatik av unge dramatkarar, som ofte er skriven med utgangspunkt i samtida. Dette omgrepet oppstod ved debuten til Osborne, og har sidan vore eit satsingsområde i britisk scenekunst. Dramatikaren har alltid hatt ein sterk posisjon i Storbritannia, og dette kjem også til uttrykk gjennom begge mine valde teaterfenomen. I tillegg til Peter Bürger har eg teke utgangspunkt i Antonin Artaud sine tekstar om grusomheten, samt Bertolt Brecht sitt realismeomgrep, for så å setje tankematerialet til desse teatervisjonærane i samanheng med Osborne og Ravenhill sine aktuelle samtidsdrama.

Oppgåva er eit forsøk på å forsterke ein allereie eksisterande konsensus om at det fins ein raud tråd som sameiner ”angry young men” på 50-talet og ”in-your-face”-teater på 90-talet. Osborne og Ravenhill var begge unge, rebelske stemmer, som med tydeleg agenda snakka på vegne av kvar sin frustrerte generasjon: etterkrigsungdommen på 50-talet, og den subkulturelle post-Thatcher-generasjonen på 90-talet. Difor ber denne undersøkinga tittelen ”Sint, ung scenetekst”.

Føreord

Arbeidet med denne oppgåva har vore ein inspirerende og forbausande lite frustrasjonsfylt prosess. Det er særleg ein person som skal ha mykje av æra for dette, og det er dr.phil. Live Hov ved UiO. Utan hennar kyndige og ærlege tilbakemeldingar, hadde dette vore ein langt tyngre prosess. Om eg til tider har entra kontoret hennar med mismot overfor eigne akademiske evner, har eg alltid kome ut att med ny giv og fornya tru på prosjektet. Takk for dette.

Eg vil også få rette ein generell takk til alle inspirerende førelesarar eg har møtt gjennom studielauget, både ved UiO og UiB.

I tillegg vil eg retta ein takk til Dr. Aleks Sierz ved Rose Bruford College og Boston University. Takk for at du ikkje ignorerte mailen min, og for at du tok deg tid til å svare då eg spurte kva du syntest om planane for dette prosjektet.

Sara Hammer har både som venninne og medstudent delt våre gleder og nedturar i løpet av dei siste fire semestera. Ein varm takk er også tiltenkt Maria Horvei og Guro Havro Bjørnstad, og sist men ikkje minst den tålmodige og teknisk suverene Tora Hommedal Blikås som alltid stiller opp over telefon. Takk!

Takk til Black Box Teater og Ibsenmuseet for fleksibiliteten de har utvist med omsyn til vaktlister i hektiske skriveperiodar. For korrektur og gjennomlesing vil eg gjerne få takke Anna Århus. Du var eit naturleg val. Takk for innsatsen.

Eg vil sjølvsagt også rette ein stor og varm takk til familien min, som har late meg velje studieveg på grunnlag av interesse, fritt og utan formaningar. Takk for at dykk har gjort studietida mi mogeleg.

Og til slutt, vil eg takke Bjørnar Ekse Brandseth for all hjelp og stønad. Du gjer kvardagen til ein fest.

Frøydis Århus
Oslo 21. mai 2014

Innhold

1. INTRODUKSJON TIL EI KOMPARATIV STUDIE AV FENOMENA.....	1
”ANGRY YOUNG MEN” OG ”IN YOUR FACE”-TEATER.....	1
Introduksjon og kontekstualisering.....	1
To fenomen som rockar teaterscena	4
Metode og kjeldebruk	5
Bakgrunn og historiografisk perspektiv.....	6
Strukturen i oppgåva.....	7
2. TEORETIKARAR OG KJERNEOMGREP	9
Introduksjon og kontekstualisering.....	9
Peter Bürger – <i>Om avantgarden</i>	10
Antonin Artaud - Teatret og grusomheten.....	12
Bertolt Brecht og hans realismeomgrep	14
3. JOHN OSBORNE OG EIN NY REALISME	17
Introduksjon og kontekstualisering.....	17
Scenekunst med krigen som bakteppe.....	20
Klassesamfunnet i Storbritannia provoserar	21
Antihelten som talerøyr for ein frustrert generasjon.....	22
Språk og rom som verkemiddel.....	23
Strindberg og misogyni i skildringa av ekteskap.....	27
Alfahannen sin plass i heimen	29
Kort oppsummering	30
4. MARK RAVENHILL OG DET BEHAGELEGE UBEHAGET	33
Introduksjon og kontekstualisering.....	33
Teateret sin nye status.....	35
Dårlege tider nærer kunsten.....	38
Ravenhill sin allegoribruk.....	40
Svarte tema, svart humor	42
Venegjengen som familierelasjonar	44
Kort oppsummering	45
5. MEDIA SOM MELLOMLEDD	47
Introduksjon og kontekstualisering.....	47
To tradisjonar innan aviskritikken	51

Den britiske avispressa	52
Avisene som mellomledd mellom teater og samfunnsdiskurs	55
Kenneth Tynan sin kritikk av <i>Look Back in Anger</i>	55
John Heilpern sin artikkel om <i>Shopping and Fucking</i>	58
Kort oppsummering	60
6. FELLESTREKK HJÅ ”ANGRY YOUNG MEN” OG	
”IN YOUR FACE”-TEATER.....	61
Introduksjon og kontekstualisering.....	61
”State of the nation”	61
Protestar og salmesong	63
Tabu i endring.....	64
Ravenhill sin kritikk av ”angry young men”	66
Arven etter Artaud	69
Arven etter Brecht.....	73
Kort oppsummering	76
7. “ANGRY YOUNG MEN” SIN POSISJON PÅ 50-TALET, I HØVE TIL	
”IN YOUR FACE”-TEATER PÅ 90-TALET	77
Introduksjon og kontekstualisering.....	77
Ulike historiesyn på avantgardekunst og kritikk av Bürger	78
Institusjonskritikk	80
”Angry young men” som fundament.....	82
”In your face” som repetisjon eller sjølvstendig prosjekt?	83
Problemdrama utan didaktisk diskurs.....	84
Thatcher-tida som premissleverandør for ”in your face”-teater	85
8. KONKLUSJON	87
Oppføringar i Noreg og aktualitet.....	87
Repetisjon, repetisjon, repetisjon.....	89
Samtidsdramaet som organisk prosess	91
Litteratur	93

1. INTRODUKSJON TIL EIN KOMPARATIV STUDIE AV FENOMENA "ANGRY YOUNG MEN" OG "IN YOUR FACE"-TEATER

Introduksjon og kontekstualisering

"Angry young men" (1956-1966) og "in your face"-teater (1993-1999) er to av dei viktigaste periodane i britisk teaterhistorie etter 1950. Dei kjem begge til å bli omtala som teaterfenomen, sjølv om somme av representantane for "angry young men" også kan assosierast med både lyrikk, roman og filmsjangeren. Eg har valt å fokusere på John Osborne (1929-1994) og hans stykke *Look Back in Anger* (1956) som representant for "angry young men" og Mark Ravenhill (fødd 1966) og hans stykke *Shopping and Fucking* (1996) frå "in your face"-teater.

"In your face"-teater er eitt døme på britisk scenekunst som har fungert som talerøyr for ungdomsgenerasjonen i si samtid. Etterkrigsgenerasjonens "angry young men" er eit anna døme. Når det gjeld "in your face" er det fleire dramatikarar saman som danner grunnlaget til rørsla. "Angry young men" derimot, har sitt opphav hjå Osborne åleine, for så å bli assosiert med fleire av dei unge kunstnarane som debuterte i same periode (Sierz 2008:2). Ved premiera av stykket i 1956 ved The Royal Court Theater i London, mottok John Osborne ein irritert kommentar frå teateret sin pressetalsmann George Fearon: "I suppose you're really – an angry young man" (Sierz 2008:3). Denne kommentaren vart plukka opp av media og nytta som ein merkjelapp på denne nye sjangeren. For dette *var* byrjinga for ein ny sjanger i fylgje Sierz. Det var også starten på ein ny estetisk røyndom i teateret. Osborne vart såleis opphavsmann til eit av dei viktigaste kultfenomena i etterkrigstida.

Kultstatusen omkring *Look Back in Anger* kjem til uttrykk ved at tittelen til stykket vert nytta i overført tyding og i andre samanhengar. Døme på dette finn vi på både norsk

og engelsk gjennom det britiske bandet Oasis og deira låt *Don't look back in anger*, og når ein av Morgenbladet sine journalistar nyttar tittelen *Se deg om i vrede* i samband med ei kunstutstilling der referansen til Osborne ikkje ein gong treng å nemnast. Den er der uansett implisitt.¹

”Angry young men” vart etterkvart sett i bås av media som ambassadørar for ein ny estetikk, gjennomsyra av frustrasjon og opposisjonstankar mot det konforme og tilstivna britiske etterkrigssamfunnet.

Novellesamlinga *The beat generation and the angry young men* (1958) av Gene Feldman og Max Gartenberg kan ha vore med på å leggje grunnlaget for samanlikningar av ”angry young men” og dei amerikanske beatforfattarane, best kjend gjennom Jack Kerouac, Allen Ginsberg og William Burroughs. Sjølv tykkjer eg dette er eit svært forenkla syn. Utover det at dei opererte i same tidsrom og bestod av unge, mannlege og tekstbaserte kunstnarar, er dei nokså ulike. Sjølv om det konforme samfunnet var skyteskive for dei begge, så nytta dei svært ulikt skyts. ”Angry young men” er prega av britisk kynisme og ironi, samt ein god dose svart humor. Dette skil dei frå dei hedonistiske amerikanske beatforfattarane som gjerne vert assosiert med seksuell frigjerung og dopkultur. Det eg freistar å få fram her er korleis ”angry young men” vart lagt merke til utover dei britiske landegrensene. Samanlikninga av desse to fenomen er slik eg ser det ei forenkling på grensa til misforståing, men resultatet av denne samanlikninga kan ha vore at fenomenet ”angry young men” fekk gjennomslag i USA, og resten av Europa.

Heldigvis har mykje hendt med kjønnsrollemønsteret i samfunnet etter 1956. Det er ikkje lenger berre menn som skriv provokativ dramatik. Vi har i takt med tida måtta utvida kategoriane våre til å innlemme kvinnelege stemmer frå ”in your face”-dramatikken som Sarah Kane, Helen Blakeman, Bola Agbaje, og Kay Adshead (Sierz, 2010).

”In your face”-teater, eller drama, er namn på det som hende med scenetekst og oppføringspraksis i Storbritannia på 1990-talet. Val av tema stod klart for meg i april 2011 etter eit besøk i bokhandelen til *The National Theater* i London, og har grobott i mi interesse for Storbritannia som teaternasjon.

Aleks Sierz er teaterkritikar og underviser ved universitetet Goldsmiths College i London. Han er ein av dei viktigaste bidragsytarane når det gjeld forskning på ny britisk dramatik dei siste 60 åra. Han har mellom anna skriva ein studieguide til *Look Back in Anger* (2008), og *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today* (2001). I tillegg har han

¹ Kjelde http://morgenbladet.no/kultur/2014/se_deg_om_i_vrede lesedato 14.5.14

skrive fleire bøker som handlar om "new writing" - ny dramatikk av uetablerte dramatikarar. Han har med dette skrive noko om begge teaterfenomena. "In your face"-teater er i fylgje Sierz den type teater som grip publikum i nakken og ristar dei til dei ikkje kan la vere å late seg påverke. Denne teaterforma har fått namnet sitt frå eit idiom som fyrst vart brukt på 1970-talet i amerikansk sportsjournalistikk som eit hånleg utrop. Gjennom 80- og 90-talet vart dette idiomet teke inn i slangen og daglegtalet som eit uttrykk for noko som er aggressivt, provokativt og umogeleg å ignorere. Når noko er "In your face" vil det seie at ein er tvungen til å sjå ubehagelege ting på kloss hald. Dette inneber ofte ein grenseoverskridande invasjon av den personlege sfæra. Det er såleis eit treffande namn på scenekunsten som oppstod i London på 1990-talet. Det er vanleg å rekne Sierz for å vere opphavsmannen til samlenemninga "in your face". Han nyttar òg dette omgrepet som tittel på si bok frå 2001. Det var Sierz som ved å skrive denne boka fyrst tok på seg ansvaret om å formidle oppstoda og utviklinga til dette teaterfenomenet i akademisk samanheng.

Denne nye forma for scenekunst blømde som eit resultat av nyskriven dramatikk av unge etablerte dramatikarar som ikkje var nøgde med verken den konvensjonelle scenekunsten eller samfunnssituasjonen generelt. Desse dramatikarane vart ungdommens talerøyr på 1990-talet gjennom skildringar av dei delane av ungdomskulturen som andre såg på som brysam og ubehageleg. Gjennom eksplisitt språkbruk og visuelle bilete med vald og sex som verkemiddel, sette dei spørsmål ved moralnormene i eit tilstivna 1990-talssamfunn.

Psykisk sjukdom, dop og prostitusjon er døme på tema som vart behandla gjennom denne dramatikken og oppføringspraksisen. Desse temaa inngår gjerne i miljøskildringane, men er vegen til målet snarare enn målet sjølv. Det dramatikarane ville oppnå med desse eksplisitte miljøskildringane var å skape metaforar for å komme i kontakt med kjenslelivet hjå publikum, og skapa teater som syner verda slik ho eigentleg er. Problemet til "in your face" har somme gonger vore at desse metaforane ikkje nådde fram til publikum, men i staden vart tolka bokstaveleg. Desse bokstavelege tolkingane skapte mykje bråk både i media og i samfunnsdebatten.

"In your face"-teater var tekstbasert teater som var tett knytt opp mot dei mindre scenane som The Royal Court i London og The Traverse i Skottland. Det var ungdommens dramatikk og scenekunst, og fungerte som eit fortvila utrop frå den subbkulturelle "post Thatcher"-generasjonen.

To fenomen som rockar teaterscena

Ei stund etter *Shopping and Fucking* hadde hatt urpremiere ved The Royal Court Theatre Upstairs i januar 1997, vart det 27. juni same år sett opp ved Gielgud Theatre på Shaftesbury Avenue i London. Området der teateret ligg, grensar til Soho – London sitt svar på ”red light district”. Den blyge plakaten med påskrifta *Shopping and f***ing*, stod i komisk kontrast til sexbutikkane som prega området (Sierz, 2001:128). Det vart også reklamert for stykket i butikken ”Clone Zone”, som spesialiserte seg på sexkostyme for homofile menn. (Sierz, 2001:129). Ryktet om stykket gjekk, og publikumsmassen endra seg frå dei fyrste oppsetningane ved Royal Court - som truleg var fylt av den vanlege publikumskombinasjonen ved undergrunnsteatera: ”teaternørds” og unge kunstnarar. Publikum bestod no av eit nådeløst ungt og hipt publikum med ein stor andel homofile. Desse hadde i fylgje Sierz høg terskel for å late seg sjokkerte, og elska den svarte humoren i stykket. Dei hadde heller ingen rutinar for å booke billett på førehand, slik faste teatergjengarar har. I staden dukka dei opp for å kjøpe billetten i luka, slik ein ville gjort på kino (Sierz, 2001:129). Teateret var etter lang tids tørke vorte den mest trendy staden å vere, for det var ikkje fyrste gong eit teaterstykke fekk unge londonarar til å valfarte til teatera.

Trass i at kinoen var den dominerande underhaldningsportalen for ungdom på 1950-talet, lukkast det teaterkritikar Kenneth Tynan (1927-1980) å lokke Teddy-gutane og Elvis-fansen ut av kinoen og inn i teateret. Dette gjorde han ved å skrive ein teaterkritikk av Osborne sitt debutstykke som minna meir om ein attest enn ein kritikk. Mange let seg støyte av språket og settinga i *Look Back in Anger* då det hadde premiere ved The Royal Court 8. mai 1956. Stykket skildra det som kunne likne stova til naboen, - og då endå til stova til arbeidarklassenaboen. Borte var scenografien som skildra vakre salongar frå Belgravia-området i London. ”Take that man off!” vart ved eit høve ropt mot scena (Sierz, 2008:63 (etter Palmer, 2006)). Dagane etter premiera nyttar Tynan til å skrive teaterkritikk. Denne kjem på trykk i The Observer søndag 13. mai 1956: ”I doubt if I could love anyone who did not wish to see *Look Back in Anger*. It is the best young play of its decade.” (Tynan, 1956).² ”Angry young men” og ”in your face”-teater skulle bli to fenomen som rocka dei britiske teaterscenene.

² Kjelder: <http://www.guardian.co.uk/books/1956/may/13/stage> lesedato 18.2.14

Eg har undersøkt fylgjande problemstilling: kan forholdet mellom ”angry young men” og ”in-your-face”-teater sjåast som ekvivalentar til forholdet mellom avantgarden og neo-avantgarden slik Peter Bürger les det? Er ”in-your-face”-teateret ein slags repetisjon av ”angry young men” på 50-talet? Viss ja, kva verdi hadde ”in-your-face”-teateret?

Metode og kjeldebruk

Eg har som tidlegare nemnt teke utgangspunkt i dei to rørsle som teaterfenomen. Eg har som eit ledd i dette lese dei dramatiske tekstane til Osborne og Ravnhill, utan å gå systematisk eller analytisk til verks på dramatikken. Fokuset mitt ligg ikkje på det litterære, då dette berre er ein liten del av rørsle som teaterfenomen. Mitt fokus ligg i staden på heilskapen der det er summen av omtalen i media, intervju, biografisk materiale om og av dramatikarane, teori og den dramatiske teksten i seg sjølv, som dannar grunnlag for mi undersøking.

I løpet av prosessen har eg nytta ei rekkje aviskritikkar, kronikkar, artiklar og omtalar, då dei britiske avisene har rikholdige nettbaserte artikkelarkiv. På grunnlag av dette har eg freista å danne meg eit inntrykk av kva sosialt og politisk klima dei dramatiske tekstane oppstod og vart mottekne i. Årsaka til det sterke fokuset på media i høve til desse teaterfenomena, er min teori om at dei begge er teaterfenomen dels skapt av media. Dette er eit fellestrekk eg vektlegg i høve til mi problemstilling der eg spør om det går an å jamstille Peter Bürger sitt historiesyn på den historiske avantgarden og neoavantgarden, med sambandet mellom John Osborne og hans stykke *Look Back in Anger* som representant for ”angry young men”, og Mark Ravenhill og hans stykke *Shopping and fucking* frå ”in your face”-teater.

Tidleg i prosessen var eg i kontakt med Aleks Sierz på mail, der eg spurde om ”in your face”-teaterforma kunne sporast tilbake til *Look Back in Anger*. Han gjev meg grønt ljøs for prosjektet, med atterhald om fylgjande:

You can disentangle two strands in British theatre history:

- 1) New writing. A tradition of text-based theatre that goes back to *Look Back in Anger* in 1956.
- 2) In-Yer-Face Theatre, which is a subset of new writing. This is a theatre style of the 1990s, which also has antecedents dating back to the alternative theatre of the late 1960s (but not Osborne and Pinter).” (Sierz, i mailkorrespondanse med undertekna 9. oktober, 2012)

Slik eg forstår Sierz ser i sitatet over, ser han ingen samanheng mellom ”in-your-face”-teater og Osborne med tanke på det han omtalar som ”theater style”. Dette er eg innforstått med. Når eg no likevel har samanlikna desse to fenomenen eksemplifisert gjennom desse to stykka dramatik, er det hjå meg med lite fokus på 1960-talets eksperimentelle teater der ”in your face”-teater udiskutabelt har røtene sine. Eg vektlegg i staden Osborne og Ravenhill, og deira rørsler som teaterfenomen skapt av media, samt korleis arven etter Brecht og Artaud kan sporast hjå mine dramatikarar.

Eg har difor utvida perspektivet noko meir enn Sierz gjer i denne utsegna. Med dette perspektivet finn eg at det er alt for mange samanfallande faktorar mellom dei to rørsle, dramatikken og dramatikarane til *ikkje* å skrive denne oppgåva under nemnde problemstilling.

Bakgrunn og historiografisk perspektiv

”This is a personal and polemical history of british theatre in the nineties, the most exciting decade for new writing since the heady days sparked off by John Osborne’s *Look Back in Anger* in 1956.” (Sierz, 2001:xi) Dette er Sierz sine opningsord frå introduksjonskapitlet i hans bok *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*. Dette var eit tidleg (2001) bidrag til arbeidet med å skrive historia om britisk dramatik og teater på 90-talet, og står som eit av dei viktigaste verka på fagfeltet.

I norsk akademia er denne delen av teaterhistoria nesten ikkje-eksisterande. Gjennom oppsetningar av norske Ravenhill-kjennarar som Kjersti Horn og Birgitte Strid har norske aviser, samt teatera sjølve, formidla delar av denne historia via førehandsomtalar og kritikkar av oppsetningane. Eit norsk bidrag for bruk i teatervitskapen eksisterar framleis ikkje.

Det fins så langt eg kan sjå to studentarbeid som samanliknar dramatikken til Osborne og Ravenhill. Desse er ei komparativ studie på masternivå av *Look Back in Anger* og *Shopping and fucking* skrive av Thijs Goethals ved Universitetet i Gent, Belgia (ikkje datert), og ein kortare tekst med tittelen “*Sexual*” *Politics in Contemporary British Drama - A comparison between John Osbourne’s Look Back in Anger (1956) and Mark*

Ravenhill's Some Explicit Polaroids (1999) av Sabrina Smith skrive i 2008.³ Av norske akademiske arbeid fins det ei hovudoppgåve om Ravenhill i ålmen litteraturvitskap ved UiO, av Annette Renée Prøis, med tittelen "*Ubehagets nødvendighet: en studie av Mark Ravenhills Shopping and fucking*" frå 2001.

Når det gjeld "angry young men" er dette eit langt meir dekt område både i engelskspråkleg og norsk akademia. Årsaka til dette kan vere at omgrepet kan inngå i både film og litteraturhistoria, så vel som i teaterhistoria. Eit døme på dette er Gunnar Iversen si bok frå (1998): *Se deg om i vrede – britisk sosialrealisme fra 1950-tallet til i dag – en introduksjon*, utgjeve av Norsk filmklubbforbund. Av norske studentarbeid om emnet ved UiO har eg kun funne fram til ei. Denne er skrive på masterprogram i engelsk, og ber tittelen: *Rebels without a Cause? : An analysis of selected literature of the "Angry Young Men" in relation to changing class structures in postwar Britain* av Ingunn Synnøve Haugland i 2004.

Konsekvensane av den smale dekninga av "in your face"-tradisjonen i både inn og utland, er at eg gjennom prosessen ikkje har hatt eit naturleg motstykke til Sierz som teoretikar. Dette hadde vore ynskjeleg. Eg har difor forsøkt å avgrense bruken av hans bok, for ikkje å bli for fraga av hans tilnærming til stoffet. Som eit ledd i dette har det vore fruktbart utvide tidsperspektivet for å dra paralellar til mine hovudteoretikarar på det teaterteoretiske feltet: Antonin Artaud og Bertolt Brecht. For å undersøkje hovudproblemstillinga har eg sjølv sagt også hatt nytte av Peter Bürger sitt historiesyn slik det kjem til uttrykk i *Om Avantgarden* frå 1998. Denne krev ei kritisk lesing, men har tent som nyttig haldepunkt for å kunne sjå på det institusjonskritiske ved "angry young men" og "in your face"-teater. Bürger, Brecht og Artaud vert nærare presentert i neste kapittel.

Strukturen i oppgåva

Funksjonen til kapittel 1 er å introdusere tema og problemstilling, samt gjere greie for metode, kjeldebruk, historiografisk perspektiv og strukturen i oppgåva. Dei tre hovudteoretikarane vert presenterte gjennom kapittel 2. Dette er eit reint teorikapittel. Seinare vert dei nytta i drøfting og argumentasjon gjennom kapittel 6 og 7. Kapittel 3 presenterar Osborne og *Look Back in Anger*, og hans samtid. Det tilsvarande er gjort i

³ Tittelen er feilstava av forfattern. Det framgår ikkje av dokumentet kva universitet oppgåva er skriven ved.

samband med Ravenhill i kapittel 4. Den sentrale plassen til media i høve til desse fenomenene gjer at det er naturleg å tildele eit eige kapittel til å greie ut om avismediene i Storbritannia, samt sjå nærare på to sentrale aviskritikkar. Kapittel 6 og 7 er tildelt plass for drøfting og argumentasjon med vekt på Artaud, Brecht og det komparative i kapittel 6, og Bürger, samt korleis desse to fenomenene står i høve til kvarandre i kapittel 7. Generelt i oppgåva har eg valt å gje plass til å introdusere samt kontekstualisere i forkant av kvart nye kapittel. I tillegg til dette, har eg avslutta med ei kort oppsummering der eg har funne det naudsynt. Kapittel 8 er i heilskap vidd til konklusjonen som igjen er delt i tre underkapittel som tek utgangspunkt i aktualitet, svar på problemstilling og avrunding.

2. TEORETIKARAR OG KJERNEOMGREP

Introduksjon og kontekstualisering

”En idé om teateret er gått tapt.” Dette er den franske teatermannen og teatertenkjaren Antonin Artaud sitt opningsord i teksten *Teatret og grusomheten* (Artaud, 2000:76). Han skriv vidare at det ikkje forbausar han at folk vender teateret ryggen for heller å søkje til kino, revy og sirkus ”for å finne de voldsomme gledene, med et kaliber som ikke skuffer.” (Artaud, 2000:76) Dette er utsegner som fortel oss at Artaud ikkje var vidare nøgd med si samtids teater. Han held fram med denne utsegna: ”I den reduserte tilstand vårt følelsesliv befinner seg i, er det sikkert at vi fremfor alt har behov for et teater om vekker oss: nerver og hjerte.” (Artaud, 2000:76)

Teaterskaparars ibuande ynskje om å vekkje sitt publikum kan synast å vere sjølv livsnerven i nytenkjande teater. For Brecht vart framandgjerung og ein ny dramaturgi strategiar for å oppnå dette. Ein av futurismens opphavsmenn, Tommaso Filippo Marinetti, var villig til å ty til kløpulver og lim på stolane for å framkalle reaksjonar framfor forståing, i sitt manifest frå 1915 *The Synthetic Theater* (Niebisch, 2012:153). Osborne valde å la karakterane nytte eit usminka og rått språk. Regissør Tony Richardson realiserte dette ved å late dei aggresjonsfylte tiradane til Jimmy dundre mellom veggane i The Royal Court. ”In-your-face”-teater utnytta teaterets eigenart gjennom å strekkje potensialet i menneskekroppens fysiske nærvær på scenerommet til mang ein tilskodars smertegrense. Felles for dei alle, slik eg les dei, er eit overordna ynskje om å fornye, forkaste og forause for å nå inn til sitt publikum. Bürger, Artaud og Brecht kjem til å bli behandla i kapittel 6 og 7.

Peter Bürger – Om avantgarden

Eg har valt å inkludere Peter Bürger (fødd 1936) sitt teorimateriale om samspelet mellom avantgardekunst og kunstinstitusjonen. Han er professor i litteraturvitenskap i Bremen og litteraturkritikar. Boka som på originalspråket heiter *Theorie der Avantgarde* kom fyrst ut i 1974. Den vart omsett til norsk og utgjeve i 1998 i Cappelen sin serie *Upopulære skrifter*, med etterord av Eivind Tjønneland. Som Tjønneland i etterordet påpeikar, vart boka utgjeve i eit heilt anna sosialt og politisk klima på 70-talet enn dagens. Det er i fylgje Tjønneland to faktorar som gav grunnlag for å gi ut boka på norsk i 1998: nyhistorismen og offentlegheitsdebatten stod sterkt i Noreg på denne tida (Tjønneland, 1998:193). Nyhistorismen oppstod på 1980-talet innan litteraturvitskapen, med representantar som Steven Greenblatt og Jonathan Goldberg. Denne retninga kom som ein reaksjon på nykritikarane sin lange dominans innan litteraturforskinga. Nykritikarane dominerte ved amerikanske universitet i perioden 1920-1960, og høver inn i den autonome kunstforståinga gjennom å hevde at eit litterært verk kan og bør sjåast som eit isolert og sjølvstendig verk, uavhengig av historisk kontekst og forfattarens opphav. Nykritikken vart særleg mykje brukt i analyse av poesi. Thomas Stearns Eliot er truleg den best kjende representanten for rørsla. Nyhistorismen hevdar på si side at alle verk vert påverka av samfunnet dei vert skrive i. Då nyhistorismen kom på 1980-talet, som ein kritikk av nykritikken, vart det igjen aktuelt å leggje vekt på historisk kontekst også på norske universitet.

Den andre faktoren som gjer boka relevant for 1998 var at Jürgen Habermas si bok *Borgerlig offentlighet* kom i amerikansk omsetjing i 1989. Dette vekte offentlegheitsdebatten og danna slik Tjønneland ser det, eit viktig bakteppe for Bürger si bok (Tjønneland, 1998:193). Habermas vert rekna for å tilhøyre frankfurterskulens andre generasjon (Johnsen: SNL.no).⁴ Også Frankfurterskulens opphavelige representantar som Teodor W. Adorno og Walter Benjamin har utgjeve teori som har vore viktig for Bürgers arbeid med boka, trass i at han som Tjønneland seier ”argumenterer glassklart” mot dei begge. (Tjønneland, 1998: 194).

Eg har i mi lesing av Bürger festa meg ved hans spissformulering på side 98 i avsnittet *problematikken om verk-kategorien*: ”Neo-avantgarden institusjonaliserer *avantgarden som kunst* og negerer dermed de genuint avantgardistiske intensjonene.”

⁴ Kjelde: <http://snl.no/Frankfurterskolen> lesedato 7.12.13

(Bürger, 1998:98). For å forstå sitatet er det viktig å hugse at Bürger skil mellom den historiske avantgarden, som strekkjer seg frå byrjinga på 1900-talet og fram til andre verdskrigen, og neo-avantgarden etter andre verdskrigen. Eg tolkar Bürger som om han ser neo-avantgarden som ein repetisjon av den historiske avantgardens opphavelige prosjekt om å føra kunsten tilbake til livspraksisen og frigjere seg frå institusjonane. Neoavantgarden har vorte konsumert av kunstinstitusjonen, og har difor i fylgje Bürger vore feilslått eller verka mot sitt føremål.

