UiT
NORGES ARKTISKE UNIVERSITET

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

«Vi har inget värde alls i samhällets och folks ögon alls. Vi är sämre än djur.»

Ei nærlesing av Lars Norén sitt drama *Skuggpojkarna* (1999)

Siren Åse

Masteroppgåve i nordisk litteratur, mai 2019

UNIVERSITETET I TROMSØ

OLOF: […] Ja, om man rent statistiskt skulle göra ett tvärsnitt av samhället av i dag, vad anbelangar yrken, klass, religion och så vidare, då skulle man komma fram till ungefär den …sammansättningen som finns här i dag, då skulle man få ungefär det urvalet…(65)

Innhold

1. Innleiing 5
1.1 Presentasjon av prosjektet 5
1.2 Noréns forfattarskap 8
1.3 Tidlegare forsking 11
1.4 Problemstilling og metode 13
1.5 Teoretisk grunnlag 15
2. Teater og politikk 17
2.1 Introduksjon 17
2.2 Morire di Classe 18
2.3 *Skuggpojkarna* – eit handlingsreferat 22
2.4 Teater og politikk 24
3 Nærlesing av *Skuggpojkarna* 28
3.1 Introduksjon 28
3.2 Komposisjon 30
3.3 Tablå og performance i *Skuggpojkarna* 33
3.3.1 Symbolske tablå 34
3.3.2 Tablå med motiv frå notidshandlinga 36
3.3.3 Tablå med Olle som motiv 40
3.4 Rom 45
3.5 Scenerommet 47
3.6 Framstillinga av tid i *Skuggpojkarna* 49
3.7 Fedrar og søner 53
4 Tilsett og innsett – heile menneske på begge sider 57
4.1 Introduksjon 57
4.2 Dialog som brest - einsemd i fellesskapet 60
4.3 Dialog utan brest 64
4.4.1 Dei dramatiske personane 66
4.4.2 Stefan 68
Stefan og Anders 71
Stefan, Per og Memo 73
4.4.3 Olof 74
4.4.4 Olle 78
5. Terapi og overvaking 80

5.1 Introduksjon 80
5.2 Terapi – å bruke den andre for å fikse seg sjølv 81
5.3 Å eige si eiga historie – val av synsvinkel i terapiscenene 83
5.4 Frå å betrakte til å overvake - Overvaking som premiss 84
6. Avslutning 90
Litteratur 91
Artiklar, avhandlingar og bøker 91

1. Innleiing

1.1 Presentasjon av prosjektet

Dramaet *Skuggpojkarna* (1999) stiller oss auge til auge med menn som ein helst ikkje vil tenkje på at finst, og tvingar oss til å sjå dei. Gjennom dramaet vert dei gradvis menneskeleggjorte, og sjølv om avskyen over dei brota desse mennene har gjort seg skuldige i ikkje endrast, vekkast det ei kjensle av empati for menneska bak brota. Det er ei etablert oppfatning av at Norén i denne delen av sitt forfattarskap, hadde som prosjekt å skildre menneske i utsatte miljø i samfunnet. Eg vil i denne oppgåva undersøke kva grep og verkemiddel forfattaren Lars Norén nyttar for å gje brotsmennene i *Skuggpojkarna* eit menneskeleg ansikt.

Har vi som menneske eit ansvar for å også ta stilling til det vonde og det ubehagelege? Eller er det greitt at vi slår av tv-en, stengjer radioen og klikkar oss ut av nettavisa for å sleppe? Det er så mykje vondskap og elende i verda, at ein må kunne sleppe å ta inn over seg alt, kan ein seie. Vi kan jo ikkje gjere noko med det uansett, tenkjer vi. Og då er det kanskje greitt å stengje ute det ubehagelege, for det skjer jo ikkje med *oss*. Skiljet mellom *oss* og dei andre, er ei konstruert linje som må regulerast både titt og ofte. I all hovudsak kanskje fordi ho ikkje finst. Vi er dei andre, og dei andre er oss. Og nokon gonger kan det vere vanskeleg å akseptere. Til dømes når nokon gjer noko vondt mot eit anna menneske, noko så brutalt og skakande at det går kaldt nedover ryggen berre ein ser orda som beskriv handlingane trykt på stykke med papir. Medan eg har skrive på denne oppgåva, har eg stundom måtte plassert boka ein stad eg ikkje kunne sjå ho, for berre det å sjå boka har vekt ubehag. Og då kan eg jo forstå at folk slår av tv-en og ikkje vil tenkje på alle dei grusamme handlingane menneske kan utføre. Det enklaste er å tenke at dei menneska som drep, valdtek, mishandlar, dei er sjuke monster, dei er ikkje som oss. Berre det at dei er oss.

Stig Sæterbakken skriv i sitt essay « Det onde øye – om Edgar Allan Poe: «Sladrehjertet» (1843)» at: «Det kan synes som våre (glans)roller som anstendige medmennesker og lovlydige samfunnsborgere forbyr oss å reflektere over det onde annet enn gjennom å ta avstand fra det.»,[1] samstundes som han uttrykker at litteraturen er den staden der (mellom

[1] Sæterbakken (2012:44)

anna) det vonde kan talast fritt om[2]. Denne dualiteten er interessant i eit etisk perspektiv. Gjer det å reflektere over det vonde på ein annan måte enn berre å ta avstand frå det nokon til eit mindre anstendig medmenneske? Og viss så er tilfelle, kvifor er det behov for å tale fritt om det vonde i det heile tatt? Ingen *vil* vel vere eit mindre anstendig menneske. Svaret på det siste spørsmålet er rimeleg klart meiner eg: det vonde finst, og difor må det talast om, skrivast om og reflekterast rundt nettopp for at ein skal kunne vere eit 'anstendig medmenneske'.

Det er ingen tvil om at dei brota dei innsette i *Skuggpojkarna* har gjort seg skuldige i, er avskyelege, og viss eit menneske gjer noko som er hjartelaust og vondskapsfullt mot eit anna, uskyldig menneske – då har kanskje ikkje 'anstendige medmenneske' eit anna val enn å ta avstand frå både handling og menneske ved å gjere dette mennesket til noko *anna.* Det motsette skjer i *Skuggpojkarna.* I staden for å gjere dei innsette til noko *anna*, får dei høve til å fortelje tilskodaren eller lesaren (heretter berre tilskodaren) si historie med all den skamma og smerta som høyrer til, og det er i høgste grad med på å gjere desse menneska til heile menneske, og ikkje til noko *anna*, fjernt frå oss andre og vår verd.

Ein kan seie det slik at litt etter litt menneskeleggjer Norén desse brotsmennene, han gjev dei eit ansikt og gjer dei til individ. Gjennom å gjere det, gjer han tilskodarane medvete om at desse mennene er meir enn berre sine brot. I mange tilfelle er det også slik at dei historiene som mennene fortel bidreg til å framstille dei meir som offer enn som brutale brotsmenn. Vi forstår at dei er meir enn sine handlingar, på akkurat same måte som at vi er meir enn våre handlingar. På den måten tvingast tilskodaren til å ta eit oppgjer med sine eigne fordommar. Mellom anna difor meiner eg at *Skuggpojkarna* er eit viktig verk.

Eit anna trekk ved dette dramaet som er interessant å sjå nærmare på, er funksjonen det har at dei innsette sjølv får styre sine eigne historier så mykje som det dei får gjennom dei monologiske terapiscenene. I utgangspunktet er desse personane menneske ein ikkje vil ha mykje tiltru til, dei har tross alt gjort seg skuldige i særdeles grove brot og det vil vere naturleg å tru at dei vil ha eit behov for å forklare og unnskylde seg. Særleg fordi deira stemme er den einaste som formidlar deira respektive historier, er det umogleg å ikkje trekke truverda deira i tvil. Bileta vi får av dei innsette gjennom terapiscenene vert justert gjennom handlinga som finn stad i dramaets notid og gjennom tablåa i dramaet. Til saman gjev desse

[2] Ibid 45

ulike situasjonane oss eit bilete av kven dei innsette er, og fordi *Skuggpojkarna* portretterer brotsmennene utan å fordømme handlingane deira, kan det oppfattast som ei etisk provoserande tekst.

Hovudvekta i denne oppgåva vil liggje på ei tolking av dramaet *Skuggpojkarna.* Det første kapittelet inneheld ein presentasjon av prosjektet og Noréns forfattarskap, eit underkapittel om tidlegare forsking og eit forsøk på å plassere mi eiga oppgåva inn i denne tradisjonen og ei stadfesting av oppgåva si problemstilling, metode og teoretisk grunnlag for oppgåva.

Det andre hovudkapittelet inneheld, i tillegg til eit resymé av dramaet og ei beskriving av prosjektet trilogien *Morire di classe* høyrer til, ein diskusjon som omhandlar teater og politikk og det forfattaren uttrykkjer at han ønskjer at teater skal vere. Dette siste underkapittelet har som føremål å mellom anna greie ut om forfattarintensjonen.

Kapittel tre er ei nærlesing av *Skuggpojkarna*. Der vil eg særleg diskutere storleikane tid og rom, og korleis dei vert framstilte i dramaet. I tillegg til det, vil eg gå nærmare inn på tablåa og den funksjonen eg meiner dei har i dramaet. Det siste eg vil gå inn på i kapittelet om handling og komposisjon, er eit motiv Norén ofte nyttar i sine drama, nemleg forholdet mellom foreldre og born.

Neste hovudkapittel omhandlar framstillinga av dei innsette samanlikna med framstillinga av dei tilsette. Her vil eg i hovudsak fokusere på eit utval av hovudpersonane fordi det vil vere for omfattande å gå like grundig inn på alle dei dramatiske personane. Den eine personen eg har valt å fokusere på, er tilsett ved institusjonen og interessant fordi han allereie tidleg i dramaet problematiserer eit absolutt skilje mellom «godt» og «vondt» menneske.

I det siste kapittelet har eg valt å handsame to sentrale moment i dramaet: overvaking og terapi. Årsaka til at eg har valt å plassere desse to vidt forskjellege momenta i same kapittel, har med rolla som tilskodaren vert tildelt i dramaet å gjere. Slik eg tolkar det, får han både i oppgåve å overvake og å fungere som terapeut, og begge desse to rollene rokkar ved den tradisjonelle forventninga til kva det inneber å vere tilskodar til eit teaterstykke.

1.2 Noréns forfattarskap

Forfattarskapet til Lars Norén (1944-) strekk seg over meir enn 50 år og gjennom fleire ulike fasar. Han debuterte som lyrikar berre 19 år gamal med diktsamlinga *Syrener. Snö* (1963), og i den første fasen av forfattarskapet skriv han i hovudsak poesi. Viss vi går tilbake til lyrikken han har skrive på 1960- og 70-talet har han fått fellesnemninga *schitzopoesi*. Dette omgrepet vart først introdusert av Mikael van Reis i essayet «Det slutna rummet – en essä om gränser hos Lars Norén» i BLM 1988/1[3], og har sidan blitt eit omgrep nytta av mange. Ulf Olsson skriv i *Språkmaskinen: Om Lars Noréns författarskap* (2013) at:

> På ett plan kunde denna textmassa, oftast kallad 'schitzopoesi', synas som ett försök till avbildning av schizofrenins och psykosens värld […] Men jag trur att frågan om sjukdomen går djupare än så, och at dessa texter – främst *Inledning nr:2 til schizz, Encyklopedi, Stupor* och *Salome, sfinxerna* – ställer läseren inför själva skriften som sjukdom – och bot.[4]

Norén var også innom romansjangeren i denne perioden av sitt forfattarskap med *Biskötarna* (1970) og *I den underjordiska himlen* (1972) som skulle vere dei første to delane av ein romantrilogi som aldri vart fullført. I følgje van Reis når Noréns poesi eit vendepunkt med samlinga *Hjärta i hjärta* (1980) der: «Det trånga formspråket slåt om i en expansion som ersätter den hermetiska skriften med ett intensivt och röstnära tilltal. […] vi [kan] se hur dramatikens dialogiska konst förebådas.» [5] Hans debut som dramatikar kjem rett nok allereie med dramaet *Fursteslickaren* (1973), men først tidleg på 80-talet slår han ordentlig gjennom også som dramatikar. Kanskje var det fordi *Fursteslickaren* var for sterk kost då det vart sett opp for publikum på Dramaten,[6] både for publikum og blant kritikarane. Norén var allereie då etablert som ein respektert poet, og sjølv om han enno på den tida ikkje hadde blitt allemannseige, var det knytt store forventningar til premieren av hans første drama. Mottakinga stykket fekk av eit samla kritikarkorps var derimot ganske skarp, i følgje Barbro Westling mellom anna på grunn av «de enskilda 'vidrigheterna' i tortyr- och sexscenerna, dels att publiken 'konfronterades' så direkt.»[7]

I dag reknast Norén, saman med Jon Fosse, som den viktigaste skandinaviske dramatikaren i vår samtid, og den posisjonen han har som forfattar og dramatikar, vert gjerne samanlikna med posisjonen August Strindberg i si tid hadde. Til saman utgjer Noréns dramatikk ein særs

---

[3] van Reis (1997:442)
[4] Olsson (2013 29-30)
[5] van Reis (1997:12)
[6] http://www.dn.se/arkiv/teater/ett-undermedvetet-kaos-lars-norens-fursteslickaren-vacker-starka-kanslor/
[7] Westling (2014:32)

stor tekstmasse. Norén sjølv har i 2008 oppgjeve det til å dreie seg om over sytti drama til saman[8], medan forlaget hans, Albert Bonniers förlag, i sitt forfattarportrett skriv at det dreier seg om «ett hundratal» ulike drama.[9] I tillegg til å skrive, har han også regissert både eigne og andre sine drama for teaterscena og vore kunstnarisk leiar ved fleire av dei store teaterinstitusjonane i Sverige.

Det første dramaet sitt skreiv Norén som nemnt allereie i 1973, men det er altså i skiftet mellom 1970- og 1980-talet at fokuset for alvor vert retta mot dramatikken. Hans definitive gjennombrot som dramatikar kjem med dramaa *Natten är dagens mor* (1982) og *Kaos är granne med Gud* (1983), to delvis sjølvbiografiske familiedrama «om en familjs gradvisa sönderfall 1956 och 1961 på ett sydsvenskt landsortshotell»[10]. Desse to dramaa vart omgjorde til TV-produksjonar i 1984. Med suiten «Borgerliga kvartetter», med kammerspela *Höst och vinter*, *Bobby Fischer bor i Pasadena* og *Sommar*, når Norén ut til eit breiare publikum.

Det er konsensus blant kritikarane om at ein kan dele den dramatiske delen av Norén sitt forfattarskap inn i tre hovuddeler[11]. Den første er gjennombrotsdramatikken. I følgje Westling er denne delen prega av sjølvbiografiske familie- og partrilogiar. Mot midten av 1980-talet skriv Norén drama som i hovudsak skildrar «Östermalmsfamiljen och välsituerade par på middagar och i sommarhus»[12] i det som vert kalla den borgarlege perioden av Noréns forfattarskap. Mot slutten av 1990-talet skriv Norén stykke der menneske på utsida av samfunnet står i sentrum. Denne delen av forfattarskapet hans, har av kritikarane blitt rekna som den politiske perioden. Ein kan seie det slik at viss det frå 1970-talet til 1980-talet er eit skilje mellom lyrikk og dramatikk, finn vi eit skilje i dramatikken mellom 1980-talet og 1990-talet. Noréns 80-talsdramatikk er i hovudsak familiedrama i borgarskap og overklasse som finn stad i det van der Reis omtalar som «det slutna rummet». Utover 1990-talet skriv Norén om dei usynlege i samfunnet: rusmisbrukarar, heimlause og kriminelle. Trilogien *Morire di classe* som *Skuggpojkarna* er ein del av, høyrer til i denne fasen av forfattarskapet.

I same periode kjem også dramaet *Sju tre*, som er blant dei dramaa som har skapt mest offentleg debatt dei siste 20 åra. I følgje Westling forflytter Norén seg mot slutten av 90-talet

[8] Westling (2014:21)
[9] Forfattarportrett hos forlaget
[10] van Reis (1997:9)
[11] Westling (2014:21)
[12] Ibid 21

mot «en verklighet som framstår som just dokumentär, då han lämnar de borgarliga miljöerna för psykiatriska avdelningar och offentliga platser»,[13] og at denne tendensen i forfattarskapet hans når eit slags klimaks med *Sju tre* for der «prövade han att ta bort det sista som påminner om teater: sin egen i förväg skrivna pjäs och de professionella skådespelarna. I verklegheten 1999 stod tre fångar från Tidaholmsanstalten på scenen och yttrade det som de själva ville säga. Teatern var med *Sju tre* till sist verklighet.»[14]

I 2005 vart Noréns nesten 1800 sider lange dagbok utgjeve. Der utleverer han seg sjølv så vel som andre svenske kulturpersonlegdomar. Debatten som følgde utgivinga av *En dramatikers dagbok*, minner mykje om den debatten vi fekk i Noreg i 2009 i etterkant av Karl-Ove Knausgård sin første del av romansyklusen *Min kamp 1-6.* I 2013 vart ein del nummer to av Noréns dagbok utgjeve, *En dramatikers dagbok* 2005-2012, og den foreløpig siste delen; *En dramatikers dagbok 2013-2015*, kom i 2016. Same år kom også diktsamlinga *Stoft* ut. Hausten 2012 gav han ut det første skjønlitterære prosaverket på over 40 år, *Filosofins natt*, og i 2014 kom enda ei prosabok, *Ingen*. I samband med Noréns 70-årsdag i mai 2014, kom det to volum som til saman inneheldt over 40 drama.

Norén sitt forfattarskap er med andre ord svært mangfaldig og når ut til eit stort publikum, både av lesarar, tv-sjåare og tilskodare gjennom dei over femti åra han har vore produktiv. Forfattarskapet hans har også vore gjenstand for fleire forskarar, i neste kapittel vil eg kome nærmare inn på nokre av dei mest sentrale avhandlingane og bøkene som er skrive om Norén og hans forfattarskap.

[13] Westling (2014:140)
[14] Westling (2014:140-141)

1.3 Tidlegare forsking

I følgje Barbro Westling, er Noréns forfattarskap eit av dei mest utforska forfattarskapa når det kjem til nolevande svenske forfattarar[15]. Litteraturvitskaplege studium med utgangspunkt i trykte tekster om forfatterskapets «teman, förvandling, språk och konstans»[16] er skrive av forskarar som; Lars Nylander *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik* (1997), Mikael van Reis *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963-1983* (1997), Patrik Mehrens *Mellan ordet och döden. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik* (1999), Björn Apelkvist *Moderskonflikten i Lars Noréns åttiotalsdramatik* (2005), Björn Sundberg *Nedslag i nutida svensk dramatik* (2005), Cecilia Sjöholm *Att besvärja döden – död och återfödelsetematiken i Lars Noréns författarskap 1963-1999* (2011) og Ulf Olsson *Språkmaskinen. Om Lars Noréns författarskap* (2013), for å nemne nokre sentrale døme.

Mange av dei avhandlingane som er skrive om Norén sitt forfattarskap, handlar om poesien eller om dei tidlege dramaa hans. Sjølve overgangen frå poesi til dramatikk, gjer mellom anna Anders Olsson, Magnus Florin og Björn Sundberg reie for i sine studium. Avhandlinga til Mikael van Reis, legg vekt på den poetiske diktinga til Norén, men har også eit kapittel om den tidlege dramatiske diktinga. I tillegg har ei rekke publikasjonar av ulik art omhandla dramaet *Sju tre*, til dømes Rikard Loman i «Estetikens moraliske gränser. Förhållandet mellan verk och verklighet i Lars Nórens *Sju tre*», i *Litteraturens värden* (2009). Forfattaren og journalisten Elisabeth Åsbrink har skrive boka *Smärtpunkten – Lars Norén, pjäsen Sju tre och morden i Malexander* (2009) om dramaet og etterspelet det fekk.

Per Zetterfalk si avhandling *Inter esse – det skapande subjektet, Norén och Reality* (2008), er meir praktisk innretta. Zetterfalk var interessert i skapingsprosessen hos Norén, og observerte mellom anna førebuingane til oppsettinga av dramaet *Kyla* i 2003. Sven Hansell har mellom anna skrive om «hur genus formas och förandras i Noréns dramatiska författarskap (…)»[17] i *«Spegeln sprack från kant till kant» - Konstruktionen av maskulinitet i Lars Noréns dramatik* (2004). Yvonne Blomberg diskuterer i si avhandling myten og religiøse førestillingar sin rolle i store delar av Norén sitt forfattarskap. Denne avhandlinga reknast som den første som bryt med det sterke psykoanalytiske forskingsperspektivet som fram til då i stor grad hadde prega

[15] Westling: (2014:18)
[16] Westling (2014:16
[17] Hansell (2004:3)

Norénforskinga[18]. Teaterkritikaren Barbro Westling peiker på at sjølv om at mange av aspekta ved Noréns forfattarskap, er forska mykje på, er det ingen som har skrive om Lars Norén som forfattar på teateret. Ho har difor skrive *Lars Norén. Dramatikern* (2014) der ho gjennom å gje ei oversikt over fleire av Noréns viktigaste verk har «[…] sökt upp dem som arbetat med Noréns texter på teatern eftersom deras uppfattningar och arbetssätt har varit med om att forma dramatikern Lars Norén.»[19]

Sju tre er eit dokumentarisk drama som både på grunn av innhald og form og av utanomtekstlege årsaker fekk mykje merksemd både i Sverige og til dels også her til lands i 1999. Det var også debatten rundt *Sju tre* som i utgangspunktet vekte mi interesse for dramatikaren Lars Norén og bidrog til at valet fall på *Skuggpojkarna*, som på mange måtar kan seiast å vere den fiksjonelle ekvivalenten til *Sju tre*, då eg skulle velje verk til masteroppgåva mi. Som eg allereie har vore inne på, dreier mykje av forskinga som er gjort på Norén sitt forfattarskap seg om verk som tilhøyrer andre fasar av forfattarskapet enn den politiske fasen. Eg meiner at Norén mellom anna med *Sju tre* og *Morire di classe*-trilogien bidreg til å aktualisere samtidsdramaet sin plass i samfunnet gjennom at han gjev ei stemme til dei som ikkje har moglegheit til å snakke for seg sjølv, og dei stemmene er det viktig at vi får høyre. Mykje om det som er skrive i samband med denne perioden av forfattarskapet hans, er som eg allereie har vore inne på, skrive om *Sju tre*, og då er det gjerne andre ting som er i fokus enn sjølve dramaet. Oppgåva mi er ei nærlesing av *Skuggpojkarna* som har som mål å synleggjere kvifor det er viktig at vi veit om også dei vi ikkje vil vite av.

[18] Westling (2014:17)
[19] Westling (2014:20)

1.4 Problemstilling og metode

Som eg allereie har vore inne på i innleiinga, meiner eg at det er grunnlag for å kunne seie at forfattaren sin intensjon med *Skuggpojkarna* er å gje dei ansiktslause brotsmennene vi helst ikkje vil tenkje på at finst eit ansikt, altså å menneskeleggjere dei heller enn å gjere dei til noko *anna*. I ei tid der til og med Noregs dåverande (vinter 2018) justisminister karakteriserer overgriparar som «monster»,[20] debattklimaet endrar seg radikalt og både populisme og radikalisme har særs gode vekstvilkår, er det kanskje viktigare enn nokon sinne å sjå «den andres» ansikt heller enn å gjere menneske til monster. Å gjere nokon som har gjort seg skuldige i eit eller anna brot til noko *anna*, er ikkje eit imperativ for å kunne fordøme ei handling. Med dei to fengselsdramaa *Sju tre* og *Skuggpojkarna* i tillegg til *Personkrets 3:1*, i bakhovudet verkar det rimeleg trygt å slutte seg til det som verkar å vere den utbreidde forståinga av at Norén sitt prosjekt mot slutten av 1990-talet er nettopp dette: å gje menneske som på ulike vis står utanfor samfunnet ei stemme.

På kva måte gjev Norén personane i *Skuggpojkarna* menneskelege ansikt og korleis utfordrar framstillinga av dei dramatiske personane lesaren sine fordommar, mellom anna fordommen om brotsmenn som «monster»? Eg har allereie sitert Mikael van Reis, som i innleiinga til avhandlinga si skriv at på tross av dei store variasjonane i Norén si dikting, finn ein menneska i diktinga hans inne i et rom der dei «reduceras till att vara lika mycket sitt slut som sin början»[21], og viss det er slik også i *Skuggpojkarna* – at personane i dramaet er redusert til å vere like mykje sin eigen slutt som si eiga byrjing, går det då an å snakke om nokon form for utvikling hos dei ulike personane i dramaet? Og viss personane ikkje utviklast, men er statiske i dramaet, er det då mogleg for tilskodarane å endre si oppfatning av personane til å vere ei anna ved dramaets byrjing enn ved dramaets slutt? Det er desse spørsmåla eg vil forsøke å svare på i denne oppgåva.

Den metoden eg ser som mest føremålstenleg for å gjere det, er nærlesing, fordi denne nykritiske metoden legg vekt på analyse av teksta heller enn på kontekst og historiske tilhøve.

