

Som gnister fra en ambolt – Streiflys på Astrid Saalbachs dramatik

Av Michael Evans, dramaturg

Fra tidsskriftet Shakespeare (Norge), 2004.

Når danske Astrid Saalbach mottok Nordisk Teaterunionens pris for beste skuespill i juni i år, var det mange norske teaterfolk som spurte om hvem hun var.

Spørsmålet forteller først og fremst hvor lite vi vet om hverandres dramatik her i Norden. Men det forteller også hvor vanskelig det er for en utpreget biscenedramatiker å bryte igjennom i et teaterlandskap, mer og mer preget av store musicals og av “aktuell” anglo-amerikansk bruksdramatik. Samme sesong som Saalbachs *Morgen og Aften* var i omløp ute i Europa, valgte hele tre norske teatre å sette opp David Mamets *Oleanna* – et stykke som dreier seg om et ekstremt tilfelle av innbilt sextrakassering på en amerikansk college-campus. På grunn av det “hotte” temaet, fikk stykket usedvanlig mye medieomtale. Mamets skuespill er ikke dårlig, men snarere irrelevant i forhold til den norske diskursen om emnet. Saalbachs *Morgen og Aften*, derimot, gikk fullstendig opp i en norsk virkelighet. Som tilskuer slapp man å oversette personene og hendelsene mentalt til hjemlige forhold. Likevel ble det bare satt opp én gang i Norge.

Saalbach burde ikke være så ukjent. Før hun vant Nordisk Teaterunions pris for skuespillet *Verdens ende*, hadde hun allerede vunnet omtrent alt som er av priser i Danmark. Hennes debutverk, hørespillet *Spill i sand*, ble kåret som til beste nordiske radiospill i 1983. Siden har hun kunnet ta hjem Bibliotekforeningens forfatterpris, Kjeld Abell-prisen, Danske dramatikers Hæderspris, Holberg-medajllen og for to år siden vant hun Wilhelm Hansen-fondens Nordiske Dramatikerkonkurrence. Hun er dessuten en av de meget få danske dramatikere som mottar livsvarig diktergasje av staten. Teaterunionens pris er derfor bare den foreløpig siste av en lang rekke utmerkelser. Men til tross for hennes høye stjerne hos kjennere av dansk teater, er Saalbach ennå en nyhet i Norge, og trolig i Norden for øvrig. Et av jurymedlemmene for Nordisk Teaterunions pris sa til meg før prisoverrekkelsen at hun syntes Saalbachs stykke var riktig “lovende”, og at det ville bli spennende å følge hennes utvikling som dramatiker i fremtiden. Ja, det blir det. Men Saalbach er ingen nybegynner, og det er også interessant å se tilbake på et rikt og variert forfatterskap som har vært i utvikling i over 20 år.

Jeg har fulgt hennes forfatterskap nøye i 10 år nå, hvilket vil si gjennom hennes siste fem skuespill og to romaner. Produksjonen hennes er ikke stor, men til gjengjeld er verkene usedvanlig gjennomarbeidete. På Rogaland Teater har vi satt opp de tre skuespillene *Morgen og Aften*, *Det velsignede barn* og *Aske til aske, Støv til støv*.

Disse stykkene er selvstendige verker, men oppviser likevel en indre sammenheng som gjør det mulig å oppfatte dem som en trilogi. (I Danmark ble stykkene ble først utgitt separat, deretter trykket og utgitt som trilogi.) Vi satte dem opp i siste halvdel av 1990-tallet, da hvert av dem fortsatt var nokså ferskt.

Hva er det som kjennetegner Saalbachs dramatik? Det er et mangfoldig forfatterskap, likevel har Saalbach en umiskjennelig stemme i teaterlandskapet.

Språket

Saalbachs stemme finnes, paradoksalt nok, ikke i ordene. For ordene er ikke verket, selv om det bare er ord hun skriver. I Saalbachs skuespill er det karakterene som taler, ikke forfatteren. Og de taler for det meste ulike varianter av hverdags-dansk. Språket er altså et gjennomsiktig middel. Vi ser tvers igjennom og inn til den sosiale situasjonen de springer ut fra. Tvers igjennom, og inn til karakterenes fordekte sjel.

Astrid Saalbach skriver stor teaterpoesi, bare ikke språkpoesi. Og til forskjell fra mange andre dramatikere, har Saalbach aldri skrevet lyrikk.

I hennes dramatiske forfatterskap, er det særlig én replikk som jeg har festet meg ved. Den forekommer i annen akt av *Morgen og Aften*, i en scene mellom et samboerpar på ca 40 år, som har kranglet voldsomt gjennom nesten hele akten. De er på en hagefest, og mannen, Torben, har fått for mye å drikke, og har gått litt bort fra de andre og lagt seg til å sove på en liten gressflekk. Kvinnen, Helene, kommer stormende bort til ham og ber ham reise seg.

HELENE: Gresset er vått. Du kunne bli syk.

TORBEN: Det blåser vel du i?

HELENE: Nei.

