

MASTERGRADSOPPGAVE I TEATERVITENSKAP

Den abnormale kroppen

Kropp og funksjonshemming:
freaks i teater og film

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

VÅR 2011

Karoline Bergsagel Skuseth



Abstract

In this thesis I aim to explore the ethic-esthetical issues that concern the staging of abnormal bodies. The disabled body is still seen as provocative when it is casted in roles typically reserved for the 'normal', and suffers under these paradigms in relation to both film and theatre. I will approach these issues by an initial attempt to define the terms that characterize the field – including concepts as 'abnormality', 'disability' and the 'freak'-phenomenon – and discuss these in light of their specific contemporary societies. My scientific method is historiographical, as a thorough understanding of the examples I have chosen to focus on involves the reception of them, based on their contemporary ethical conditions. To be able to discuss the subject matter metaphorically, I will imply theory concerning theatricality, and the relation between performer and audience.

My historical backdrop begins with the development of the american sideshow, from the development of the dime museums of the 19th century to the main tendencies in modern sideshows at Coney Island, New York 'Freak' as term went through a significant shift in the 1960s, when subcultures connected to musical genres as psychedelia, prog rock and garage rock adopted the concept as a positive definition. Despite this fact, there still exists prejudist attitudes in contemporary performing arts. This is very apparent in one of my main examples, the staging of an adaptation of Tod Brownings film *Freaks* (1932). The director of the opera *Freax* (2007), Christoph Schlingensief, withdrew from the production as composer Moritz Eggert denied the involved disabled actors the same rights as the non-disabled. In order to get a satisfactory overview of the conditions disabled performers operate by, I will also discuss two companies that have set involvement of disabled actors as premise for their productions; the german company Theater RambaZamba and the swiss Theater HORA.

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har åpnet flere dører enn den har lukket, i svært positiv forstand. Et forskningsprosjekt i et fagfelt som dette *har* gjerne den kvaliteten; i stedet for å være en konklusjon på en kvantitativ undersøkelse reiser den flere spørsmål enn den stiller utvetydige svar – et trekk som også kjennetegner kunstformen vitenskapen tilhører.

Jeg vil rette en stor takk til familie og venner for all støtte, og til Charlotte Myrbråten og Silje Øygard i dyp takknemlighet for korrektur og innspill. Jeg vil også takke alle som har stilt informasjon og kildemateriale til rådighet; deriblant Florian Krauß, Vegard Skuseth, Sven Henning, Tove Jensen Holmås, Keld Hyldig, Ola Otnes, Klaus Erforth, Giancarlo Marinucci og Sharon Eyal.

Takk til Knut Ove Arntzen for veiledning og erfarne råd i hvordan skuten styres best, samt år med stadige drypp fra havet den seiler på.

Innhold

Innholdsfortegnelse.....	4
1: Innledning.....	6
1.1: Teori og metode.....	6
1.2: Problemstilling	10
1.3: Begrepsdefinisjoner.....	11
1.4: Det post-dramatiske landskapet.....	12
2: Freaks.....	18
2.1: Freak: Etymologisk betydning	18
2.2: Historikk: Fra sideshow til subkultur.....	19
2.3: 'Freak' versus 'Queer' i møte med det konvensjonelle blikket.....	27
2.4: Den abnormale kroppen – identitet eller diagnose?.....	30
2.4.1: Kroppsmanipulasjon.....	33
2.4.2: Julia Pastrana.....	34
2.4.3: Kinestetikk og etologisk psykologi.....	35
2.5: Tod Browning: Freaks.....	36
2.6: Bernard Pomerance: Elefantmannen.....	43
3: Christoph Schlingensief	49
3.1: Scheitern als Chance – et biografisk tilbakeblikk	49
3.2: Freax (2007) av Christoph Schlingensief og Moritz Eggert.....	52
4: De funksjonshemmedes teater.....	59
4.1: RambaZamba	59
4.2: Theater Hora.....	61
4.3: X_Labore.....	64
4.4: Pedagogikk, terapi eller kunst?	66

5: Freaks i moderne tid – en oppsummering	67
5.1: <i>Film og retorikk</i>	67
5.2: <i>Publikums funksjon</i>	69
5.3: <i>Blikket som tolkningsverktøy</i>	70
5.3: <i>Det rituelle</i>	71
6: Kilder.....	76
6.1: <i>Litteratur</i>	76
6.2: <i>Film</i>	78
6.3: <i>Generelle nettsider</i>	78

1. Innledning

1.1. Teori og metode

Mennesker definert som 'uvanlige' har blitt brukt i underholdningsøyemed siden den moderne sivilisasjons vugge. I en mengde kulturer har mennesker med spesielle sykdommer, evner eller utseende blitt sett på som et bindeledd til det overnaturlige, til gudenes verden, i andre som primitive forbindelser til dyreriket, forsvart med elementær evolusjonsteori. Senere har forskning gitt oss bedre forståelse og et mer tilfredsstillende begrepsapparat.

Hva definerer et såkalt 'annerledes' menneske? Benevnelser som 'freak' bærer fremdeles negative konnotasjoner, og synet av en iscenesatt abnormal kropp utløser kompliserte følelser i publikum – det som er annerledes i størst potens definerer ufrivillig den resterende massen som en enhet i sin 'ikke-annerledeshet'. Med dette som innfallsvinkel vil jeg forsøke å belyse følgende tematikk: Hva skjer når en skuespiller med Down syndrom i 2006 kles naken på Volksbühne, en av de største scenene i Berlin? Hva skjer når en kortvokst kvinne kles opp som dronning Elizabeth II i samme kontekst, og dermed skaper forside-overskrifter hele Storbritannia? Det er et faktum at den abnormale kroppen skaper sterke reaksjoner når den fremstilles i roller som ellers er forbeholdt den 'normale'.

Disse spørsmålene har ledet meg til å gå nærmere inn i arbeidet til den tyske regissøren Christoph Schlingensiefs (1960-2010) arbeid, hvilket eksemplene over er hentet fra (*Kaprow City*, 2006). Årsaken til dette er først og fremst regissørens fokus på det vide begrepet 'funksjonshemmede' (*CHANCE 2000 - PARTEI DER LETZTEN CHANCE / WAHLKAMPFZIRKUS '98 / WAHLKAMPFTOURNEE / WAHLDEBAKEL '98 – Baden im Wolfgangsee*, 1998), men også hans sidestilling av andre minoriteter som asylsøkere (*Bitte liebt Österreich*, 2000), hjemløse (*PASSION IMPOSSIBLE - 7 TAGE NOTRUF FÜR DEUTSCHLAND - EINE BAHNHOFSMISSION*, 1997) og nynazister (*Hamlet*, 2001). Mitt hovedfokus vil ligge på operaen *Freax* fra 2007 og filmen den er basert på, Tod Brownings kultklassiker *Freaks* fra 1932. Forestillingen hadde utelukkende skuespillere med Down syndrom, mens filmen hadde skuespillere med mange ulike funksjonshemminger. Selv om det er 75 år mellom filmen og operaforestillingen møtte begge produksjonene store utfordringer når det gjaldt aksept av bruken av funksjonshemmede skuespillere. Selvet navnet på disse verkene reiser et essensielt spørsmål: Hvilke konnotasjoner bærer det å være

definert som en 'freak' for de involverte aktørene? For å kunne angripe problemstillinger rundt disse eksemplene vil jeg trekke linjer mellom funksjonshemming, film og teater i både et etisk og et kritisk perspektiv. Videre vil jeg trekke frem to eksempler fra de mest fremtredende kompaniene med funksjonshemmede skuespillere i Europa idag, sveitsiske Theater HORA og berlinbaserte RambaZamba, samt symposiet X_Labore som ble arrangert i Hamburg i 2007. De to kompaniene beveger seg i grenselandet mellom pedagogisk og estetisk praksis, men er aktuelle i denne sammenhengen da resepsjonen av arbeidet deres sier mye om hvor det funksjonshemmede mennesket, og dermed den abnormale kroppen, befinner seg i dagens kulturlandskap. X_Labore søkte å danne samarbeid mellom unge, eksperimentelle kunstnere innen en gruppe kunstneriske retninger, bestående av både 'funksjonshemmede' og 'ikke-funksjonshemmede'. Det var en klar uttalelse bak initiativet at disse to gruppene skulle være sidestilt hva kunstneriske kvalifikasjoner angikk, og at symposiet ønsket at begge parter skulle få like stort utbytte av opplevelsen.

Denne tematikken skisserer opp store spørsmål det vil være omfattende å få et tilfredsstillende overblikk over. For å kunne diskutere spørsmålet om funksjonshemming i en estetisk kontekst har jeg derfor valgt å omgås begrepet 'freak' som en metaforisk størrelse. Begrepet har utgangspunkt i omreisende sideshow¹ tidlig på 1900-tall, hovedsaklig i USA. I den forbindelse, og i enkelte eksempler fra nyere tid, går det rent estetiske uttrykket på akkord med – eller eksisterer direkte på grunn av – de sosiale rammene rundt visningssituasjonen. I forbindelse med eldre eksempler må man også anerkjenne at det eksisterer en fare for å oversimplifisere og fordømme tidligere praksiser basert på vår samtids vitenskap, som vi ser på som mer human og tolerant. Dette har ledet meg til å ta i bruk en historiografisk metode, for å dermed kunne sette fokus på kulturhistoriske forhold og det etiske perspektivet som omgir dem. I sin artikkel «Theatre Events and Their Political Contexts: A Problem in the Writing of Theatre History» i antologien *Critical Theory and Performance* fra 2007, skriver Thomas Postlewait om nødvendigheten av å ta hensyn til resepsjon:

Politics can be located in the reception rather than the production of the artwork; that is, in the audience's responses, perceptions and modes of understanding. Those processes of recognition, acceptance, rejection, accommodation, interpretation and evaluation are the register and final site of the meaning of theatre in any culture. (Postlewait 216:2007).

Sidestilt det åpenbare, hva betyr den kulturelle konteksten for en forestilling? Det er naturlig å innta en kildekritisk posisjon i slike spørsmål, og tydeliggjøre at det finnes en bakenforliggende intensjon

¹ Også ofte omtalt som 'ten-in-one' eller 'freakshow' og forbundet med turnerende sirkusvirksomhet.

bak enhver resepsjonsanalyse, enten denne er basert på kritikerens eller historikerens personlige etiske eller estetiske preferanser, sosiale relasjoner eller er mer politisk motivert. Det sistnevnte er hovedkjernen i Thomas Postlewait's kasus i forbindelse med ovenstående sitat, som tar for seg striden rundt mottagelsen av Thomas Middeltons *A Game at Chess* i 1624. I senere år har enkelte teoretikere hevdet at denne forestillingen var en utløsende faktor til henrettelsen av Karl 1 av England, blant annet den marxistiske teaterhistorikeren Margot Heinemann som har uttalt at *A Game at Chess* fungerte som en katalysator for opposisjonspolitikken til parlamentet. (Postlewait 203:2007). Postlewait anklager henne for å la sine egne politiske overbevisninger overskygge de reelle historiske fakta, og at hun ønsker å tillegge de sceniske hendelsene en politisk innflytelse på statlig styresett og offentlige holdninger som det ikke fantes fullstendige nok beviser for. Samtidig finnes det andre teoretikere som vektlegger skuespillets *manglende* evne til å agitere, blant annet Richard Dutton i følgende utsagn: «While we cannot rule out the possibility of a conspiracy behind *A Game at Chess*, there is no evidence for it, and it remains an unnecessary conjecture. The play is itself is really no more inflammatory than many others of the period...» (Postlewait 203:2007) Her blir kritikken naturlig nok at avvisningen av politisk slagkraft er for forsiktig.

Ved å se tilbake på denne konflikten blir det essensielt at teater, og scenekunst generelt, er prisgitt sitt publikum for å kunne eksistere. Den tradisjonelle definisjonen av hva teater er innbefatter et publikum, en betrakter, og opplevelsen av det farges naturlig nok av denne. Mark Fortier poengterer at forskjellen mellom begrepene 'drama' og 'teater' ligger så dypt som i selve konstruksjonen av ordene fra det gamle Hellas, der 'drama' handler om 'å gjøre, spille' mens 'teater' i større grad handler om det 'å se', fra det greske '*thea*', en utsikt, og videre '*theates*', en tilskuer (Fortier 1997:5). I dag forbinder man gjerne 'drama' med noe tekstuert, dramatisk, utgangspunkt – mens 'teater' altså handler om kontekst. Betyr det at det er seeren, eller fortolkeren, som avgjør om bruken av en abnormal kropp på en scene er provoserende? Postlewait poengterer:

The primary task for all historians, once they have finished their research and begun to write, is to describe and interpret the relations between events and their possible contexts. The abiding problem is to specify not only the defining traits of any context but also the causal features that contribute to the making of the event. (Postlewait 198:2007).

Teatret er en naturlig del av samfunnet, et diskusjonsforum, en arena for abstraksjon og ettertanke. Dermed blir det naturlig å se samfunnet som et utgangspunkt for teatrets tematiske retning og også utfordringene som ligger i dette, kanskje særlig når det gjelder etiske problemstillinger. Christoph

Schlingensief tok, i tillegg til Brownings *Freaks*, utgangspunkt i Thomas Bernhards skuespill *Ein Fest für Boris* da han skrev handlingen til operaforestillingen *Freax*. Kort fortalt handler *Ein Fest für Boris* om en enke som har mistet sin ektemann i en bilulykke, og i tillegg blitt lammet fra livet og ned. Hun gifter seg etter hvert på nytt med Boris, som i likhet med henne selv sitter i rullestol. Handlingen kulminerer i en fest som holdes til hans ære, der alle som én sitter i rullestol, inkludert tjenestepiken – som er den eneste som har førligheten i behold, men som må late som hun er lam for å ikke skape oppmerksomhet omkring at alle de andre er det.

På tross av det åpenbare faktum at skuespillerne var funksjonshemmede i kildematerialet – riktignok 'virkelig' i eksemplet *Freaks* og 'agert' i eksempelet *Ein Fest für Boris* – foreslo komponist Moritz Eggert at man skulle bruke ikke-funksjonshemmede skuespillere i alle rollene. For Schlingensief var dette, ikke overraskende, et stort problem. Skulle man bruke skuespillere som *latet som de var* bevegelseshemmede, og dermed snu hele situasjonen på hodet?² I denne forespørselen ligger en interessant parallell til forrige århundres sideshow med sine fantasifulle attraksjoner – det være seg apemennesker fra Borneo eller barn med svømmehud mellom fingrene – en stor del av publikumsappellen lå nettopp i spørsmålet om hvorvidt det sceniske vesenet var sant eller ei.

Igjen ledes vi tilbake til det innledende spørsmålet: hva definerer en 'freak'? Er det noe menneskeskapt, noe medfødt, noe fiktivt eller noe som i aller høyeste grader er reelt? For å belyse dette vil jeg ta for meg de kulturhistoriske forholdene rundt Tod Brownings *Freaks*, med utgangspunkt i Rachel Adams *Sideshow U.S.A. – Freaks and the American Cultural Imagination* fra 2001. Adams drar forbindelser mellom de opprinnelige amerikanske sideshowene og populærkulturelle referanser i dagens samfunn – videre behandler hun begrepet 'freak' som en metafor for fundamentale spørsmål om menneskets forhold til 'selvet' og 'det andre', identitet og annerledeshet. Hun gir regissør Tod Browning stor oppmerksomhet for hans menneskesyn og hans opprinnelige intensjon med filmen; Browning hadde nylig oppnådd stor suksess med publikumsfavoritten *Dracula* (1931), men fikk ifølge Adams ikke formidlet sitt etiske grunnsyn i *Freaks* på grunn av kritiske investorer og produsenter. Filmen ble raskt forbudt, og ikke relansert før i 1949, men har senere fått status som en høyt aktet kultfilm.

Etikk er et hyppig brukt begrep, som ofte knyttes til moralfilosofi. I *Lectures on Pragmatism* definerer Charles Sanders Peirce (1931) etikk som følgende:

2 Forøvrig et lite apropos til Thomas Bernhards hushjelp.

[...] the study of what ends of actions we are deliberately prepared to adopt. [...] That is all there *can be* in the notion of righteousness, as it seems to me. The righteous man is the man who controls his passions, and makes them conform to such ends as he is prepared deliberately to adopt as *ultimate*. (Peirce, *Lectures on Pragmatism* 1931).

Estetikk defineres som «kunnskap som kommer gjennom sansene», og brukes også som begrep for «oppfatninger og metoder som gjør seg gjeldende hos en kunstner eller håndverker i arbeid, eller når man bedømmer sanseinntrykk fra kunstverk, gjenstander, naturen, omgivelsene, osv» (Store Norske Leksikon, www.snl/estetikk, 08.05.2011). For å drøfte den abnormale kroppen i et etisk-estetisk perspektiv i forbindelse med samtidsteater, er det nødvendig å ha et historiografisk lodd i bunn. På grunnlag av dette vil jeg trekke linjer fra de tidlige amerikanske sideshowene og frem til i dag, og vise til eksempler der problematikken kommer klarest til syne – både i internasjonal og nasjonal kontekst.

Et eksempel er oppsetningen av Bernhard Pomerances *Elefantmannen* på Den Nationale Scene (DNS) i Bergen med Ola Otnes i hovedrollen. Originalversjonen av dramaet ble utgitt i 1977. Altså hele tre år før filmen av David Lynch som har fått langt større medieoppmerksomhet.

Handlingsgangen i Pomerances originalmanus har mye til felles med Brownings blikk på den abnormale kroppen: en protagonist med et 'hemmende' ytre møter – på tross av dette – verden med storsinn, og skaper dermed en følelse av medlidenhet hos tilskueren. Plottet i *Elefantmannen* er riktignok litt mer komplisert enn som så – det innebærer blant annet en forførende analyse av karakteren John Merricks mannlige (og abnormale) seksualitet – men bærer enkelte momenter i forhold til Brownings univers som er mer aktuelle i denne sammenheng. Et av disse er det faktum at det, i motsetning til i David Lynchs filmatisering, ikke ble brukt noen form for maske i uroppføringen av Pomerances drama off-Broadway i 1979. Dette til tross for at Joseph Merrick³, ifølge kildemateriale, hadde et svært deformert ansikt og man hadde vanskelig for å tyde ansiktstrekkene hans overhodet. Dette betyr at Merricks fysiske handicap ble gjort til et mentalt et, hans manglende taleevne som opprinnelig skyldtes fysiske forhindringer ble forvandlet til et mentalt problem. Et apropos til dette er at John/Joseph Merrick arbeidet ved et sideshow der publikum betalte inngangspenger for å få se hans fysiske kropp, mens han privat var kjent for å være både intelligent og sympatisk.

³ Karakteren John Merrick er basert på, og forveksles ofte med, den faktiske personen; Joseph Carey Merrick (1862-1890).

1.2: Problemstilling

Problemstillingen tar utgangspunkt i følgende spørsmål: Hva skjer med den abnormale kroppen når den fremstilles i en scenisk og performativ kontekst? Ved å ta i bruk en historiografisk metode med et kulturhistorisk og etisk perspektiv ønsker jeg å undersøke aspekter ved denne problematikken og trekke linjer fra tilblivelsen av 1800-tallets sideshow i USA til teatergrupper som hovedsaklig utgjøres av aktører med funksjonshemninger i dag, med særlig fokus på Tyskland. Ved å se paralleller mellom ulike historiske praksiser ønsker jeg å dermed finne ulikheter i graden av abstraksjon av den iscenesatte, abnormale kroppen.

1.3: Begrepsdefinisjoner

I dette etisk minebelagte feltet har jeg sett det gunstig å forsøke å kort definere de ulike begrepene jeg kommer til å gjøre mest hyppig bruk av i oppgaven. Dette er først og fremst for å unngå å fremstå som kynisk og følelesskald, men også for å gjøre det lettere å se avgrensningen jeg diskuterer mine eksempler i.

Jeg vil, i tillegg til begrepet 'freak', bruke definisjonen 'funksjonshemmet' som en metaforisk størrelse. Dette har sin begrunnelse i at det er grunnleggende identitetsmarkering som har reell betydning i denne sammenhengen, og ikke grad eller årsak til spesifikk funksjonshemming. Det har altså ingen særlig betydning hvorvidt de omtalte funksjonshemmede skuespillerne er døve eller blinde, sitter i rullestol eller har Down syndrom, hvor de i det hele tatt befinner seg i spekteret av begrepet. Dette fører til at mine eksempler vil innbefatte både fysiske og mentale funksjonshemninger. Jeg går grundigere inn på definisjonen av begrepet 'freak' i punkt 2.1.

Bruken av funksjonshemmede skuespillere er svært ulik fra kompani til kompani, avhengig av regissørens og/eller kompaniets intensjon. Vi kjenner til mange grupper der teater brukes i pedagogisk øyemed, der tilblivelsesprosessen er like viktig, om ikke viktigere, for aktørene enn det ferdige produktet som vises til publikum. I og med at mitt hovedeksempel – operaforestillingen *Freax* – stiller seg på siden av denne rent idealistiske tankegangen velger jeg å fokusere på det etisk-estetiske fremfor det pedagogiske. Et stadig tilbakevendende problem ved dette fagområdet, er at begrepsapparatet ofte er negativt ladet og at man dermed beveger seg inn i et farefullt landskap om

man forsøker å nyansere de ulike definisjonene. Begrepet 'funksjonshemmet' er åpenbart et av disse, da det innebærer et 'frafall av evne', en ufullendt funksjon, en hemming av mulighet. Man finner det samme problemet i engelske 'disabled' (ute-av-stand) og tyske 'behindert zu sein' (å være forhindret).

Videre er 'abnormal' enda et begrep som beveger seg i et område det burde være utilrådelig å bruke for å definere sine medmennesker. Det forklares som å være «sykelig avvikende; unaturlig, misdannet» (Gyldendals Fremmedordbok 1974:9), som kan tolkes som å ha overdreven seksualdrift eller abnorme tilbøyeligheter, i retning seksuell perversitet og lignende lidelser. Videre sidestilles det med ord som 'usunn', 'vanskapt', 'pervers', og 'monstrøs'. Det er et paradoks at ordet opprinnelig stammer fra det latinske ab (fra) og norma (regel), som altså betyr noe så enkelt som 'regel-
fravikende'. Abnormalitet har ellers en sterk tilknytning til ulike pseudovitenskaper og folkelig overtro. Et eksempel på dette er myten om at en gravid kvinne som ble skremt i løpet av svangerskapet ville føde et barn som tok karakter av vesenet hun ble skremt av. Det finnes også mange referansepunkt mellom abnormalitet og religion, i østen særlig i forbindelse med karma – moralsk diskutabile handlinger i dette livet kan manifestere seg som fysisk abnormalitet i neste, reinkarnerte liv. Min bruk av betegnelsen 'abnormal' vil være sidestilt begrepet 'freak', nøytral til de nevnte negative assosiasjonene som omgir det.

1.4: Det post-dramatiske landskapet

Jeg var opprinnelig fristet til å karakterisere spekteret av teatergrupper jeg kommer til å bruke som hovedeksempler som 'avantgarde', for å fjerne dem fra den tradisjonelle teaterkontekstens formale konvensjoner. Christopher Innes innleder i sin bok *Avant Garde Theatre 1892-1992* (1993) med å påpeke at 'Avant Garde' har blitt et allestedsnærværende begrep, som eklektisk påføres alle typer kunst som som er anti-tradisjonell i formen. (Innes, 1993:1). Etter denne innledende tanken har jeg, i tråd med Innes' observasjon, støtt på flere problemer. Det som karakteriseres som 'avantgarde', kan like gjerne beskrives som 'klassisk', 'tekstdrevet' og 'tradisjonelt'. *Freax* ble oppført på Volksbühne i Berlin som på ingen måte kan kalles *ny*, osv. Richard Schechner beskriver problematikken rundt dette temaet i boken *The Future of Ritual – Writings on culture and performance* (1993):

What the avant-garde has become during the past 100 years or so is much too complicated to be organized under one heading. There is an historical avant-garde, a current avant-garde (always changing), a forward-looking avant-garde, a tradition-seeking avant-garde, and an

intercultural avant-garde. A single work can belong to more than one of these categories. The five avant-gardes have emerged as separable tendencies because 'avant-garde' meaning 'what's in advance of' – a harbinger, an experimental prototype, the cutting edge – no longer describes the multifid activities undertaken by performance artists, auteurs, directors, designers, actors, and scholars operating in one or more of the various 'worlds' the planet has been partitioned into. (Schechner 1993:5).

Hvilke verktøy skal man anvende for å orientere seg i dette landskapet? Det er nyttig å ta i bruk Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teatret, *Postdramatic Theatre* (Lehmann, 1999), som man også finner gjengklang i i teaterviter Josette Fèrals definisjon av begrepet 'performativitet'. I dagligdags sjargong omtales formen gjerne som 'samtidsteater' her i Norge, og eksisterer i mange fasetter. Et fellestrekk er likevel frafallet av teksten som det viktigste og rådende elementet. «The new theatre,» skriver Lehmann innledningsvis, «one hears and reads, is not this and not that and not the other, but there is a lack of categories and words to define or even describe what it is in any positive terms.» (Lehmann 1999:19). Essensen i teorien om det post-dramatiske er målet om å sette forholdet mellom utøver og tilskuer foran den klassiske fremførelsen av dramatiske verker – som er hovedpraksis på de fleste norske institusjonsteatre i dag – derav tittelen 'post-dramatisk', 'etter det rene dramaet'. Enkelte, blant annet teatersjef ved Black Box Teater, Jon Refsdal Moe, hevder at begrepet «post-dramatisk» er noe utdatert, da det henspiller på frafallet av et element (tekst), istedet for å rette blikket mot nye epoker (Radioprogrammet Scenerom, NRK P2, 08.02.2011, intervjuet av Shaun Henrik Matheson). Om så kan det være vi i øyeblikket beveger oss i retning av en ny definisjon, da noe vanskelig kan kalles 'post-samtid'. Det finnes andre kjente begrep og definisjoner på teaterformer som har sidestilt teksten med de andre sceniske elementene, blant dem ikke-linær dramaturgi og visuell dramaturgi, som henholdsvis refererer til brudd i klassisk handlingsgang og hvordan et meningsinnhold kan formidles gjennom bilder og visuelle elementer. (Arntzen, 2007)

Féral bruker begrepet 'teatralitet' som tilstedeværende i en rekke disipliner, så ulike som antropologi, sosiologi, politikk og psykoanalyse, som henholdsvis et metaforisk begrep eller et faktisk operativt konsept. Hun refererer til Richard Schechner, som også trekker fram det teatrale som en mulighet i de fleste av livets arenaer: «I hans studie handlet performance like mye om sport som om folkelig underholdning, like mye om spill som om film, like mye om helbredelses- og fruktbarhetsritualer som om rodeo og religiøse seremonier. I videste forstand var performance 'etnisk og interkulturelt, historisk og ahistorisk, estetisk og rituelt, sosiologisk og politisk'.» (Velure, Fieldset, Klemsdal, Seltun, red. 2010:26) «It is the truth of the moment we experience», insisterer hun, «independently from what is expressed.»