[20] https://www.facebook.com/listhaugfrp/posts/815314561973438. Dåverande justisminister i Noreg, Sylvi Listhaug, sette i gong ein stor diskusjon då ho la ut eit bilete på si facebook-side med teksta: «Pedofile monstre skal tas. Enig? Lik og del.» i januar 2018.
[21] van Reis (1997:20)

I hovuddelen av oppgåva vil eg difor lese *Skuggpojkarna* som eit autonomt verk utan å ta omsyn til dei historiske og biografiske omstenda dramaet er skrive i.

I tillegg til Emmanuel Levinas sin filosofiske etikk som fokuserer på «den Annen»[22] og Michel Foucault sin moralfilosofi vil eg og nytte meg av nokre av Stig Sæterbakken sine tankar om det gode og det vonde i litteraturen. Med omsyn til dramateori, har eg i hovudsak nytta *Å lese drama – Innføring i teori og analyse* (Helland og Wærp 2005).

[22] Aarnes i forordet til Lévinas' *Den annens humanisme* 1998

1.5 Teoretisk grunnlag

Skuggpojkarna kan sjåast på som ei etisk provoserande tekst fordi alt det vonde, skamfulle og øydeleggjande vert ståande heilt uimotsagd. Dramaet *Sju tre*, som hadde blitt spelt året før på teaterscener i Sverige, fekk same kritikk: Det finst inga korrigerande stemme. Det eg har sett meg føre å gjere i denne oppgåva, er å utforske kva metoder forfattaren av dramaet *Skuggpojkarna* nyttar for å utfordre dei fordommane mottakaren har og får i møte med verket. Det skal eg mellom anna gjere gjennom å nytte Lévinas' sin fundamentaletikk. Metodene ein forfattar nyttar, avhenger av intensjonen forfattaren har med å skrive ei tekst.

Etikk definerast gjerne som moralens teori, og handlar om førestillinga om kva som er rett og gale, godt og vondt eller akseptabelt og uakseptabelt, bredt definert kan ein seie at etikk er all tenking rundt normer og verdiar. Mot slutten av 1900-talet har etikk kome meir i fokus på mange område i samfunnet, også innanfor litteraturvitskapen. Litteratur kan i sin natur ikkje vere verdinøytral fordi at for at ei tekst skal kunne skrivast, krev det at forfattaren tek ei rekke ulike val basert på mellom anna erfaringar,bakgrunn og kva intensjon forfattaren har med å skrive teksta. Desse vala som takast, gjev kvar tekst ein etisk verdi.

Den franske filosofen Emmanuel Lévinas sin etikk omtalast gjerne som 'ansiktets etikk' eller fundamentaletikken og vender blikket bort frå subjektet og mot egets relasjon til den Andre. Eget, som gjennom tidene har hatt sin faste plass som subjekt, har gitt opp førsteplassen til fordel for Den Andre, og gjennom møtet med den Andre, får eit eige ansvar for den Andre. «For Lévinas inneber etikk først og fremst å plassere seg sjølv i relasjon med den andre. Kven denne «andre» er, er ikkje lett å få tak på, men for Lévinas tar den etiske relasjonen form av ein ansikt-til-ansikt-relasjon med den andre – på eit bestemt tidspunkt og i ein bestemt situasjon. Dette medfører at det å uttrykkje og gjere noko i den aktuelle situasjonen, i møtet med den andre, blir avgjerande.»[23]

> Å være Jeg betyr fra nå av ikke å kunne unndra seg ansvaret, som om hele skaperverket hvilte på mine skuldre. Men ansvaret som tømmer jeget for herskertrang og egoisme – om egoismen endog gjaldt frelsen – forvandler det ikke til et moment i den universelle orden, det stadfester det unike ved jeget. Det enestående ved meg er det faktum at ingen kan stilles til ansvar i mitt sted.
>
> For Jeget å oppdage en sådan retningsbestemmelse, det er å identifisere jeg og moral. Jeget foran den Annen er uendelig ansvarlig. Den Annen som fremkaller denne etiske bevegelse i bevisstheten, som forstyrrer den gode bevissthet hvor det Samme faller sammen med seg selv, tilfører et overskudd som ikke er tilpasset intensjonaliteten. Det er dette som er Higen, å brenne av en annen ild enn behovet som tilfredsstillelsen slukker, tenke hinsides det

[23] Lothe (2016:20)

> man tenker. På grunn av dette overskudd som ikke kan integreres, på grunn av dette hinsides, har vi kalt båndet som knytter jeget til den Annen, for ideen om det Uendelige[24].

Lévinas sine teoriar, kan nyttast – ikkje berre med omsyn til relasjonen mellom dei ulike dramatiske personane, men også med omsyn til relasjonen mellom dei dramatiske personane og tilskodaren. I ei etisk perspektivert lesing av eit drama, er dei dramatiske personane, og det dei gjer og ikkje gjer, viktig. Måten personane vert presentert på i dramaet, er også interessant å sjå på i eit etisk perspektiv. Difor har eg i denne oppgåva valt å leggje mykje fokus på dramatiske personane vi treff i *Skuggpojkarna*. Eg har valt å fokusere på eit utval av dei dramatiske personane, og vil gå nærmare inn på dei hendingane dei inngår i og dei handlingane dei utfører i dramaets notid og har utført før dramaets notid tek til. Gjennom å gjere dette, vonar eg å seie noko om dei etiske spørsmåla som vert stilte i dramaet *Skuggpojkarna.*

---

[24] Levinas (2008:43)

2. Teater og politikk

2.1 Introduksjon

Som eg allereie har vore inne på, er det semje bland kritikarane om at Norén mot slutten av 1990-talet er inne i det som reknast som den politiske perioden av forfattarskapet. Dei dramaa han skriv i denne perioden, set søkelys mot menneske som finn seg på utsida av samfunnet på ein eller anna måte. Eg har valt å omtale på trilogien *Morire di classe* og dramaet *Sju tre* som døme frå denne delen av forfattarskapet i dette kapittelet for at det ikkje skal bli for omfattande. Først presenterer eg trilogien *Morire di classe* og gjev eit kort resymé av handlinga i *Skuggpojkarna*. Desse to underkapitla etterfølgjast av ein diskusjon som i korte trekk dreier seg om forfattarintensjonen i underkapittelet «Teater og politikk», her vil eg i hovudsak nytte *Skuggpojkarna* som døme.

I Riksteatern sitt studiemateriale til dramaet *Kyla* (2003) er et sitat frå Lars Norén attgjeve: «Teatern kan påverka, ge de maktlösa ett språk. Jag vill göra teater som genererar kunskaper. […]. Jag vill bryta ner gränsen mellan publik och åskådare. Om vi inte använder teatern för att lära oss om samhället, om vi inte får in samhället i teatern, kommer teatern att dö.»[25] Dette illustrerer tydeleg prosjektet til Norén. Han vil at dramaa han skriv skal generere kunnskap om samfunnet, og meiner at viss ikkje samfunnet får sin plass i teateret, kjem teateret til å vere ein utdøyande kunstform. I det å generere kunnskaper, ligg det i dette tilfellet ein kritikk mot enkelte tilhøve i samfunnet som ikkje nødvendigvis den gjengse borgar som vel å bruke ettermiddagen sin på teateret er medvete om, til dømes korleis livet til innsette i eit fengsel artar seg, eller for den saks skuld, kven dei innsette i eit fengsel eigentleg *er*. Når forfattarintensjonen uttrykkast så tydeleg som det Norén gjer her, gjev det eit tydeleg belegg for å kunne definere dei dramaa han skriv i denne delen av forfattarskapet sitt som politiske drama.

[25] Riksteatern studiematerial til *Kyla*, våren 2003

2.2 Morire di Classe

I 1968 vart fotoboka *Per non dimenticare. 1968. la realtá di «morire di classe»,* ein fotoserie frå eit mentalsjukehus teke av dei italienske fotografane Carla Cerati og Berengo Gardin utgjeve. Det er ei bok som skal dokumentere tilhøva ved eit mentalsjukehus (eller asyl, som den direkte oversettinga av 'manicomiale' til norsk tyder). Denne boka syner menneske i fullstendig utanforskap, i tvangstrøyer og skitne omgjevnadar, med tomme blikk og inga håp for framtida. Denne fotoserien skal Lars Norén ha vore inspirert av allereie i 1973 då han på tre veker skreiv *Fursteslickaren*[26]. Sven Hansell siterer frå eit intervju med Norén:

> Jag började skriva pjäsen en natt, när jag låg och bläddrade i en italiensk bilddokumentär, Morire di Classe. Där finns bilder av det kapitalistiska samhällets mentala utslocknande som kan få en att sluta känna, älska, drömma och försätter en i en absolut beredskap av känslighet, behov, drömmar.[27]

Denne fotoboka var også ei inspirasjonskjelde meir enn tjue år seinare, då dramatrilogien *Morire di Classe* vart påbegynt. Det første dramaet i trilogien, *Personkrets 3:1* kom i 1997 og i 1999 kom *Skuggpojkarna*, mens den siste og avsluttande delen av trilogien, *A la mémoire d `Anna Politkovskaia* var ikkje ferdig før i 2008. Av dei tre einingane, er det berre *Skuggpojkarna* som er utgjeve i bokform. *Personkrets 3:1* er eit drama som fremstår som ei: «[…] spegling av 'välfärdssamhällets' bakgård – redan däri ligger en implicit men tydlig samhällskritik, vilken i flera textpartier också blir explicit.»[28] Handlinga finn stad i eit undergrunnsmiljø, blant narkomane, prostituerte og alkoholiserte. Det dei har til felles, er at dei har hamna på utsida av storsamfunnet. Det var lenge uklårt kva tre drama trilogien bestod av. Fleire stader, mellom anna i Uelands masteroppgåve og i Christopher Grøndahls korte biografi på nrk.no[29], reknast dramaet *Sju tre* som det andre dramaet i trilogien, men dette samsvarar ikkje med forfattaren si eiga oppfatning. Han seier i fleire intervju, til dømes i nyhendemagasinet Fokus[30] at *A la mémoire d'Anna Politkovskaïa* er det siste stykket i *Morire di classe.* Dette dramaet, som har fått namn etter den russiske regimekritiske journalisten som vart skote og drepe utanfor heimen sin i 2006, er eit drama som skildrar eit land i oppløysing etter krig og terror, der alle etiske og moralske reglar har brote saman[31].

---

[26] Hansell (2004:77)
[27] Hansell (2004:77)
[28] Sundberg 149
[29] https://www.nrk.no/kultur/lars-noren---biografi-1.526465
[30] https://www.fokus.se/2008/10/lars-noren-letar-efter-ljuset/
[31] Pressemelding frå Riksteatern

«Morire di classe» kan på norsk omsetjast til «Død over klassen!», «klassedøden» eller «ein klasses død». Det vil derfor vere på sin plass å definere omgrepet «klasse» kort her. Ifølge den franske sosiologen Pierre Bourdieu kan ein klasse definerast som eit sett av individ med omtrent same posisjon i det sosiale rommet, eit rom der individa kan plasserast alt etter kor mykje økonomisk, sosial, og kulturell kapital dei har. Den klassiske forståinga av kva ein klasse er, har i samfunnsvitskapen vore knytt opp til marxistisk teori som i hovudsak har delt inn i klassar av dei som eig og dei som ikkje eig, men sosiologen Bourdiou legg i tillegg til det reint økonomiske også vekt på andre faktorar. Kor mykje økonomisk, sosial og/eller kulturell kapital ein har, avgjer kor mykje makt ein har. Bourdieu sine teoriar om kulturell kapital har mellom anna vorte nytta som ei forklaring på kvifor mellom anna akademiske prestasjonar ofte avheng av foreldrane dine sin posisjon i samfunnet.

Menneske er flokkdyr som treng å høyre til i eit sosialt fellesskap. Tidlegare, lenge før klasseteoriane, var det bokstaveleg tala livsnaudsynt. Så lenge menneske har eksistert, har det vore større og mindre grupper som har tilfredsstilt vårt behov for tilhøyrsle: familie, klanar, stammar, nasjonalstatar, rike, fattige, kommunistar, anarkistar. Kvar og ein av oss høyrer gjerne til meir enn ei gruppe. Denne tilhøyrsla verkar både sjølvdefinerande og gjer at du vert plassert og definert av andre. Kort sagt, alle menneske treng nokon å føle ein eller anna form for samhald og likskap med sine medmenneske.

Så kan det hende, at det skjer at ein av ein eller anna grunn fell utanfor den klassen, eller den gruppa du har tilhøyrt. Kva skjer med identiteten til eit menneske som brått finn seg sjølv utanfor fellesskapet dei i større eller mindre grad har høyrt til i? Dei tre dramaa i trilogien *Morire di classe* handlar på kvar sin måte om menneske som på ein eller anna gong i si fortid har høyrt til ein «klasse», men som i dramaa, ikkje lengre gjer det. Dei er plasserte, eller har plassert seg sjølv, på utsida, anten det er fordi dei har blitt råka av krig, blitt dømde for brot eller råka av andre uheldige omstende som har gjort dei til heimlause, brotsmenn, rusavhengige eller til psykiatriske pasientar. Det er tale om ein form for deklassering der ei rørsle frå ein «klasse» til ein anna (eller kanskje til ingen klasse i det heile), vert «ein klasses død» for desse personane. Gjennom dei vala dei har gjort eller den skjebnen som har tilkome dei, har deira sosiale rang blitt redusert.

Viss ein tolkar desse dramaa dit hen at dei kan lesast som ein kritikk mot samfunnet, vil det også gje meining å sjå på desse dramaa som eit slags dødsstøyt til den tradisjonelle, marxistiske klasseinndelinga, «Død over klassen!» I vår stadig meir individfokuserte verd er det eit paradoks at menneske, som hangar etter å vere så unike og einestående samstundes

skal ha eit så sterkt behov for å høyre til ein klasse og at den klassen du høyrer til i har så mykje å seie for kven du *er*. Kanskje kan ein lese stykka som høyrer til *Morire di Classe* som ei oppmaning om å handsame menneske som individ, og sjå deira menneskelege ansikt og ikkje berre som eit produkt av sin kapital og sine handlingar.

For å bruke *Skuggpojkarna* som døme, vert det gjort eit poeng ut av at kva sosial klasse du kjem frå, ikkje spelar nokon rolle i det heile tatt når du først *er* idømd ein straff du må sone. Innanfor murane, er du berre en «skuggpojke», uansett kven du har vore tidlegare i livet. Personane kjem i utgangspunktet frå vidt ulike sosiale klassar, og deira opphavlege klassetilhøyrsle er for mange av dei ein viktig del av deira identitet. Det ser vi særleg når det kjem til personen Olof, som er lege og legeson. Han trekk fram sin tidlegare gode, sosiale status fleire gonger, men der han finn seg sjølv no, har denne statusen ingenting å seie for nokon andre enn han sjølv. Sjølv om han gjentekne gonger trekk si forfina fortid fram for sine med-fangar og for tilskodaren, gjev det han ingen fordelar. Det er hos Olof fallet på den sosiale rangstigen er størst, for han går frå å vere ein respektert mann i eit høgstatusyrke til å finne seg heilt på botn av den sosiale rangstigen.

Både i *Personkrets 3:1* og *Skuggpojkarna* har fleire av personane fjerna seg frå den klassa dei opphavleg har høyrt til i som ein direkte konsekvens av eigne handlingar. I det vi treff dei, er dei klasselause menneske som lever på kanten av samfunnet, anten det er som heimlause i *Personkrets 3:1* eller som brotsmennene i *Skuggpojkarna.* Den siste eininga av trilogien, *A la mémorie d`Anna Politkovskaia,* er, som nemnt, omstenda annleis enn i *Personkrets 3:1* og *Skuggpojkarna*. Først og fremst fordi personae dramatis kjem frå eit land som er råka av krig, og ikkje frå trygge Sverige. I eit land med krig og naud, forsvinn den klassiske klasseinndelinga i samfunnet i stor grad, då vert du først og fremst eit offer for krig og naud, og ikkje først og fremst overklasse, middelklasse eller lågklasse. Dette avsluttande dramaet i trilogien er eit samarbeidsprosjekt mellom Riksteatern, Théâtre National i Brussel og Théâtre Nanterre-Amandiers i Paris[32] og handlar om unge asylsøkarar frå eit land, som kan vere kva krigsråka land som helst[33].

Norén vart kunstnarleg leiar for Riksteatens avdeling Riks Drama i 1999. Sven Hansell siterer i *«Spegeln sprack från kant til kant» Konstruktionen av maskulinitet i Lars Noréns dramatik*.

[32] http://www.mynewsdesk.com/se/pressreleases/sverigepremiaer-foer-lars-norens-a-la-memoire-d-anna-politkovskaia-247311
[33] ibid

(2004)[34] det som kan seiast å vere, ikkje berre Riks Drama, men også Norén sitt (eige) prosjekt i denne delen av forfattarskapet hans, skrive av forfattaren sjølv på Riksteatern si heimeside:

> -Att berätta om vårt samhälle och de dolda rummen, det är hela syftet med Riks Drama. Att använda teatern i samhällets tjänst, som samhällsforskning. Teaterns uppgift är även att utveckla människans inlevelseförmåga, för utan empati återstår endast det kalla, råa.

Denne «programerklæringa» for kva teateret skal vere, stadfester at det skal vere ein institusjon som skal nyttast for å tene samfunnet gjennom 'samhällsforskning'. Teateret skal ikkje vere ein rein underhaldningsinstitusjon, men ein arena der 'de dolda rummen' skal avdekkast og visast fram for publikum. Riks Drama og Norén sitt prosjekt blir dermed å vise fram også det vonde og vanskelege, det som Stig Sæterbakken i sitt essay «Det onde øye: Om Edgar Allan Poe: Sladrehjertet (1843)» skriv at det kan synast som at ein berre kan reflektere rundt gjennom å ta avstand frå viss ein vil beholde sin rolle som 'anstendige medmennesker og lovlydige samfunnsborgere'.[35] Det er ikkje gjennom å ta avstand til og lukke auga for det vonde at ein (for)blir eit godt menneske, men gjennom å evne det å setje seg inn i andres situasjon, også i dei tilfella der ein er heilt framand for den andres situasjon.

[34] Hansell (2004:78)
[35] Sæterbakken (2012:44-45)

2.3 *Skuggpojkarna* – eit handlingsreferat

Stefan skal på jobb og ventar på at Centralvakten ved institusjonen skal sleppe han inn. Det er ikkje like enkelt denne gongen som han er van med at det er. Nokre av dei innsette sit samla føre TV på samlingsrommet. Samtalen deira følgjer tv-innslaga. Litt seinare er nokre av dei innsette ute i luftegarden, og nykommaren Per tek kontakt med Christoffer. Deretter får vi nok eit bilete av Stefan som framleis står nedanfor overvakingskameraa og snakkar med Centralvakten gjennom porttelefonen. Han innrømmer til Centralvakten at han er mordaren som vakta ser drepe ei kvinne i ein park på monitoren sin. Neste gong vi treff han, sit han saman med Anders på samlingsrommet.

Vi får vere med i ein terapitime. Det er den første av mange. I luftegarden snakkar Per med Arne. Christoffer lagar eit stort englespel på verkstaden. Fleire av dei innsette og Tommy, ein av dei tilsette, sit i samlingsrommet og ser på TV. Ein morgon kjem Stefan og Tommy inn på cella til Memo for å hente han til terapitimen sin. Anders, Per, Stefan og Tommy er på treningsrommet. Per uttrykker sin forakt for pedofile. Seinare kjem Stefan inn på cella til Arne og gjev han beskjed om at det er telefon til han. Arne snakkar med dottera si. Olle er saman med Tommy på verkstaden. Han filar på ein metallbit han seier at han treng for å reparere brillene sine.

I samlingsrommet snakkar nokre av dei innsette om advokatar. Christoffer fortel at han har ein usynleg jakthund, Anders fortel Arne at han får besøk av foreldra sine snart. Om kvelden ser dei på tv og diskuterer fotball og fyller ut tippekupongar. Seinare, kanskje neste dag, når alle er samla på samlingsrommet, fortel Christoffer korleis han drap si eiga mor. Olle sit åleine på cella si. Memo, Arne, Per og Christoffer er ute i luftegarden. Dei ser to rådyr på innsida av murane som står og et gras. Olle får eit stumt panikkutbrot på cella si. I samlingsrommet sit Anders, Arne, Per og Christoffer og snakkar om korleis rådyret kom seg inn. Olle er på verkstaden saman med Tommy. Han lagar eit krusifiks.

I en korridor sit ei vakt, bak ei panserdør ligg ein fange. Fangen er naken under lakenet og har tissa på seg. Han seier mamma på kurdisk. Dei fleste andre er samla på samlingsrommet. Dei skal feire bursdagen til Olof med kake. Olof sit på cella si og held på med slektsforsking. Stefan kjem inn og seier at dei har ringt frå sjukhuset for å seie at far hans har døydd av eit hjarteattakk. Tommy og Stefan inspiserer cella til Olle. Dei trur han vil kome til å ta sitt eige

liv. Andre påskedag sit Anders, mora og faren hans saman med to vaktar på eit pledd i ein park. Foreldra har med seg ei piknik-korg med heimebakte bollar, smørbrød og kaffi. Mora spør om korleis han har det i fengselet. Anders får ei oppdatering om kva som skjer i deira liv. I samlingsrommet spør Arne Olof korleis gravferda til far hans var. Per snakkar om at han vil sone i eit anna fengsel.

Olof og Arne sit på cella til Olof, Olof fortel om slektsforskinga si. Han seier at han skal fortsette som lege når han vert fri. Arne fortel at han var gift og at han mista jobben sin. Kona trefte ein annan og ville skiljast. Olof spør om sonen til Arne, og om dei brukte å gå rundt nakne heime då han og kona enno var gifte. Han spør om Arne pleidde å gå inn og bre dyna over guten viss han vakna og måtte på do om natta, og om Arne hadde ereksjon når han gjekk inn på rommet til guten. Han spør om han gav guten noko roande før han gjorde noko med guten, og fortel at det brukte han å gjere.

Stefan og Tommy sit på vaktrommet etter at alle har gått til ro inne på cellene sine. Tommy summerer opp handlinga i ein episode av ein TV-serie. Tommy spør korleis det går med sambuaren til Stefan. Stefan fortel at ho ikkje følar seg bra på grunn av hormonbehandlinga ho går på for å kunne bli gravid. Han seier at dei slit litt fordi ho synest ikkje at han engasjerer seg så mykje som han burde. Han har prøvd å ringe ho heile dagen, men ho har ikkje svara. Sist gong ho ikkje svara, fortel han, hadde ho teke 25 sovepiller. Stefan forsøker å ringe ho igjen, får ikkje svar og skal til å leggje på røret, men vert sittande med det i handa.

Olle finn fram kroken han har laga på verkstaden og plasserer den inn i ein bit med brød før han svelgjer han. Så set han seg på senga og les i Bibelen mens han ventar.

2.4 Teater og politikk

Gjennom tidene har politikk og teater vore to storleikar knytt opp mot kvarandre på ulike måtar. I det antikke Hellas var teater ikkje berre underhaldning, men eit middel for å samle folket som vart hyppig nytta av mange av leiarane, og som absolutt var ein sentral del av det politiske livet. I opplysningstida vart kritikk mot eineveldet forma som komediar for å sleppe gjennom den strenge sensuren mange stader i Europa. I realismen vart teaterscena nytta som ein arena der problem vart sete under debatt og i litt nyare tid har dramatikarar som til dømes Berthold Brecht, viss agenda med var å gjere tilskodaren til eit handlande menneske gjennom å motivere han til å gjere noko med dei forholda i samfunnet som var kritikkverdige, øvd stor makt når det kjem til å utforme teateret til å vere det vi kjenner det som i dag. Dette ønskte Brecht å få til gjennom å undeleggjere det som skjedde på scena slik at det vart mogleg for tilskodaren å gjere seg opp ei meining om det, og er eit grep vi kjenner som Verfremdung-effekten.

> (…) Skuespilleren kan uttrykke en distansering gjennom å omforme skikkelsen til tredje person, eller handlingen til fortid. Handlingen brytes av med at en skuespiller går ut av situasjonen ved hjelp av ulike former for direkte henvendelse til publikum, som tale og sang. «Verfremdung» kan for eksempel skapes ved forskjellige former for avbrytelser av hovedfortelling.[36]

Denne distanseringa eller illusjonsbrota som bryt med den naturalistiske grunntonen i Norén sine 90-talsdrama, finn til dømes stad gjennom direkte tale til publikum og gjennom nokre av tablåa. I *Skuggpojkarna* er det også framheva i sideteksta i byrjinga av stykket:

> *Kanske står alle männen som ett mörkt block mitt på scenen och när ljuset långsamt tar upp lösgör de sig och går till sina skilda positioner och rum.* (9)

Teater er i sin natur ein sosial kunstform fordi den impliserer eit fysisk møte mellom eit publikum og eit sett handlande aktører som står på ei scene. Gjennom tidene har teaterscena ved ulike høve vorte nytta til å fremje bodskap med politisk innhald, men det finst inga unison semje om kva «politisk teater» er. Michael Kirby stiller i sin artikkel «On Political Theatre»[37] eit krav om at for at noko skal definerast som politisk teater viss det er: «[…] a performance that is intentionally concerned with government, that is intentionally engaged in or

[36] Leirvåg og Eriksen 2009:131

[37] *The Drama Review: TDR*, Vol. 19, No. 2, Political Theatre Issue (Jun., 1975), s. 129-135

consciously takes sides in politics»[38]. Denne definisjonen av politisk teater, kan oppfattast som for snever fordi Kirby nyttar ordboka Webster sin definisjon av 'political' som:

1. of or concerned with government, the state or politics
2. having a definite governmental organization
3. engaged in or taking sides in politics; as *political* parties.
4. of or characteristic of political parties or politicians; as *political* pressure[39].

