

SAMTALER SOM BILDER - en tekst om Alt går bra og Pier Paolo Pasolini

av Julie Rongved Amundsen

1968 var et begivenhetsrikt år. Det var et år som kom til å prege det samfunnet som oppstod i kjølvannet av det og som har fått en spesiell kulturell status i etterkommernes bevissthet. Ikke bare ble den eksisterende verdensorden snudd på hodet i Paris, både Martin Luther King og Robert F. Kennedy ble skutt og drept, Sovjetunionen invaderte Tsjekkoslovakia og det var krig i Vietnam. En ny verden var i emning, en verden som gang på gang skulle se seg tilbake og aldri slutte å la seg fascinere. Samtidig med disse store historiske hendelsene vi visst aldri klarer å slippe helt skrev den italienske kunstneren og filmskaperen Pier Paolo Pasolini et manifest for et nytt teater.

Den amerikanske performanceteoretikeren Richard Schechner kommenterer i boken *The Future of Ritual* hvordan revolusjoner i sin innledende fase er karnevaleske hendelser. Hierarkiene oppheves, performativitet og glede er allestedsnærværende og optimismen råder. Så blir revolusjonene enten slått ned på eller de går over i en ny hverdag og det karnevaleske overtas av nye strenge regler eller likegyldighet. Det er også denne ideen om performativ glede og tiltakslyst vi ettertidsbeboere ofte har av de revolusjonære hendelsene i 1968. Den oppløftede performative gleden er imidlertid ikke til stede i Pasolinis manifest. Pasolinis nye teater skulle ikke avspeile de karnevaleske protestene som var en del av tidsånden, men fokusere på det politiske ordet fremfor handling. For ham var teatret en seriøs affære, men også Pasolini har tanker om demokrati, meningsutveksling, endringer av classesamfunnet for en ny og bedre fremtid. Pasolinis nye teater skulle ikke være et teater for glede, det skulle være et teater for ordet, det rene skjære ordet og dets betydning.

Pasolini og teatret

I sin insistering på det seriøse og lekløse virker det først underlig at Pasolini velger seg teatret som utgangspunkt for manifestet, for det virker ikke som om han liker teater så veldig godt. Han sier det også selv innledningsvis at det nye teatret må bli det teatret ikke er. Det finnes mange forsøk på å definere teater. Et av de mest kjente er teaterhistorikeren Eric Bentley's definisjon "A spiller B mens C ser på." Her består teatret av to avstandsledd. Først er det en avstand mellom A og B, og så er det en avstand mellom A/B og C. Peter Brook sier i boken *The Empty Space* at han kan lage teater hvor som helst bare han har et tomt rom. Hvis en mann da krysser det tomme rommet og noen ser ham gjøre det så er det teater. Her er avstandene annerledes. Det er en avstand mellom publikum og mannen, og mellom publikum og rommet, men ikke nødvendigvis noen avstand i mannen selv eller i oppfatningen publikum har av ham. Jerzy Grotowski avskaffet i sitt arbeid med det fattige teater alt han mente var overflødig i teatret for å sitte igjen med

selve essensen. Det som var igjen var skuespillere, rom, publikum og kommunikasjon.

Den kanadiske teaterviteren Josette Féral snakker om *clivage*, en spaltning i rommet som oppstår når man vil den skal oppstå, og sånn sett eksisterer *clivage* både i teatrets kommunikasjon og i tilskuerens vilje til teatralitet. Teater handler sånn sett om kommunikasjon og kommunikasjonsrammer, men også hvordan man rammer inn den samme kommunikasjonen, og det forstår Pasolini når han forsøker å lansere ordets teater og ta avstand fra *snakketeatret*, som er det han kaller det borgerlige teatret. Teater handler imidlertid også om avstand, og det er usikkert hvor avstanden i Pasolinis nye teater skal ligge, og om det finnes rom for den kunstnerlige undringen som ligger så nært i de teaterdefinisjonene som baserer seg på opplevd avstand. Det er derfor jeg lurer på om Pasolini egentlig liker teater eller om han fullt ut forstår hva teater er, for ønsket om endring som kommer frem i manifestet tyder mer på at han vil avskaffe teatret og dets meningsoverskudd enn å skape et nytt teater for en ny tid.

Iscenesettelsen av manifestet

Når performancegruppen Alt Går Bra har satt seg fore å iscenesette Pasolinis manifest er det gjennom velvillig lesning og analytisk innsats og med formål om å tenke nytt både rundt manifestet som genre og på hvordan Pasolinis tanker kunne ha sett ut i praksis i en annen tid og på et annet sted. For det med tid og sted blir ganske sentralt. Pasolinis 1968 er ikke Alt Går Bras 2018, men forskjellen mellom tidene og stedene blir til en avstand som kan være fruktbar. I iscenesettelsen av manifestet har Alt Går Bra forsøkt å tenke nettopp hvordan en forståelse av Pasolinis manifest kunne sett ut i dag, men det er også et selvstendig kunstprosjekt, et kunstprosjekt som nettopp dyrker avstanden i tid, sted og kontemplasjon mellom verket, publikum og det verket henviser til.