Féral omtaler det økende fokuset på teatralitet som en direkte konsekvens av forskyvningen av teksten som sentral i den sceniske kontrakten, kombinert med en stadig større sammenblanding av elementer fra ulike kunstarter; særlig i forhold til multimedialitet og ny teknologi. Det spektakulære og teatrele invaderte nye former, og teatret ble tvunget til å omdefinere sin egen posisjon, siden det dermed mistet sine klare sjangerkjennetegn (*Teatralitet – En undersøkelse av det teatrele språkets egenart*, Féral 1996:8). Hun skisserer opp følgende scenario: Man kommer inn i en teatersal, som har en etablert scenografi men ingen skuespiller. Det ligger i konteksten at en forestilling skal finne sted. Har dette rommet teatralitet? Ja, i kraft av en semiotisering som finner sted i selve rommet, basert på forventningene tidligere persepsjoner formidler. (Féral 1996:9) Teatralitet kan også skapes av en *intensjon*, om en aktør velger å omgjøre en dagligdags hendelse til fiksjon. Denne formen for teatralitet tilhører altså aktøren eller tilskueren selv, uavhengig av rommet den finner sted i. Dette leder frem til Féral's definisjon av selve begrepet teatralitet:

«Mer enn en egenskap, hvis karakteristiske trekk vi kan analysere, synes teatraliteten å være en *prosess*, som først og fremst har med blikket å gjøre, et blikk som postulerer og skaper et *annet rom* som blir den andres rom, et virtuelt rom, som gir plass til subjektene alteritet og til fiksjonens frembrudd. Dette rommet er resultat av en bevisst handling, som kan utgå enten fra *aktøren selv* (aktør i ordets videste forstand; skuespiller, iscenesetter, scenograf, lystekniker, men også arkitekt) [...] eller fra tilskueren hvis blikk skaper det rom hvor illusjonen kan oppstå [...]. Dette blikket kan streife fritt over hendelser, adferd, kropper, gjenstander og rom, så vel som i dagliglivet som i fiksjonen. (Féral 1996:10).

Féral legger som premiss at blikket til personen som er på vei inn i en teatral situasjon skaper en spalting, et dobbelt blikk – som ligger til grunn for at teatraliteten i det hele tatt kan oppstå, i tråd med sosiologen Erving Goffmans 'innramming' eller 'framing': «Den muliggjør overgangen fra et sted til et annet, for det agerende subjekt som for tilskueren.» Her er det viktig å presisere at det fortsatt dreier seg som nevnte *prosess*; innrammingen og ikke selve rammen. (Féral 1996:10) Å velge å snakke om forholdet til virkeligheten i teatret kan være problematisk, mener Féral, fordi det i dette ligger en forestilling om eksistensen av en virkelighet forstått som en autonom størrelse, gjenkjennelig og representerbar (Féral 1996:14). Dette byr på utfordringer i tilfeller som omhandler iscenesettelsen av abnormal kropp. Hvordan kan man skille mellom fiktiv og faktisk scenisk persona? Féral trekker en interessant parallell til filosofen Denis Diderots bok *Paradoks om skuespilleren* (Diderot, 1830), der det stedfestes at det representative må være reversibelt, med andre

ord er det 'forbudt' å utføre en handling som innebærer faktisk vold (eller drap), siden det da ødelegger teatraliteten (Féral 1996:13) «Publikums blikk er alltid dobbelt», sier Féral. «Det lar seg aldri helt forføre. Skuespillerens paradoks er publikums eget paradoks; å tro på den andre uten helt å tro.» (Féral 1996:13). Professor i teatervitenskap, Jon Nygaard, beskriver teatret på lignende vis i *Det Teatrale Cirkus* fra (Nygaard referert til i Bruland, Eigtved, red., 2001:80).

Teatret som dramatisk situasjon eller hendelse er da (...) det som finner sted mellom tilskueren og skuespilleren.”(...)”Teatret er med andre ord et forhold mellom skuespillere og tilskuere som oppstår og forsvinner i øyeblikket. Det vil si at teatret ikke er et “verk” eller et “produkt” som man kan overleve i tid eller som vi kan betrakte utenfra, slik vi ser på et maleri eller en film. Teatret er et forhold eller en “prosess” som vi som tilskuere er - og må være – tilskuere i. (Nygaard i Bruland, 2001:1).

I artikkelen *Mot en performativitetens poetikk: Det performative teatret* (Velure, Fieldset, Klemsdal, Seltun, red., 2010) skiller Féral mellom performativitet og teatralitet ved at førstnevnte omhandler selve handlingen mer enn dens representasjonsverdi. Hun påpeker at filosofen Jacques Derrida er den første som utvider premisset om vellykkethet i forhold til performativitet, dermed tillegges det også en risikoverdi, som har klare paralleller til hans teori om dekonstruksjon (Féral i Velure et. al., 2010:32) Disse speiles også i det performative/postdramatiske teatret: dekonstruksjon av scenetekst bærer elementer av kaos, og kan videre sammenlignes med den dionysiske (versus den apollinske) kraften i Nietzsches dikotomi (Velure et. al., 2010:34).

Kan det være konstruktivt å angripe tematikken med 'politikk' som nøkkelord? Professor Baz Kershaw skriver i *The Radical in Performance – Between Brecht and Baudrillard* (1999) følgende om problematikken som oppstår når man bruker en politisk agenda som motivator bak et kunstnerisk arbeid:

Within the post-modern, all art, including theatre and performance, loses its claim to universal significance, to stand, as it were, outside the ideological, and becomes always already implicated in the particular power struggles of the social. As a consequence of radical new ways of thinking – such as in deconstructionist, feminist, post-structuralist, post-colonial and post-modernist theory – the old binary oppositions between, for example, propaganda and art, or politics and aesthetics, or the real and the imaginary, are deeply problematised. In parallel vein the idea of the 'political' has been applied to a widening range of phenomena: now we have the politics of representation, the politics of the body, identity politics, sexual politics, cultural politics... (Kershaw 1999:63).

Man er nødt til å ta sin samtid med i betraktning når man omtaler kunsten, da den alltid vil ta utgangspunkt i tematikk som er aktuell i samfunnet den eksisterer i. Samtidig søker den nye strategier: Regissør Robert Wilson ser eksempelvis på ordet og språket som en sosial konstruksjon, og har blant annet arbeidet med autisten Christopher Knowles for å eksemplifisere hvor foranderlig språket er som konstruksjon. Robert Wilson er, i likhet med Christoph Schlingensiefel, også kjent for å arbeide med mennesker med fysisk-mentale diagnoser. Et av de mest markante eksemplene på dette er nettopp arbeidet med Christopher Knowles, hvis lyrikk han ble introdusert for av en felles bekjent. De to har samarbeidet i forbindelse med flere prosjekter, ofte med fokus på det auditive, som i Phillip Glass-operaen *Einstein on the Beach* (1976). Wilson jobbet også tett med Raymond Andrews, en afro-amerikansk døvstum gutt, som han senere adopterte. Andrews spilte hovedrollen i *Deafman Gance* (1971), som beskrives som «følelsesløst teater» (S. Brecht, 1978:100). Bill Simmer (1976) oppsummerer Wilsons forhold til funksjonshemming som følgende: «He tried to, in effect, adjust to them» (Simmer, 1976:99-110).

Hva ligger i dette? Hva betyr det å fjerne språket fra teatral kontekst? Hvilken betydning har ordet, talt eller skrevet, for et visuelt bildes betydning? Simmer påpeker at Wilsons tilnærming til funksjonshemming var uvanlig i kraft av at Wilson anerkjente Knowles' og Andrews' oppfatning av verden som 'annerledes', men ikke mindre betydningsfull. Han prøvde å avdekke hvilke systemer de strukturerte sine verdener i, ved å lære seg *deres* språk og ikke vice versa. Disse oppdagelsene ledet Wilson til tanken om at mennesket ser og hører på to ulike nivåer. På den ene siden var disse delt opp i det planet han ga navnet 'exterior screen'; utgangspunktet for de fleste av våre visuelle og auditive persepsjoner. På den andre siden finner vi antonymet 'interior screen', persepsjonsflaten vi vanligvis ikke registrerer men som kommer til overflaten når vi sover og drømmer. Wilson hevder at denne 'indre skjermen' er konstant aktiv, selv når vi kun oppfatter signaler fra 'ytre skjerm'. Blinde mennesker ser eksempelvis kun på sin indre visuelle skjerm, likeledes med døve i forhold til auditive signaler. Som et resultat av dette er deres indre persepsjonssystem utviklet i høyere grad enn andres, mener Wilson. (Simmer, 1976:99-110). I etterkant av denne artikkelen har Simmers fått kritikk for å ha brukt ordene 'brain-damaged' og 'deaf-mute' som beskrivelser på Knowles' og Andrews' funksjonshemminger med begrunnelse i at disse begrepene ikke er forsvarlige å bruke i forbindelse med funksjonshemming. «Had the essay been written today (2002), perhaps Simmer would have chosen the phrases 'mentally challenged' or 'physically disabled'.» (Schneider, 2002:147-156). I vår egen kontekst kan man fremdeles huske ordet 'hjerneskadet' brukt i dagligtale. Tematikkens etiske gråsoner kommer til syne.

Gang på gang ser man at det ligger en revolt dypt plantet i teatrets idè. Det kan dreie seg om Aristofanes med sitt *Lysistrata* (411 f.v.t.), Augusto Boals forumteater, Bertolt Brecht, The Living Theatre, Elfriede Jelinek, Christoph Schlingensief – listen er lang. Kjernen i denne tendensen er teatrets evne til å abstrahere, sette problematikk i ny kontekst. Ofte vil denne problematikken ha utgangspunkt i en minoritetsgruppe, som kan være avgrenset av mange ulike faktorer; eksempelvis etnisitet, seksualitet, kjønn, religion eller generell politisk overbevisning. I introduksjonen til antologien *Peering Behind the Curtain: Disability, Illness and the Extraordinary Body in Contemporary Theatre* (2002) skriver redaktør Thomas Fahy at funksjonshemming i stor grad er en sosial konstruksjon:

The 'able'-bodied make the world's rulers, and an individual's sense of self-worth too often depends upon the way he or she is evaluated by those 'in charge'. A great deal has been written about 'marginalized' people – those who have been relegated by the 'mainstream' culture to a shadowy borderline beyond its official parameters. Women, racial and religious minorities, homosexuals, the poor, the elderly, and countless others often exist on the fringes of a patriarchal society based on power, wealth, and hereditary entitlement. (Fahy 2002:vii).

Hvilken betydning har dette i et etisk-estetisk perspektiv? Den israelske koreografen Sharon Eyal kler opp danserne sine til en homogen masse for å unngå de forhåndsprogrammerte assosiasjonene publikum får når de eksempelvis ser en kvinnelig danser med fregner og rødt hår, eller en mannlig danser av afrikansk avstamning. Wilson fjerner språk og lyd i ovenstående eksempel. Tenkning om 'det post-spektakulære' er i frammarsj, ført i pennen av teaterviter André Eiermann – forøvrig fra det samme akademiske miljøet som Hans-Thies Lehmann⁴ – kanskje som en reaksjon på overfloden av visualitet, multimedialitet og informasjon i dagens scenekunst. Kan frafallet av en sans, språk eller en innlært sannhet føre oss nærmere en ektefølt teatral virkelighet?

4 Hans-Thies Lehmann og André Eiermann har begge bakgrunn fra miljøet rundt Institut für Angewandte Theaterwissenschaft ved Justus-Liebig Universität i Giessen, Tyskland.

2: Freaks

2.1: *Freak* – etymologisk betydning

For å kunne nå kjernen i denne problematikken må vi gå dypere inn i følgende spørsmål: hvorfor bærer begrepet 'freak' så negative konnotasjoner? Om man konsulterer Collins Cobuild Essential English Dictionary fra 1988, kan man lese følgende:

Freak /fri:k/, **freaks**. 1. People call someone a **freak** 1.1.: when their behaviour or attitudes are regarded as very unusual . Eg. *A woman is considered a freak if she decides to put her career first.* 1.2.: when they are physically abnormal in some way. Eg. *...hairraising freaks, including a two-headed Indian.* 2. You can also describe someone as a **freak** when they are very enthusiastic about something. Eg. *He was a real cleanliness freak.* 3. A freak event or action is very unusual or unlikely to happen. Eg. *My mother died in a freak accident, struck by lightning at a picnic.* (Collins Cobuild Essential Dictionary 1988:Fre).

I det første tilfellet er en såkalt 'uvanlighet' definisjonens kjerne, nærmere bestemt i oppførsel eller holdninger. Eksempelet som er brukt, *A woman is considered [...]*, regnes naturligvis som svært utdatert i dag, men klargjør forholdet mellom prioritering av bestanddeler i menneskets sosiale funksjon, alt etter hvilke sosiale normer som hersker i respektiv samtid. I dag kunne man brukt et eksempel som dette: et menneske regnes som en 'freak' om han eller hun gir alle sine eiendeler til veldedighet og bestemmer seg for å overleve etter selvbergings-prinsippet, om man tar utgangspunkt i at hverdagen i sterk grad forholder seg til forbrukersamfunnet. Neste eksempel går inn på fysisk abnormalitet, i dette tilfellet 'en indianer med to hoder'. Ved dette punktet er det viktig å ta stilling til om det dreier seg om en medfødt (et klassisk eksempel er siamesiske tvillinger) eller menneskeskapt abnormalitet (for eksempel ekstensiv tatovering).

Tredje eksempel viser til en menneskelig egenskap, i kraft av en ekstrem interesse for noe i.e. *He was a real cleanliness freak.* Dette brukes ofte sidestilt med det engelske (og i økende grad norske) begrepet 'nerd', som viser til en person som har over gjennomsnittet stor interesse og kunnskap om et bestemt tema. Uttrykket brukes i hovedsak nedsettende, og spiller ofte på at personen det gjelder er dårligere utrustet enn det normale hva utseende og sosiale ferdigheter angår. Det fjerde eksempelet ovenfor retter seg i større grad mot enkelthendelser, *a freak accident*, som noe uvanlig,

noe lite sannsynlig. Det eksisterer eksempelvis en rekke urbane legender om usannsynlige dødsfall som omtales med denne sjargongen, blant annet en anekdote om en død dykker som ble funnet i et tre etter en skogbrann. Spekulasjoner oppsto om hvorvidt han hadde blitt fanget opp av et helikopter i det det hentet vann i en innsjø i nærheten, men historien ble senere avkreftet da de faktiske forholdene rundt bruk av denne teknikken brannslukking ikke tillater objekter med omkrets på mer enn et par centimeter å bli fanget opp av 'nettet'. Hendelsen var altså oppdiktet. Tendensen som kommer frem av denne definisjonen av begrepet 'freak', er at det i de aller fleste tilfeller brukes for å omtale noe negativt, en uønsket tilstand eller innstilling.

Man kjenner også til betydningen av ordet som et verb, i det å 'frike ut'. Dette henviser som regel til en tilstand der man oppfører seg stresset og ukomfortabel med en gitt situasjon. Tilstanden beskrives gjerne i forbindelse med konsumering av narkotiske stoffer, da særlig hallusinogener som LSD og dets avarter. Reaksjonen 'å frike ut' er da en benevnelse på å ha en negativ rusopplevelse, som preges av angstfremkallende hallusinasjoner. Dette kommer også fram i definisjonen man finner i ordboken Merriam-Webster⁵, som blant annet definerer ordet som «slang (1): a sexual deviate (2): a person who uses an illicit drug» og videre «a person or animal having a physical oddity and appearing in a circus sideshow». Ordboken opplyser også at den første kjente bruken av ordet var så tidlig som i 1563.

2.2: Historikk: Fra sideshow til subkultur

Den mest hyppige referansen i forhold til iscenesettelse av abnormal kropp finner sted i forbindelse med sideshowet i sirkuskontekst, selv om det finnes nedtegnelser helt tilbake til renessansen der situasjoner som innebærer fremvisning av abnormal kropp i bytte mot penger beskrives. Det finnes utallige referanser til den abnormale kroppen i dramatikk og filmhistorie, noen av de mest kjente i nevnte Pomerances *Elefantmannen* og David Lynchs filmatiske adaptasjon, men også i Tennessee Williams *Glassmenasjeriet* (1944) og i Arne Skouens *Ballerina* (1976), som begge omhandler problematikk rundt en ung autistisk kvinne. I filmens verden finner vi referanser i klassikere som Werner Herzogs *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970), men også i nyere fjernsynsproduksjoner som den amerikanske kanalen HBOs *Carnivàle* (2003), som omhandler et omreisende sideshow i 1930-tallets depresjonsrammede USA.

5 Merriam-Webster .com, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/freak>, 28.04.2011

Amerikaneren Phineas Taylor Barnum (1810-1891) krediteres for å ha skapt historiens første sideshow, som tok utgangspunkt i et 'dime museum' han startet i 1842, der han stilte ut attraksjoner som 'Havfruen fra Fiji'⁶ for et rimelig vederlag. Denne typen museer var spesifikt rettet mot arbeiderklassen, og hadde som mål å tilby såkalt 'edutainment', en type underholdning som skulle være sensasjonell nok til å trekke publikum til utstillingene, men bære preg av å være forankret i virkeligheten med løfter om innsikt og ny lærdom.⁷ Etter hvert inkorporerte P.T. Barnum momenter av levende underholdning i utstillingene sine – han turnerte blant annet med den svenske operasangerinnen Jenny Lind (Johanna Maria Lind) – til han til slutt etablerte «P.T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan & Hippodrome» i 1871. Dette omreisende sirkuset ble ett år senere omdøpt til «P.T. Barnum's The Greatest Show On Earth», og brukte lovnader om sine spektakulære 'freaks' ekstensivt i sitt promoteringsmateriale.

Selv om det finnes dokumentasjon på at Barnum var en empatisk oppegående mann, bar virksomheten hans preg av en opportuniste som til tider vitner mer om forretningssans enn god moral. Et eksempel på dette er presseteksten til lanseringen av fenomenet «What Is It?» i 1860, et vesen som ble presentert som en krysning mellom ape og menneske, ikledd et primitivt kostyme og med en lang stav han lente seg til for å 'kunne stå oppreist':

«Is it a lower order of MAN? Or is it a higher order of MONKEY? Noone can tell! Perhaps it is a combination of both. It is beyond dispute THE MOST MARVELOUS CREATURE LIVING, it was captured in a savage state in Central Africa, is probably about 20 years old, 2 feet high, intelligent, docile, active, sportive, and PLAYFUL AS A KITTEN. It has a skull, limbs, and general anatomy of an ORANG OUTANG and the COUNTENANCE of a HUMAN BEING.»

I virkeligheten het «What Is It?» William Henry Johnson, og var en helt vanlig, afro-amerikansk mann fra New Jersey. Han var riktignok med på illusjonen fra begynnelsen, og agerte – ofte kledd i en drakt dekt med pels eller fløyel – velvillig et apemenneske som knapt kunne stå oppreist, langt mindre gjøre rede for seg selv eller sine handlinger. Dette er et godt eksempel på hva kontekst har å si for identifikasjonen av en kropp som abnormal, på tross av om fysisk eller mental funksjonshemming er tilstedeværende.

Et annet eksempel på fremmedgjøring av skapt eller reell etnisk minoritetsbakgrunn ligger klart i

6 En tilvirket mumie som forestilte en vesen som var halvt fisk, halvt menneske.

7 Det finnes eksempelvis sterke likhetstrekk mellom Barnums museum og dagens erotiske museum på Pigalle i Paris.

historien til den afrikanske pygmæen Ota Benga. Han kom opprinnelig til New York i anledning Verdensutstillingen i 1905, og ble værende i området rundt Bronx dyrehage i påvente av returen til sitt hjemland. Det skjedde imidlertid ikke; Ota Benga ble nemlig uforvarende låst inne i samme bur som en orangutang ikledd menneskeklær, og ble raskt en av Bronx dyrehages største attraksjoner. Man kunne lese følgende notis i *The New York Tribune*:

«The exhibition of a little wild man from Africa in a cage by the side of apes and other beasts in an not altogether agreeable episode, although doubtless no offense is meant by it, and it must be recalled that for many years it has been a common practice for 'Circassian girls', 'fat women', 'living skeletons', and other eccentric human beings voluntarily to make 'museum freaks' of themselves, on exhibition by the side of baby elephants and educated pigs⁸.» (Adams 2001:31).

Det interessante i denne notisen er nettopp spørsmålet om fri vilje, som notisforfatteren også stedfester i kommentaren «*to make 'museum freaks' out of themselves*». Ota Benga var ingen sensasjon før han ble innestengt, og gikk lenge 'fritt' omkring i dyrehagen i forkant av massehysteriet. Som forsvar på anklager om diskutabel moral svarte eieren av dyrehagen med at 'Monkey House' – som apeavdelingen het – var det mest behagelige stedet Benga kunne møte de enorme folkemengdene som ville se ham, på tross av at han også var innelåst i buret om natten. Ota Bengas suksess ble raskt etterfulgt av lignende attraksjoner, blant annet fremvisningen av en amerikansk urinnvåner ved navn Ishi⁹, som var sensasjonell basert på det faktum at han hadde vokst opp uten påvirkning av andre mennesker og var den siste i sin stamme¹⁰. De kulturhistoriske premissene som lå til grunn for at dette kunne bli en så voldsom suksess henger nøye sammen med den stadig voksende middelklassen og behovet for fornøyelse som oppsto i takt med økt livsstandard – man opplevde en eksplosjon av massekultur både når det gjaldt fornøylesparker, museer, dyrehager, sirkus og vaudeville-klubber. Det var imidlertid ikke alle som fikk ta del i denne samfunnsomveltningen. I *Sideshow USA* trekker Rosemarie Thomson, forfatter av *Freakery – Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, frem noen av årsakene til at dette bidro til sideshowets suksess: «[T]he figure of the freak is . . . the necessary cultural complement to the acquisitive and capable American who claims the normate position of masculine, white, nondisabled, sexually unambiguous, and middle class.» (Thomson i Adams 2001:31). Å iscenesette

8 Elefantens det refereres til her er sannsynligvis P.T. Barnums 'Jumbo', som var en stor suksess ved hans omreisende sirkus og har blitt referert til i en rekke barnebøker og -filmer i senere år (Også kjent som 'Dumbo').

9 'Ishi' ('mann') fikk først et navn som voksen, fordi «det ikke hadde fantes noen som kunne gi ham et navn før.»

10 I likhet med Ishi var Ota Benga den siste i sin respektive stamme, noe som er med på å forklare årsaken til at han kom til Verdensutstillingen i utgangspunktet.

noe fremmed og ukjent bidro altså som en samlende faktor for den delen av det amerikanske samfunnet som falt utenfor, i og med at den abnormale kroppen i sin annerledeshet var mer brutal enn deres egen.

Fremmedgjøringen av etnisitet hadde også en annen effekt. Brått ble deler av tilskuermassen som hadde afro-amerikansk og indiansk herkomst sammenlignet med de kostymerte 'apemenneskene', og en segregering av publikum oppsto. Likevel sto vitebegjærligheten i høysetet. Varner (kontekst) stiller følgende spørsmål i kjølvannet av dette problemet: «Who and what are they? Are they men, or the highest apes? Who and what were their ancestors? What are their ethnic relations to the other races of men? Have they degenerated from larger men, or are the larger men a development of Pygmy forefathers? These questions arise naturally, and plunge the inquirer at once into the depths of the most heated scientific discussions of this generation.» (Adams, 2001:35).

Det eksisterte også sterke motpoler mellom underholdningsindustrien – som søkte profitt – og publikum som utilslørt søkte opplysning. Sideshowet og dets slektninger var ofte åsted for amerikanske borgeres første innblikk i den ikke-vestlige verden. Det oppsto en dialog mellom universiteter og kommersielle entreprenører som kulminerte i et samarbeid der underholdningsbransjen fikk legitimitet ved å ha blitt 'godkjent' av profesjonelle, og leger og forskere fikk førstehåndskjennskap til abnormale tilfeller (Adams, 2001:28). De teknologiske fremskrittene som både elektrisitet og dampdrevet jernbane førte med seg ledet også til fremskritt innen medisin og biologi, og snart opplevde man en dreining fra å se på den abnormale kroppen som noe monstrøst til å se på den som et bidrag til sosialbiologiske studier. Likevel ble artister som Ishi og Ota Benga værende i sin annerledeshet. Rachel Adams mener at det skyldes likhetstrekkene til den allerede etablerte sideshow-sjangeren: «The spaces traversed by Ota Benga and Ishi – the museum, the theatre, the world's fair, the zoo – were also the lumpy terrain of the middle class, heterogenous sites where the showman and the professional engaged in an ongoing and unresolved conflict for legitimacy and audience.» Hun påpeker at alle disse arenaene er steder som nærmest lovpåbyr en person å betrakte en annen, og at de dermed låner de formale trekkene fra sideshowet. En kropp på utstilling blir automatisk en 'freak' i kraft av at den transformeres til et enestående og unikt objekt nettopp ved å bli iscenesatt. (Adams 2001:28). I filmens verden kan vi finne paralleller i sjangeren 'mondo film'¹¹, som gjerne også går under navnet 'shockumentary' og spiller på å være en pseudo-dokumentar. Disse filmene tar gjerne opp tabubelagte tema som omhandler seksualitet, etnisitet og grensen mellom liv og død. Sjangeren har blitt beskyldt for å være rasistisk i sin

¹¹ 'Mondo' er italiensk for 'verden'.

befatning med fremmede kulturer.