Det etymologiske opphavet til ordet politikk, er det greske ordet *politikos,* '[det] som vedkjem byen, staten'.[40] Viss ein nyttar dramaa *Personkrets 3:1* eller *Skuggpojkarna* som døme, finn handlingane i begge desse dramaa stad på transittområde som er konstruerte av 'staten', anten det er i eit rivingsklart parkeringshus eller ein nedlagt t-baneperrong som i *Personkrets 3:1* eller ved ein lukka, psykiatrisk institusjon som i *Skuggpojkarna*. Det som finn stad her i desse 'ikkje-stadane' eller 'mellomromma' som aldri er ein endeleg destinasjon for nokon, vedkjem i høgste grad 'staten'. Det er ikkje berre omgjevnadane for handlinga i desse dramaa, som gjer det naturleg å rekne dei som politiske drama. Dei inneheld også ein bitande kritikk mot sentrale aspekt av samfunnet, særleg med omsyn til korleis utanforskap vert behandla.

Som eg allereie har vore inne på, har Barbro Westling, basert på ein konsensus blant kritikarane, valt å tredele den delen av forfattarskapet til Norén der han i hovudsak skriv drama. Til den perioden av det dramatiske forfattarskapet som Westling kallar for den politiske perioden, høyrer mellom anna dramaa *Sju tre* og *Skuggpojkarna* til. Det er ikkje heilt urimeleg å omtale desse to dramaa i same andedrett, for dei har ein del fellestrekk og vart skrive om lag samstundes. Då Norén fekk det etter kvart famøse brevet frå ein av dei innsette som var med i ei teatergruppe ved Tidaholm-anstalten og ønskte hjelp til å finne eit drama med berre mannlege rollar, var Nóren allereie i gong med å skrive *Skuggpojkarna*. Kanskje det var ein faktor som bidrog til at interessa hans vart vekt for teatergruppa i det heile tatt.

Kan ei tekst vere uetisk? Det er opningsspørsmålet i essayet «Litteraturen og det etiske»[41] Spørsmålet vakte interessa mi fordi eg nettopp hadde lese om Lars Norén sitt stykke *Sju tre* (1999) som i vårt naboland vart gjenstand for massiv kritikk og årsak til den største debatten rundt eit teaterstykke i vår tid. Allereie då førestellinga hadde premiere i februar 1999, var mange kritiske til at desse dømde kriminelle som faktisk var innsette i eit fengsel fekk moglegheit til å tre fram på ei scene som (det som kunne vere) 'seg sjølv', med sine

[38] *The Drama Review: TDR*, Vol. 19, No. 2, Political Theatre Issue (Jun., 1975), s. 129
[39] Ibid. 129
[40] Definisjon frå Språkrådet si ordbok
[41] Sæterbakken (2012:92)

nynazistiske og antisemittiske utsegn nærast uimotsagde. Norén fekk massiv kritikk for å ha skrive eit drama så nært opp til historia som høyrte verkelege brotsmenn til. Mange reagerte på at ein ved å leggje til rette for ei oppsetjing av stykket hadde gjeve dei fengselsinnsette ei scene der dei fekk framføre sine hatske tankar og bodskap og endatil fekk applaus for det. Kritikarane meinte at det var vanskeleg å avgjere om dei innsette «spelade eller verklegen gav uttryck för vad de själva ansåg.»[42], og om det verkeleg var slik at dei var seg sjølve på scena og fekk framføre sine nazistiske overtydingar til applaus frå publikum, - var det ikkje då særs problematisk både å leggje til rette for at dei fekk ei scene å framføre sine tankar på, og å forsvare deira moglegheit til å gjere det?

Men var dramaet i seg sjølv uetisk, og viss det var det – kva var det som gjorde teksta uetisk? Var det dei utydelege linjene mellom røynda og scena som var problemet? Var det det at skodespelarane som framførte teksta på scena i sanning meinte det dei sa, og på den måten gjorde det menneskefiendtlege innhaldet i teksta til meiningar med større validitet fordi dei som presenterte det faktisk meinte det? Debatten som raste i Sverige etter premieren var uansett svært amper og engasjerte mange. Ein journalist i Svenska Dagbladet politimeldte Tony Olsson og Mats Nilsson for hets mot ei folkegruppe, og forfattaren Anita Goldman skreiv eit ope brev til Norén der ho fortalte om kjensla av å vere ekskludert frå førestellinga på grunn av sitt jødiske opphav.[43] Sjølv om *Skuggpojkarna* og *Sju tre* skil seg frå kvarandre på fleire område, er det også fleire likskapstrekk som gjer det interessant å sjå dei litt i samanheng med kvarandre. Dei er begge skrive i den perioden som Westling kallar den politiske perioden av Noréns dramatiske forfattarskap, og dei er begge 'fengselsdrama' der dei dramatiske personane har gjort seg skuldige i brot av ein slik karakter at dei sonar for dei. Ein viktig skilnad mellom dei to dramaa er at skiljet mellom fakta og fiksjon ikkje er uklårt i *Skuggpojkarna* som i *Sju tre.* Den viktigaste årsaka til at kritikken hagla mot *Sju tre*, baserte seg jo på det at det var uklårt kor vidt «skodespelarane» spelte ei rolle som «skodespelarar» eller ikkje spelte ei rolle, men var der som «seg sjølv». *Sju tre* vart ein form for reality-drama som produksjonen etter kvart mista regien over.

Stykket vart for alvor gjenstand for kritikk etter at ein av dei innsette drap to politimenn medan dei var på permisjon i samband med framføring av stykket, men med drapa i Malexander[44] skifta debatten fokus frå å dreie seg om kor vidt det var etisk riktig å plassere

[42] Westling (2014:7)
[43] Westling (2014:8)
[44] Som mellom anna Elisabeth Åsbrink har skrive om i boka *Smärtpunkten:* Lars Norén, pjäsen *Sju tre* och morden i Malexander

desse mennene på ei scene der dei skulle spele utgåver av seg sjølv til å dreie seg om kor vidt teaterproduksjonen hadde skuld i handlingane til desse mennene.

> Forbrydere sættes til at spille forbryder-roller på teatret for at øge autenciteten, og da man gjorde det på Riksteatern i Sverige ved Lars Noréns stykke *Sju tre* endte det i ren katastrofe, idet virkeligheden tog over: Forbryderne flygtede efter den sidste opførelse, begik et røveri og nedskød brutalt og dræbte to politibetjente. Grænsen mellem fiktion og virkelighed omkranser ikkje længere teatret, men er en del af teatret. Og det kan så undertiden ende i de rene katastrofer. Men andre gange bliver det til en elegant leg, der vittigt driller tilskuernes opfattelse af, hvad der er fiktion, og hvad der er virkelighed.[45]

Ville kritikken vore like skarp og kome frå like mange kantar viss dette ikkje hadde funne stad? Neppe. Var det framleis mange som meinte at det var feil av Norén å la to erklærte nynazistar stå uimotsagde på scena og fremje antisemittisk propaganda? Absolutt. I motsetning til i *Sju tre,* er personane i *Skuggpojkarna* fiktive. I oppsetninga er det profesjonelle skodespelarar som speler rollane som dei innsette, men også dette dramaet tar opp opprørande tema. Dei innsette har gjort seg skuldige i forferdelege brot som gjennom dramaet gradvis vert avdekte på ulike vis, først og fremst gjennom dei monologane eg har valt å gje samleomgrepet «terapiscener», men også gjennom dialog mellom dei dramatiske personane. Samstundes som dei grusomme handlingane dei har gjort seg skuldig i vert avdekt, vert også dei tragiske historiene deira det, noko som fører til ei viss kjensle av empati mot desse mennene.

Brecht skriv at:

> Det teater vi har bruk for, skal ikke bare muliggjøre følelser, impulser og innblikk som springer naturlig frem av forholdet mellom menneskene i den bestemte historiske situasjon handlingen er henlagt til. Teateret skal også beslaglegge og befordre tanker og følelser som selv spiller en rolle ved forandringen av denne situasjon.[46]

Teateret har altså som funksjon å bringe framover tanker og kjensler om noko som er større enn sjølve handlinga i dramaet. Gjennom å syne for publikum det vonde, dei som er utan håp om noko framtid, dei som har mislukkast på alle vis og tar igjen anten med hat eller berre med sjølvforakt, er det ei moglegheit for at det vil kunne gjere verda til ein litt mindre rå og kald plass.

---

[45] Peripeti 1/2004 «Teater og/eller porno» (2004:10)
[46] Brecht (1959:22)

3 Nærlesing av *Skuggpojkarna*

3.1 Introduksjon

Den moderne dramatikken har gjort ei tematisk dreiing frå å ha eit fokus på forhold mellom menneske, der den ytre handlinga og dialog er dei viktigaste komponentane, til å få eit fokus på subjektet og subjektet sin indre tilstand som det mest sentrale. På grunn av denne dreiinga, byrjar framstillinga av subjektet sin indre tilstand å konkurrere med framstillinga av ytre handling i moderne dramatikk[47]. *Skuggpojkarna* er eit godt døme på eit drama som ligg nærmare eit tilstandsdrama enn eit handlingsdrama i feltet mellom å vere ei handlingsfokusert tekst og å vere eit drama fokusert på dei dramatiske personane sin indre tilstand. Det betyr ikkje at dramaet ikkje har ei handling på det ytre plan, men heller det at det ikkje er den ytre handlinga som er det mest sentrale i dramaet.

På det ytre plan, er *Skuggpojkarna* i hovudsak eit realistisk drama, med naturalistiske trekk. Björn Sundberg skriv i si avhandling *Nedslag i nutida svensk dramatik* at Norén sin dramatikk veksler mellom ulike gradar av realisme. Det finst sekvensar som Sundberg kallar realism*trancenderande* fordi dei også har ei 'yttre verklighet',[48] medan andre sekvensar i Norén sine drama i følgje Sundberg er udiskutable brot på den realistiske grunntonen i dramaa. I *Skuggpojkarna* er både nokre av tablåa og morgonscenene døme på realismebrot. Dette vil eg kome tilbake til litt seinare.

> Den realistiske teatertradisjonen er ofte knytt til det å setje problem under debatt og å ha ein kritisk funksjon. Naturalismen kan på mange måtar sjåast på som ei slags vidareføring av realismens program. Representasjonen og imitasjonen av røynda skal vere så truverdig som mogleg, men i mykje større grad enn i realistisk tradisjon, ønsker naturalismen å gje ei objektiv og verdifri skildring[49].

Dette kapittelet er todelt. I den første delen av kapittelet, vil eg gå nærmare inn på korleis dramaet *Skuggpojkarna* er komponert. I tillegg til å sjå nærmare på kva dei to ulike laga av tekst, hovudtekst og sidetekst, i dramaet representerer, vil eg også omtale nokre av dei mange tablåa ein finn i *Skuggpojkarna.* Årsaka til at eg har valt å leggje særleg vekt på desse, er at eg meiner at dei er veldig sentrale med omsyn til det eg har valt å tolke som forfattaren sitt prosjekt: nemleg det å gje dei dramatiske personane eit ansikt.

---

[47] Helland og Wærp (2005:55)
[48] Sundberg (2006:109)
[49] Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen (2005:114)

Eg vil også seie noko om dei to storleikane tid og rom. Desse er interessante å sjå nærmare på særleg fordi det er eit fengselsdrama, der alle så nær ei scene finn stad innanfor murane til denne ikkje namngjevne institusjonen. Det er ein stad som på mange måtar er ein slags ikkje-stad for dei aller fleste. Med det meiner eg at det er ein stad som ein rett nok veit at finst, men som ein ikkje oppsøker utan at ein er nøydd. I tillegg er majoriteten av dei dramatiske personane innsette som sonar ein dom som ikkje er fastsett i tid. Dette gjer det naturleg å førestille seg at dei dramatiske personane si oppfatning av tid, skil seg på mange område frå den oppfatninga av tid som resten av samfunnet har. Ved at persepsjonen av tid i dramaet er radikalt annleis enn den ordinære oppfatninga av tid, meiner eg at det er verdt å sjå nærmare på det her.

3.2 Komposisjon

Dramaet innleiast med ei sidetekst som gjev instruksjonar om scenerommet og dei dramatiske personane som er innsette ved institusjonen. Scenene i dramaet består først og fremst av hovudtekst, med korte og lite detaljerte instruksjonar i sideteksta. Unntaket til dette, er dei scenene som kan tolkast som tablå. Hovudteksta har form både som replikkvekslingar mellom to eller fleire av dei dramatiske personane, og som monologar i terapisekvensar der terapeuten, viss han finst, er off-stage. Desse monologscenene, gjer at dramaet i enkelte sekvensar går over til å bli ein form for tilståingsdramatikk, der dei innsette (stumt) vert oppfordra til å tilstå sine synder.

Det at *Skuggpojkarna* er eit drama og ikkje ei episk tekst er på ein måte meiningsberande for forståinga av innhaldet i dette dramaet. Medan epikk er forteljande litteratur, er dramatikken ein type framvisande litteratur som består av ein sekvens av notidige scener som i vel så stor grad let ei handling utfalde seg føre auga på tilskodarane og på den måten fortel ei historie. Likevel ligg dette dramaet på nokre måtar nærme episk dikting enn det tradisjonelle, handlingsfokuserte drama der mellommenneskelege relasjonar er mest sentralt. Årsaka til at ein kan hevde det, er at dei mange terapiscenene forma som monologar, gjev dei dramatiske personane ei moglegheit til å styre sine eigne historier. I desse scenene, er det berre det dei dramatiske personane vel å snakke om som vert synleg for tilskodaren, og ikkje deira interaksjon med omverda. Her er det berre dei dramatiske personane som styrer si eiga historie. Det er ingen der som kan korrigere, supplere eller stille spørsmål ved det som vert formidla av dei dramatiske personane i desse scenene fordi, sjølv om dei dramatiske personane kan vende seg mot publikum – bryt det med alle konvensjonar for eit publikum på teater å respondere på noko av det dei dramatiske personane seier eller gjer.

Mykje av det tilskodaren får vite om dei dramatiske personane i *Skuggpojkarna*, kjem fram gjennom at dei dramatiske personane sjølv fortel si historie. Kunna tilskodaren får om dei dramatiske personane gjennom deira eiga historie, må handsamast på ein annan måte enn det som skjer i dramaets notid. I og med at det er deira eiga historie dei fortel, er det deira subjektive oppfatning om kva som har skjedd tilskodaren får formidla. Då må tilskodaren i enno større grad enn ved andre høve stille seg spørsmålet om kor vidt personen er ein truverdig formidlar av sanninga. Ofte vil vel svaret på akkurat det spørsmålet vere eit nei. Ein person som er dømd for eit eller anna alvorleg brot, vil vel typisk ikkje vere den ein har mest tiltru til når det kjem til å formidle ei objektiv sanning om sin eige bakgrunn, seier

fordommane våre. Det at førstepersonsforteljarane i dette dramaet utelukkande er personar som vi som tilskodarar har eit ønske om å distansere oss frå i hovudsak på grunn av dei vonde handlingane dei har gjort seg skuldige i, gjer kanskje på mange måtar dramaet enno meir etisk utfordrande. Kvifor har Norén valt å nytte seg av personar med i utgangspunktet låg etos som formidlarar i dette dramaet, og kva effekt har det? Ein person sin etos baserer seg både på det personen seier og gjer og korleis vi oppfattar måten han er på og det han seier, og ikkje minst på den kunna ein har om personen frå tidlegare. Ved å gi så mykje av ordet til personar som ein i utgangspunktet gjerne ikkje vil sjå som vidare pålitelege, altså personar med ein låg etos, kan by på visse utfordringar. Som mottakar handsamar ein i utgangspunktet informasjon som kjem frå ein avsendar med lågt etos på ein anna måte enn viss det hadde vore ein avsendar med høg truverd som hadde formidla informasjonen. I *Skuggpojkarna* har dei dramatiske personane ein låg etos, det er det inga tvil om. Det dei fortel opplevast i mange høve likevel å vere tett opp til det tilskodaren vil kunne anta at er tett opp til ei objektiv sanning, mellom anna på grunn av graden av utlevering og ubehag fleire av dei dramatiske personane syner når dei skal prate om visse tema.

Jakob Lothe skil i si bok *Etikk i litteratur og film* (2016) mellom to hovudvariantar av etos i litteratur og film. Den typen etos han kallar diskursetos, definerer han som: «(…) det inntrykket vi som lesar eller tilskodar dannar oss av personen og/eller forteljaren slik han eller ho står fram som handlande i den verbale diskursen eller filmdiskursen (…)»[50]. Lothe skriv vidare at diskursetos gjerne endrar seg i løpet av filmen eller boka, særleg viss det skjer ei utvikling med personen, eller at han på andre måtar overraskar oss. Den andre forma for etos, kallar Lothe signaletos. I dette omgrepet ligg den forståinga av ein person sin etos som vi har før vi tek til å lese boka eller sjå filmen.[51] Skal vi sjå på personane i *Skuggpojkarna* med omsyn til desse to omgrepa, vil det vere naturleg å tenke at dei tilsette ved institusjonen i utgangspunktet har eit godt signaletos, medan dei innsette sitt signaletos ikkje er godt. Etter kvart som handlinga i dramaet utviklar seg, justerer diskursetos oppfatninga tilskodaren har til dei dramatiske personane, og dermed også deira signaletos. Viss det er låg diskrepans mellom desse to storleikane, meiner Lothe at det kan tyde på at det er lite spenning i teksta. Når det kjem til dei dramatiske personane i *Skuggpojkarna* si utvikling, og dermed også justering av deira signaletos, er det eit par ting som er verdt å trekkje fram. På mange måtar er utviklinga hos dei dramatiske personane i dramaet relativt liten. Unntak her er Olle, der mykje tyder på

[50] Lothe (2016:15)
[51] ibid

at han lukkast med å ta livet sitt, og på den måten går frå å vere ein lidande levande til å vere død i løpet av dramaet. Dei andre innsette finn seg tilsynelatande på same stad når stykket vert avslutta som det dei er i byrjinga. Likevel har dramaet sin diskursetos endra vår oppfatning av dei ulike personane, mellom anna gjennom å la dei sleppe til med sine historier noko som gjer at bilete vi får av dei som brutale brotsmenn gjennom å ha fått kjennskap til dei brota dei har gjort seg skuldege i må justerast fordi dei kanskje like mykje som å vere brotsmenn som har påført uskuldige smerte, er offer for nokon andre sin vondskap. Der er likevel ikkje dei monologiske terapiscenene der dei fortel om sine, nesten utan unntak, tragiske forhistorier, som bidreg mest til å justere tilskodarane sitt bilete av dei innsette. I mine auge er det tablåa som gjer det, for i motsetnad til monologane styrt av personar som vi i utgangspunktet antek at er upålitelege, er tablåa ikkje det.

3.3 Tablå og performance i *Skuggpojkarna*

Det er ganske mange scener i *Skuggpojkarna* som kan definerast som ein type tablå, ein form for levande bilde måla i ord som ikkje har nokon form for dialog i seg. Ordet 'tablå' har sitt opphav i det franske ordet for bilde – *tableau*, eller *tableau vivant* – levande bilde. I litteratur og scenekunst vert ordet 'tablå' nytta om framstillingar som nyttar motiv og komposisjonsteknikkar frå målarkunsten[52]. I *Skuggpojkarna* opptrer tablåa gjennom sideteksta og er arrangerte på ein slik måte at kvart av dei illustrerer sentrale moment i dramaet. På denne måten har desse tablåa vidt ulike uttrykk, men og ein veldig viktig funksjon i dramaet. Dei er ikkje plasserte på den kronologiske tidslinja som handlinga i dramaet følgjer, og som verkemiddel overskrider tablåa på den måten både den realistisk-naturalistiske grunntonen i dramaet og handlinga i seg sjølv.

Ingen av tablåa er på nokon måte kommentert, dei står åleine og fungerer som sjølvstendige scener. Mange av tablåa har liten eller ingen direkte samanheng med dei scenene som kjem like før eller etter. Då vert det opp til tilskodaren å fortolke desse tablåa og setje dei inn i ein samanheng. Wenche Larsen skriv i sin artikkel «Det fri-gjerande tablået. Tablåets funksjon i Cecilie Løveids dramatikk.»[53] at:

> I den dominerande Ibsen-tradisjonen skal handlinga skape ein ytre røyndomsillusjon av det kronologiske løpet til ei underliggjerande forteljing gjennom ordet. Løveids drama er i større grad ei visuell framstelling av ei indre røynd gjennom fysiske rørsler og biletleg tale. Ho bruker ikkje kropp og bilde i staden for ord, meining og handling, men for å utvide og overskride ordet, meininga og handlinga, og skape andre slags meiningar og handlingar.[54]

Denne oppsummeringa av Løveids dramatikk, meiner eg også er treffande for å kunne beskrive den funksjonen alle dei ikkje-dialogiske passasjane har i dramaet *Skuggpojkarna* også. Det finst ei handling som utspelar seg kronologisk gjennom dramaet, og det finst scener med retrospeksjon der vi får eit innsyn i det som har skjedd tidlegare, men det er framleis kanskje gjennom dei visuelle framstellingane, dei scenene eg har valt å kategorisere som tablå, at vi får eit verkeleg innblikk i det som er sjølve kjernen i dramaet. Gjennom tablåa vert «orda, meininga og handlinga» overskridne, mellom anna fordi dei ikkje kommenterast av nokon. Som eg allereie har vore inne på, vil det for mange vere naturleg å plassere dei innsette i ei rolle som ein upåliteleg formidlar av sanninga gjennom det dei sjølv vel å fortelje. I tablåa

[52] Larsen i von der Fehr (red.) (2004:196)
[53] Larsen i von der Fehr (red.) (2004:194)
[54] ibid

er det ikkje i like stor grad mogleg å kategoriserast som anten påliteleg eller upåliteleg, det er ikkje ein gong eit vidare interessant spørsmål å stille i denne samanhengen. Tablåa er berre det vi ser, dei kommenterast ikkje på nokon måte, og lesast saman med det dei dramatiske personane ytrar i andre scener. Her kjem den indre røynda fram gjennom dei fysiske rørslene, gjentakingane av dei same monotone handlingane illustrerer eit potensiale langt større enn det konkrete som framsynast på scena. Effekten av at dei same, tilsynelatande irrelevante kvardagshendingane vert gjentekne fleire gonger rett etter kvarandre, er at augeblinken vert utvida og trer ut av kronologien i dramaet sin handlingsdel. Fleire av tablåa skaper også ein illusjon av tilhøyrsle mellom dei dramatiske personane som scenene med dialog ganske tydeleg synleggjer at ikkje eigentleg er der.

3.3.1 Symbolske tablå

Nokre av tablåa i *Skuggpojkarna* skil seg frå dei resterande tablåa i dramaet. Dei kan seiast å vere bilde på det groteske, det perverse og det monstrøse, dei handlingane som er orsaka til at dei innsette *er* innsette. Desse tablåa er symbolske tablå som dreg auga til tilskodaren mot det framande og ubehagelege, det som vi eigentleg ikkje vil tenke på at finst. Desse fungerer som ei forsterking på det nokon av dei innsette fortel i sine terapisituasjonar utover i dramaet, der det gradvis kjem fram kva brot dei er dømde for. Desse tablåa bør kanskje også sjåast i samanheng med eit anna realismebrot i dramaet, nemleg drapet i parken som Centralvakten ser ein mann (som Stefan bekreftar er han) slå i hel ei kvinne i ein mørk park. Denne scena vil eg gå nærmare inn på i neste kapittel, men det kan vere interessant å påpeike her at sjølv om dette bilete er annleis enn det dei to tablåa er, er det ting som peiker mot at det kan vere nyttig på sjå på dei i ein samanheng.

Allereie rett etter rollelista, finn vi det første av dei symbolske tablåa:

I rummet hänger sju gipsavgjutningar av barns bröstkorgar, både pojkar och flickor, från fem till tio år – de är avskurna vid halsen och midjan och armarna. Vita. (7).

Dette bildet kan lesast i samanheng med eit anna tablå som finst lengre ut i stykket:

Röd mordscen. Ett barn blir dödat. (50).

Eg vil dvele litt ved desse to tablåa fordi dei skil seg frå dei andre tablåa i stykket på to område. For det første når det kjem til motivet. Dei andre tablåa har motiv henta frå dramaet si notid, mens desse to motiva ikkje har det. Det første av desse tablåa, syner avstøypingar av brystkassane til sju barn, og dette er det første biletet tilskodaren møter på i *Skuggpojkarna*.

Dei sju avstøypingane har ikkje noko hovud, og at dei er avstøypingar av brystkassane til både gutar og jenter, kan ein gå ut frå at ein berre veit fordi det står skrive i teksta. Vi veit òg at dei er kvite, noko som gjer at dei vert ståande i ein slags dobbel kontrast: både til skuggane som er allstadnærverande i stykket og til den raude mordscena som finn stad seinare i dramaet.