Sierz ser ”in-your-face” som ein ekstensjon av ”angry young men”. Når vi no sluttar oss til dette synet, ser vi då konturane av at dette vert ein ekvivalent til sambandet mellom den historiske avantgarden og neo-avantgarden? Er ”in-your-face” kun ein slags repetisjon av det opphavelige prosjektet til “angry young men”? Dette prosjektet som handla om å tilføre scenespråket eit nytt lag av realisme og å bryte det borgarlege teateret sine konvensjonar? Her er det også aktuelt å vurdere utviklinga i ljøs av Bürger sin institusjonskritikk. Begge teaterfenomena byrja på Royal Court i London. Ei lita sjølvstendig teaterscene, med nerve og klar ideologi om å lyfte fram det tekstmaterialet som ikkje dei store scenene ville vite av. Begge teaterfenomena steig raskare i popularitet enn forventa, og vart snart flytta frå Royal Court og inn i dei meir veletablerte institusjonane. “angry young men” vart eit brot med det borgarlege teateret som skildra velstående londonarar. ”In your face” tilførte nytt liv til teaterscena etter den blå borgarlege Thatcherperioden. Både *Look Back in Anger* og *Shopping and Fucking* har - etter mitt syn - ved hjelp av velbesøkte store teaterinstitusjonar vorte som moderne klassikarar å rekne.

Som Bürger understrekar gjennom heile boka, det er viktig å sjå avantgarden som ein del av ein kompleks historisk prosess. Difor vert det svært viktig å kjenne London og England som åstaden for mine aktuelle fenomen. Av land det var naturleg for Storbritannia å samanlikne seg med, var det få som kunne vise til ei meir anakronistisk ordning for teatersensur enn England. Som nemnt vart Lord Chamberlain si makt over teaterscena avskaffa i 1968. Dei parameter som teateret tidlegare vart vurdert etter, var no ikkje lenger fastsett av staten. *Look Back in Anger* slapp i 1956 i stor grad unna sensuren. Berre eit par setningar vart reviderte. I sjølvbiografien til Osborne med tittelen *Almost a Gentleman* (1991) skriv han dette:

I have no record of the cuts imposed on *Look Back in Anger*. The Lord Chamberlain's Office must have misjudged certain elements as for years television critics and

provincial newspapers were to complain about the earthy, degrading or even filthy language. The only deletion I can remember was “as tough as a night in a Bombay brothel and as rough as a matelot’s arse.” “Arm” was substituted for “arse”. (Osborne, 1991:38)

Som vi ser av sitatet til Osborne passerte stykket sensuren utan store endringar. Dette tykte Osborne var merkeleg med tanke på alle reaksjonane som kom i etterkant av premiera. Folk reagerte særleg på det stygge og nedsetjande språket til Jimmy. At eit stykke kjem velberga gjennom sensuren på Lord Chamberlain sitt kontor er såleis ikkje einstydig med at stykket vert knirkefritt motteke av sitt publikum. Dette er *Look Back in Anger* eit døme på.

Dei amerikanske tilskodarane var langt meir tolerante. *Look Back in Anger* nådde USA alt året etter premieren i London. USA-premiera fann stad 1. Oktober 1957 på Lyceum Theatre i New York (Sierz, 2008:66). ”...American audiences had less trouble with the tone of the play...” (Sierz, 2008:66). Dei hadde alt sett dei psykologisk komplekse karakterane til Arthur Miller, Tennessee Williams og Eugene O’Neill. Faktorar som nasjonale kulturskilnader må takast i åsyn når vi skal sjå på teaterskaparar sin trong til å bryte med historia for å skape ny teaterhistorie.

Bürger seier om opphavet til boka si at det politiske klimaet som danna bakteppet for 1968-opprøret gjorde *Om avantgarden* til eit meir aktuelt bokprosjekt. Boka er utgjeve i 1974. 18 år etter premieren på *Look Back in Anger*, seks år etter teatersensuren i England vart oppheva og 22 år før premieren på *Shopping and Fucking*. Eg vil nytte Bürger som eit rammeverk for å sjå på ulike historiesyn og institusjonskritikk i høve til “angry young men”og ”in-your-face”.

Antonin Artaud - Teatret og grusomheten

Professor i teatervitskap Kjell Helgheim (fødd 1940) si omsetjing av Antonin Artaud (1896-1948) sin internasjonale klassikar *Le Théâtre et son Double* (1938) er eit sentralt verk i norsk teatervitskap. I mitt prosjekt har eg valt å fokusere på Artauds visjonar om teatret og grusomheten. Dette tema er valt med omsyn til ”in-your-face” teater sin bruk av eksplisitte verkemiddel og allegoriar.

Eg kjem til å kome inn på Ravenhills allegoribruk og korleis allegoriar i dramatikken hans til tider har vorte tolka for bokstaveleg, for så å stå som provokasjonar

tilsynelatande utan mål og meining. Dette handlar ofte om Ravenhill sin bruk av vald og element av gruffull og ekstrem natur.

Feiltolking er også sentralt i høve til Artaud og hans grusomhetsomgrep. Det er fire tekstar som inngår i *Det dobbelte teater*, og som handlar om det grufulle. Desse er *Teateret og grusomheten*, *Grusomhetens teater (Første manifest)*, *Brev om grusomheten* (inneheld tre brev) og *Grusomhetens teater (Annet manifest)*. Det er desse, og utdrag frå etterordet til Helgheim, eg vil nytte når eg seinare skal sjå på samanhengen mellom det grenseoverskridande og provoserande ved Ravenhills allegoribruk.

Grusomhetsomgrepet til Artaud har som Helgheim påpeikar i notane til *Brev om grusomheten – Første brev*, vorte tillagt heilt andre tydingar enn det som var intendert av Artaud. Han freistar stadig å forklare seg, som i dette brevet til venen Jean Paulhan 13.9.1932:

Når det gjelder denne Grusomheten, dreier det seg hverken om sadisme eller blod, i alle fall ikke bare om det. Jeg dyrker ikke systematisk redselen. Ordet grusomhet må oppfattes i vid betydning og ikke i den matrielle og griske betydningen man vanligvis gir det...i åndelig sammenheng betyr grusomhet det samme som strenghet, uforsonlig avgjørelse og håndhevelse, absolutt og ugjenkallelig beslutning...grusomheten er fremfor alt klarsynthet, det er en form for ufravikelig styrelse. Det er å underkaste seg det nødvendige. Ingen grusomhet uten bevissthet...(Helgheim, 2000:90-91).

Desse tre utdraga frå brevet gjev inntrykk av at Artaud var lei av at grusomhetsbegrepet hans vart mistolka. Det kan verke som om han vil utvide vårt perspektiv på grusomhetsbegrepet og løyse det frå dei vanlege assosiasjonane det framkallar. Gjennom grusomhetens teater vil Artaud ta tilbake dei verkemiddel som opphøveleg tilhørte teateret, men som filmen, sirkuset, vaudevilleteateret, musikalen og revyen har teke opp i seg. Slik ville han gi folk teateret tilbake. Slik eg har lest han, går mykje av hans prosjekt ut på å trekkje linjer så store at politiske og sosiale tilhøve vert irrelevante. For meg er det dei store linjene og den totale dekonstruksjonen av alt kjent som gjer Artaud så uhandgripeleg jamvel så levande.

Både Ravenhill og Artaud skriv ut personlegdomen og identiteten sin i sine tekstar. Dette gjeld manifesta, dei dramatiske tekstane til Artaud samt stykka og avisartiklane til Ravenhill. Identiteten deira skin sterkt gjennom hjå begge. Kanskje er det den tynne grensa mellom galskap og genialitet som gjer Artaud sine tekstar så fengjande. Somme teoretikarar sprengjer eller flyttar grenser. Artaud fjernar grenseomgrepet heilt. Litt av det same finn eg i Ravenhill som fryktlaus, ung, homofil dramatikar. Han skriv ut den

homofile subkulturen i London på 90-talet og tek ingen omsyn til tidlegare normer og reglar når det gjeld kva han syner oss på scena og ikkje. I Aleks Sierz si bok *In-Yer-Face Theatre British Drama Today* har han vidd eit av dei fyrste kapitla til provokasjonens historie innan scenekunsten. Der understrekar han at vi finn element av grusomhet allereie i dei store greske tragediane og vidare innan engelsk rennessanseteater. Desse epokane dannar i fylgje Sierz grunnlag for Artaud sitt grusomhetsomgrep (Sierz, 2000:14). Sierz nemner også at trass i at Artaud si bok ikkje vart omsett til engelsk før i 1958, så spreidde tankematerialet seg omsider til England. Noko seinare, i 1964, kom Peter Brook på banen og nytta Artaud sitt tankemateriale om grusomheten i sine eigne teaterekspement, og kveikte såleis debatten om kontroversielle stykke på teaterscena (Sierz, 2000:17-18). Artaud sine tekstar om grusomheten er med på å danne bakteppet for mi lesing av Ravenhill. Såleis vil Artaud sitt grusomhetsomgrep tene som historisk haldepunkt for det grenseoverskridande ved ”in-your-face” teater representert gjennom Ravenhill og *Shopping and Fucking*.

Bertolt Brecht og hans realismeomgrep

Look Back in Anger har rett nok eit plott som tek utgangspunkt i kvardagslege problem og er lagt tett opp til røyndommen når det gjeld rolletolking og språk. På denne måten kan det ved fyrste augekast framstå som eit naturalistisk drama. Skal vi tenkje som Brecht, ville han truleg oppfatta Osborne og *Look Back in Anger* som eit skuleeksempel på naturalistisk teater, men det kan verken eg, truleg heller ikkje Osborne sjølv, eller dagens teatervitskapstradisjon vere einig i. Det er ikkje slik at vi finn soleklar påverknad av Brecht i Osborne sitt arbeid med *Look Back in Anger*. Tvert imot så nekta han for å vere påverka av Brecht i det heile, noko vi skal sjå nærare på i dei neste avsnitta.

Få har vore med å forma moderne teater som Bertolt Becht (1898-1956). Eg har teke utgangspunkt i Jens Bjørneboe si bok *Om Brecht og Om teater* som vart utgjeve i 1983 på Pax Forlag. Han teiknar eit nyansert og til tider kritisk bilete av Brecht som person, som teoretikar, dramatikar og praktisk teatermann. Bjørneboe ser i eit av kapitla nærare på omgrepa *naturalisme* og *realisme* hjå Brecht. Desse to omgrepa kan i somme høve tilleggjast omlag same tyding. Bjørneboe endar opp med å argumentere for at det bak

realismeomgrepet til Brecht ligg like mykje gjennomført tankemateriale, som bak hans meir profilerte omgrep som ”det episke teater” og ”verfremdung”.

Også Ravenhill kjenner sin Brecht. Han har omsett og omarbeidd *Galileo* (skrive av Brecht mellom 1938-1947) og valt ut *I storbyjungelen* (skrive av Brecht mellom 1921-1924) for britisk høyrespelradio.⁵ Eg trur ikkje det ville vere å overdrive om eg seier at mange av dei som har skrivne scenetekst etter Brecht har måtta teke stilling til hans tankar om det episke teater, det anti-aristoteliske og verfremdung. Kanskje identifiserar ein seg med Brecht, kanskje tek ein avstand til hans ekstreme tankemateriale, eller som Osborne - nekte for å ha lese noko av han.

I biografien *The Many Lives of the Angry Young Man* (2006) av John Heilpern skriv han om Osborne sitt brokete forhold til Brecht. Sjølv så seint som i 1987 nekta Osborne for å ha lese og latt seg påverke av Brecht. Det er særleg Osborne sitt stykke *The Entertainer* (1957) som har vorte gjenstand for samanlikning med Brecht sin dramatik. Til journalisten Melvyn Bragg seier han i fylgje Heilpern: ”When the play came out they started on all that rubbish about Brecht. I’ve never even *read* one of his plays. (Heilpern, 2006:216)” Dette var nok - slik Heilpern påpeikar - ikkje heilt sant. Osborne spelte i oktober 1956 rolla som den kinesiske bonden Lin To i *Det gode mennesket av Szechuan* (Heilpern, 2006:216). Såleis må han ha hatt kjennskap til *dette* stykket om ikkje anna.

Mykje tyder på at han kjende Brecht betre enn dei fleste. I august 1956 såg han Berlinerensemblet setje opp *Mor Courage* i London. Dette var tre månader etter hans eigen premiere med *Look Back in Anger* i mai same år. Han skriv såleis *Look Back in Anger* i mai 1956, ser *Mor Courage* i august 1956, spelar sjølv rollen som Lin To i *Det gode mennesket av Szechuan* i oktober 1956, og utgjev sitt eige stykke *The entertainer* året etter i 1957. Denne kronologien støttar opp om mitt inntrykk av liten direkte påverknad av Brecht i *Look Back in Anger*. Trass i dette finn vi felles grunn for Brecht og Osborne i deira negasjon av realismen som rådde i si samtid. Begge laga sine eigne interpretasjonar av realismeomgrepet, og begge innførte ei ny form for realisme i teateret. I tillegg kan vi finne tematiske likskapstrekk gjennom at dei begge skriv om enkeltmenneske si rolle i høve til samfunnet. Ved å studere Osborne med Brecht-brillene på, vonar eg å betre kunne forstå korleis han forvaltar arven etter Brecht. Dette vert behandla i kapittel 6.

⁵ Kjeld: <http://www.thestage.co.uk/news/production/2013/04/mark-ravenhill-chooses-churchill-brecht-and-boucicault-plays-for-radio-season/> lesedato 8.2.14

Kjeld: <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-21506855> lesedato 8.2.14

3. JOHN OSBORNE OG EIN NY REALISME

Introduksjon og kontekstualisering

Where are all the Angry young men now?
Barstow and Osborne, Waterhouse and Sillitoe,
Where on earth did they all go?
And where are all the protest songs?
Yes, where have all the Angry young men gone.
I wonder what became of all the rockers and the mods
Hope they're making it, they've all got steady jobs
Oh but rock'n'roll still lives on
Yeah rock'n'roll still lives on. (The Kinks, 1973)

Verset er henta frå låten ”Where are they now?” av The Kinks⁶. Rockegruppa vart danna i Nord-London i 1964 og vart ståande som eit symbol for ungdomskulturen på 60-talet. I denne låten frå albumet ”Preservation Act 1” frå 1973 syng dei om heltar frå ei svunnen tid. Blant desse heltane finn vi fire mannsnamn frå ”angry young men”. Det er vanleg å bruke denne nemninga om både scenetekst/scenekunst, skjønnlitteratur og film. ”Angry young men” som fenomen vert rekna for å ha vart over ein tiårsperiode frå det oppstod nord i London i 1953, og fram til det var eit avslutta kapittel i 1963. Denne tidfestinga er tett knytt opp til filmatiseringar av romanar frå perioden, der den siste filmatiseringa vart gjort i 1963. At eit ungt band som The Kinks lot seg inspirere av rebellar på film, i teateret og i litteraturen er vel nokså naturleg. Bandets medlemmar gjekk frå å vere barn til å bli ungdom etterkvart som denne bølga av sinte unge menn slo inn over Storbritannia og vart ståande som scenens, litteraturens og filmens svar på rocken. I 1973, ti år etter at ”angry young men” er over som aktiv periode syng dei ”Where are all the Angry Young Men now?...Hope they're making it, they've all got steady jobs / Oh but rock'n'roll still lives on” Sjølv om Osborne og dei andre har hatt si tid i rampeljuset, står budskapet deira framleis

⁶ Kjelde: <http://www.thekinks.info/> lesedato 25.2.13

klart i film, teater og litteraturhistoria. Det var dei som røska opp i inngrodde konvensjonar og tilførte eit nytt lag av realisme til kunsten.

Dette nye laget av realisme vert ofte omtalt som sosialrealismen i engelsk etterkrigslitteratur. Avisa *The Daily Express* spurde i 1959 kor lang tid tek det eit skarpt og sjokkerande teaterstykkje å bli lettfordøyeleg og ein smule utdatert. Svaret på dette er ”tida det tek å gjere ein filmversjon” (Sierz, 2008: 69 (Etter Hill, 1986:196)). Denne prosessen tok tre år, for i 1959 kom Richard Burton sin filmversjon av *Look Back in Anger*. Slik eg tolkar Sierz fins det spesielt ein viktig skilnad mellom teateroppsetjinga og filmversjonen. I sceneversjonen var sinnet og frustrasjonen til Jimmy eit sjokkerande verkemiddel i seg sjølv. Filmen derimot føyer seg inn i dei trygge og estetisk aksepterte rammene til sosialrealismens arbeidarklasseskildringar. At Sierz påpeikar denne skilnaden er vel verd å merkje seg, då dette understrekar at ”angry young men” som teaterfenomen er noko eige. Noko som ikkje kan tvingast inn under ein isme.

Sosialrealismen kom til Noreg noko seinare og kulminerte ikkje her heime før på 70-talet, og då også særleg innan filmsjangeren, med klassikarar som til dømes *Lasse og Geir* av Wam og Vennerød. Det vert kanskje feil å hevde at ”angry young men” som teaterfenomen ikkje er innafor sosialrealismen, men det vert også feil å redusere det til kun sosialrealisme. Dette er eit viktig poeng som Sierz framhevar. I England var sosialrealismen både tidlegare og tydelegare enn i Noreg også på teaterscenene. Noko av årsaka til dette kan vere at dei i Storbritannia har lengre tradisjonar med å hjelpe fram unge dramatikarar.

Omgrepet *new writing* er i grove trekk ei samlenemning på samtidsdramatikk. Eg torer å påstå at ofte er denne nye dramatikken skriven av unge uetablerte dramatikarar, og ofte ligg dei godt over på labour-sida politisk. Gjennom stønad frå Arts Council kunne somme småscener spesialisere seg på produksjonar basert på *new writing* (Middeke, Sierz, Schnierer, 2011:X). Slik fekk uetablerte kunstnarane ein arena. Denne delen av Englands teaterhistorie står i sterk kontrast til dei kommersielle scenane i West End. Denne subsidieordninga har vore med på å utvikle den Engelske samtidsdramatikken, og såleis danna ein naudsynt motpol til dei kommersielle teatera.

The Royal Court i London har eksistert sidan 1955 og var Englands fyrste nasjonale teaterkompani. Dette er ein av dei viktigaste scenane som spesialiserte seg på *new writing*. *Look Back in Anger* var den tredje produksjonen dette teateret produserte. Teateret har ein kapasitet på 350 plassar i salen, og ved dei fyrste førestillingane av *Look*

Back in Anger var det nesten tomme hus. Kritikkkane var jamt over dårlege, men det var eitt unntak. Dette var Kenneth Tynan sin kritikk som han skreiv for The Observer. George Devine hadde også tru på potensialet i dette stykket. Han var fyrste kunstnariske leiar ved Royal Court⁷. Teksten til Osborne vart av Devine plukka ut som einaste tekst av 750 innsende. Det vart 25-år gamle Tony Richardson si oppgåve å leggje regi på stykket (Sierz 2008:8). Reaksjonane var mange og ulike. Eit verkemiddel Richardson og Osborne nytta, var å late aktørane snakke direkte til publikum i salen. Då hende det at folk i salen reiste seg og responderte med fraser som "I'm taking my wife out of the theatre" eller "Why don't you hit him back". (Sierz, 2008:63 (etter Palmer, 2006)). Det hende også at folk gjekk midt i førestillinga på demonstrativt vis i protest. Berre synet av scenografien var nok til å få folk til å reagere (Sierz, 2008:63 (etter Palmer, 2006)). Den skildra eit slitt husvære i eit loft. Trass i klengenamnet kitchen sink drama var der ingen oppvaskkum på scena, men ei susterne og eit strykebrett (Sierz, 2008:60). Dette var innafor husets fire vegger. Ei privat sfære.

Reaksjonane på denne nye realismen minnar noko om kritikken av naturalismen på 1880-talet. Emile Zola har blitt ståande som naturalismens fremste eksponent. Likevel hadde Zola tilhengjarar som var meir radikale enn han sjølv i sine ynskje om å reformera tidas teater. Oscar G. Brockett og Franklin J. Hildy skriv i si bok History of the theatre: "Some of Zola's followers were even more radical than he in their demands for theatrical reform, arguing that a play should merely be a "slice of life" transferred to the stage." (Brockett, Hildy, 1999:428) Eg forstår dette utsegna slik: Det ideelle teaterstykke skulle vere som eit tverrsnitt av livet sjølv overført til scena. Denne ideen har klare likskapar med John Osborne sine intensjonar om å framstille arbeidarklasseheimen slik den verkeleg var. Både John Osborne og naturalistane tek på sitt vis Diderot sin idé om den usynlege fjerde veggen til eit heilt nytt nivå. No stirde ein inn i noko som likna kjøkenet til naboen, ikkje ein borgarleg salong frå realismen. Dette kan handle om at dersom noko vert for nært røynda, så vert det igjen unaturleg i scenesamanheng. Dette gjeld utan tvil språk, men i dette høve også scenografien. Det som skil språket og scenografien her, er at dette unaturlege fungerer til scenografiens fordel og gjer den verksam. Sjølv om dette er 50-talet, som i stor grad markerar byrjinga på slutten av modernismen, er det viktig å hugse på at det klassesdelte og konservative Storbritannia er ein spesiell arena for scenekunsten. Dette er ein arena som ikkje nødvendigvis let seg samanlikne med naboland som Frankrike og

⁷ Kjelde: <http://www.royalcourttheatre.com/about-us/history/> lesedato 1.3.13

Tyskland der liberale kunstnarar frå resten av verda arbeidde fram sine teaterteoriar og manifest. "Angry young men" vert skapt og utspelar seg i konservative Storbritannia. Øyriket som lenge måtte retta seg etter Lord Chamberlain som frå 1737-1968 hadde ansvar for å sensurere upassande innhald på teaterscenane. Med dette i bakhovudet forstår ein lettare kvifor "angry young men" vart eit fenomen, ein snakkis, eit tema i tabloidavisene og ein del av litteratur, film og teaterhistoria. Og at dette igjen inspirerte aktørar frå popmusikken som vi såg innleiingsvis, er det fleire døme på. Og dette seier noko om dimensjonane på eit fenomen. Er ein nemnt i ein songtekst frå populærmusikken veit ein at ein har sett sitt preg på historia.

Scenekunst med krigen som bakteppe

John Osborne var 10 år gamal då andre verdskrigen råka England. Som 27-åring debuterar han med *Look Back in Anger* i 1956. Som passiv og sårbar tilskodar til krigshandlingane, var han del av ein generasjon som hamna mellom to stolar. Dei var ikkje gamle nok til å vere vernepliktige deltakarar i krigen, men dei var heller ikkje hjelpelause småborn. Som debutforfattarar flest har han mykje på hjartet, og kritiske røyster har hevda at dette går noko ut over strukturen i stykket. Det er såleis ikkje perfeksjon som gjer at det har vorte ståande i historia, men snarare det motsette. Stykket trefte ei nerve trass i sine kompositoriske feil og manglar. Det trefte etterkrigstidas ungdom den gong i 1956, og stykket har etter den tid manifestert seg som ein moderne klassikar.

Sierz har samanlikna stykket med Samuel Beckett's *Waiting for Godot* frå 1953. Også her utgjer krigens meiningsløyse noko av grobotnen. Beckett sitt stykke går for å vere meir gjennomkomponert både i form og innhald enn *Look Back in Anger* (Sierz, 2008:4). Dei ulike måtane å nærma seg samfunnsspørsmåla trur eg kan vere noko av grunnen til at begge stykka har vorte ståande i ein så sterk posisjon utan å stilla kvarandre i skuggen. Der Beckett nyttar absurdismen for å understreke meiningsløysa, nyttar Osborne ein fornya form for realisme. Denne nye realismen tek oss inn på kjøkkenet i ein kummerleg arbeidarbustad og skildrar frustrasjon med arbeidarens eige vokabular og sosiolekt. Sjølv om *Waiting for Godot* ikkje er knytt opp til London, slik som *Look Back in Anger*, kan dei samanliknast ved at dei er skriva i same periode og handsamar noko av den same problematikken (Sierz, 2008:4). Dei svært ulike tilnæringsmetodane gjer at stykkja i

staden for å kvele kvarandre er med på å utfylle kvarandre og teikne eit nyansert bilete av scenelitteraturen i denne tida.

London var hardt råka etter krigen. The Blitz som engelske aviser kalla aksjonen, i 1940-41 var ein tysk bombeaksjon der fleire Engelske byar systematisk vart bomba. London vart utsett for 71 angrep fordelt over ein periode på 267 dagar⁸. Krigen enda i 1945 og oppattbygging av dei øydelagde områda vart sett i gang. I 1954 var det slutt på rasjonering av matvarer (Iversen, 1998:8). Individet fekk meir fridom og høgare levestandard. Sysselsetjinga var høg, og omgrepet velferdsstat vart ofte nytta for å skildra utviklinga. Trass i framgangstida måtte Storbritannia innsjå at dei hadde mista stormaktstempleet dei hadde under Imperiet, og kom i større grad i skuggen av USA. India vart sjølvstendig i 1947 og fleire koloniland fylgde på. Verda var i sterk endring, og Storbritannia var i identitetskrise. Dei konservative regjeringane etter krigen brukte positiv retorikk for å overtyde folk om at dei aldri hadde hatt det betre, og hevda at klassesamfunnet si tid var over. Dette var meir retorikk enn røyndom. Klassane var framleis rådande og inntektene skeivt fordelte sjølv om inntektsnivået jamt over var heva (Iversen, 1998:8).

Klassesamfunnet i Storbritannia provoserar

Dualismen mellom medgang og motgang synes å ha prega samtida til ”angry young men”. Storbritannia var meir komplekst og samansett no etter krigen. Det oppstod nye samfunnsproblem som skulle behandlast. Ungdomstida fekk nytt fokus og leidde til nye sjangrar innan musikken og filmen. Rockens gjennombrot kom med Bill Haley and the comets, og folk fekk kjennskap til det nye TV-mediet som i sin tur gjekk ut over kinoen som institusjon. Professor i filmvitenskap Gunnar Iversen ved NTNU i Trondheim skriv i si bok *Se deg om i vrede – britisk sosialrealisme fra 1950-tallet til i dag – en introduksjon* (1998); ”I en teatertid dominert av solskimrende og lette, blodløse og velkonstruerte ”country-house dramas” representerte *Look Back in Anger* et opprørsk og nytt teateruttrykk.” Av sitatet frå Iversen ser vi at teatersjangeren på 50-talet var tilstivna og tilpassa den øvre middelklassen. Med *Look Back in Anger* fekk publikum ei ærleg og

⁸ Kjelde: http://www.bbc.co.uk/history/british/britain_wwtwo/blitz_01.shtml lesedato 1.3.13

uromantisert skildring av eit nytt miljø på scenen. Gjennom dette stykket vart identitetskrise til Storbritannia skildra og spegla i Jimmy Porter, stykkets protagonist. Han har problem med å tilvenne seg velferdsstaten England. Han er eit samansurium av ulike impulsar. Han er til tider kvinnefiendtleg, men har respekt for innvandrarar og den eldre generasjonen. Han kritiserar både teateret og filmen gjennom sine teater- og kinobesøk der han parodierar det han ser på scenen og lerretet. Han mislikar sterkt det nye bandet mellom Storbritannia og USA, og kjem stadig med verbale stikk mot kona sin middelklassebakgrunn. Ungdomsopprør og seksuell frigjering er mindre framtrekkande i *Look Back in Anger* enn det er i mange av dei andre stykka som tilhøyrer ”angry young men”. Vi ser England på femtitalet gjennom augo til Jimmy Porter. Han verkar å vere grunnleggjande misfornøgd med England som stat. Han avskyr det veletablerte klassesamfunnet, der ein må vere fødd inn i rett familie for å lukkast. Han er sjølv universitetsutdanna utan at dette har gjeve han den meiningsfylte plassen i samfunnet han ynskjer å ha. Han er gift med Alison. Ho kjem som nemnt tidlegare frå høgare samfunnslag enn han. Dette plagar Jimmy, og er med på å svekkje eit allereie ustabil ekteskap. Han kjenner seg framandgjort i høve til samfunnet og finn ikkje riktig sin plass i systemet. Dette gjer at han endar opp med å hata England som samfunnssystem og nasjon. Tittelen på stykket spelar på det retrospektive ved at Jimmy ser tilbake i England si historie, og finn at landet står i stampe utan moglegheit for å modernisere eller utvikle seg.

Samfunnskritikken til Osborne i dette stykket var spesielt vanskeleg å svelgje for dei som meinte at England aldri hadde vore ein betre land å bu i enn no. Dette var gjerne representantar for dei konservative som tilhørte middelklassen og oppover. *Look Back in Anger* vert ofte oppfatta som eit generasjonsportrett framfor ein psykologisk studie (Iversen, 1998:51). Dette er eit godt poeng av Iversen, og generasjonsportrettet vert tydelegare og tydelegare dess meir ein får vita om krigs- og etterkrigstida og korleis dette råka Storbritannia.

Antihelten som talerøyr for ein frustrert generasjon

Eit raskt google-søk syner oss at Jimmy Porter ofte vert omtala som protagonisten i *Look Back in Anger*. Dette er rimeleg ut frå moderne engelsk språkbruk, men det kan vere interessant å vurdere denne karakteren i ljøs av omgrepet si opphavslege tyding. Går vi

tilbake til gresk dramatikkk finn vi protagonisten og antagonisten. Disse to motpartane og tredelt handling med oppbygging, midtdel og slutt kjenneteiknar standarddramaturgien. I standarddramaturgien ser vi handlinga gjennom augo til protagonisten. Han eller ho er dessutan den personen som gjennomgår størst personleg utvikling. Ofte vert han eller ho tidleg i handlinga tildelt ei oppgåve som skal løysast, jamfør Hamlet – Danmarks prins (ca. 1600) av William Shakespeare (Evans 2008:75). Handlinga er over kort tid etter at oppgåva er løyst. Protagonisten vert dessutan tillagd ideelle eigenskapar som gjer at mesteparten av tilskodarane identifiserar seg med denne personen. Protagonisten har såleis eigenskapar ein ynskjer å finne i både seg sjølv og andre. Antagonisten er hovudmotstandaren til protagonisten og har ofte dei destruktive eigenskapane.