I *Peering Behind the Curtain – Disability, Illness and the Extraordinary Body in Contemporary Theatre* (2002) beskriver professor i litteraturvitenskap, Thomas Fahy, noen av de lettere spekulative elementene som kan være med på å forklare sideshowets popularitet mellom 1840 og 1940:

These shows typically constructed bodies as spectacles by magnifying physical, racial and/or gender differences through context and juxtaposition: placing dwarfs next to giants, fabricating marriages between fat ladies and skeleton men, dressing nonwhites as exotic cannibals from Fiji, Central America and Africa, and asking audiences to guess (and in some cases pay extra) to «discover» the true sex of bearded ladies and heramphrodites. (Fahy, 2002:68).

Ved slutten av den store depresjonen tidlig på 1940-tallet så man imidlertid en endring i stilartens suksess. Den økonomiske krisen, kombinert med de fysiske ettervirkningene av første verdenskrig og Hollywoodfilmens økende publikumsappell, førte etter hvert til at sideshowet stadig ble mindre populært. Moderne forskning lot, som tidligere nevnt, også til å begynne å helle mot å anse den abnormale kroppen som patologisk heller enn monstrøs. Fahy trekker fram flere faktorer som er essensielle for å forstå sideshowets plassering i tiårene som følger annen verdenskrig. Først og fremst er selve grunnstrukturen viktig: sideshowet spiller i sin essens på menneskets behov for å skille mellom fiksjon og fakta: «Was the bearded lady really a woman? Could 'What Is It?' be half-man, half-monkey? Were Chang and Eng actually conjoined twins?» (Fahy, King 2002:68).

Disse oppvisningene i fiktive fakta kaster lys over de sosiale kategoriene de både bidro til å utfordre og til å opprettholde, det være seg i kategorien kjønn (kvinne og mann), rase (hvit og ikke-hvit) og kropp (normal og abnormal). Deretter så man altså en endring i publikumsappell. Man kan stille spørsmål ved om dette har en forankring i moralske spørsmål, eller om det er en reell tanke at en høyere moralsk bevissthet plutselig skulle begynne å forhindre mennesker i å kjøpe billetter til denne formen for populærkultur. Om man trekker paralleller til dagens underholdningskultur er det gjerne programmer med diskutabel moralsk grunntanke som oppnår høyest suksess, særlig alle avartene av utstemmingskonkurranser på de største fjernsynskanalene¹². Fahy mener derimot at en

12 Eksempelvis talentkonkurranser som *Skal vi Danse*, *Idol* og *Top Model*, dating-program som *Jakten på Kjærligheten* og *Ungkaren*, samt varianter med litt mer uklar intensjon; som *Farmen*, *Robinsonekspedisjonen* og *Paradise Hotel*. Sistnevnte er et realitykonsept på kanalen TV3, der en gruppe ungdommer tilbringer to måneder på et lukshotell i Sør-Amerika. Målet er å, ved å sikre seg en 'trofast' partner, stå igjen til slutt og vinne en premie på 300 000 kroner. Deltagerne belønnes med 'parties' med mengder gratis alkohol, og produksjonsselskapet legger ikke skjul på at de oppfordrer til seksuell aktivitet.

mer gangbar grunn ligger i sideshowets manglende evne til å skille mellom selvet og den sceniske persona, og dermed ikke kunne opprettholde den trygge distansen mellom scene og sal. Han viser tilbake til P.T. Barnum og hans forretningsstrategier, som tross harde forsøk ikke klarte å beholde sin publikumsappell:

Although audiences in the late 1930s certainly wrestled with some of the ethical and moral problems of freak exhibits, these concerns were not new to the twentieth century. P.T. Barnum, for example, had assuaged some of these ethical problems decades earlier by aggrandizing certain performers, creating pseudo-aristocratic contexts, and using elevated labels and behaviours to transform the 'freak' into a 'celebrity'. Despite Barnum's savvy, freak shows eventually failed to maintain the types of boundaries necessary for objectifying and containing difference. (Fahy, King 2002:68).

I det tidlige 1900-tallets Amerika ble det å besøke omreisende sirkus ofte sett på som veldedighet, da det i de fleste tilfeller var den eneste måten funksjonshemmede og andre som ble definerte som 'annerledes' kunne tjene til livets opphold. Man betalte en inngangsbillett som ga adgang til en rekke scener eller telt, vanligvis ti i antall etter 'ten-in-one'-systemet¹³. Etter hvert som flere lover ble nedfelt oppsto et større konsensus om at denne virksomheten var i strid med grunnleggende menneskerettigheter, og sideshowene ble forsøkt stengt ned. Dette skjedde riktignok på tross av at majoriteten av aktørene insisterte på at de hadde sin selvfølelse intakt – argumentet om at sideshowarbeiderne var diskriminerte på grunn av sin fysikk ble altså slått hardt ned på av dem selv, selv om det nok i virkeligheten hadde et godt fundament i faktiske forhold. (Adams 2001: 130)

Rent historiografisk er dette et viktig moment – den etiske konflikten som oppstår når man idag opplever å iaktta noe ulovlig eller privat har en historisk parallell i det motsatte. Om man betalte en inngangsbillett til et sideshow hadde man betalt for artistenes overlevelse, det å betrakte dem var en ren underholdningsbonus – en grell, men likevel moralsk forsvarlig symbiose.

Som Fahy påpeker, klarte altså ikke sideshowet lenger å holde på publikums oppmerksomhet, og ble sakte erstattet av filmmediet. Mary Russo påpeker følgende i *The Female Grotesque – Risk, Excess and Modernity* (1995):

13 *Ten-in-One* refererer til en av de fire vanligste måtene å organisere et sideshow på, sidestilt *Single-O* (en enkeltattraksjon), *Museum Show* (utstilling med ikke-levende objekter) og *Girl Show* (Strippeshow med varierende grad av nakenhet, fra det sømmelige *revue* til det mer vovede *hootchie-kootchie*). *Ten-in-One* tilbyr et program med ti attraksjoner i rekkefølge, gjerne med fokus på abnormal kropp, og *Working Acts* (Stunt som la vekt på fysiske ferdigheter og spenningsdramaturgi). Det ble også solgt souvenirer som hadde forbindelse til de aktuelle attraksjonene.

«What is now called 'identity politics' may be traced to the 1960's identification of and with the 'freak'. Radically democratic and open to the most individualistic self-appropriations of class, race, ethnicity, gender, and sexuality, 'freakiness' is a distinctly U.S. style of dissent.» (Russo, 1995:75)

Selv om retorikken som sidestiller 'freak' med 'monster'¹⁴ har en lang tradisjon også i europeisk kultur, redefineres begrepet for alvor med tilblivelsen av nye, heterogene grupper i 1960-årenes USA (Russo, 1995:75). Begreper som 'Real Freaks' og 'Freaks of Nature', som er begreper som gjerne brukes om Barnums 'kuriøsiteter' (hans egen definisjon), ble sett på som utdøende – i kraft av at menneskene det gjaldt ikke identifiserte seg med versjonen av abnormalitet som 'vitenskapelig underverk'. Samtidig mistet de naturlige arenaene for denne typen fremvisning altså sitt fotfeste – sideshow var eksempelvis forbudt i den stalinistiske Sovjetunionen og under nazistene, siden publikum til slike evenementer ble betraktet som sosialt degenererte avvikere.

Litteraturkritiker og forfatter Leslie Fielder skrev boken *Freaks: Myths and Images of the Secret Self* i 1978, hvor han beskriver adopsjonen av 'freak'-begrepet av såkalte ikke-freaks som «as radical an alteration of consciousness as underlies the politics of black power or neofeminism or gay liberation.» (Fielder i Russo, 1995:77) Mye av æren for dette tillegges relanseringen av Tod Brownings kultfilm *Freaks* (1932), som betydningsfulle navn som fotografen Diane Arbus, Fielder selv, og forfatterne Gordon Langley Hall¹⁵ og Carson McCullers alle nevner som en av sine aller største inspirasjonskilder.

Man så etterhvert en gradvis dreining av meningsinnholdet i begrepet 'freak', fra å være en negativ benevnelse på en annerledes kropp til å bli et samlebegrep på tilhengerne av den livsfilosofiske ideologien som oppsto i protestene mot USAs deltagelse i Vietnamkrigen; en tanke som handlet om frihet og inkludering. En av frontfigurene i denne subkulturen som ironisk nok hadde vansker med å følge andre autoriteter, var musikeren Frank Zappa og hans band The Mothers of Invention. Deres første plate bar tittelen 'Freak out!', og 'freaks' ble dermed en naturlig benevnelse på bandets tilhengere. Zappa har beskrevet ideologien som en motvilje mot å følge tendensen til å søke sosial tilhørighet i motpoler, det være seg i forhold til politikk, subkultur lignende avgrensninger: «Freaks resist the binaries of right versus left, dominant culture versus counterculture, or squares versus hippies, preferring instead to align themselves with an aesthetic not narrowly defined by fashion or

14 Russo påpeker den etymologiske betydningen av det å *de-monstrere* som et derivat av 'monster', som fremviser av en fantasisk, overnaturlig kraft.

15 Gordon Langley Hall er også kjent som Dawn Langley Hall, og hadde med andre ord et noe ukonvensjonelt forhold til det etablerte synet på kjønnsroller.

political leanings». Denne ideologien lot seg naturlig nok vanskelig gjennomføre på sikt, da man ved å forsøke å unngå kategorisering så utslørt nettopp havner i en klart definert kategori. Disse miljøene blomstret særlig opp på USAs vestkyst, og besto av både ungdom, voksne og barnefamilier som søkte et alternativ til det konforme hverdagslivet.

I tråd med hippiebevegelsens idealer om frihet og nestekjærighet ble det naturlig nok også stilt spørsmål ved sideshow-artistenes rettigheter. I 1972 gikk disse så langt som til en rettssak for å avgjøre hvorvidt man skulle ha lov til å fremvise funksjonshemmede som 'freaks'. Overraskende nok var det i all hovedsak ikke-funksjonshemmede som demonstrerte, og en rekke spørsmål dukket opp i kjølvannet av det i utgangspunktet så politisk korrekte spørsmålet: skulle ikke funksjonshemmede *ha lov til* å vise seg frem? Skulle man heller gjemmes bort, slik praksisen var (og fremdeles er) i land som Nord-Korea? Så lenge det fantes en etisk bevissthet i fremvisningskonteksten, skulle ikke artistene selv få bestemme hvilken grad av marginalitet de ville tre inn i? Hovedargumentet lå i at man ikke kunne pålegge det funksjonshemmede mennesket den byrden det er å skulle velge mellom enten å scenisk fremstille seg selv som 'freak' og dermed tjene penger på egen kropp, eller havne i økonomisk uføre i et land med en helsepolitikk som er kjent for å ikke ta vare på de svakeste. I slike spørsmål kommer vi nært inn på nerven til hvorfor det er problematisk å iscenesette abnormal kropp – når eksemplene settes inn i en kulturhistorisk kontekst blir spørsmålet forskjøvet fra estetisk til etisk grunn.

Det utviklet seg etter hvert en ny subkultur som senere skulle overta 'freak'-benevnelsen i amerikansk kontekst. Punkmiljøet hadde opprinnelig sitt utgangspunkt i 1960-tallets yrende garagerock-landskap, som kan kjennetegnes av et lettere anarkistisk forhold til instrumentopplæring som igjen førte til band som gikk helt nye veier i både stil, harmoni og rytme. Rockebandet The Stooges, som ble dannet i 1967, er en av gruppene som regnes for å ha vært en forløper for punken og dens subkultur, etter å ha vært noen runder innom Andy Warhols hjertebarndom The Velvet Underground, glamrockens David Bowie og New York Dolls. På midten av 1970-tallet delte dette miljøet seg i flere fraksjoner, deriblant hardrock, puddelrock og punkrock. Særlig to band har utmerket seg som punkens ledestjerner, nærmere bestemt amerikanske The Ramones og britiske The Sex Pistols. Omgivelsene som omga disse to bandene er svært ulike; der det i USA dreide seg om en kreativt musikermiljø rundt rockeklubben CBGB's¹⁶, var virkeligheten i London en ganske annen: i en tid preget av konservatisme og nedskjæringer av den britiske velferdsstaten nærmet frustrasjonen

¹⁶ Talking Heads, Blondie og Johnny Thunders & the Heartbreakers kommer alle fra det samme miljøet rundt Bowery district i New York.

og aggresjonen mot styresmaktene seg kokepunktet. The Sex Pistols oppsto i miljøet rundt moteskaperen Malcolm McLaren, som drev motebutikken Too Fast Too Live Too Young Too Die på King's Road i London, nylig hjemvendt fra New York der han sto for sceneantrekkene til New York Dolls. Han dro hjem med inspirasjonen derfra i 1975, skiftet navnet på butikken til SEX og tok over managementet til punkbandet The Strand som senere skulle bli The Sex Pistols – moteikoner med en designer i ryggen. Blant The Sex Pistols tilhengere var en stor andel fra nabolaget Bromley, og derav kalt The Bromley Contigent¹⁷. Mange innad denne gjengen startet egne band, og subkulturen var et faktum.

Rent visuelt sett preges sjangeren av gjør-det-selv-ånd, med bruk av trelim som hårpleieprodukt og sikkerhetsnåler og nagler for å gi klær det riktige særpreget. Punkken var en direkte konsekvens av det generelle samfunns inkorporering av hippiebevegelsens idealer, og skapte motpoler til denne både i musikk, mote og holdninger. Hippiene var naturbarn; langhårede, gikk i vide, fargerike klær og hørte på kompleks psykedelia – punkerne søkte i motsatt retning, til primitive musikalske landskap og kunstferdige, ofte fargesprakende frisyre. Det hersker en streng individualisme i punkkulturen, der det å være en 'freak' ble opphøyd til et ideal innen en viss standard.

'Freak'-begrepet gikk altså gjennom en oppmykning, et etymologisk skifte. Sideshowartistene forsvant imidlertid aldri helt. Rachel Adams beskriver reaksjonene Otis Jordan, som figurerte som 'The Frog Man', fikk da han ville opptre på New York State Fair i 1984, forøvrig også et eksempel på holdningene som slo rot i etterkant av den tidligere nevnte rettsaken: «Otis's scheduled appearance at the New York State Fair aroused the ire of a concerned citizen, who decried the exhibition of disabled persons as freaks. Annoyed by the negative attention, Otis claimed that he did not perceive his work as degrading and resented the protestor's apparent disregard for his interests.» (Adams 2001:1). På 1990-tallet opplevde det klassiske sideshowet en renessanse, fornyet av idealforskyvningen av det å stikke seg ut av massen, søke individualitet og særpreg som symbol på egen personlighet. I dag er det særlig The Jim Rose Circus, Coney Island Circus Sideshow og The Bindlestiff Family Circus som utmerker seg. De gjør alle i varierende grad bruk av en hybrid av burlesque, vaudeville, sideshow og sirkus, med elementer som sjonglering, sverdsluking og trapes. Det tidlige 1900-talls etniske fremmedgjøring er utradert og tabubelagt, kanskje i enda høyere grad grunnet stilartens historie. Den abnormale kroppen er fjernet fra sin rolle som hovedattraksjon og erstattet av artistisk talent, med enkelte unntak som Coney Island Circus Sideshow's 'Helen Melon',

17 Blant band som har sprunget ut fra Bromley regnes eksempelvis The Clash, The Slits, Siouxsie and the Banshees og X-ray Spex.

som beskrives som følgende i kompaniets pressemateriale: «She's so big and so fat that it takes four men to hug her and a boxcar to lug her!»¹⁸. Den eneste marginaliserte gruppen som fremdeles hevder seg, men i høy grad etter eget initiativ, er artister som opptas av gender-problematikk – eksempelvis forretningsmannen Jon Cory aka burlesque-danserinnen Rose Wood¹⁹. Det er ikke uvanlig å bli møtt med introduksjoner som dette før visninger innad Coney Islands sideshow-apparat: «Ladies and Gentlemen, and the rest of you know who you are, please welcome [...]».²⁰

2.3: 'Freak' versus 'Queer' i møte med det konvensjonelle blikket

Det kan være gunstig å tenke på 'freak' som et samlebegrep, i samme tråd som det amerikanske 'queer' - et uttrykk tatt i bruk av gruppen selv, krevd tilbake, omfavnende utallige variasjoner av marginale grupper og generelt mennesker som oppfatter seg selv som 'annerledes'²¹. I tilfellet 'queer' dreier det seg ofte om seksuell orientering og undergrupperingene av disse, men også mennesker med diverse funksjonshemninger som søker en sosial tilhørighet med dette som grunnlag. Begrepet 'queer' har blitt positivt ladet etter lenge å ha blitt brukt som skjellsord - det er noe av dette jeg vil forsøke å påvise i forhold til begrepet 'freak'. En parallell teorien rundt den abnormale kroppen/freak-teori deler med både queer- og feministisk teori, er problematikken som oppstår når man utfordrer det standardiserte blikket – som referert til over som «the normate position of masculine, white, nondisabled, sexually unambiguous, and middle class.» (Thomson i Adams 2001:31). I *Theory/Theatre* (1997) forklarer Mark Fortier denne modellen videre:

Lesbian feminist theory unites, to some extent, with gay male theory to form a new discipline of queer theory. Queer theory moves from what the American critic Eve Kosofsky Sedgwick calls a 'minoritizing' interest in homosexuality and homosexuals narrowly defined to a 'universalizing' interest in the construction of sexuality in general and its relations with power. Queers are not just homosexuals, but bisexuals, trans-sexuals, cross-dressers, hermaphrodites and everybody else who doesn't feel particularly straight for some reason. (Fortier 1997:122).

Nøkkelen til sammenligningen ligger i den siste setningen: 'everybody else who doesn't feel particularly straight for some reason'. Der finner man en imperativ fri vilje og makt over egen

18 Coney Island Circus Sideshow, www.coneyislandusa.com, 04.05.2011

19 Et annet eksempel er burlesquedanserinnen Dirty Martini.

20 Coney Island Film Festival, www.coneyislandfilmfestival.com, 10.05.2011

21 Judith Butler (filosof, sosiolog og kjønnsforsker) teoretiserer kjønn som performativt i boken *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

situasjon, i likhet med transformasjonen 'freak'-begrepet har vært igjennom i perioden etter 2. verdenskrig. Det finnes også interessante paralleller mellom de to begrepene med grunnlag i *retten* til seksualitet. Hvorfor skal ikke den abnormale kroppen – her må begrepet tolkes som metaforisk i aller høyeste forstand – ha like stor rett til et seksualitet som andre? Professor Ann Cooper Albright refererer til et svært beskrivende eksempel i denne forbindelsen; en ung kvinne som sitter i rullestol med nettingstrømper og høyhælte sko. (Cooper Albright i Auslander, 2003) Hvorfor skal den abnormale kroppen være aseksuell? Skulle det være nødvendig å, i tillegg til de åpenbare utfordringene med å sitte i rullestol, måtte kjempe for retten til reproduksjon, for ikke å snakke om den åpenbare selvverdien som henger sammen med å oppleve seg selv som et seksuelt attraktivt menneske? Charles McNulty maler et større bilde:

The term Queer is manifold; it seeks to encompass that which has been excluded, ridiculed, oppressed. Life caught in the margins. Sex yes, and sexuality, but also gender, race, class, and that which refuses easy taxonomy and suffers the fate of difference. A philosophy never fixed nor realized, but a politics of shared struggle, and a striving for community. (McNulty i Fortier 1997:123).

Et moment som plasserer queer-teori inn i en større kontekst, er at den bærer sterkt preg av å være historiografisk. En av grunntankene i teorien handler om å søke tilbake til historisk materiale for å avdekke tidligere praksis, med et underliggende mål nettopp om identitetsbygging, et sted å slå dypere røtter – i likhet med tendenser i feministisk teori. Denne tenkningen setter igang nye strategier, blant annet en utvikling av det den kanadiske akademikeren Robert Wallace har kalt 'the homosexual gaze', et premiss for å utvikle et fullverdig teater fritatt fra stigmatisering av det mannlige blikket.²² «At the same time», skriver Wallace, «gay theatre must not turn away from marginalization as a gay experience, nor from patriarchal oppression and the self-oppression it often imposes. (...) Gay theatre, like feminist theatre, is drawn to disruptors of the traditionally realist masculinist gaze by resorting to self referentiality and the exposure of theatrical illusion. Non-realist theatre also has the advantage of invoking the constructedness and not the naturalness of social norms, including those of gender and identity.» (Fortier 1997:127). Fortier poengterer at man

22 Laura Mulvey (1941) er en britisk professor i film- og mediastudier ved Birkbeck, University of London. Mulvey var lenge ansatt ved British Film Institute, og er mest kjent for essayet «Visual Pleasure and Narrative Cinema» som stod på trykk i tidsskriftet *Screen* i 1975. Det radikale og innflytelsesrike essayet introduserte begreper som «the male gaze» og postulerte at hollywoodfilm og annen vestlig underholdningsfilm tvang publikum til å anta et mannlige heterofilt ståsted, med det resultat at kvinner ble redusert til objekter.

selvfølgelig også kan gjøre maskulinitet til forskningsobjekt. Han refererer til Foucaults *The History of Sexuality: The Use of Pleasure* (1985) som studerer (mannlig) seksualitet i antikkens Hellas, der seksualiteten inngår som en del av kunsten å forme og kontrollere selvet; i sterk kontrast til de diskriminerende forholdene antikkens kvinner levde under; og videre oppfatningen av at kvinner og homofile seksualitet senere ble sett på som noe patologisk som måtte kontrolleres utenfra av leger og psykiatere.

Den lesbiske forfatteren Carson McCullers sidestiller 'freak' og 'queer': «Because they are not beholden to traditional categories of identity, these concepts are both dangerous and promising, indicating the threat of visible nonconformity and holding out the promise of social formations more accomodating to human variety.» (Adams 2001:18). Det ligger altså noe uferdig som premiss rundt denne formen, noe Stefan Brecht også påpeker i *Queer Theatre* (1978):

Since the queer artist, having no justification for it, cannot allow himself the disfigurement of care, his art is entirely dependent on energy. But since his energy is entirely dependent on an exuberance of rage, his art, an active rebellion, is prone to degenerate into good-humored comedy and unthinking repetition, and to fall apart. (S. Brecht 1978:9).

Mary Russo sidestiller enda et begrep som 'reclaimed': «The appropriation of the term 'freak' in the 1960s in rock music and street culture as a marker of life-style and identity parallels the powerful, historic detours of words like 'black', or more recently 'queer', away from their stigmatizing function in the hands of dominant culture, a trajectory that is often described as moving from shame to pride.» (Russo, 1995:76) Den homofile regissøren og koreografen Alan Lucien Øyen brukte denne tematikken som del av sin forestilling *Flawed*, som hadde bergenspremiere 6. april i år, der 'queer' som synonym for det å være homoseksuell diskuteres nettopp i lys av det å være 'reclaimed.'

2.4: Den abnormale kroppen – identitet eller diagnose?

Et spørsmål som er essensielt i diskusjonen omkring iscenesettelse av abnormal kropp er om den er virkelig. Professor Ann Cooper Albright beskriver situasjonen som funksjonshemmet danser slik: «As a dancer, I am a body on display. As a body on display, I am expected to reside within a certain continuum of fitness and bodily control, not to mention sexuality and beauty. But as a woman in a wheelchair, I am neither expected to be a dancer nor to position myself in front of an audience's

gaze.» (Cooper Albright 1998:188). I dette ligger det konforme blikket nok en gang, der den abnormale kroppen fratras sin evne til å være et estetisk objekt i kraft av nettopp å være uvanlig:

Why would I, a dance professor, want to expose myself (including my ample buttocks and my disfigured spine) like that anyway? Given that Western theatrical dance has traditionally been structured by an exclusionary mindset that projects a very narrow vision of a dancer as a white, female, thin, long-limbed, flexible, heterosexual and able-bodied, my desire to stage the cultural antithesis of the fit, healthy body disrupted the conventional voyeuristic pleasures inherent in watching most dancers. (1998:189).

Cooper Albright stiller videre følgende spørsmål: 'Is this artistic expression or autobiographical confession?' Hva er forskjellen på en fremstilt funksjonshemming og en reell? Har det noen betydning for publikum om kroppen i rullestolen kan gå i virkeligheten? Vi kommer inn på en tematikk som omhandler teateret som abstraksjons-arena, og tankens manglende evne til å abstrahere en kropp som 'henger fast i virkeligheten' på grunn av sin (manglende) fysikk. Hvorfor er det slik, når man fint kan se en artist som a smith²³ sitte på en scene – uten verken rekvisitter, lys, lyd, kostyme, eller bevegelse for den saks skyld – og klare å se for seg de sceniske bildene han forteller om uten problemer? Hadde man hatt de samme forutsetningene om a smith manglet en arm, satt i rullestol eller var blind? Hadde man kunnet gå inn i den samme teatralen kontrakten? Vi føres tilbake til Josette Féral's begrep om teatralitet, og det doble blikket: «Publikums blikk lar seg aldri helt forføre. Skuespillerens paradoks er publikums eget paradoks; å tro på den andre uten helt å tro.» (Féral 1996:13).