Dei to tablåa står også i ein slags motsetnad til «skuggpojkarna» på den måten at det første tablået representerer noko som er dødt. Gipsavstøypingane er berre eit riss av noko som ein gong potensielt har vore i live, men sjølve avstøypingane har aldri vore det. Den raude mordscena er eit bilete på ein brutal overgang mellom det å vere i live og det å ikkje vere det. Når eit born vert drepe i den raude mordscena, inneber det også at nokon drep barnet, og den nokon er det sannsynleg å anta at er ein av «skuggpojkarna», om enn berre symbolsk i tablået. Det er mogleg å argumentere for ei lesing av dette tablået som eit slags bilete på brutaliteten i dei brota dei innsette vi treff i *Skuggpojkarna* har gjort seg skuldige i. Stykket gjev som nemnt ingen forslag til korleis tilskodaren skal reagere på desse tablåa, det er ingen andre kjensler enn tilskodaren sine eigne som kan nyttast for å gje dei meining.

Det tredje siste tablået i dramaet, kan også seiast å tilhøyre kategorien symbolske tablå. Også i dette tablået har barn som motiv.

Ett stort änglaspel.

Christoffer tänder tre ljus, men istället för små gyllene metallänglar som börjar snurra runt av värmen är det tre barn, pojkar, sju åtta år, som hänger i ställningen. (144)

Dette tablået kan setjast i samanheng med ei scene frå verkstaden tidlegare i dramaet. Der er Christoffer i gong med å lage dette englespelet som han «[…]ska skicka […] till Ryssland. Dom behöver lite leksaker där. Dom har det så skitigt där.» (32). I scena frå verkstaden uttrykker Christoffer til Stefan at: «Jag tänkte att den skulle bli stor, nästan i naturlig storlek.» (32). Medan eit englespel i utgangspunktet gjev assosiasjonar til den kanskje høgst verdsatte av alle familiehendingar i året, julefeiringa, gjev englespelet i tablået meir assosiasjonar til å vere eit slags torturreiskap heller enn ein juledekorasjon. I staden for gylne metallenglar, er det nemleg tre gutar i åtteårsalderen som byrjar å snurre rundt når stearinlysa er tent i Christoffer sitt englespel.

Desse tre tablåa, har alle barn som motiv. Det første i form av bysteforma gipsavstøypingar, det andre, og knappaste, tablået syner eit barn som blir drepe og det tredje tre barn som er festa til ei innretning som gjer at dei heng og snurrar rett over tente stearinlys. Det første

tablået, er som sagt berre ei avstøyping av barn, medan det andre tablået syner overgangen frå levande til død for eit barn. I det siste tablået, fungerer dei gylne metallenglane (som skulle hengt der) som ein død kontrast til dei tre gutebarna som heng i innretninga.

3.3.2 Tablå med motiv frå notidshandlinga

Medan dei symbolske tablåa er dei som tydelegast fungerer som realismebrot i dramaet fordi motiva ikkje er henta frå notidshandlinga i dramaet, har mange av tablåa i *Skuggpojkarna* ein tilsvarande funksjon som dette tablået frå Arne si celle:

Arnes cell.

Arne stiger upp från sängen, går bort till en stol, sätter sig. Det blir mörkt. Samma sak upprepas tre gånger. Black out mellan scenerna. (17)

Tablå som dette, syner ei og same enkle hending som skjer tre gonger etter kvarandre. Han står opp frå senga, går bort til ein stol, set seg ned og så blir det mørkt. Mellom dei tre gjentakingane av same scene, markerer sideteksten at det skal vere black out. Denne scena er eit godt døme på ei scene som trer ut av kronologien og vert større enn seg sjølv. Den enkle handlinga som synast her, er lausrive frå tida samstundes som at ho symboliserer det endelause og ikkje-tidfesta. Scena gjentakast tre gonger, men det som skjer i scena, er truleg tett opp til det som skjer kvar einaste morgon på Arne si celle. Slik blir desse tilsynelatande uviktige stillbileta av kvardagsaugeblink veldig sentrale i lesinga av dramaet.

Tablå som dette er på sett og vis bilete som bidreg til å markere at tida går. Desse tablåa syner kvardagslege ting som gjerne vert gjentekne ei viss mengd gonger og får fram den hendingslause monotoniteten i liva til dei tilsette og tida som går. Desse tablåa har ei ytre, realistisk ramme og ein kan kanskje nytte Sundberg sitt omgrep realismetrancenderande[55] for å beskrive dei, fordi samstundes som den ytre handlinga i desse tablåa er realistisk, gjer gjentakingane av handlinga i dei at dei bryt med den kronologiske tidslinja i dramaet. På same måte som scena frå Arne si celle, er det ikkje først og fremst innhaldet i tablåa som gjer dei viktige, men heller gjentakinga av handlinga i tablået. Eit anna døme på eit tablå med same funksjon, kan ein sjå mellom anna i dette tablået:

> *Rastplatsen.*
>
> *Fem av männen går ut, liknar skuggor; en vakt som har uppsikt över rastgården tittar ut, skramlar med nycklar, drar sig tillbaka; männen går till olika platser; Christoffer kammar sitt*

[55] Sundberg (2006:109)

hår, sätter på sig solglasögon; Arne tänder en cigarrett etc. Det blir mörkt. Sedan ljust igjen. Sedan upprepas samma sak två gånger.

Tre minuter lång. (40)

Også dette tablået famnar hendingar som skjer, på meir eller mindre same måte, tallause gonger. Det at dei fem personane som går ut, liknar på skuggar, er også eit bilde som går igjen på ulike måtar i mange av tablåa. Når ein skikkelse liknar på ein skugge, er det ein skikkelse utan særtrekk. Skuggen kan vere kven som helst. Dei to personane som etter kvart vert nemnt ved namn, Christoffer og Arne, gjer ting som vi allereie veit er typiske for dei. Sideteksta gjev ingen informasjon om kva dei andre tre mennene tek seg til, men avsluttar instruksjonane med «etc.» etter å ha gjeve instruksjonar om kva Christoffer og Arne gjer når dei kjem ut i luftegarden. Det kan tyde på at også det personane *gjer* i scena, eigentleg er så irrelevant at det ikkje ein gong er verdt å nemne. Tablåa som fungerer som eit slags performativt innslag i dramaet og er med på å bryte med den naturalistiske grunntonen i stykket. Dette har mellom anna Jørgen Ueland og Wenche Larsen skrive om i samband med sine tolkingar av Norén sin 90-talsdramatikk[56]. Dei fem mennene i luftegarden i dette tablået liknar på skuggar og vert overvaka av ei vakt som kastar eit blikk ut og skramlar med nøklane sine som for å markere at han er der, at han ser dei. Han treng ikkje å stå på post å faktisk observere det dei gjer når han allereie med nøklane sine har markert at nokon ser dei.

I motsetning til i mange av dei andre scenene frå luftegarden får vi ikkje nokon informasjon om vêr og tidspunkt i denne scena. Det kan tolkast dithen at denne scena ikkje eigentleg er plassert ned på den lineære tidslinja, og kan kanskje lesast som ein episode som ikkje høyrer den kronologiske, realistiske rekka av hendingar i dramaet til, men det Bäckström kallar punktuell tid[57]. Eg forstår dette omgrepet som ein mogleg måte å forklare denne scena og scener som liknar som scener som ikkje eigentleg kan plasserast ned på ei lineær tidslinje. Dei fungerer heller som ein markør på at det som vert presentert i desse scenene, det er livet innanfor desse murane. Dei fem personane er i byrjinga ansiktslause og liknar på skuggar, først seinare i scena vert Christoffer og Arne nemnt som to av dei fem mennene, og ikkje ein gong då er det særleg relevant kven desse skuggane eigentleg er, for det kan eigentleg vere kven som helst utan at det har nokon innverknad på funksjonen til tablået. I tillegg til tablået frå Arne si celle og frå luftegarden, finst det også fleire døme på tablå som har denne

[56] Larsen, Wenche: «Dramatiker i postdramatisk tid. Lars Norén og skandinavisk dramatikk» i Vagant 1/2001 og Ueland, Jørgen 2004 *En pragmatisk vending mot tilskueren – en ny form for realisme i Lars Noréns drama Personkrets 3:1* Hovedoppgave i litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo

[57] http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:516395/FULLTEXT01.pdf

funksjonen i dramaet. Nokre av tablåa er meir eller mindre same motiv berre med små variasjonar. Dette tablået, også det frå luftegarden, namngjev ingen av dei fem mennene som står ved veggen:

> *Rastplatsen.*
>
> *En grå vägg. Fem av männen står vid väggen; två av dem lutar sig mot den, de har, liksom en av de andra, lagt armarna i kors över bröstet; står en stund så, en av dem upplöser sedan greppet men lägger dem sedan i kors igen, efter en stund; de två som står längst fram har byxor och skjorta, en som är vit och en som är blå. Deras ansikten är suddiga, både för oss och dem själva. De vet inte vad de ska visa för känslor. De som inte håller armarna i kors har händerna i byxfikorna, vill röra sig, men vågar inte. De försöker stå så stilla som möjligt, men ögon och fingrar rör sig oroligt. En av männen böjer sig ner och kliar sig på högra sidan nedanför knäet, på höger ben. En annan kliar sig några gånger i vänster mungipa. En av dem nickar som om han tröttnat på att stå där och tänker gå, men han går inte.* (52)

Dei fem innsette som opptrer i denne scena, kan vere kven som helst. Anonymiteten deira forsterkast ytterlegare ved at «Deras ansikten är suddiga, både för oss och dem själva.» Ansikta til dei innsette er altså ikkje berre utydelege for tilskodarane (oss), men også for dei innsette sjølv. Viss ein set denne instruksjonen i samanheng med det som kan tolkast til å vere Noréns forfattarintensjon, det «å gje dei ansiktslause eit ansikt», uttrykker dei utydelege ansikta i denne scena den kanskje største utfordringa med det prosjektet. Det er ikkje berre tilskodaren som har utfordringar med å sjå «Den Andres ansikt» når dei ser på desse mennene: også for mennene sjølv, er kven dei sjølv og deira medfangar *er* utydeleg. Sideteksta beskriv at dei ikkje veit kva kjensler dei skal vise, at dei vil bevege seg, men ikkje tør, og at sjølv om dei forsøker å stå så stille som mogleg, er auga og fingrane deira i uroleg rørsle. Både frykta for å bevege seg og dei urolege auga og fingrane, er uttrykk for dei kjensler, som sideteksta seier at dei ikkje veit om dei tør å vise.

> *Rastplatsen.*
>
> *En gård med grovt grus. Volleybollnät. Bänkar mot fängelsefasad. Stefan, Per och Anders spelar i ena laget. Tommy, Christoffer och Memo i det andra.*
>
> *Arne och Olof tittar på, vandrar runt, sitter.*
>
> *Olle sitter på en bänk, tittar upp i himlen, som om han solade sig, men det finns ingen sol.*
>
> *De spelar i tre minuter.* (64)

I dette siste tablået er det ingen direkte gjentakingar som det var i dei to første døma, men det er eit glimt av ei heilt ordinær hending som finn stad i luftegarden. Her er alle dei individualiserte dramatiske personane med i same scene, det er ikkje noko skilje mellom dei

tilsette og dei innsette: ein tilsett og to innsette speler på kvart av dei to laga. Dette er ein av få gongar Olle er nemnast i samband med dei andre innsette. Sjølv om han er til stades, er han ikkje saman med dei andre. Han «tittar upp i himlen, som om han solade sig, me det finns ingen sol.» Måten Olle agerer på i dette tablået, peiker direkte tilbake til den første sideteksten, der Olle forsøker å få auge på Gud, men «[…] det är bara en stor hemsk lampa som lyser mot mig rakt i ansiktet så att jag inte ska kunna se dig […] (11). I følgje Blomberg[58] «[…] betraktas de tre ljuskällorna – dagsljus, sol och eld – i noréntexten som en enhet. I princip rör det sig om ett och samma ljus som tilltar i styrka: det lyser, värmer, bränner, förtär och återföder.» Der den «hemske lampan» lyser Olle i ansiktet og tek frå han moglegheita til å sjå Gud i den innleiande delen av dramaet, er det eit fråvære av lys i form av manglande solskin som moglegvis står i vegen for ei guddommeleg oppleving i dette tablået.

Eit anna fellestrekk som mange av dei tablåa eg trekk fram har, er talet tre som går igjen fleire stader. Ting gjentakast tre gonger, scena skal spelast i tre minutt, Olle vert lagt i belte av Stefan og Tommy eller tre lys vert tent. Blomberg trekk i si avhandling fram dei scenene eg har kalla «morgon-scenene» og den gjennomførde bruket av talet sju der[59]. Ho skriv at «Övergripande kan man säga att pjäsen *Skuggpojkarna*, som har många bibliska inslag, handlar om skuld och forlåtelse och kanske är det inte en tilfällighet att siffran sju återkommer under vaktens och Stefans dialog».

Viss ein kan tolke det slik at talet sju ikkje er tilfeldig i scenene mellom Stefan og Centralvakten, kan det kanskje vere nærliggande å tenkje at talet tre, som vert gjenteke så mange gongar i dramaet, særleg i desse tablåa, heller ikkje er tilfeldig. Talet tre er rekna for å vere nesten like viktig som talet sju, og også vere eit symbol på heilskap. Talet tre er også noko som går att som eit «magisk» tal i til dømes eventyr-sjangeren. Viss ein kan lese gjentakinga av talet tre i *Skuggpojkarna* med dette i bakhovudet, kan det kanskje tolkast dit at desse sekvensane som skal gjentakast tre gongar, spelast i tre minutt og liknande, kanskje har talet tre til felles for at å markere at dei har det til felles at dei skjer uavhengig av den lineære og kronologiske tidslinja.

Dei fleste av tablåa eg har gått nærmare inn på her, får fram det kvardagslege, det menneskelege og tidvis sårbare i dei dramatiske personane og tilværa deira. På grunn av at mange av scenene som inneheld dialog i *Skuggpojkarna*, først og fremst gjev eit inntrykk av

[58] Blomberg (2011:303)
[59] Blomberg (2011:338)

dei dramatiske personane si manglande evne til kommunikasjon, og i all hovudsak er monologiske, meiner eg at tablåa er særs viktige i ei etisk lesing av stykket. Årsaka til det er at gjennom at det er at desse scenene er med på å menneskeleggjere dei dramatiske personane på ein heilt anna måte enn det scenene med dialog (eller kanskje helst forsøk på dialog) og terapiscenene gjer. I og med at eg i denne oppgåva vil forsøke å finne ut på kva måte Norén menneskeleggjer og gjev eit ansikt til dei dramatiske personane i *Skuggpojkarna,* skal eg vidare i dette kapittelet fokusere på nokre av dei tablåa eg meiner at medverkar til dette. Fleire av desse tablåa er med på å teikne eit bilete av dei innsette som sårbare og hjelpelause offer heller enn skremmande forbrytarar. Dette biletet vert ytterlegare forsterka av monologane i terapiscenene. På mange måtar opptrer dei innsette i *Skuggpojkarna* meir som offer for si eiga skjebne enn som trugande brotsmenn. Dei snakkar om redsla for å gå ut og gjere vanlege ærend i frykt for å gjere noko dumt, Olle snakkar om å vere venelaus i oppveksten og om kor hardt far hans banka han då han forgreip seg på kusina si då han var åtte eller ni (38-39), Christoffer talar om frykta han hadde for å gå heim fordi mor hans låg naken og venta på at han skulle komme heim frå skulen sånn at ho kunne forgripe seg på han allereie frå han gjekk i 3. klasse (102-103). Fleire av dei andre har også liknande historier dei fortel frå si fortid. Dei har ikkje blitt som dei er heilt utan påverknad utanfrå, dei er eit produkt av arv og miljø. Dette er sjølvsagt inga unnskyldning for dei tinga dei har gjort mot andre, men det er på sett og vis med på å forklare kvifor dei er som dei er.

Det finst vel knapt ein meir patosfylt song enn Eric Clapton sin «Tears in heaven», som vart skrive rett etter at Clapton mista den fireårige sonen sin i ei fallulykke. Dei store spørsmåla om liv og død som teksta handlar om, syng Christoffer «*oerhört vackert och utan känsla*» (101). Desse to karakteristikkane av framføringa, er i utgangspunktet motsetnadsfylte. Korleis går det an å synge *oerhört vackert* utan at ein legg kjensler i framføringa? Og særleg når det er ein song som er så kjenslefylt som «Tears in heaven»? Difor er det litt interessant at det ikkje er konjunksjonen *men* som er nytta i samanbindinga, men *och.* Her er det ikkje ein motsetnad mellom det å synge vakkert og det å synge utan kjensler.

3.3.3 Tablå med Olle som motiv

Olle er som allereie nemnt, kanskje den innsette som held seg aller mest for seg sjølv. Han er nedst på hierarkiet og dei andre innsette fordømer han på grunn av brota han er dømd for. Han gjev uttrykk for å vere fylt av anger, og mange av dei tinga vi ser han gjere i løpet av dramaet,

kan oppfattast som eit forsøk på å gjere bot gjennom å straffe seg sjølv. Mange av scenene der Olle deltek, kan kategoriserast som tablå. Vi skal sjå nærmare på tre av dei her.

> *Rum, cell.*
>
> *Olle sitter på sin brits med naken överkropp, med ryggen mot åskådarna. Han piskar sig så gott han kan med en brun livrem, man ser inte själva livremmen, bara hans arm som slår långsamt monotont stilla över axeln och under vänstra armen. Man hör ljudet och låga stönaden. Det är inte sexuellt. Det tar tre minuter. Sedan kommer Tommy in och tar livremmen ifrån honom. Han sitter kvar ensam, bortvänd, gråter.* (47)

Flagellasjon, eller pisking, var tidlegare ein veldig utbreidd avstraffingsmetode som vart nytta som ein konsekvens for ei gal handling. Offentleg, organisert fysisk avstraffing finn ikkje stad i vår del av verda lengre, men er enno ein avstraffingsmetode nytta i nokre sjia-islamske regimer. Flagellasjon som metode for å framkalle religiøse openberringar, straffe seg sjølv eller uttrykke anger er vanleg innanfor fleire religionar, også kristendomen. Det at Olle vel pisking som metode for å straffe seg sjølv eller uttrykkje sin anger, får difor ein religiøs og symbolsk effekt. Der fysiske avstraffingsmetoder vert nytta som straff (i staden for fengsel og bøter), var og er dei gjerne gjennomførte offentleg. Årsakene til det er fleire. Det skulle verke preventivt og skape frykt for å gjere dei same feila som det personen vart straffa for, samstundes som det bidrog til å lage eit skilje mellom den som vart piska og dei som var tilskodarar, mellom den kriminelle (dei andre) og dei ikkje-kriminelle (oss). Olle er sin eigen tuktar, og den piskinga han held fram med, finn stad på cella hans, som er det næraste han kjem sitt eiga rom. Medan ting som vi gjer på våre rom ikkje er private og ikkje opne for nokon andre enn dei vi vil, er Olle sitt rom opent for alle som vil sjå. Tilskodarane ser han sjølv om han sit med ryggen vendt bort mot dei, og dei tilsette ser han og vel etter tre minutt å gå inn på cella hans å ta frå han beltet han piskar seg sjølv med. Olle blir etterlaten gråtande til seg sjølv utan rett til å påføre sin eigen kropp fleire piskeslag.

Er det i det heile tatt mogleg å gjere godt att ein fatal feil? Gjennom heile dramaet viser dei scenene Olle er med i, ein lidande mann som tilsynelatande vil finne ein måte å bote på det gale han har gjort.

> *Olle står vid ett av handfaten och tvättar sina händer, han står någon meter från handfatet. Medan han tvålar in sina händer tar han ett steg bakåt, sedan ett steg fram, sedan ett bakåt och ett fram och så vidare, medan han tittar nedåt och sedan uppåt och så vidare.*
>
> *Christoffer får syn på honom och börjar härma honom en bit därifrån.*
>
> *Ljus, sedan mörkt.* (80)

Det å toe (eller vaske) sine hender, er ofte nytta som eit uttrykk for å markere eit ønske om å fråskrive seg ansvaret for noko ein har gjort. Opphavet er bibelsk, og kjem frå beretninga om den romerske stattholdaren Pontus Pilatus, som fekk i oppgåve å avgjere skuldspørnaden som vart fremma mot Jesus. Han gjorde det, men vaska etterpå henda sine, noko som symboliserte ei avstandtaking mellom det han meinte var rett og den dommen han endte opp med å gje Jesus. Gjennom å nytte den nærast seremonielle handvasken som motiv i dette tablået, kjem nok ein gong Olle sin anger for dei syndene han har gjort seg skuldig i tydeleg fram. Christoffer si herming av rørslene til Olle, kan tolkast som ein form for latterleggjering av den eigentleg meiningslause gesten det å toe sine hender er: på same måte som Pontus Pilatus alltid vil vere den mannen som avsa dødsdommen over Guds son, vil også Olle alltid vere skuld i sine syndar.

Utviklinga av historia til Olle, finn som eg allereie har vore inne på, i hovudsak stad gjennom tablåa. Rørslene hans beskrivast ofte som små og apatiske. I den innleiiande sideteksta […] *går han ut från sin plats som han gick ut ur ett rum, ställer sig utanför dörren till rummet, står stilla* […]. *Han står kvar, går sedan in igjen, gå till sin plats och står bara och tittar.* […] (10) før han i neste scene *står på knä vid sin madrass och ber, svetten rinner över hans ansikt; man hör slutet på en lång bön.* (11). Dei neste tablåa med Olle som motiv, er tablået der han piskar seg sjølv inne på cella si (47) og det tablået der han står ved eit handfat og vasker hendene sine (80). I terapiscena som følgjer rett etter dette siste tablået, beskriv sideteksta at Olle *Sitter på en stol. Ibland när han talar kastar han huvudet snett bakåt, och blundar, som ett djur som lider, försöker komma ifrån flugor*. (81) Det er ei slags usystematisk forskyving av situasjonen til Olle, der tilstanden som vert beskrive i dei ulike scenene pendlar frå å vere apatisk til å vere desperat. Frå å verte samanlikna med eit lidande dyr i byrjinga av ei av terapiscenene, finn det neste tablået der Olle er motiv stad inne på cella hans.

> *Ett rum.*
>
> *Olle sitter naken på en stol i sitt rum och ser på tv. Han reser sig, går bort till britsen, tar en brun filt med svarta ord på och breder ut den över britsen, rättar till den så att den ligger rak, går sedan och sätter sig på stolen igjen, sitter och tittar på filten.* (91)

Dette tablået minner om fleire av dei andre scenene med Olle, der han fortapar seg til ei apatisk kjensle og lukkar seg heilt. Denne scena tolkar eg til å vere eit slags nullpunkt i historieforløpet til Olle, for i den neste scena frå cella hans, har han lagt fram: *tre punschpokaler och ställt ett glas mjölk på nattduksbordet vid sidan om Bibeln som ligger*

uppslagen. (97) Denne enkle serveringa, kan tolkast til å vere substitutt for det brødet og vinen som symboliserer Jesu' legeme og blod i den kristne nattverden. Gjennom å gjennomføre denne riten, skal den kristne få styrke og tilgiving frå Gud. Olle les Markusevangeliet 11, vers 22-25 lågt for seg sjølv. Den siste delen av det utdraget han les, lyder: «Och när I stån och bedjen, så förlåten, om I haven något emot någon, för att också eder Fader, som är i himmelen, må förlåta eder edra försyndelser.» (97)

Mellom dette tablået og det neste, opptrer Olle i ei scene saman med Tommy og Stefan. Også denne scena finn stad på cella hans. Den introduserande sideteksta beskriv situasjonen: *Olle sitter på britsen på en hög av avföring; har lindat in sig med ett vitt lakan; smetat ner väggen bakom sig som ett spädbarn.* (105) Når Tommy og Stefan snakkar med han, repliserer han berre med «Ja tack». For Olle finst det inga tilgiving for hans synder, verken hos seg sjølv eller hos nokon andre. Avskyen som Tommy og Stefan viser når dei kjem inn på cella hans, er rett nok knytt opp mot at heile cella hans er smurt inn med menneskeavføring i akkurat dette tilfellet, men den fysiske handlinga (å smøre si eiga avføring utover) kan også tolkast meir symbolsk. Dei brota han har gjort seg skuldig i, gjer han like utoleleg og avskyeleg som eit menneske som, bokstaveleg tala, sit innsmurt i sin eiga dritt.

Det neste tablået har fått tittelen «Nedbrytning», og er det nest siste tablået med Olle som motiv.