Jimmy Porter er interessant fordi han er verken god eller vond, og dermed umuleg å plassere i dei konvensjonelle båsane innan standarddramaturgien. Ein kan argumentere for at han gjennomgår ei viss personleg utvikling, og at vi ser handlinga frå hans ståstad. Likevel er han snarare ein antihelt enn ein helt, men dette betyr ikkje utan vidare at han ligg nærare antagonisten i natur. Ein protagonist treng eit motstykke og omvendt. I mangel på begge partar fell Jimmy Porter mellom to stolar. Han kan etter mitt syn kallast stykkets hovudperson, men kan ikkje klassifiserast etter standarddramaturgiens kategoriar. Han har mange usympatiske sider, særleg som ektemann, men han er framfor alt menneskeleg. Han er antihelten som snakkar på vegne av ein frustrert generasjon av etterkrigsungdom. Det at han er elska trass i sine mange usympatiske trekk gjer han til eit døme på det eg kallar Donald Duck-effekten. Dei negative kvalitetane er unekteleg del av den menneskelege natur og er tilstade hjå dei fleste av oss. Dette gjer at me elsker antihelten for sine menneskelege eigenskapar. Det er ikkje rart at antihelten appellerar til frustrert ungdom. Synet av ektefølt sinne og frustrasjon utspelt på scena med den lågare middelklassen sitt eige usminka språk var frigjerande for eit teaterpublikum som var vant til å sjå realistisk teater.

Språk og rom som verkemiddel

Eg har tidlegare omtalt reaksjonen til det meir konservative teaterpublikumet i møte med scenografien til stykket. Vi skal no sjå korleis bruken av rommet som eige verkemiddel kan ha påverka den meir imøtekomande delen av publikum. Å granske kjenslene til ei

gruppe menneske for snart 60 år sidan er umogeleg. Men kjenner ein konvensjonane i tida kan ein likevel danne seg eit grovt bilete av korleis desse nye verkemidla vart motteke og hadde sin effekt.

Erica Fischer-Lichte (1943) er professor i teatervitskap ved Freie Universität i Berlin. Her har eg teke utgangspunkt i hennar bok *The transformative power of performance - a new aesthetics* (2008). Erika Fischer-Lichte har kartlagt teoriane om ”presence” og objekt i scenesamheng. Dette gjer at ein kan skildre effekten av nye verkemiddel med ålmenne omgrep frå performanceteori. I *The transformative power of performance – a new aesthetics* (2008) nyttar ho Gernot Boehme (fødd 1937) sitt omgrep ”ecstasy of things”. Dette finn vi i samheng med hennar kapittel om ”presence”.

Gernot Boehme’s phrase of the ”ecstasy of things” describes the presence of objects more accurately. Presence brings forth humans as that which they always already are: embodied minds. Ecstasy, in turn, makes things appear as what they already are but which usually remains unnoticed in everyday life because of their instrumentalization (Boehme 1995: 31-4). (footnote 17) We must therefore reflect on the correlations between the concept of the presence of the performer and that of the ecstasy of things (Fischer-Lichte 2008:100).

Som Fischer-Lichte påpeikar er vi omringa av objekt som har bestemte funksjonar i dagleglivet. Endringa skjer når desse daglegdagse objekta vert plasserte på ei scene som del av ei teaterhending. Då vert objekta fylt med meining som overstyrer objektets eigentlege funksjon. Objekta vert del av rommet, og rommet, skodespelarane og publikum dannar saman atmosfæren i rommet og leier oss til våre lag av assosiasjonar.

Det kan verke som om Osborne treffe den gyldne middelvegen med *Look Back in Anger*. Ved å oppdatere melodramaet og tilpasse det samtida, fekk tilskodarane oppleve sosialrealisme på scenen. Bort med den borgarlege bestestova, inn med kjøkkenrutete duk og kaffitermos. Dette var gjenstandar som førte tilskodarane tilbake til sin eigen heimlege setting.

Språkbruken til Osborne er med på å forsterke kjensla av å vere på besøk i ein arbeidarklasseheim. Sjølv om språket verkar realistisk på trykk, låg nøkkelen til Osborne-uttrykket i korleis linjene vart framført. Dette sitatet syner oss hans eige syn på teksten og språket: ”The language wich actors were called upon to speak when I first began work was thin and inexpressive” ((Osborne, 1996b: x) i Sierz 2008:33). Han vart etterkvart kjend for

å nytte verkemiddel som fargelegging og overdriving som språklege strategiar. Slik eg ser det, krydrar dette replikkvekslingane, tilføyer vitalitet og gjer at teksten kler dei unge karakterane. Osborne såg eit potensiale i sceneteksten som ikkje kom til uttrykk gjennom den tradisjonelle spelestilen i tida. Han endra mykje i britisk teater, men valde å behalde det noko meir formelle og litterære språket som - sjølv i dag - vert nytta i scenesamanheng. Språk på ei scene vil skjeldant vere like avslappa og uformelt som i dagleglivet. I eit forsøk på å gjere scenespråket meir naturleg og realistisk vil det difor ikkje nødvendigvis fungere å ta kvardagsspråket vårt og plassere dette i scenesamanheng. Kvardagsspråket vårt vil ikkje kunne kommunisere godt nok med publikum ettersom det er avkorta, uartikulert og til tider internt og lite tilgjengeleg for folk flest ((Osborne 1996b: x) i Sierz 2008:33). Slik eg tolkar Osborne, seier han at mykje av vår mellommenneskelege kommunikasjon fungerer fordi vi kjenner samtalepartnaren vår, har felles referansar og difor kan tilpasse oss han eller henne. I scenesamanheng er ein avhengig av eit meir universelt språk alle har føresetnader for å forstå. Skilnaden mellom språk og rom som verkemiddel er interessant då eit rom frå kvardagen vil kunne fungere heilt fint i scenesamanheng, medan kvardagsspråket vårt ikkje er egna.

I sin mest primitive form er både objekt i eit rom og ord i ei setning teikn. For å finne ut kvifor somme teikn kommuniserar annleis enn andre kan vi sjå til Ferdinand de Saussure sin binære semiotiske modell. I fylgje Saussure har alle teikn to sider. Ei signifikant som skildrar teiknet sitt lydbilete eller materiale, og ei signifikat som skildrar teiknet si tyding. Sambandet mellom desse omtalar han som arbitrær, det vil seie at lyden av eit ord ikkje samsvarar med tydinga av ordet (Händler Svendsen: SNL.no⁹). Desse teikna kan vere alt frå ord i ei setning til objekt i eit rom. Ta til dømes trompeten Jimmy spelar på. Ordet ”trompet” ber ikkje med seg mykje meining isolert sett. Fyrst når vi finn ordet i ein setning gjev det meining for oss. Ettersom ordet står som ledd i ein setning er mykje av assosiasjonsrommet vårt som tilskodar låst opp mot denne setninga. Ser vi derimot trompeten liggje i stova til Jimmy, har det mentale assosiasjonsrommet vårt større fridom til å styre kva retning det vil gå i. Kanskje dukkar det fram minner frå vår eiga tid som korpsaspirant der vi på grunnlag av synet av trompeten til og med hugsar lukta av ventilolja som vart nytta til instrumentet. Dette minnet kan i sin tur utløyse spesifikke kjensler avhengig av korleis vi opplevde denne tida som korpsaspirant. Sjølv om signifikantane er universelle er meininga vi tillegg signifikantane, altså signifikatet i dette

⁹ Kjelde: <http://snl.no/semiotikk#menuitem0> lesedato 22.4.13

dømet svært individuelt. Dette tyder på at vi i møte med rom som verkemiddel har friare spelerom assosiasjonsmessig, enn når vi lyttar til replikkar. Då er det kanskje ikkje så rart at rommet vekte reaksjonar ved premiera. Frå Osborne og regissør Tony Richardson si side, vart rommet i seg sjølv og semiotikken i rommet ein viktig scenisk strategi for å gi tilskodarane kjensla av å vere i kontakt med røyndommen på scena.

Strindberg og misogyni i skildringa av ekteskap

Frå gresk har vi ordet misogynia som er samansett av miso og gyn.¹⁰ Miso tyder hat, og gyn tyder kvinne eller kvinnerelatert. Misogyni slik det vert nytta i moderne norsk, skildrar hat og/eller mistillit retta mot kvinner. Michael Billington har i ei årrekkje vore teaterkritikar i den engelske avisa *The Guardian*. I artikkelen *The troll in the drawing room* frå 2003 samanliknar han Strindberg og Ibsens syn på ekteskapet. Gjennom fylgjande sitat påstår han at Strindberg sitt svartmåla syn på ekteskapet er med på å tilføra modernitet i stykka hans. Vidare spør han om *Faderen* og *Dødsdansen* har påverka John Osborne og Edward Albee i arbeida med *Look Back in Anger* og *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962). ”The idea of sex as a battleground and marriage as a lifelong torment is partly what makes Strindberg seem so modern: there is a straight line connecting plays like *The Dance of Death* and *The Father* with Osborne's *Look Back in Anger* and Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*” (Billington: 2003).

Eg har valt å sjå på *Dødsdansen* av Strindberg i høve til Osborne. I *Dødsdansen* utgjer ekteskapet fundamentet for stykket. Stykket handlar om to ektefeller som gjennom 25 år har plaga kvarandre til vanvidd. I *Look Back in Anger* derimot er hovudpersonane nygifte, og mykje yngre enn hos Strindberg i *Dødsdansen*. Det skrantande ekteskapet vert hos Osborne meir nytta som eit symptom på at noko anna er gale. Dessutan er ikkje plaginga gjensidig, då det er Jimmy sitt svingande humør som stadig går ut over kona Alison. Det vi derimot finn i begge stykka, er ein tredjeperson som dukkar opp og kjem i mellom ektemakane. Osborne har valt å innføre karakteren Helena Charles, som er venninna til Alison og skodepelar av yrke. Ho kjem på besøk til Jimmy og Alison for å sjå til venninna. Ho rådar Alison til å gjere opprør mot Jimmy og kontaktar Alison sin far, slik at han tek affære og hentar dotter si. Helena fortel Jimmy at Alison er gravid utan at ho våga fortelje det til Jimmy. Helena og Jimmy er alltid i opposisjon til kvarandre, men endar likevel opp med å omfanne kvarandre på slutten av akt 2. I opninga av akt 3 har Helena teke Alison sin plass i den kjende strykebrettscena. Helena har såleis erstatta Alison. Alison dukkar seinare opp, forkommen og medteken. Ho har mista barnet ho var gravid med. Helena angrar på det ho har gjort og reiser frå både Jimmy og huset. Jimmy og Alison er dermed ført saman igjen, gjennom Helena sitt svik mot Alison.

¹⁰ Kjelde: <http://dictionary.reference.com/browse/misogyny> lesedato 21.8.13

I *Dødsdansen* møter vi Alice, ei tidlegare skodespelerinde og Edgar, ein artillerikaptein. Dei er eldre enn Jimmy og Alison, har som nemnt vore gift i 25 år, og skal snarleg feire sylvbryllaup. Den daglege plaginga av kvarandre når toppen då dei får besøk av venen Kurt frå Amerika. Han tilbyr dei ein veg ut av ekteskapet, men vert då avvist. Dei vil heller vere isolert i eit dysfunksjonelt ekteskap enn å bryte ut.

Det fins fleire like element nytta på ulikt vis i desse to skodespela. På det banale plan har vi likskapen mellom namna Alice og Alison, kvinnene som er hardast råka av sine misogyne ektemenn. Om dette er tiltenkt eller ikkje frå Osborne si side har det ikkje lukkast meg å finne ut av, men vi veit at Osborne har lese Strindberg. Han har arbeidd med å modernisere *Faderen* (1887) av Strindberg for bruk i teateret i hans samtid, og vert gjentekne gongar vist til som døme på dramatikarar som tek opp arven etter Strindberg.

Bruken av skodespelarinna som type eller karakter er eit anna likskapstrekk mellom dei aktuelle stykka av Strindberg og Osborne. I gamal tid var teaterkompania gjerne omreisande og spelte på torg småscenar mot betaling. Dette vart sett på som lågverdig underhaldning. Skodespelarane vart sidestilt med kriminelle, og folk tok inn klesvasken sin frå tørkesnorene når dei fekk nyss om at det var eit omreisande teaterkompani i området. Langt fram på 1600-talet var det i mange land uhøyrte med kvinnelege skodespelarar. Det å vere skodespelarinne bar gjerne med seg fordommar om bohemske utsvevande liv og usømeleg livsførsel. Kan det vere fordommar som dette som verkar avskrekkande på Jimmy når han møter Helena, skodespelarvenninna til Alison? Strindberg har valt å la Alice vere skodespelarinne som etter giftemålet med Edgar er blitt husfrue. Ved å gifte seg med henne har Edgar ”redda” henne frå det ville bohemske livet som skodespelarinne. Slik eg les stykka ser eg same vri hjå Osborne og Strindberg. Dei nyttar skodespelaryrket som symbol på den opposisjonelle kvinna.

Tredjepersonen som både årsak og løysing på same problem, er nok ein likskap mellom dei to dramatikarane. Tredjepersonane eg tenkjer på er Helena i *Look Back in Anger* og Kurt i *Dødsdansen*. Helena dukkar opp i livet til Alison og Jimmy og verkar truande for Jimmy. Eg oppfattar det som om Osborne nyttar skodespelaryrket for å understreke at Helena utfordrar Jimmys oppfatningar om kva ei god husmor og kone skal vere og ikkje vere. Ho tenkjer friare enn Alison, og utfordrar rangordninga i husaldet ved å tale Jimmy midt imot. Han vert dessutan verre å bu saman med når Helena er tilstade. Til slutt påpeikar Helena for Alison at ho bør skilje seg frå Jimmy. Ho tek til slutt affære og kontaktar far til Alison slik at ho vert henta ut av ekteskapet med Jimmy. Deretter fell

Helena for Jimmy og tek Alison sin plass. Då Alison returnerar forstår Helena kva ho har gjort, og trer tilbake slik at Alison og Jimmy finn attende til kvarandre. Såleis er ho den utløyssande faktoren for at problema toppar seg, samstundes som dette igjen er den avgjerande faktoren for at Jimmy og Alison finn attende til kvarandre. Kurt i *Dødsdansen* har noko av den same funksjonen. Han dukkar opp, og den ekteskapelege situasjonen mellom Alice og Edgar forverrar seg betrakteleg i kraft av hans nervær. Han tilbyr dei til slutt ein veg ut av samlivet med kvarandre. Då avslår dei, for å halde fram den ekteskapelege krigføringa som vanleg. Såleis er ikkje Kurt ein like tydeleg løysing på problemet, men vi ser at ekteparet sameiner seg og faktisk står saman mot Kurt sitt forslag.

Desse likskapstrekk eg no har sett på vitnar om at Strindberg og Osborne nyttar ekteskapet som institusjon for å skildre karakterane sine. Eg vil vere forsiktig med å stemple Jimmy som reindyrka misogynist, då det fyrst og fremst er klassehat og ikkje kvinnehat som er motivet bak Jimmy sin nedlatande munnbruk mot kona. Når det gjeld Helena, kjenner han seg meir trua av ho enn av Alison. Dette gjer at det er enklare for meg å sjå snev av misogyni i dette forholdet.

Alfahannen sin plass i heimen

Eg har ved eit anna høve skrive om den fenomenologiske kroppen og urdriftene.¹¹ I samband med dette tok eg fatt på omgrepet alfahann, for så å setje det i samanheng med Jimmy Porter og mannsidealet på 50-talet. Alfahann er eit omgrep som er henta frå etologien, som igjen er ei grein av zoologien. Etologar forskar på dyreåtferd i dyras naturlege habitat. Omgrepet vart innført i samband med forskning på sosiale system i ulveflokkar. Alfahannen er hann-ulven som leier flokken og står på toppen av hierarkiet¹². Omgrepet er utdatert og vert helst unngått i vitenskapelige samanhengar, men er til gjengjeld vorte teke opp i det urbane språket vårt. Omgrepet kan for somme vere negativt ladd, då det glorifiserar urmannens instinktstyrte åtferd der usympatiske handlingar vert unnskyldt ved å skulde på biologien.

¹¹ Dette avsnittet baserar seg på "Den fenomenologiske kroppen og urdriftene" som er kapittel 8 i mi semesteroppgåve i EST4000. Oppgåva hadde tittelen Fenomenologisk og semiotisk kropp i performativ samanheng og vart levert våren 2013.

¹² Kjelde: <http://snl.no/etologi> lesedato 11.5.13

Jimmy Porter har trekk ved seg som høver godt med det typiske mannsidealet på 50-talet. Slik vi ser han i Richard Burtons rolletolking frå filmversjonen frå 1959 er han solbrun i andletet, har mørkt hår med Brylcreem i, går i kvit singlet eller t-skjorte og er atletisk og sterk. Han har ein tydeleg posisjon som leiar i heimen og kan vere både karismatisk og sjarmerande mellom raseriutbrotene. I kraft av desse faktorane har han ei sterk seksuell utstråling. Dette minnar også om Tennessee Williams karakter Stanley frå *A streetcar named desire* (1947). Begge høver bra med mannsidealet alfahannen.

Raseriet som gjennomsyrrer Jimmy kjem mellom anna til uttrykk gjennom skodespelarens fysikk. Slik Osborne skildrar han forstår vi at han er sterk nok, og kapabel til å nytte vald som middel i konflikter. Likevel skjer misbruket for det meste verbalt. Gjennom måten han skriv på legg han opp til at regissøren skal utfordre skodespelarane til å nytte eit større spekter av stemma. Slik stemmebruk i kombinasjon med Jimmy sin fysikk gjer at han framstår som ei tikkande testosteronbombe. Han er ein kombinasjon av utdanna arbeidarklassemann og udanna alfahann styrt av urinnstinkt som sjalusi, seksualitet og sinne. Den fenomenologiske kroppen er til stades gjennom fysikken til Jimmy og det fysiske og seksuelle (uførløyste) potensialet som ligg i hans karakter. Såleis er den fenomenologiske kroppen inkorporert i mylderet av semiotiske teikn som replikkar gestar, miner og blikk. Kombinasjonen av dette vert - slik eg ser det - eit lag av autetisitet vi kan kjenne igjen oss sjølv og andre i.

Kort oppsummering

I 1956 stod Osborne for ein ny realisme som seinare skulle komme til å få titlar som kitchen-sink-drama, kjøkkenbenkrealisme og sosialrealisme. Han tek utgangspunkt i 50-talshelten som går på jobb kvar dag og er ein tydeleg forsørgjar og leiar for kone og born. Det som gjer Osborne interessant er at han syner oss kva som hender med dette mannsidealet når livet ikkje går etter planen og universitetsutdanninga han tok ikkje er nok til å leie han til den meiningsfulle plassen i samfunnet som han ynskjer seg.¹³ Ungdomsømgrepet har endra seg mykje frå 1956 til i dag. På generell basis har

¹³ Sierz skriv at Jimmy har drege fordel av The Education Act som vart innført av utdanningsminister R.A. Butler frå dei konservative. Dette vedtaket frå 1944 gjorde det enklare for folk frå beskjedne kår å ta universitetsutdanning (Sierz 2008:13) Det framgår ikkje av stykket kva utdanning Jimmy har teke, men det vert lagt vekt på at det er hjå eit av dei mindre prestisjefylte universiteta.

ungdommen større fridom til å utvida ungdomstida. Jimmy Porter er 25 år, gift og etablert. Samfunnet forventar at han skal finne sin plass, men han fell utanom systemet og vert trass i universitetsutdanning innhenta av arbeidarklassebakgrunnen sin. Med eit Europa anno 2013 i finansiell krise og mange nyutdanna arbeidslause er Osborne og denne problematikken farleg aktuell.

4. MARK RAVENHILL OG DET BEHAGELEGE UBEHAGET

Introduksjon og kontekstualisering

Listen, right. When someone's paying, someone
wants something and they're paying, then you do it.
Nothing right. Nothing wrong. It's a deal. So then you do it.
I thought you were for real.
Pretending, isn't it? Just a story (Ravenhill 2001:85)

Det er ein av karakterane frå *Shopping and Fucking* som kjem med denne deprimerande utsegna. Eg har teke med dette sitatet då eg tykkjer det fangar essensen i stykket. Ein av anmeldarane skriv fylgjande etter ei oppsetjing på Pusterviksteatern i Gøteborg: ”- En tidsånd der alle menneskelige forhold er redusert til forretningstransaksjoner...” (Rossiné 1997).¹⁴ Det er tidsanda i 90-talets London som er fanga i desse linjene. London er ein av dei verkeleg store finanssentruma i verda. Hovudpersonane i Ravenhills stykke er eit produkt av finansbyen London der kapitalismen har spunne ut av kontroll. Dei manglar substans i tilveret og fyller tomrommet med kjøp og sal. Dei fem 20-åringane frå Ravenhills stykket vert skildra slik i kritikken av Rossiné: "Penger er sivilisasjon", er stykkets sentrale replikk. Tilfeldig sex, tv-shopping, dop, junkfood og junk-jobber er aksene livene deres dreier seg om. Sex er noe man kjøper, og butikkyveri gir seksuelt kick.” (Rossiné 1997). Dette er ein presis karakteristikk av Ravenhill sine karakterar og stemninga i stykket.

Eg var 8 år gamal i 1996 då stykket hadde premiere i London. Me hadde berre NRK1 og det eg hugsar best frå Dagsrevyen var bileta av ku-galskapsepidemien som råka Storbritannia. Foreldra mine levde på den tid berre av mjølkeproduksjonen av dei ni kyrne våre, så dei groteske bileta av brennande kyr var noko kjend, som vart råka av noko grufullt. Utover dette kjende eg godt til andleta til Boris Yeltsin som eg visste var president

¹⁴ Kjelde: <http://www.dagbladet.no/annmeldelser/970922-anm-teater1.html> lesedato: 2.10.13

i Russland, og Bill Clinton som eg visste var president i Amerika. Desse tidsbileta er med på å danne mitt naive bilete av ”verda utanfor” den trygge dalen på Vestlandet på 90-talet.

I ettertid har eg gjort meg kjend med noko av populærkulturen frå denne perioden. Dette er med på å danne mitt inntrykk av 90-talet slik det framstår for meg i dag. Rossiné trekkjer til dømes linjer frå romanen *American Psycho* (1991) av Bret Easton Ellis til *Shopping and Fucking*. *American Psycho* handlar om ein ung aksjemeklar frå Wall Street som er fullstendig konsumert av kapitalismen. Også her er dei menneskelege relasjonane borte. Dette understrekar Ellis ved å la karakterane bruke feil namn på kollegaane sine gjentekne gongar. Mykje av boka består i detaljerte skildringar av morgonrutinane til hovudpersonen Patrick Bateman. Ellis byggjer karakteren gjennom å nemne kva etterbarberingsvatn han nyttar, kva brillemerke han svergjier til og kva mikropartiklar det er i andletspeelingen han nyttar kvar tysdag i dusjen. For meg vart det svært tydeleg at dette nok ein gong handla om tomme liv fylt av transaksjonar, berre plassert i finansmiljøet i New York denne gong. Dette er to døme på denne problematikken behandla i populærkulturen. Kan vi då driste oss til å seie at dette var ein del av tidsånda på 90-talet?

Ravenhill sitt motto er ”don’t be boring.” Dette skriv Aleks Sierz på sine ressurssider om ”in-your-face”-teater der han intervjuar Ravenhill i 2001.¹⁵ Dersom ein skal ta på seg å skrive noko så politisk korrekt som ein kritikk av den kapitalistiske vestlege verda så måtte det - slik Ravenhill såg det - gjerast med ein god dose svart humor og ei handfull nyskapande verkemidlar. Det var truleg også nettopp desse faktorane som gjorde at han skilde seg ut frå mengda og vekte åtgåum hjå det yngre teaterpublikumet.

Takka vere media i England, er det kanskje ikkje fyrst og fremst budskapet i stykka som har vorte ståande, men snarare midla han nyttar undervegs for å understreke budskapet. Blod, vald, sex og dopkultur har lett for å brenne seg fast på netthinna og overskugge den eigentlege agendaen. Feilslått allegoribruk ser eg som eitt av dei store problema til ”in your face”-teater eller drama. Dette er noko eg skal kome inn på i avsnittet ”Ravenhills allegoribruk”. Denne problematikken framstår for meg som eit ”catch 22”. Delar av publikum fokuserar for mykje på dei eksplisitte verkemidla og går glipp av budskapet. Likevel er det nettopp bruken av desse eksplisitte verkemidla som gjorde at han i si tid vekte åtgåum og fekk kringkasta budskapet sin til resten av publikum. Om budskapet nådde fram eller ikkje - keisam har eg ikkje inntrykk av at han var.

¹⁵ Kjelde: <http://www.inyerface-theatre.com/archive8.html> lesedato: 3.10.13

Etter å ha vore borte frå norske aviser og scenar i mange år, vart Ravenhill sin dramatikkk i januar 2013 presentert på eit norsk teaterprogram. Dette fann stad ved Rogaland Teater, og oppsetjinga bar tittelen *Shoot – Frihet og demokrati til helvete!* Stykket var basert på tolv einaktarar av Ravenhill, og vart omsett av Michael Evans og oppsett i Hilde Brinchmann sin regi. I eit påfylgjande intervju med Jan Zahl frå Aftenbladet 26.1.13 fortalte han korleis dramatikken hans hadde endra seg med åra:

- Ein endrar seg som person på 20 år, akkurat som verda endrar seg. Det eg skriv i dag, blir skriva av ein middelaldrande mann i ei anna verd enn då eg skreiv på 90-talet. Karakterane i "Shopping and Fucking" hadde knapt høyrte om internett; ingen levde online då. "Shoot!" er dominert av ting som ikkje eksisterte då, av krigen mot terror, konflikten med politisk islam og sikkerheitsspørsmål. (Ravenhill i Intervju med Zahl 2013) ¹⁶

Slik eg tolkar Sierz ligg styrken til Ravenhill i å skriva om tema som er aktuelle og diskuterte, men på ein ny og engasjerande måte. Dette tykkjer eg Ravenhill sjølv tydeleg får fram gjennom sitatet over.

Når eg no har valt overskrifta "Det behagelege ubehaget" er det to årsaker til dette. Eg luftar påstanden om at ubehag er ein dramatisk strategi hjå Ravenhill, og eit bærande ledd i arbeidet med å nå ut til sitt publikum. Dessutan er det noko spanande og bekymringslaust behageleg ved å sjå tabu bli behandla og reglar brotne i kontrollerte og trygge former, slik vi finn i teateret. Dette trur eg er noko av suksessgrunnlaget til Ravenhill. Dette var noko 90-talets unge publikum var villig til å forlata nattklubbane og trekkje til teatera for å sjå med eigne auger. Dette gjorde i fylgje Sierz teateret til den mest trendy staden å vere i denne perioden (Sierz, 2010). ¹⁷

Teateret sin nye status

Anthony Neilson (f. 1967), Mark Ravenhill og Sarah Kane (1971-1999) er dei tre viktigaste namna innan "in your face"-teater i fylgje Sierz¹⁸. Det er vanskeleg å tidfeste "in your face"-teater som fenomen eller periode. Ofte vert det ikkje nærare spesifisert enn at

¹⁶ Kjelde: http://www.aftenbladet.no/kultur/Shopping_-Fucking--Shooting-3111038.html#.Uk01dYsxHAK lesedato 3.2.13

¹⁷ Kjelde: <http://www.inyface-theatre.com/credits.html> lesedato 3.10.13

¹⁸ Kjelde: <http://www.inyface-theatre.com/what.html> lesedato 31.10.13

det ”fann stad på 90-talet”. Dersom vi ser på debutane til dei tre viktigaste representantane for sjangeren, finn vi at Neilson er den som har vore produktiv lengst. Han debuterte i 1990, medan debuten for Sarah Kane og Mark Ravenhill ikkje kom før i 1995 og 1996. Sjølv om “in your face”-teater kan reknast å vera ein eigen sjanger eller skrivestil, er ikkje dette heilt dekkjande. Eg får inntrykk av at det var meir enn berre ein ny måte å skrive dramatik på. Det fenga unge folk og drog nytt publikum inn i teateret, samstundes som reaksjonane rasa:

For a play to be controversial, it needs to touch raw nerves. Often, although the audience’s feelings of discomfort and outrage are real enough, the form of controversy takes is itself a performance: Walkouts, letters to the press, leader articles denouncing a ”waste of public money”, calls for bans or cuts in funding, mocking cartoons, questions in parliament, or even prosecution on charges of obscenity or blasphemy. (Sierz 2001:5)

Av utdraget frå Sierz si bok *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001) ser vi omfanget av det eg best kan skildre som eit fenomen. Dels skapt av Thatcher-generasjonens ytringsbehov, dels skapt av media. Media er eit svært viktig stikkord her. Sarah Kane og hennar stykke *Blasted* vart sett opp på Royal Court i januar 1995. Aviskritikarane reagerte i fylgje Sierz med sinne og raseri på det råe innhaldet i stykket (Sierz 2001:xii). Kannibalisme, seksuelt misbruk og eit usedvanleg usminka og rått språk var meir enn somme kritikarar kunne tåle, og reaksjonar i avisene og blant kritikarane var mange og aggressive. Stykket vekte merksemd og drog nytt og nyfiskt publikum til mindre kjende scener som til dømes Royal Court.

Med Ravenhills fyrste full-lengdes skodespel *Shopping and Fucking* i 1996 vert det også oppstyr i media. Mykje grunna tittelen vert det enorm merksemd rundt både Ravenhill og stykket. Dette vart ein snakkis blant unge folk som aldri før ville ha entra teateret (Sierz 2001:xii). Slik eg ser det er det naturleg å tidfeste “in your face” som fenomen frå 1995 til Sarah Kane sitt sjølv mord i 1999. Dette var ein kort og intens periode der det å gå på teater fekk ny status som noko hipt og trendy. Som Sierz sjølv påpeikar: ”For a few heady years, theatre was the new rock 'n' roll - a really cool place to be.¹⁹”

¹⁹ Kjelde: <http://www.inyface-theatre.com/intro.html> lesedato 31.10.13

“What’s in a name?”