Den funksjonshemmede kroppen gjemmes vanligvis bort, i tråd med problemstillingene i forbindelse med rettssaken om sideshowartistenes rettigheter. Ikke-funksjonshemmede dansere har tradisjonelt sett hatt en funksjon som demonstratorer av teknisk finesse og fysisk begjær, i sterk kontrast til virkeligheten en funksjonshemmet danser møter: «When a disabled dancer takes the stage, he or she stakes claim to a radical space, an unruly location where disparate assumptions about representation, subjectivity, and visual pleasure collide with one another.» (Cooper Albright 1998:189). Disse eksemplene er interessante i denne sammenhengen fordi dans definerer kroppens rolle som et performativt objekt, i like stor grad, om ikke større, enn i teatrets og filmens verden:

Excavating the social meanings of these constructions is like an archaeological dig into the deep psychic fears that disability creates within the field of professional dance. In order

23 a smith (Andy Smith) definerer seg selv som 'theatre maker' og unngår derved å sette seg i den klart definerte regissør-rollen.

to examine ablist preconceptions in the dance world, one must confront both the ideological and symbolic meanings that the disabled body holds in our culture, as well as the practical conditions of disability. Watching disabled bodies dancing forces us to see with a double vision, and helps us to recognize that while a dance performance is grounded in the physical capacities of a dancer, it is not limited by them. (Cooper Albright 1998:190).

Cooper Albright skiller mellom begrepene 'visibly disabled' og 'visibly non-disabled' for å nyansere antonymene, og dermed også innlemme funksjonshemninger som er forårsaket av mindre åpenbare årsaker som spiseforstyrrelser, mishandling, m.m. Dette er en god nyansering som gjør det mulig å forholde seg til en spesifikk fysisk problemstilling og samtidig omgås flere av de språklige utfordringene hva etikk angår. Hun påpeker: «It seems to me that all of these disabilities profoundly affect one's physical position in the world, although they certainly don't all affect the accessibility of the world in the same way.» (Cooper Albright 1998:190).

Hun nevner i hovedsak amerikanske kompanier som Mobility Junction (New York), Danceability (Eugene), Diverse Dance (Vachon Island), Cleveland Ballet Dancing Wheels (Cleveland), Light Motion (Seattle) og Candoco i England som inspiratorer for en økende tendens til å bruke funksjonshemmede dansere i andre kompanier. Videre nevner hun kompanier som bruker andre marginale grupper som dansere, eksempelvis pensjonister (Liz Lerman's Dancers of the Third Age). Beklageligvis, konstaterer hun, plasseres disse ofte i en pedagogisk kontekst fremfor en rent estetisk en. «Even though many of us are familiar with the work of disabled writers, artists, and musicians», skriver Cooper Albright, «physically disabled dancers are still seen as a contradiction in terms. This is because dance, unlike other forms of cultural production such as books or painting, makes the body visible within the representation itself. Thus when we look at dance with disabled dancers, we are looking at both the choreography and the disability» (Cooper Albright, 2003:191).

Videre konstaterer Cooper Albright at man ved å bruke funksjonshemmede dansere skaper en forstyrrelse i glansbildet av danseren som 'elegant nymfe' – tilskueren tvinges til å anerkjenne den funksjonshemmede kroppen som en 'grotesk' variant av idealet, en kulturell motsetningen til den 'klassiske' kroppen. Hun siterer professor i litteratur og kritisk teori, Mary Russo, som diskuterer dette spørsmålet i forbindelse med Bakhtin, karneval og det spektakulære:

The grotesque body is the open, protruding, extended, secreting body, the body of becoming, process and change. The grotesque body is opposed to the classical body, which is monumental, static, closed and sleek, corresponding to the aspirations of bourgeois

individualism; the grotesque body is connected to the rest of the world (Russo referert i Cooper Albright 2003:191).

Atter en gang markerer kontekstualitetsbehovet seg. Margrete Kvalbein, prosjektleder i Danseinformasjonens historieprosjekt, skriver i en kronikk i etterkant av Dansens Dager i april 2011 at den norske "folkekroppen" sjelden viser seg fram uten selvironi – vi overlater slikt til barn og unge. Likevel henger vi fast ved stereotypier som eksempelvis manifesterer seg i film-suksessen *Black Swan*²⁴: ballett som kunstform spissformuleres – kroppen er avkjønnet men likevel arketypisk kvinnelig; yndig og forførerisk, og svært fjern fra enhver hverdagskropp. (Kvalbein, *Svart Svane og Fri Kar*, www.scenekunst.no, 03.05.2011). Kvalbein poengterer videre at dansen har protestert mot dette idealet i over hundre år, både nasjonalt og internasjonalt. Ingrid Lorentzen trekkes fram som et forbilde som fyller den stigmatiserte ballerinarollen med intelligens og karisma, i pioneren Henny Mürers tradisjon. En av Mürers kampsaker som koreograf for Ny Norsk Ballett²⁵ var en økende grad av individualisme og rom for personligheter. Kvalbein mener Norge er tjent med å ikke ha hatt de tunge institusjonene vi finner i Sverige og Danmark, men derimot kan hvile på Mürer som dannet sin erfaring som sparkepikke på Chat Noir. Hun poengterer videre: «Den tverrfaglige og lekne orienteringen herfra har bidratt til den dynamiske og samtidsrelevante kunstformen norsk dans er i dag.(...) Dette mangfoldet ville ikke eksistert om ikke en generasjon dansekunstnere i sin tid plantet moderne dans i norsk jord.» Hun gir 1970-tallets frigrupper mye av æren for dette, da de satte andre kvaliteter enn den klassiske ynden som mal for det sceniske objektet. Arbeidet beskrives som «preget av bevisst innhenting av internasjonale impulser, samvittighetsfullt oppsøkende arbeid og solid dansefaglighet – i tillegg til en stigende kulturpolitisk bevissthet.» Det skal ikke ha eksistert noe særlig preg av utforskning av populærkultur, men en desto større dragning mot avantgarde. På 1980-tallet, satt opp mot en ny og mer intellektuell interesse for performancekunst, ble disse pionerene gjerne beskyldt for å være trauste, eller satt i skyggen av topputøvere av eksempelvis jazzballett. Dette la grunnlaget for en ny generasjons fremvekst på 1990-tallet, i likhet med å utgjøre tradisjonene som ligger i bunn for nye koreografer i dag.

2.4.1: Kroppsmanipulasjon

Når man diskuterer den abnormale kroppen må man også inkludere de som søker tilhørighet i denne

24 *Black Swan* (2010) Dramatriller av Darren Aronofsky, omhandlende en prima ballerina i Tsjajkovskijs *Svanesjøen*.

25 Ny Norsk Ballett hadde sitt virke i årene fra 1948 til 1952, og regnes som forløperen for både Nasjonalballetten og dansekunst utenom institusjonene. Gruppen blandet elementer fra europeisk fridans-avantgarde, ballett og folkedans.

gruppen som har valgt å endre sin fysiske framtoning ved å bruke kunstige hjelpemidler. Det finnes utallige eksempler på dette, blant annet amerikanske Jocelyn Wildenstein, som har gjennomgått en rekke plastiske operasjoner for å bli mer lik en katt. Hun har etter sigende brukt over 4 millioner dollar på prosessen. Motivasjonen for å ta drastiske kosmetiske operasjoner kan også ha forbindelse med behov om å 'restaurere' kroppen i forbindelse av disfigurerende ulykker eller sykdommer, men har – som i Jocelyn Wildensteins tilfelle – gjerne en sammenheng med et ønske om å gjøre kroppen mer representativ for sitt 'indre jeg'. Et annet eksempel er 'The Leopard Man of Skye', Tom Leppard, som har tatovert hele kroppen sin med leopardmønster. I hans tilfelle har denne avgjørelsen en sammenheng med hans livsførsel; han har tilbrakt de største delene av sitt voksne liv på den så godt som ubebodde øya Skye utenfor Skottland, uten strøm og innlagt vann, i ekstrem nærkontakt med naturen. Likheten mellom hans mentale alter ego (leoparden) og etternavnet hans (Leppard) later etter alt å dømme til å være en tilfeldighet. Leppard holdt lenge rekorden som verdens mest tatoverte mann, men ble slått av Lucky Diamond Rich fra New Zealand i 2006.²⁶

Piercing er en annen type kroppskunst som kan forandre kroppen i retning det abnormale. I vesten finner man hovedsaklig dette fenomenet, riktignok når det utøves i ekstrem grad, i subkulturene som tilhører pønk og metall.²⁷ Vi finner forhistorien til den moderne formen for piercing i urkulturer både i India, Afrika, Sør-Amerika og Stillehavet, der gjennomhulling av kroppen oftest er/var forbundet med religiøs mystikk. Andre eksempler på kroppskunst som gjør kroppen abnormal er forlengelse av hals og kranium (Kayans-stammen i Thailand) og binding av føtter. Om man ser bort ifra tilfeller i forbindelse med brannskader, arr og rent skjønnhetsfremmende operasjoner med silikon, ansiktsløftninger og botox, har man også ekstreme tilfeller der det eksempelvis opereres inn horn-implantater i panneregionen. Et eksempel på dette er den mexicanske firebarns-moren Maria Hose Cristerna, som i tillegg til sine horn-implantater har hoggtenner, ekstensiv piercing og tatoveringer på nesten 100 % av kroppen.²⁸ Det eksisterer en underlig balanse i dagens vestlige samfunn mellom det å 'ikke skille seg ut' og det å være innlemmet i sosiale fellesskap. Dette fører lett til identitetskonflikter der ekstrem foredling av en subkulturs stil for å oppnå fullkommenhet innen denne parallelt leder til en distansering fra det generelle 'fellesskapet'.

26 Lucky Rich Diamonds kroppskunst er i hovedsak ensfarget sort, og bærer preg av å være motivert av avhengighet mer enn et ønske om å visuelt nærme seg en annen etnisk identitet. Mer informasjon finnes på Guinness Rekordboks hjemmesider. (Guinness World of Records,

http://www.guinnessworldrecords.com/records/human_body/body_beautiful/most_tattooed_person.aspx, 13.05.11

27 Paradoksalt nok, siden det faktisk var hippiene som innførte denne tradisjonen til det moderne vesten etter sine reiser til India på 60-tallet.

28 Uniquedaily.com, <http://uniquedaily.com/2011/04/vampire-woman-gets-horns/>, 02.04.2011

2.4.2: *Julia Pastrana*

Når årsaken til at kroppen blir ansett som abnormal har naturlige årsaker er saken en ganske annen. Et eksempel som gjør seg gjeldende i norsk kontekst er meksikansk-indianske Julia Pastrana, som ble født i 1834 med hypertrikose, en lidelse som gjør at kroppen blir dekket av hår. I tillegg til tett hårvekst i ansiktsregionen hadde hun også svært store ører og nese og et fremskutt kjeveparti. Pastrana ble tidlig oppdaget av et omreisende sirkus under ledelse av Theodor Lent, som kjøpte henne av hennes foreldre for å ta henne med rundt i Europa som «The Bearded and Hairy Lady». Pastrana var en intelligent kvinne, og lærte raskt tre språk og flere instrumenter. Hun satt angivelig også på en god mengde sjarm, for etter hvert giftet hun seg med Lent, og ble gravid med hans barn. Hypertrikose medfører gjerne ekstrem utmattelse, noe som kan gjøre det problematisk for kvinner med denne lidelsen å gjennomføre et svangerskap. Dette var i aller høyeste grad tilfelle for Julia Pastrana, som omkom bare 26 år gammel, da hun fødte en sønn med lignende trekk som henne selv. Barnet døde etter tre dager.

Lent hadde tydeligvis satset så mye på tivoliattraksjonen at han ikke tok seg særlig lang tid til å sørge over tapet av sin lille familie, og fikk dem begge stoppet ut hos Sokoloff, en russisk taksidermist og professor. Turneen fortsatte med dem begge fremvist i et glasskabinett. Da Lent døde, etter å ha vært innlagt med diagnosen sinnsforvirrelse, solgte hans enke mumiene. De dukket imidlertid opp igjen i Norge i 1921, og ble siden kjøpt av sirkuseieren Haakon Lund, som viste dem fram på turneer i Skandinavia og USA helt til 1973. En av de siste gangene hun ble vist i Norge, var på Landbruksuka på Ekeberg i 1959.

Den norske regjeringen intervenerte etter hvert med trusler om konfiskering dersom denne makabre praksisen ikke opphørte, og Pastrana og sønnen hennes ble lagret i en forlatt campingvogn utenfor Oslo. Tyver skamferte mumiene, men politiet fant senere deler av levningene, som deretter ble plassert på Rettsmedisinsk institutt ved Universitetet i Oslo. En av Pastranas armer ble funnet av noen barn ved en søppelfylling i Groruddalen, men sønnen er aldri kommet til rette. Heller ikke på UiO ble levningene verdsatt, og ble glemt til de dukket opp igjen i 1990. Instituttet ønsket henne gravlagt, men hun ble i stedet flyttet til det nye Rikshospitalet på Gaustad fordi Kirke,- utdannings- og forskningsdepartementet mente hun kunne være interessant for framtidig forskning.²⁹

29 Et initiativ fra meksikanere i Oslo sørget for at hun fikk sin katolske requiemmesse i 2005, 145 år etter sin død.

2.4.3: Kinestetikk og etologisk psykologi

Om man klarer å se bort fra den umiddelbare absurditeten som henger ved ovenstående eksempel kommer man inn på en retning innen psykologien som har klare referansepunkt i det tidligere nevnte samarbeidet mellom underholdningsbransje og medisinsk forskning. Etologisk psykologi konsentrerer seg kort forklart om kasper som opplever en utvisking av grensene mellom menneske- og dyreverdenen, da særlig såkalte 'ferale' barn, barn som har vokst opp i dyreflokker eller generelt uten noen form for menneskelig interaksjon. Begrepet «feral» refererer til alle typer dyr eller planter som i utgangspunktet er temmede, men som har blitt ført tilbake til naturen. Etologisk psykologi konsentrerer seg om studiet av atferd, særlig atferd som er typisk for en art i individets naturlige miljø, med sikte på å forstå atferdens funksjon og evolusjonsmessige betydning – basert på en grunntanke om at verken innlært eller medfødt adferd kan studeres hver for seg.³⁰ Grunnen til at jeg nevner en vitenskapelig retning i denne forbindelse, er at den har sammenheng med noen av de ganske u håndgripelige spørsmålene som omhandler hva det faktisk vil si å *være* et menneske, og om definisjonen av det ligger i kropp eller psyke. I tilfellene Julia Pastrana og Joseph Merrick ble en kroppslig, fysisk abnormalitet transformert til en mental svekkelse, i forhold til Pastrana i ekstrem grad. Denne problematikken tar forøvrig et godt tak i debatten rundt hvorvidt et menneske er 'født' sånn eller 'blitt sånn', som blusset opp i forbindelse med sosiolog og komiker Harald Eias populærvitenskapelige fjernsynsserie *Hjernevask* på NRK våren 2010.

Er det mulig at årsaken til den stadige fascinasjonen for «en annen type» mennesker stammer i et grunnleggende behov mennesket har til å utforske seg selv og definisjonen av menneskets egenart? Om man ser på evolusjonsteorien er det en utfordring å forestille seg at det en gang, rundt 300 000 f.v.t., fantes flere humanoide raser på jorda samtidig. Det hevdes at neandertalerne utviklet seg til Homo Erectus da de utvandret fra det afrikanske kontinentet, mens de resterende etter hvert ble Homo Sapiens. Om man følger evolusjonsraten de 10 000 siste årene har menneskets mentale intellekt formelig skutt i været, eller man har hatt vitenskapen til å dokumentere en slik utvikling. Fortsetter kurven i samme retning? Vil mennesket utvikle seg til å bli noe nytt, noe annet?

I sin artikkel «Kinesthetic Empathies and the Politics of Compassion» i antologien *Critical Theory and Performance* (Reinelt & Roach, red. 2007) skriver professor Susan Leigh Foster om den innflytelsesrike dansekritikeren John Martin, som hevder at det fra 1930-tallet har eksistert en

30 Store Norske Leksikon, <http://snl.no/etologi>, 05.05.2011

empatisk forbindelse mellom mennesker i en form for universell evne til å registrere den dramatiske spenningen i bevegelser: «Promoting a modernist aesthetic agenda that envisions all human experience as sharing common underlying values and concerns», refererer Leigh Foster, «Martin conceptualizes the dancing body as capable of unmediated contact with viewers.» Tittelen på artikkelen, 'Kinestetisk Empati og Medlidenhetens Politikk', spiller på den kinestetiske sansen; muskelsansen; fellesnevneren for reseptorer i muskler, sener og ledd som registrerer de forskjellige legedelers stilling og bevegelse,³¹ som gjerne brukes i forbindelse med hvordan kroppen tilegner seg lærdom. Martin refereres videre: «Viewers comprehend the dance through their capacity for 'inner mimicry' , a kinesthetic miming of the tensile progressions of the musculature specified in the choreography.» Han baserer denne 'indre etterligningen' i en fundamental fysisk reaktivitet mennesket har til alle hendelser: vi kjenner behovet for å etterligne ansiktsmimikken til noen om de smaker på en sitron, og når vi ser noen gjespe eller gråte kjenner vi automatisk de samme impulsene. (Leigh Foster i Reinelt & Roach, 2007:248) Med dette som bakgrunn er det interessant å gå videre inn på de historiografiske forholdene rundt de nevnte hovedeksempler.

2.5: *Tod Brownings Freaks*

Kultfilmen *Freaks* regnes som en av de viktigste inspirasjonskildene til Christoph Schlingensiefs arbeid, og finnes som referanse i flere av hans prosjekter. I forarbeidet til oppsetningen av *Freax* (2007) fungerte filmen som et fritt tolket manus, en historie oppdatert ved å inkorporere holdninger i dagens samfunn. For å kunne se referansene rundt filmen i lys av sin samtid kan det lønne seg med et historisk tilbakeblikk.

Filmen hadde premiere i 1932, i Tod Brownings regi, basert på novellen *Spurs* (1923) av Tod Robbins. Filmen genererte store protester, da den berørte en tematikk som i sin samtid helt tydelig ikke hadde blitt etisk lovfestet. Dette kom etter hvert svært tydelig til syne, blant annet da filmrettighetene ble solgt til Metro-Goldwyn-Mayer på 1940-tallet. For å unngå videre protester, la de til en kontroversiell fortekst som tolkningsmanual - tonesatt av smektende fioliner og tverrfløyter:

Before proceeding with the showing of the following HIGHLY UNUSUAL
ATTRACTION, a few words should be said about the amazing subject matter.
BELIEVE IT OR NOT... STRANGE AS IT SEEMS, in ancient times anything that

31 Store Norske Leksikon, http://www.sn�.no/kinestetisk_sans, 26.04.2011

deviated from the normal was considered an omen of ill luck or representative of evil. Gods of misfortune and adversity were invariably cast in the form of monstrosities, and deeds of injustice and hardship have been attributed to the many crippled and deformed tyrants of Europe and Asia. (...) The accident of abnormal birth was considered a disgrace and malformed children were placed out in the elements to die. If, per chance, one of these freaks of nature survived, he was always regarded with suspicion. Society shunned him because of his deformity, and a family so hampered was always ashamed of the curse put upon it. (Metro-Goldwyn-Mayers disclaimer i begynnelsen av filmen *Freaks*, 1949).

Teksten fortsetter med en retorikk som gjør bruk av ord som 'these unfortunates' og 'the unwanted', og hvordan disse faller utenfor samfunnets lengten etter det vakre. «The revulsion with which we view the abnormal, the malformed and the mutilated», lar man seg fortelle, «is the result of long conditioning by our forefathers. The majority of freaks, themselves, are endowed with normal thoughts and emotions. Their lot is truly a heart-breaking one.» Teksten beskriver hvordan denne gruppen 'uheldige' har skapt en kode, en etikk, for å beskytte seg og sine fra vanlige menneskers nedlatenhet. Denne baserer seg i utgangspunktet på en meget enkel logikk; om du skader én skader du alle, om du gleder én gleder du likeså alle. Historien som er i ferd med å skulle bli fortalt er en sjelden en; «never again will such a story be filmed»; siden moderne vitenskap og teratologi etter hvert ville bli i stand til å eliminere slike 'feilgrep' fra jordens overflate: «With humility for the many injustices done to such people, (they have no power to control their lot) we present the most startling horror story of the ABNORMAL and THE UNWANTED.»³²

Med andre ord så man på den abnormale kroppen som et utdøende fenomen, som moderne vitenskap ville bli i stand til å utradere. Det er verdt å merke seg at man snakker om teratologi-vitenskapen, som har etymologiske betydning fra det greske τέρας (téras, genitiv τέρατος- tératos), som betyr *monster*, *vidunder* og λόγος - lógos, som betyr *tale* eller, friere tolket, *vitenskapen om*.³³ Teratologi-vitenskapen har røtter så langt tilbake som til 1600-tallet, men hadde en oppsving på 1800-tallet i forbindelse med betraktningen av biologiske deformiteter, særlig i planteriket. Fagfeltet har siden 1960-årene vært forbundet med genetikk, embryologi og biologi, popularisert av arbeidet til legen David W. Smith, som oppdaget Fetal Alcohol Syndrome (FAS), en vekstskade hos foster som har sammenheng med alkoholinntak hos mor under svangerskapet.

32 Fortsettelse av Metro-Goldwyn-Mayers disclaimer da filmen ble relansert i 1949. For å unngå sensur var dette vanlig prosedyre hos de fleste store produksjonsselskaper. Sensuren tok hovedsaklig hensyn til publikum og kritikere som var bekymret for at underholdningsbransjen i og rundt Hollywood skulle korrumpere det amerikanske samfunnet.

33 Encyclopædia Britannica, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/587788/teratology>, 08.05.2011

I *Sideshow U.S.A – Freaks and the American Culture Imagination* skriver Rachel Adams om innspillingsforholdene Tod Browning og skuespillerne hans måtte arbeide under da filmen ble spilt inn i Metro-Goldwin-Mayers lokaler i Los Angeles tidlig på 1930-tallet. Det oppsto sterke protester, 61 i tallet, men produksjonen fortsatte som planlagt. Eksempelvis forlot forfatteren F. Scott Fitzgerald et restaurantbord i avsky da han tilfeldigvis måtte overvære de siamesiske tvillingene Daisy og Violet Hiltons samtale om hva de hadde lyst på til lunsj, opprørt over tanken på at de unge kvinnenenes kropper var fysisk forbundet. Fitzgerald, som blant annet står bak litterære verk som *The Great Gatsby*, var kjent for sin klasseangst og ble dypt rystet over dette fenomenet fra 'laveste sort populærkultur'. Skuespillerne ble senere henvist til et eget bord utenfor innspillingslokalet, ikke ulikt festbordet vi senere skal komme tilbake til i selve filmen. Metro-Goldwyn-Mayer var kjente for sin storslåtte eleganse, i sterk kontrast til den økonomiske depresjonen som satte sitt preg på samtiden – Brownings trupp av skuespillere satte utvilsomt sitt preg på omgivelsene. Adams refererer videre:

Indeed, given the entire cast which included midgets, pinheads, two women without arms, a man without legs, a man with neither arms nor legs, and a bearded lady, the petite and fetching Hilton sisters may have been among its less shocking luncheon companions.
(Adams 2001:61).

En av kritikkene da filmen ble lansert beskrev den som «a catalogue of horrors, ticketed and labeled, dragged out into the sunlight before the camera to be photographed against whatever background happens to be handy» (Adams 2001:62) Tod Browning, som tidligere hadde hatt stor suksess med filmer som *Dracula* (1931) og *The Unholy Three* (1925), måtte snart erkjenne at filmen var en fiasko. Browning hadde lenge hatt et inderlig forhold til sirkusformen, etter at han som 16-åring ble forelsket i en danserinne og ble med i hennes kompani som klovn, rytter og varietèregissør. Etter en lang vei mot suksess – han hadde rundt 25 filmer bak seg før han lagde sin første publikumsvinner – var han altså tilbake der han startet. Filmen *Freax* er basert på novellen *Spurs* av Tod Robbins, som også står bak manuset til *The Unholy Three*, en av Brownings tidligere storproduksjoner. I denne suksessen fra 1925 deltok også enkelte av skuespillerne fra *Freaks*, blant annet kortvokste Harry Earles som spiller hovedpersonen 'Hans'.

Handlingen i *Freaks* konsentrerer seg om forholdet mellom Hans og trapesartisten Cleo (Olga Baclanova), som begge arbeider ved et omreisende sirkus. Cleo planlegger å gifte seg med Hans, for

deretter å forgifte ham for å få tilgang til arven hans, i skjul av å agere som sørgende enke. Hun har hele tiden et forhold til sirkusets 'strongman', Hercules (Henry Victor) på si. Hans' opprinnelige forlovede, Frieda (Daisy Earles), ser i likhet med resten av kompaniet at trapesartisten har uedle hensikter. Under bryllupsfesten arrangerer de en innvielsesseremoni, der den 'normale' Cleo blir ønsket velkommen i gruppen som «One of us, one of us», som referert til i Metro-Goldwyn-Mayers presstekst. Ute av stand til å identifisere seg med de andre gjestene utbryter hun i vemmelse «You filthy, slimy FREAKS!» og avslører dermed at hun på ingen som helst måte gifter seg av kjærlighet. Det er imidlertid for sent til å forhindre at Hans drikker den forgiftede champagnen, og når han senere blir syk bestemmer vennene hans seg for å ta en grusom hevn på intrigemakerne. I en dramatisk slåsskamp tar de til slutt livet av Hercules, og lemlester Cleo så voldsomt at hun til slutt ser ut som en krysning av et menneske og en kylling. Frieda og Hans gjenforenes til slutt, når Frieda besøker godset han har trukket seg tilbake til for å helbrede sitt knuste hjerte.