Da manifestet ble iscenesatt i Bergen i februar 2018 var ulike folk fra norsk og bergensk offentlighet invitert inn til å snakke for et publikum. De hadde alle ulik tilknytning og ulike ideologioppfatninger, men felles for dem var at de gjerne ville forelese om noe de brydde seg om. Alt Går Bra hadde bygget en scene, og det er i den oppbygde scenens tilstedeværelse at teatret er mest nærværende i performansen. Dette til tross for at Brook og Grotowski, og flere med dem, helt enkelt har vist at oppbygde scener er langt fra en nødvendighet for teatret. For kanskje er det når det som skjer ikke er umiddelbart gjenkjennelig som teater at den opphøyde scenen blir et teatersymbol, noe som på semiotisk vis forteller oss at dette faktisk er teater. Det er også i den oppbygde scenen at underliggjøringsaspektet innføres og publikum blir bedt om å ta innover seg de eksisterende avstander og tenke en gang til at det de er med på er en iscenesettelse.

Aktørene som var med, konsekvent av Alt Går Bra kalt aktør-skuespillere, hadde kanskje ikke samme innfallsvinkelen til at det de var med på var teater. De gikk ned fra scenen i et forsøk på å nærme seg publikum. De

hadde et budskap, et budskap de ønsket at publikum skulle høre, en idé eller overordnet forståelse av verdensordenen, og da følte ikke den fysiske avstanden til publikum, som teaterideen tross alt er avhengig av, komfortabel. Kanskje var det også gjennom å avslå teaterscenen at Pasolinis ideer om det nye teatret best ble illustrert. For den fysiske avstanden ble mindre, men den ble jo ikke borte. Publikum skjønte fremdeles hvem som ledet ordet, og skillet mellom scene og sal var ikke avskaffet, men skrittet vekk fra det som minnet publikum om at dette var en del av en teaterutforskning viste plutselig hva denne teaterutforskningen bestod av.

Den Norske Idealstaten.

Som del av det helhetlige performanceprosjektet å iscenesette Pasolinis manifest har Alt Går Bra laget en installasjon med bilder inspirert av våpenskjold. De er montert rundt i rommet og satt opp for at publikum kan observere dem som i en tradisjonell gallerisetting etter at performancene er avsluttet. I tittelen på prosjektet *Samtaler som våpen og bilder som skjold*, refererer de til våpenskjoldbegrepet. Det gir assosiasjoner til adelskap og nærmest føydale strukturer, men i norsk sammenheng er det kanskje kommunevåpen som ligger tanken nærmest. Kommunevåpnene representerer noe demokratisk, noe folkelig, og er i tillegg ekstra i vinden for øyeblikket på grunn av de landsomfattende kommunereformene hvor et stort antall kommuner skal slås sammen frivillig eller ved tvang.

Alt Går Bra har i inngangen til dette prosjektet spurt mennesker om hvordan de ville at våpenskjoldene skal se ut, og malt det de har sagt. Da handler de malte skjoldene om ideer om representasjon og demokrati. Den overordnede tittelen på våpenskjoldprosjektet, *Den Norske Idealstaten*, henviser til Platons idealstat. Platon og Pasolini har noen overraskende likheter. Platon misliker kunst fordi kunsten etterligner virkeligheten og dermed fjerner seg fra det Platon anser som en ideell idéverden. *Mimesis* er for Platon noe negativt, og det kan det virke som det er for Pasolini også. Teatret skal ikke forholde seg til virkeligheten, teatret skal være virkeligheten. Når teatret skal være det teatret ikke er, er det også en forflytning vekk fra teatrets mimetiske potensiale. Gjennom kommunevåpenprosjektet gis hele ideen om det mimetiske og diskusjonen om hvorvidt mimesis er nødvendig en ideologisk og symbolsk dimensjon.

I sin bok *National Identity* skriver Anthony D. Smith om fremveksten av nasjonalstater og tankene knyttet til ideen om det nasjonale. Mange nasjonale prosjekter har vokst frem som et resultat av konsolidering av makt og som makthaveres behov for legitimitet i bredden av befolkningen. Benedict Anderson kaller nasjoner *imagined communities*, samholdet i nasjonen er en konstruksjon, en idé, et bilde. Som idé er nasjonen nesten et mimetisk prosjekt, et vedvarende kunstverk som har overskredet kunstverkets begrensninger og blitt til den mest nærværende virkelighet og identitet. Å kalle nasjonen et kunstverk, er kanskje å trekke det litt langt, men Anderson er selv opptatt av hvordan nasjonen oppstår i

språk. Han knytter fremveksten av nasjonalstater til trykkekunsten og mulighetene for å trykke bøker på lokale språk og ut fra det kan man lese hvordan det nasjonale språket blir et nasjonalt symbol.