Eg spør som Juliet Capulet frå Shakespears kjende stykke: kva betydning har namn og titlar? *Shopping and Fucking* vart produsert av kompaniet Out of Joint ved The Royal Court. Det hadde premiere ved Royal Court Theatre Upstairs i september 1996. Deretter la dei ut på landsturné. Etterkvart vart produksjonen flytta til the Queens theatre i West End i juni 1997, før dei la ut på internasjonal turné (Rebellato, 2001 i førordet på Ravenhills Plays:1). Av desse opplysningane kan vi sjå at interessa var stor omkring debutten til Ravenhill. Dramatikaren og akademikaren Dan Rebellato har skrivt førordet i den samlinga eg har av Ravenhill sine samla verk. Han skriv fylgjande om stykkets tittel:

...a play whose title could not be displayed outside theatres, printed in full in newspapers or on book covers, nor spoken unprompted at the telephone. Ravenhill is very good at titles, and this one has entered the public consciousness in a way that no play has done perhaps since *Look Back in Anger* forty years before. No doubt it contributed to the international success of this play: Two West End runs, a national and international tour, and dozens of other productions around the world.” (Rebellato, 2001: ix)

Rebellato verkar sikker i si sak når han tillegg tittelen mykje av æra for interessa rundt stykket. Det same gjer teaterkritikaren John Heilpern. Han meiner heller at stykket har fått ufortent mykje positiv merksemd, og er ein av dei meir kritiske stemmene eg har funne fram til. Han siterar den engelske avisa Times of London i sin humoristisk ladde kronikk *Shopping and Fucking: is there all there is?* ”As the venerable Times of London put it shrewdly: “The F-word still strikes many people with the crack of a rifle shot. There is still no consensus about its printability. The Times favors the f*** formula.” (Heilpern: 1998).²⁰ Heilpern påpeikar seinare at dette inngår i ei rekke naive forsøk på å sensurere tittelen. Ikkje berre i det konservative England, men også i New York Times, der dei skreiv ”Shopping and ...” som eit forsøk på å dysse det heile ned. Kan det tenkjast at dei tre punktuma i kraft av sitt nærver har motsett effekt av det som var tenkt? Media er i konstant endring og det kan godt hende at smertegrensa for The times of London hadde lege ein anna stad i dag. Eg kjem til å komme nærare inn på England som media-nasjon og media sin påverknad av *Shopping and Fucking* i kap. 5: ”Media som mellomledd”. Stykkets tittel vart til nokså tilfeldig etter ein prat Ravenhill hadde med kollegaen Sheila Goff. Ho fortalte Ravenhill om sitt møte med ein gamal kjenning på gata der ho fekk standardspørsmålet

²⁰ Kjelde: <http://observer.com/1998/02/shopping-and-fucking-is-that-all-there-is/> lesedato 1.3.13

”Kva gjer du for tida?” Ho svara ”Oh, I’m just writing a Shopping and Fucking novel.” (Sierz, 2010).²¹ Ravenhill som hadde teft for gode titlar tok utgangspunkt i denne utsegnen då han skulle gi namn til sitt fyrste skodespel i full lengde.

Namn og titlar har slik eg ser det ein tendens til å bli merkjelappar som vert nytta til å kategorisere og ”setje i bås”. Lat oss sjå på titlane til dei to fenomena eg har valt. ”Angry young men” vart raskt ein slik bås med medias hjelp. Det same kan vi seie om ”in your face”-teater²².

Det er mitt inntrykk at menneska har ein sterk innebygd trong til å sortere informasjon for betre å kunne forstå eit fenomen eller ei hending. Såleis er namn og titlar gode hjelpemiddel. Slik vert også namna og titlane tett knytt opp til identitet. Mark Ravenhill var på 90-talet i 20-åra. Eg går ut frå at han såleis skreiv om tema han møtte i sin kvardag, på ein måte som gjenspeglar hans identitet som homofil ung mann i 90-talets England. Kan vi gå så langt som å seie at tittelen på eit drama er andletet til skodespelet ut i verda? I så måte er det tittelen som skal representere det 89 sider lange dramaet i media, på teaterfasadar og på folks lepper. Då bør tittelen vere treffande og konsis. Val av tittel vart truleg ein større snakkis i aviser og medier enn Ravenhill fyrst hadde rekna med. Utsegnene til Dan Rebellato, John Heilpern og Aleks Sierz går i retning av at tittelen spelte ei uvanleg stor rolle for distribusjonen og populariteten til stykket – og viktigaste av alt, tittelen gjorde folk nyfikne på kva dette var for noko.

Dårlege tider nører kunsten

Margaret Thatcher sat som statsminister for *The Conservative and Unionist Party*. Dette er det største partiet på konservativ side. Ho sat som statsminister frå 1979-1990. I denne perioden endra det britiske samfunnet seg i retning meir marknadsstyring, monetarisme og privatisering av offentlege tenester (Middeke, Scnierer, Sierz, 2011:viii). Så markant var denne kursendinga at politikken til det konservative partiet i denne perioden seinare har vorte kjend under nemninga ”Thatcherism”. John Major frå same parti tek over statsministerposten i 1990-1997. Han held stø kurs i same retning som Thatcher og

²¹ Kjelde: <http://www.inerface-theatre.com/archive8.html> lesedato 4.10.13

²² I engelske kjelder nyttar dei ofte ”in your face” drama” framfor ”in your face” teater”. Sierz nyttar skrivemåten ”In-yer-face” medan eg vel å halde meg til skrivemåten ”in your face” teater” då eg tykkjer denne høver best til mi problemstilling der eg ser på ”in your face” og Angry Young Men som *Teaterfenomen*.

privatiserar mellom anna jernbaneanverket i 1993. Då arbeidarpartiet under leiing av Tony Blair reformerte politikken sin med det dei kalla "New Labour" frå 1994 og utover, gjorde dei sitt beste val i partiet si historie og fekk statsministerposten i 1997 (Tvedt: 2011).²³ Likevel sette arven etter Thatcher eit markant preg også på opposisjonen sine regjeringar med Blair 1997-2007 og Gordon Brown 2007-2010. Føreordet til *Contemporary British Playwrights* (2011) av Middeke, Schnierer og Sierz, gjev inntrykk av at Thatcherperioden i praksis hadde innverknad på kulturpolitikken langt inn i regjeringsperioden til New Labour. Eit døme på dette var kutta i stønad til Arts Council, som i Storbritannia er ekvivalenten til kulturrådet. Frå 1980-åra og utover vart det gjentekne gongar gjort kutt på dette området, noko som råka teatera hardt. Dette endra seg ikkje før i 2000. På oppfordring frå Kulturrådet skreiv Peter Boyden ein rapport som hadde som mål å kartleggje regionalteateras rolle og funksjon i Storbritannia. På teaterkompaniet "Wildworks" sine nettsider fann eg fylgjande informasjon om Boyden, som i 2013 sat i styret for kompaniet: "Boyden har lang erfaring frå kulturlivet gjennom sin bakgrunn innan forlag og musikkproduksjon. Då han vart engasjert i arbeidet med rapporten i 1999 hadde han 25 års erfaring med kulturpolitikk med vekt på scenekunst, og vart rekna for å vere ein av dei dyktigaste strategane på området" (Kjelde: eiga omsetjing frå Wildworks sin nettstad).²⁴ Denne rapporten resulterte i at New Labour løyva 25 millionar GBP til teatera i heile Storbritannia. Dette resulterte i ein kraftig framvekst av ny samtidsdramatikk, som i det britiske språket meir spesifikt vert kalla New Writing (Middeke, Schnierer, Sierz, 2011:ix).

Vi ser av det grovt skisserte politiske landskapet frå 1979 og fram til 2000, at det har vore harde kår for britisk teater. Kunstnarisk leiar for The Royal Court 1992-1998 Stephen Daldry skriv i 1994 ein artikkel²⁵ i *The Guardian* med tittelen *Writing the future*. I denne artikkelen erklærer han inngangen av ein ny æra i britisk dramatikk. Slik eg les han, skriv han at trass i dei dårlege tidene så har han dei to siste åra sett ei endring på området ny dramatikk. Sjølv om dei finansielle vilkåra for å kunne produsere nye drama hadde vorte verre, verka dette å gi næring til ein ny generasjon dramatikarar som lausreiv seg frå det bitre synet på teaterpolitikken som hadde rådd det siste tiåret. Den politisk motiverte dramatikken som hørte 70- og 80-talet til var no erstatta av dramatikk som sette individets politikk i sentrum. Denne politikken rørte ved seksualitet og kjønn, og gav uttrykk for ei

²³ Kjelde: http://snl.no/versions/list/Labour_Party/britisk_parti lesedato 5.10.13

²⁴ Kjelde: <http://www.wildworks.biz/1.5/team/peter-boyden/> lesedato 5.10.13

²⁵ På grunn av begrensa tilgang til *The Guardian* sitt nettarkiv har eg nytta den interaktive tidslinja til Royal Court Theatre på deira nettstad, der artikkelen er avbilda, som eit ledd i teaterets historie.

stigande bekymring for vald og nasjonalisme. Det lufta spørsmål om sinnssjukdom og tabu, uskuldd og vondskap, og behandla tema som det tilfeldige og det overnaturlige. Teateret var med denne nye bølga dramatikarar tilbake i posisjonen som samfunnsbarometer (Daldry, 1994²⁶). Det er grunn til å tru at det er konturane av det som seinare skulle danne grunnlaget for “in your face”-teater vi ser her. Dette vert stadfesta av Aleks Sierz som skriv fylgjande om The Royal Court Theater på sine ressursider om “in your face”-teater:

Leader of the powerhouse theatres that specialize in new writing, with its two spaces, a main stage and the Theatre Upstairs studio. The proud legacy of George Devine, its first artistic director. Reinvented itself in the early 1990s under its artistic director Stephen Daldry, who championed new writers such as Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth and dozens of others (Sierz, 2010)²⁷

I ljøs av Daldry sin artikkel og sitatet av Sierz har eg grunn til å tru at klisjeen om at dårlige tider nærer kunsten stemmer godt i høve til “in your face”-teaterfenomenet sin framvekst på 90-talet.

Ravenhill sin allegoribruk

Shopping and Fucking (1996) er eit 89 sider langt drama med fem karakterar. Fire gutar og ei jente. Gutenamna Mark, Robbie, Gary og Brian har Ravenhill lånt frå medlemane i popgruppa ”Take That”, som var eit profilert boyband frå denne perioden (Reballato, 2001:ix). Jenta – Lulu er såleis oppkalla etter artisten Lulu som var oppvarmingsartist ved turneane deira på 90-talet. For min del går assosiasjonane kring dette namnet i retning av Frank Wedekinds promiskuøse Lulu frå *Jordånden* (1895) og *Pandoras eske* (1904). Teaterregissør Kjersti Horn (fødd 1977) seier dette om Wedekind og Ravenhill: ”Frank Wedekind var jo tross alt sin tids Ravenhill, en teaterrebell som raste mot alt og alle, og som nektet å innordne seg et samfunnssystem som gjennom konvensjon, religion og tradisjon begrenset menneskets frihet til å handle, tenke og elske.” (Horn, 2010)²⁸

Ho har regissert oppsetjingar av både Ravenhill og Wedekind og gjev gjennom dette sitatet næring til mistanken min om eit tematisk slektskap mellom dei to

²⁶ Kjelde: <http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline/> lesedato 5.10.13

²⁷ Kjelde: <http://www.inyerface-theatre.com/az.html#r> lesedato 5.10.13

²⁸ Kjelde: http://www.oslonye.no/for_presse/bakgrunnsstoff/40083.html lesedato 9.10.13

dramatikarane. Gjennom oppgåva *Lulu – frå idé til modernistisk meisterverk* (2011) på bachelornivå, fekk eg sjå nærare på Wedekinds originalhistorie. Denne vart omgjort til opera av komponist Alban Berg på 1930-talet. Bakteppet for oppgåva var Stefan Herheim si operaoppsetjing i Bjørvika 2011. Etter å ha gjort meg kjend med Ravenhill og *Shopping and Fucking* fann eg to punkt som er felles for dei begge. Det eine er ein utstrekkt bruk av litterære allegoriar som skildrar samfunnet i forfattaren si samtid, det andre er bruken av tragikomikk med innslag av det groteske, noko eg kjem til å behandle i neste underkapittel. Lulu går frå å vere dansar til å bli prostituert. Denne reverserte klassereisa leier til at ho mot slutten nyttar sex for å tileigne seg makt. Slik vert ho avhengig av denne type handel, noko som også leier til hennar undergang.

I *Shopping and Fucking* er mellommenneskelege relasjonar nesten borte. Karakteren Mark, som kan sjåast på som stykkets hovudperson, har etter dette sitatet å døma, ei fortid i finansverda: "I used to know what I felt. I traded. I made money. Tic Tac. And when I made money I was happy, when I lost money I was unhappy. Then things got complicated." (Ravenhill, 2001:33). I stykket er han heroinavhengig. Han vil vene seg av med dopet og har vore nykter i ti dagar når stykket byrjar. I avrusingsperioden skal han ikkje inngå personlege forhold. For å klare dette har han kjøpt seksuelle tenester. Han erstattar såleis nærleik og kjærleik med tenester frå prostituerte.

Prostitusjon som allegori er ikkje noko nytt i dramatikken. Alt frå Shakespeare si tid fins det dømer på dette. I hans stykke *Timon av Athen* (1606-9) lekamleggjer ei gruppe prostituerte menneskenaturens umoralske val, når vi er drivne av økonomisk naud (Cousins 2011:209). Det at dei prostituerte i stykket smittar kundane sine med veneriske sjukdomar, er eit bilete på korleis slik umoral smittar og breier om seg når menneske er i pressa situasjonar. Både Bertolt Brecht og Karl Marx har tolka Shakespeare sitt stykke som ein kritisk analyse av kapitalismen (Cousins, 2011:209). Koplinga mellom konsum, sexhandel, makt og pengar ligg i overflata gjennom heile stykket til Ravenhill. Dramaet slik det framstår for meg, er eit "lappeteppe" av små historier som er sydd inn i hovudhistoria gjennom karakterane si munnlege overføring av desse. Historiane kjem gjerne på oppfordring frå dei ulike karakterane. Forteljingane fungerer også som allegoriar i stykket, utan at dei vert utspelt på scena. "Lappeteppet" som etterkvart dannar seg, gjer det somme gonger vanskeleg for meg som lesar å skilje mellom røyndom og fiksjon. At somme scenar har vorte teke for bokstaveleg, kan såleis tenkjast å vere eit problem for Ravenhills stykke.

Svarte tema, svart humor

Definisjonen av svart humor på store norske leksikon sine nettsider ser slik ut:

”pessimistisk, ofte grotesk humor, blanding av komikk og tragedie. Som litterært begrep særlig kjent fra 1960-årenes litteratur i USA, f.eks. hos Joseph Heller og Kurt Vonnegut” (Skei: 2009).²⁹ *Shopping and Fucking* vert i fleire aviskritikkar omtala som ein svart komedie. Den håplause situasjonen til dei fem karakterane gjer at pessimismen bikkar over i det komiske, og gjev publikum lov til å le sjølv i det håplause. Dette kan nok verke forløysande i møtet med dei alvorlege og somme gonger groteske temaa som Ravenhill tek opp.

Svart humor som litterært omgrep vart som Skei skriv truleg etablert på 60-talet i USA. Likevel finn forskarane allereie hjå Shakespeare at somme av skodespela ikkje høver inn under den tredelte klassifiseringa som er nytta i folioen (Cousins, 2011:20). Særleg blant hans seinare skodespel finn vi desse stykka, som nokre forskarar kallar romansar, andre kallar problemstykke og atter andre kallar tragikomediar. Klassifiseringsproblemet oppstår når element frå tragedien som lideskap og tap, fusjonerar med element frå komedien som tilgiving og forsoning (Cousins, 2011:20). Fusjonen mellom det tragiske og det komiske er eit viktig element i svart humor. Det er viktig å understreke at tragedie og komedie som omgrep ikkje ber med seg same tyding i Shakespeare si tid som i vår tid. Medan omgrepa på den tid stilte spesifikke krav til innhald og tematikk, er omgrepa slik dei vert brukt i daglegtalen vår tettare knytt opp til humor, eller mangelen på humor. Det er såleis ikkje ein direkte samanheng mellom Shakespeare sine problemstykke og svart humor i dagens tyding av omgrepet. Likevel er det interessant å sjå korleis det tragiske og det komiske verkar sjølvforsterkande på kvarandre i teatersamanheng, både i engelsk renessanseteater og i postmoderne samtidsdramatikk.

John Osborne har antyda at *Look Back in Anger* var ein komedie: ”A Performance of Look Back without persistent laughter is like an opera without arias. Indeed, Jimmy Porter’s inaccurately named ”tirades” should be approached as arias, and require the most adroit handling, delicacy of delivery, invention and timing” (Osborne, 1996b:x-xi i Sierz, 2008:34). Her understrekar Osborne at humor har ein avgjerande rolle i hans stykke. Han samanliknar også Jimmys raseriutbrot i monologform med ariar i ein opera, og påpeikar at

²⁹ Kjelde: http://snl.no/svart_humor lesedato 17.10.13

deira verknad avheng fullt og heilt av skodespelarens timing. Timing kan forklarast som ei innebygd kjensle av å vite *når* dei ulike replikkane bør seiast eller handlingar skal utførast. Timing er eitt av komediens viktigaste prinsipp. Med riktig timing kan skodespelaren framkalle komiske element i teksten også på stader der det ikkje er intendert av dramatikaren. Ofte ligg det nyansar i teksten som berre er opp til den enkelte skodespelar å oppdage og å utnytte.

Sjølv om svart humor i fylgje Skei oppstod som omgrep i USA med Joseph Heller og bøker som *Catch 22*, er svart humor for min del tett knytt opp til britisk TV-underhaldningskultur med namn som Monty Python, Rowan Atkinson og Ricky Gervais i spissen. Kva kjenneteiknar såleis britisk humor? Klasesamfunnet har vore opphav til fleire britiske situasjonskomediar som *Høy på pæra* og *Hotell i særklasse*. Felles for desse seriane er at både Basil Fawlty og Hyacinth Bucket er karakterar som ynskjer seg høgare opp i dei sosiale lag enn dei opphaveleg er. Dette er situasjonsbasert humor som til tider spelar på det pinsame og flaue. Det fins seriar som har teke det pinsame eit steg vidare og utvikla det til eit bærande komisk element i humoren sin. Eit døme på dette er Ricky Gervais med sin fiktive dokumentarserie om arbeidskvardagen på kontor i ”The office”. Han karikerar den typiske britten og syner oss det komiske i dei sårbare sidene til heilt vanlege menneske. Mitt inntrykk er at sjølvironi er eit bærande element i britisk humor som dei gjennom fleire tiår med gode tv-komediar har lukkast i å perfeksjonere.

I Ravenhills stykke er humoren særleg tydeleg då den noko naive Robbie fortel Lulu korleis han i eit innfall av rein godheit gav bort fem hundre extacytablettar på ein klubb. Ravenhill inviterar også til latter når Lulu og Robbie i forsøk på å tene inn dei tapte midlane frå tablettane set opp ei sextelefonlinje, utan å meistre denne form for konversasjon. Stykket har mange og korte scener. Dette merkar ein godt som lesar av dramaet, men den fulle effekten av desse korte scenene vart ikkje tydeleg for meg før eg såg opptak frå ulike sceneversjonar på YouTube. Stykkets mange scener minnar om sketsjens korte format og komprimerte innhald. Denne forma høver også godt til dei mange små historiene som stykket er bygd på. Somme scener er meir humoristisk ladde enn andre. Ei av dei sterkaste scenene inneber seksuell omgang med den fjorten år gamle prostituerte Gary. Dette er stykkets mest sårbare karakter. Han fortel i ei anna scene om korleis han vart misbrukt av stefaren og søkte hjelp hjå eit offentleg legekantor. Han fortel om misbruket til ein pleiar som lyttar til, tenkjer seg om og spør om faren nytta kondom under valdtekt. Ho sender Gary ut att med ein informasjonsbrosjyre om kondombruk i handa. Dette er eit døme på korleis Ravenhill tek samfunnets ineffektivitet og passivisme

på kornet gjennom å syne oss det absurde i situasjonen. Somme gonger er grensa tynn mellom det absurde og det komiske, og dette tykkjer eg pleiaren sin respons er eit døme på.

Ravenhill skriv om unge, mistilpassa menn og kvinner. For å takle vanskelege tema kan det vere frigjerande og avvæpnande å tilnærma seg desse temaa gjennom humor. Dette gjer også sitt til at Ravenhill verkar mindre sjølvhøgtidleg og formanande, sjølv som samfunnsrefsande dramatar. Eg finn at det er liten tvil om at svarte tema kler svart humor, og at dette er ein viktig strategi i Ravenhills stykke som han gjennomfører utan at han går på akkord med budskapen sin.

Venegjengen som familierelasjonar

Hovudpersonane frå *Shopping and Fucking* er ikkje familiebaserte. Dei har av ulike årsaker ikkje innpass i det normale familielivet. Dette leier til at dei tek på seg ulike familierollar i venegjengen. Nokre figurerar i morsrolla, andre i farsrolla, andre er som sysken. Dette kan tolkast som ein overlevingsstrategi. Mangelen på mellommenneskelege relasjonar karakterane i mellom, kan gjere at dei har behov for å fylle rollene i den standardiserte kjernefamilien.

Lulu har som einaste kvinnelege hovudrolle i stykke ein dobbelposisjon som morsfigur til Mark og systerfigur til Robbie. Ho introduserar mat tidleg i scene 1 då ho freistar å få Mark til å ete. Maten vert ein raud tråd for hennar rollefigur stykket gjennom, og fungerer for min del som eit sterkt symbol på moderleg kjerleik og omtanke, sjølv om denne omtanken alltid ligg på eit marginalg plan. Det er som om morsrollas nærver understrekar fråveret av ei ekte mor. Dette paradokset går igjen hjå Brian som er den eldste mannlege karakteren og ein farsfigur, særleg for Lulu og Robbie i dei scenane dei figurerar som sysken. Brian handlar med dop og drillar i ei av scenene Lulu og Robbie til å selje for seg. Samstundes innprentar han kapitalistiske læresetningar i dei. Eit døme på dette er utsegner som: "Son, the first few words in the Bible are...get the money first. Get. The. Money. First." og "Money is sivilisation" (Ravenhill 2001:87). I desse scenene driv Brian regelrett oppdraging av dei to.

Gary, den sårbare 14-årgamle guten framstår som yngsteborn i familien. Han har eit veldig behov for å finne ein farsfigur. Det vert etterkvart Mark som fyller denne rolla.

Mark er mykje eldre enn Gary. Dei innleier eit seksuelt forhold som etterkvart går over i ei form for kjærleiksforhold.

Eg tykkjer det er interessant å sjå korleis Ravenhill nyttar det sosiale spelet i ein venegjeng til å dra parallellar til det standardiserte familielivet. Særleg interessant er dette då det finn stad på 90-talet. Dette var ein periode då amerikanske TV-seriar som *Sex og Singelliv*, *Seinfeld* og *Friends* dyrka ideen om venegjengen som erstatning for kjernefamilien. 80-talet derimot hadde store tv-suksessar som den familiebaserte situasjonskomedien *Under samme tak*, og familiesåper som *Dynastiet*, *Falcon Crest* og *Glamour*. Med slik påverknad kan det hende at det tidlegare kravet om å etablere seg og stifte familie vart noko nedtona på 1990-talet. Og dette ikkje berre i kommersielle TV-seriar, men også innan ny ung dramatik i Storbritannia.

Kort oppsummering

“In your face”-teater er ikkje eit kompani, ikkje eit hus, eller ei organisert gruppe menneske, men eit teaterfenomen som oppstår som konsekvens av politisk klima, ytringsbehovet til ein generasjon av unge individualistar, mediahysteri og britisk konservativisme. Provokativt og konfronterande teater var jo ikkje nytt, det fekk verda både med Alfred Jarry (1873-1907) og Antonin Artaud (1896-1948), men med “in your face”-teater fornya dei unge dramatikarane teaterets sosiale status og formsydde tematikken til 90-talets Storbritannia. Det er min oppfatning at dette fenomenet ikkje kunne ha oppstått noko anna stad enn i London. Dette på grunn av dei mange sosiale og politiske faktorane som spelte inn. Slik eg forstår Sierz, skriv han på sine ressursider at “in your face”-dramatikken vart opphav til ein ny estetisk røyndom som var for 90-talet det Artaud og Jarry var i Frankrike for 1920-talet og absurdismen og ”angry young men” var for 50-talet.³⁰

³⁰ Kjelde <http://www.inyerface-theatre.com/what.html> lesedato: 31.10.13

5. MEDIA SOM MELLOMLEDD

Introduksjon og kontekstualisering

I dette kapitlet skal vi sjå nærare på media som mellomledd mellom det som hender på teaterscena og det som vert diskutert i samfunnet. “Angry young men” og ”In your face”-teater er fenomen som fann stad mellom 1956 og 1999. Dette gjer avisene til det mest aktuelle medieformatet. Felles for desse to fenomena er at dei begge er veldokumenterte i si samtids aviser. Mykje av populariteten og den store utstrekninga kan sporast tilbake til feite typar i avisoverskriftene og sladrespaltene. Samstundes er både Osborne og Ravenhill diskutert i ei rekkje aviskritikkar i det vi ville omtalt som kvalitetsaviser. Dei har såleis vekt åtgåum og merksemd både i tabloid- og broadsheet-aviser.

Den britiske romanforfattaren og filosofen Colin Wilson (1931-2013) representerte saman med Osborne “angry young men”. Dette er eit utdrag frå boka ”*The Angry Years*” (2007) som under tittelen ”*Confessions of an angry young man*” er å finne på *The Daily Mail* sine nettsider.³¹ Han skriv:

I was 24 and had just been launched into vertiginous public notoriety after the success of my first book *The Outsider*, about people who feel alienated from a materialistic society. Two weeks before the book was reviewed, a new play called *Look Back in Anger* had launched its author on a path to fame. Within days, John Osborne and I were being bracketed together as the original “angry young men” (Wilson, 2007).

Frå sitatet forstår vi at media, og då særleg avisene, raskt plasserte han i same bås som nykommardramatikaren John Osborne. Saman utgjorde dei – sett med medias auger – dei originale “angry young men”. Wilson gav i tillegg Osborne mykje av æra for sin eigen positive publisitet i avisene. Han skriv her om sitt eige gjennombrot som forfattar og korleis det gagna Wilson at Osborne sitt stykke kom ut same månaden:

This book flowed easily and I had an odd premonition that it was going to be my breakthrough. It was. But I very much doubt it would have aroused widespread attention in the tabloids unless *Look Back in Anger* had appeared in the same month - and been acclaimed by a combative young critic, called Kenneth

³¹ Kjelde: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-452575/Confessions-angry-young-man.html> lesedato 18.2.14

Tynan, who had a craving for publicity. It was Tynan who was the Svengali behind the “angry young men”. (Wilson, 2007)

Vi ser også at den unge kritikeren Kenneth Tynan skal bli viktig for media sin rolle i fenomenet “angry young men”.

“In your face” vart som nemnt kickstarta ved at den unge dramatikaren Sarah Kane 1971-1999 debuterte med Stykket ”*Blasted*” i 1995. Aleks Sierz har skrivne ein artikkelen ”*Outrage*” (2001) i *The Telegraph* der han spår slutten for “in your face”-teater som periode. Her omtalar han kva effekt debutstykket til Kane hadde på media, og korleis Kane i sin tur reagerte på reaksjonane:

Blasted was shocking because of its sex and violence - the Guardian listed its "scenes of masturbation, fellatio, frottage, micturition, defecation - ah, those old familiar faeces - homosexual rape, eye gouging and cannibalism". In reply, Kane pointed out that "a list of contents is not a review" and attacked the failure of critics to understand new drama. (Sierz, 2001³²)

Den kan verke som om media ikkje visste kvar dei skulle byrje i møtet med denne nye dramatikken. Denne type dramatikkk var kanskje for nytt territorium til at omgrepsapparatet var tilstrekkeleg utvikla og danna tynt grunnlag for gode nyanserte kritikkar. I staden hang avsene seg i byrjinga mest opp i innhaldet utan å få noko breiare forståing for temaa som vart omhandla i stykket. Sierz skriv vidare:

Where Kane led, others followed. Play after play stormed into the glare of media attention: Mark Ravenhill's *Shopping and F-ing*, Jez Butterworth's *Mojo*, Patrick Marber's *Closer*, Irvine Welsh's *Trainspotting* and a dozen other trawls through the extremes of human experience. Over the past five years, as I sat through one outrage after another, I realised I was witnessing a revolution in sensibility akin to the one initiated in 1956 with *Look Back in Anger*. (Sierz, 2001)

Sierz har etter mitt syn vore sterkt delaktig når det gjeld å utvikle det sårt tiltrengte omgrepsapparatet for den nye dramatikken han skulle kome til å døype “in your face”. Det er også han som for meg har danna grunnlag for ein akademisk konsensus om at det fins ein raud tråd som koplar Osborne og Ravnehill. I dei påfølgjande avsnitta skal eg freiste å finne ut korleis media verkar som mellomledd mellom scene og samfunn. I arbeidet med dette har det vorte naudsynt å sjå på objektivitet, persepsjon versus resepsjon, kritikarrolla, aviskritikkens to tradisjonar og medietilhøva i Storbritannia, samanlikna med norske. Dette

³² Kjelde: <http://www.telegraph.co.uk/culture/4721773/Outrage.html> lesedato 17.2.14

for å betre forstå kva som sameinar desse to teaterfenomena, og kor mykje av dette fellesgrunnlaget som kan tilskrivast *mediefenomena* “angry young men” og “in your face”.

Problemstillingar knytt til aviser som kjeldemateriale i teaterforskinga

Scene og sal kan ofte framstå som ein dikotomi i teaterforskinga. Vi finn desse to partane på kvar si side av det mørkeraude, tunge tøyestykket som tradisjonelt utgjer sceneteppet i institusjonsteateret. Vi finn dei også på kvar si side av ei usynleg line når me vitjar eit ”black box”-teater. Det har gjennom ulike stadium i teatervitskapen vore skrive om både *skiljet* mellom scene og sal og *møtet* mellom scene og sal. Slik eg ser det er ikkje denne dikotomien noko me er ferdige med når teppet fell. Den fysiske teaterhendinga er ferdig, men likevel vert publikum verande i ein tilstand der kva som helst kan tilføra noko nytt til vår oppleving av teaterhendinga.