Deler av grunnen til at *Freaks* ble så dårlig mottatt i 1932 har naturligvis sin forklaring i samfunnspolitiske faktorer, deriblant mengdene av funksjonshemmede veteraner fra første verdenskrig, økonomisk krise og en økende mengde av spørsmål vedrørende hva som kunne godkjennes som akseptabel underholdning i takt med medisinenes stadig større variasjon av løsninger for ulike funksjonshemminger. En annen del av problemet, som skiller *Freaks* fra mange av sine samtidige 'monsterfilmer', er nettopp det faktum at tilskueren aldri helt kan vite om skuespilleren agerer en rolle, eller 'er sånn i virkeligheten' – nettopp det samme autensitetsspørsmålet vi ser i sideshowets dalende popularitet i samme periode. Det er forøvrig interessant å se paralleller mellom denne situasjonen og virkeligheten i dagens populærkultur, som i aller høyeste grad gjør bruk av en redigert virkelighet, en virkelighet som er modifisert for å skape en illusjon av at den *ikke* er det. Det finnes en ekstensiv liste eksempler på dette fenomenet, ta for eksempel kjendiskokken Gordon Ramsays tilsynelatende ukontrollerte utblåsninger i tv-serien *Ramsay's Kitchen Nightmares*. Det finnes minst én 'ukontrollert utblåsning' i hver episode. Problemet hva *Freaks* angikk var at dette gjorde det vanskelig å ta stilling til om det var 'lov til å le', i frykt for å bli oppfattet som lite opplyst. Karakteren Dracula i en annen av Tod Brownings kultfilmer ble eksempelvis oppfattet som svært provoserende på lerretet, men naturlig nok klart adskilt fra skuespiller Bela Lugosi som privatperson. Det eksisterte ingen tvil om at han ikke var en vampyr i virkeligheten.

I *Sideshow U.S.A.* påpeker Rachel Adams at «*Freaks* is significant because, in looking back at modes of popular entertainment on the decline of the 1930s, it reanimates the figure of the freak and the culture of the freak show for a new generation of American audiences.» (Adams, 2001:64) Det

ligger et grunnleggende inkluderende menneskesyn i filmen, trolig med gjenklang i regissørens privatliv, som ledsager seeren mot en mer human innstilling til den funksjonshemmede kroppen. Browning hadde ekstensiv erfaring som karnevalartist fra sin ungdom, og opptrådt i så varierte roller som 'The Wild Man of Borneo', klovn, minstrelkomiker³⁴, «ringmaster» og 'The Hypnotic Living Corpse'. (Adams 2001:65). Dette kommer også til syne i filmens forholdsvis ikke-lineære preg, det at den er satt sammen av en rekke korte scener i motsetning til et klassisk handlingsforløp fra begynnelse til slutt, selv om dramaturgien fremstår som aristotelisk i kraft av å ha et kraftig peripeti. Den formale oppbygningen av sideshowets 'Ten-in-One' besto av en samling enkeltstående opptredener, gjerne med en ekstra sensasjon først avduket ved slutten, som publikum – ikke overraskende – måtte betale en tilleggspris for å få tilgang til. Vi finner klare likheter til middelalderens simultane scener i sideshow-sjangeren, og dermed en folkelighet og profanitet som må anerkjennes i forbindelse med denne typen underholdning.

I *Freaks* tillegges Hans og Frieda, som begge er kortvokste, en dobbel symbolikk i det at de representerer holdninger som ellers forbindes med 'petit bourgeoisie', småborgerlighet. De kjemper for god moral og konservative verdier i omgivelser der det motsatte hevder seg som regelen oftere enn unntaket. Dette skaper en viss forvirring i forhold til hvem man er ment å oppfatte som protagonist – i og med at den skadelidende Hans representerer et regelsett det vanligvis gjøres opprør mot. Rent dramaturgisk sett er dette et klokt trekk; tilskueren nærmest tvinges til å ta stilling til hvilke faktorer ved en rollefigur som gjør ham eller henne tiltalende og vice versa. Dermed blir dét faktum at skuespillerens kropp skiller seg fra det 'normale' bare en av mange andre faktorer, og altså tappet for identitetsdefinerende betydning.

Spørsmålet om hvem som i bunn og grunn blir skadelidende til sist åpner for flere interessante tolkninger. Flere av karakterene har samme navn som privatpersoner og artister i filmen, og med dette forsterkes mangelen på skille mellom rolle og skuespiller ytterligere. Adams poengterer at de involverte likevel så på seg selv som agerende fremfor selvbiografiske:

Yet there is a certain poignancy in their limited thespian abilities . . . [M]any of the disabled actors shared mainstream America's admiration for the glamorous world of Hollywood.

They aspired to be professional actors, not professional freaks. Insofar as most of them are playing themselves in the film – or at least performing as the same roles they played in the freak show – *Freaks* is structured to reproduce, not counteract, the sideshow's transformation of bodily difference into freakish spectacle. (Adams 2001:67).

34 Minstrelkomikere var hvite artister som farget seg sorte i ansikt og på hender for å agere de afroamerikanske slavene.

I forbindelse med tematikk som omhandler det å være 'normal', støter man ofte på eksempler som kan ende i diskusjoner av selvutslettende art. Det synes lettere å bruke begrepet som 'ikke-funksjonshemmet' enn funksjonsdyktig' som antonym. I scenen der Hans erkjenner sin kjærlighet til Cleo for første gang, legger han vekt på at «she's the most beautiful *big* woman I have ever seen». Scenen filmes fra Hans' synsvinkel, og Cleo fremstår virkelig som *stor* også for tilskueren. Dermed stilles det også spørsmål ved tilskuerens 'normalitet'.

I kontrast til dette blir skuespillernes funksjonshemming lagt særdeles stor, nesten overdreven, vekt på som 'det normale'. Adams uthever flere scener, blant annet en der Frieda henger opp klær på en tørkesnor. Klærne er så små at de passer kroppen hennes, men dette tillegges ikke særlig fokus sammenlignet med dialogen som føres parallelt. Et annet eksempel er en kvinne uten armer som som en logisk konsekvens derav bruker sine føtter til å spise med. Adams påpeker:

[T]hese episodes aim to acclimate the viewer to seeing the freaks as multidimensional, as individuals who have accommodated their disabilities by developing other ways of performing everyday activities. Their interests extend beyond the contours of their own extraordinary bodies, and they require neither pity nor assistance from their more conventionally formed peers. (Adams, 2001:69).

Dette skiller seg fra originalmanuset – som ble omskrevet i flere runder for å tilfredsstille produsenter og økonomiske bidragsytere – i kraft av at skuespillerne her fremstilles som stormannsgale narsissister som kun er opptatte av å presentere akkurat *sin* opptreden som årsaken til karnevalets suksess. Det ligger en mangefasettert forklaring i en av filmens mange bortklipte scener: Madame Tetrallini, som opererer som en slags barnepike, har tatt med flere av sideshowets aktører på en tur i skogen. Her møter de landeieren, som overraskes av samlingen spektakulære individer. Barnepiken forklarer skogsturens hensikt:

MADAME TETRALLINI: Always in hot, stuffy tents – strange eyes always staring at them – never allowed to forget what they are. So you see, M'sieu, when I get a chance, I like to take them into the sunshine – and let them play like children. That is what most of them are – children.

DUVAL: Oh, I see. You are welcome to stay..

(DUVAL: Children – when I go to the circus again, I shall understand.

MADAME TETRALLINI: I know M'sieu – you will remember seeing them playing – playing like children.

DUVAL: I shall always remember.

MADAME TETRALLINI: Among the thousands who came to stare – to laugh – to shudder – you will be the one who understands.) (Adams 2001:71).

Scenen var opprinnelig plassert i begynnelsen av filmen, som en slags tolkningshåndbok, en prolog. I den endelige versjonen er den erstattet av et annet frampek, nemlig synet av den lemleste Cleo fanget i et bur, etterfulgt av opptakten til trekantdramaet mellom henne, Frieda og Hans. Tilskueren får ikke se selve skrekkscenariet, men ledes på grunn av det sjokkerte publikummet i filmen til å anta at de er konfronterte med noe helt forferdelig. Et filmatisk publikums reaksjoner er en snedig teknikk for å påvirke tilskuere i real-time.

I nevnte scene uttaler mannen som Adams gjennomgående refererer til som 'The Spieler' følgende: «You are about to witness the most astounding living monstrosity of all time. She was once a beautiful woman. A royal prince shot himself for love of her. She was known as the peacock of the air», og videre «They [the freaks] did not ask to be brought into the world . . . Offend one and you offend them all». Det etableres altså et klart skille mellom freak og ikke-freak. Cleo iverksetter sin plan tidlig i handlingsforløpet, og tilskueren får nok av anledninger til å sympatisere med Hans – eksempelvis i en scene der Cleo ber ham massere skuldrene hennes, og samtidig ler, gjør grimaser og imiterer ham bak hans rygg. Hans er godhjertet, ydmyk og selvoppofrende, men ytrer likevel sin misnøye med situasjonen: «Are you laughing at me? Most big people do. They don't realize I'm a man, with the same feelings they have». Problematikken mellom freak og ikke-freak kommer også til syne i samspillet mellom de siamesiske tvillingene Daisy og Violet Hilton³⁵ og deres nyervervede ektemenn, i den skjeggete damens nedkomst, og de ikke-funksjonshemmede karakterene Venus' og Phrosos stadige komplimenter, i skarp kontrast til den gjengse sjargongen: «How beautiful you look tonight».

Moralen Browning ønsket som bakteppe for *Freaks* ble, som nevnt innledningsvis i kapittelet, ytterligere mer diffus da filmrettighetene ble solgt til Dwain Esper på 1940-tallet. Fra å bli fremstilt med en klar undertone av medmenneskelighet, ble de funksjonshemmede nå omtalt som 'mistakes of nature' – hvorvidt det nettopp er medmenneskelighet som portretteres i dette kan selvfølgelig diskuteres. Mange mutasjoner av originalmanuset har ført til at den versjonen mange kjenner i dag

³⁵ For dette tvillingparet var konfliktene rundt makten over egen kropp svært tilstedeværende. De vant rettsaken mot et sideshow som tidligere hadde 'eid' dem så sent som i 1931, altså kun et år før innspillingen av Tod Brownings film.

gjerne kan oppfattes som litt forvirrende i forhold til hvor menneskesynet ligger forankret. De stadige hentydningene til seksualitet bidrar også til oppfatningen av filmen som lite stueren:

Freaks is less concerned with establishing the normality of its disabled characters than with subverting the notion of normative standards altogether, a commitment that is most apparent in the film's representation of sexual fantasies and acts. (In the same way that its formal hybridity gives way to a more predictable narrative structure), *Freaks* begins by exploring a proliferation of sexual proclivities and ultimately closes down that multiplicity in favor of more standard heterosexual relations. (Adams, 2001:72).

Denne innstillingen var etter alt å dømme en vesentlig del av årsaken til at originalmanuset ble korrigert, men bød også på interessante moralske dilemmaer. I det første utkastet foreslår Hercules at Venus skal prostituere seg, og reduserer henne i samme øyeblikk til en kropp, et objekt, sidestilt med sideshowets attraksjoner. Dette kommer også til syne i forholdet mellom Phroso og de siamesiske tvillingene, som originalt hadde en mye sterkere seksuell undertone enn i den endelige versjonen, der relasjonene dem imellom er mer nærliggende søskenaktig kjærlighet. Det finnes noen antydninger til denne problematikken, men den er i de fleste tilfeller maskert som 'morsom' heller enn erotisk, som når Daisy smiler når Violet kyskes av sin mann og sier «you must come and see us sometime», uten å nevne de underliggende komplikasjonene som oppstår i det å skulle dele ekteseng med et siamesisk tvillingpar. Adams trekker paralleller til freudiansk tenkning, særlig til punktet der tvillingene henger sammen som et bilde på det kvinnelige genitalia, forbudte følelser og kastrasjonsangst. I originalmanuset kastreres Hercules, og viser seg senere som en aktør i Tetrallini's *Freaks and Music Hall*; tykkfallen, ikledd dress, syngende i en 'beautiful tenor voice'. Dette viser fellestrekk med Tod Brownings tidligere filmer, der det i hovedsak brukes tap av maskulin kraft isteden for dødsstraff.³⁶

Frieda fungerer gjennomgående som filmens moralske alibi – hun konfronterer blant annet Cleopatra med et hånlig «Cleopatra; queen of the air – married to a dwarf!». Dermed kategoriseres også den ikke-funksjonshemmede, og når Cleopatra senere tiltaler Hans som «little ape» og «my little green-eyed monster» er man dermed observant på at også *hun* er 'annerledes', om det i det hele tatt finnes en definisjon på dette begrepet. I den berømte bryllupsscenen der det messes «We accept her, we accept her, one of us, one of us» oppstår en ubehagelig dualitet i Cleopatra; hun utbryter først i harnisk «You filthy, slimy FREAKS!», men ber så Hans om å innlemme henne i fellesskapet,

³⁶ Dette gjør seg gjeldende i forbindelse med tap av kroppsdeler i *The Black Bird*, (1926), *The Unknown* (1927) og *West of Zanzibar* (1928), og i forbindelse med tap av stemme i *The Unholy Three* (1925). (Adams, 2001:74).

løfter ham opp på skuldrene sine og løper rundt bordet i en ultimativ maktdemonstrasjon over forholdet dem imellom.

Olga Baclanova, som spiller Cleo, hadde et godt utgangspunkt for sin rolletolkning. Hennes respons da hun møtte resten av skuespillerne i forkant av innspillingen viser mange av de samme holdningene karakteren hennes har: «[H]e shows me a girl that's like an orangutan; then a man who has a head but no legs, no nothing, just a head and a body like an egg. . . He shows me little by little and I could not look, I wanted to faint, I wanted to cry» (Adams, 2001:77). Denne bakgrunnsinformasjonen gir Cleos hysteriske latter en ny fasett. Latter forbindes gjennomgående med negativ emosjon, igjen med klare referanser til Sigmund Freud og vitsens funksjon som forsvarsmekanisme (Freud, *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, 1994). Det er også mulig at det ligger en hommage til utgangspunktet for kastrasjonsteorien i valget av karakteren Hans' navn³⁷, og videre i annen symbolbruk i løpet av filmen, blant annet en sigar Frieda forbyr ham å røyke.

Bryllupscenen starter andre del av filmen, som på mange måter er mer i tråd med klassisk horror-dramaturgi, med sine elementer av det skremmende og surreale. Hans representerer det småborgerlige, med arvede penger og gammeldagse holdninger, og konflikten tillegges en klasseproblematikk mer enn den åpenlyse konflikten mellom typen kropp. I den brutale sluttscenen fungerer de funksjonhemmede som en 'revolusjonær underklasse' (Russo 1995:91). I den siste scenen, der Hans er tilbake på sitt arvede gods, er proporsjonene 'normale', som for å insinuere at man utenfor sirkus-verdenen blir dømt i henhold til det generelle synet på hva som er 'normalt'. Den patriarkalske logikken straffer Cleo for hennes egoisme og seksuelle ekstravaganse, mens Frieda, som er kysk, tålmodig og lidende belønnes til slutt.

As one critic put it: 'We are horrified, but we are simultaneously ashamed of our horror; for we remember that these are not monsters at all but people like us, and we know that we have again been betrayed by our own primal fears. Had the picture ended on a more idyllic note we might have been self-satisfied, stuffed with our own tolerant virtue. Instead, we are plunged back into the abyss of our own sick selves, to recall once again that the most fearful inhumanity we can know is our own.' . . . It is an identification that extends beyond tolerance for bodily difference to a sense that freakishness is a quality contained within us all; the surfaces of the disabled body are not radically Other, but reflect back the convulsions of our own tortured interiority. (Adams 2001:83).

37 Kastrasjonsteorien stammer fra et tilfelle som Sigmund Freud omtaler som 'Kleine Hans'.

2.6: *Bernard Pomerance: Elefantmannen*

Da Den Nationale Scene i Bergen satte opp *Elefantmannen* (1977) av Bernhard Pomerance høsten 1980 var situasjonen en ganske annen. Regien var ved amerikaneren Henry Velez, scenografien ved Michael Holt. Ola Otnes, en veltrent, ung mann på 29 år i sin første store rolle, spilte den sterkt fysisk deformerte John (Joseph Thomas) Merrick kun ved hjelp av gestikk og mimikk – i likhet med praksisen i andre oppsetninger på scener blant annet i Sverige, London og New York. Karakteren ble bygget opp i en av Pomerance sirlig beskrevet scene, der Otnes, kun iført et lendeklede, repeterer bevegelser dr. Treves (Arne Jacobsen) beskriver samtidig som han fremviser lysbilder av den virkelige Joseph Merrick. Otnes uttaler at han opplevde det å rollen som sympatisk, i og med at han ved enkle grep havnet i en rolle som utløste medfølelse i publikum. Ved å holde en skulder foran den andre med en lammet høyrehånd, og gå på tå med et kne bak det andre, oppnådde han effekten av å inneha Merricks fysiske kvaliteter. Senere i forestillingen fikk han også en stakk å støtte seg på. Han sammenligner situasjonen med å eksempelvis spille en rolle som tiger for små barn; man trenger ikke faktisk *være* en tiger for å illudere rollen 'tiger' og dermed oppnå samme frykt.

Daværende teatersjef Sven Henning, som også skapte furore med oppsetningen *Hair*³⁸ i 1970, har forteller at beslutningen om å ikke bruke noen form for maske ble tatt på grunnlag av at inntrykket ville bli klarere uten, at man ved å benytte seg av gestikk, kropp, stemme og tempo faktisk ville oppnå et sterkere resultat. Det er også et poeng, påpeker Ola Otnes, at John Hurt – som spiller karakteren i den filmatiske adaptasjonen av David Lynch – satt i sminken i over to timer før hver innspillingsdag. For å oppnå et overbevisende 'forfalsket' funksjonshemmet ytre kreves også komplisert praktisk tilretteleggelse. Dette forhindret ikke kritiker i Bergens Tidende, Rolf Døcker, i å påpeke mangelen av maske for å oppnå scenisk illusjon: «Skrekillusjonen skal komme fra scenen, men her forlanges det at den skal oppstå i tilskuerens fantasi. [...] Ikke lenger vekk enn ved Rogaland teater finnes en utmerket maskør, i dette tilfelle hadde det saktens vært bruk for en.» (Rolf Døcker, Bergens Tidende, 3.11.80). Døcker stiller spørsmål ved hvordan noen kan føle seg avskrekket av å møte Otnes' ytre, i kontrast til grusomhetene det stadig refereres til: selv garvede sykepleiere skal ha hatt problemer med å nærme seg Merricks fysiske fremtoning. I dette ligger et viktig premiss for Pomerances dramaturgiske iscenesettelse av karakteren Mrs. Kendal, skuespillerinnen som grunnet sin lange karriere med å sette seg inn i andre menneskers psyke var

38 Sven Henning var instruktør ved DNS i perioden 1969-1972 og teatersjef fra 1976 til 1982.

den eneste som klarte å se forbi Merricks skremmende ytre. Her kan man igjen se en direkte kobling til Féral's definisjon av teatralitet; der Døcker representerer et 'klassisk' syn – tilskueren har intet ansvar for opprettholdelsen av den teatrale kontrakt, kun som mottaker av et ferdig utviklet produkt. Døcker beskriver sine synspunkter i sterke ordelag:

«Den elefantmannen som Ola Otnes fremstiller på scenen ser ut som den rene bodybuilder [...] Misdannet? Nå ja. En hevet skulder, en vridt fot, en defekt arm, skal man tro da, et stirrende blikk i et tilbakekastet hode og flat, presset stemme. Det går da minst tusen i denne by som er like ille faren, neppe ville denne elefantmann bli regnet for å være hundre prosent handikappet. Ola Otnes fremstiller denne variant av en elefantmann helt all right. Han har fått fram den barnslige enkelhet i figuren, at dette skrekkelige naturens lune har behov som menn flest, han drages mot kvinner for eksempel.» (Rolf Døcker, Bergens Tidende, 3.11.80)

Anmelderen i Stavanger Aftenblad, Thomas Breivik, er mer opptatt av de etisk-estetiske konfliktene som oppsto i kjølvannet av oppsetningen: «Det handler om å være annerledes – og normal. Hva er normalitet? Hvordan reagerer vi overfor dem som er annerledes? Hva er forskjellen mellom å bli fremvist på en markeds plass eller å være grøssende underholdning for overklassen? Er veldedighet kamuflert egoisme? Hvorfor legger vi slik vekt på ytre fenomener når vi har så liten evne til å oppdage de indre verdier?» (Thomas Breivik, Stavanger Aftenblad 11.11.80).

Det er en dramatisk historie som ligger i bunn av Pomerances drama; historien om et misforstått menneske i Victoriatidens England, som etter å lenge ha blitt fremvist på en markeds plass som en 'freak' blir tatt inn i varmen av sosieteten, men i virkeligheten bare som en kuriositet i et nytt miljø. Kritiker i Verdens Gang, Astrid Sletbak, refererer:

Hans barnlige oppriktighet setter våre pent friserter fordommer i grelt relieff til de motiver vi sier oss å ha – eller tror vi har. For slik var det – og slik er det: Handicappede og minoriteter frakjennes egentlig menneskelige verdier. Vel nok yter vi hjelp, det dikterer våre moralske normer oss. Men hjelp gis fordi det er godt å være god, fordi vi da kan kreve takknemlighet og fordi vi bevisst eller ubevisst kan kreve at mottageren skal underkaste seg vårt verdisystem (Sletbak, Verdens Gang, 3.nov 1980)

Oppsetningen står og faller til en viss grad på publikums og anmeldernes diagnostisering av den abnormale kroppen. Den mest ekstreme kritikken kommer fra Døcker, som insisterer: «Ingen tidsalder er for sånne ulykkelige mennesker, kanskje minst den nære fortid. Gud hjelpe de

stakkarene da, det var en fornødelse uten like». Han beskriver den dramatiske scenen der Merrick tar sitt eget liv ved å legge sitt abnormt store hode ned på en pute, 'for å sove slik som andre³⁹ – og dør av kvelning som en direkte konsekvens – med en retorikk som omtaler døden som en 'kjærlig mottaker'. Selve dødsscenen beskrives ellers som naturalistisk og med konvensjonell lyssetting i DNS' oppsetning, i motsetning til Rogaland teaters som ved hjelp av 'overjordisk' lysteknikk ga dødsscenen i samme drama et romantisk og symbolsk perspektiv. (Sigrid Bø Grønstøl, Nationen, 4.11.80). Døden omtales på flere vis i resepsjonen av DNS' *Elefantmannen*, også som en svært lite fordelaktig metafor i Morgenavisens Trygve Skandings ord. Han omtaler forestillingen som et av mange «velsnekrede, halvdokumentariske [drama], velberegnet på det anglo-amerikanske publikum, stykker som dør på stedet.» Han beskriver medlidenheten som genereres i publikum som 'sykelig', og misdannelse som en 'motesak' (Trygve Skanding, Morgenavisen 3.11.80). Flere stemmer i oppsetningen som i overkant tro mot den anglo-amerikanske tradisjon, deriblant Arbeiderbladets Knut Ove Arntzen, beskriver DNS som et teater som har en tradisjon for å hente både dramatikk, instruktører og oppsett fra denne. Han oppsummerer: «Visst kan historien om Elefantmannen røre oss i dag, men den måten stoffet er bearbeidet på er alt for klisjéaktig. Dramatiseringen er brilliant nok i det ytre med en fortellende stil, men denne formen for dokumentarisme er bare blitt uaktuell» (Knut Ove Arntzen, Arbeiderbladet 4.11.80). Døcker går hardere til verks, og beskriver Henry Velez' regi som «like nervenappende som en fiskepudding.» På tross av varierende kritikk av både stykke, tematikk og skuespillerprestasjoner trekkes altså Otnes' tolkning av Merrick – kun ved hjelp av gestikk – frem som et generelt høydepunkt. Mulig har dette deler av sin forklaring i populariteten til Jerzy Grotowski og hans skuespiller Ryszard Cieslak, som det kan finnes noen referanser til i kroppsbeherskelsen Otnes demonstrerte, til tross for at sistnevnte ikke gjennomgikk noe annet fysisk program i forkant av produksjonen enn de ordinære prøvene.

39 Joseph Merrick sov hele sitt liv sittende på grunn av kvelningsrisikoen som oppsto om han sov i sideleie.

3: Christoph Schlingensief

3.1: *Scheitern als Chance – et biografisk tilbakeblikk*

Et kjent sitat i forbindelse med Christoph Schlingensief (1960-2010) er variasjoner over «Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da», «Scheitern als Chance», og lignende. Mislykkethet later til å være et premiss i regissørens etisk-estetiske grunnfilosofi, som referert til innledningsvis i forbindelse med Jacques Derrida. I *Schlingensief! Notruf für Deutschland* (Lochte & Schultz, 1998) uttaler regissøren at han på et visst tidspunkt innså at alle vanskeligheter kombinert danner et stort steg i riktig retning. (Lochte & Schultz, 1998:27) Han tok steget over i teatermediet idet han opplevde film som en begrenset uttrykksflate, og hadde et behov for å sette et større preg på sine kunstverk med egen tilstedeværelse. Etter å ha debutert svært ung (24 år gammel) med filmproduksjoner som *TUNGUSKA – DIE KISTEN SIND DA* (1984), *MENU TOTAL* (1985) og *EGOMANIA* (1986) slo han endelig gjennom kommersielt med trilogien under det passende navnet *DEUTSCHLANDTRILOGIE*⁴⁰ i årene mellom 1989 og 1992. Selv om han hadde fått oppmerksomhet fra Tysklands kritikerkorps i forbindelse med sine første langfilmer, var det først nå han ble kjent for alvor. Dette gjorde ham istand til å innta Volksbühne på Rosa-Luxemburg-Platz i Berlin – under ledelse av Frank Castorf – med forestillingen *100 JAHRE CDU – SPIEL OHNE GRENZEN*. Stykket var en suksess, og han fortsatte sitt arbeid på Volksbühne til han i 1997 iverksatte sine første aksjonistiske prosjekter i den 'virkelige verden'; nærmere bestemt *PASSION IMPOSSIBLE – 7 TAGE NOTRUF FÜR DEUTSCHLAND* og *MEIN FILZ, MEIN FETT, MEIN HASE* i 1997. Sistnevnte fikk ham arrestert, på grunnlag av en plakat med teksten «Tötet Helmut Kohl». Reaksjonene da han og skuespiller Bernhard Schultz ble lagt i håndjern og brakt inn til politiavhør eskalerte til et demonstrasjonstog som forlangte umiddelbar løslatelse – agitert i enda høyere grad da den japanske sangerinnen Hanajo, som for anledningen spilte rollen som Yoko Ono, ble bitt av en av politiets schäferhunder.