> *Nedbrytning.*
>
> *Olle får ett frukansvärt panikutbrott, alldeles stumt, kastar möbler och föremål i sin cell, skriker stumt. Stefan och Tommy kommer springande, bryter ned honom, släper iväg honom och lägger honom i bälte.*
>
> *En del av bältesläggningen repeterast tre gånger, som en koreografi. Det blir mörkt och sedan ljust igjen, så att man ser den i fragment.*
>
> *Man ser till exempel Stefan och Tommy när de är klara; en av dem böjer sig ner över Olle, den andre är på väg ut, gång på gång.*
>
> *Lite senare får man se hur Olle lyckas välta sängen åt sidan, sedan ställa sig på knä, resa sig och lyfta upp den enorma sängen på sin rygg medan han ropar stumt.* (117)

I panikkutbrotet, som er heilt stumt, vert Olle sin fysiske styrke utførleg demonstrert. Utbrotet kulminerer i at han veltar den enorme senga dei har spent han fast til, og løftar seg sjølv opp med senga på ryggen. Midtdelen av tablået, er eit slags performanceinnslag der det at Tommy og Stefan legg han i belter, repeterast tre gonger «*som en koreografi*». Dette er eit døme på dei realismebrota eg tidlegare har omtalt. Det aller siste tablået der Olle er motiv, er også den

aller siste scena i dramaet. Det gjev oss svaret på kva Olle hadde tenkt å bruke den lille metallbiten han jobba med i verkstaden, og som han sa til Tommy at han skulle nytte til å reparere brillene sine. (70)

> *Ett rum.*
>
> *Olle tar fram kroken som har har tillverkat i metallslöjden. Han knyter fast den i en ståltråd, binder ståltråden i dörrens handtag, går och sätter sig på sängen, sväljer kroken sedan han stoppat in den i en bit franskbröd, sitter sedan på sängen och ber, medan han läser i Bibeln, väntar.* (160)

Kort oppsummert, har tablåa i *Skuggpojkarna* ein medierande effekt. Dei nyanserer scenene med dialog, fordi i tablåa er det berre handlingane til dei innsette som synast, her er det inga stemme som fortel deg kva du skal oppfatte, du er berre nøydd til å gjere deg opp ei meining om kva det er du ser. Eg har forsøkt å gje ei oversikt over symbolske tablå, som skil seg ut frå resten av dramaet med å ha motiv som ikkje er henta frå handlingsdelen av dramaet, og dei tablåa som har motiv henta frå dramaets notidshandling. Desse tablåa har ein anna funksjon enn det dei symbolske tablåa har, mellom anna å synleggjere tida som går. Eit anna aspekt, som eg ikkje har sagt noko om enno, er tablåa sin verknad for tilskodaren i rolla som overvakar. Mange av dei døma eg har gått nærmare inn på i dette kapittelet, syner dei innsette på sitt mest sårbare og nakne, og det at vi som tilskodarar har innsyn i desse augeblikka, gjer også noko med biletet vi dannar oss av dei innsette.

3.4 Rom

Med unntak av éi scene, finn all notidshandling stad innanfor fengselsmurane, anten på romma inne i fengselet eller i luftegarden. Skiljet mellom verda utanfor og innanfor murane er både fysisk og mentalt sterkt. Dei fleste av hovudpersonane er plassert inn i ein lukka sfære der dei ikkje har kontroll over si eiga tid og inga moglegheit til å forsere dei fysiske sperringane som skil dei frå resten av samfunnet. To gonger i løpet av dramaet er ein innsett utanfor dei grensene fengselsmurane dannar: Anders får permisjon og et lunsj i ein park saman med foreldra sine og to vakter (136-140), og Olof får permisjon for å gravleggje far sin (147). Berre den første av desse to hendingane framsynast i dramaet. Handlinga i *Skuggpojkarna* finn stad inne i ein lukka fengselsinstitusjon, viss primære føremål er å halde dei som sitt på innsida fysisk åtskilt frå resten av samfunnet. Dei sju innsette har hamna på institusjonen etter ei psykiatrisk vurdering, så tanken om rehabilitering er også essensiell, den vert manifestert gjennom terapisekvensane der dei innsette får ordet i ein monolog som tidvis er styrt av ein behandlar tilskodaren aldri får auge på.

Fleire av dei innsette uttrykker, meir eller mindre i klårtekst, si eige hjelpeløyse når det kjem til å handtere livet på utsida av murane. Dei uttrykkjer ei kjensle av å ikkje passe inn i verda utanfor, fleire av dei set ord på ei frykt for seg sjølv i møte med andre menneske, og ei fortviling over å ikkje kunne styre sine eigne drifter. Då må kanskje dei murane som skil dei fysisk frå resten av verda, ikkje berre følast som ein straff der fridomen deira forsvinn, men også som ei frigjering.

I ei av terapiscenene uttrykker Arne seg slik:

> Vi är allra längst ner. *Liten paus.* Vi har ingen värde alls i samhällets och folks ögon alls. Vi är sämre än djur. *Paus.* Så var det ju innan också liksom innan man hamnade här och hade gjort något, i ens egna ögon, när man såg på sig själv. *Paus.* Att det var nåt fel på en, som person, helt enkelt. Man hade nån…jag vet inte, från början…Jag var inte värd något från början…Jag var inte värd något från början tyckte jag, det var ingen som såg det…som sa det, att man var värd nåt. *Liten paus*. Och det var man väl inte heller. (92)

Memo uttrykker at viss han får born nokon gong, vil han ikkje at dei skal vekse opp der han vaks opp, han veit ikkje ein gong om han vil fortsetje å bu i Sverige viss han nokon gong slepp ut, samstundes som han fortel at han ikkje kan reise tilbake til foreldra sitt fødeland, Iran fordi onkelen hans er regimekritikar og orsaka til at dei rømde til Sverige. Han seier han vil bli drepe om han reiser dit, sjølv om han aldri har vore der og ikkje kjenner nokon der. (28-29) Arne, som har vore ute på permisjon, beskriv det som «rätt intetsägande» (79), og Anders seier at sedan foreldra er «[…] lite gamla och dom är inte så vana att vara ute bland

folk så det är ingen idé att gå på nån restaurang.» (79) når dei kjem på besøk og at «det man oroar sig för mest det är ju hur det ska bli när jag kommer ut …Man har ju inte…man har ju tappat människovärdet…men att jag skulle få ett återfall igen är helt uteslutet…» (83).

I tillegg til dei to hendingane der ein av dei innsette er utanfor fengselsmurane, er det eit par sekvensar i dramaet som skildrar møter mellom nokon av dei innsette og verda utanfor. For det første gjennom dei to fengselsbetjentane Stefan og Tommy, som i tillegg til sendingane dei innsette ser på tv i samlingsrommet, verkar å vere den viktigaste kontakten dei innsette har med verda på utsida av murane. I tillegg kan scenene med rådyret som har kome seg innanfor gjerdet og at dottera til Arne ringer og dei snakkar saman på telefon nemnast som døme på kontakt mellom dei innsette og verda på utsida.

I kapittelet som handlar om tablåa i stykket, har eg allereie vore inne på den signifikansen gjentakingane innanfor det tydeleg avgrensa rommet dei dramatiske personane har til rådigheit har. I tillegg til at desse gjentakingane er viktige fordi at dei illustrerer det monotone og hendingslause i liva til dei innsette, fungerer desse tablåa der repetisjonar av handlingar utan særleg signifikans er motivet også som ei tydeleggjering av kor lite rom dei innsette har til disposisjon. Romma der liva deira skal utfalde seg, er så tronge, både fysisk og mentalt. Romma dei bur og opphalder seg på, utstrålar ikkje ei kjensle av å vere ein heim for dei innsette, institusjonen er – i likskap med det miljøa der handlinga i *Personkrets 3:1* finn stad, ikkje ein tenkt destinasjon. Dei kan difor på sett og vis seiast å vere heimlause.

Dei innsette rår over si eiga tid i veldig liten grad, og deira moglegheit til å velje kvar dei skal vere, er naturleg nok, svært avgrensa. Gjennom gjentakingane, både i tablåa og i hovudteksta, synleggjer tida som går utan at noko av det omkringliggjande eigentleg følgjer med ho. Alt dei innsette har, er si eiga fortid som må gjenopplevast i terapisekvensane, ei notid prega av hendingslaus monotoni i lukka rom og ei framtid som dei ikkje ein gong veit om, og i så fall når, vil byrje.

3.5 Scenerommet

Det naturalistiske dramaet har noko ein kan kalle for den fjerde veggs prinsipp, som betyr at berre tre av rommet sine fire veggar; den til høgre for, den til venstre for og den bak skodespelarane er fysiske, medan veggen som er foran scena berre er ein fiksjonell vegg. På same måte som at personane i eit skodespel ikkje kan sjå gjennom dei fysiske veggane, kan dei heller ikkje sjå gjennom den fiksjonelle veggen dei har foran seg og ut mot publikum.

Dette prinsippet med den fjerde vegg, brytast allereie til ein viss grad allereie i den første sceneanvisninga i *Skuggpojkarna*. Stemninga i dramaet vert sett i den innleiande sideteksta. Her er det mykje som tydar på at Norén konstruerer eit panoptikon-fengsel der dei dramatiske personane til ei kvar tid vert overvaka, men i staden for berre sentrale tårn som gjer det enkelt for overvakarane å ha oppsyn over det som finn stad på scena, instruerer sideteksta også om at tilskodarane er tiltenkt ein rolle som overvakarar i dette dramaet. I den første sideteksta står det at det skal vere benkerader på alle sider av scena, og at mellom benkeradene skal det vere plass for entrear og sortiar. Det står også spesifisert at det skal vere ein meter mellom benkene og scena.

At publikum skal sitje på alle sidene av scena, gjer at det ikkje finst fysiske, berre fiksjonelle, veggar i dette dramaet. Avstanden mellom den enkelte tilskodar og scenerommet vert mykje mindre enn det som er vanleg, sidan det er fire gonger så mange som har plass på første rad. I og med at tilskodarane er plassert på alle sider av scena, er det også verdt å merke seg at personane som står på scena, ikkje sjåast frå same vinkel for alle tilskodarane, samstundes som at det ikkje er mogleg for dei dramatiske personane å til dømes snu ryggen sin mot alle som sit på tilskodarbenkane.

Ikkje berre kjem tilskodarane nærmare det som skjer på scena, det som skjer på scena kjem også nærmare publikum. Som einskilde individ, vert kanskje ikkje den enkelte tilskodar meir opplyst av det, men viss vi ser på tilskodarane som ei slags eining som, i tillegg til å vere tilskodar til eit drama, får tildelt to ekstra roller her: for det første skal dei overvake det som finn stad på scena frå alle vinklar. For det andre, vil dei etter kvart også få tildelt rolla som vikarierande psykiater sidan den psykiateren som skulle vore til stades i terapiscenene, er off-stage og usynleg for så vel publikum som for dei dramatiske personane.

I scenerettleiinga står det at scena skal vere ein «plattform som känns som asfalt eller betong, gråsvart, 40 centimeter hög» (8). Det skal vere kraftige nettinggjerde som kan sleppast ned for

å danne ulike rom. Det skal henge lamper som kan justerast i ulik høgde og det heng overvakingskamera ned frå taket. Alt kan sjåast. Det er ingen stader ein kan gøyme seg på denne scena. Den fridomen som dei innsette har til å styre sine eigne liv innanfor dei murane som skil dei frå resten av verda, er svært avgrensa.

Norén sine sceneinstruksjonar er mest detaljerte i byrjinga av dramaet. Etter at dei innleiande instruksjonane er gjeve, er det stort sett korte kommentarar av typen: *Rastplatsen. Solsken.* (18), *Samlingsrummet. Mars, förmiddag.* (25), *Memos cell.* (48) eller *Samlingsrummet. Kväll. Tv:n står på. Några tittar på den. Några sitter och tippar.* (86) som berre fortel kort om kvar og eventuelt når scena finn stad som rår.

Scenerettleiinga er ganske detaljert når det kjem til dei tinga som illustrerer miljøet og dei faktorane som synleggjer at dei innsette (og dei tilsette) er overvaka og fengsla. Ho er ikkje så detaljert når det kjem til ting som til dømes innreiing av romma, det er openbart sekundært, og det som kjem fram om innreiing og interiør i sideteksta, er ting som tydeleggjer at vi befinn oss på ein instutisjon. «På scenen stolar, kanske av plast; madrasser, lakan, filtar, etc, gymredskap, skivstänger, löpmaskin, etc. En tv-apparat.» (8) Det kan tyde på at den viktigaste funksjonen desse scenerettleiingane har, er eit behov for å få fram at personane som er på scena, er under konstant overvaking og at dei, sjølv om dei bur der på ubestemt (og lang) tid, ikkje er *heime*. Dette overvakingsaspektet forsterkast ytterlegare av at publikum er plassert på alle sider av scena.

I byrjinga av dramaet, står det i sideteksten:

> Man får se skådespelarna inleda sina förberedelser, som om de var utanför scenen; några snabba situps och armhävingar eller andra gymnastiska rörelser för att komma upp i varv eller slappna av; går snabbt omkring, gör andningsövningar, tysta röstövningar, individuella förberedelser.
>
> Spelljus – de går snabbt in på scenen och sätter sig på sina platser, blir ställda, väntar, intar sina roller. Alla är på eller intill scenen och synliga under hela föreställningen, utom föräldraparet (…) (10)

3.6 Framstillinga av tid i *Skuggpojkarna*

«Vad som händer när ingenting händer var lika mycket en fråga för övervakade relationsexperiment som *Big Brother* i tv som för en Norénpjäs»,[60] skriv Westling i si bok *Lars Norén. Dramatikern*. Eg har allereie vore inne på at *Skuggpojkarna* ligg nærmare å vere eit tilstandsdrama enn et drama som er fylt med store hendingar. Det *skjer* ikkje så mykje i dramaets notid, men Norén nyttar fleire grep for å synleggjere at *tida*, ho går.

> ARNE: Man ser tiden gå, vi har trampat upp en hel stig … fram och tillbaka, bara när man går ut, och går in igjen.
>
> CHRISTOFFER: Tiden går. Tid är pengar. Pengar är tid. (106).

Dramaet si tid er alltid notid, fordi at om historia i dramaet skal kunne forteljast, er eit av vilkåra at nokon må presentere ho. I motsetnad til i ein roman, vil eit drama som oftast ha ei naturleg avgrensing for hoppa som gjerast i tid og rom. Både fordi scenerommet har ei naturleg avgrensing, og fordi det er visse utfordringar knytt til å få fram store hopp i tid på ein truverdig måte i den dramatiske hovudteksta. Det finst sjølvsagt kjente unntak på dette, Henrik Ibsen sitt drama *Peer Gynt* gjer til dømes store tid både med omsyn til tid og til stad, men det var i utgangspunktet meint som eit lesedrama, og eit drama som primært er eit lesedrama, vil ikkje møte på dei same problema med omsyn til hopp i tid og rom.

Det som kan definerast som handlingsdelen av dramaet finn stad mellom byrjinga av mars månad og tida rundt 2. påskedag same år. Det at handlinga finn stad om våren, den årstida som gjev håp om nytt liv og ein frisk start, vert ved første augekast ståande som ein kontrast til den livssituasjonen dei innsette finn seg i. Samtalane som dei innsette har rundt TV-apparatet på samlingsrommet er med på å fastsette dramaet si notid til å vere om lag den same som tida dramaet er skrive i. Dei diskuterer nyhende-sendingar der det vert snakka om Bill Clintons eskapadar og «ytterligare en kvinna som påstår att han har gjort sexuella närmanden» (15) eller om Karla Fay Tucker, ein amerikansk fange som vart avretta i 1998 (16).

Framstillinga av tid i *Skuggpojkarna* er spesiell av fleire orsakar. Rett nok er ho lineær, hendingane blir presentert kronologisk, med unntak av i terapisekvensane som har ein retrospektiv form og i dei scenene som eg har definert som tablå. Dei monologiske terapiscenene let dei innsette gå tilbake i si eiga historie og fortelje (eller ikkje fortelje) det dei

[60] Westling: (2014:118)

ønskjer å dele med den funksjonen at dei lar tilskodaren ta del i ho, noko som ville ha vore vanskeleg å framstilt scenisk på nokon anna måte. Tablåa har ein like viktig funksjon i dramaet, mellom anna markerer dei at tida går i eit drama der ingen av personane, kanskje med unntak av Olle, eigentleg har forandra seg noko frå byrjinga av dramaet til slutten.

Lehrmann skriv i sin artikkel «Postfænomenologisk effektdramatik – Jon Fosse og den dramatiske form som retorisk gestus» at lineær dramaturgi vert nytta for at han mogleggjer forklaring av dei dramatiske karakterane si handling, men at viss ein betraktar den lineære framstillinga av tid som eit retorisk grep heller enn som ein «kongevej til korrekt repræsentation»[61], vil det vere like sannferdig - eller løgnaktig, som andre litterære formgrep. Dette ser vi mellom anna når det kjem til utviklinga (eller den manglande utviklinga) av dei dramatiske personane. Eg har allereie diskutert utviklinga av Olle som kjem til syne gjennom tablåa, men dette er også interessant å sjå på til dømes når det kjem til terapiscenene og dialogscenene, og kva dei innsette vel å fortelje (og ikkje fortelje) her. Sidan kvar av dei innsette på sett og vis følgjer si eiga akse, er det ikkje mogleg å påstå at dei innsette, etter kvar som tida går, utan unntak avslører stadig meir av sine eigne historier.

Eg har i kapittelet der eg skriv om tablåa, allereie vore inne på at omgrepet *tid* ikkje kan ha ein heilskapleg og enkel definisjon i *Skuggpojkarna.* Det er naudsynt å skilje mellom ulike forståingar av kva tid *er*. I si avhandling *Att besvärja döden – död och återfödelsestematiken i Lars Noréns författarskap 1963-1999* skriv Yvonne Blomberg at: «Det är möjligt att betrakta noréntexten som kluven mellan det profana och det mytiska eftersom textens poetiska värld präglas av två olika tidsföreställningar: den profana världens historia och en tidlöshet i betydelsen evig tid.»[62] Ho nyttar omgrepa Chronos om den målbare, lineære tida og Kairos om den mytiske og tidlause tida.[63] I kritikken av avhandlinga til Blomberg, tar professor i litteraturvitskap Per Bäckström til orde for at det hadde vore betre å heller: «gjort en distinktion mellan tre tider: den linjära och den cirkulära tid som hör människans värld till, respektive den punktuella tid som hör evigheten till (kairos)»[64]. Denne vekslinga mellom det Blomberg kallar chronos og kairos, eller det Bäckström vil kalle lineær, sirkulær og punktuell tid, er høgst aktuell også i *Skuggpojkarna*.

---

[61] «Postfænomenologisk effektdramatik – Jon Fosse og den dramatiske form som retorisk gestus», Niels Lehrmann
[62] Blomberg (2011:69)
[63] Ibid.
[64] http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:516395/FULLTEXT01.pdf

Blomberg nyttar heile Norén sitt forfattarskap, frå 1963-99, som sitt tekstkorpus, og poengterer at «Norén visar ett påfallande stort interesse för tiden och i samband med de fiktiva gestalternas liv återkommer han ofta till det temporala och till klockan (…)»[65] I *Skuggpojkarna* varierer det korleis ei ny scene vert introdusert. Nokre stader står det kvar handlinga finn stad, andre gongar står det inga informasjon om korkje tid eller stad, og andre gongar igjen nemnast det temporale. Dei første opplysningane om tid er av veldig generell karakter, det er dei to scenene med Stefan og Centralvakten. Der fortel sideteksta at det er ”Morgon” (13, 20). Det er fleire av tidsopplysningane som er meir konkrete. Til dømes står det i sideteksten som introduksjon til den andre sekvensen frå samlingsrommet at den finn sted i ”Mars, förmiddag” (25). Den mest konkrete tidsopplysninga får vi i samband med permisjonsscena som finn stad i ”En park. Annandag påsk, omkring 15.00” (136). Årsaka til at akkurat denne scena har ei så nøyaktig tidsfesting, kan både vere at det er eit besøk som er planlagt som om«[…]det var nåt statsbesök.» (79). Det kan også ha ei betydning at det er det einaste fysiske møtet mellom verda utanfor, der tidfesting er veldig viktig, og verda på innsida av murane, det tid eigentleg ikkje spelar nokon rolle.

Oppfatninga vår av tid er ein av dei felles konvensjonane som i sterkast grad styrer samfunnet vårt. Vår forståing av tid som ei lineær og kronologisk tidsmåling der den abstrakte førestillinga tid blir tillagt stor relevans. Hendingar har ei byrjing og ein slutt, tid er ei rørsle framover mot noko i vår del av verda. Samstundes har oppfatninga av tid eit syklisk aspekt. Vi reknar den i dagar, veker og månader som har same særtrekk kvart år. Dei innsette ikkje har ein tidfesta dom og er på den måten i dobbel forstand separert frå resten av samfunnet. Det at dei innsette i liten grad kan velje korleis dei vil disponere si eiga tid, er ein del av straffa, og den vert ytterlegare forsterka gjennom at dei ikkje veit kor lenge dei må vere der.

På mange måtar er dei innsette i større grad vendt mot fortida enn mot framtida. Når dei innsette snakkar om tida før dei vart innsette ved institusjonen, er det skiljet mellom dei sjølve og dei ”andre” allereie i fortid til stade hos dei flest av dei innsette. Dette tyder på at det mentale skiljet for nokre av dei er kraftigare enn skiljet den fysiske innesperringa som fengselet lager. Arne som fortel om sin sosiale angst, Olle som fortel om einsemda i barndomen, Christoffer som fortel om utageringa på skulen.

Eit anna viktig element som går igjen i dramaet, og som er viktig for forståinga av tid i dramaet, er dei mange gjentakingane. Fleire stader uttrykker dei seg som ein direkte repetisjon

[65] Blomberg (2011:44)

av same handling, til dømes ei scene som eg alleie har skrive om i kapittelet om tablåa. Scena finn stad på Arne si celle: *Arne stiger upp från sängen, går bort till en stol, sätter sig. Det blir mörkt. Samma sak upprepas tre gånger. Black out mellan scenerna.* (17) Her er det ei enkel og triviell handling som gjentakast tre gongar. Kva illustrerer scener som dette? Ei moglegheit er at denne typen, dialoglause scener tydeleggjer monotonien som pregar liva til dei dramatiske personane. Samstundes er dei med på å illustrere det at tida går. Sjølv om det eksakt same skjer tre gongar etter kvarandre, så er det likevel ikkje eksakt det *same* som skjer, for det er ei rørsle i tid, fram mot noko.

3.7 Fedrar og søner

Eit stadig tilbakevendande motiv i Norén sine drama, er forholdet mellom born og foreldra deira. Også i *Skuggpojkarna* er denne relasjonen eit tema, sjølv om det berre er eit direkte møte mellom eit foreldrepar og sonen deira i dramaets notid. Som eg allereie har nemnt tidlegare, er dette aktuelle foreldreparet dei einaste dramatiske personane som ikkje er på scena under heile førestillinga. Dei er heller ikkje namngjevne, men refererast til som «pappan» og «mamman». (5) Det er verdt å merke seg at dei omtalast som «mamman» og «pappan» som kan sjåast på som ein kjærleg og uformell tiltale, samanlikna med til dømes «Fadern» og «modern» som kan oppfattast meir formelt. Dette kan vere med på å underbyggje at dei har en funksjon som ein representasjon av det personlege og familiære i dramaet. Paradokset er at denne tiltalemåten ikkje korrelerer med den store distansen mellom dei innsette og foreldra deira (i dei tilfella der dei vert nemnt) som kjem til syne gjennom dramaet.

Forholdet mellom dei innsette og foreldra deira er verdt å dvele litt rundt fordi det å syne kor dei innsette har sitt opphav, er sentralt med omsyn til det å menneskeleggjere dei for tilskodaren. I og med at mange av historiene dei innsette fortel er djupt tragiske beretningar om, i dei grovaste døma, omsorgssvikt og overgrep, er dette aspekt som gjer oss medvetne om at desse menneska er eit produkt av sine omgjevnadar. I løpet av dramaet får vi i hovudsak vite noko om forholdet dei innsette har til foreldra sine gjennom terapiscenene, men nokre av dei innsette tek også opp dette temaet i andre situasjonar.

Sagnet om Ødipus, han som drap far sin gifta seg med mor si og, er eit av dei greske eposa som er best kjend i vår tid. Også i Norén sitt forfattarskap er foreldremord eit motiv han har nytta fleire gongar. Dette er eit tema fleire forskarar som har skrive om Norén sin dramatikk går nærmare inn på, mellom anna van Reis:

> […] De två skådespelen [*Orestes* och *Modet att döda*] får en sterkt symbolisk plats i författarskapets kronologi eftersom de gör modermordet respektive fadermordet till motiv och nyckelhandling. […] Noréns dramatik förlöses alltså genom skådespel som tillhör teaterns historiska ursprung – den attiska tragedin – och genom två gärningar som är de mest «dramatiska» och tabuerade som kan tänkas; utplåningen av det egna upphovet i föräldramordet[66].

[66] van Reis (1997:335)

Også *Skuggpojkarna* har sin variant av foreldremordet. Christoffer, som mora byrja å misbruke seksuelt allereie medan han gjekk på barneskulen (102), og som varte ved til han drap ho.