Vi trodde hun ville fortsette å skjenne på ham. Men nei – hun blåser ikke i ham. Dette enkle ordet dreier scenen 180 grader, og får oss som publikum til å spole mentalt tilbake og tenke igjennom alt vi har sett av deres skakkjørte ekteskap hittil. Vi oppdager at selv om de krangler heftig, hører de tross alt sammen. De bryr seg om hverandre.

Dette enkle nei'et åpner slusene for en flom av innsikter i deres på-overtid-lange samboerskap, og i parforhold generelt. Hver kveld kunne man høre hvordan publikum hoppet i stolene når skuespilleren – Gretelill Tangen – sa sitt enkle nei.

Flettverkshandlinger

Et fremtredende trekk ved noen av Saalbachs skuespill – og særlig i de tre vi har spilt i Stavanger – er hennes spesielle måte å flette sammen ulike handlinger på. Istedenfor

at vi følger én dominerende hovedperson gjennom to timer – to timer fylt med økende motstand som helst kulminerer i en forløsende krise – byr disse stykkene på mange spredte scener og personer. Istedenfor en hovedhandling med eventuelle bihandlinger, får vi et flettverk av nesten likeverdige handlinger. Noen av disse handlingene overlapper hverandre, andre ikke.

For eksempel: I *Morgen og Aften* ser vi en mann, Jonas, som oppsøker sin gamle kjæreste Cecilie. Jonas har flyttet fra kone og barn, og bor hos venner og kjente. Han bærer en rød sportsbag som inneholder alt han eier. Han er mildest talt ganske ulykkelig.

På vei til Cecilies leilighet har han sett et ungt par som stod på en bussholdeplass. Det unge paret virket lykkelig og forelsket, slik de sto der og kysset og klemte. Dette paret, som han bare omtaler, så vi i forrige scene. Det vil si, vi trekker den slutningen at det unge paret i forrige scene må være det samme paret som Jonas nettopp så, men med egentlig sikkerhet vet vi det ikke.

Likeledes i annen akt, der vi treffer noen mennesker som kommer for sent til en hagefest. De ble forsinket da trikken ble stanset, fordi noen hadde begått selvmord ved å kaste seg foran den. De forteller at mannen hadde med seg en rød sportsbag. Var det Jonas? Vi vet ikke, men det virker naturlig å trekke den slutningen.

Slik lar Saalbach den ene handlingen gjøre seg bare så vidt gjeldende i den neste handlingen. Dette er ganske annerledes enn standard-dramaturgiens strenge kjede av årsak og virkning – en kjede som ubønnhørlig skal føre oss frem til en eller annen konklusjon. Det likner heller på storbyens tilfeldige møter og korte glimt. *Morgen og Aften* fremstår som et løst sammenvevd billedteppe om det moderne storbylivet – ikke som et inngående portrett av noen få enkeltmennesker.

Denne flettverks-teknikken er noe vi kjenner fra andre forfatterskap også. Botho Strauss' *Tiden og rommet* fra 1990 og Robert Altmans mesterlige film *Short Cuts* fra 1993 (tilfeldigvis samme år som *Morgen og Aften* ble skrevet), anvender også langt på vei den samme teknikken. Her hjemme har særlig Lene Terese Teigen utmerket seg med skuespill som fletter sammen mange ulike handlingstråder.

Flettverks-teknikken er en dramaturgisk nyvinning som har vist seg å være særdeles velegnet til å fange opp vår moderne erfaring som storbymennesker. Som individer opererer moderne mennesker i mange ulike og uavhengige arenaer: Man er ektefelle og foreldre i én arena, arbeidstaker i en annen, kompis i en tredje, osv. Et trekk ved alle storbyer er at disse arenaene overlapper i veldig liten grad, slik de gjorde i det før-moderne bondesamfunnet, eller i småbyer og tettsteder for et par generasjoner siden. I tiltagende grad kjenner vi folk fra én arena, uten å vite noe om hvordan de ter seg i andre arenaer. Denne oppstykkete virkeligheten gir oss en uhørt grad av frihet – frihet til å opptre som ganske forskjellige mennesker i ulike arenaer hvis vi vil. Men det fører også til at vår identitet i økende grad er blitt til summen av de atskilte rollene som vi spiller i ulike arenaer. Noen helstøpt kjerne trenger vi snart ikke mer.

Flettverks-teknikken avspeiler denne moderne erfaringen. I vår splintrete og fragmentariske verden, er det godt å ha splintrete og fragmentariske verk. Når verden fremtrer stadig mer kaotisk og styrt av tilfeldigheter, er det godt at vi har dramatikere som Saalbach, som klarer å fange opp kaoset og tilfeldighetene og presentere dem i en avklart form – en form som er alt annet enn kaotisk og tilfeldig.

I hennes to siste skuespill, *Det kolde hjerte* (2001) og *Verdens ende* (2003), har Saalbach brøytet seg vei igjennom flettverks-formen og inn i noe vi kan kalle drømmespills-teknikken. Men igjen ser vi at hun erstatter den vanlige, standard-dramaturgiske kausal-logikken med en alternativ logikk. Denne gangen er det drømmens eller rusens logikk som tjener som motor for stykkene.