Bundestagsvalget i 1998 inspirerte Christoph Schlingensief til å starte sitt eget politiske parti; CHANCE 2000. Partiet fikk snart oppmerksomhet utover kunstverdenen og landegrenser generelt, til dels på grunn av aksjonen *BADEN IM WOLFGANGSEE*. Idéen bak dette verket var tydelig et resultat av samtidige politiske forhold, og gikk i korte trekk ut på å invitere Tysklands 6 millioner arbeidsledige med på en utflukt til den lille østerrikske feriebyen Wolfgangsee, der bundeskansler

40 Trilogien består av filmene *100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTEN STUNDEN IM FÜHRERBUNKER*, *DAS DEUTSCHE KETTENSÄGENMASSAKER* og *TERROR 2000 – INTENSIVSTATION DEUTSCHLAND*.

Helmut Kohl hadde sitt sommerhus. Intensjonen var å sette hele byen under vann. Etter å ha begynt sitt aksjonistiske prosjekt i stort format, var veien kort til å starte sine egne talkshow; TALK 2000 og U 3000, samt FREAKSTARS 3000 – et magasin for 'ikke-funksjonshemmede'⁴¹. (1997-2002). Tallet 2000 er gjennomgående i en rekke av Schlingensiefs arbeider før tusenårsskiftet, da han angivelig så på tallet som en noe dystopisk metafor for hva fremtiden hadde å bringe (Seeßlen i Lochte og Schultz, 1998:42). I forbindelse med Wiener Festwochen i nettopp år 2000 gjennomførte han et av prosjektene han har fått mest oppmerksomhet for i utlandet; containeraksjonen *BITTE LIEBT ÖSTERREICH*. Han plasserte en container med parolen «Ausländer raus!»⁴² like foran Staatsoper, og arrangerte sin egen versjon av reality-konseptet *Big Brother*, der en gruppe asylsøkere ble innesperret i containeren gjennom hele festivalperioden for å diskutere politiske og offentlige spørsmål. Han sa ja til å gjennomføre sin første oppsetning av klassisk materiale i 2001, med forbehold om at han fikk bruke rehabiliterings-villige nynazister som skuespillere (*HAMLET*, Schauspielhaus Zürich, 2001).

Etter å ha jobbet med gesamtkunstwerk-prosjektet *KIRCHE DER ANGST* i perioden fram til 2004, satte Schlingensief så opp sin første opera (*PARSIFAL*, Richard-Wagner-Festspielen, Bayreuth, 2004), der han fikk mye oppmerksomhet for å ha latt det visuelle hovedfokuset ligge på en film av en råtnende hare i time-lapse. Denne forestillingen ble satt opp ved fire ulike anledninger, alle til stort bifall. På Reykjavik Art Festival i 2005 presenterte han for første gang sitt *ANIMATOGRAPH*-prosjekt, som hadde form som en dreiescene med elementer fra aksjonskunst, film og opera, i tillegg til klassiske teatral trekk. Prosjektet kulminerte i *KAPROW CITY* (2006) – som referert til i forbindelse med eksemplene i innledningen, blant annet den kortvokste kvinnen som agerte som dronning Elizabeth. Han startet vervingen til det som etter hvert skulle bli kalt hans 'familie' av funksjonshemmede i forbindelse med sine talkshowserier, og fortsatte sitt arbeid med dem gjennom hele sin karriere. Selve bruddet fra medieprovokatør til 'kunstner' sies å sammenfalle med aksjonen *PASSION IMPOSSIBLE – 7 TAGE NOTRUF FÜR DEUTSCHLAND* i 1997, der han lagde en ukelang live-installasjon i området mellom Hamburg Schauspielhaus, Hamburg Hauptbahnhof og byens politistasjon. Denne aksjonen, som hovedsaklig brukte narkomane, prostituerte og hjemløse som aktører, flyttet oppmerksomheten omkring ham fra den tabloide avisen *Blid* inn i det respektable fagtidsskriftet *Theater Heute*. Her ble han presentert som 'en ny type entertainer', en intuitiv kulturarbeider med en spaltet interesse mellom person, handling og media (Lochte, Schultz, 1998:98). I de siste årene av sin karriere var Schlingensief orientert mot etnisitet, og hadde

41 'Ikke-funksjonshemmet' fungerer i dette tilfellet med tilbakevirkende kraft, da de fleste medlemmene av FREAKSTARS 3000 var, nettopp, funksjonshemmede.

42 En av valgkampparolene til den østerrikske høyreorienterte politikeren Jörg Haider.

prosjekter blant annet i Brasil⁴³, Nepal og Namibia.⁴⁴

Schlingensiefs bedrifter omtales generelt som svært vellykkede, og dette synet preger også faglitteraturen som er skrevet om ham. En av disse er Julia Lochte og Wilfried Schultz' *Schlingensief! Notruf für Deutschland – Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief* (Rotbuch, 1998). Boken er, på grunn av sitt utgivelsesår, hovedsaklig basert på regissørens mer aksjonistiske arbeider, inkludert talkshowene og det politiske partiet CHANCE 2000. I Lochte og Schultzes forord kan man lese følgende: «Dank [...] an Christoph Schlingensief, den wir angemessen heftig lieben und bewundern – und wirklich ungern an die langweilige Politik mit all ihren mäßigen Protagonisten verlören. Rettet Christoph!» (Lochte & Schultz, 1998:10). Det levnes altså svært liten tvil om hvor redaktørenes sympati ligger, i så stor grad at det nesten er tvilsomt å se på utgivelsen som et vitenskapelig dokument. Publikasjonen inneholder imidlertid både lange intervjuer med Schlingensief selv, hans samarbeidspartnere – blant annet skuespillerkollega Bernhard Schütz – og representanter fra kritikerkorpset. Schlingensief forklarer noe av intensjonen bak sin teaterpraksis:

Ich will das Leben überzeugen, daß es zum großen Teil inszeniert ist, und das Theater, daß es ohne das Leben überhaupt nicht auskommt. Das ist für mich ein moralischer Akt der Überzeugung. Langsam entdeckte ich, daß all meine bisherigen Filme davon unbewußt schon etwas in sich tragen (1998:14).

Den tyske kritikeren Georg Seeßlen bidrar også i antologien, med essayet *Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik* (Lochte & Schultz, 1998:40). Også han bemerker Schlingensiefs naturlige overgang fra film-mediet til scenen, men gjør et poeng ut av at hans revolter kan fortone seg som mot en av den spanske forfatteren Miguel Cervantes' vindmøller, siden han (ifølge Seeßlen) er født mellom de virkelig betydningsfulle epokene i forhold til sosialpolitiske forhold det faktisk ga noen mening å protestere mot. I 1968 var han eksempelvis bare 8 år gammel. Schlingensief gikk dermed til angrep på borgerskapet, familien og katolisismens moralfilosofi. Han skriver: «Christoph Schlingensiefs Revolte jedenfalls zerbricht fortwährend, so soll es in der Kunst sein, in einen sehr allgemeinen und in einen sehr privaten Teil. Er ist als Regisseur (seiner Filme und seiner selbst) stets beides: ein anmaßender Clown und ein blutender Märtyrer.» (Seeßlen i Lochte og Schultz, 1998). Hvor ligger så grunnen til hans suksess, når det ikke kan forsvares i et felles ideologisk henseende?

43 Et av disse var 'spøkelsestoget' *TREM FANTAMA*.

44 Jörg van der Horst, www.schlingensief.com/schlingensief, nedlastet 01.05.2011.

Teaterviter Henrik Vestergaard Pedersen beskriver situasjonen tysk teater befinner seg i i artikkelen «Billedteatrets Politiske Aspekt – Tanker om den ligestillede dramaturgi» (*Performance Positioner – Mellem BilledTeater og PerformanceKunst*, 2001):

Tysk teater har en stolt tradition for politisk teater. Fra Ervin Piscator og Bertholt Brecht går der en lige linie frem til Heiner Müller og Frank Castorf. Tyskerne har de sidste 30 år ikke haft særlig meget alternativt teater, hvilket skyldes, at det etablerede teater har været god til at opdage nye ideer og bruke dem som værende deres egne ideer. Derfor har det ikke i Tyskland været så tvingende nødvendig, som i de fleste andre lande, med en teateravantgarde til at eksperimentere (Vestergaard Pedersen, red., 2001:21).

Dette kan være med på å forklare noe av årsaken til at Schlingensief fikk innpass hos Frank Castorf på Volksbühne så ung og lite erfaren som han i bunn og grunn var – selv om han riktignok hevdet seg tidlig basert på rent kunstfaglige kvaliteter. Han roses ofte for å bruke sin egen biografi som en 'magisk en', slik det beskrives senere i Seeßlens artikkel:

Schlingensiefs Arbeit ist eine Endlos-Schleife um die magische Biographie, den Apotheker-Vater, den Unheil-Hitler, die Krankenschwester-Mutter. Daß seine Filme in solchen Grüften und Labyrinthen spielen (und selbst in seinen Talk-Shows versteht er es, die Situation zu chaotizieren, um erneut das Labyrinth als Bühne zu schaffen, ist demnachst nicht zuletzt Bild für den Abstieg in die Keller des Unbewußten, des Familienromans, der vor allem auch ein deutscher Roman ist. Schlingensief geht in den Bunker, immer wieder, wie ein Kind, das zu einem magischen Ort von Schuld und die Sünde zurückkehrt (Lochte, Schultz 1998:69).

Schlingensief hadde virkelig også en misjon fra tidlig av. Filmene hans beskrives som svært speilende for sin spesifikke samtid, og han skal selv ha uttalt at han ønsket å lage så mange som 30 filmer, for at de i retrospekt kunne brukes til å forstå samtiden de ble filmet i. Dermed kan man si at Schlingensief opererte med en egen historiografisk intensjon.

3.2: *Freax* (2007) av Christoph Schlingensief og Moritz Eggert

Freax var et et bestillingsverk av Oper Bonn i 2007, og skulle være et samarbeidsprosjekt mellom regissør Schlingensief og dirigent Moritz Eggert. Det ble imidlertid tidlig klart at samarbeidet ikke

sto til å redde, da samarbeidspartene hadde svært ulik motivasjon for å realisere prosjektet. Resultatet av det påkostede samarbeidet ble at Schlingensief viste en bearbeidelse av sin opprinnelige versjon – som initiativtaker til å sette opp en opera-adaptasjon av Tod Brownings *Freaks* – som film og performance i Oper Bonns foajé i pausen mellom operaens to akter, angivelig til stor ergrelse for de involverte solistene, for ikke å snakke om Eggert selv. Filmen, som fikk navnet *FREMDVERSTÜMMELUNG 2007*, har klare referanser til Brownings originalmanus. Verket bærer preg av de filmatiske kjennetegnene til Luis Buñuel, og ender i en dramatisk scene der en funksjonshemmet mann 'korsfestes'. Bak de gjennomsløste lerretene filmen ble fremvist på, spilte aktører fra Schlingensiefs familie FREAKSTARS, sammen med skuespillere fra Oper Bonn, en tolkning av Thomas Bernhards *Ein Fest für Boris* (1967). Den sceniske installasjonen hadde også likheter til Leonardo DaVincis maleri *Nattverden* (1495-98) og bryllupsfesten i Brownings *Freaks*.

Moritz Eggert, som har bakgrunn som komponist og pianist, har vært ansvarlig for flere operaoppsetninger tidligere – mange med ukonvensjonell tematikk, blant annet *The Soccer Oratorio* i forbindelse med VM i Tyskland i 2006.⁴⁵ Dette er imidlertid ikke en ensbetydende med en ukonvensjonell kunstnerisk grunnmotivasjon. Som utgangspunkt for prosjektet *Freax* mener journalisten Manuel Brug i avisen *Die Welt* at komponisten trolig har sett tilbake på operahistorien og sett suksesshistorier som Aubers *Den Stumme fra Portici* (1830), Verdis *Rigoletto* (1851), Wagners *Ring* (1851-1874), Tsjaikovskijs *Jolanthe* (1892), Schmidts *Notre Dame* (1914), d'Alberts *Die Toten Augen* (1916) og Shrekers *Die Gezeichneten* (1918), og dermed sett potensialet arbeid med funksjonshemmede skuespillere innebærer. (Brug, *Die Welt*, 03.09.2007).⁴⁶ Christoph Schlingensief derimot, er kjent for å ha en annen innstilling til minoritetsgruppen funksjonshemmede ofte faller innenfor. Till Briegleb⁴⁷ beskriver Schlingensiefs teater som 'a theatre of conscience', som aggressiv-assosiativt; her er grunnmotivasjonen for selve skapelsen av kunsten av idealistisk art. Følgelig ville ikke han ikke høre av Eggert forslag om at man eksempelvis skulle bruke såkalt 'normale' skuespillere agerende som funksjonshemmede ved å rett og slett be dem late som om de ikke kunne gå. Schlingensief gikk av fra regissørstillingen i protest på grunn av hans premiss om at de funksjonshemmede skuespillerne skulle behandles med like mye respekt som resten av aktørene i produksjonen, noe han følte ikke ble overholdt. Den generelle tonen i anmeldelsene forestillingen fikk går tydelig i Schlingensiefs favør.

45 På kommisjon for Ruhrtriennalen i anledning FIFA World Cup i 2006. Det ble også oppført en *Soccer Opera* (med arbeidstittelen *Soccersongs* i regi av Robert Wilson med musikk av Hal Wildner og Herbert Grönemayer, samt et show med elementer fra fotball kombinert med hip hop av koreografen William Forsythe.

46 Die Welt, http://www.welt.de/kultur/article1154674/Freax_die_Fehlgeburt_einer_Monster_Oper.html, 09.11.2010

47 Till Briegleb har skrevet biografien til Schlingensief på hans hjemmesider.

http://www.schlingensief.com/schlingensief_eng.php, 01.12.2010

Resultatet ble altså en full splittelse mellom det musikalske og det sceniske verket, rent bortsett fra Eggerts operasangere. 'Hovedverket' ble fremført som to rent musikalske akter, med Schlingensiefs sceniske tolkning fremvist i pausen på en egen scene i foajèen. Publikum ble etter fremførelsen av denne bedt gå inn igjen i salen igjen for operaens siste akt. I kontrast til Schlingensiefs 'pauseunderholdning' blir den sceniske fremstillingen i hovedsalen beskrevet som tafatt: Anmelderen fra Frankfurter Allgemeine Zeitung, Wolfgang Fuhrmann, beskriver et korps av solister plassert på stoler, bortkomne i den ferdige scenografien – i fulle kostymer og med noter i hendene. Publikum kunne lese teksten – librettoen er skrevet av Hannah Dübgen – og sceneanvisningene på en skjerm over scenen.

Scenen for Schlingensiefs filmfremvisning besto av seks skjermer, som innrammet dramaet som utspant seg i midten. Bernhards skuespill er beskrevet som et grotesk drama skrevet for «legless cripples in wheelchairs»,⁴⁸ parallellen til Tod Brownings *Freax* er altså åpenbar. Bernhard (1931-1989) er kjent for å beskjeftige seg med tema som død, lidelse og håpløshet, og har referert til absurdister som Samuel Beckett og Eugene Ionesco som inspirasjonskilder for sitt litterære arbeide. I romanen *Old Masters* fra 1985 kan man lese følgende:

Art altogether is nothing but a survival skill, we should never lose sight of this fact, it is, time and again, just an attempt - an attempt that seems touching even to our intellect - to cope with this world and its revolting aspects, which, as we know, is invariably possible by resorting to lies and falsehoods, to hypocrisy and self-deception, Roger said. (fra *Old Masters*, 1985).

I Schlingensiefs tolkning av Bernhards skuespill er aktørene omgitt av projeksjoner; og man presenteres blant annet for en korsfestelse av en funksjonshemmet mann, akkompagnert av skriftlige sitater av Luigi Pirandello, Erving Goffman og Theodor W. Adorno. En av skuespillerne roper «Jeg elsker kun operetten!», en annen «En kake! En kake!».

Selve filmen Schlingensief produserte i forbindelse med *FREMDVERSTÜMMELUNG 2007* lar ikke mye være usagt. Etter innledningsvis å ha blitt introdusert til mennesker på krykker, får vi beskjedon: «Etter forestillingen går vi og spiser en god middag», før vi får se et klipp fra '1894' av den berømte italienske tenoren Enrico Caruso iført tyrefekterkostyme, vinkende i en sirkusmanesje –

48 Dette beskrives videre i Marin Esslins artikkel «Contemporary Austrian Playwrights» i *Performing Arts Journal*, Vol. 3, No.1, 1978.

rettere sagt en moderne rekonstruksjon av ham. Videre kan man lese: «Mein lust erwachte als der Krüppel den Raum betrat». Deretter en ny sekvens med 'Caruso', denne gangen sammen med en kvinne. De ruller rundt i sagmuggen i sirkusmanesjen, i blafrende og hakkende svart-hvitfilm. Så følger teksten: «Es gibt so viele Dinge, über die wir noch berichten werden. Da wird uns das Schweigen eines Abends auch nicht von abhalten können.». Videre forteller en eldre mann oss at «Tro meg, vi har ikke handlet ut av fiendskap». Vi introduseres for resten av truppen, anført av toreadoren. «Geh deinen Weg». Så; «Die Verschränkung der Sinne, das Takten nach Noten, ist wie das Malen Nach Zahlen».

Vi får se opptak av Wolfgang Lichkes orkester under de innledende prøvene, før det dramatiske bruddet mellom scenisk og musikalsk verk. Det insisteres: «Kein fehler machen!». Schlingensief filmer en vakker skuespillerinne som spinner rundt på scenen, ned på gulvet, opp igjen. «Ausweitung der Dunkelphase». «Ein Oper ist eine Gesang von 1000 Leuten!» En Horst Pirandello (En tysk fortolkning av den originale Luigi) forteller oss at vi er i Operaen, og her har sannheten ingen grenser. «Es gibt ja nur zwei Motive. Den Führer und das Volk.» «Wir Normalen entwickeln Vorstellungen, seien sie objektiv begründet, oder nicht, über die Sphäre von Lebensaktivitäten für die spezielle Stigma eines Menschen DIESEN PRIMÄR DISQUALIFIZIERT.» Schlingensief lar oss så møte dem han anser som 'Opera-fantomer': Sceneteknikere, medlemmer av orkesteret, billettører. Vi får se to kvinner som ligger på gulvet med nærmest spastiske bevegelser: «Hvem sier at krøplingen må være ulykkelig? Bare fordi hun ikke kan danse? All musikk tar engang slutt».

Et offer for en trafikkulykke forteller oss at vesenet hun ser i speilet umulig kan være henne: «Was für ein Glück, daß wir unsere Kinder Getötet haben». En skjeggete dame kryssklippes med en vakker sopran. «Der Normale und der Stigmatisierte sind nicht Personen, sondern Perspektiven [...] Man kann vermuten, daß die Rolle normal und die Rolle stigmatisiert des gleichen Komplexes sind, Zusnitte des gleichen Stoffes.» Dette sitatet tilskrives 'Edvin' (i stedet for det virkelige 'Erving') Goffman og hans bok *Stigma* fra 1967. Vi ser aktører sitte rundt et langbord både på lerretet og bak det. Fra lerretet ropes det: «Beeil dich jetzt, die Gäste kommen um neun! Bastarde! Dreckige Schweine!» På skjermen føres en funksjonshemmet mann til et kors på en stor eng, etter en prosesjon som har blitt kryssklippet inn jevnlig siden den innledende scenen i sirkusmanesjen. Mannen korsfestes til betraktninger som tilskrives Adorno; enkelte menneskers liv var for 'dem' ikke mer verdt enn en flues. To kvinner betrakter seansen, og putter fingrene sine inn i hverandres munn. Vi får se Schlingensief filme seg selv, hvorpå det ytres: «Har dere enda ikke forstått at dette stykket ikke kan spilles? Dere ser oss kun utenfra» (*FREMDVERSTÜMMELUNG 2007*).

I rulleteksten presenteres hele 64 personer under samlebegrepet 'Die Familie'. Mange av dem har like etternavn, det er fristende å anta at det dreier seg om både ektepar og familier med foreldre og barn – i likhet med hovedpersonene Hans og Frieda i Brownings *Freaks*, som var søsken i virkeligheten (Daisy og Harry Earles⁴⁹). Alle er presentert likt, uten hensyn til rolle, grad av 'ikke-funksjonshemming' eller minutter på lerretet, eller eksponeringstid om man vil. Tekstene det har blitt sitert fra tilskrives Luigi Pirandellos *Seks personer søker en forfatter*, Erving Goffmans *Stigma* og Theodor W. Adornos *Traumprotokolle*, i tillegg til tekstmateriale som er stilt til rådighet av tilfeldige ulykkesofre.

Wolfgang Fuhrmann fra Frankfurter Allgemeine Zeitung⁵⁰ påpeker at det må regnes som et høydepunkt i Schlingensiefs karriere at han takket nei til samarbeidet med Eggert. I forkant av premieren skal Eggert ha uttalt følgende: «Ich lege meine Musik in Ihre Hände. Sie, das Publikum, sind jetzt die beste Regisseure dieses Stücks». Kombinert med hele ni siders dekning av sine egne bedrifter i forestillingens programhefte er det lett å dedusere at komponisten kunne oppfattes som i overkant selvhøytidelig. At Schlingensief i det hele tatt sa ja til samarbeidet, kan man forsvare i at Tod Brownings *Freaks* stadig trekkes fram som en av de virkelig store inspirasjonskildene for hans arbeid med sin familie av funksjonshemmede i FREAKSTARS.

For Eggert dreide det seg ikke så mye om utviklingshemmedes medvirkning som om et skjønnhetsideal, og hvor den subjektive forståelsen av dette ligger. Skjønnhet er subjektiv, men om man eksempelvis ser til alle de radmagre catwalk-modellene er det klart man ser utviklingen, påpeker Fuhrmann i samme anmeldelse. I kraft av dette er tolkningapparatet for forestillingen allerede lagt, tilskueren kan lene seg trygt tilbake, vel forsikret om at den samfunnskritiske undertonen er godt forankret. Eggerts syn på den funksjonshemmede skuespilleren som fanget i en flyktig karakteristikk i dramaturgisk forstand; tilstedeværelsen til et siamesisk tvillingpar eller en hermafroditt tillegges kun betydning i hvorvidt tvillingene er i stand til å synge en duett, eller om hermafroditten kan veksle mellom mannlig og kvinnelig stemmekarakteristikk, kritiserer Frankfurter Allgemeine Zeitungs anmelder. Fuhrmann forkaster Eggerts sceniske bidrag, og forholder seg i større grad til de musikalske aspektene ved operaforestillingen. Han går så langt som til å foreslå at oppsetningen heller bør havne i en musikkategori enn klassifiseres som opera – den er preget av

49 Daisy og Harry hadde enda to søsken som var kortvokste, Gracie og Tiny Earles. Familien ble ofte omtalt som 'The Doll Family'.

50 Fuhrmanns anmeldelse ble publisert i Frankfurter Allgemeine Zeitung 4.7.2011, og er gjengitt på Schlingensiefs hjemmesider: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=243>, 07.05.2011

for mange kulturelle referanser, deriblant Ludwig van Beethovens 9. symfoni. Orkesteret inneholdt blant annet klarinett, trommer, trekkspill, fiolin og bass, noe som ledet til beskrivende ord av typen 'kakofoni', i kombinasjon med henvisninger til sangernes replikkføring som 'umusikalsk Stadttheaterdialog'. Kritikken Moritz Eggert fikk var med andre ord bitende. Dorothea Marcus skriver følgende i Die Tageszeitung:

Schon die Handlung, die auf eigenartige Weise die Ausgrenzung von Behinderten kritisiert und zugleich umdreht, hätte allen Beteiligten klarmachen müssen, dass es hier um einen unlösbaren Konflikt geht: Was diese Oper erzählen wollte, sprengt ihre Form. So, wie Eggert die Musik angelegt hat, ist sie mit echten 'Freaks' nicht singbar. Eine Oper mit Schauspielern, die als 'Freaks' verkleidet sind, ist von Schlingensief, der seit Jahren mit einer Family' aus unter anderem Kleinwüchsigen arbeitet, nicht inszenierbar. (Marcus, Die Tageszeitung, 04.09.07).