En lesning av nasjonen som prosjekt gjør også at en vridning av symbolbruken skaper en underliggjørende avstand i nasjonspersepsjonen. Våpenskjoldene fungerer som en påminner om at maktstrukturer og samfunnsdannelser har symbolske uttrykk, og det blir tydelig at lesningen av dem har likheter med all annen lesning der den mimetiske oppfatningen er opp til den enkelte. Samtidig forteller våpenskjoldene oss at denne typen symbolbruk er avhengig av offentlige strukturer og kollektive ordninger. Akkurat som teatret bare kan eksistere i gruppekommunikasjonen er nasjonsideen grunnlagt i troen på kollektivt samhold.

Teatrets død

Pasolinis manifest er ikke en kjærlighetserklæring til teatret, det er en dødstrussel. Det er på mange måter en dobbel dødstrussel. For det første må teatret opphøre å være det teatret er, men for det andre er det også bare ved å gjøre det at teatret kan overleve. Ifølge [The New York Times](#) skal Pasolini i 1967, i året før manifestet, i et intervju ha sagt at det bare er i dødsøyeblikket at livet, det som tidligere har vært tvetydig og umulig å dechiffrere, gir mening. Kanskje er det sånn med teatret også, at det er når det slutter å være teater at teatret i seg selv gir mening. Kanskje er det derfor Pasolini tror at det er gjennom teatrets død at det nye teatret skal gjenoppstå blottet for karneval, fest og underholdning, men som seriøs debattarena som snur om på ideen om ritualistisk kommunikasjon.

Pasolini vil at det nye teatret skal ligne på et athenskt demokrati. Hvis vi ser bort fra at han mest sannsynlig legger til grunn en romantisk idé av dette demokratiet og velger å ignorere problematiske forhold ved det antikke athenske samfunnet, som slavehold og at demokratiet i all hovedsak var tilpasset deler av befolkningen, tenker jeg at det gir rom for en interessant ritualistisk lesning av de demokratiske prosessene. Det athenske demokratiet var basert på at borgere, frie menn, møttes på torget og ble enige om viktige beslutninger. Det var en fysisk møteplass der debatter ble holdt og enigheter inngått. Ytringsfriheten var her et viktig premiss.

Gjennom Alt Går Bras fremstilling av demokratiet som et teatralt prosjekt gis demokratiet noen ritualistiske trekk. Det er ordet i seg selv som trer frem som dette teatrets viktigste faktor, men ordet som sies blir mindre viktig enn ordet som handling. Det er det at samtalen føres som gir den betydning, ikke hva ordene betyr. Kommunikasjonen gis da en estetisk kvalitet, og flytter fokus vekk fra det politiske uttrykket til et fokus på deltakelse, samvær og endring gjennom samvær fremfor enighet. For det er ingen som tror eller for den del, ønsker, at det skal komme noen enighet ut av disse forelesningene. Det er ikke overbevisningsteater, men et rom der ordet eksisterer som semiotisk tegn uten egentlig innhold.

I Norge er ideen om demokratiet en av de viktigste bærerne for norsk ideologi. Ikke bare er det en faktisk styreform, en styreform vi nok med rette mener er et gode, det er også blitt et symbol for vår egen samfunnssuksess. I *Samtaler som våpen og bilder som skjold* og *Den Norske Idealstaten* er det demokratiet som symbol og som symbolsk handling som løftes frem. Det både belyser at demokratiet kan leses som mer enn en styreform og at denne styreformens fort kan føles fremmedgjort fra det menneskelige møtet. For det er i demokratiet som menneskelig møte at Pasolinis manifest trer frem som en viktig referanse. For selv om Pasolinis idé om teater gjør at den meningsutvekslingen han selv ser for seg, den som skal være gratis for fascister under 25 år og som åpenbart skal ha opplysning som formål, blir et kunstverk når den gis en ramme av teater, blir dette kunstverket en kommentar på demokratiet som form.

For på samme måten som nasjonen er en konstruksjon, og samholdet er innbilt er demokratiet heller ikke gudegitt. Akkurat som nasjonen er ideologi er demokratiet ideologi. Teatret er også ideologi. Det har til alle tider vært knyttet til samfunnskonstruksjoner, men teatret utfordrer også de bestående ideene ved at det setter de bestående ideene i et perspektiv. Som mimesis tar teatret utgangspunkt i det som finnes rundt oss, men tilfører det fiksjon og skaper en ramme av det overvirkelige. Når man tar det som finnes og setter det i en ramme av det som ikke finnes er fortolkningsmulighetene mange. Det er lett å lese Pasolini som om han ønsker seg teatrets død. Hvis det er teatrets død han ønsker, er det for at teatret skal bli det teatret ikke er, at det skal bli noe mer. Det er når teatret dør at vi også ser hva det er for noe, og det som skulle bli til i teatrets død får en ny eksistens, en ny fortolkningsmulighet gjennom døden. Ordene mister sin betydning til kunsten, men kunsten tilfører ordet noe annet. Demokratiet mister sin politiske kraft, blir et symbol, og gjenoppstår som noe som minner oss på hva som en gang var. Ordets teater blir teater først når ordet har fått en teatral kraft og eksisterer som kommunikasjon i publikums vilje.