Eg vart fyrst var denne prosessen etter at eg inviterte med meg ein gjest til Black Box Teater for å sjå De Utvalgte si framsyning som også bar tittelen *De Utvalgte* (2013). Denne framsyninga inneheld aktørar med Downs syndrom. Min gjest har over 20 års bakgrunn som vernepleiar. Dette var hennar fyrste besøk til Black Box Teater. Gjennom sjølve teaterhendinga var merksemda hennar retta mot dei ulike elementa som utgjorde sjølve scenebilete. Framsyninga hadde eit krevjande visuelt uttrykk med scenografi som var prosjektert i 3D video. Ho fortalde at ho i etterkant hadde tenkt mykje på framsyninga. Det var fyrst etter ho hadde gått ut av salen og tilbake til arbeidskvardagen at ho fekk kapasitet til å tenkje over innhaldet. Ho tenkte på sitt eige yrke, og sette dette i samband med tematikken i stykket, og møtte teater på ein meir intim og personleg måte enn tidlegare. Den svenske professoren i teatervitskap Willmar Sauter har skrive boka *The Theatrical Event - Dynamics of Performance and Perception* (2000). Han skil mellom to omgrep i møte med ei teaterhending. Desse er persepsjon og resepsjon:³³

The difference between perception and reception can be described in various ways. To a certain degree, they belong to different traditions: ”perceptions” carries connotations that tie it to phenomenology, while ”receptions” refers to cultural studies and the analysis of social values and mental words. Another distinction would be to understand perception as an aspect of the communicative interaction – therefore I pair perception with presentation – while reception describes the process taking place after a performance (i.e., it is a consequence rather than an integral part of the theatrical event). While perception focuses on the communicative process, reception describes the result of communication. (Sauter, 2000:5-6)”

³³ Resepsjonsomgrepet vert også nytta i breiare forstand om korleis eit verk vart motteke i si samtid.

Som vi ser av sitatet er persepsjonsprosessen er knytt til kommunikasjonsaspektet ved teaterhendinga, medan resepsjon er knytt til prosessen i etterkant av teaterhendinga. I dømet over ser vi at førestillinga *De utvalgte* trigga resepsjonsprosessen hjå tilskodaren. Resepsjonsprosessen kan såleis overskride den fysiske tidsramma til teaterhendinga. Slik overskrir teaterhendinga sin plass i tid og rom for å kome til overflata sjølv i det daglege livet etter teaterbesøket. Persepsjonen derimot, byrjar idet vi går inn i rommet og mottek og behandlar inntrykka i sanseapparatet vårt. Særleg resepsjonsprosessen er svært vanskeleg å behandle i forskingssamanheng. Dette gjer resepsjonens status som kunnskapskjelde svært problematisk, medan persepsjon er eit noko enklare forskingsobjekt.

Eg nemner dette for å understreke at sanseintrykka eit teaterstykke framkallar hjå den enkelte er nærmast umogelege å drive forskning på. Dette er problematisk når ein som teaterforskar har behov for å finne ut korleis ei førestilling vart motteke, og kva fysiske og psykiske prosessar den sette i sving hjå den enkelte publikummar. Denne problemstillinga gjeld ikkje berre hendingar som ligg tilbake i tid. Den er like gjeldande for samtidige teaterhendingar og er uløseleg knytt opp mot det flyktige ”her og no” aspektet ved teateret.

Om ein hadde intervjuja alle i publikum etter førestilling same kveld hadde det framleis vore vanskeleg å skape eit korrekt bilete av den subjektive opplevinga. Dette er problem ein lyt godta at fins dersom ein skal forske på teaterhendingar. Heldigvis fins det individ i ein teatersal som får betalt for å formidle persepsjon i møtet med teaterhendingar. Dette individet er teaterkritikaren eller journalisten. Problemet vedvarar likevel då det er lite som skil journalisten frå den vanlege tilskodaren i eit kollektivt publikum. Spriket mellom det dramatikaren eller regissøren freistar å syne oss og det som vert sett, vil difor også gjelde journalisten. Den største skilnaden mellom den vanlege tilskodaren og journalisten er at hans eller hennar subjektive fortolking kjem på trykk neste dag. Det som vert vektlagt i den aktuelle kritikken vil truleg farge både dei som enno ikkje har ein relasjon til eventen og mange av dei som sat i same sal.

Subjektiviteten har vi heldigvis forlenget godteke i vår postpositivistiske tid. Eit døme på dette finn ein hjå den engelske teaterprofessoren David Wiles ved Royal Holloway University of London. Han har skriva ein artikkel som heiter *Seeing Is Believing – The Historian’s use of Images* (2010). Her går han dels ikonografisk til verks for å sjå på kva status bilete har i historieforskinga. Han innleier artikkelen sin med

Shakespeare-professoren Stephen Orgel sin påstand: "For the practice of theatre history, "What did audiences see?" is a far more productive question than "What did playwrights create". ...Plays were once deemed to happen ininside theatre spaces, but it is now increasingly recognized that the theatre event *is* the creation of a relationship in space" (Wiles, 2010 s. 215). På denne måten kan vi som historikarar velje å vektleggje tilskodaren si oppleving av verket, ikkje berre kunstnaren sine intensjonar. Dette minnar om "reader-response"-teori. Denne måten å tilnærma seg eit litterært verk på vert også nytta i samanheng med litteraturkritikk. Tankesettet vaks fram innan litteraturforskninga på 60-talet i USA og Tyskland gjennom teoretikarar som Stanley Fish, David Bleich, og Wolfgang Iser³⁴. Marvin Carlson omtalar denne greina av litteraturteorien/kritikken i si bok *Performance: A Critical Introduction* (1996). I "reader-response"-teori legg ein vekt på lesaren sin interpretasjon av verket. Den som les nyttar sine føresetnader og sitt omgrepsapparat i møte med verket. Dette flyttar fokus, påverknadskraft og såleis også makt frå forfattar til lesar, frå skapar til mottakar (Carlson, 1996: 67).

Lat oss overføre litt av dette tankematerialet til teatereventen. Interpretøren har mykje makt over teatereventen. Denne må såleis ikkje kun definerast ut frå kva som hender i teaterrommet, men vert konstituert av utvekslinga mellom scene og sal i eitt *space*. Space-omgrepet kan, ut frå resepsjonsdømet om "*De Utvalte*" overskride teatersalens fire veggjar. Dette er ein mykje vidare definisjon på teater-eventen.

To tradisjonar innan aviskritikken

Knut Ove Arntzen har i sin artikkel *Personlig formidling og faglig forståelse – Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske* (2008) sett nærare på kjenneteikn ved dagens teaterkritikk. Han peikar på at det fins to hovudretningar innan teaterkritikken, den analytiske og den impresjonistiske. Det er lagt opp til større rom for subjektivitet i den impresjonistiske teaterkritikken. Ved ei analytisk tilnærming ligg det ein viss objektivitet implisitt. Ein kan aldri vere heilt objektiv som teaterkritikar, men om ein samanliknar dei to retningane finn ein at det i den impresjonistiske teaterkritikken vert lagt større vekt på

³⁴ Kjelde: <http://www.poetryfoundation.org/learning/glossary-term/reader-response%20theory> lesedato 7.3.14

kritikarens personlege oppleving enn på det analytiske. Den faglege argumentasjonen er tilstade, men i ei meir personleg form enn i den analytiske teaterkritikken.

Han tek eit døme frå vårt eige land og omtalar 1800-talet som ein periode då den analytiske teaterkritikken stod sterkt og vart vidd mykje spalteplass. Den var todelt der ein del omhandla ”scenisk tilrettelegging og skuespillernes innsats” (Arntzen, 2008: 229) og ein omhandla den dramatiske teksten. Frå 1900-talet har vi impresjonistiske kritikkar som ikkje berre fortel korleis teaterstykket vart oppfatta, men som også inkluderar kven som var tilstade, kva som hende i pausen, samt reisa til og frå teateret, noko som gjerne la opp til detaljerte reiseskildringar. Denne typen teaterkritikk er god og detaljert dokumentasjon med tanke på kontekst og kulturhistorie.

I dag finn vi helst analytiske kritikkar med fagleg argumentasjon i nisjeaviser og fagtidsskrifter (Arntzen, 2008: 229). Han tilføyer at den raske meiningsutvekslinga gjennom internett og chat leier til at den impresjonistiske kritikken får ny aktualitet. Meiningsutvekslinga i media fins i langt fleire format no enn det gjorde i 2008 då Arntzen publiserte denne artikkelen. Facebook, Instagram og Twitter bør nemnast som dei tre viktigaste.³⁵ Eit godt døme på denne nye mediabruken finn vi når Black Box Teater tek bilete av avisomtalar, komande førestillingar og premierar og postar desse på Facebook og Instagram – meiningsplattformer som baserar heile konseptet sitt på direkte formidling av inntrykk. Slik eg ser det er den ny-impresjonistiske teaterkritikken meir aktuell no enn nokon gong. Det optimale for meg som teatervitar er likevel å ha god tilgang til begge typar teaterkritikk. Då ein i dokumentasjonsprosessen ynskjer å skapa eit nyansert bilete av samfunnsdiskursen kan det også vere nyttig å innlemme anmeldelsar og omtalar i kjeldematerialet. Men då det er andre faglege krav til desse formata, må ein skjerpe det kjeldekritiske blikket. Dette endrar likevel ikkje at dei utgjer ein viktig del av samfunnsdiskursen og er med på å skape forskingsgrunnlag for oss som vil kartleggje verknadane av ei teatral hending.

Den britiske avispressa

For å forstå avispressa si historiske posisjon i Storbritannia finn eg det naudsynt å sjå nærare på den britiske avispressa for så å samanlikne med Noreg. Det er til dømes stor

³⁵ Instagram er ein biletråd som vert oppdatert ved at personar ein har valt å ”fylgje” på Instagram tek bilete med mobilen og legg det ut i augneblinken.

skilnad på kva vi legg i det britiske versus det norske tabloidomgrepet. Det er i tillegg interessant å sjå på korleis avisene vi veljer heng saman med identiteten vår, og kven vi ynskjer å vere. Eg vil også komme inn på kva aviser Osborne og Ravenhill sjølv har vore bidragsytarar til. Avisene vil alltid stå i ein mellomleddsposisjon til nasjonens tilstand. Skal vi forstå Ravenhill og Osborne si samtid må vi difor gå til avisene.

Uttrykket ”tabloid” har i opphavet med format å gjere. Avisene i Storbritannia gjekk allereie i 1903 med *Daily Mirror* frå å vere heilsideavis til å verte halvsideavis eller tabloid (Tessem: SNL.no).³⁶ Ved hjelp av nye metodar for trykk og bilete vart dette nye formatet ein stor suksess. Etterkvart eksploderte tabloidformatet i popularitet og breidde seg til andre land. Storbritannia vart med dette opphavslan for tabloide aviser, og er framleis i dag kjend for tabloidpressa si.

I dag dominerar gjerne tabloidformatet då det er meir praktisk og handterleg. Mange hovudstader har minst to konkurrerande tabloidaviser. Tabloidomgrepet vert i dag også nytta for å skildre avisenes innhald og offentlege profil. Kjendisstoff, skandalar, helse og livsstil, samt utstrekt bruk av sensasjonsoverskrifter og kynisk biletbuk, kjenneteiknar denne avistypen. Britisk tabloidpresse har lenge hatt eit frynsete rykte. Dette ryktet vart ytterlegare forsterka av den mykje omtalte Rupert Murdoch-skandalen i 2011. Murdoch vart som eigar av avisa *News Of The World* stilt til ansvar for avisas skitne arbeidsmetodar. Avisa hadde gjort elektronisk innbrot i mobiltelefonar for å hente stoff om kongelege, kjendisar, valdsoffer og den vanlege mannen i gata (Tessem: SNL.no).³⁷ Med dårlege prognosar i ei eventuell rettssak valde Murdoch å leggje ned avisa.

Britiske aviser kan i fylgje James Cridland på den britiske nettstaden mediauk.com sorterast i tre kategoriar.³⁸ Kvalitetsavisene fell i kategorien ”broadsheet” eller ”former broadsheet” og spenner frå konservative *The Times* til liberale *The Guardian*. I midtsjiktet finn vi ”middle market tabloid newspapers” der Både *Daily Mail* og *Daily Express* høyrer heime. Begge desse er høgreorienterte og populistiske (Cridland, 2009). Til sist har vi ”tabloid newspapers” der vi finn både Labour-orienterte aviser som *The Morning Star* og *Daily Mirror* men også den høgreorienterte, populistiske *The Sun* (Cridland, 2009)

Ravenhill har i seinare år skrive fast for avisa *The Guardian*. Dette fortel oss noko om hans plass i det offentlege rom og hans identitet. Mitt inntrykk er at denne avisa har rykte på seg for å vere ei liberal og venstrevridd kvalitetsavis som er dyktig på

³⁶ Kjelde: http://snl.no/Daily_Mirror lesedato 24.1.14

³⁷ Kjelde: http://snl.no/News_of_the_World lesedato 23.1.14

³⁸ Kjelde: <http://www.mediauk.com/article/4/newspapers-in-the-uk-an-introduction> lesedato 24.1.14

kulturfronten. Eg har i kapittel 2 ”Teoretikarar og kjerneomgrep” nemnt Osborne sitt avisinnlegg om Brecht etter hans død i *The Sunday Times*. Innlegget var på trykk i 1956. Dette er sundagsutgåva av tungvektaren *The Times*, og sel meir enn dobbelt så mange eksemplar som systeravisa. I dag er dette ei av dei få avisene som skal halde på ”broadsheet-formatet” også i komande år. Den har godt rykte og er prisløna for journalistikken sin. Det at Osborne kjem på trykk i *Sunday Times* same året som han gjer gjennombrøt som ung dramatikar, fortel oss at Osborne si stemme var av ålmenn interesse i det offentlege rom i 1956.

Osborne let *Look Back in Anger* byrje med ein sekvens der Jimmy og Cliff sit og les i kvar si avis. Det vert ikkje nemnt spesifikt kva aviser dei les, men vi veit at handlinga i stykket er lagt til ein stor by i The Midlands. Dette kan til dømes vere Wolverhampton, Birmingham eller Leicester, men vi veit ikkje sikkert. Osborne fortel oss at det ligg fleire aviser og vekeblad strødd omkring dei to lesande mennene som sit i kvar sin lenestol. Jimmys fyrste replikk er fylgjande: ”why do I do this every Sunday? Even the book reviews seem to be the same as last week’s. Different books – same reviews. Have you finished that one yet?” (Osborne, 1959:10). Dei endar opp med å krangle om ei søndagsavis før Jimmy plukkar opp eit vekeblad i staden. Som vi ser av utdraget frå Osborne sin tekst, kjem Jimmy sin frustrasjon fyrst til uttrykk gjennom hans irritasjon over at avisene repeterar seg sjølv. Seinare kjem denne replikken frå Jimmy til Cliff: ”I’ve just read three whole columns on the English Novel. Half of it’s in French. Do the Sunday Papers make *you* feel ignorant?” (Osborne, 1959:10). Denne replikken gjev uttrykk for at avisene får Jimmy til å kjenne seg dum og u-utdanna trass i universitetsutdanninga si. Osborne nyttar såleis avisene som ein indikator på at Jimmy tykkjer noko er feil ved si samtid. Avisene var kanskje ein større del av det offentlege rom i Storbritannia i 1956 enn dei er i Noreg i dag, men framleis vert dei rekna som ”den fjerde statsmakt”. Dette fortel oss noko om avisene si makt i etterkrigstida og kor viktig det var å halde seg oppdatert.

Osborne nyttar som nemnt avisene som eit bilete på nasjonens tilstand. Når eg omtalar avisene som indikator impliserar dette at dei er i ein mellomleddsposisjon. Rettare sagt *fleire* mellomleddsposisjonar. Mellom makta og folk flest, og meiningsprodusentar og meiningsresipientar for å nemne to. Ei av dei mest interessante mellomleddsposisjonane i høve til Osborne og Ravenhills stykker som mediafenomen er som nemnt innleiingsvis posisjonen mellom teateret og samfunnsdiskursen.

Avisene som mellomledd mellom teater og samfunnsdiskurs

Eg skreiv tidlegare om dikotomien ”sal og scene”. Lat oss tenkje oss at vi utvidar dette omgrepsparet noko. ”Scene” ynskjer eg såleis å utvida til å innlemme alle dei som er med på å skape teater. Dette inkluderar alle instansar frå dramatikarar til sceneteknikarar. Lat oss kalle alt dette for ”teater”. ”Sal” representerar alle dei som i ei eller anna form vert eksponert for teater, teateromtalar og teaterkritikkar. Dette gjeld dei fleste av oss som ser teater og les aviser. ”Sal” representerar såleis folket eller samfunnsdiskursen. Mellom sal og scene eller teater og samfunnsdiskurs finn vi avisene.

Look Back in Anger nådde avisoverskriftene på grunn av brotet med konvensjonane når det gjaldt innhald og oppføring. *Shopping and Fucking* nådde avisene mest på grunn av tittelen Ravenhill valde for stykket. Det er sjølvstundt av interesse for meg som teatervitar å kaste eit blikk ut i salen for å registrere reaksjonane til publikum, men ettersom eg ikkje var tilstade då desse hendingane fann stad, vert eg naturlegvis tvinga eitt ledd ut: til samfunnsdiskursen. Slik kan vi sjå avisene som premissleverandør for kva folk kjem til å diskutere i lunsjpausen dagen etter. Eg må såleis halde meg til eit kjeldemateriell som har eigne interesser når det gjeld profitt og salstal, og som er skapt av subjektive individ som aldri kan vere ålment gjeldande og representative for alle i folket. Likevel fins det somme kritikkar som får meir påverknadskraft enn andre. Det gjeld Kenneth Tynan sin kritikk av *Look Back in Anger*. Dette var ein svært positiv kritikk som vart tildelt unormalt stor gyldigheit for ein heil generasjon.

Kenneth Tynan sin kritikk av *Look Back in Anger*

Dette er ein aviskritikk henta frå The Observer, skrive i samband med urpremieren av John Osborne sitt stykke *Look Back in Anger* frå 1956 av den 29 år gamle Kenneth Tynan (1927-1980). Han var berre tre år eldre enn Osborne og tilhørte såleis same generasjon. Han var fast teaterkritikar i The Guardian i periodane 1954-58 og 1960-63.³⁹ Dette seier kritikarkollega Michael Billington (f. 1939) om Tynan: ”Tynan's gift was to make theatre

³⁹ Kjelde: http://en.wikipedia.org/wiki/Kenneth_Tynan lesedato 14.2.14

culturally significant and criticism itself glamorous and sexy” (Billington, 2001).⁴⁰

Billingtons vidare karakteristikk av Tynan får han til å framstå meir som media-ikon enn som alminneleg kritikkar:

No one, they say, ever erected a statue to a critic. But Kenneth Tynan has bequeathed something even larger to posterity: a legendary life. This year has already seen the publication of a revelatory memoir, *Life Itself*, by his first wife, Elaine Dundy. The Tynan Diaries are imminent. And, as a prelude, we have an extraordinary last interview by Ann Louise Bardach. As a result I suspect a certain image of Tynan will prevail: the spanker, the star-fucker, the sexual obsessive, the suave and ultimately ailing hedonist. He comes to seem like a Marlovian over-reacher who was finally the victim of both emphysema and his own fixations (Billington, 2001)

Som ein del av det kjeldekritiske er det viktig å finne ut litt om opphavspersonen til kritikken ein ynskjer å nytte. Ein vil kanskje spørje seg korleis opphavspersonen vart oppfatta i si samtid. Var personen profilert? Populær? Desse er med på å danne konteksten for den aktuelle kritikken. Som vi ser av sitatet til Billington hadde truleg Tynan ved sin død i 1980 ein særstilling i britisk teaterkritikk. Han var ein profilert motstandar av britisk teatersensur og skal vere den fyrste personen som i rein provokasjon sa banneordet ”fuck” på britisk TV. Det er usikkert akkurat *kor* kjend han var i 1956. Han var berre 29 år gamal, og hadde arbeidd ved *The Guardian* i kun to år på dette tidspunktet. Frå utsegna til den tidlegare nemnde Colin Wilson kan vi likevel danne oss eit inntrykk: ”The young Tynan rapidly became England's best theatre critic since Bernard Shaw. He was a man who cut his way into the theatre at the point of a pen - first at the London Evening Standard and then at the Observer.” (Wilson, 2007).⁴¹ Det kan verke som om den rause kritikken av Osborne sitt stykke var ein medverkande faktor til å gjere han berømt. Ved hjelp av Billington og Wilson har eg danna meg eit bilete av Tynan som ein populær, intellektuelt skarp, samfunnskritisk, liberal, kvinnedleggar og bråkmakar. Om han gav same inntrykk til sine samtidige kan vi lettare forstå kvifor Tynan sin kritikk appellerte til dei unge og vart vidd den merksemda den fekk.

Den vert ved mange høve nemnt som døme på ein kritikk som har vorte tillagt større gyldigheit enn andre kritikkar. Dette er svært interessant med tanke på at nettopp denne kritikken utgjorde ein minoritet i massen av negative omtalar og kritikkar i etterkant

⁴⁰ Kjelde: <http://arts.theguardian.com/critic/feature/0,,567652,00.html> lesedato 14.2.14

⁴¹ Kjelde: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-452575/Confessions-angry-young-man.html> lesedato 14.2.14

av premieren. Han får av Colin Wilson æra for å ha redda stykket sit omdøme for ettertida (Wilson, 2007). Kritikken er også nytta som døme i *The Cambridge Introduction to theatre historiography* (2009) av Thomas Postlewait. Han skriv i sitt kapittel om teater og politiske tilhøve, at sjølv om ein kritikk aldri kan tale for ei kollektiv gruppe, så vert somme kritikkar tillagt større gyldigheit enn andre. Eg siterar: "...as was the case, for example, with Kenneth Tynan's review of John Osborne's *Look Back in Anger* in 1956. Reproduced in dozens of books, it constructed the event for a generation of scholars, students, and general readers." (Postlewait, 2009:220). Tynan vert såleis ansvarleg for korleis ein heil generasjon oppfattar stykket. Dette har rett nok vorte noko moderert av seinare generasjonar, men eg vel å ta tak i Tynan sin kritikk ettersom den med si vidstrekte positive mottaking var med på å leggje grunnlaget for mediehysteriet omkring "angry young men".

Dette var ein merkjelapp som vart plassert av populærpressa på denne gruppa av unge mannlege diktarar, forfattarar, filosofar og dramatikarar omkring 1956-58. Sinne var eit symptom i tida. Mange unge hadde som nemnt i kapitlet om Osborne teke del i, eller vore passiv tilskodar til krigshandlingar, og mange kjende på ei kjensle av meiningsløyse som hjå somme gjekk over i sinne. Eg vel å gjengi slutten på Tynan sin kritikk:

I agree that *Look Back in Anger* is likely to remain a minority taste. What matters, however, is the size of the minority. I estimate it as roughly 6,733,000, which is the number of people in this country between the ages of 20 and 30. And this figure will doubtless be swelled by refugees from other age-groups who are curious to know precisely what the contemporary young pup is thinking and feeling (Tynan, 1956).

42

Som vi ser i sitatet, er Tynan tilbøyeleg til å innrømme at det er skriving for eit smalt publikum, men fylgjer opp med å understreke at det smale publikumet har auka i omfang. Han hevdar at dette stykket talar for alle som var i alderen 20-30 år i 1956, samt dei frå andre aldersgrupper som er nyfikne på kva som rører seg i sjelelivet til desse 20-30-åringane. Dette stykket vart kjend for å syne oss ein ny del av folket på scenen som før ikkje hadde vorte vidd plass på ei teaterscene. Dette var folk som tilhørte arbeidarklassen, men som i kraft av den nye og mindre klassestyrte tida hadde teke universitetsutdanning og såleis trassa eige opphav. Jimmy representerar denne universitetsutdanna arbeidarklassen. Dette var deira kvardag, og den vart skildra gjennom

⁴² Kjelde: <http://www.guardian.co.uk/books/1956/may/13/stage> lesedato 18.2.14

sin eigen sosiolekt, i omgjevnader som reflekterte dårleg økonomi og etableringsvanskar. Slik kan det altså tenkjast at Tynan med si lovprising av den nye scenekunsten nok er ansvarleg for noko av medieoppstyret og merksemda omkring “angry young men”.

Den andre kritikken er av litt anna karakter. Den er skriva av John Heilpern, ein mann som hadde brei innsikt i både Osborne og Ravenhill. Denne innsikten har han nytta for å kritisere dei mange samanlikningane av dei to dramatikarane.

John Heilpern sin artikkel om *Shopping and Fucking*

Denne aviskritikken av Mark Ravenhill sitt stykke *Shopping and Fucking* frå 1996 var faktisk ikkje trykt i britisk presse, men i den amerikanske nettavisversjonen av avisa *The Observer* i 1998. Dei skriv dette om eigen profil:

Aimed at a sophisticated readership of influential young urban professionals, it illuminates the characters behind the scenes of the nation’s economic and cultural industries, offering a real-time narrative of power, ambition and creativity.⁴³

Avisa siktast seg såleis inn på unge kvalitetsmedvitne lesarar. Dei legg også mykje vekt på kultur, samt nyhende om underhaldnings og forlagsbransjen. Den er kategorisert som mini-broadsheet og ”college graduates” studentar med bachelor eller høgare grader utgjør 96 % av lesarane.⁴⁴

Artikkelen til Heilpern er ikkje knytt opp til ei spesifikk framsyning, men tek utgangspunkt i stykkets tittel og skodespelteksten. Aleks Sierz hevdar på sine ressursider om “in your face”-teater at Sarah Kane tok mykje av støyten frå kritikarane. Då Ravenhill sitt stykke hadde premiere fekk han ei langt varmare mottaking enn det Kane fekk for *Blasted* (Sierz, 2010).⁴⁵ Det meste av blesten som oppstod omkring stykket, oppstod som nemnt på grunn av tittelen ”Shopping and Fucking”. Heilpern har difor valt tittelen ”*Shopping and Fucking: Is That All There Is?*” Han opnar teksten med å hevde at *Shopping and Fucking* er det fyrste stykket i teaterhistoria som vert verdskjend på grunn av tittelen (Heilpern, 1998).⁴⁶ Han held fram med dette: ”As the venerable Times of London

⁴³ Kjelde: <http://observer.com/about-us/> lesedato 18.2.14

⁴⁴ Kjelde: http://en.wikipedia.org/wiki/The_New_York_Observer lesedato 18.2.14

⁴⁵ Kjelde: <http://www.inverface-theatre.com/archive8.html> lesedato 14.2.14

⁴⁶ Kjelde: <http://observer.com/1998/02/shopping-and-fucking-is-that-all-there-is/> lesedato 14.2.14

put it shrewdly: “The F-word still strikes many people with the crack of a rifle shot. There is still no consensus about its printability. The Times favors the f*** formula.” (Heilpern, 1998). Som Heilpern her påpeikar, var ikkje avisene samde i spørsmålet om det var greitt å skrive ”fucking” eller ikkje. Dette resulterte i kreative måtar å unngå problematikken på. New York Times valde å fjerne heile ordet og sette i staden inn ”...”. Tre små punktum erstattar såleis verbet som - slik eg ser det - i kraft av sit fråver verkar med trippel kraft. For å ikkje villeie lesarane har The Times teke med denne definisjonen for å forklare det lite trykkvenlege verbet: “a form of a much-used but still widely unprintable Anglo-Saxon verb referring to carnal intercourse.” (Heilpern, 1998). Slike løysingar gjer at det heile får eit snev av komikk. Kritikaren utnyttar det komiske aspektet i sin kritikk som kan minne litt om eit kåseri innhaldsmessig.

Første halvdel av kritikken omhandlar avisene si klønete handtering av tittelen. I andre del kjem han meir innpå innhaldet i skodespelteksten. Heilpern er lunken i sin omtale av stykket og mislikar Ravenhill og hans moralske peikefinger i høve til det kapitalistiske handelssamfunnet. Han er lei av dei marxistiske undertonane, og han er lei av miljøet i stykket som er lagt til Londons subkultur. Han langar ut mot samtidas teater når han seier at det er *riktig* og *trendy* nettopp å skildre rennesteinen på teaterscenen. Artikkelen er skriven to år etter gjennombrøtet til Ravenhill og tre år etter Sarah Kanes *Blasted* (1995) Heilpern si stemme som kritiker er ein klagesong over ”in your face”-dramatikken som gamalt nytt.

Han reagerar mellom anna på avisoppslag som har samanlikna stykket med *Look Back in Anger*: ”Yet several admiring articles I’ve read about the play compare it favorably, almost inevitably, to the social rage and newness of John Osborne’s 1956 *Look Back in Anger*. How is it possible? (Heilpern, 1998). No skal det nemnast at Heilpern truleg er noko overbeskyttande i høve til Osborne, då Heilpern står som forfattar av den tidlegare nemnde biografien om Osborne. Han hevdar at Osborne reformerte teateret då han skildra delar av samfunnet som ikkje før hadde vore skildra, og at Ravenhill sitt prosjekt er feilslått, då karakterane etter Heilpern sitt syn er utan drivkraft og ikkje klarar å tilføre sjangeren noko nytt.

Sjølv ikkje den svarte humoren i stykket treff slik den er tenkt, i fylgje Heilpern. Denne kritikken er svært lunken i høve til Ravenhill sin status som ”wonderboy” i britisk samtidsdramatikk. Kritikken er underhaldande skriven og skil seg ut frå mengda av applauderande kritikkarar som namnestrør Osborne for å understreke fagleg overskot.

Teksten til Heilpern ligg tett opp til metakritikk då han kritiserar aviskritikarane og avisene så vel som teksten til Ravenhill.

Kort oppsummering

Etter å ha sett på medietilhøva i Storbritannia freistar det å titulere både Osborne og Ravenhill som mediayndlingar. Dei vart skapt på ulikt vis, Osborne var godt hjelpt av Kenneth Tynan, og Ravenhill godt hjelpt av den lite trykkvenlege tittelen på stykket sitt. Frå dramatikarane si side var begge fenomena utan noko teatermanifest eller felles kunstideologisk grunnlag. Dei framtidige medlemmane i “angry young men” sat ganske enkelt på kvar sine skrivebord og arbeidde med kvar sine individuelle teaterstykker og romanar. Det vart etterkvart kritikarane sine utanforståande blick som fyrst observerte den bestemte stemninga som prega arbeida deira, anten det var drama, prosa eller poesi. Dei nye tekstane var krasse, og særleg Osborne møtte mykje motbyrd i møte med kritikarane. Sinne vart fort eit stikkord for dei nye tekstane, og merkjelappen “angry young men” vart skapt av media. Kanskje var det den menneskelege trongen til å plassere, sortere og setje i bås, som gjorde at tittelen “angry young men” vart klistra på unge forfattarar og dramatikarar som aldri hadde bedt om dette.