I tillegg til de idealistiske årsakene, ble samarbeidet også utfordret av at Schlingensief lenge var utilgjengelig på grunn av en øyesykdom. Det ble til slutt kunngjort, to uker før premieren, at det musikalske og det sceniske verket kom til å vises separat. Generaldirektør ved Oper Bonn, Klaus Wiese, og direktør for Beethoven-Fest, Ilonia Schmidt, arrangerte en stor slått pressekonferanse i Saal Paris i Bonner Hilton hotell, der de forsvarte den ukonvensjonelle avgjørelsen med å dele forestillingen i to med et påskudd om å derved tilrettelegge for å kunne 'filosofere over den store kunsten'. Moritz Eggert fulgte opp med å insistere på at det musikalske aspektet ved oppsetningen nå forhåpentligvis fikk større fokus, siden den slapp den 'forstyrrende scenen». Programheftet ble som nevnt trykket med ni sider av komponistens tidligere utmerkelser, offentlige verv, biografier, priser og lignende. Komponisten omfavnet også et av Schlingensiefs mest berømte motto; «Scheitern als chance», om enn i en ny og i overkant improvisert kontekst. Schlingensief selv filosoferte over opera som en metafor for det klassiske sideshowet, samt kritikk av massekultur i tråd med Theodor W. Adornos teorier.⁵¹

I likhet med Adornos tenkning ble også sosiologen Erving Goffmans teorier stadig referert til i *Fremdverstimmung*. Han er særlig kjent for utgivelsen *The Representation of Self in Everyday Life* som ble utgitt i 1959. Boken tar for seg 1950-tallets herskende sosiale konvensjoner, både i forholdet mellom de sosiale lag og mellom kjønnene. Sosialantropologen Fredrik Barth beskriver Goffmans betydning som følger: «[Han] gjør det endelig mulig for oss å forstå mer av vår sosiale

51 Adorno, Theodor W. (1991). «Culture industry reconsidered». I Bernstein, J. M. (Red.)

The culture industry: selected essays on mass culture. London: Routledge

virkelighet: i mylderet av små dagligdagse hendelser kan vi se mønsteret av menneskeskjebner, og virkningen av samfunnsystemet på den enkelte – ikke som passiv mottaker, men som aktiv, om enn hjelpeløs, medskyldig i den livsform som vi påtvinger hverandre.» (Barth i Goffman, 1992:8) En annen av Goffmans teorier, som har større relevans i lys av 1800-tallets sideshow, er viktigheten av mystifikasjon for å opprettholde enkelte samfunnsstrukturer – en tendens det formelig kryr av paralleller til i politiske strategier: kraften av tilbakeholdt informasjon. Han refererer til Ponsonby, som en gang ble bedt komme med gode råd til Kong Haakon angående hvordan han burde forholde seg til den republikanske opposisjonen. Kongen aktet å begynne å ferdes blant menigmann, og om mulig begynne å ta trikken som folk flest, i stedet for å bruke bil. Ponsonby frarådet ham dette på det sterkeste, da «familiaritet uvegerlig fører til forakt.»:

Jeg sa til ham at han måtte sette seg på en pidestall og holde seg der. Nå og da kunne han selvfølgelig stige ned, og ingen skade ville være skjedd. Folk ønsket seg ikke en konge de kunne menge seg med, men noe vagt og gåtefullt, lik orakelet i Delfi. Monarkiet var i grunnen et produkt av hver enkelt hjerne. Alle likte å tenke på hva de kunne gjort hvis de var Kongen. Folk tilla monarken alle mulige dyder og evner (Ponsonby i Goffman, 1992:63).

Goffman oppsummerer Ponsonbys utsagn med at «det logiske ytterpunktet i en slik teori, enten den er korrekt eller ikke, må bli at publikum overhodet ikke får lov til å se på den opptredende, og når en opptredende fra tid til annen har gjort krav på guddommelige egenskaper og makt, er det bare den logiske konsekvens som er ført ut i livet» (Goffman, 1992:63). I dette ligger noe av selve premisset for abstraksjon av abnormal kropp, i selve skillet mellom fiksjon og virkelighet. Har man tilgang på nok informasjon om det sceniske subjektets 'virkelighet' kan forutsetningene for den teatrale kontrakten lettere brytes. Goffman bruker ofte teaterforestillingen som modell for å diskutere sine analyser av sosiale paradigmer:

Det krever store evner, lang øvelse og psykologiske forutsetninger for å bli en god skuespiller. Men det må ikke få oss til å glemme et annet forhold – at nesten hvem som helst i en håndvending kan lære et manus godt nok til å gi et nådig publikum en viss fornemmelse av virkelighet i det som oppføres for dem. [...] Når et manus kommer uøvede skuespillere i hende, kan de også gi det liv, fordi livet selv fremføres som et drama. Verden er selvsagt ikke et teater, men det er ikke så lett å påpeke på nøyaktig hvilke måter den ikke er det (Goffman, 1992:65).

Igen ser vi klare paralleller til Férals definisjon av teatralitet, og også Richard Schechners antropologiske forståelse av performance som tilstedeværende i alle situasjoner i hverdagslivet.

4: De funksjonshemmedes teater

Schlingensiefs motto – 'scheitern als chance' – leder oss inn på et interessant spørsmål. Er teater med funksjonshemmede pedagogikk eller kunst? Kan man kalle noe kunst når et av grunnpremissene man må legge i det er mislykkethet som 'forventet' resultat? Og hva betyr egentlig det å 'mislykkes' i dette henseende?

De umiddelbare assosiasjonene man får til begrepet 'teater med funksjonshemmede' leder ofte hen til feltet som fokuserer på pedagogikken rundt det. Teater og drama har med stor suksess blitt brukt som læringsverktøy gjennom årene, og rører gjerne ved de samme resultatene man kan oppnå gjennom psykoterapeutiske metoder. Det tyske teaterkompaniet RambaZamba er et av disse, og plasserer seg på skalaen ved å konsentrere seg om enkeltmenneskets deltakelse i et fellesskap, mer enn det sceniske verkets estetikk. Regissør Klaus Erforth mener at man ved å følge denne tanken kan heve enkeltindividets levestandard. En av hans hovedteser er at det er essensielt for mennesker som er umyndiggjorte å oppleve en mestringsevne, og dermed gripe tak i sin egen identitet isteden for å bruke 'ikke-funksjonshemmede' som målestokk for egen suksess.

4.1: *Sonnenuhr / Theater RambaZamba*

Dramatikeren Heiner Müller har uttalt følgende om *Sonnenuhr*: «In einer Welt, in der die alltägliche Geschwindigkeit bestimmt wird durch Computer, Wahrnehmung sich vor allem über elektronische Medien realisiert, setzt die Arbeit von *Sonnenuhr* auf archaische Äußerungen von Individuen. Dass sie anders sind, ist ihre Qualität im Zeitalter der Nivellierungen.» (Müller, Deutscher Dramatiker). Ideologien bak *Sonnenuhrs* arbeid er å ta utgangspunkt i klisjeen om den funksjonshemmede skuespilleren som 'narr', hjelpeløs og umyndiggjort. Gruppen uttaler selv at det slett ikke handler om terapi. Motivasjonen er bygd på menneskets behov for å kunne uttrykke seg som kunstner, og dermed farges av mestringsevne i utfordringer i hverdagslivet. Arbeidet til de involverte presenteres som en inngangsport til 'deres verden', om denne så er preget av tilskuerens respekt for kunstnerens 'annerledeshet'.

Sonnenuhr ble startet i 1990 av ekteparet Klaus Erforth og Gisela Höhne, som ville videreføre sine teaterfaglige bakgrunner til sin sønn Moritz, som var født med Down syndrom. Foretaket var opprinnelig et kunstverksted, plassert i komplekset 'Kulturbrauerei' i bydelen Prenzlauerberg i

Berlin. Foretaket har siden 2008 kunnet tilby arbeidsplasser for funksjonshemmede, stolte over hva dette impliserer i kampen om anerkjennelse av disse som profesjonelle kunstnere. De beskriver sine arbeidsmetoder som følgende: «Aus Gesichtern entstehen Landschaften, aus Kacheln Biografien, Schriftzeichen werden zu Fluchtwegen und Puppen offenbaren ihre dunklen Geschichten.»⁵² Sonnenuhrs teater er kjent som Theater RambaZamba, og er videre delt opp i to fraksjoner, Ensemble Höhe og Ensemble Kalibani. Dette skyldes en tvist basert på ideologiske uenigheter ekteparet Erforth/Höhe imellom, hvorpå sistnevnte dannet sitt eget kompani (inkludert sønnen Moritz) som kun besto av aktører med Down syndrom. Klaus Erforth ville ikke begrense kriteriene for innpass i gruppen til ett bestemt syndrom, og dannet sin egen fraksjon; Ensemble Kalibani. I forbindelse med en samtale etter deres forestilling *Ich Bin Da, Ich Bin Immer Da* i oktober 2010, lot Erforth det skinne gjennom at Höhe hadde tatt sin beslutning grunnet bedre økonomiske støtteordninger for grupper som kun innehold medlemmer med Down syndrom.

Tematikken gruppene tar opp spiller gjerne på universelle temaer, som generelt menneskelig begjær og redslene dette ofte fører med seg, samt materiale fra verdenslitteraturen – klassikere som Medea, Woyzeck og tekster av Franz Kafka. De kaller teatret sitt das 'verrückte' Theater, basert på det estetiske uttrykket de formidler. De formidler stolt at både kunst- og teaterfagkyndige, publikum og media anerkjenner dem som Tysklands viktigste integrative teater (Mainzer Allgemeine), der man opplever at funksjonshemming er en styrke (Frankfurter Rundschau).⁵³ Man kan spore at selve fellesskapet er et grunnleggende premiss for denne tankegangen, kombinert med et bestemt fokus på at det er individet som er en berikelse for gruppen og ikke motsatt.

Forestillingen *Ich Bin Da, Ich Bin Immer Da* (2010) gjør bruk av mange visuelle elementer fra sirkus, Commedia dell'Arte og pantomime, som hvitmalte ansikter med aksentuerte svartmalte øyne og røde munn, dukkespill, overdimensjonerte kostymeelementer og involvering av publikum. Enkelte fikk utdelt store tøy-hender festet på lange staver, som man ble oppfordret til å bevege på gjenstander som hang fra taket med. Deler av publikum ble også flere ganger invitert opp på scenen, og blant annet bedt utføre rimelig utfordrende fysiske oppgaver – blant annet treffe en flaske som var plassert bak en på gulvet med en blyant som var festet i et snøre rundt livet. En publikummer fikk ta enda større del i den sceniske handlingen, da han ble plassert på en stol midtscenes og fikk en tøydukke i naturlig størrelse plassert på fanget, og deretter konfrontert med spørsmål om hvordan han ville løse situasjonen da denne etter hvert begynte å miste kroppsdel. Rent formalt bar

52 Theater RambaZambas hjemmesider, www.theater-rambazamba.org, 11.05.2011

53 Theater RambaZambas hjemmesider, www.theater-rambazamba.org, 14.05.2011

forestillingen preg av prosesjoner, musikalsk samspill og opptrinn av karnevals-karakter.

Patrick Wildermann i *Der Tagesspiegel* beskriver forestillingens premiere som en form for kunst som ikke trenger å søke etter sin politiske motivasjon, en form for teater det ikke finnes sidestykke til. Opprinnelig begynte forestillingen som en gateteater-prosesjon inspirert av Rottefangeren i Hamelen, som endte opp i Kulturbrauereis forgård. I forestillingen vi overvar i oktober⁵⁴ hadde dette blitt bearbeidet til en scenisk versjon ved å vise opptak av prosesjonen i et eget rom, før vi ble sluppet inn i selve salen. «Wieder im Zeihen der Ratte», skriver Wildermann, «dieses überaus sozialen, aber angefeindeten Tieres.» Han oppsummerer sin anmeldelse med å referere til en av kompaniets aktører, som ropte etter ham i gangen da han var i ferd med å forlate lokalet. «Ich hab das toll gemacht!», skal han ha sagt. Wildermann konkluderer: «Das haben sie alle.» (Der Tagesspiegel – Kultur, 16.10.2010)

4.2: Theater Hora

Et annet kompani som beveger seg i samme arena som RambaZamba, er sveitsiske Theater HORA. Gruppen har base i Zürich, Sveits, og drives av det idealistiske foretaker Stiftung Züriwerk. En av deres mest berømte forestillinger er *Lust am Scheitern* (2000), og befinner seg med andre ord i nærheten av både Jacques Derridas og Christoph Schlingensiefs tankelandskap. Forestillingen ble i perioden 2000 til 2007 oppført hele 64 ganger, i variasjoner på mellom 50 minutter og 24 timer. Rent formalt tar forestillingen utgangspunkt i fire til sju utøvere med lærevansker og to til fire ikke-funksjonshemmede skuespillere eller musikere i fri improvisasjon. Gruppen definerer dette som en 'ikke-viten', de vet ikke hvor lenge de respektive scenene vil vare, ikke hvem som starter eller avslutter, og heller ikke hvilken retning tematikken vil ta. Innlemmelsen av skuespillere med 'lærevansker' (det er organisasjonen selv som setter begrepet i gåseøyne). Theater HORA har arbeidet med funksjonshemmede skuespillere siden 1992, og sier at dette har blitt normalen; de ser rett og slett ikke for seg muligheten til å *ikke* gjøre det. *Lust am Scheitern* presenteres som en enkel forestilling, i kraft av å ikke late som den er noe mer enn et møte mellom skuespillere fra Theater HORA og ikke-funksjonshemmede aktører.

I likhet med RambaZambas forestilling, gjøres det også her ekstensiv bruk av instrumenter som redskaper for samspill. Skuespillerne har på seg korps-lignende uniformer i gult og svart, med hvite

54 Studieekskursjon med Seksjon for Teatervitenskap ved Universitetet i Bergen, oktober 2010

skjorter, noen med ermeløse jakker. Gjennom ren improvisasjon over fastlagte elementer, lar skuespillerne seg lede inn i sekvenser av jamming på sine respektive instrumenter, gymnastiske øvelser og synkrone dansepartier.

Lust am Scheitern 24 Stunden (Zürich, 2000) går over et helt døgn i klokketimer, og bruker eksterne musikere og artister for å bidra med nye ideer og innspill etter hvert som den i hovedsak improviserte handlingen med jevne mellomrom stopper opp. Billetten til forestillingen kostet i utgangspunktet 24 euro, hvorav 1 euro ble refundert i takt med timene man som publikummer ble værende i salen. I teorien kunne man altså få tilbakebetalt hele billett-kostnaden, om man ble værende til siste slutt. Scenografien i *Lust am Scheitern* er holdt minimalistisk. Selve spillplassen er et stort, rektangulært, grått teppe, som er omgitt av feltsenger, stoler og sofaer. Stilmessig kan det minne om en blanding av en kafé i et moderne kulturetablisement og en impromptu militærkaserne. Etter hvert, i dette tilfellet nesten fire timer ut i forestillingen, tar scenografien tegn av å være i endring. En seng dras fram, lyset senkes, og en av skuespillerne legger seg til å sove. Aktørene later til selv å kunne ta stilling til når de vil befinne seg i sentrum av handlingen. Repetitive elementer preger dramaturgien, og energinivået føres fra ekstatisk dans til nærmest apatiske tilstander i fellesskap i et fellesskap der fokuset skifter mellom aktørene i takt med hvor nært handlingens episenter de befinner seg.

Instrumenter er brukt aktivt for å underbygge bevegelsene på scenen. På grunn av den konstante faktoren av musikalsk improvisasjon, kan forestillingen også tolkes som en scenisk konsert. Det hersker som oftest et konstant rytmisk element i bunnen av jammingen, enten det kommer i form av en trompet eller trommende skjeer, noe som forsikrer at lyd-mangfoldigheten ikke glir over i auditivt kaos. Fem timer ute i forestillingen arrangeres det en fellessamling i en halvsirkel av stoler midt på golvet, presentert som en slags rådslagning. Aktørene arrangerer en konkurranse: fire stoler stilles inntil hverandre i et kvadrat, en femte oppå slik at de samlet danner et tårn. Dette gjentas, og to skuespillerne beveger seg opp på stolene i en utholdenhetsprøve. Ved den sjetten timen har to menn innledet en stirrekonkurranse, og ender etter lang tid opp i en omfavnelser på gulvet, sammenfiltret i kjærlig utmattelse. Dramaturgien fortsetter i samme tempo. Sirkelen av stoler settes opp igjen, og blir stadig mindre og tettere i takt med at agitasjonen over lysten til å være midtpunktet i den øker. Sekvensen får applaus, og kunne vært avslutningen på forestillingen. Slik er det imidlertid ikke.

Skuespillerne tar i bruk en pauseavdeling som er satt opp på til høyre på scenen, der det finnes mengder vannflasker, et bord med stoler og et kjøleskap. Etter å ha samlet seg litt fortsetter

skuespillerne på sin sceniske ferd. Rundt klokken 23.00, i forestillingens niende time, oppstår et behov for stadig høyere musikk og mer transe-pregede dansesekvenser. Når tolv timer har passert, uttales det at tiden er «et eller annet sted». Kommunikasjonen foregår på stadig mer primitivt plan. Langsomheten skaper en meditativ tilstand både for tilskuer og deltager. En lang sekvens som kulminerer rundt klokken 04.00 gjengis filmatisk med delay-effekt⁵⁵, og følelsen av å operere i en annen eksistens øker, som om man egentlig drømte. Det stillestående preget som oppstår når en forestilling varer i så mange timer uten store forandringer verken i handling eller scenografi, skaper en følelse av limbo, vakuum, som å være fanget en abstraksjon av verdensrommet eller en parallell eksistens.

Presseomtalen av *Lust am Scheitern* preges av det samme godvillige blikket som fantes i anmeldelsen av RambaZambas *Ich Bin Da*. Tages Anzeiger Zürich skriver blant annet at man sjelden har opplevd en kveld i teatret med så stor spenning: «Die Lust am Scheitern ist ein Theaterabend, der einen ganz eigenen Reiz entwickelt, wenn man ihm als Zuschauer mit der nötigen Offenheit begegnet.»⁵⁶ Likeledes kan man lese i responsen til anmelderen fra Marburger Neue Zeitung:

Die Mitspieler des Theater HORA sind zum Teil geistig behindert, von ihrer Improvisationsfähigkeit und ihrem augenzwinkernden Humor könnte sich aber so mancher Theaterprofi eine Scheibe abschneiden... Eigentlich blieb am Schluss nur ein Wunsch offen – noch mehr dieser Aufführungen zu sehen und noch weitere solch 'lustvoller' Abende zu erleben. (Marburger Neue Zeitung 29.11.2001).

4.3: *X_Labore*

I 2007 var jeg så heldig å være tilstede på symposiet *X_Labore* i Hamburg. Organisasjonen KUNSTWERK, som står bak, har i en årrekke arbeidet for å fremme arbeidsvilkårene til funksjonshemmede kvinner og menn. Initiativet, som har vært drevet siden 1997, arbeider generelt med minoritetsgrupper, og har ved siden av funksjonshemmede også egne undergrupperinger for henholdsvis innvandrere og ungdom. Symposiet ble arrangert for å sette fokus på utviklingen av funksjonshemmede menneskers kreativitet, og hadde offisielt som mål å 'kombinere det kreative

⁵⁵ Dette gjelder kun den filmatiske gjengivelsen av forestillingen.

⁵⁶ Tages Anzeiger Zürich 05.09.2000

kunstneriske potensialet til personer med nedsatt funksjonsevne med nyskapende, eksperimentelle tilnærminger av fra en overveiende ung generasjon kunstnere'.⁵⁷ Håpet var at disse to gruppene skulle kunne utvikle nye former for samarbeid som tjente på hverandres betraktninger over de respektive kunstfeltene de var involverte i.

Rent organisatorisk var symposiet delt opp i fem kunstfelt: dans, performance, hørespill, musikk og billedkunst. Hver av disse gruppene hadde 10 til 15 deltagere – både funksjonshemmede og ikke-funksjonshemmede – og en 'Laboratorieleder' som formulerte en kunstnerisk problemstilling med utgangspunkt i sitt eget arbeid. Oppgaven deltagerne hadde var så å fortolke denne ved å bearbeide sosiale utfordringer med estetikk som verktøy. Hver gruppe arbeidet i sine respektive workshops i to uker, før en endelig visning for publikum i Thalia Theater i Gaußstraße, Hamburg.

I gruppen 'musikk' bidro Melissa Logan fra Riot Grrl/Electropunk-bandet Chicks on Speed⁵⁸ og Viktor Marek fra Pudelclub og Frau Kraushaar i Hamburg. Jeg oppfattet dette samarbeidet som et av de mest vellykkede, da det lot til at de involverte hadde stor glede av sin sceniske presentasjon. De hadde bygd flere instrumenter fra bunnen av, noen så ut som store tre- eller pappkasser med strenger på, noen nesten to meter i høyde. Fremførelsen hadde form som en jam, der de to laboratorielederne bevegde seg mellom aktørene og rettet de som hadde behov for det.

Den andre gruppen som utmerket seg spesielt var 'billedkunst', under ledelse av Atelier Goldstein (Frankfurt) og Mark Aschenbrenner (Berlin). Et kunstverk skilte seg særlig ut; en svært detaljert modell av et boligkompleks på påler, med innlagt elektrisitet og røykvarslere på alle rom. Installasjonen var nesten surrealistisk i sin sirlige nøyaktighet, og bar preg av en overveldende omsorg for boligkompleksets 'fremtidige innbyggere'. I en samtale med kunstneren bak verket, Stefan, ble jeg eksempelvis gjort oppmerksom på at røykvarslere er en menneskerett, og dermed engasjert i en svært givende diskusjon om dette – nettopp menneskerettigheter.

En annen workshopdeltager jeg har hatt problemer med å glemme i ettertid er Olaf, en av de involverte i Jörg Lukas Matthaes performance-laboratorium. Han nærte en ekstrem lidenskap for USA og særlig landets flagg, en lidenskap som vekte assosiasjoner til den tidlige utvandringen til 'det forjettede land', da landet var kjent som et som kunne oppfylle alles største drømmer. Olaf var kledd i en imponerende mengde klesplagg med motiver inspirert av dette flagget, deriblant strømper,

57 Kunstwerks hjemmesider, www.kunstwerk-hamburg.de, 12.05.2011)

58 Chicks on Speed har de siste årene hatt et nært samarbeid med performancekunstneren Ann Liv Young.

mansjettknapper, slips og skjorte. Han viste meg antrekket sitt med stolthet, og vi hadde flere interessante samtaler både før og etter visningen av resultatene av performance-workshopen – som tilfeldigvis også involverte bidrag fra flere av mine gamle medstudenter fra et Erasmus-opphold ved Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen, Tyskland, i 2006.

Ved det jeg hadde anledning til å delta i ved seminaret, både når det gjaldt visninger av arbeidet fra de ulike workshopene og i forbindelse med seminaret som var tilknyttet det, hersket det en generell atmosfære av sydende kreativitet, som i enkelte tilfeller bar preg av å knapt la seg tøyse. Dette gjaldt særlig bidragene til de 'funksjonshemmede' deltagerne. En av årsakene til dette kan skyldes en glede over opplevelsen av egen skaperkraft, uten den umiddelbare intellektuelle selvkritikk som gjerne rammer deltagere i workshops som opplever en manglende følelse av kontroll.

Workshopen i dans under ledelse av Antje Pfundtner, arrangert tidligere samme høst en stedsspesifikk happening på IKEA i Hamburg, var basert på tanken om å bevisstgjøre de tilfeldig besøkende om at de befant seg i en regissert sosial situasjon – ikke ulikt en scenekontekst, men denne gangen altså i regi av en svensk møbelmagnat. Ved å invadere dette rommet ekskluderte man 'de andre', og snudde opp-ned på forholdet mellom 'annerledes' og 'ikke-annerledes', gruppen som hadde kontroll over den sosiale (og teatrale) kontrakten. Den siste avgrensede kunstretningen, hørespill, ble ledet av Nils Kacirek (Hamburg) og Paul Plamper (Berlin). Christoph Grothaus og Claudia Plöchinger overså avviklingen av selve seminaret, en rekke diskusjoner og selve visningene.

4.4: Pedagogikk, terapi eller kunst?

Både Theater HORA og RambaZamba høstet anmeldelser som gikk i spesielt positiv favør – preget av engstelse for det etisk farefulle landskapet som omgir denne formen for teater, som både kritikeren og det representerte mediet tenker at de gjør best i å gå utenom. Rent filosofisk og moralsk sikter Theater HORA høyt, de ønsker å inkorporere aksepten for funksjonshemmede kunstnere i den generelle offentlighetens tankegang. Fokuset ligger på at mennesker med 'lærevansker' er i besittelse av unike talenter og kreativitet, som gjør dem i stand til å komme med viktige kulturelle og sosiale bidrag: «Eine Vision des Theaters ist: 'Normalität und Abnormalität sind keine Eigenschaften, sondern die Sichtweise derjenigen, die bestimmen, was normal ist».⁵⁹

⁵⁹ Theater HORAs hjemmesider, www.hora.cz, 04.05.2011

Som det kom fram i både tilfellet Theater RambaZamba og Theater HORA identifiserer ingen av disse organisasjonene seg med begrepet 'terapi'. De velger begge en retning som forutsetter en anerkjennelse av deltagerens kunstneriske autonomi. Dette er også tilfelle i forhold til X_Labore, som setter som premiss for hele arrangementet at det er ønsket at deltagerne fra begge 'felt', både funksjonshemmede og ikke-funksjonshemmede, skal komme ut av det med ny inspirasjon som resultat av kunstnerisk utveksling. I så måte kan det i og for seg falle inn under betegnelsen 'pedagogisk', men da gjelder det begge grupper og ikke kun som et inkorporeringstilbud til symposiets funksjonshemmede deltagere.

5: Freaks i moderne tid – en oppsummering

5.1: Film og retorikk

Hva gjør freak-estetikken så evig vedvarende? Hvorfor refereres den stadig til i populærkulturen? Et av de mest kjente eksemplene er David Lynch' filmatiske adaptasjon av Bernard Pomerances *Elefantmannen*, som vi har vært inne på tidligere i forbindelse med oppsetningen av dette stykket på DNS i 1980. 1980 var også året for filmutgivelsen, som hadde stjerner som John Hurt (John Merrick) og Anthony Hopkins (Dr. Treves) i hovedrollene.⁶⁰ Filmen skiller seg imidlertid fra skuespillet i en grunnleggende detalj: John Hurt ble sminket og kostymert for å ligne sin reelle rollemodell.⁶¹ Hadde det vært mulig å rekonstruere Merrick på lerretet *uten* kostyme? Impliserer distansen mellom utøver og tilskuer filmmediet forutsetter overhodet en mulighet for å bygge opp en teatral illusjon?

David Lynch er kjent for å gjøre bruk av abnormale kropper i flere av sine arbeider. Bortsett fra *Elefantmannen* er Lynch kanskje mest kjent for tv-serien *Twin Peaks* (1990), som handler om forviklingene som oppstår når liket av en ung kvinne (Grace Zabriskie) finnes på en strand i en liten småby. Det kalles inn en FBI-agent (Kyle MacLachlan) for å rydde opp i rotet, men man oppdager snart at det opererer større krefter enn en uheldig småbykriminell i den lille byen. Vi ledes inn i en verden der man aldri helt kan være sikker på hva som er drøm og virkelighet, og sinnets skyggesider gies fritt spillerom. Dette innebærer en metaverden som styres av en baklengs-talende karakter som beskrives som 'A Man from Another Place' (Michael J. Anderson) i seriens rolleliste. Anderson vokste opp i rullestol grunnet et genetisk avvik, og er svært lav av vekst (1,09 m). I tillegg til Anderson figurerer også en annen abnormal kropp i *Twin Peaks*, i form av 'Kjempen', spilt av Carel Struycken – som er 2,13 meter høy.