> CHRISTOFFER Nej, just det, för jag mörda min morsa, det är därför jag är här. Jag är här för att jag mörda min morsa, då är man ju inte klok, det är helt logiskt. Vem mörda du då? Hur många har du mördat? Det hjälper inte hur många du mörda. Jag mörda min morsa och tände eld på denne. […]
>
> CHRSTOFFER Oj, vad hon brann, oj oj oj… för jag hällde fotogen på henne för hon var så full så hon märkte inget och så tände jag på och då börja det brinna så hela hon stod i lågor och så försökte hon springa därifrån, men det kunde hon inte för hon brann hela hon. Hon hann aldrig fatta vad som hände. (94)

I den eine terapiscena si fortel han om 'relasjonen' deira. «Jag var nog bråkig i skolan, när jag börja i tredje klass, det var då det börja på allvar, med henne, då gjorde hon det fleire gånger i veckan, när jag kom hem från skolan, då låg hon naken i bland, på sängen i sovrummet […] hur spännande det var också, för att det var så himla förbjudet…Det syns ingenting på mig va? Man kan inte se det på mig.[…]» (102-104) Relasjonen mellom Christoffer og mora, er der overgrep tydelegast vert uttrykt, og det er også det einaste høvet der det ender i eit 'modermord', men det finst også uttrykt ein eller anna form for mishandling og maktmisbruk i historiene til så som alle dei dramatiske personane.

Forholdet mellom Anders og foreldra, er prega av distanse, og truleg også ei manglande evne til å forstå kvarandre, men utover det gjev ikkje Anders noko uttrykk for at han har opplevd noko traumatisk direkte forårsaka av foreldra sine.

> ANDERS […] Dom är ju rätt gamla också…och dom är inte så unga. Paus. Dom fick ju mig när dom var rätt gamla redan.
>
> STEFAN Jaha. *Liten paus.* Ja, jag såg det
>
> ANDERS Ja… hon var ju över fyrti när hon fick mig, och min farsa, han var mer än femti. *Paus*. Det kunde ju vara lite konstigt ibland att ha så gamla föräldrar, när man gick i skolan och så. Det var ingen annan som hade det. *Paus*. Annandag påsk. *Paus*. Jag har inte sett dom sen…ja, sen då. *Paus*. Så det kanske kan ses som något positivt…att man skött sig så bra så man kan få börja ta emot besök. (26)
>
> […]
>
> ANDERS […] Varför ska dom komma nu? Är det för att snacka med psykologen? Liten paus. Vad ska det tjäna till? Paus. Dom har ju inte med det här att göra. Det var inte deras fel…Det var jag.
>
> […]
>
> ANDERS […] Då när jag hade problem och inte mådde bra och tog kontakt med dom och ville snacka, då fanns det ingen tid, då sa dom att jag skulle få vänta i måndader inna jag kunde komma till nån och sen när det hände, då plötsligt fanns det hur många som helst, då vad det tre fyra psykologer och kuratorer och läkare och jag vet ine vad som ville snacka med

> mig. Då var det för sent. Då kan man få hur mycket hjälp som helst. Paus. Nej, jag vet inte…jag vet inte om jag orkar träffa dom mer.
>
> STEFAN Nej, men det måste du…det ingår i…
>
> ANDERS Nej, far och mor…Jag vet inte om jag orkar träffa dom. Det finns ju inget att säga. Paus. Jag har inget att säga (27)

I likskap med Christoffer, hadde også Arne hadde ein fråverande far, og brota han har gjort seg skuldig i, har gjort han sjølv til ein fråverande far. I ei av terapiscenene sine, plasserer han eit av dei få møta mellom han sjølv og faren etter at han hadde blitt så gamal at mor hans ikkje kunne nekte han det, på tidslinja same år som han drep for første gong. Desse hendingane er ikkje nærmare tidfesta, men det er litt interessant at han gjer den koblinga mellom besøket hos den mislukka far sin og det drapet han utfører og seinare fortrengjer.

> ARNE […] Hon var rätt bitter då och hatisk mot honom som bara sjappat utan vidare, så det gick ut över oss, mig mest. En gång kom hon på mig med att onanera och då lyfte hon upp mig på spisen och brände mig därnere på plattan för att jag inte skulle göra det igjen. Jag snacka med min farsa i telefon ibland, och jag vet att han var därnere i Gripenberg förr att han ville träffa mig, då var jag väl sju, för han hade en nykter period då, men jag fick inte ens titta ut genom köksfönstret och se på honom. (142)
>
> Sen träffa jag honom en gång i Stockholm, då hälsa jag på honom, då bodde han i nån liten lägenhet i Brännkyrkagatan där […] när jag öppna så var det rena sophögen därinne […] det fanns inte en enda möbel eller nåt som var helt, utom ett fotografi av mig som hängde på väggen, och det var sista gången jag såg honom…så jag har aldrig haft nån pappa. Det var liksom ett försök, jag ville ha kontakt, men …det gick ju inte så bra. Han hade gett upp allting. Så jag åkte hem igjen, til Linköping. Det var samma år det hände första gången. Jag träffade en tjej på en bingolokal och gick med henne en bit efteråt, men när hon ville cykla hem så våldtog jag henne och ströp henne, och sen liksom förträngde jag allting. (142-143)

Fars fysiske overmakt vert tematisert i den første terapiscena til Olle, der han fortel om far hans sin reaksjon etter at han hadde forgripe seg på kusina si då han var åtte-ni år gamal.

> Olle: […] sen fick jag så mycket stryk av pappa, han slog mig så jag kunde inte gå till skolan på flera dar…sen slutade han prata med mig, det var som om jag inte fanns mer. (39)

Relasjonen mellom 'skuggpojkarna' og deira foreldre, er i beste fall distansert og i verste fall ei historie fylt med grove overgrep. Det at dei opnar seg opp og fortel historiene, kan på ein måte tolkast som eit kynisk grep for å forsøke å få sympati frå tilhøyraren. Fortel di tragiske historie, få forståing for kvifor du har gjort forferdelege ting. Eg meiner at det er meir relevant å tolke opningane der dei fortel desse historiene som eit grep som skal bidra til å gjere det

enklare å sjå på dei innsette som menneske, og at det å leggje til rette for at desse historiene skal forteljast, bidreg til at den Andres ansikt vert tydelegare.

4 Tilsett og innsett – heile menneske på begge sider

4.1 Introduksjon

Er det mogleg å vere fullstendig objektiv og utan fordommar og forventningar i møte med omverda? Og er det eigentleg i det heile tatt eit mål? Eg vil svare utinga nei på begge spørsmåla. Både i røynda og i litteraturen har vi ein trong til å kategorisere og til å forenkle. Vi summerer ikkje opp alle trekk og sider for å lage fullkomne personkarakteristikkar kvar gong vi treff eit nytt menneske, anten det er på gata, på scena eller i ei bok. Erfaringane vi har opparbeidd oss gjennom levde liv, gjer at vi ikkje treng det. Eit menneske er ein kompleks storleik, og vi er nøydde til å forenkle inntrykka vi får av andre i møte med omverda.

Fordommane, eller kanskje heller forventningane ein har til korleis eit menneske *er*, vil i alle tilfelle leie oss til å kategorisere innsette i eit fengsel som er dømde for å ha gjort grove valdshandlingar og overgrep mot andre menneske som vonde menneske, medan dei tilsette står i ein slags kontrast og reknast som moralsk gode. Slik er det ikkje vi får presentert personane i *Skuggpojkarna*. Dei innsette, som rett nok er skuldige i dei verst tenkelege brota ein kan førestille seg, står for tilskodaren fram like mykje (om ikkje meir) som stakkarslege offer enn som brotsmenn med pervertert etikk. Dei tilsette fungerer heller ikkje som ei etisk god motsetjing til dei innsette. Med sin tidvis likegyldige, tidvis krenkjande framferd mot dei innsette fremstår dei som det motsette av kva det vil seie å vere eit godt menneske. Når ein av dei to namngjevne tilsette i tillegg innrømmer at han har drepe kjærasten sin, er han ikkje lengre på nokon måte ein del av den gruppa som Stig Sæterbakken definerer som «anstendige medmennesker og lovlydige samfunnsborgere».[67]

Eg meiner at det ikkje er nokon grunn til å tenkje at ein ved å erkjenne at det er eit menneske bak brotet, gjer det *brotet* akseptert. Å operere med eventyrsjangeren sine typar, «slem» eller «snill», «god» eller «vond» er det like lite hjelp i her som det er i den verkelege verda. Vi veit at eit menneske ikkje er berre godt eller berre vondt, mennesket er eit komplekst og samansett vesen. Fordommane våre ville likevel plassert ein drapsdømd valdtektsmann i kategorien vond, medan mannen som handhevar loven og passar på at desse potensielt farlege menneska ikkje slepp ut på gata, er god, eller? Denne generaliseringa vert tydeleg

[67] Sæterbakken(2012:44)

poblematiserert allereie i dei scenene eg har valt å kalle morgon-scenene. Årsaka til at dei to scenene har fått det namnet er fordi det er dei einaste to scenene der sideteksten berre informerer om at det er «Morgon» (13, 20). Desse scenene skriv eg om i kapittelet om Stefan.

I litteratur er verdier og normar ofte knytt opp til ein idé om kven den implisitte mottakaren gjennom verket skal få sympati med. I og med at dei personane vi vanlegvis vil vente at skal vere berre uetiske og vonde, altså dei innsette, også har andre aspekt ved seg, - og dei personane som vi ventar skal vere habiliterande medmenneske, altså dei tilsette, viser seg å ikkje vere det, er det naudsynt for tilskodaren å eit alternativt etos tilgjengeleg. Dette *alternative etoset* finn vi i den implisitte forfattaren. Den implisitte forfattaren viser til det verdisystemet som forfattaren presenterer og representerer gjennom den teksta han skriv.[68] Den implisitte forfattaren kan seiast å vere det inntrykket ein får av forfattaren sine haldningar, innsikt, kunnskap og etikk ut frå det som blir spelt på scena (eller står i teksta).[69] Det alternative etoset som kjem til syne gjennom den implisitte forfattaren, meiner eg er ei oppmodning om å sjå heile mennesket, både det gode og det vonde. Den implisitte forfattaren styrer blikket til tilskodaren slik at han lettare skal få auge på menneska bak brotet. Den implisitte forfattaren er på ein måte vår stumme guide som guidar oss gjennom dramaet og rettar auga våre mot dei tinga det er viktigast å få med seg. Vi ser den desperate angeren til Olle, vi ser den tilsette som utan noko om og men seier seg skuldig i drap, vi ser den manglande evna dei dramatiske personane har til å kommunisere med kvarandre, vi får eit innblikk i liv som alltid har vore prega av utanforskap og mindreverdskjensle. Vi ser at sinnet som Per gøymer seg bak, Vi ser kort sagt, mykje meir enn dei grusomme monstera det er lett å tenkje at sit inne for denne type brot.

I rollelista til dramaet *Skuggpojkarna* er det lista opp 13 personar; sju av dei er innsette, fire er tilsette ved institusjonen og to er foreldra til ein av dei innsette. Kven dei er foreldra til, kjem ikkje fram før seinare i dramaet. I rollelista er dei berre titulert som «pappan» og «mamman» (5). Dei dramatiske personane som er namngjeve har ein annan posisjon i stykket enn dei som berre titulerast med stillingstittel eller gjennom kva familierelasjon dei har til ein innsett. Til saman er fire av dei tretten, to tilsette og foreldreparet, er ikkje nemnde med namn i rollelista. Eg meiner at årsaka til det er at desse fire personane kan seiast å representere ulike kvalitetar

[68] Lothe (2016:26)
[69] Lothe (2016:53)

og funksjonar heller enn å fungere som sjølvstendige dramatiske personar. Ein kan sjå på Centralvakten og nattevakta som representantar for det offentlege sitt forhold til dei innsette, medan foreldreparet representerer det personlege. Dette vil kanskje vere grovt forenkla, men om ein vel å sjå på desse fire personane på denne måten kan ein peike på kva for kvalitetar dei representerer og nærmare på kvifor dei kan vere representantar for meir generelle eigenskapar enn det ein individuell dramatisk person vil gjere.

Dei to ikkje-namngjevne tilsette, Centralvakten og nattevakta er innehar to ulike funksjonar i dramaet. Centralvakten si rolle er ikkje stor, men ho er viktig. Han har vore sett på som ein representant for overvakingskulturen vi lever i. Han er med i to scener i byrjinga av dramaet som vi kan kalle morgon-scenene. Fengselsbetjenten Stefan kjem på jobb, men Centralvakten vil ikkje sleppe Stefan inn fordi kommunikasjonen, både den mellommenneskelege og den teknologiske, sviktar (han slepp han openbart inn til slutt, men etter å ha sett personen Stefan seier er han slå ihel ei kvinne i ein park på monitoren sin). Nattevakta på si side har berre to replikkar, i sekvensen frå samlingsrommet mellom dei to morgon-scenene, han kan seiast å representere distanse, både frå dei innsette og frå arbeidsoppgåvene sine.

I scenerettleiinga i byrjinga av stykket står det at alle personane så nær som foreldreparet skal vere synlege på scena under heile førestillinga. Foreldreparet er altså dei einaste personane som er unnateke ei konstant overvaking frå publikum som er plassert på benker rundt scena. Foreldreparet er med i ei scene, den einaste scena i notid som finn stad utanfor fengselsmurane. Denne scena synleggjer kanskje betre enn nokon andre, skiljet mellom dei som er innsette og verda utanfor på den måten at, sjølv om vi lever i eit overvakingssamfunn på veldig mange måtar, er den overvakinga som 'vanlege menneske' vert utsett for, på langt nær like invaderande og krenkjande som den overvakinga som dei innsette vert utsett for fordi vi enno, så langt vi ønskjer det, har våre private og lukka rom.

4.2 Dialog som brest - einsemd i fellesskapet

Ei stor, og kanskje underkommunisert, utfordring dei dramatiske personane i *Skuggpojkarna* har, er deira manglande evne til å kommunisere med kvarandre. Gong på gong observerer tilskodaren at dialogen nærmast kollapsar. Det er tale om ei form for språkleg kortslutning der også dialogscenene i dramaet vert monologiske fordi dei dramatiske personane rett og slett ikkje er i stand til å seie noko meiningsfylt til kvarandre. Dialogen bryt saman og er usamanhengande. Viss fleire personar er samla, til dømes rundt tv-en, utviklar dialogen seg fort til å bli både to og tre ulike samtalar. Også monologane som framførast av dei innsette er ofte usamanhengande. Dei feilslåtte forsøka og den manglande evna dei dramatiske personane har til å kommunisere med kvarandre, seier også mykje om i kor liten grad dei er i stand til å *sjå* nokon andre enn seg sjølv. Deira sosiale omgang med andre menneske, tydeleggjer at dei ikkje får det til, kort sagt. Smerta som språket fører med seg, er eit underliggjande motiv gjennom heile dramaet.

> De skildrade karaktärerna i ett drama befinner sig i både psykiska och sociala förlopp som visar sig i scenerna där viljan möter på motstånd. Dialogen eller bristen på densamma är centrala element. Dramat befinner sig i en egen tradition och uppstår i mötet mellan text, skådespelare och publik […][70]

Hovudteksta består av replikkar som dei dramatiske personane vekslar på å uttale, og det som den eine personen seier, heng logisk nok som oftast saman med det den andre personen seier, akkurat som i røynda. I *Skuggpojkarna* vekslar også dei dramatiske personane på å seie sine replikkar i mange av scenene i dramaet, men kommunikasjonen vert ofte meir monologisk enn dialogisk, også i høve der fleire av personane ved første augekast ser ut til å ha ein samtale seg i mellom. Dei ytre forholda ligg på mange måtar godt til rette for at kommunikasjonen mellom personane skal vere betre enn det han er. Dei er på same stad, i same livssituasjon, så å seie, og dei fleste av dei har vore ved institusjonen i lang tid. Kva er då årsaka til at dei, i så mange tilfelle, ikkje klarar å kommunisere med kvarandre utan desse brestane i dialog?

Grunntanken i boka *Språkmaskinen: Om Lars Noréns författarskap* skrive av Ulf Olsson, er at Norén sitt forfattarskap er ein effekt omsett i språk av det han kallar 'samhällsmaskineriet'

[70] Zetterfalk (2008:46)

som «når in i varje del av mänskligt liv, mal och verkar i oss».[71] Boka til Olsson inneheld essay som omhandlar forfattarskapet frå 60-talets schitzopoesi til Noréns dagbøker frå 2000-talet, og skriv om Skuggpojkarna at:

> Grunden för *anakrisis*[72] är hos Norén inte i första hand de psykiska beroenden som utvecklats mellan karaktärerna, utan helt enkelt språkets sätt att fungera som social praktik. Det förbinder oss med varandra vare sig vi vill det eller inte, det tvingar oss att göra och vara vad vi kanske inte vill[73].

Fleire av dei innsette fortel, på ulike vis, kor vanskeleg det eigentleg er for dei å *snakke*. Særleg, sjølvsagt, å fortelje om dei gjerningane som har ført dei dit dei er no, men fleire gjev også uttrykk for kor vanskeleg det var allereie før dei hadde gjort noko gale. Anders fortel om korleis det følast når ein tvingast til å snakke om 'nånting som gör ont'. At det er ei slags befriande kjensle når ein først kjem i gong.

> ANDERS Men man känner, det känns liksom i hela rummet på nåt sätt, hos dom flesta i alla fall, om man börjar tala om nånting som gör ont, om det börjar brännas…När man väl gjort det känns det ju bra, väldigt skönt, man känner sig helt befriad, åtminstone för en liten stund…Man kanske gråter och inte kan sluta. (82)

I terapiscenene der Per opptrer, finn ein kanskje eitt av dei tydelegaste døma på fysisk tvungen tale. Det er også i desse scenene at det tydelegast kjem fram at det i det heile finst ein off-stage psykiatar som gjer eit forsøk på å styre temaa for terapisekvensene. Når han er saman med dei andre innsette, er han ofte tøff og uredd, men i terapiscenene er han berre lukka og sint.

> PER *Sitter på en stol, sluten och orolig på samma gong*. Jag vill inte snacka i dag. *Paus.* Jag vill inte. *Liten paus.* Jag är trött. *Paus*. Jag vill inte snacka. *Paus.* Jag vill gå till mitt rum. *Paus.* OK. *Paus*. Det er inget att snacka om. *Liten paus.* Fattar ni inte! *Paus.* För helvete, dra åt helvete! *Sparkar till stolen son han suttit i så den flyger iväg, börjar gå fram och tillbaka*. Ni fattar ju ingenting! Jag – kan för fan inte förklara nånting när ni inte fattar nånting…hur det är för nåt! *Liten paus.* Låt mig va ifred då! Jag sitter här tills jag kommer ut…eller slå ihjäl mig om ni vill! *Liten paus.* Ni kan aldrig knäcka mig, vad ni än gör. Det går inte! OK. Jag har gjort det jag har gjort, jag har erkänt, jag har inte försökt smita undan, som vissa jävlar som kan svika en kamrat för en öl…såna jävla svin, men ni kan inte ta ifrån mig min ideologi hur mycket ni än försöker knäcka mig, det kan ni inte komma åt, för den är ren, hur mycket terapi och snack ni än försöker med. (96)
>
> PER *Sitter på en stol, tyst, sluten, med ett nästan naket uttryck, svårt att se om han hatar eller är oändligt ledsen*. Jag vill inte snacka i dag. *Paus*. Jag vill inte snacka bara. *Paus*. Låt mig va,

[71] Olsson (2013:7)
[72] Anakrisis er innanfor litteraturvitskap eit omgrep som nyttast om ein dialog eller ei hending som fører til at ein aktør i teksta avslører sine overtydingar og motiv. Olsson nyttar omgrepet anakrisis i dets sterkare betyding, altså at replikkføringa er ein effekt av tvungen tale (Olsson 2013:45)
[73] Olsson (2013:45-46)

> för helvete! Det räcker! Jag vill inte mer! *Lång paus*. Sedan börjar han gråta. Dra åt helvete…*Lång paus*. Låt mig va…det är bättre ni slår ihjäl mig… (132)

Dei innsette har det til felles (som eg allereie har vore inne på) at dei er dømde for liknande typar brot. Lovbrota dei har gjort seg skuldige i, har det til felles at det er lovbrot som vekk harme hos «den gemene hop». Medan få i storsamfunnet vil reagere kraftig på å få ein nabo som har sona ein dom for økonomisk snusk, vil mange, om ikkje alle, vere skeptiske til å få ein nabo som har drepe, valdteke og forgripe seg på barn. Ein skulle kanskje tru at dei innsette si felles skjebne, ville gjere at det fellesskapet dei danna på innsida av murane var solid, sidan dei på ein måte alle tilhøyrer ein «pariakaste» i samfunnet. På den andre sida ville det å tru på det, kanskje vere vel naivt. Dei innsette i *Skuggpojkarna* er ei gruppe som er førde saman med tvang. Dei omgåast sjølvsagt kvarandre, og snakkar om vilkårlege tema anten det er på samlingsrommet, i luftegarden eller andre stader, men kjensla av samhøyrsle og fellesskap verkar å vere heller lita. Ein av dei innsette, Memo, samanfattar det som eg trur vil vere teiknande for forholdet dei fleste av dei innsette har både til kvarandre og til resten av omverda, i større eller mindre grad. «Jag snackar inte mycket med dom andra, som är här som jag. Jag snackar väl när jag måste. Det är väl nån dialogbrist som fattas.» (28)

For å kunne nærme oss kva denne bresten som Memo peikar på er, må vi kanskje først definere kva som er ein god dialog. Først og fremst kan ein kanskje tenkje seg at han er nøydd til å ha ei felles forståing av at ein deltek i ein dialog. Det må vere ein viss grad av openheit hos dei som deltek i dialogen, dei må samarbeide om å få han til å fungere, om å ikkje breste. Denne bresten i dialog er gjennomgåande i *Skuggpojkarna*. Vi ser han mellom dei to tilsette Stefan og Centralvakten i morgon-scenene, vi ser han i terapiscenene der bresten er så markert at scenene er forma som monologar, vi ser han mellom dei innsette og dei tilsette, og vi ser han mellom dei innsette. På tross av vanskane med å kommunisere med kvarandre, denne kontinuerlege bresta på dialog, viser dei fleste av dei innsette ein trong til å bli høyrt og eit behov for eit fellesskap. I byrjinga av dramaet vert vi introdusert for nykommaren Per som tar initiativ til å bli kjent med dei andre innsette. Ute i luftegarden snakkar han først med Christoffer og nokre scener seinare med Arne. I den grad han finn eit fellesskap med nokon av dei andre innsette, er det kanskje det forholdet han etter kvart etablerer med den forsiktige Anders, som i utgangspunktet vert fundamentert i Anders' si manglande evne eller lyst til å vere ueinig med Per om for nokre grusomme menneske pedofile er.

> PER: Fy fan. Liten paus. Fy fan va. Lång paus. Ska man sitta inne med såna jävlar? Lång paus igjen. Du sjölv då – vad har du gjort då? Det är lika bra att förhöra sig. Det är lika bra att dra upp linjerna från början, så man vet var man har varandra. Paus. Har du gjort sånt med?
> ANDERS: Nej. Inte jag. Absolut inte. Jag har inte gjort nåt sånt. (44)

Når det er sagt, er det ikkje slik at alle forsøk på samhandling mellom dei dramatiske personane kollapsar. Til ein viss grad, klarer dei fleste av dei å føre ein samtale om kvardagslege ting, men for mange er det også knytt mykje frykt til det å opne seg, det ser ein til dømes tydeleg i dei scenene der Per driv kartlegginga si av kven som har gjort kva brot i byrjinga av dramaet.

4.3 Dialog utan brest

Det finst nokre stader i dramaet der dialogen ikkje brester, men dei er ikkje så mange. Det mest sentrale dømet er kanskje i scena der fire av dei innsette er på rasteplassen og får auge på to rådyr, ei mor og ein unge som har kome seg innanfor gjerdet og går og et gras (106-108). Det er Memo som først oppdagar det eine dyret. Han må rett nok gjenta seg tre gongar før han får merksemda til dei andre: Kolla. *Paus*. Kolla där. Där. / Kolla … Vad det är / Där där … Kolla nåt djur. (106-107). Dei undrar seg på korleis dyra har kome seg inn «så många miljoner som dom lag ner på att det ska vara totalt rymningssäkert» (107), og forsøker å få kontakt med dyra:

> CHRISTOFFER: Kom hit. Sträcker ut en han genom nätgallret. Den ser mig. Den kollar mig nu. Den tittar hit … kom då.
> ARNE: Dom är inte lika skygga längre.
> MEMO: Kom, kom … härå. Härå.
> ARNE: Dom är inte lika rädda för människor längre. Djur är åtminstone inte rädda för oss.
> CHRISTOFFER: Dom har inga fördomar. (107)

Denne scena kan vere med på å gjere det sårbare i dei innsette tydeleg. Dei strekk hendene sine mot dette rådyret, som på tross av at det , som Arne seier, ikkje er like skjert lengre, er eit vilt dyr som gjer som det vil. Samanlikninga mellom menneske og dyr, der dyr (i motsetnad til menneske) ikkje er meir redde for dei innsette enn det dei er for andre menneske, gjer det fortvila i situasjonen til dei innsette openberr. Det er ei slags dobbelheit i denne situasjonen, for på grunn av fordommane til menneska, spelar det eigentleg ingen rolle om kor vidt dei innsette finn seg på innsida eller utsida av desse fysiske gjerda: For andre menneske er dei innsette sine brot, og ikkje noko anna enn det. Årsaka til at eg trekk fram scena med rådyra som døme, er at denne felles opplevinga tydeleg har ein samlande funksjon. Dei kan alle relatere til den frykta andre menneske har for dei, og til draumen om å vere nokon andre stader enn der dei er:

> ARNE: […] Om man inte ens kan drömma om att det ska finnas en liten flykt … flyktmöjlighet som man kan ta sig ut på, så man är helt begravd … Det måste finnas i varje fall en liten teoretisk chans att ta sig ut nånstans, så man har den och tänka på. En människa som inte har nåt att förlora är farligast. (108)

Dei kjem også tilbake til møtet med rådyra nokre scener seinare, i ein samtale der ein både ser antydningar til humor og varme.:

> ARNE Kaniner har man ju sett, flera gånger.
> ANDERS Ja, det är klart…men ett rådjur.