Noko av det same gjeld ”in your face” som merkjelapp. Tittelen på fenomenet gav seg sjølv, etter at termen vart nytta av både Sierz og av kritikarane som eit adjektiv i møte med den nye scenekunsten. Den skotske dramatikaren Anthony Neilson (1967) er i selskap med Kane og Ravenhill dei tre mest sentrale dramatikarane i fylgje Sierz. Neilson oppsummerar media si rolle som mellomledd i denne utsegna:

”I was part of a theatrical movement once. As with most movements, no one who was a part of it noticed anything moving at the time. I still wouldn't know if a journalist hadn't told me.” (Neilson, 2007)⁴⁷ Det er såleis kritikarane og journalistane i media som ved begge høve har teke på seg ansvaret om å fortelje vanlege folk - så vel som kunstnarane sjølv - kva tendensar, trendar og tematikk som pregar kunsten vi omgås. Media har på denne måten fungert som mellomledd mellom scene og samfunn når det gjeld både “angry young men” og ”in your face”-teater og slik danna noko av grunnlaget for deira plass i teaterhistoria.

⁴⁷ Kjelde: <http://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2> lesedato 19.2.14

6. FELLESTREKK HJÅ "ANGRY YOUNG MEN" OG "IN YOUR FACE"-TEATER

Introduksjon og kontekstualisering

I fylgjande kapittel vil eg rette merksemda på det som sameiner desse to teaterfenomena i britisk teater. Som eit ledd i dette skal vi skal sjå kva som dominerte britiske scenar i åra mellom premiereoppsetningane til Osborne og Ravenhill. Vi skal også sjå på Osborne og Ravenhill si handsaming av tabulagde tema, og korleis tabu endrar seg over tid. Eg har valt å inkludere ein mykje sitert artikkel av kunstkritikar Flachra Gibbons publisert i The Guardian. Denne tek for seg Ravenhill sin eigen kritikk av "angry young men". Då generasjonen av sinte unge menn er på veg til å døy ut, er dette eit eineståande bidrag der stemmer frå begge desse teaterfenomena er representerte. Til slutt skal eg sjå nærare på kva impulsar frå Artaud, og Brecht som kan sporast hjå Osborne og Ravenhill.

"State of the nation"

Kva er det så som dominerar dramatikken i Storbritannia i tida mellom "angry young men" og "in your face"? Hender det noko i denne perioden som kan danne grunnlag for koplinga desse fenomena i mellom?

Vi var tidlegare innom 70- og 80-talets Thatcher-styre som premissgrunnlag for "in your face" dramatikkenes gjennombrot. Thatcher leidde til store endringar på godt og vondt for mannen i gata, men dei største heilomvendingane i britisk samfunnsliv fann stad allereie på 60-talet. I denne tida vart det gjort gjennomgripande endringar i lovverket som påverka alle. Dødsstraff vart avskaffa i 1965, homofili vart avkriminalisert og abort vart legalisert i 1967. Frå før av veit vi at teatersensuren vart mjuka kraftig opp frå 1968. Når vi

tek slike endringar i augesyn, forstår vi at det er duka for ei blømande tid for politisk motivert teater.

Den britiske dramatikaren og journalisten David Edgar (1948) representerar generasjonen av dramatikarar mellom Osborne og Ravenhill. Denne generasjonen var verksame på 70- og 80-talet, og kan inngå i den forgreininga av britisk teater som teaterkritikar og forfattar Michael Billington kallar "state of the nation". Dette er eit omgrep som skildrar dramatikkk med politisk innhald og agenda. Omgrepet famnar om ei tidsramme frå 1945 og til i dag. (Billington, 2007:5)

Politisk teater kulminerte truleg i Storbritannia på 70-talet, men var slik eg kan sjå, ein tendens i tida også utover 80-talet. Gjennombrotet til Edgar kom i 1976 med stykket *Destiny*. Dette stykket tok for seg den aukande rasismen i landet, og den stadig større oppslutninga til det høgrekstreme partiet British National Front som vart stifta 1967. Som merkjelappen "state of the nation" avslører, var dette dramatikkk som stilte fylgjande spørsmål: kva er nasjonens tilstand no, og kvar er me på veg? I tillegg til Edgar finn vi namn som David Hare (1947), John McGrath (1932-2002) og Harold Pinter (1930-2008) (Billington, 2006).⁴⁸ Desse dramatikarane var kjenneteikna av ein open og eksplisitt tilnærming til politiske spørsmål. Då "in your face" entra britisk scenekunst på 90-talet, skreiv også mange av desse dramatikarane politisk motivert teater, men dei var lei av 70-talsformatet og ville finne sin eigen måte å handsame stoffet på.

Visse tema, deriblant politikk vil alltid vere universelle og tilstade i eit eller anna format. Eg har vanskeleg for å tru at det fins kunst som ikkje er politisk, eller blotta for agenda. Tilnæringsmetoden derimot, vil alltid endre seg i takt med utviklinga i samfunnet og i kunsten. Dette minnar noko om det vi med hjelp av Peter Bürger skal sjå på i neste kapittel, nemleg ulike historiesyn. Rørsler vil oppstå, bli konvensjonelle og døy ut. Samstundes kjem det motreaksjonar på tidlegare rørsler som overtek og driv utviklinga framover. Denne dynamikken vert svært tydeleg når vi forskar på det flyktige og forgjengelege kunstfeltet som teateret utgjer.

⁴⁸ Kjelde: <http://www.theguardian.com/stage/2006/aug/03/theatre.politicaltheatre> lesedato 27.3.14

Protestar og salmesong

Det vert naturlegvis mykje fokus på språkbruk når ein undersøker tekstbaserte teaterfenomen som ”angry young men” og ”in your face”. Lat oss byrje med å sjå kva språkreaksjonar dei to fenomena framprovoserte i si samtid.

Her må vi sjå på det sosiale og politiske klimaet dei to fenomena oppstod i. Storbritannia er nasjonen som - trass i store endringar på 60-talet – praktiserte lover i 1996 som var tufta på viktoriaanske verdier. Sierz skriv i si bok *In-Yer-Face-Theatre* (2000) om ukvemsordet ”fuck” i samband med marknadsføringa av *Shopping and Fucking*. ”Under a Victorian law - the Indecent Advertisements Act 1889, amended by the Indecent Displays (Control) Act 1981 – the word ”fuck” is banned from public display.” (Sierz, 2000:125). Dette var som før nemnt problematisk for produksjonsapparatet som skulle trykkje opp billettar, plakatar og annonser. At ordet vart ytra på scena under førestillinga var mindre problematisk, då den aktuelle publikumar alt hadde kjøpt tilgang til stykket i form av billett. Problemet oppstod i det dei ville syne tittelen i det offentlege rom.

Osborne vart i langt mindre grad påverka av sensuren frå Lord Chamberlain sitt kontor. Dette kan vi lese i sjølvbiografien hans *Almost a Gentleman*:

I have no record of the cuts imposed on *Look Back in Anger*. The Lord Chamberlain’s office must have misjudged certain elements as for years television critics and provincial newspapers were to complain about the earthy, degrading and even filthy language. (Osborne, 1991:38).

Språkdrakta til Osborne er både rå og usminka i den forstand at publikum må finne seg i å bli nedkjevta frå scena, men han nyttar ikkje orda i seg sjølv som sjokkstrategi. Det var heller måten dei vart framført på, samt den aggressive tonen i innhaldet som slo ned som bomber i *The Royal Court* i 1956. Som eg nemner i kapittel 5 *Media som mellomledd*, vart teaterkritikaren Kenneth Tynan fleire år seinare, i 1965 den fyrste som sa f-ordet på britisk fjernsyn. Han skriv med dette britisk mediehistorie. Over 30 år seinare, ved premiera til *Shopping and Fucking* var bruken av ordet ”fuck” framleis sjokkerande. Denne problematikken møtte dei såleis i 1996, på grunn av viktoriaansk lovgiving i 1889. Poenget eg freistar å få fram her, er at dei viktoriaanske verdiane sit djupt i britane på dette området.

Allereie same året som premiera i 1996 samarbeidde *Royal Court* og teaterkompaniet *Out of Joint* om å sende *Shopping and Fucking* på turné. Den sensurerte plakaten med ordet ”f***ing” som substitutt for det unemnelege vart akseptert på sju småstader. Tre andre småstadar ville ikkje vite av sjølv denne versjonen av plakaten. I

Swansea - seinare døypt ”det walisiske bibelbeltet” av Ravenhill sjølv - vart framsyninga avbroten etter 10 minuttar av 12 personar som reiste seg opp og byrja å syngje salmar i protest. Politiet måtte tilkallast. (Sierz, 2000:126) Dette fortel oss at toleransen for kva som kan ytrast i det offentlege varierar mykje frå stad til stad. Det kan verke som om denne salmesyngjande opposisjonen ikkje var klar over at dei og Ravenhill var ute i same ærend denne dagen i Swansea. Moralens forfall i samfunnet går igjen som ein raud tråd i mykje av hans dramatik, men dette motivet kjem ikkje til overflata dersom ein bryt førestillinga etter 10 minuttar. Han lukkast truleg ikkje med å omvende aksjonistane i Swansea under denne framsyninga av *Shopping and Fucking*. Dette syner oss korleis budskapet til Ravenhill til tider kan lide under bruken av provoserande verkemiddel.

Reaksjonar som dette kan likevel fungere som næring for teatereventen. Det gjev publisitet, vekkjer åtgauum og truleg også interesse, slik at meir mottakelege publikummarar kan få innsikt i dramatikaren sine intensjonar og forstå hans ideologi.

Tabu i endring

I boka *In-Yer-Face Theatre – British drama today* under avsnittet ”The nasty nineties”, skildrar Sierz korleis tabu er i kontinuerleg endring i takt med samfunnsutviklinga. Han skriv om ei undersøking gjort av det statlege regulativet Broadcasting Standards Commission (no kjend som Ofcom) som vart stifta i 1997 for å kontrollere kvalitet og innhald i britiske TV og radiosendingar. Sierz nemner ikkje når denne undersøkinga fann stad, men det må ha vore mellom 1997 då BSC vart stifta, og Sierz sin omtale av undersøkinga i 2000. Undersøkinga Sierz nemner, gjekk ut på å finne ut kva i det britiske språket som verka støytande på folk og kva som var mindre problematisk. Sierz skriv:

...”cunt”, ”motherfucker” and ”fuck” were the strongest, while ”God”, ”bloody” and ”damn” were the weakest. And just as religious insults were less offensive than sexual and Oedipal ones, so racial slurs took the place of seaside bawdy: ”nigger”, ”Paki” and ”Jew” were judged much stronger than ”tart”. Taboos had shifted from sexual to racial terms. (Sierz, 2000:30)

Som vi ser av sitatet er det mest brennbare og tabuprega temaet ikkje av religiøs eller seksuell, men av rasistisk art. Dette ser vi også i artikkelen *Two dirty words* publisert i The guardian 19.1.2007. Her skriv artikkelforfattar Andrew Brown om fokusskiftet frå sex til

rasisme som det mest provoserande temaet i britisk offentleg rom. "The change between society's taboos being primarily sexual to being primarily about race has taken about 50 years" (Brown, 2007).⁴⁹ Det dei fleste reagerte, og truleg også framleis reagerar sterkast på generelt i mediekvardagen sin, er såleis rasistisk krenkande utsegner. Det er viktig å understreke at det er tabu i endring på generell basis vi undersøker her. Det er ikkje nytta rasistiske ukvemsord i *Shopping and Fucking*.

Eg vel å inkludere ein liten digresjon frå vårt eige land som tyder på at rasisme er brennbar materiale også i dag. 19.3.14 rasa debatten om jødehat og afrikanske stereotypiar i alle internetbaserte medieformat etter ein episode av det humoristiske debattprogrammet *Trygdekantoret* på NRK. Det var episoden "Rassisme spesial" som fekk telefonen til å gå varm på redaksjonskontoret. Ingen episodar i programserien har framprovosert liknande tilstandar.

Når det gjeld Storbritannia på 50-talet må vi stadig attende til Kenneth Tynan. Han var ei sterk stemme i det britiske kulturlandskapet på den tid Osborne hadde sitt gjennombrudd, og vert ofte assosiert med "angry young men". I 1952 brukte han det sterkt nedsettjande rasistiske ukvemsordet "coon" om Orson Welles i rolla som Othello (Sierz: 2000, 31). Dersom ein kritikar, ei offentleg stemme i samfunnsdebatten hadde nytta slik språkbruk i dag, hadde han med dette truleg skrive sitt siste innlegg. Kanskje var også dette i grenseland, alt i 1952.

Osborne sin antihelt Jimmy Porter langar ut mot alt og alle i stykket. Filmversjonen til regissør Tony Richardson frå 1959 syner oss ei mjukare side av Jimmy. I fylgje filmdatabasen iMDB var Osborne delvis også involvert i arbeidet med å omarbeide dramaet for filmleseret og er kreditert som "writer additional dialogue". Osborne sjølv gjev i biografien sin uttrykk for å vere letta over å kunne gi Nigel Kneale ansvaret for å skrive om dramaet til filmmanus (Osborne, 1991:108).

Den mjukare Jimmy-karakteren finn vi spesielt i scena frå filmen som utspelar seg på marknadsplassen der han jobbar. Jimmy forsvarar ein kjøpmann frå India som vert offer for rasistisk hets frå ein politimann. Fylgjande sitat impliserar også at filmen var før si tid med si handsaming av rasisme i kvardagen som tema:

The film tackles the spectre of racism and the problem of apathy about good causes: Jimmy stands up for an immigrant worker who is being targeted by a bureaucratic market inspector (Donald Pleasence), but he finds out that those around him do not share his appetite for making a difference when his efforts are

⁴⁹ Kjelde: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2007/jan/19/twodirtywords> lesedato 1.5.2014

stifled by a group of bigoted stallholders. The movie was also ahead of its time because it deals with problems that we have come to associate with dysfunctional relationships, such as psychological abuse and the breakdown in communication (Riaz-Mohammed, 2007).⁵⁰

Slik eg har lest Jimmy, er det som om den antirasistiske Jimmy Porter ikkje er kompatibel med den noko kvinnefiendtelege versjonen vi har stifta kjennskap med gjennom det skrivne stykket, og som også lever i beste velgåande gjennom filmatiseringa.

Kanskje var dette ein førsnak på eit meir tolerant Storbritannia? - Vel og merkje før denne positive utviklinga gjorde eit hopp i feil retning ved stiftinga av British National Front i 1967. Edgar rettar som før nemnt søkelyset på denne skumle utviklinga med sitt stykke *Destiny*. Han vart i likskap med både Osborne og seinare Ravenhill ei viktig stemme i kultur og samfunnsdebatten.

Ravenhill sin kritikk av "angry young men"

Ravenhill er ikkje historielaus i si tilnærming til teatertradisjonen. Han utgjer ei velinformert og aktiv stemme både som regissør, dramatiskar og kulturdebutant, og verkar for meg som ein velinformert bidragsytar på fagfeltet. At han og fenomenet han var ein del av på 90-talet, stadig vert sett i samanheng med eit fenomen som ligg 30 år bak i tid, er han truleg godt informert om. Det er difor svært interessant at Ravenhill sjølv rettar kritikk mot "angry young men".

David Edgar er opphav til ei av dei tydelegaste samanlikningane av Osborne og Ravenhill: "I'm not so sure that without Noel Coward we wouldn't have Mark Ravenhill, but without John Osborne we certainly wouldn't have had him. There is a straight line linking them through the Royal Court." (Gibbons, 1999).⁵¹ Denne utsegna til Edgar er henta frå den tidlegare nemnde The Guardian-artikkelen av kunstkritikar Flachra Gibbons i 1999. Den er igjen ein kommentar til Ravenhill sin kritikk av Osborne og "angry young men".

Ravenhill tykkjer her at det er problematisk at "angry young men" vert tildelt for mykje av æra for det som var nytt og innovativt ved 50-talets scenekunst: "John Osborne, Arnold Wesker and John Arden were "straight boys" clearing away the "feyness and

⁵⁰ Kjelde: <http://www.zyworld.com/albionmagazineonline/cinema7featurereviews.htm> lesedato 27.3.14

⁵¹ Kjelde: <http://www.theguardian.com/uk/1999/nov/08/fiachragibbons> lesedato 26.3.14

falseness" of post-war theatre dominated by gay playwrights such as Noel Coward, Terence Rattigan and Rodney Ackland." (Gibbons, 1999).⁵² Som vi ser reagerar Ravenhill på at Osborne og hans kollegium av heterofile dramatikarar posisjonerte seg som den ekteføyte og ujålete motparten til dei homofile dramatikarane.

Det fins ein konsensus innan det teatervitskapelege fagfeltet som byggjer på den raude tråden mellom "angry young men" og "in your face". Dette kjem til uttrykk allereie i introduksjonskapitlet skrive av Dan Rebellato til Methuen Drama-utgåva av *Shopping and Fucking*: "Ravenhill is very good at titles, and this one has entered the public conciousness in a way that no play has done perhaps since *Look Back in Anger* forty years before" (Ravenhill, 2001:ix). Dette er ei samanlikning som tek utgangspunkt i merksemda desse to stykka vekte i det offentlege rom då dei vart oppført fyrste gong. Eit anna døme finn vi i Guardian-artikkelen *Theater audiences deserve the next Ravenhill and Kane* (2007). Her rettar David Edgar fokus på utviklinga av tekstbasert britisk teater, og listar opp fylgjande dramatikar han meinar har vore med å spegla det britiske samfunnsliv dei siste 60 åra:

...new theatre writing has created a mosaic portrait of the past half-century of British life that has not been bettered in any other medium, from the Royal Court dramatists of the late 50s (such as Osborne and Wesker), via state-of-England writers like David Hare and Howard Brenton in the 70s and the remarkable upsurge of women playwrights (including Caryl Churchill and Timberlake Wertenbaker) that followed, to the "in-yer-face" dramatists of the past decade (Edgar, 2007).⁵³

Som vi ser byrjar hans kronologiske oppramsing ved Osborne og endar med Ravenhill. Sjølv om perspektivet for samanlikningane varierar frå kontekst til kontekst er koplinga mellom "angry young men" og "in your face" synleg i fleire av kronikkane, kritikkane og artiklane som har vore meg i hende i løpet av denne prosessen. Det fins dessutan som nemnt i kapittel 1 ei komparativ studie på masternivå av dei to dramatikarane og dei aktuelle stykka. Denne vart skrive av Thijs Goethals ved Universitetet i Gent, Belgia. Trass i utsegna frå mailen eg gjengjev i kapittel 1, kan det verke som om det er Aleks Sierz, leiande forskar på området, som er den klåraste kjelda til denne oppfatninga. Dette kjem tydleg fram alt i fyrste kapittel av hans bok *In-Yer-Face Theatre*, der han opnar med utsegna om at "in-your-face" på 90-talet var det mest spanande som fann stad i britisk teater sidan premierekvelden på *Look Back in Anger* (Sierz, 2001:xi).

⁵³ Kjelde: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2007/dec/13/comment.theatrenews> lesedato 15.4.14

Eit anna David Edgar-sitat uttrykkjer også samanhengen mellom dei to dramatikarane i klartekst. Sitatet fortel oss at Ravenhill i fylgje Edgar har meir å takke Osborne enn Noel Coward for. Coward (1899-1973) representerar her den - i Ravenhill sine auger - neglisjerte gruppa av homofile dramatikarar som dominerte før ”angry young men” overtok. Slik eg tolkar Ravenhill byggjer han mykje av kritikken av ”angry young men” på Osborne sine eigne utsegner. Han har uttalt at homofile dramatikarar som Noel Coward, Terence Rattigan (1911-1977) og Rodney Ackland (1908-1991) hadde monopol over teaterscena på 50-talet. Meir eller mindre indirekte, klandrar Ravenhill Osborne og hans samtidige sinte unge menn for å vere homofobe. Osborne understreka den gong at utsegna ikkje var motivert av legning, men av det faktum at desse dramatikarane laga dårleg narsissistisk teater. (Gibbons, 1999)

Svært få av dei originale sinte unge mennene er i live i dag. Unntaket er Edward Bond (1934), David Storey (1933) og Arnold Wesker (1932). Sistnemnde gjekk i forsvar mot kritikken ved å påpeike fylgjande: "There was never any such group as the Angry Young Men." Og "We didn't know one another. We shared little in common except age and the fact that none of us had gone to university. Most importantly, we were not angry. How could we be - we were successful and earning money." (Gibbons, 1999). Wesker følgjer dessutan opp med at Ravenhill som homofil dramatikar bør vite betre enn å setje folk i bås og å kategorisere. Det er i fylgje Wesker berre ein kategori som tel når det gjeld dramatik, og det er gode drama (Gibbons, 1999).

Det er lett å forstå kvifor denne artikkelen har vorte hyppig referert og sitert. Den er ein kommentar til eit ordskitte mellom to leirar i britisk dramatik og teaterhistorie. Dette er to leirar som er plassert 30 år frå kvarandre i tid men som likevel vert rekna for å byggje på felles grunn. Det er dei stadig tilbakevendande merkjelappane som dannar problem for oss. Homo, hetero, ”angry young men” og ”in your face” er kategoriar som kompliserar og forenkler på ein gong. Som eg også understrekar i kapittel 5: *Media som mellomledd*: representantar frå ”angry young men” og ”in your face” nektar for at dei utgjorde ei gruppering i kunstlivet på 50- og 90-talet. Dei framstår for meg som ei bølge av enkeltindivid som vekte merksemd hos media, og på grunnlag av dette deretter vart gruppert og merkt, nettopp av media. Dette utgjer berre nok ein likskap som understøttar Sierz sin observasjon om ein samheng mellom dei to fenomena. Dette gjer det dessutan ytterlegare interessant å undersøkje kvifor og korleis desse to fenomena står i samheng med kvarandre.

Arven etter Artaud

Det er særleg ein sekvens frå *Shopping and Fucking* som merkjer seg ut når vi no skal sjå nærare på det grenseoverskridande ved allegoribruken til Ravenhill og setje dette i samanheng med Artaud sine tekstar om grusomhetsomgrepet. Sierz nemner Artaud allereie i introduksjonskapitlet til boka "In-Yer-Face Theatre – British Drama Today". Fyrst nemner han Artaud som teoretikar og siterar frå *Grusomhetens Teater (Første manifest)*. Deretter omtalar Sierz Artaud som dramatikar. Det er hans stykke *Blodsprut* frå 1925 det vert referert til.

"In Artaud's Spurt of Blood, a woman lifted her skirt to reveal a nest of Scorpions. The "dirty plays" controversy – in which libertarians took on conservatives, and reckless youth thumbed its nose at venerable age – filed the correspondence columns of *The Times*. Theatre suddenly seemed to matter again. (Sierz, 2000:18)

Sierz erkjenner slik eg kan sjå Artaud si rolle innafor provokativt teater både som dramatikar og teoretikar. Grusomhetsomgrepet til Artaud har som nemnt i kapittel 2 vore gjenstand for mykje diskusjon, tolking og feiltolking. Det som går igjen i denne diskursen er i kva grad vi skal ta grusomheten bokstaveleg eller ikkje. Med tittelen *Blodsprut* liggjande i medvitet kan det grusame hjå Artaud fort få ein fysisk dimensjon. Denne problematikken kommenterar Artaud-kjennar og teatersjef Lars Øyno (1955) i eit intervju med Ole Kristian Heiseldal for *Filologen* (Nr. 4, 2009). Øyno påpeikar at *Blodsprut* vart skrive alt i 1925, ti år før Artaud hadde utarbeidd sitt grusomhetsomgrep. Han legg til: "Etter hvert ble denne blodsutgytelsen en mye viktigere idé for Artaud, og han fikk en mye mer intellektuell tilnærming til vold enn den i «Blodsprut»" (Øyno i intervju med Heiseldal, *Filologen* nr. 4, 2009). Slik eg tolkar denne utsegna til Øyno, så gjennomgår Artaud ei utvikling frå han skriv *Blodsprut* I 1925 via fleire års "raffinering" og finsliping av stoffet til han presenterar grusomhetsomgrepet i 1935. Øyno forklarar grusomhetsomgrepet til Artaud slik:

Han lanserte begrepet i 1930-årene og hadde mange titler han vurderte, blant annet Det Alkymistiske Teater og Det Metafysiske Teater. Han fant ut at tittelen Grusomhetens Teater var dekkende i beskrivelsen av en slags voldsomhet som livet manifesterer, som vi er en del av, og som vi må erkjenne. Det var tanken om at det vestlige mennesket prøver å unndra seg erkjennelsen av et liv betinget av motsetninger som gjorde at

han valgte denne tittelen. Grusomhet betyr liv og står i motsetning til det vestlige mennesket som han mente var blitt et slags passivt individ uten kontakt med det virkelige liv. Han sympatiserte med åndelige kulturer som den hvite mann ødela med sin imperialisme, kulturer hvor hele kroppen var et kommunikasjonsmiddel. For Artaud ble det derfor viktig å skape et teater hvor kroppen var i fokus, altså skape en annen form for teater. (Øyno i intervju med Heiseldal, Filologen nr. 4, 2009).

Denne tolkinga legg vekt på Artaud sitt ynskje om å rive ned stengsla mellom det vestlege passive og etterkvart blaserte menneske, og det verkelege livet. Ved å sidestille grusomhet og liv hjå Artaud peikar Øyno på Artaud sitt ynskje om å gå til andelege kulturar for å finne ein kommunikasjonsstrategi for å rive denne stengsla. Denne strategien vert for Artaud eit meir fysisk teater. Helgheim kommenterar nettopp dette i etterordet til *Det dobbelte teater*:

Artaud ville bruke alle mulige sceniske virkemidler – men ikke nødvendigvis alt samtidig! – for å påvirke ånden gjennom kroppen; det er gjennom huden vi skal få metafysikken tilbake i sinnene. (Se s.88) I denne sammenheng anvender han betegnelser som ”théâtre total”, ”theatre complet” og ”spectacle intégral” (Den ”fullstendige”, ”helhetlige” forestilling) (Helgheim, 2000:164).

Han stod såleis ikkje berre for eit fysisk men eit metafysisk teater. Han ser Det Balinesiske Teater som ei ideal og kallar dette ”théâtre pur” eller det ”reine” teater, medan det psykologiske og verbale intellektuelle teateret til Vesten utgjer den ureine motpolen (Helgheim, 2000:164). For betre å kunne kommunisere på eit metafysisk nivå måtte skodespelarane rette fokus på alle fysiske aspekt ved det å vere skodespelar. Pust, blikk, kroppsspråk og mimikk er sidestilt, om ikkje overordna språket og det talte ord. Kimberly Jannarone oppsummerar dette slik i si bok *Artaud and His Doubles frå 2012*: ”Sensation over intellect: the Theater of cruelty insists on affecting people through their bodies, nerves, and energies...” (Jannarone, 2012:113)

Etter å ha lese Artaud i ”in your face”-perspektiv meiner eg det er tre element hos Artaud som samanfell med ”in your face”-teater sine strategiar. Det fyrste elementet er det provokative. Sierz knyter Artaud til provokasjon, og eg sluttar meg til dette synet. Det er mitt inntrykk at Ravenhill kjende Storbritannia anno 1996 godt nok til å vite at ha måtte forvente sterke reaksjonar på sitt materiale. Han har nok til ein viss grad nytta provokasjon som strategi for å vekkje åtgau omkring sitt bodskap, men har nok også lidd under feiltolking som resultat av møter mellom eit urøynd publikum i møte med svart humor og

allegoriar av valdeleg og seksuell natur.

Det andre elementet eg kan spore tilbake til Artaud er det fysiske og kroppslege. I samband med dette har eg valt å ta med eit utdrag frå Scene 13 i *Shopping and Fucking*. Denne scena endar med at Gary, den yngste og mest sårbare av karakterane overtalar Mark til å valdta han med kniv. Han betalar Mark, Lulu og Robbie for å drepe han. Denne makabre transaksjonen står som symbol på kva menneska er villig til å gjere for pengar. Opptakta til dette er eit makabert rollespel der Gary, Lulu, Mark og Robbie eggjar kvarandre opp til å setje bind for augo til Gary og omtale han som slave. Han vert deretter seksuelt utnytta av Robbie og deretter Mark. Gary er gjennom stykket på kontant leiting etter ein mann som kan fylle farsrolla. Dette har opphav i at han vart seksuelt utnytta av den pedofile stefaren sin over ein periode på to år. Han ynskjer plassere Mark i farsrolla for å fortregne bilete av faren. Det seksuelle samkvemmet mellom Mark og Gary som finn stad i denne scena grensar sterkt mot valdtekt. Følgjande passiar utspelar seg mot slutten av scene 13:

Gary: Because – look – this bit. It doesn't end like this. He's always got something. He gets me in the room, blindfolds me. But he doesn't fuck me. Well not him, not his dick. It's the knife. He fucks me – yeah – but with a knife. So...

Pause.

Lulu: No.

Mark: Gotta have something.

Gary: In the kitchen. Or, or a screwdriver. Or something.

Lulu: No.

Gary: Got to be fucking something. That's how it ends.

Robbie: *Pulls off Gary's blindfold.*

Robbie: No. I can't do that.

Gary: You're not gonna finish like this?

Robbie: I'm not gonna do that.

Lulu: You'll bleed.

Gary: Yeah.

Lulu: You could die.

Gary: No. I'll be OK. Promise.

Robbie: It'll kill you

Gary: It's what I want

Lulu: Go home now." (Ravenhill, 2001:84)

Scene 14 held fram der førre slutta. Mark ber Lulu og Robbie om å forlate rommet slik at

Gary og Mark er åleine. Det vert Mark som til slutt drep Gary med kniv. Ravenhill skriv ikkje ut sjølv drapet, men gjev oss opptakta til ugjerninga. Det at Gary kjøper seg denne valdelege og seksualiserte døden, er eit symbol på misbruket til faren. Den einaste av karakterane i stykket som ikkje er fysisk delaktig i drapet på Gary, er den noko eldre finansmannen Brian. Det er likevel han som til slutt mottek pengane som Gary betalar for drapet. Det er han som driv karakterane i stykke til å ignorere det vesle dei har igjen av moral. Han erstattar moralen med mantraet "Get the money first". Dette er også i fylgje Brian dei fyrste orda i Bibelen. Slik eg oppfattar Brian, er han kapitalismen manifestert som menneske. Det er i kraft av hans vilje at dei verste scenene utspelar seg, men trass i dette får han aldri fysisk blod på hendene. Ravenhill skildrar i *Shopping and Fucking* dei mørkaste sidene hjå menneske utløyst av kapitalismen. Kapitalismen som størring eller omgrep er nokså abstrakt. Gjennom Brian-karakteren lekamleggjer Ravenhill kapitalismen, og gjev den ein kropp å handle gjennom. Vi kan kanskje seie at han tillegg abstrakte omgrep ein fysisk dimensjon gjennom å late karakterane spele ut dei yttarste konsekvensar av eit samfunn gjennomsyra av transaksjonar.