Michael J. Anderson spiller også en av de sentrale rollene i tv-serien *Carnivále* (2003), denne gangen som en forlengs-talende direktør for et omreisende sideshow som møter store utfordringer i et Amerika rammet av økonomisk depresjon etter børskrakket i 1929. Perioden kalles også gjerne 'The Dust Bowl', grunnet de ødeleggende værphenomenene som preget den. Vi følger hovedpersonen Ben Hawkins (Nick Stahl), som etter sin mors død reiser videre med nevnte sirkus. Etter hvert ledes

⁶⁰ Det hører med til historien at Lynch, i likhet med bl. a. Mel Brooks som var produsent for filmen, ble saksøkt av Bernard Pomerance da han mente at filmen hadde for mange likhetstrekk med hans rettighetsbeskyttede skuespill. Pomerance vant rettsaken.

⁶¹ Ifølge Ola Otnes måtte Hurt gjennom hele to timer i sminkestolen før hver innspillingsdag.

han inn i en intens konflikt mellom det gode og det onde, representert ved en kamp mellom kristendom og paganisme. I den omreisende truppen finnes det blant annet en kvinne som leser tarotkort i samarbeid med sin katatoniske mor ved hjelp av telekinese, en hypnotisør, en skjeggete kvinne, siamesiske tvillinger og en slangetemmer, for å nevne et lite utvalg. Eierne av etablissementet er det usynlige 'The Management', som etter hvert lærer seg å sette stor pris på Hawkins' evner – han har nemlig makten til å helbrede og gi liv ved å forflytte tilsvarende energi fra et annet objekt, det være seg menneske, natur eller dyr. Hovedpersonen lider også av kryptiske og profetiske drømmer, som han deler med metodistpresten Brother Justin Crowe (Clancy Brown). Problematikken dreier seg hovedsaklig om kampen mellom disse to motpolene, det være seg mellom godt og vondt, lys og mørke, kristendom og magi. Michael J. Anderson var den eneste skuespilleren regissør Daniel Knauf hadde bestemt seg for i forkant av audition-perioden.

Det finnes i det hele tatt et vell av både filmer og fjernsynsproduksjoner som iscenesetter abnormal kropp, og ofte også blander dette med sideshow-estetikk og overskridelse mellom realisme og overnaturlige evner. Nok et eksempel på dette er tv-serien *Heroes* (2006), som handler om en rekke 'vanlige' mennesker som oppdager at de har paranormale evner, og deres evne til å hankses med dem i den så evig aktuelle kampen mellom godt og vondt. Estetisk sett bruker serien mange særtrekk vi kjenner fra tegneseriens verden, og mye av den samme superhelt-estetikken. Denne serien har ingen sentrale roller som forutsetter reelt fysisk uvanlige kropper, men forholder seg til samme fiktive univers. Et siste eksempel i denne sjangeren er serien *Misfits* (2009) som omhandler en gruppe ungdommer som får overnaturlige evner etter en storm.

Er det uproblematisk at den abnormale kroppen stadig forbindes med roller som overskrider grensene mellom en tenkt og en virkelig verden? Kunne Michael J. Anderson eksempelvis fått en hovedrolle i et realistisk kjærlighetsdrama? Fremdeles preges det filmatiske universet som gjør bruk av den abnormale kroppen av en retorikk som sjelden brukes i forbindelse med den 'normale'. I tillegg kan man stille spørsmål ved den stadige sidestillingen av fysisk annerledeshet og paranormale tilstander og evner. Det er en kjensgjerning at kortvokste ofte plasseres i samme estetiske univers som fiktive skapninger, eksempelvis vampyrer, og ikke til å komme utenom at dette har en direkte konsekvens for hvordan privatpersoner som defineres som kortvokste lider under dette paradokset i sin hverdag.

Kan man fråtse og blande elementer av paranormalitet og abnormalitet etter eget forgodtbefinnende? Filmer som Paul Weitz' Hollywood-produksjon *Cirque du Freak – The Vampires Assistant* (2009)

blander disse to verdenene ufortrødent, og gjør i tillegg ekstensiv bruk av 'freak'-begrepet, på tross av den angivelige innholdsendingen begrepet gjennomgikk på 1960-tallet. I filmen gjøres det gang på gang bruk av en retorikk med replikker som «how are you freaked up», «they freak me out» og «it's not about *what* you are, it's about *who* you are», samtlig i forbindelse med et 'annerledes' menneske/vesen som er så uheldig å befinne seg i tilstanden av sin spesifikke abnormalitet. Filmen gjør blant annet bruk av en gruppe karakterer som kalles 'The Little People', som gjennomgående refereres til som en slags 'freak i ypperste potens', de er utilslørt onde og er tillagt trekk fra den usympatiske karakteren 'Gollum' i den episke trilogien *Ringenes Herre* (2001-2003). I filmens medium er altså freak-begrepet stadig underlagt klassiske negative konnotasjoner.

Scenekunsten har beholdt elementer av sideshowestetikk gjennom transformasjonen sirkusformen har gjennomgått, fra å bevege seg ut av 'the big top' – det klassiske sirkusteltet – mot kunstformer som teater og dans, og dermed fått innpass i etablert scenekontekst. Dreiningen nærmer seg stadig en selvstendig kunstform i formatet som defineres som 'samtidssirkus', som i motsetning til det etablerte begrepet 'nysirkus'⁶² går bort fra den spektakulære underholdningstendensen. Sirkus som selvstendig kunstform har særlige røtter i Frankrike, England og Canada, men finnes også forbundet med svenske Cirkus Cirkör. I Norge finner vi størst likheter til dette feltet i Cirkus Xanti, under ledelse av instruktør Sverre Waage.

5.2: Publikums funksjon

Hvorfor behandles teater med funksjonshemmede skuespillere fremdeles med silkehansker? Hvorfor preges anmeldelsene av Theater HORAs *Lust am Scheitern* og Theater RambaZambas *Ich Bin Da, Ich Bin Immer Da* av en så overdreven vennlighet? I kraft av å befinne seg i grenseland mellom pedagogikk og 'kunst' blir tilskueren fratatt sin trygge betrakterrolle, da en har beveget seg fra et etisk-estetisk moralsett som tilsier at en har fullmakt til kun å ta hensyn til sin egen opplevelse av det sceniske produktet til et annet, som i tillegg impliserer en demonstrasjon av egne holdninger. Her oppstår et interessant paradoks: tilskueren fratras sin makt og blir mer blottet, sårbar, enn den funksjonshemmede utøveren. Grensen mellom kunstfaglig kritisk og etisk sympatisk blick er vanskelig å treffe nøyaktig, og en overskridelse for langt til en av de respektive sidene er negativt i begge alternativer. Således kan man drømme seg tilbake til symbiosen som eksisterte i 1800-tallets

62 Nysirkus regnes for å ha begynt å utvikle seg som kunstform på 1970-tallet, og kjennetegnes av å gjøre bruk av lineær dramaturgi og teatralitet, kombinert med elementer fra klassisk 'big top'-sirkus som trapes, kinesisk påle og sjonglering.

USA, der tilskuerne hadde kjøpt sin rett til å stirre, le og dømme med avlat i vissheten om at deres inngangsbillett sikret sideshowartisten mat på bordet. Eller kanskje ikke? Hvem bestemmer over det sympatiske blikket? Det er fristende å frita både tilskueren og utøveren for dette ansvaret, og tillegge det samtidens definisjon av etikk. Når man ser tilbake på eldre allmenngyldig praksis med en historiografisk metode bevises dette gang på gang, selv i tilfeller som synes absurde for oss i dag – med vår vitenskap og nylig tilegnede verdensforståelse. Man kunne aldri sperret en afrikansk pygmè inne i et bur sammen med aper i menneskeklær i 2011 – i 1904 var det derimot greit, men det er jo så *lenge siden*. Teatret forandrer ikke samfunnet rundt seg, men speiler tendensene i den.

Som Fèral påpeker, er publikums blick er alltid dobbelt, det lar seg aldri helt forføre. Skuespillerens paradoks er publikums eget paradoks; å tro på den andre uten helt å tro. Professor Ann Cooper-Albright forholder seg til samme tenkning, som funksjonshemmet danser er hun et dansende subjekt, men samtidig og konstant også en abnormal kropp. Blikket, og dermed den teatrale kontrakten, er spaltet. Denne dobbelheten kommer også til syne i konflikten mellom Christoph Schlingensief og Moritz Eggert i *Freax*-saken. Hvilken effekt har det på publikum når en regissør tilsynelatende setter en minoritetsgruppe, en «type» menneske, sidestilt med sin kunstneriske intensjon? Eller er dette menneskesynet og kunsten to sider av samme sak? Hvorfor skapte Schlingensiefs avgjørelse om å trekke seg fra samarbeidet så store overskrifter i media? Appellerer handlingen til et sympatisk gen i oss, dette bildet av en ridderlig forsvarer av 'de svake'? Samtidig fikk Eggert mindre oppmerksomhet for *sine* holdninger, som i realiteten var langt mer sjokkerende. 'Javisst kan vi ha funksjonshemmede skuespillere på scenen, men de må synge bedre enn solistene jeg opprinnelig hadde tenkt å bruke'.

Det kan være farlig å identifisere seg for mye med en etisk eller en estetisk ideologi. Dette kan være med på å forklare tendensene vi ser i dagens underholdningssamfunn, der disidentifikasjon preger de mest populære tv-produksjonene. Den intellektuelle eliten ser også på *Paradise Hotel*, for i trygghet kunne lene seg tilbake og konstatere at denne verdenen er langt fra, nesten antitesen, til eget liv. Lignende programkonsepter har de siste årene formelig eksplodert. Det er et urovekkende apropos at fjernsynsunderholding, i likhet med teater og scenekunst, også speiler sin samtid.

5.3: *Det rituelle*

Skiftet i beskrivelsen av mennesker i besittelse av abnormal kropp har gått fra 'demigud' via 'monster' til 'ulykksalig'. I gammel gresk mytologi ble funksjonshemmede gjerne ansett som et

bindeledd til det overnaturlige, gjerne et produkt av en kjærlighetshistorie mellom en gud og et menneske – som det finnes en overflod av i denne mytologien, blant annet dokumentert i Homers *Odysseen*. Man opplevde gudene som svært tilstedeværende, og ga dem blant annet ansvaret for naturkatastrofer som vulkanutbrudd og jordskjelv.

Det rituelle må i dag tolkes som en metaforisk størrelse. Som en liv-kunst-teori som preges av basale følelser, en udefinerbar følelse av å være en del av noe større, noe medmenneskelig som ikke trenger å ha noe med religion å gjøre. Litt av dette rituelle kom tydelig til syne under a smiths forestilling *All That Is Solid Melts Into Air* 4. februar i år. Teatret ble forvandlet til et meditativt rom, der opplevelsen av egen funksjon i den teatrale kontrakten ble tillagt mer mening enn det faktiske sceniske produktet. Det samme kan man finne hos Sharon Eyal, som har premiere på sin nyeste koreografi *Corps de Walk* 3. juni – hennes største motivasjon er å forme følelser i publikum, finne en kontakt mellom scene og sal der konvensjonell distanse settes ut av spill. Et moment som går igjen i anmeldelsene av forestillingene hennes er at det har oppstått en rytme i tilskuerens kropp, en lyst til å danse selv.⁶³

Man kan se tendenser i samme retning angående eksemplene fra Theater HORA og Theater RambaZamba. Begge har en draging mot prosesjonen, opptoget og seremonien, med instrumenter som verktøy for menneskelig samspill. Richard Schechner beskriver i *The Future Of Ritual* (1993:1) at den beste måten man kan forstå og utforske andre kulturer, selvet i møte med 'det andre' eller 'annerledesheten' i en selv er å studere performative strukturer i alle varianter man kan, både historisk og samtidig: «What the book was, the performance has become: index and symbol, multiple truths and lies, arena of struggle. And what is performance? Behaviour heightened, if ever so slightly, and publicly displayed; twice-behaved behaviour.» (Schechner, 1993:1) Mye av teorien som omgir teatret kan direkte overføres til andre bruksområder. Dette synet finner vi helt klart hos Schechner, men også hos Erving Goffman, som bruker teatret som forklaringsmodell for sine sosiologiske strategier. Årsaken til dette ligger i teatrets funksjon som abstraksjonsarena: i en samtid preget av sosial urettferdighet vil man trolig se en reaksjon på dette innen scenekunsten – eksempelvis demonstrert ved Augusto Boals usynlige teater – i en samtid søkende etter nye sosiale strategier vil man likeledes trolig finne eksperimentering med disse – eksempelvis forklart med Jerzy Grotowskis organisering av publikum. I dette ligger en direkte forbindelse til det metaforisk rituelle, noe Christel Møvik påpeker i sin mastergradsoppgave⁶⁴ som fokuserer på både teatret og

63 Sharon Eyal samarbeider med djen Ori Lichtik, som har bakgrunn fra Tel Avivs rave-miljø.

64 Møvik, Christel (2001) Mastergradsoppgave: *Skuespill, sannhet og erkjennelse: En undersøkelse av Grotowskis teaterideer med hensyn til forståelsen av endringer av både teatrets og publikums mulige arena for erkjennelse.*

publikums mulige arenaer for gjenkjennelse. I utgangspunktet kom Grotowski frem til at det er ved tilbakevendelsen til det rituelle – hvor begge sider kan delta, skuespillerne og tilskuerne dvs. deltakerne, skriver Møvik, at man kan gjenfinne seremonien med direkte, levende deltagelse, en slags utveksling av «direkte, åpen, likefrem og autentisk reaksjon» (Møvik, 2001:24). Disse betraktningene reiser interessante spørsmål i forbindelse av min opplevelse av *X_Labore*. Ideene jeg ble mest fascinerte av i visningskonteksten kom alle fra deltagere definert som funksjonshemmede. Møviks beskrivelse av Grotowskis gjenoppdagede seremoni kunne like gjerne vært min egen i en oppsummering av møtet med disse aktørene; 'direkte, åpen, likefrem og naturlig'. Skyldes likheten mellom disse to verdenene et fravær, eller en negasjon, av innlærte sosiale konvensjoner? For å trekke opp igjen en tanke fra innledningen: Kan frafallet av en sans, språk eller en innlært sannhet føre oss nærmere en ektefølt teatral virkelighet?

Teatrets eksistens er uadskillelig fra sitt publikum. Uten et publikum fjernes teatrets funksjon, i kraft av at det alltid vil være et produkt av samtidens abstraksjonsbehov. I forhold til iscenesettelsen av abnormal kropp leder dette til en realisasjon som tar utgangspunkt i at et skifte av aksepten angående dette, paradigmene som er tilknyttet bruken av funksjonshemmede mennesker i film og teater, må komme fra samtiden, de sosiale og etiske normene som omgir scenekunsten som igjen speiler disse. I dag er den abnormale kroppen i høyeste grad reell når den iscenesettes. Rachel Adams analyserer den sosiale statusen til mennesket med abnormal kropp i *Sideshow USA*, og refererer til forfatteren Leslie Fielder:

Because of its interest in the double, the irretrievably divided condition of all human subjectivity, as well as its disdain for popular culture, cultural criticism drew attention away from the freak's historical dimensions and towards the freak as a universal symbol for human alienation and despair. 'The final horrors', writes Leslie Fielder in *Love and Death in the American Novel*, 'as modern society has come to realize, are neither gods nor demons, but intimate aspects of our own minds.' (Adams, 2001:8)

Definisjonen av 'annerledeshet' har i dagens samfunn blitt et bilde på skyggesider i eget sinn, en legemliggjøring av egne fordommer. Det som var 'annerledes' før, og dermed ble forklart ved ytre faktorer som guddommelig inngripen eller kosmiske krefter, tillegges nå terminologi som 'identitet', 'dannelse' og 'klasse'. Adams refererer til forsker og historiker Henri-Jaques Stiker, som setter dette i kontekst ved å poengtere at samfunn aldri har vært åpne for å inkludere annerledeshet i seg selv.

Seksjon for Teatervitenskap, Universitetet i Bergen.

Enten integrerer en sosial gruppe ulikheter for å få dem til å forsvinne, og utelater dermed andre former for annerledeshet i enda større grad. Stiker ser ingen historiske formularer som gode nok til å danne et ideal for integrering. En mer egalitær sosial struktur, mener han, ville aldri gjemt bort mennesker med abnormale kropper, men ytt dem synlighet uten å ha stigmatisert dem som freaks. (Stiker referert til i Adams, 2001:15)

Thomas Postlewait poengterer at oppgaven å beskrive og analysere politisk mening er formet av både vår historiske metodologi, men også våre historiske perspektiver. Vår egen politiske forståelse bidrar til hvordan vi gjenkjenner, beskriver og analyserer historien. Det er umulig å betrakte og undersøke tidligere epokers politisk kontekst fra et nøytralt perspektiv. «This 'subjective' condition does not lessen, however», konkluderer Postlewait, «the need to tell the truth about the past events as best we can.» (Postlewait, 217:2007) Enhver teoretiker, anmelder eller publikummer opplever en teatral situasjon subjektivt. Historien skapes av de seirende – et lite apropos til forfatter og feminist Susan Sontags eksempler i sin bok *Å betrakte andres lidelse* (2004): få husker forholdene Berlins kvinner levde under da de sovjetiske styrkene trakk seg tilbake i 1945. Er noe virkelig om det ikke dokumenteres?

Innledningsvis i denne oppgaven stilte jeg følgende spørsmål: Hva skjer når en skuespiller med Down syndrom i 2006 kles naken på Volksbühne, en av de største scenene i Berlin? Hva skjer når en kortvokst kvinne kles opp som dronning Elizabeth II i samme kontekst, og dermed skaper forsideoverskrifter hele Storbritannia? Videre presenterte jeg følgende tese: Det er et faktum at den abnormale kroppen skaper sterke reaksjoner når den fremstilles i roller som ellers er forbeholdt den 'normale'. Ved å ha gjennomgått en rekke eksempler, både historiske og samtidige, synes en tendens å komme klart til syne: de etiske normene som synliggjøres i scenekunsten er en direkte refleksjon av sin respektive samtids moralfilosofi. I forhold til Postlewaits eksempler fra *A Game at Chess* kan man dermed driste seg til å si at både Heinemann og Dutton, som argumenterer for ulike synspunkter i saken om hvorvidt skuespillet hadde hatt noen betydning for henrettelsen av Karl I, viser vel så mye av sitt eget etisk-estetiske blikk som en objekt analyse av situasjonen. For å kunne bevise i hvilken stor grad *A Game at Chess* påvirket historiens gang må man vende seg mot empiri, og søke et kvantitativt materiale som kombinerer resepsjonsanalyser med andre foreliggende dokumenter.

Spørsmålet er imidlertid: er en eventuell objektiv analyse interessant i teatervitenskapelig kontekst? I Fèrals teatralitet ligger subjektivitet implisitt, man er som subjekt – enten utøver eller tilskuer – en

like essensiell del av en teatral kontrakt. Bergens Tidendes Rolf Døcker forventet en tolkning av *Elefantmannen* som var ferdigutviklet før det nådde ham som mottaker – en Ola Otnes i fullt kostyme, en naturtro kopi av virkelighetens Merrick. Er det ikke nettopp i umiddelbarheten og illusjonens kraft at scenekunstens premisser ligger? For ikke å snakke om styrken? Det er i det teatrale 'fangenskapet' tilskueren møter seg selv – et frivillig og gjensidig fangenskap som ikke alltid gir en lov til å skifte kanal om man konfronteres med skyggelandskapet i sitt eget sinn.

6: Kilder

6.1: Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1991). «Culture industry reconsidered». I Bernstein, J. M. (Red.)
The culture industry: selected essays on mass culture. London: Routledge
- Arntzen, Knut Ove (2007) *Det marginale teater: Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*.
Bergen: Alvheim og Eide Akademisk Forlag
- Auslander, Philip, red. (2003) *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, vol
II*. London: Routledge.
- Adams, Rachel (2001) *Sideshow U.S.A. - Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago:
The University of Chicago Press
- Brecht, Stefan (1978) *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. New York: Suhrkamp
- Brecht, Stefan (1978) *Queer Theatre – The Original Theatre of the City of New York. From the mid-
60s to the mid-70s*. New York, Methuen
- Diderot, Denis (1830) *Paradoks om skuespilleren*. Oslo: Solum Forlag A/S
- Eigtved, Michael, red. (2001) *Det teatrale cirkus – Essays om cirkus, artister, kunst og kultur*.
København, Multivers
- Esslin, Martin (1978) «Contemporary Austrian Playwrights» i *Performing Arts Journal*, Vol. 3, No.
1: The Johns Hopkins University Press
- Fahy, Thomas og King, Kimball, red. (2002) *Peering Behind the Curtain – Disability, Illness, and
the Extraordinary Body in Contemporary Theater*. New York, Routledge
- Féral, Josette (1996) «Teatralitet: En undersøkelse av det teatrale språkets egenart».
Norsk oversettelse/notat i forbindelse med undervisningsopplegg, Seksjon for
Teatervitenskap, Universitetet i Bergen
- Fortier, Mark (1997) *Theory/Theatre: An Introduction*. London, Routledge
- Freud, Sigmund (1927) *Vitsen og dens forhold til det ubevisste (Originaltittel: Der Witz und seine
Beziehung zum Unbewussten)*. Oslo: Pax Forlag A/S, Pax Palimpsest
- Freud, Sigmund (1909) *Two Case Histories: 'Little Hans' and the 'Rat Man'*. London: Vintage, The
Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis
- Gatland, Jan Olav, red. (1998) *Teaterteori: Klassiske og moderne tekster*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Gilles, Catherina (2009) *Kunst und Nichtkunst – Das Theater von Christoph Schlingensief*.
Würzburg, Königshausen & Neumann

- Goffman, Erving (1992) *Vårt rollespill til daglig: The Presentation of Self in Everyday Life*. Oslo, Pax Forlag A/S
- Goodman, Lizbeth, med de Gay, Jane, red. (1998) *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London & New York: Routledge
- Gylseth, Christopher Hals og Toverud, Lars O. (2003) *Julia Pastran: apekvinnen*. Oslo: Forlaget Press
- Hornberger, Francine (2005) *Carny Folk: The World's Weirdest Sideshow Acts*, New York, Citadel Press Books
- Innes, Christopher (1993) *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London og New York: Routledge
- Kershaw, Baz (1999) *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. London, New York, Routledge
- Lehmann, Hans-Thies (2007) *Postdramatic Theatre*. London, New York: Routledge
- Lochte, Julia og Shultz, Wilfried, red. (1998) *Schlingensief! Notruf für Deutschland: Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*. Hamburg: Rotbuch Verlag
- Møvik, Christel (2001) Mastergradsoppgave: *Skuespill, sannhet og erkjennelse: En undersøkelse av Grotowskis teaterideer med hensyn til forståelsen av endringer av både teatrets og publikums mulige arena for erkjennelse*. Seksjon for Teatervitenskap, Universitetet i Bergen.
- Reinelt, Janelle G. Og Roach, Joseph R., red. (2007) *Critical Theory and Performance*. Michigan: The University of Michigan Press
- Russo, Mary (1995) *The Female Grotesque: Risk, excess and modernity*. London og New York: Routledge
- Schechner, Richard (1993) *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London og New York: Routledge
- Schneider, Rebecca og Cody, Gabrielle, red. (2002) *Re:direction: A theoretical and practical guide*. London og New York: Routledge/ TDR Series (World of Performance)
- Shyer, Laurence (1989) *Robert Wilson and his Collaborators*. New York: Theatre Communications Group
- Simmer, Bill (1976) "Robert Wilson and Therapy." i *The Drama Review* 20, no.1
- Sontag, Susan (2004) *Å betrakte andres lidelse*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Thomson, Rosemarie (1996) *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press
- Yarrow, Ralph, red., Chamberlain, Franc, Haney II, William S., Lavery, Carl, Malekin, Peter og Yarrow, Ralph (2007) *Sacred Theatre*. Bristol, Chicago: Intellect
- Velure, Hallfrid, Fieldseth, Melanie, Klemsdal, Ole og Seltun, Kristian, red., (2010) *Når teori og*

praksis likestilles: Festskrift til Knut Ove Arntzen. Oslo.

Vestergaard Pedersen, Henrik, red. (2001) *Performance Positioner – Mellem BilledTeater og PerformanceKunst.* Gråsten: DRAMA

Wayne, Mark, red (1998) *Dissident Voices: The Politics of Television and Cultural Change.* London: Pluto Press

Williams, Tennessee (1959/1988) *The Glass Menagerie.* London: Penguin Books

6.2: Filmmateriale

Browning, Tod og Metro-Goldwyn-Mayer: *Freaks* (1932), tilgjengelig på

<http://vimeo.com/14700989> (nedlastning oppdatert 15.05.2011)

Schlingensief, Christoph og Studio 28: *Fremdverstümmelung* (2007), tilgjengelig på

<http://www.schlingensief.com/arbeiten/a001/freaxfilm.html> (nedlastning oppdatert 15.05.2011)

Theater HORA, Escher Wyss: *Lust am Scheitern* (2000), Privat DVD tilsendt av Theater HORA

Theater HORA, Escher Wyss: *Herz der Finsternis* (2007), Privat DVD tilsendt av Theater HORA

6.3: Generelle nettsider

Coney Island Circus Sideshow: <http://www.coneyislandusa.com>

Kunstwerk Hamburg: <http://www.kunstwerk-hamburg.de/>

Schlingensief, Christoph: <http://www.schlingensief.com>

Theater HORA: <http://www.hora.ch/>

Theater RambaZamba: <http://www.theater-rambazamba.org/>