ARNE Nej, jag säger ju det.
ANDERS Hur tar sig kaninerna in då?
ARNE Ja, det är en gåta.
ANDERS Om man kom på det så visst man ju hur man skulle ta sig ut.
PER Ja, då var det en jävla massa fångar som skulle sätta på sig kaninöron på huvudet och hoppa omkring därute.
De skrattar.
ARNE Du behöver inga. Du behöver bara måla dom till rosa, Anders.
CHRISTOFFER Det var ju det jag gjorde.
ARNE Var det det du tänkte när du gjorde dom där i slöjden?
CHRISTOFFER Ja, det är klart det var det jag tänkte (118)

4.4.1 Dei dramatiske personane

I dei følgjande underkapitla, vil eg nytte døme frå historieforløpa til i hovudsak tre av dei dramatiske personane. Når eg har valt å fokusere på akkurat Stefan, Olof og Olle som døme, skuldast det at eg meiner at desse personane si historie på kvar sin måte bidreg til det eg i den innleiande delen av denne oppgåva påstår at er forfattaren sitt prosjekt med mellom anna dramaet *Skuggpojkarna*, nemleg å menneskeleggjere og å gje ein stemme til dei utstøtte og usynlege i vårt samfunn. I det kapittelet som i hovudsak handlar om Stefan, har eg valt å også leggje vekt på scener der han opptrer saman med nokre av dei innsette i dramaet. Årsaka til det er at nokre av scenene der Stefan opptrer saman med dei innsette bidreg til å tematisere utanforskap på ein veldig tydeleg måte og dermed også ei oppmaning om å *sjå* dine medmenneske.

Det første ein kan spørje seg, er om korvidt dei dramatiske personane ser dei andre (dramatiske personane) sine menneskelege ansikt. Gjennom dei føregåande kapitla har eg forsøkt å syne at, nei - det gjer dei ikkje i særleg grad. Ei anna utfordring ein møter på når det kjem til dei dramatiske personane, er at psykiataren/terapeuten, han som skal gjere dei innsette 'friske' og rehabilitere dei tilbake til samfunnet, er off-stage. Vi høyrer han ikkje og ser han ikkje, og den einaste måten vi trur at vi veit at han er der, er at han nokon gongar (også det lydlaust for publikum) pressar dei innsette til å snakke om ting dei ikkje vil snakke om. Kan det vere sånn at ved å gjere behandlaren/psykiateren usynleg er det ei oppmoding til publikum? Det er dokkar felles oppgåve å vere eit medmenneske, å sjå personen, din Andre, og ikkje berre handlingane han har gjort seg skuldig i. Det vil eg kome nærmare tilbake til i kapittelet om terapi.

I motsetning til personane i det første dramaet i *Morire di Classe, Personkrets 3:1*, som har namn som «Alkoholisten» «Den schizofrene», «Direktören» og «Den unge», har alle dei dramatiske personane i *Skuggpojkarna* eigenamn, bortsett frå foreldra, 'Centralvakten' og 'Nattvakten'. Det finst også andre likskapar mellom historiene nokre av desse personane fortel. Alle så nær som ein, legen Olof som insisterer på at han har hatt ein heilt 'vanleg' barndom, fortel om ein oppvekst som på ein eller fleire måtar har vore vanskeleg. Alle fortel om at livet deira på utsida av institusjonen i større eller mindre grad var prega av ein eller anna form for eller kjensle av utanforskap. Alle dei innsette bortsett frå nynazisten Per, som har teke livet av ein ung innvandrargut, er dømde for brot som på eitt eller anna vis har

seksuelle innslag. Alle dei innsette, bortsett frå Per, betraktar sine eigne brot frå utsida. Arne har teke livet av eks-sambuaren sin, og han har mishandla mora til ungane sine når ho ville gå frå han. Christoffer har sete fyr på mor si som forgreip seg mot han frå han gjekk på barneskulen. Olle er pedofil og har drepe nokon av ofra sine. Memo og Anders er dømde for valdtekt og legen Olof har dopa ned og forgripe seg på smågutar. Dei innsette er prega av sjølvforakt i større eller mindre grad. Medan Olle kanskje er den som tydelegast gjev uttrykk for sin forakt for seg sjølv og sine eigne handlingar gjennom stykket, finn ein på andre sida av ein imaginær skala Olof og Per. Den ugjerninga Per har gjort seg skuldig i, å slå ein ung innvandrargut i hel, tek han sjølv lite av skulda for:

> Vi var bara där för att festa. Vi bruka vara där och grilla korv och ha kul och dricka lite. Det var vår plats liksom. […] Så om dom inte hade kommit dit så hade det aldrig blitt nånting …inte så stort…Men dom skulle ta den vägen för att visa att dom hade en svensk tjei. Dom skulle visa att dom hade kontroll över en svensk tjei (31).

Desse mennene har gjort seg skuldig i brot som er så grove at ein verken vil eller kan forstå at det er mogleg å gjere noko så forferdeleg mot andre menneske. Difor er det overraskande at ein etter kvart kan oppleve ei kjensle av medkjensle for desse personane, for det er det som skjer utover i dramaet. Forfattaren let dei innsette snakke og han let tilskodarane sjå a*lt*, ingenting er hemmeleg for det overvakande publikum. Kva dei innsette vel å dele av si eiga historie, er i liten grad styrt av nokon andre enn dei sjølve, både i terapisituasjonar og i andre samanhengar. Eg vil vidare i dette kapittelet forsøke og synleggjere dette gjennom fokus på to av dei innsette og ein av dei tilsette. Ein tilsett som problematiserer skiljet mellom 'god' og 'vond', ein innsett som i liten grad vekk medkjensle hos tilskodaren, og ein innsett det opplevast enklare å få medkjensle med. I kor stor grad tilskodaren opplever å få medkjensle med dei dramatiske personane, har ikkje nødvendigvis noko å gjere med verken kor grovt brot den innsette er dømd for, kva forhold den innsette har til sitt eiga brot, eller for den saks skuld, om han er tilsett eller innsett.

4.4.2 Stefan

Verken Stefan eller nokre av dei andre tilsette er nemnde i sideteksta som introduserer dei innsette, men Stefan blir tilskodaren introdusert i den første scena. Han er tilsett ved institusjonen handlinga i *Skuggpojkarna* finn stad, og er den av dei tilsette som i størst grad er ein individualisert dramatisk person i stykket. Årsaka til at eg vil sjå nærmare på personen Stefan, er at den funksjonen han får ved det at han står i ein slags mellomposisjon mellom utsida og innsida problematiserast i ulike situasjonar i dramaet. Det er i hovudsak gjennom Stefan og den andre namngjevne vakta, Tommy, at dei innsette har direkte kontakt med det som skjer på utsida av murane. Denne mellomposisjonen som eg meiner det er mogleg å seie at Stefan står i, gjer seg gjeldande først og fremst i morgonscenene og i scena frå vaktrommet i slutten av dramaet, dei scenene eg har valt å sjå på som ei slags ramme for resten av dramaet. Årsaka til at akkurat desse scenene er sentrale, er at det er her Stefan først innrømmer at han er skuggen Centralvakten ser i monitoren sin drepe ei kvinne i ein park, og deretter forsøker å få kontakt med sambuaren sin utan å lukkast i ei av dei siste scenene i dramaet.

Makttilhøva mellom dei innsette og dei tilsette er asymmetrisk til fordel for dei tilsette. Dei tilsette har fått i oppgåve frå myndigheitene å ivareta dei innsette så lenge dei er innsette. I *Skuggpojkarna* sitt *personae dramatis*, er fire av dei tilsette ved institusjonen. Centralvakten og Nattevakten har ein anna funksjon enn det Tommy og Stefan har i dramaet. Dei er ikkje individualiserte dramatiske personar, men heller *typifiserte dramatiske personar*. Hos Helland og Wærp definerast denne typen karakter som ein representant for universelle, menneskelege trekk, samstundes som at dei har eitt dominerande særtrekk. Denne typifikasjonen er meir fleirdimensjonal enn personifikasjonen, men mindre fleirdimensjonal og dynamisk enn den individualiserte dramatiske personen[74]. Centralvakten er ikkje synleg for verken Stefan eller tilskodaren, men i si rolle som portvakt mellom den indre verda ved institusjonen og verda utanfor, agerer han som ein ansiktslaus maktfaktor. Denne makta demonstrerer han at han har gjennom dei to scenene morgon-scenene. Det interessante er at han først slepp Stefan gjennom porten når Stefan bekreftar at det er han Centralvakten ser slå i hel ei kvinne i ein park på monitoren sin.

[74] Helland og Wærp (2005:106-107)

Det første møtet med Stefan, finn altså stad i dei allereie nemnde 'morgon-scenene'. Her skal Stefan inn på institusjonen fordi han begynner på jobb, men får problem når han skal identifisere seg for den rigide Centralvakten som ikkje vil opne for han fordi Stefan ikkje klarer å identifisere seg i tilstrekkeleg monn, for «det är like viktigt att det inte kommer in nån som inte ska vara härinne som att det inte kommer ut nån som ska vara här», (22) i følgje Centralvakten. Trongen Stefan får til å identifisere seg for Centralvakten kjem av at det er naudsynt for at han skal kome seg inn på jobb. Dei to, Stefan og Centralvakten, snakkar gjennom porttelefonen medan Stefan står under overvakingskameraet utanfor den eine inngongen. Denne seansen, med ein serie misforståingar, strekk seg over to scener, med eit avbrot på tre sekvensar frå samlingsrommet, Arne si celle og luftegarden. Centralvakten ser ikkje Stefan på monitoren sin, og skuldar på tekniske problem. Han avbryt Stefan og ber han vente, han misoppfattar namnet hans på tross av at Stefan seier det fleire gonger.

Gjennom dei innsette får vi eit inntrykk av at det er noko fundamentalt annleis med dei kontra resten av samfunnet fordi dei brota dei har gjort seg skuldege i er så forferdelege, men personen Stefan gjer oss medvetne om at det ikkje er så svart-kvitt. Allereie i desse opningsscenene, er Stefan med på å nyansere eit elles forenkla bilete av dei innsette som ein motsetnad til dei lovlydige samfunnet ein finn på utsida av fengselsmurane. Han innrømmer til Centralvakten at han er den skuggeliknande mannen som slår i hel ei kvinne i ein park, og det at han innrømmer skuld i denne gjerninga plasserer han i same bås som dei innsette. Hans mordhistorie, som byrjar som ei skuggeaktig rørsle Centralvakten ser gjennom monitoren sin, bekreftast gjentekne gonger av Stefan sjølv, og gjer han dermed til ein av 'skuggpojkarna'. Det som gjer denne scena enno meir utfordrande, er at i realtid står Stefan utanfor avdeling H, dør 7 (20), samstundes som Centralvakten ser han på monitoren sin, i ein park der han drep kvinna, også det direkte overført gjennom monitoren til Centralvakten. Det Centralvakten ser på monitoren sin, må vere ein form for hallusinasjon, men Stefan stadfester fleire gonger at han er den skuggen Centralvakten ser på skjermen sin, som stadig vert tydelegare og meir handlande. Dei tre siste replikkane som vekslast mellom Stefan og Centralvakten, er ei endeleg stadfesting om at Stefan, som står utanfor dør 7 og ventar på å sleppe inn, er den same som Centralvakten ser i monitoren sin at drep kvinna i parken.

> STEFAN Det är jag…det är jag som slår.
>
> CENTRALVAKTEN Stefan…Det ser ut som om han dödar henne.
>
> STEFAN Ja, det är jag. *Liten paus.* Det är jag. (23)

Dei to scenene mellom Stefan og Centralvakten er nøkkelscener i dramaet, mellom anna fordi mykje av dialogen som gjennom porttelefonen, kan ha ei dobbel tyding. Ved første augekast handlar til dømes denne replikken til Centralvakten om at han beskriv problem dei har hatt med det tekniske utstyret:

> […] vi har haft lite problem här med skärmarna…som kommer och går…en sjukdom, ett brus, ett virus av nåt slag…[…]Det ser ut som en jävla eldsvåda bara på skärmen…det ser ut som en vanlig person som kommer i korridoren och sen när han kommer precis i fokus brinner han upp bara, och sen ser man ingenting mer, det är precis som om han börjar brinna, som om det ska börja brinna i kläderna och så brinner han upp och är borta, og då har jag ingen aning om vem det är längre, även om han står i listan, tjänstgöringslistan.(21)

Centralvakten, denne ansiktslause representanten av overvakingssamfunnet, forklarer Stefan utførleg kva utfordringar har står opp mot fordi teknologien sviktar. Bruken av omgrepet 'vanlig person' er også interessant i dette høvet, fordi det er akkurat det dei innsette ikkje oppfattast å vere, 'vanlege personar'. Når Centralvakten fortel Stefan om vanlege personar som kjem gåande bortover korridoren, og når han kjem i fokus, brenn han opp, kan det også tolkast som metaforisk. Ei slik tolking kan sannsynleggjerast av at mellom anna Olle nyttar seg av brann-metaforar for å forklare kva som skjer med han når trongen til å tilfredsstille behova sine vert for dominerande (63). Ei slik tolking vil gjere dei innsette til 'vanlege personar', som av ulike årsaker kjem for nært noko og difor 'brenner opp'.

Blomberg skriv i si avhandling om scenene mellom Stefan og Centralvakten: «Övergripande kan man säga att pjäsen Skuggpojkarna, som har många bibliska inslag, handlar om skuld och förlåtelse och kanske är det inte en tilfällighet att siffran sju återkommer under vaktens och Stefans dialog.»[75] Slik eg forstår Blomberg argumenterer for at valet av talet sju som ei gjentaking i desse to scenene, har å gjere med at tilgiving står sentralt i stykket fordi ho refererer til Matt.18:21-22 der Peter spør Jesus om det er nok å tilgi bror sin sju gongar, og får til svar at sju gongar held ikkje, men syttisju gongar sju gongar[76]. Viss ein les denne scena slik, kan ho kanskje også tolkast som ei oppmaning til tilskodaren om å kunne tilgi. Dette gjerast enno meir sannsynleg av Blomberg når ho peikar på at «[…] inom kairosdimensionen påminner den citerade passagen[77] […] om inträdet till himlen där Sankte Per vaktar.»[78]

Vi kan altså tolke denne scena slik at Centralvakten med sine usynlege auge og sitt svikefulle teknologiske utstyr, har funksjon som portvakt med makt til anten å sleppe folk inn eller

[75] Blomberg (2011:338)
[76] Ibid 338
[77] morgonscenene
[78] Ibid 338

stengje folk ute. Denne samanlikninga mellom Sankt Peter og Centralvakten vert enno meir plausibel fordi det tydeleg kjem fram på fleire stader i dramaet at samfunnet utanfor ikkje eigentleg er ein stad der dei innsette har det bra og at livet innanfor murene difor er frigjerande for dei. Om det nokon gong kan bli det, avheng også av i kor stor grad tilskodaren klarer å sjå deira menneskelege ansikt.

Stefan og Anders

Den første scena eg skal gå inn på for å sette lys på forholdet mellom innsett og tilsett, finn stad i samlingsrommet. Det er den første scena vi treff Stefan i innanfor murane.
Han kjem inn på samlingsrommet med ein datamaskin i hendene, og set seg ned ved bordet - *om det finns något bord* (25). Anders initierer ein samtale med Stefan, og Stefan deltek på ein litt passiv måte. Han svarer stort sett berre på dei spørsmåla Anders stiller han, men når Anders spør Stefan om han skal reise til sumarhuset sitt i påska, bryt Stefan av ved å seie: «Nej, det får jag se. Du skall ha samtal klockan två.» (26).

Dialogen mellom Stefan og Anders, som strekk seg over 3 sider, kan illustrere fleire ting. For det første, at dei innsette har ein form for personleg forhold til dei namngjevne tilsette. Stefan verkar som sagt lite interessert i å føre ein samtale i denne scena, men gjennom dei temaa Anders forsøker å få i gong ein samtale om, får vi vite at dei har snakka om kvardagslege ting tidlegare. Han veit til dømes at Stefan har eit sumarhus han bruker å vere i. Han veit også, når han vert mint på det, at Tommy, den andre namngjevne tilsette, skal gifte seg i dag, og snakkar om at dei på avdelinga burde ha gjeve han ei gåve i samband med bryllaupet. Samtaleemne som fritidshus og giftemål krev kanskje ein viss form for relasjon før det dukkar opp i ein samtale.

Så, på den eine sida, kan denne dialogen fortelje oss at det *er* ein form for personleg relasjon mellom dei tilsette og dei innsette. Det er verken særleg oppsiktsvekkande eller interessant. Då er det kanskje meir interessant å sjå nærmare på eit anna sentralt moment som kjem fram gjennom denne dialogen. Han viser på ein ganske tydeleg måte ein manglande evne eller lyst til å kommunisere med den andre. Det er kontinuerlege brot i samtalen, og desse brota illustrerast ved at personane som deltek ikkje held seg til det same tema og difor snakkar forbi kvarandre. Denne scena er eit godt døme på det. Det er 32 replikkar, jamt fordelt mellom dei to, og eit tema vert sjeldan heldt i meir enn ei replikkveksling. Unntaket er heilt i byrjinga av scena, når dei snakkar om vêret og korleis det er «där ute då?» (26). Det er den delen av

samtalen som er mest samanhengande, med 6 replikkvekslingar som meir eller mindre held seg til same tema.

Etter kvart byrjar Anders å snakke om foreldra sine som skal komme på besøk til påske. Her er det tydeleg at Anders har mykje på hjartet, men han fullfører ingenting. Det er ikkje Stefan som avbryt han, det er det han sjølv som gjer. Når han i staden for å fullføre dei setningane han byrjar på, spør Stefan om han har fri og skal reise til feriehuset sitt når påska kjem, er det Stefan sin tur til å skifte tema ved å minne Anders på at han skal til samtale klokka 14.00. Den siste delen av scena, kanskje allereie heilt frå replikken der Anders gjev respons på Stefan si forklaring for kvifor Tommy ikkje er på jobb, ber preg av kollaps. Når Anders byrjar å snakke om foreldra sine, og at dei kanskje kjem på besøk, verkar det som om han har så mykje han har behov for å seie utan at han klarar det. Samtidig som han uttrykker at han trur det er eit godt teikn at han får ta imot besøk, er han fire replikkar seinare i tvil om at han nokon gong kjem seg ut av institusjonen. I replikken før han seier «Om man kommer ut överhuvudtaget.» (26), uttrykkjer han at han gjerne vil begynne å studere for å ikkje bli hengande etter når han kjem ut. I denne scena definerer han seg både inn og ut av samfunnet på utsida av murane gjennom at han samstundes som han uttrykker ei bekymring for om kor vidt han kjem til å sleppe ut nokon gong, også uttrykker eit ønske om å «ta nån kurs i engelska eller matte, och plugga företagsekonomi så man inte blir så otroligt handikappad en gång i framtiden.» (26) Scena finn stad tidleg i dramaet, og tilskodaren har enno ikkje fått vite noko om kva årsaka til at Anders er plassert på institusjonen er. Omgivnadane og sideteksta i byrjinga av dramaet har likevel definert han som ein innsett ved denne institusjonen. Anders sitt ønske om å studere kan seiast å vere eit forsøk på å tilfredsstille dei same behova som det Tommy gjer når han gifter seg (25) og Stefan gjer når han fortel at han og sambuaren prøver å få barn (157). Både det å skaffe seg ei utdanning, eit stabilt og forpliktande forhold og å føre slektsnamnet vidare, er viktige sosiale konvensjonar i samfunnet vårt. Det at Anders med dei handlingane han har gjort, har plassert seg sjølv utanfor det konvensjonelle samfunnet, gjer ikkje at han mistar behovet for og ønsket om å gjere som «alle andre».

Den siste delen av scena vitnar om forvirring, men er ein bitande kritikk av psykiatrisk helsevesen, som i følgje Anders ikkje var der då han tok kontakt og hadde behov for å snakke, men som kom mannsterke etter at han hadde gjort seg skuldig i det (enno ikkje avslørte) brotet. Anders snakkar både om foreldra og om psykiatrien berre ved å nytte det personlege pronomenet «dom», og Stefan heng ikkje med på kven det er han snakkar om. Han misforstår

og trur at når Anders meiner at han ikkje vil treffe dei som behandlar han når han seier «(…) Nej, jag vet inte.. jag vet inte om jag orkar träffa dom mer.» (27).
Først spør han om kvifor foreldra skal kome på besøk. «Varför ska dom komma nu? Är det för att snacka med psykologen? *Liten paus.* Vad ska det tjäna till? *Paus.* Dom har ju inte med det här att göra.» (21).

Stefan, Per og Memo

Medan scena mellom Anders og Stefan i hovudsak ber preg av lita interesse og manglande engasjement frå Stefan si side, finn ein også døme på at han utnyttar dei asymmetriske makttilhøva til å krenkje dei innsette. Eit døme som kan trekkjast fram her, er frå Memo si celle, der han kjem inn for å vekke han tjue minutt før Memo har terapitime. (48-49)

> STEFAN: (…) Du skall ju till terapin åtta. *Liten paus.* Och berätta om hur synd det är om dig.
>
> MEMO *Tittar bara på honom, utan något uttryck; håller båda händerna om sitt kön under filten.*
>
> STEFAN: Som inte var tillräckligt intelligent för att bli född i Sverige. Eller nåt. *Paus.* Gå upp nu då. *Går fram till honom.* Sluta runka nu. *Drar av honom filten.* Sånt där får du göra hemma. (48)

Denne siste replikken, er interessant fordi det er meir eller mindre akkurat det same som Per seier i ein samtale med Arne og Anders om ein bulgarar som visst nok selde narkotika og valdtok smågutar (75): «[…] för här får man stanna och får pension ju värre skit dom gjort desto bättre…Såna som inte var så intelligenta så dom såg till att födas här som svenska medborgare. (76) Etisk sett er det interessant at ein av dei tilsette uttrykker seg med nærmast identisk med ein sjølverklært nasjonalsosialist som sonar ein dom på ubestemt tid fordi han drap ein innvandrargut fordi dei guten var der saman med «skulle visa att dom hade kontroll över en svensk tjej.» (31)

Gjennom dramaet ser ein tydeleg at dei tilsette ikkje behandlar dei innsette tilnærma likt, no er det sjølvsagt vanskeleg å seie kva årsakene til det er, men som eg allereie har vore inne på, klarer ikkje dei innsette i nokon særleg grad å sjå den Andres ansikt. Møta dei innsette imellom, gjer ikkje dei innsette meir skikka og betre i stand til å gjere det heller, så spørsmålet er då kven kan gjere det om ikkje dei tilsette heller kan ha den funksjonen?

4.4.3 Olof

Under den høflege og rasjonaliserande overflata, skimtast tidvis Olof som den han eigentleg er; ein person som er svært opptatt av å prøve og halde fasaden, like mykje for seg sjølv som for andre, sjølv om den situasjonen han finn seg i eigentleg gjer det heilt omogleg. I motsetning til hos fleire av dei andre innsette, der ein opplever at dei gjennom dei monologiske terapiscenene gradvis opnar seg, skjer ikkje dette gjennom Olofs monologar. Han er lukka både for seg sjølv og mot tilskodarane som har fått rolla som terapeut i terapiscenene. Han framstår også som danna og beherska i dei scenene der han opptrer saman med andre. Det finst eit unntak til dette, og det er den siste scena mellom Arne og Olof, som finn stad inne på Olof si celle (148-152).