Noko det same gjeld valdtekte utført av Mark med kniv. Denne tek til slutt livet av Gary. Han kan sjåast som representant for dei sårbare gruppene i samfunnet. Ravenhill let maktforhold få manifestere seg fysisk gjennom karakterane sine. Dette kulminerar i eit desperat ytterpunkt som syner oss korleis dei svakaste står i fare for å bli utnytta i eit profittbasert samfunn. Han nyttar seksuelt misbruk - eit tema som er stort og alvorleg nok i seg sjølv - som allegori på ein globaløkonomisk skakkøyrd situasjon. Han evnar såleis å tillegge abstrakte tema eit kroppsleg aspekt.

Kanskje er Artaud og Ravenhill sin tilnærming til det kroppslege tufta på tanken om at menneskekroppen si evne til å respondere på nettopp det kroppslege? Dersom vi vert eksponerte for ekstrem liding på ei scene, så vil vel eit normalt menneske kjenne sympati med dette mennesket på scena?

Det siste elementet eg har funne hjå både Artaud og Ravenhill er ein innebygd skepsis retta mot vesten. Artaud henta fylgjande ideal om tekst frå Balinesisk teater:

Det balinesiske teater ble for oss en åpenbaring fordi det ga oss en fysisk og ikke verbal forståelse av teateret, det er et teater som består av alt som kan skje på en scene og som kun avgrenses av denne, uavhengig av den skrevne tekst, mens det teatret vi kjenner i Vesten er knyttet til teksten og er dermed begrenset av den. (Artaud i Helgheim, 2000:63)

Artaud sympatiserer som vi ser av sitatet over frå *Om østerlandsk og vesterlandsk teater*, i etterordet til Helgheim, sitert over og i intervjuet med Øyno, med ikkje-vestleg kultur. Han henta dessutan både idear og ideologisk materiale frå meksikanske og hinduistiske oldtidstekstar (Helgheim, 2000:108).

Hos Ravenhill finn vi denne skepsisen gjennom hans kritikk av den kapitalistiske samfunnsmodellen. Dette er ein modell som vi kan kople til vestlege land si fortid som imperiestatar. Skepsisen mot vesten får ulikt utlaup hjå Artaud og Ravenhill, og dette skuldast at dei to var ute i svært ulike ærend. Artaud med sin kombinasjon av teaterfilosofi og programfesting for eit nytt teater, står i djup kontrast til Ravenhill som med dramatikarens politiske penn skildrar moralsk forfall i den vestlege verda.

Arven etter Brecht

Lat oss plukka opp tråden frå kapittel 2 og sjå nærare på realismeomgrepet til Brecht, samt korleis impulsar frå Brecht kan ha påverka Osborne.

Når det gjeld realisme og naturalisme hjå Brecht skriv Bjørneboe fylgjande: ”Hos Bertolt Brecht er det ikke bare forskjellige ting men i praksis virkelige motsetninger, - i den forstand han bruker ordene, både om stykkene, regien og spillet, - om scenebilde, masker og kostymer.” (Bjørneboe, 1983:119). Realisme og naturalisme var motsetningar hjå Brecht ettersom Brecht sitt episke teater var eit realistisk teater, eit teater som baserte seg på observasjonar av røyndommen. (Bjørneboe, 1983:120) Jamvel arbeidar kun Brecht med eit utval av desse observasjonane. Såleis kunne røyndommen gjennom Brecht sitt episke teater verte både brutalt forkorta og forenkla. (Bjørneboe, 1983:120)

Det episke og realismeomgrepet er slik eg les Bjørneboe svært tett forbunde hjå Brecht. Det episke elementet i Brecht sitt teater gjenfortel røyndommen gjennom utvalde element. Brecht gjenfortel ikkje alt. Brecht imiterar ikkje, og hig ikkje etter å etterlikna røyndommen. Dette kjem fram i Brecht sin eigen tekst *The Street Scene – a Basic Model for a Epic Theatre* som er henta frå Eric Bentley sin antologi *The Theory of the Modern Stage* (fyrst utgjeve i 1968). Her freistar han å lage ein forklaringsmodell for det episke teater:

It is comparatively easy to set up a basic modell for epic theatre. For practical experiments I usually picked as my example of completely simple, ”natural” epic theatre an incident such as can be seen at any

street corner: an eyewitness demonstrating to a collection of people how a traffic accident took place. The bystanders may not have observed what happened, or they may simply not agree with him, may "see things a different way"; the point is that the demonstrator acts the behaviour of driver or victim in such a way that the bystanders are able to form an opinion about the accident (Brecht i Bentley, 2008: 85).

Den som fortel om ulukka demonstrerar dei ulike partane, men gjev seg ikkje ut for å vere dei ulike partane. Forteljaren artikulere og formar hendinga for sitt publikum på ein måte som liknar ein illustrasjon. Er vi her ved kjernen av Brecht sitt episke teater? Poenget med denne forteljande illustrasjonen er å la folk danne seg eit bilete av situasjonen. Dette dannar i neste omgang grunnlag for å ta standpunkt. Slik er realismeomgrepet til Brecht nært knytt opp mot hans episke teater.

I Brecht sin tolking vil naturalisme derimot tyde imitasjon og atgiving. Det ligg i fylgje Brecht i naturalismens natur å freiste å gjengi ein situasjon på scenen så detaljrikt og realistisk som mogeleg. Dette for å gi næring til innlevingsevna, slik at publikum gløymer at dei er i teateret. (Bjørneboe, 1983:120) Dette er stikk i strid med Brecht sine scenestrategiar som byggjer opp under at det heile er og blir ein illusjon skapt av maskineri og scenearbeidarar i eit hus vi kallar teateret. Det synlege maskineriet skapa distanse, og dette måtte til for å bryte med illusjonen. Dette var med på å fremje Brecht sitt ideal om "verfremdung" eller framandgjerung.

Han drog det faktisk så langt at han hevda at det var det naturalistiske illusjonsteateret som var urealistisk. Dette teateret skapar ikkje ei større grad av sanning, men lurar publikum inn i ei fantasiverd der ein ukritisk tek inn det ein får servert på scena. Hjå Brecht vert såleis realisme sidestilt med det å rive ned illusjonane og å framstille røyndommen som den er. (Bjørneboe, 1983:120)

Bjørneboe understrekar kor langt Brecht var villig til å strekkje realismeomgrepet sitt gjennom dømet om *Arturo Ui*. Dette var eit satirisk stykke om fascistane sin veg til makta, og vart skriven av Brecht i 1941. Stykket vart sett opp i Stuttgart i 1958 av Peter Palitzsch (Bjørneboe, 1983:120).⁵⁴ Han skriv at om ein som skandinavisk teatergjengar hadde sett denne oppsetjinga ville ein neppe ha kalla den realistisk, men ekspresjonistisk. Brecht opererte innan det vi i dag ville kalle ekspresjonisme, men valde sjølv å kalle det realistisk teater. Han tillegg både naturalisme og realismeomgrepet ny mening og gjer dei til antagonismar. Dette gjer at vi må skilje mellom desse omgrepa hjå Brecht, og desse

⁵⁴ Stad og dato kjem ikkje fram av Bjørneboe sin tekst, men via denne kjelda finn vi at det art sett opp i 1958 i Stuttgart. Kjelde: <http://www.hollandfestival.nl/en/program/2013/der-aufhaltsame-aufstieg-des-arturo-ui/> lesedato 6.3.14

omgrepa i opphavelig form med realismen frå omlag 1875 og naturalismen som ei vidareføring av realismen frå 1880-90. Realismeomgrepet til Brecht kan såleis strekkjast langt. Så langt, at det å framstilla røynda ekspresjonistisk var meir realistisk enn å framstilla ho naturalistisk.

For Brecht kan det ha handla om å vere ærleg og tru mot publikum. Kan Brecht forståast slik at det i hans auger var ærlegare å laga ein stilisert versjon av røynda enn å framstilla henne naturalistisk, og dermed gi seg ut for å ha skapt røyndommen på scenen? Eg vil seie ja, då det nettopp er denne karikerte røyndommen som kjenneteiknar Brecht sine teaterstrategiar.

Osborne las ikkje berre Brecht, spelte rollar frå stykka hans og såg stykka hans på teater slik vi såg i kapittel 2. Han skreiv i september 1956 – kort tid etter Brecht sin død i august 1956 - om Brecht sine nyskapande grep i eit oppglødd avisinnlegg i *Sunday Times* (Heilpern, 2006:216). Der roste han Brecht sin teft for nye teknikkar for å revitalisere teateret. Det var likevel ei lovprising med visse restriksjonar frå Osborne si side: "The Brechtian bulldozer might not be our answer. We need to invent a machine on our own. What this may be we shall have to find out." (Heilpern, 2006:216). Kan han med dette meine at "den brechtianske bulldosaren" ikkje berre trong å bli modifisert for bruk på dei britiske øyer, men heller burde totalombyggjast til noko nytt? Mitt inntrykk av Osborne var at han kjende sitt britiske publikum. Denne faktoren dannar nok også grunnlaget for det breie nedslagsfeltet hans. Det er difor naturleg at han ville gjere sine eigne grep på si heimebane, framfor å bli kjend som Brecht-tolkar.

Det er som nemnt ikkje *Look Back in Anger* som har vorte årsak til dei breiaste samanlikningane med Brecht sine stykke, men hans neste stykke *The Entertainer*. For å dra nytte av Brecht i samanheng med Osborne og *Look Back in Anger* må vi løfte blikket frå detaljnivå og heller dra dei store linjene. Brecht og Osborne var ikkje berre like på den måten at dei la ny mening i realismeomgrepet. Fokuset på enkeltmennesket sin rolle i samfunnet er også ein likskap desse dramatarane i mellom. Den utprega individualismen i Osborne sine stykker er understreka av Simon Stephens i antologien *Contemporary British Playwrights* (Stephens, 2011:446)

Osborne og Brecht opererar i svært ulikt lende. Brecht produserar dramatikkk over ein periode på 37 år frå 1918-1955, men er kanskje mest kjend for den delen av dramaproduksjonen som kan knytast opp mot krigsåras Tyskland. Osborne fekk som kjend sitt gjennombrøt i 1956, etterkrigsåras Storbritannia. Mitt inntrykk er at Storbritannia med sine særeigne sensurlover hadde fått vere isolert frå den hurtige progresjonen i resten av

Europas teaterliv. Særleg hende det mykje på teaterfronten i Berlin i Brecht si levetid. For å forstå kva Osborne gjorde for britisk teater på 1950-talet må ein ha ein viss kjennskap til kva Brecht gjorde for Tysk teater på 1920-talet. Den britiske modifiserte versjonen av den ”brechtianske bulldosaren” som Osborne nemner i sitatet over, var såleis kanskje Osborne sjølv, med den sosialrealistiske skildringa av individets plass i den store samanhengen slik det kjem til uttrykk i *Look Back in Anger*.

Kort oppsummering

Kunstnarens ynskje om å gjere seg forstått, samt helst unngå å bli misforstått, men ikkje minst høyrte og sett, kan seiast å vere det overordna temaet for dette nest siste kapitlet i denne avhandlingen. Erik Fischer-Lichte skriv at det ligg i det performative sin natur at den aktive kunstnaren ikkje kan skiljast frå materialet, som er kroppen. I teateret lagar ein kunst med verdas mest komplekse materiale. Eit materiale som dannar grunnlaget for både kunsten og eigen eksistens. Dette gjer at teateret står i ei særstilling som kunstform. Utgangspunktet for både ”angry young men” og ”in your face” som teater, media og kultfenomen er eit stykke dramatik skrivt av unge mannlege forfattarar. Dei fleste tekstar, små eller store, er ute i eit bestemt ærend og har såleis alle ein agenda. Om denne agendaen kjem fram eller ikkje, er som vi har sett både opp til skodespelarane og publikum sjølv. Det kjem også an på kva potensiale som ligg i teksten, og korleis dette potensialet vert forvalta undervegs i produksjonen. The Royal Court var arnested for begge tekstane. Det var her dei for fyrste gong vart forma av regi, ljossjetjing, lydsetjing, kostymer og scenograf. Sjølv om dette er aldri så grundig og briljant gjennomført er det med teater som med alle andre produkt: for at eit teaterfenomen skal bli ståande i historia, må det vere etterspurnad for produktet blant forbrukarane, eller i vårt høve, publikum. Osborne og Ravenhill gav kort sagt publikum det dei enno ikkje visste at dei ville ha.

7. “ANGRY YOUNG MEN” SIN POSISJON PÅ 50-TALET, I HØVE TIL ”IN YOUR FACE”-TEATER PÅ 90-TALET

Introduksjon og kontekstualisering

Når vi no skal sjå på “angry young men” og ”in your face” sin posisjon i høve til kvarandre er det naturleg å byrje med å sjå på deira posisjon i historia. Vi har gjennom kapittel 2: *Teoretikarar og kjerneomgrep* stifta kjennskap med Peter Bürger sine teoriar og hans bok *Om Avantgarden*. Problemstillinga vi skal sjå på lyder: ”Kan forholdet mellom ”in your face”-teater og “angry young men” sjåast som ekvivalentar til forholdet mellom avantgarden og neo-avantgarden slik Peter Bürger les det? Er ”in your face”-teater berre ein slags repetisjon av ”angry young men” på 50-talet? Viss ja, kva eigenverdi hadde ”in your face”-teater?

Det må nemnast at Bürger sitt historiesyn er omstridt. Difor skal vi fyrst sjå på noko av kritikken som har vorte reist mot Bürger. *Om avantgarden* (1974) har fått status som toneangivande moderne klassikar innan estetikken. Boka dannar grunnlag for ein kvalifisert kunstdiskusjon når vi diskuterar brotet med den borgarlege kulturen, konflikta mellom kunsten og livet, samt det institusjonskritiske ved avantgardekunsten, men Bürger har likevel måtta tåle mykje motbør.

Ulike historiesyn på avantgardekunst og kritikk av Bürger

Vi skal sjå på ein artikkel av Jacob Lund Pedersen. Han er estetikkforskar ved Aarhus Universitet og skribent for [avantgardenet.eu](http://www.avantgardenet.eu). Han skriv at det som særleg har vekt debatt er Bürger sin motvilje mot å bruke "avantgarden" som abstrakt samleomgrep (Lund Pedersen, 2005).⁵⁵ I staden viser Bürger til ei todeling av avantgarderørslene. Den tidlege avantgarderørsla strekkjer seg frå slutten av 1800-talet og utover på 1920-talet. Dette vert som tidlegare nemnt omtala av Bürger som den historiske avantgarden. Omgrepet impliserar i fylgje Lund Pedersen at opprøret mot kunsten og verkkategorien nettopp er historisk, og difor ikkje let seg gjennomføre meir enn ein gong. Han påpeikar dessutan at Bürger fallitterklærar sjølv den historiske avantgarden sitt mål om å bryte med kunstinstitusjonen og verkomgrepet. Dadaisme, futurisme og surrealisme vert av Bürger sett på som avstumpa, men heroiske utopiske forsøk, då opprørstendensane vart absorbert av den frisinna og fleksible haldninga til kunstinstitusjonen.

Lund Pedersen hevdar vidare at den historiske avantgarden med sin kritiske og grenseoverskridande kunst, på denne måten hadde gjort kunstinstitusjonen til ein del av sitt eige livsgrunnlag. Den frie og kritiske avantgardekunsten eksisterte såleis *på grunnlag av* at den vart teke inn på museum og galleriinstitusjonar. Difor enda ein i forsøk på å avmaterialisere kunsten opp med å gjere det motsette. "Anti-varene" vart blitt til varer, tilgjengelege for kjøp og sal gjennom kunstinstitusjonane. Bürger anerkjenner likevel at den historiske avantgarden spelte ein viktig rolle gjennom å *utvide* institusjonens kunstmogrep.

Neo-avantgarden utgjer andre del av Bürgers todelte syn på avantgarderørslene. Han rekna denne perioden for å finne stad på 1960- og 70-talet og omfatta tendensar som installasjonskunst, "performance", "land art" og "fluxus". Då Bürger ser sjølv den historiske avantgarden som delvis feilslått forstår vi korleis han ikkje kan anerkjenne neo-avantgarden sitt forsøk på å bryte med kunstinstitusjonen, då denne rørsla byggjer på den historiske avantgarden sin heroiske fallitt.

Det som sidan er dukka opp innan neo-avantgarden er for Bürger berre ein museal og sentimental ynskjerereprise av eit brot, som *nesten hende den gong*, og som i sin "monstrøse mislykkethed" var ein ekte tragedie. Såleis kan neo-avantgarden aldri verte meir enn ein komisk kopi.

⁵⁵ Kjelde: http://www.avantgardenet.eu/2006/05/en_tradition_af_opbrud_anmelde.html lesedato 24.2.12 Den vidare framstillinga er basert på Lund Pedersen sin artikkel.

Problemet ved dette synspunktet er i følge Lund Pedersen at Bürger ikkje opnar for kompleksiteten i den tidlege avantgarden, og at det på tradisjonell tysk, eller hegelsk-historiefilosofisk vis gjer kunsten til eit ”nydeligt sammenhengende subjekt med en historie, der kan fortælles.” Lund Pedersen påstår med dette at Bürger står for ein forenkla historieframstilling, - noko vi kan finne ironisk med tanke på Bürger sitt stadig tilbakevendande historiekontekstuelle fokus.

Lund Pedersen sjølv vel i staden å sjå *avantgardane* - i fleirtal - som eit nettverk av heterogene, laust samankopla og mycelieaktige forgreina grupperingar.⁵⁶ Dette fordrar i følge han sjølv eit meir nyansert syn på forholdet mellom den historiske avantgarden og neo-avantgarden enn det Bürger står for. Slik eg ser Lund Pedersens argumentasjon, går han inn i rekkja av kunstkritikarar og estetikkforskarar som har kritisert Bürger for at hans sans for systematikk til tider går ut over hans evne til å nyansere.

Det best kjende døme på denne kritikken finn vi truleg hjå kunstkritikaren Hal Foster (1955). Han har skrivne boka *The return of the real* (1996) der han i motsetning til Bürger ser begge avantgarderørslene som viktige bidragsytarar for utviklinga på kunstfeltet. (Foster, 1996:13) Han hevdar også at ein kan sjå den historiske avantgarden i ljøs av neoavantgarden, og at vi med dette betre kan forstå den historiske avantgarden sine prosjekt. Dette kjem fram i fylgjande hypotese: ”rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time?” (Foster, 1996:15). Trass i kritikken ser Foster på Bürger som ein viktig bidragsytar. Slik eg forstår fylgjande sitat ser han sin eigen kritikk meir som eit supplement til Bürger sin tekst.

My purpose is not to pick apart this text twenty years after the fact; in any case its important thesis is too influential to dismiss out of hand. Rather I want to improve on it if I can, to complicate it through its own ambiguities – in particular to intimate *a temporal exchange between historical and neo avant-gardes, a complex relation of anticipation and reconstruction.* (Foster 1996:13)

Her omtalar han sambandet mellom dei to avantgarderørslene som ei temporal utveksling. Dette kan sjåast i samband me Foster sitt omgrep: ”den andre neoavantgarden”. Dette omgrepet finn vi mellom anna i eit essay frå 1994 med tittelen *What's Neo about the Neo-Avant-Garde*:

⁵⁶ Mycelium er eit omgrep som er henta frå biologien, nærare bestemt frå mykologien eller sopplæra. Lund Pedersen nyttar fasongen på myceliet sine finmaska nettverk av mange ørsmå forgreiningar som symbol på sitt historiesyn når det gjeld modernitet og avantgarderørslar.

The important point is that the becoming-institutional of the avant-garde does not doom all subsequent art to court buffoonery. It also prompts in a second neo-avant-garde a critique of this process of acculturation and/or accommodation. Such is the principal subject of an artist like Broodthaers whose extraordinary tableaux evoke cultural reification only to transform it into a critical poetic. (Foster 1996:25)

Eg tolkar Foster dit hen at den andre neoavantgarden påverkar vårt syn på kunsten også i dag. Dette er eit meir dynamisk syn på kunsthistoria som impliserar ei kontinuerleg utvikling over tid. På denne måten vidarefører kvar avantgarderørsle somme element og tek desse opp i seg, for å danne grunnlaget for ei ny. Synet på modernismen som fleire sidestilte *modernismar* i staden for ein, eller to slik Bürger hevdar er også synleg i nyare estetisk teori. Bakgrunnen for eit slikt syn kan botne i at fleire av dei modernistiske undersjangrane var så framtrudande og veletablerte at dei må kunne sjåast som sjølvstendige modernistiske prosjekt. Ideen om fleire modernismar kan høyrast ut som eit oksymoron, ein logisk umogeleg slutning danna av to motstridande idear, men som vi ser av fylgjande sitat er Foster blant dei som går mot eit nytt og meir nyansert narrativ: ”The Bürger narrative of direct cause and effect, of lapsarian before and after, of heroic origin and farcical repetition, will no longer do.” Med denne korte og konsise dommen førespeglar Foster at ei ny historieforståing var i emning innan estetikkteorien anno 1996.

Institusjonskritikk

Peter Bürger koplur sin teori tett opptil institusjonskritikk. Både Osborne og Ravenhill sine stykke hadde premiere ved Royal Court Theater i London. Etter krigen stengde mange av dei små teatera dørene. Såleis minka det på arenaer for uetablerte dramatistar og skodespelarar. Eg har henta eit sitat frå Royal Court sine eigne nettsider der dei gjennom avisutklipp forklarar teaterets utvikling gjennom ei interaktiv tidslinje som er utarbeidd i samarbeid med Victoria and Albert Museum: ”When George Devine announced the opening of the English Stage Company at the Royal Court on 2 April 1956, he dreamt of a writers’ theatre, one that would produce hard-hitting, lively new work very unlike the tame, commercial plays prevalent at the time” (royalcourttheatre.com).⁵⁷ Som vi ser var målet å skape eit teaterkompani der dramatistarane stod i sentrum.

⁵⁷ Kjelde: <http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline/> lesedato 27.2.14

English Stage Company skulle bli viktig i britisk teaterhistorie. Teatersjef for perioden 1956-1965 var George Devine (1901-1966). Han sikra såleis ikkje berre nye dramatikarar, men også nye regissørar, designarar, skodespelarar. Han gav dessutan nykomarane sjansen til å arbeide med allereie etablerte dramatikarar. Jamvel var det tanken om at dette skulle vere eit "dramatikarens teater" som var mest sentral for Devine. "...the original concept of a "Writers Theater" has been kept, along with Devine's belief in an author's right to fail." (May, 1974:126). Denne nye kunstarenaen var ideell for ein ung uetablert dramatikar som Osborne. Seinare vart The Royal Court var også åstad for "in your face"-teater og dramatik.

Etter Margaret Thatcher si konservative regjering på 80-talet var det dårlege tider for scenekunsten. Nye dramatikarar kjende seg lite velkomne i institusjonsteatera og det vart satsa lite på ny britisk dramatik. Løysinga vart teater som The Royal Court, der det var rom for eksperimentelle element. Ravenhill sitt stykke skulle bli teaterets største suksess på 90-talet (Rebellato, 2001:ix). Både *Look Back in Anger* og *Shopping and Fucking* vart store suksessar og gjekk allereie årene etter premierane på utanlandske teater. *Look Back in Anger* vart sett opp i USA på Lyceum Theatre i New York 1. Oktober 1957 (Sierz, 2008:66). *Shopping and Fucking* vart sett opp i Berlin av Thomas Ostermeier ved Deutsches Theater januar 1998. Ikkje nok med det, stykket nådde også Londons Gielgud Theatre i det kommersielle West End (Rebellato, 2005:xli). Felles for begge stykka var at dei vart løfta opp av The Royal Court, men raskt var i stand til å stå på egne bein. Såleis kan vi ikkje seie at dei var ute etter å bryte med teaterinstitusjonane i seg sjølv, men konvensjonane folk var vant med å møte i institusjonane. Særleg Osborne var oppteken av å bryte med det borgarlege. Dette gjorde han ved å vise fram andre kjensler enn det som før var vanleg. Dette kom til uttrykk gjennom sinne, frustrasjon og lange tiradar fylt med klager og aggresjon. Dette stod i klar opposisjon til "the stiff upper lip" som noko generaliserande kan seiast å kjenneteikna den britiske væremåte.

Ravenhill var meir oppteken av å utvide grensene for kva som kunne visast på ei scene. Dette for å syne folk kva problemstillingar som ulma i samfunnet. Med ekstreme allegoriar og verkemiddel som vald og sex - eller ein kombinasjon av desse - framkalla han det vi best kan skildre som "kjensletettleik" hjå publikum. Desse to teaterfenomena står såleis for ein type institusjonskritikk som er mynta på dei konservative verdiane og konvensjonane som dei veletablerte teaterinstitusjonane ber med seg. Ein får inntrykk av at desse tradisjonane stod særleg sterkt i Storbritannia som teaternasjon. Ein nasjon som lenge var prega av ei forelda ordning for teatersensur og konservativ kulturpolitikk.

Dette står i kontrast til det Bürger omtalar som neo-avantgarden med sin ”land-art”, fluxus, installasjonskunst og ”site specific” eller oppsøkjande teater. Det er såleis ikkje brotet med teaterrommet som er sentralt for mine fenomen. Vi ser ikkje klare tendensar til å bryte med den svarte boksen som teaterarena. Ei heller verkar dei to fenomen å vere forsøk på å bryte ned den fysiske grensa mellom scene og sal. Osborne og Ravnehill sine prosjekt var tekstbaserte prosjekt som stort sett held seg innafor teaterscena sitt tradisjonelle og ukompliserte titteskapsformat. Det handla i staden om å bryte ned det psykiske skiljet mellom scene og sal for å nå kjenslelivet til publikumet i si samtid. Institusjonskritikken er difor ikkje knytt til det fysiske rom eller institusjonen i seg sjølv, men til det sett med konvensjonar som dramatikarane er forventa å halde seg til når dei skriv for teaterscena.

”Angry young men” som fundament

Bürger hevdar at neo-avantgarden er dømd til å mislukkast i sine prosjekt då den byggjer på den historiske avantgarden som sett med Bürger sitt blikk også, trass i verdige forsøk, har feila. Sett frå Bürger sin ståstad er den historiske avantgarden difor eit dårleg fundament å byggje på. Korleis dannar såleis ”angry young men” og Osborne fundament for ”in your face”-teater og Ravenhill sitt prosjekt?

Osborne sitt stykke var eit sleivspark mot klassesamfunnet. Han set ord på den kjensla av framandgjerding som mange sat igjen med etter krigen. Sierz peikar på at Osborne skriv *Look Back in Anger* med ein nostalgisk undertone i botn. Han lengtar stadig tilbake til den edwardianske tidsalderen før verdskrigane gjorde verda komplisert (Sierz, 2010).⁵⁸ Jimmy Porter er oppgitt over at 50-talet skal danne utgangspunkt for hans generasjon. Det somme omtalar som det moderne britiske velferdssamfunnet, verkar for han som eit snevert og avgrensande klassesamfunn.

Etter å ha sett på dei kontekstuelle tilhøva omkring ”angry young men” samt intensjonar, reaksjonar i ettertid og kritikkar i media, er det mogeleg å vurdere fenomenet ”angry young men” i eit meir nyansert perspektiv. Somme vil kanskje seie at dei sinte unge mennene har vorte tildelt ufortent mykje ære til å vere ei umanifestert rørsle utan felles ideologi eller verdigrunnlag. Dei er som vi kom fram til i kapittel 5 eit medieskapt

⁵⁸ Kjelde <http://www.inyerface-theatre.com/archive13.html> lesedato 24.3.14

fenomen, og dette skal etter mitt syn ikkje brukast mot dei. ”Angry young men” som rørsle, har vorte tildelt denne æra fordi eit utval journalistar og kunstkritikarar såg at det desse unge roman- og dramaforfattarane skreiv, var byrjinga på ein ny estetisk røyndom i britisk teater. Som kontrast til Bürger sin omtale av den historiske avantgarden, kan vi om ”angry young men” på 50-talet difor hevde at desse dannar eit solid fundament for ”in your face”-teater på 90-talet. ”Angry young men” vart tildelt stor gyldigheit alt i samtida. Denne gyldigheita får ein inntrykk av at fins i dag også. Osborne er som den mest profilerte av ”angry young men” representert i lærebøker og på pensumlister. Stykket hans vart spelt allereie i 1958 ved Nasjonalteateret, med Toralv Maurstad som jimmy og i regi av Gerda Ring.⁵⁹ Deretter vart det spelt av Odd Jenseg og Odd Furøy sitt nystarta eksperimentteater ”Studiescenen” i 1959.⁶⁰ Jenseg og Furøy har i seinare tid vore tilknytt Det Norske Teateret. Det er uklårt om dei spelte stykket på norsk eller engelsk i 1959, men vi veit at det vart omsett av Helge Krogh i 1958. Det vart dessutan sett opp av Fjernsynsteateret i 1977 med Jorunn Kjellsby som Helena.⁶¹ Osborne vert ikkje berre oppført o dag, men er også eit viktig referansepunkt i både amerikansk og europeisk dramatik og teatertradisjon.

”In your face” som repetisjon eller sjølvstendig prosjekt?

Dersom ”in your face”-teater er ein slags repetisjon av ”angry young men”, korleis kan denne repetisjonen vere føremålstenleg? Eit kriterium bør vere at nye element vert tilført for så å auke verdien av ”in your face” som sjølvstendig fenomen.