Sivilisasjonskritikk

Mye av det Saalbach skriver, bunner i en dyptgående sivilisasjonskritikk. I sin utforskning av det urbane menneskets dilemmaer, setter hun fingeren på vonde punkter av livet. Hos mange av personene merker man en lengsel etter det landlige, det opprinnelige, det rene, det ubesudlete. Det er noget råttent i Danmarks rike. Men til forskjell fra den danske prinsen, vet ikke Saalbachs storbymennesker hva de skal gjøre for å bli kvitt denne råttenskapen.

Det er ofte som om Saalbach spør: Hva slags verden holder vi på å skape nå? Hvor kommer dette til å ende? Et slags svar har Saalbach selv gitt i skuespillet *Det velsignede barn* (1996), for meg hennes sterkeste og mest ambisiøse skuespill. Her ser vi tydeligst hvordan hun unngår å bare fokusere på de små mellommenneskelige konfliktene som utspiller seg mellom personer vi lett kan identifisere oss med, men lykkes i å bruke disse minidramaene som ledd i et atskillig større drama.

Det velsignede barn viser, kort fortalt, menneskehetens fullstendige undergang, som i følge stykket kommer til å finne sted allerede i neste generasjon – da miljøgifter og nye sykdommer vil føre til at menn mister forplantningsevnen og til at de få barna som fødes blir vanskapt. Første akt foregår i vår tid, annen akt vel 30 år frem i tid, etter at en økologisk katastrofe har rammet oss. Da styres verden utelukkende av kvinner – som bruker menn som slaver og sexslaver. Verden er med andre ord blitt et fascistisk og lesbisk helvete.

Stykket rammes inn av noen korte scener som foregår i en meget fjern fremtid, om noen hundretusen år. Disse scenene viser den nye dyrearten som iflg stykket kommer til å overta vår plass som planetens dominerende livsform. I mangel av et bedre navn kaller hun dem “kreaturer”, og hun beskriver dem som en merkelig blanding av pattedyr, fugler og reptiler. Hummer og kanari-vesener, for å si det sånn – og meget takknemlig teater. Alt dette høres ut som en tragedie, men skildringen er gjennomgående komisk, og herlig politisk ukorrekt.

Saalbach er blitt beskyldt for å være en negativ, pessimistisk dramatiker, en som ikke gir oss noe håp – eller i det minste trøst – i en trist verden. Særlig *Det*

velsignede barn er blitt anklaget for å etterlate seg lite håp – når ikke engang feminismen kan redde verden. Menneskeheten går jo under, med brask og bram. Man kan ikke finne trøst i noe sånt.

Eller kan man det? Stykket presenterer oss for en dystopi, og feller en dom over vår sivilisasjon; men rammefortellingen med “kreaturene” nyanserer dette bildet.

For hva ser vi hos disse dyrene? Jo: De har språk. Et rudimentært språk, som kanskje fortsatt er under utvikling. Men et språk likevel, og en vilje til å kommunisere. Og ikke bare det: De har en kultur og en religion, med egne ritualer, og en sosial organisasjon.

Altså: I dette, Saalbachs mest pessimistiske skuespill, ser vi at livet går videre, eller rettere: At viljen til å leve sammen fortsetter, selv om *vi* går under. For, om du ikke har fått det med deg, så er det nå engang slik at mennesket som art vil forsvinne; det er bare et spørsmål om når og hvordan. Se bare på dinosaurene, som hersket over landjorden i millioner av år. De ble utryddet i løpet av et par år, for noen hundre millioner år siden. Alle arter har sin tid, og også vår art kommer før eller siden til å bli borte.

Mot denne bakgrunnen, finner jeg et særdeles positivt budskap midt i sivilisasjonskritikken i *Det velsignede barn*: At viljen til å leve sammen er et naturfenomen, noe som eksisterer uavhengig av mennesket. Det gjelder bare å se stykket i dets rette tidsperspektiv.

Meningen med livet

Selv om Astrid Saalbach har en forbilledlig evne til å gå inn i sin tid, kan man ikke kalle hennes dramatik *politisk* – i alle fall ikke i vanlig forstand. Hun peker på problemene – på det personlige så vel som det samfunnsmessige planet. Men løsninger har hun ikke.

All dramatik av en viss betydning kan sies å være en forfatters forsøk på å hamle opp med det virkelige livet. Ikke *forstå* eller *forklare* livet; det overlater vi til teologene. Men *hamle opp* med livet – eller, som man så presist sier på engelsk: *make sense of life*. For det er det nærmeste vi kommer, i faget vårt.

Saalbach viser oss situasjoner som *kanskje* kunne ha hendt oss. Og hun lar oss møte personer som handler slik vi, i våre drømmer eller mareritt, kanskje kunne handlet. Gjennom dette blir vi klokere. Vi *forstår* fortsatt ikke meningen med livet. Men Astrid Saalbachs bilder, personer, scener, stykker, slår i mot oss som gnister. Som gnister fra en ambolt, der livets mening blir smidd.