Då Ravenhill skreiv *Shopping and Fucking* peika han på problem ved 90-talets konsumkultur og vart ein slags postmodernismens samfunnskommentator for generasjonen post-Thatcher. I *Shopping and Fucking* er sinnet som gjennomsyra Jimmy porter bytt ut med apati. Karakterane i hans *Shopping and Fucking* er milevis frå å ta politisk ståstad eller gi uttrykk for ideologisk eller religiøst verdigrunnlag. Dei eksisterar i eit vakuum der

⁵⁹ Dette framkjem av Nasjonalteateret sitt forestillingsarkiv på nett. Kjelde <http://forest.nationaltheatret.no/Productions/Details/722eecb4-60f4-461c-93ba-e4947f30231d> lesedato 14.5.14

⁶⁰ Kjelde http://www.detnorsketeatret.no/index.php?option=com_content&view=article&id=411&Itemid=142 lesedato 20.3.14

⁶¹ Dette framkjem av Nasjonalbiblioteket sin database på nett. Kjelde <http://www.nb.no/nbsok/nb/60dc0194fb07bcafc1dbd470d0911857> lesedato 14.5.14

alle store viktige tema tilsynelatande er fjerna. Slik verkar desse temaa i sin tur sjølvforsterkande kraft av sitt fråvær.

Ravenhill er den viktigaste gjenlevande representanten for ”in your face”-teater. Han både hadde og har, eit sosialt og politisk engasjement som kjem til uttrykk gjennom måten han skildrar korleis samfunnstilhøva påverkar menneska, og han let karakterane lide under konsekvensane av eit samfunn som rotnar sosialt og moralsk.

Problemdrama utan didaktisk diskurs

I utgangspunktet posisjonerar dei to dramatikarane seg nokså likt i si samtid. Dei gjev ingen klare svar på kva som er løysinga for framtida. Dei teiknar ikkje noko utopi. Det næraste vi kjem det utopiske er truleg Osborne sin lengsel attende til den edwardianske tidsalderen, men dette er langt frå noko framtidsvisjon. Dei to dramatikarane påpeikar berre at vi har eit problem. Såleis kan begge stykka seiast å vere problemstykke utan den didaktiske diskursen som opphavelig kjenneteikna sjangeren.

Problemstykket sin tradisjonelle diskursbaserte behandling av problema stammar frå 1800-talet og skulle setje fokus på sosiale problem i tida. Dette vart gjort innafor realismens rammevilkår på scena, og kunne gjerne vekke kontrovers blant publikum. Nettopp det var også formålet med desse stykka. Dei skulle gi publikum ein tankevekkjar og stimulere til debatt. Eg har omsett denne definisjonen frå Encyclopædia Britannica:

Sjangeren tok fyrst form ved dei franske dramatikarane Alexandre Dumas og Émile Augier. Sistnemnde vart kjend for å adaptere Eugène Scribe sitt “well-made play” for meir alvorsprega tema. Slik danna dei ein sjanger som på ein simplistisk måte danna didaktiske teser omkring vanskelege tema. Temaa kunne til dømes vere prostitusjon, forretningsetikk, likestilling eller arv og miljø. (Encyclopædia Britannica)
62

Det pedagogiske og drøftande er ikkje til stade. Jimmy Porter er for sint til å diskutere med noko motpart i det heile. Han treng uansett ikkje motparten for å påstå kva som er gale med tida han lever i. Tiradane av sinne og frustrasjon er skrivne med slikt rytme og snert at dei fengjer og fascinerar. Og nettopp her ligg nok noko av nøkkelen til at Osborne kan

⁶² Kjelde <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/477588/problem-play> lesedato 24.3.14

kome unna med sin noko unyanserte og bastante Jimmy. Vi kan truleg seie at Jimmy er noko karikert for å få fram poenga til Osborne, og det fungerer fordi det fengjer.

Dei nye elementa som vert tilført er så langt eg kan sjå aggresjon hjå Osborne og apati hjå Ravenhill. Desse antonyme elementa er med på å vitalisere dette dramatiske formatet. Slik lukkast dei begge etter mitt syn med å skreddarsy den forelda problemdramasjangeren, slik at den kan høve både for etterkrigsungdommen på 50-talet og det postmoderne på 90-talet. Eg påstår ikkje at dei to stykka *er* problemstykke, men eg ser tilløp til at begge dramatikarane leikar med denne sjangeren.

Thatcher-tida som premissleverandør for ”in your face”-teater

Verknadane av studentopprøret i Paris 1968 og opphevinga av teatersensuren var graverande endringar som drog i riktig retning for eit levande scenekunsthelt i Storbritannia. Samstundes hadde den blå regjeringa til Thatcher den motsette effekten med marknadsstyrt økonomi og kraftige innskrenkingar av kulturstønadene. Sierz skildrar denne tida med fylgjande tankeeksperiment:

Imagine being born in 1970. You're nine years old when Margaret Thatcher comes to power; for the next eighteen years –just as you're growing up intellectually and emotionally- the only people you see in power in Britain are Tories. Nothing changes; politics stagnate. Then, some time in the late eighties, you discover Ecstasy and dance culture. Sexually, you're less hung up about differences between gays and straights than your older brothers and sisters. You also realize that if you want to protest, or make music, shoot a film or put on an exhibition, you have to do it yourself. In 1989, the Berlin Wall falls and the old ideological certainties disappear into the dustbin of history. And you're still not even twenty. In the nineties, media images of Iraq, Bosnia and Rwanda haunt your mind. Political idealism- you remember Tiananmen Square and know people who are roads protesters- is mixed with cynicism- your friends don't vote and you think all politicians are corrupt. This is the world you write about. (Sierz, 2000:237)

Thatcher-tida verka ikkje berre negativt på kunsten. Denne tida fungerer i fylgje Sierz som ein augeopnar for 1970-generasjonen. Kanskje var Thatcher sitt jernstyre med på å danne eit meir tolerant Storbritannia? Det er mitt inntrykk at ”in your face”-dramatikken er ein nokså direkte konsekvens av Thatcher-tida. Nettopp difor er fenomenet også uløyeleg knytt opp til Storbritannia som nasjon. Evna til å kunne adaptere eit materiale og gjere de

aktuelt ligg til grunn for det vellukka samtidsdramaet. Ravenhill er i dag kjend som samfunnsdebattant, journalist, regissør og dramatikar. Han har fornya seg i takt med tida. Mitt inntrykk er at han lukkast å skrive *frå* si samtid *for* si samtid.

Vi skal likevel ikkje gløyme at dette var ein relativt kort periode i britisk teaterhistorie. "In your face" fungerer godt som ekstensjon av "angry young men", men er svært forankra i tid og stad. Fyrst gjennom 70- og 80-talet, i fasen der inntrykka ligg latente hjå den oppveksande generasjonen fødd i omkring 1970, og deretter via 90-talet, der den etterkvart opparbeidde frustrasjonen får utlauf gjennom "in your face"-dramatikkens svarte humor og eksplisitte formspråk.

8. KONKLUSJON

Oppføringer i Noreg og aktualitet

Begge fenomena kan tidfestast til å ha vart over ein periode på omlag 10 år kvar. Kanskje fortener dei då betre, enn stempelet som verksame døgnfluger i britisk teaterhistorie. Dette var ein merkjelapp som eg i mitt stille sinn festa på begge fenomena i eit tidleg stadium av dette arbeidet. Dette er Sierz i ein artikkel skriva i 2001 der han erklærer ”in your face”-dramatikken og teateret for å vere over:

So if the new wave has broken, it has also done its job. In-yer-face drama not only made theatre hip, it had also made it a profitable export. Between 1995 and 1999, there were more than 400 productions worldwide of plays premiered at the Court. In Germany, Kane is more often staged than Schiller. The lasting influence of the new drama lies both in restoring British theatre's morale and in expanding its ambitions and its range. Today, new writing is not always in-yer-face, but it is healthier and more diverse than ever (Sierz, 2001).⁶³

Han underbyggjer med dette min mistanke om at dramatikken ikkje står igjen tomhendt, sjølv om sjokk-festen på 90-talet er over. Han nemner som vi ser tre element som ”in your face”-teater har tilført ny britisk dramatik ved å gjenreise den britiske teatermoralen samt heva ambisjonsnivået og spennvidden.

Ravenhill vart eksportvare også til Noreg. Kjersti Horn sette 18.3. 1999 opp 10 framsyningar av *Shopping and Fucking* i Bergen med Turbotheateret og BIT teatergarasjen. Dette var noregspremiera.⁶⁴ Deretter sette ho i perioden 23.11.01 - 29.12.01 opp *Some explicit polaroids*, *Knivskarpe Polaroider* ved Trøndelag Teater. Jo Adrian Haavind Produksjoner hadde 2.10.2009 nordisk urpremiere på *Pool no water* ved Black Box Teater i regi av Birgitte Strid.

Eg var sjølv tilstade ved ei av framsyningane av *Shoot*, men stykket vart avbrote i pausen på grunn av eit uhell der ein av skodespelarane skada ein arm slik at stykket ikkje kunne halde fram. Eg har difor berre sett fyrste akt.

Ravenhill har sidan debuten i 1996 endra kurs opp til fleire gonger, og vert i 2017/18

⁶³ Kjelde <http://www.telegraph.co.uk/culture/4721773/Outrage.html> lesedato 5.5.14

⁶⁴ Kjelde http://sceneweb.no/nb/production/7180/Shopping_and_Fucking-1999-3-18 lesedato 15.5.14

aktuell som librettist for ein planlagt nysatsing ved Operaen i Bjørvika der Rolf Wallin skal skrive musikken. Det var opphøveleg tenkt at den skulle markere grunnlovsjubileet i 2014, men vart av ukjende årsaker usett. Fylgjande utdrag er frå det før omtala intervjuet med Ravenhill med tittelen *Shopping, Fucking & Shooting* av Jan Zahl for Aftenbladet 26.1.2013:

Tør eg spørja kva operaen handlar om?

- Det er litt futuristisk. Litt science fiction. Det handlar om kva som skjer når mennesket på grunn av den teknologiske utviklinga kan bli til ein ny art: post-human.

- Javel?

- Ja. Den norske grunnlova handlar mykje om menneskerettar, og forutset at mennesket er noko statisk. Men ideen om kva eit menneske er, har endra seg opp gjennom historia. Verken slavar, barn, kvinner eller folk av andre rasar er i tidlegare tider blitt rekna som fullverdige menneske. Og om 30 år har teknologien kome så langt at me må definera på nytt kva som er eit menneske – og kva rettar det har (Ravenhill i intervju med Zahl, 2013).⁶⁵

Dette kan tyde på at Ravenhill framleis har teft for å setje fokus på universelle problemstillingar som er typisk for samtida. Det vert utvilsamt spanande å sjå korleis Ravenhill sin framtdisvisjon kjem til å sjå ut.

Look Back in Anger vart som eg alt har nemnt, spelt ved Nasjonalteateret allereie i 1958, Jenseg og Furøy i 1959 samt Fjernsynsteateret i 1977. No, i juni 2014 er det premiere på den nynorske omsetjinga *sjå deg om i vreide* ved det Norske Teateret. Stykket er plukka ut for å inngå i undervisinga til prosjektet ”Det multinorske”. Det Norske Teateret har skipa dette prosjektet for å tilby ein treårig skodespelarutdanning til skodespelarar med innvandrarbakgrunn. Dette kan jo tyde på at stykket framleis appellerar til programmerande institusjonar. Som ei brikke i britisk teatertradisjon etter 1950 utgjør som kjent Osborne og ”angry young men” eit tidsrom på 10 år. Sjølv etter at den aktive perioden er over, er *Look Back in Anger* eit stykke dramatik det er aktuelt å setje opp sjølv i undervisingssamanheng anno 2014.

⁶⁵ Kjelde: http://www.aftenbladet.no/kultur/Shopping_-_Fucking--Shooting-3111038.html lesedato 5.5.14

Repetisjon, repetisjon, repetisjon

Lat oss vende attende til hovudproblemstillinga. Denne lyer: Kan forholdet mellom ”angry young men” og ”in your face”-teater sjåast som ekvivalentar til forholdet mellom avantgarden og neo-avantgarden slik Peter Bürger skildra? Er ”in your face”-teater ein slags repetisjon av ”angry young men” på 50-talet? Viss ja, kva verdi hadde ”in your face”-teateret?

I ljøs av denne undersøkinga meiner eg at vi kan finne likskapstrekk mellom Bürger sitt syn på avantgarderørslene og samspelet mellom ”angry young men” og ”In your face”-teater”. No i ettertid, lenge etter at begge fenomena er avslutta kapittel som fysiske hendingar, kan vi sjå korleis dei to rørslene verkar utfyllande og forklarande på kvarandre. ”In your face” hadde truleg vore eit fattigare prosjekt utan arven etter Osborne og ”angry young men” som fundament. Osborne tilhørte den fyrste bølga av ”new writing”. Denne la grunnlaget for etterkomarane gjennom ei generelt positiv innstilling til ny britisk scenetekst. Dette var mykje takka vere The Royal Court som gav desse tekstane ein arena.

Det ville likevel vore urettvist overfor Ravenhill å ikkje anerkjenne ”in your face”-dramatik/teater som sjølvstendig prosjekt. Eigenverdien består i at han fanga tidsanda på 90-talet med nye verkemiddel. Dette gjorde han så presist at det kan bli vanskeleg å aktualisere *Shopping and Fucking* i 2014 utan store regimessige og dramaturgiske inngrep. Samstundes ville det også vore ignorant å ikkje nemne ”angry young men” om ein vart spurd om å greie ut om ”in your face” som fenomen i historisk perspektiv.

Historia gjentek seg ved at dei begge manifesterar seg som fenomen, men fyrst og fremst gjennom media. Begge fenomena utspelte seg på det individuelle plan hjå kvar enkelt kunstnar, trass i at dei raskt vert sett i bås og grupperte av media. Dei står såleis i kontrast til andre konstallasjonar som kunstnarkollektiv, ensembler og kompani. Både Osborne og Ravenhill har samfunnskritiske stemmer som talar for kvar sin frustrerte generasjon.

Så langt vil eg hevde at dei to fenomena *kan* sjåast som ekvivalentar til den historiske avantgarden og neo-avantgarden slik Bürger les dei. *Men* eg vil likevel ikkje erklære fallitt verken over Osborne eller Ravenhill slik Bürger delvis gjer over avantgarderørslene. Desse to teaterfenomena har vorte ståande for ettertida trass si korte virketid. Dei er ”symptom” på tendensar i tida, og kan hjelpe oss å forstå to viktige tidsepokar i britisk historie. Det ideelle kan såleis vere å lese dei i ljøs av kvarandre. Såleis

nærmar eg meg Hal Foster sitt dynamiske historiesyn med ei temporal utveksling mellom avantgarderørslene, snarare enn Bürger sitt syn basert på årsak-og-verknad.

Historiebrotet mellom dei to fenomena kjem til overflata ved at dei som samtidsdramatikarar er tvungne til å tilpasse seg tida dei lever i. Dette er noko av det som utgjer kjernen i samtidsdramaet. Teater i Storbritannia har alltid vore dramatikkbasert, dette kan seiast å vere eit av Sierz sine mantra gjennom dei tre bøkene han har skriva om ”in your face”, *Look Back in Anger* og new writing.⁶⁶ Begge mine valde teaterfenomen er også som vi veit sterkt forankra i dramatikken. Då kan det synast ironisk at eg har søkt mot læra om talekunsten for å låne eit omgrep frå retorikken, slik at eg betre kan svare på problemstillinga mi. Bakgrunnen for dette er at eg undervegs i prosessen har angra noko på ei formulering i problemstillinga. Når eg spør om ”in your face” er ”ein slags repetisjon”, kan dette oppfattast som reduserande eller negativt ladd i samanhengen. Det interessante her, er at retorikken byr på mange *ulike former* for repetisjon, og ei av desse er antanaklasen (Grue, 2013).⁶⁷ Denne repeterar eit ord eller ei frase for å gi setninga ei ny tyding. Med dette får repetisjonsomgrepet ein langt meir positiv klang i mine øyrer. Eg nyttar omgrepet i overført tyding når eg no hevdar at eg i ljøs av denne komparative studien av ”angry young men” og ”in your face”-teater som teaterfenomen meiner å sjå at det nettopp er denne forma for repetisjon som føreligg. ”In your face” *kan* sjåast som ein repetisjon av ”angry young men”, og kastar – i kraft av denne repetisjonen nytt ljøs over både ”angry young men”, så vel som sjangeren ”new writing”, som kan seiast å utgjere kjernen i begge teaterfenomena. Dei to fenomena representerar på denne måten utviklinga til ”new writing” frå det oppstod med Osborne sitt nyskrivne drama *Look Back in Anger* i 1956 og fram til det som seinare skulle bli kjend som ”in your face-dramatikarane” var eit avslutta kapittel omkring milleniet. ”New writing” derimot, er ein sjanger innan britisk drama som framleis eksisterar i dag. Den før omtalte Boyden-rapporten der New Labour avgjorde å løyve 25 millionar pund ekstra til nasjonal satsing på ”new writing” resulterte i svært gode tider for ”new writing”. Dette var særleg tydeleg frå tusenårsskiftet og utover i det påfylgjande tiåret. (Middeke, Schnierer, Sierz, 2011:ix-x)

Parametera for sjangeren har - slik eg les Middeke, Schnierer og Sierz halde seg nokså konstante: dramatik innan ”new writing” er samtidig når det gjeld språk og innhald. Ofte er den også samtidig når det gjeld tilnærminga til dramaformatet, då eksperimentering

⁶⁶ Eg nyttar termen samtidsdramaet og new writing om kvarandre, sjølv om det er element ved ”new writing” som ikkje nødvendigvis gjeld samtidsdramaet. Dette gjeld særleg det faktum at ”new writing” er tilknytt unge og ofte uetablerte dramatikkarar.

⁶⁷ Kjelde: <http://snl.no/antanaklase> lesedato 5.5.14

med nye former for dramaturgi fordrar ein kritisk haldning til tidlegare former for performative narrativ (Middeke, Schnierer, Sierz, 2011:ix-x). Til tider er dei provokative og konfronterande, og ofte har dei ein budskap som det av politiske eller personlege årsaker - ja kanskje også begge - hastar med å nå ut med til publikumet sitt. Til sist understrekar dei at denne dramatikken framfor alt er i opposisjon til det populistiske og kommersielle (Middeke, Schnierer, Sierz, 2011:ix-x). Sistnemnde er interessant då dette set Osborne og Ravenhill i ei særstilling. Som eg understrekar i kapittel 7 under punktet om institusjonskritikk, vekte dei aktuelle skodespela så stor åtgåum, og vann slik popularitet at dei for å dekkje etterspurnaden vart sett opp på meir populistiske og kommersielle arenaer enn det som var vanleg for dramatikkk innan "new writing".

Samtidsdramaet som organisk prosess

"New writing" er ein sjanger forankra i samtida, og kan noko forenkla omsetjast til å tyde "samtidsdrama". Det ligg i samtidsdramaet sin natur at det ikkje kan repeterast utan å fornyast. Dette botnar i at samtidsdramaet, slik eg var inne på i slutten av kapittel 7, i utgangspunktet er "ferskvare". Samtidsdramaet kan såleis sjåast på som ein organisk prosess. I likskap med anna organisk materiale er denne "ferskvara" datostempla for ein viss periode. Overskrid ein denne, vil nedbrytinga tilta og danne grunnlag for nye organiske prosessar. Det fornyande aspektet ved dette bilete kan ikkje understrekast sterkt nok, for samtidsdramaet *utspelar* -trass i denne nedbrytinga- ikkje si rolle, vi set då framleis opp *Et dukkehjem* frå 1879 av Ibsen og dreg fulle hus!

Samtidsdramaet som organisk materiale kan jamvel tene som bilete på korleis *Look Back in Anger* og fenomenet "angry young men" forvittrar som aktivt fenomen, men likevel evnar å danne ny grobotn, for nye dramatikarar, med nye agendaer, i nye tider. Blant desse finn vi "in your face"-dramatikarane med Ravenhill og *Shopping and Fucking*.

Litteratur

- Arntzen, K.O., 2008, *Personlig formidling og faglig forståelse – Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske*, K.A. Knapskog og L.O Larsen (red.) i: *Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten*, Scandinavian Academic Press, Oslo
- Bentley, E., 2008 *The Theory of the Modern Stage*, s. 85-97, Penguin Modern Classics, London
- Billington, M., 2007 *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber and Faber, London
- Bjørneboe, J., 1983 *Om Brecht og Om teater*, Pax Forlag, Oslo
- Brockett, O.G., Hildy, F.J., 1999, *History of the theatre*, 8. utg., Ally and Bacon, Massachusetts
- Bürger, P., Tjønneland, E., 1998, *Om avantgarden*, Cappelen upopulære skrifter, Cappelen akademisk forlag, Oslo
- Carlson, M., 1996, *Performance: a Critical Introduction*, Routledge, London
- Cousins, A.D., 2011, *Shakespeares plays – The Essential Guide*, Plots, Characters, Quotes, History, Introduction, Cousins, A.D., Romance, s. 20-21, Kap. 4: The Tragedies, White, R. S., Timon of Athens, s. 206-209, Apple Press, London
- Evans, M., 2008, *Innføring i dramaturgi: teater film fjernsyn*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo
- Fischer-Lichte, E., 2008, *The transformative power of performance – a new aesthetics*, oversett av Saskya Iris Jain, Routledge, New York
- Heilpern, J., 2006 *The Many Lives of the Angry Young Man*, Vintage Books, New York
- Iversen, G., 1998, *Se deg om i vrede – britisk sosialrealisme fra 1950-tallet til i dag – en introduksjon*, Norsk filmklubbforbund, Oslo
- Jannarone, K., 2012 *Artaud and His Doubles*, The University of Michigan Press, Michigan
- May, R., 1974, *A Concise Encyclopedia of the Theatre*, Osprey Publishing Limited, Berkshire
- Merleau-Ponty, M. 2000, *Øyet og ånden*. Pax, Oslo 2000
- Middeke, M., Sierz, A., Schnierer, P.P., 2011 *The Methuen drama guide to contemporary british playwrights*, Methuen Drama, London
- Niebisch, A., 2012 *Media Parasites in the Early Avant-Garde: On the Abuse of Technology and communication*, Palgrave Macmillan, New York
- Osborne, J., 1959, *Look Back in Anger – a Play in Three Acts*, Faber and Faber, London
- Osborne, John., 1991 *Almost a Gentleman: An Autobiography Vol II: 1955-1966*. Faber & Faber, London
- Postlewait, T., 2009 *The Cambridge introduction to Theatre Historiography*, Cambridge University Press, New York. Kap. 6
- Ravenhill, M., 2001, Plays: 1 *Shopping and f***ing*, Faust is dead, handbag, some explicit polaroids, introduksjon, Rebellato, D., Methuen Drama, London

Rebellato, D., 2005, *Mark Ravenhill Shopping and f***ing*, edited by John Rebellato, Bloomsbury Methuen Drama, London

Rifkin, L., 2000, *Career Moves: Olson, Creeley, Zukofsky, Berrigan, and the American Avant-garde*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin

Sauter, W., 2000, *The Theatrical Event - Dynamics of Performance and Perception*, University of Iowa Press, Iowa City

Sierz, A., 2001, *In-yer-face-theatre: British Drama Today*, Introduksjon xi-xiii, Kap 1 s. 5, Faber and faber, London

Sierz, A., 2008, *Modern theatre guides – John Osborne's Look Back in Anger*, Continuum, London

Strindberg, A., 1988, *August Strindbergs Samlade Verk – Dödsdansen*, Norstedts, Stockholm

Wiles, D. 2010 *Seeing Is Believeing – The Historian's use of Images*, C.M. Canning og T. Postlewait (red.) i: *Representing the Past – Essays in Performance Historiography*, University of Iowa Press, Iowa City

Avisartiklar på Nett

Billington, M. (2001) Tynan's gift was to make criticism glamorous and sexy. *The Guardian*, 24.September 2001 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://arts.theguardian.com/critic/feature/0,,567652,00.html>> [Lest 14.2.14]

Billington, M. (2003) The troll in the drawing room. *The Guardian*, 15.Februar 2003 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.theguardian.com/stage/2003/feb/15/theatre.artsfeatures>> [Lest 29.8.13]

Billington, M. (2006) All our yesterdays. *The Guardian*, 3.August 2006 [Internett] Tilgjengelig frå:<<http://www.theguardian.com/stage/2006/aug/03/theatre.politicaltheatre>> [Lest 27.3.14]

Brodal, S.E. (ikkje datert) Ein ensemblekunstnar tek avskil. *Det Norske Teateret Nettsider*, Publiseringsdato ukjend [Internett] Tilgjengelig frå: <http://www.detnorsketeatret.no/index.php?option=com_content&view=article&id=411&Itemid=142> [Lest 20.3.14]

Brown, A. (2007) Two dirty words. *The Guardian*, 19.Januar 2007 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2007/jan/19/twodirtywords>> [Lest 1.5.14]

Cridland, J. (2009) Newspapers in the UK: An introduction. *MediaUK sine nettsider*, 29. September 2009 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.mediauk.com/article/4/newspapers-in-the-uk-an-introduction>> [Lest 24.1.14]

Daldry, J. (1994) Writing the future. *The Royal Court Nett*, 7.September 1994 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline/>> [Lest 5.10.13]

Edgar, D. (2007) Theater audiences deserve the next Ravenhill and Kane. *The Guardian*, 13.Desember 2007 [Internett] Tilgjengelig frå:

<<http://www.theguardian.com/commentisfree/2007/dec/13/comment.theatrenews>> [Lest 15.4.14]

Foster, H. (1994) What's Neo about the Neo-Avant-Garde. *Marginal Utility*, 2.Mai 2010 [Internett] Tilgjengelig frå: <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/05/machete_reading_may21a.pdf> [Lest 26.2.14]

Gibbons, F. (1999) Angry Young Men under fire from gay writer. *The Guardian*, 8.November 1999 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.theguardian.com/uk/1999/nov/08/fiachragibbons>> [Lest 26.3.14]
Heilpern, J. (1998) Shopping and Fucking: Is That All There Is?. *New York Observer*, 16.Februar 1998 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://observer.com/1998/02/shopping-and-fucking-is-that-all-there-is/>> [Lest 14.2.14]

Heiseldal, O.K. (2009) Grusomhetens teater - Intervju med Lars Øyno. *Filologen Nr. 4*, Publiseringdato ukjent [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.filologen.no/www/wp-content/uploads/filologen0409.pdf>> [Lest 1.4.14]

Hemley, M. (2013) Mark Ravenhill chooses Churchill, Brecht and Boucicault plays for radio season. *The Stage*, 10.April 2013 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.thestage.co.uk/news/production/2013/04/mark-ravenhill-chooses-churchill-brecht-and-boucicault-plays-for-radio-season/>> [Lest 8.2.14]

Lund Pedersen, J. (2005) En tradition af opbrud – anmeldelser. *Avantgardenet*, Publiseringdato ukjent [Internett] Tilgjengelig frå: <http://www.avantgardenet.eu/2006/05/en_tradition_af_opbrud_anmelde.html> [Lest 24.2.14]

Masters, T. (2013) Mark Ravenhill: "Maybe I'm not the right person to write Doctor Who". *BBC*, 24.Februar 2013 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-21506855>> [Lest 8.2.14]

Neilson, A. (2007) Don't be so boring. *The Guardian*, 21.Februar 2007 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2>> [Lest 19.2.14]

Rossiné, H. (1997) Sjokkerende teater. *Dagbladet*, 22.September 1997 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.dagbladet.no/anmeldelser/970922-anm-teater1.html>> [Lest 3.10.13]

Sierz, A. (2001) Outrage. *The Telegraph*, 7.Februar 2001 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/4721773/Outrage.html>> [Lest 5.5.13]

Tynan, K. (1956) The voice of the young. *The Guardian*, 13.Mai 1956 [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.guardian.co.uk/books/1956/may/13/stage>> [Lest 18.2.14]

Wilson, C. (2007) Confessions of an angry young man. *The Daily Mail*, Publiseringdato ukjent [Internett] Tilgjengelig frå: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-452575/Confessions-angry-young-man.html>> [Lest 14.2.14]

Zahl, J. (2013) Shopping Fucking & Shooting. *Aftenbladet*, 26.Januar 2013 [Internett] <http://www.aftenbladet.no/kultur/Shopping_-Fucking--Shooting-3111038.html> [Lest 3.5.13]

Oppslagsverk

Store Norske Leksikon
Wikipedia
Encyclopedia Britannia

Ressurssider på nett

<http://forest.nationaltheatret.no/Productions/Details/722eecb4-60f4-461c-93ba-e4947f30231d> lesedato 14.5.14
<http://www.nb.no/nbsok/nb/60dc0194fb07bcafc1dbd470d0911857> lesedato 14.5.14
Kjelde http://sceneweb.no/nb/production/7180/Shopping_and_Fucking-1999-3-18 lesedato 15.5.14
<http://www.thekinks.info/> lesedato 25.2.13
http://www.bbc.co.uk/history/british/britain_wwtwo/blitz_01.shtml lesedato 1.3.13
<http://dictionary.reference.com/browse/misogyny> lesedato 21.8.13
<http://www.hvorgargrensen.no/?aid=9073712> lesedato 9.12.13
<http://www.hollandfestival.nl/en/program/2013/der-aufhaltsame-aufstieg-des-arturo-ui/> lesedato 6.3.14
<http://www.mediauk.com/newspapers/13707/the-sun> lesedato 24.1.14

<http://www.poetryfoundation.org/learning/glossary-term/reader-response%20theory> lesedato 7.3.14
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/477588/problem-play> lesedato 25.3.14
<http://www.zyworld.com/albionmagazineonline/cinema7featurereviews.htm> lesedato 26.3.14
<http://www.wildworks.biz/1.5/team/peter-boyden/> lesedato 5.10.13
http://www.oslonye.no/for_presse/bakgrunnsstoff/40083.html lesedato 9.10.13
<http://observer.com/about-us/> lesedato 18.2.14
<http://www.inyerface-theatre.com/credits.html> lesedato 3.10.13
<http://www.inyerface-theatre.com/archive13.html> lesedato 24.3.14
<http://www.inyerface-theatre.com/what.html> lesedato 31.10.13
<http://www.inyerface-theatre.com/archive8.html> lesedato 14.2.14
<http://www.royalcourttheatre.com/about-us/history/> lesedato 1.3.13
<http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline/> lesedato 27.2.14
<http://www.royalcourttheatre.com/about-us/timeline/> lesedato 5.10.13