Samtalen mellom dei to, byrjar med kvardagsleg prat, før Olof dreier samtalen over til å handle om sonen til Arne. Først er spørsmåla uskuldige, men Olof går kjapt over til å spørje om dei brukte å gå nakne rundt heime, om han sat på fanget til Arne medan dei var nakne, og om guten likte å 'brottas och skoja'(150). Arne svarer på spørsmåla til Olof med enkeltord eller korte setningar, og der Olof ikkje er nøgd med svara, fyller han gjerne inn det han vil høyre. Etter å ha fått bekrefta, anten frå Arne eller frå seg sjølv, at Arne hadde 'kraftig ereksjon' då han gjekk inn til barna sine om natta for å bre dyna over sonen sin, eller slokke lampa (151) og at:

> OLOF: […] Du kände på hans lilla stjärthål.
> ARNE: Ja, just det.
> […]
> OLOF: Han var några år äldre. Men han var slät och fin. Han hade inte fått något pubeshår?
> ARNE: Nej. (151)

På tross av at ekskona til Olof beskriv han som "en människa som har en sådan brist på fantasi som jag, [enligt min hustru]." (116) har han, utan at det heilt verkar til at Arne heilt forstår det, har han bygd seg ein form for bisarr seksuell fantasi med Arne og sonen hans i hovudrollene. Den siste delen av scena er i monologform. Der fortel han korleis han forgreip seg på offera sine:

> […] Jag brukade ge dom Rohypnol och Stilnoc, det markets inget dan därpå. Dom blev lite påverkade, men inte så mycket att dom somnade in helt och kändes döda. Det är snarare obhagligt…Ja, inte mina egna. Jag har inga barn. Bara en liten dotter…det är hon som är på bilden därborta.[…] man få ju vara försiktig. Som läkare hade jag ju total tillgång till alla droger jag ville ha. När dom är så unga behöver dom inte så mycket, bara så dom domnar av

> lite. Som läkare vet jag ju allt om hur mycket en liten ändtarm kan ta emot utan att spricka, men det är svårt att undvika sprickor. Dom ska ju helst inte känna till var dom har varit med om. Men tyvärr så begick jag ett misstag den där gången. *Liten paus.* Ja, Gode Gud. […]Men lite Rohypnol gör ingen skada…Det är så underbart. Vad ska man göra? (151-152)

Dette er definitivt den scena der Olof tydelegast viser sine mørke sider. Medan fokuset hans i fleire av terapiscenene, er å framheve sin eigen, gode sosiale status og syne si evne til reflektere og rasjonalisere sin eigen situasjon, er han heilt ærleg i denne scena. Det er vanskeleg å avgjere kva som er det mest etisk problematiske i scena: det han gjer og det han fortel at han har gjort, eller det totale fråvere av anger. Det vil vere nærliggande å tru at det er mangel på skuldkjensle og anger som gjer det vanskeleg å føle noko medkjensle for Olof.

Som nemnt, er Olof opptatt av å skulle forklare og ta i skule omgjevnadane sine. I ei av terapiscenene, forklarer han kva som er skiljet mellom dei innsette ved denne institusjonen, samanlikna med: «andra sorters anstalter som har personer som har blivit inlåsta för at dom begått mer direkt kriminella handlingar, personer som har en yrkeskarriär som brottslingar, där finns vel födmodligen fler invandrare och dom lägre klasserna representerade, skulle jag anta.»(65) Her seier han eigentleg det same som han utdjuper i scena med Arne, nemleg at han ikkje eigentleg er 'direkt kriminell'. Argumenta han nyttar er omsnudde: han og dei andre innsette ved denne institusjonen, sit her fordi dei i tillegg til å sone straff for alvorlege brot også er idømde psykiatrisk behandling og ikkje kan sone saman med dei han definerer som 'personer som har en yrkeskarriär som brottslingar'.

> […] Vi är ju väldigt olika personer, vi som är här; jag är ju läkare och här finns både kroppsarbetare och affärsmän och jag kan nämna i varje fall två personer som man kan se aldrig har haft ett ordentligt arbete…men vi har ju ingenting övrigt gemensamt utom att vi råkar befinna oss på same ställe, för att kriminalvården har ansett att man ska separera oss, så långt det har varit möjligt, från andra som, som…har andra straff…och ingen av oss vet när vi får komma ut…det kommer som ett brev på posten. (65)
>
> […]

Fleire gonger nemner han at han har mista legelisensen på grunn av det han er dømd for. Dette er noko som oppfattast problematisk for Olof. "Jag har ju fått min läkerlicens för att jag bedöms som en kapabel läkare, inte som ett betyg på mine mänskliga egenskaper […]" (71) Gjennom å gjennomføre dei brota han har gjennomført, har han brote nær sagt alle etiske retningslinjer ein lege har, men det verker det ikkje som om han vil forstå. Den du er som person og dei vala du tar som person, påverkar i aller høgste grad di evne til å vere praktiserande lege.

Innleiingsvis presenterer eg Olof som ein mann som ønsker å halde fasaden. Han er til dømes veldig opptatt av å presentere sitt eige liv som eit vellukka prosjekt. Han gjentek i fleire tilfelle at han har hatt ein god barndom, men ein stad, slår denne vellukka fasaden til Olof med den gode utdanninga, den velståande familien og den lukkelege oppveksten sprekker. Det er i ei terapiscene der sideteksta i byrjinga av scena beskriv at han: "*Sitter ensam på en stol, vänd mot väggen, talar nedåt, ganske häftigt."* (115). Det første som er verd å nemne, er korleis han beskriv relasjonen til foreldra sine. Når han heilt innleiingsvis snakkar om sitt første minne om at han hadde om å bli lege, endrar plutseleg syntaksen hans seg. Frå å bruke ein overflod av ord og eit akademisk språk, til ei barnleg oppbygging av språket med enkle heilsetningar.

> […] Vi hade en trädgård. Det är så länga sedan, men det är det inte heller. Allting var grått där- min far hade en hatt. Jag ser honom där. Vi hade en gunga. Det var trevligt…att gunga. Jag brukade gunga i trädgården. Jag hade kortbyxor. Jag gungade. (115)

Dette kan vere nærliggande å anta at har noko å gjere med faren hans, sjølv om moglegheita for at Olof sjølv har vorte utsett for overgrep frå sin eigen far, aldri vert nemnt i klårtekst. Både på grunn av den plutselege omlegginga av syntaks og på grunn av at han stadig nemner at han gjekk i faren sine fotspor og vart lege, meiner eg at det kan vere ei moglegheit for at Olof i denne scena kjem nærmare det han aldri har ønskt å innrømme for seg sjølv. Viss han vektlegg sjølv at han går i faren sine fotspor når det gjeld karriereval, er det vel ikkje ein heilt framand tanke å tenke at han også går i faren sine spor som overgripar. Etter den korte sekvensen med barnleg syntaks der han snakkar om far sin, går han vidare utan opphald til å snakke om mor si.

> Min mamma…vad ska jag säga om henne? Hon var med på rättegången, tills domen föll…Man kan verkligen tala om föll, om nånting som föll…domen. Efter det har jag inte sett henne. Far sager att mor skickar – sänder säger han – med sin hälsning, men det tillåter jag mig att betvivla, det betvivlar jag i högsta grad. (115)

No er det ikkje noko avvikande med syntaksen eller måten han ordlegg seg på. Samanlikna med kor mange gongar han nemner far sin i dramaet, er mora nesten ikkje nemnt i det heile. Etter at han fekk domen, er det far sin han har hatt kontakt med. Han seier ikke noko om kvifor han ikkje har tru på at mora helser, sjølv om faren seier at ho gjer det.

Det siste sitatet eg vil trekke fram frå denne terapiscena, er ei beretning som byrjar med at Olof fortel om det første obduksjonen han gjennomførte, som endte opp med at kasta opp på ansiktet til den 'gamle hora' han skulle obdusere. Vidare fortel han at:

> […] Jag obducerade små pojkar också. Det var också vidrigt. Jag tyckte inte om det. Jag är inte pervers. Ibland har jag en känsla av att det är mig själv jag smeker och håller om och vill komma nära, när jag har gjort det som jag har erkänt att jag har gjort, jag erkände meddetsamma, jag förstod att det inte var någon idé att neka. Det enda jag på det bestämdaste vill avvisa, det tar jag helt avstånd ifrån, att det skulle föreligga några inslag av homosexuell drift bakom mina…vad jag har gjort. Jag har ingen homosexuell dragning av något slag […] Jag tycker till och med det är tveksamt om man kan sätta termen pedofili på mig…Det är något…fruktansvärt oåtkomligt…en längtan efter att hålla en förlorad tid i sina händer… […] (115-116)

Det som byrjar med at han fortel om lik han har obdusert, vert etter kvart ein uoppfordra forsvarstale. Han innrømmer skuld for det han hadde gjort (utan at han er konkret), men nektar å gå med på at han har ei homoseksuell legning. Det verkar å vere enno viktigare for han å ikkje bli definert som homoseksuell enn å ikkje bli definert som pedofil.

Dei to første utdraga frå denne scena, er den staden i dramaet ein tydelegast kan kjenne nokon form for medkjensle med Olof. Det er synd i han viss det er tilfelle at far hans har forgripe seg på han og han ikkje får til å opne seg om det. At mora har avvist han, verkar det som om han har forståing for, men resultatet er uansett å vere morlaus og bortvalt. Som eg allereie har vore inne på, er kanskje Olof blant dei dramatiske personane i stykket det er vanskelegast å ha medkjensle med på grunn av at han ikkje syner noko form for anger. Det høyrest ut som om han oppriktig meiner at han eigentleg ikkje har gjort noko gale, og når du er ein person som har gjort grusomme og øydeleggjande ting mot andre utan at du er i stand til å syne noko for for anger, gjer det det vanskeleg å ha ei forsåing for menneske bak brota.

4.4.4 Olle

Der Olof tilsynelatande er blotta for anger og skuldkjensle, er det desse to kjenslene som opptek nesten kvart sekund i Olle sitt liv. Gjennom heile dramaet kjempar ein indre kamp mot sitt eige dårlege samvit, heilt til alt peiker mot at han klarer å ta sitt eige liv i dramaet si siste scene. Eg har allereie skrive om Olle si utvikling gjennom tablåa, men han har også ei utvikling på den lineære tidslinja. I terapiscenene er han open, angrande og audmjuk, i dialogscenene opptrer han i liten grad i samspel med dei andre innsette, men vender seg i nokre tilfelle mot dei tilsette, til dømes for å spørje Nattvakten om han kan få bade (16) eller Tommy om han kan få gå ut og luke ugras (51). Delar av den kritikken som Anders fremjar mot systemet i scena med Stefan (27), gjentekast av Olle i ei terapiscene:

> Jag har bett jag ska få hjälp liksom flera gånger…efter tredje gången liksom när jag blivit dömd…då bad jag dom att jag skulle få bli kastrerad, för at bli av med det här liksom, dom skulle ta bort testiklarna eller nåt som dom kunde ta bort så jag skulle slippa göra så här…och ta ett barn, som man tog en sida ur Bibeln och gjorde den till en smutsig liten pappersbit…för att sexuallusten var så stark och jag inte kunde komma från den…om man såg nåt barn så locka man till sig det och gjorde det fast hjärnan sa att det var fel, så var kroppen starkare. Men då sa dom om jag fick kemisk kastrering skulle det inte ta bort lusten, man hade ju själva sädesuttömningen kvar…Sen när jag var ute några år bad jag om riktig kastrering, för då vet jag att jag skulle slippa lida liksom och tänka på dom som jag gjort illa, och få bli en vanlig normal människa som slapp tänka på sånt. Jag vet ju vad jag har gjort. Jag har sagt allt som jag har gjort. Men dom gav mig ingen hjälp…och det blev ännu värre, jag dödade ett barn…för att jag bad Gud om hjälp, jag bad Gud ta hand om mig och krossa mig så jag slapp lida…(81)

Medan Anders ønskte seg nokon å snakke med fordi han 'hade problem och inte mådde bra' (27), fortel Olle om ønsket han hadde om 'riktig kastrering' for at han skulle bli 'en vanlig normal människa som slapp tänka på sånt.'. I presentasjonen av dei innsette i byrjinga av dramaet, er det berre Olle sideteksta oppgjev nøyaktig alder på. Han er 43 år og stor av vekst, men ter seg som eit hjelpelaust, lite born. Han «*Börjar tugga på ärmlinningen på sin skjorta, för den till munnen och tuggar på den samtidigt som han ber*» (11) Han er lågst på rangstigen blant dei innsette, fordi dei andre fordømer brota han har gjort seg skuldig i. Anders vegrar seg for å fortelje nykommaren Per når han spør om kven Olle er (44), og Per meiner at «[…]dom där pedofilerna […] Dom kunde man lika gärna slå ihjäl när man ändå sitter inne» (53), utan at Stefan og Tommy, som er på treningsrommet saman med han, eigentleg korrigerer han noko vidare for det. Etter spak tilsnakk frå Stefan om at han skal «ta det lungt» (53), fortset han berre.

> PER Jag vet att man inte får det i det här landet, då åker man i fängelse, men jag gör det i alla fall. Jag säger bara att jag hatar dom där jävla pedofilasen som är här, dom skulle stoppas ner i skittunnan. (53-54)

Medan fleire av dei andre innsette, årsaksforklarer handlingane sine ut frå utanforliggande faktorar, vender Olle seg i større grad innover og oppover når han skal forsøke å forklare kvifor han har gjennomført i dei brota han er dømd for. Olle beskriv det å kjempe mot sine eigne drifter som ei kjensle av å brenne opp innanfrå av ein eld som berre vert verre og verre (63).

> Jag har försökt få hjälp…utan att våga säga till någon vad det är, vad det är jag vill ha hjälp med. Jag har bett till Gud, men Gud har inte hört mig. Jag har inte nått Gud. Jag har gått til kyrkor, jag har gått in i kyrkan och bett, men det har inte hjälpt. Sen har det andra tagit över. Det andra har varit starkare. Det är som…jag vet inte…som nån märkt mig, skurit i mig, som det var meningen att jag skulle bli sån, få ett sånt liv, som jag skulle vara längst ner i skammen, i brunnen…Det är som ett lyte. *Liten paus*. Dom som dricker och förstör…dom kan ju göra vad dom vill, dom kanske känner lite skam, dom med…men det som jag bär det är ju brott som ropar ända upp til himlen…det tänker jag på hela tiden, och om jag nån liten stund kan glömma det, bara några sekunder, som blir jag ju påmind igjen, jag får inte glömma det…Jag kan inte vara mig själv. (63)

Sjølv om han er full av skuldkjensle, distanserer han seg frå eigne brot gjennom måten han refererer til det som skjer 'inom' han som ei kraft han ikkje kan stagge. Han beskriv det som om 'nån har märkt mig, skurit i mig, som det var meningen att jag skulle bli sån.'. Dette behovet for å forklare sine eigne ugjerningar, er ein naturleg reaksjon, som i houvdsak opptrer i terapiscenene hans. Dei brota han fortel om er hjarteskjerande, og det er interessant at han ser på drapa på offera sine, som ei slags nådehandling. Også for sin eigen del ser han på døden som ein slags utveg: «[…] Jag vill leva och ta mitt straff. Det är det minsta jag kan göra. Jag är skyldig och jag vill ta mitt straff. Det är det enda jag kan göra. Leva så länge Gud vill.» (134)

> Jag dödade dom för att dom skulle slippa lida. Jag vet inte vad som hände inom mig, det var nåt mörker, det var mörka händer som slog och slog, det gick så snabbt med, det var som om jag sprängdes. Liten paus. Jag led lika mycket, men jag ville inte att dom skulle lida, jag ville att dom skulle slippa lida.(63)

5. Terapi og overvaking

5.1 Introduksjon

Det kan kanskje verke som eit umake par å handsame terapi og overvaking i eit og same kapittel, men årsaka til at eg har valt å gjere det, er at eg ønskjer å seie noko om den funksjonen eg meiner tilskodaren får i *Skuggpojkarna* som både terapeut og overvakar. Bakgrunnen for det ligg i at eg meiner det er grunnlag for å sjå på monologscenene i *Skuggpojkarna* oppmodar tilskodaren til å ta på seg ei rolle som fungerandre terapeut. Dei innsette finn seg i ein form for terapisituasjon, men den behandlande psykiataren er off-stage. Sidan resultatet av det er at dei dramatiske personane vender seg til tilskodarane i sine monologar, heller enn at desse scenene er dialogiske med både ein pasient og ein behandlar i fokus, kan ein tolke det slik at tilskodarane vert oppmoda om å ta på seg ein funksjon som fungerande terapeut i desse scenene. Samstundes vil eg argumentere for at tilskodarane, i tillegg til å få tildelt rolla som terapeut, også får ein funksjon som overvakar av det som finn stad på scena. Mellom anna måten scenerettleiingane gjev instruksjonar om at publikum skal plasserast, og at dei dramatiske personane til ei kvar tid, og uavhengig av kva dei tek seg til, er synlege for tilskodarane, gjer at eg finn ei slik forståing av kva som er tilskodaren si rolle sannsynleg. Viss ein vel å tolke den fråverande terapauten som ei oppmaning om at tilskodarane skal tre inn i terapautens rolle, kan ein tolke det som ei etisk oppmaning til at tilskodarane skal stå til ansvar for historiene dei innsette fortel. Dei innsette kan ikkje behandlast som ein kategori av utstøtte taparar, men må også få vere menneske med moglegheiter og utan ei framtid som allereie er bestemt. Den doble funksjonen som tilskodaren får tildelt, som terapeut og overvakar, gjer at han i tillegg til å stå til ansvar for historiene, gjennom rolla som terapeut, i tillegg også er vitne til den totale blottlegginga av det skamfulle gjennom rolla som overvakar.

5.2 Terapi – å bruke den andre for å fikse seg sjølv

Menneske som vert dømde for alvorlege brot på loven, må i fengsel. Grunngjevinga for det er i hovudsak preventiv: preventiv for samfunnet (som beskyttast mot nye lovbrot) og preventiv for enkeltindividet (som skal habiliterast og unngå å begå nye lovbrot). Myndigheitene er dei som har ansvaret for denne oppgåva i eit samfunn, og i vår del av verda er det å habilitere dei dømde inn i samfunnet igjen ein viktig del av fengselsinstitusjonen sine oppgåver. Denne habiliteringstanken kjem i hovudsak til syne i *Skuggpojkarna* gjennom dei scenene eg har valt å kalle terapiscenene. Intensjonen med terapien (som dei innsette i *Skuggpojkarna* er pålagde og ikkje kan velje bort fordi det er ein del av domen deira), er i utgangspunktet å gjere dei innsette i stand til å ta del i storsamfunnet igjen. På grunn av at de psykiatriske behandlinga dei mottek i fengselet er ein del av domen deira, er dei nøydde til å bli «friskmelde» før det skal kunne skje.

Dei sju innsette sonar dommar der psykiatrisk behandling er ein del av dommen, og det er 21 scenar som kan kallast *terapiscener.* Desse scenene bryt med den tradisjonelle dramastrukturen ved at dei er forma som monologar der dei innsette fører ordet og psykiateren er off-stage. Berre i nokre av desse scenene kjem det tydeleg fram at nokon legg føringar på kva dei innsette skal snakke om, og då ser vi det som motstand mot å ta ordet. Til dømes i den andre terapisekvensen med Memo: «Jag har ju redan snackat om det. Det finns inget mer att snacka om det. Jag vill inte snacka om det mer.» (56). I andre terapiscener igjen, har psykiateren så lite innverknad på scena at det stillast spørsmål om kor vidt han er der eller ikkje. Dette ser vi mellom anna i Olle si første terapiscene. *«Han sitter på en stol, ensam. Man ser inte vem det är han pratar till, om det finns någon där.» (*38). Sjølv om sideteksta stiller spørsmål ved nærvære til andre enn Olle i denne scena, tyder det Olle seier på at det er nokon andre i rommet der saman med han.

Terapien slik den kjem til uttrykk i *Skuggpojkarna,* kan lesast som eit uttrykk for rehabiliteringstanken som må vere ein essensiell del av ein dom som inneber psykiatrisk behandling. Alle dei sju innsette sonar som nemnt ved denne institusjonen, og ikkje ved ein vanleg fengselsinstitusjon fordi dei har blitt vurdert som mentalt sjuke med trong til behandling. Fleire av dei innsette, i særleg grad Per, gjev uttrykk for sterke motførestillingar mot å vere plassert på institusjonen. Frå hans perspektiv er dei andre mentalt sjuke, medan han berre har teke livet av nokon ved eit uhell.

> Jag är inte nån jävla sexualförbrytare. Jag har bara slagit ihjäl en person. Det var inget sex i det. Dom har gjort fel helt enkelt som behandlat min sak. Dom har gjort ett allvarligt misstag som placerade mig här. Jag ska snacka med min advokat.
> Jag ska ringa honom i morgon. Jag ska vara på en annan sorts anstalt. (124)

«Using people, transforming others into a means for obtaining an end for oneself, is generally considered the very antithesis of ethical behavior[79].” skriv Barbara Johnson i essayet “Using people – Kant with Winnicott” i boka *Persons and Things* (2008). Ein terapisitiuasjon vil vere eit av unntaka til dette. Her må terapeuten nyttast, usjølvisk, av pasienten, for at terapien skal kunne fungere. Terapeuten vert altså eit reiskap for subjektet, utan at han sjølv har noko igjen for det. Terapeuten får eit ansvar for det som vert formidla i terapisituasjonane, og skal nyttast som eit middel som kan bidra til å hjelpe subjektet. Winnicot sin teori om «overgangsobjekt»[80] kan knytast opp mot terapi der eit subjekt med eit (eller fleire) definerte problem, kan nytte ulike middel (til dømes ulike former terapi) i samhandling med eit objekt (til dømes ein psykiatar eller ein psykolog) som eit forsøk på å takle problema sine på ein betre måte enn subjektet tidlegare har forsøkt å handtere problem.

Mellom dei innsette er fordelinga av terapiscenene som følgjer: Memo og Olof er i fokus i tre terapiscener, Olle, Anders i fire, Arne i fem, Per i to og Christoffer i éi. Dei to innsette som snakkar minst med dei andre innsette, Memo og Olle, er blant dei som er mest opne i terapiscenene. Per, som er ein av dei mest opne personane med omsyn til eiga brot når han snakkar med dei andre innsette, vegrar seg mot å snakke i terapisituasjonen.

[79] Johnson 2008:94
[80] Transitional objects

5.3 Å eige si eiga historie – val av synsvinkel i terapiscenene

I terapiscenene snakkar dei innsette til tilskodarane i førsteperson. Dette kjem særleg tydeleg fram på grunn av den fråverande psykiataren. Val av førstepersonsforteljar gjev ei innsikt i handlingane til dei innsette og deira draumar og håp på ein heilt anna måte enn den formidlinga av desse aspekta gjev i resten av dramaet som drivast fram av replikkvekslingar mellom dei ulike personane i dramaet. Eit av spørsmåla som dukkar opp med omsyn til dei sekvensane av dramaet som har førstepersonsforteljar er, som eg allereie har vore inne på, truverda til dei innsette som forteljarar. Dei er i utgangspunktet særs partiske med omsyn til at dei er funne skuldige i grove brotshandlingar mot kvinner eller born (med unntak av Per), og at det gjer at behovet dei har for å forklare seg sjølve, eller kanskje meir bestemt handlingane sine for tilskodarane, kan gjere at dei som forteljarar vert lite pålitelege. Det er likevel ikkje slik at sjølv om at dei innsette som gruppe alle har gjort dårlege etiske val i fortida, er konsekvent upålitelege. Nokre av dei opnar seg gradvis og fortel om fortida si, sjølv om det tilsynelatande er vanskeleg for dei. For andre igjen, verkar det å vere umogleg for dei å vise seg sårbar gjennom å dele si eiga historie.

Det er mykje som tydar på at terapien som dei innsette gjennomgår i *Skuggpojkarna* ikkje fungerer i samsvar med intensjonen. Det er ikkje noko som tyder på at det *skjer* noko med nokon av personane gjennom det at dei er i terapi. Han som skal gjere eit forsøk på å rehabilitere dei innsette gjennom å få dei i tale, psykiateren, er ikkje synleg. Den einaste orsaka til at vi veit at han i det heile tatt er der, er dei passasjane i terapiscenene der dei innsette vert tvungne til å snakke om noko dei ikkje ønskjer å snakke om. Som eg allereie har vore inne på, kan det tolkast dit at det er ei oppmaning til tilskodaren om å ta på seg oppgåva som terapeut i den opphavlege terapeuten sitt fråvere. Viss dette er tilfelle, er det ikkje i dramaets innsette ein vil sjå ei endring, men i tilskodaren si evne til å sjå andre sine menneskelege ansikt. Slik vil effekten av dramaet ikkje vise seg i dramaet sjølv, men i tilskodaren si evne til å vere eit godt medmenneske.

5.4 Frå å betrakte til å overvake - Overvaking som premiss

Reint fysisk har handlingane; å sjå, å betrakte og å overvake visse likskapar. Dei dreier seg om å nytte auga til å observere noko som er tilgjengeleg innanfor synsfeltet ditt. Det er likevel ein stor skilnad mellom det å sjå eller betrakte noko og på det å overvake det. Vi går på kino for å sjå ein film medan eit komplisert, abstrakt kunstverk rekk det ikkje å berre sjå – det må betraktast. Vekslinga mellom det å sjå og det å stoppe opp og betrakte er det heller ikkje nokon eigentleg motsetnad i. Avstanden mellom det å betrakte og det å overvake derimot, han er stor, og overvaking er ikkje noko ein vanlegvis driv med når ein er på teater. Allereie i dei første scenerettleiingane i *Skuggpojkarna* bryt dramaet med den konvensjonelle oppfatninga både av kva eit drama er og kva som ventast av publikum. Eg har allereie gjort reie for scenerommet si oppbygging i *Skuggpojkarna*, så i dette kapittelet skal eg gå nærmare inn på Michel Foucault og Panopticon. I tillegg til det, skal eg sjå nærmare på kva effekt overvakinga får i dramaet. Årsaka til at eg har valt å handsame overvaking saman med terapi i eitt kapittel, har – som eg allereie har vore inne på – å gjere med at eg meiner det er grunnlag for å påstå at tilskodaren får rolle både som terapeut og som overvakar i dette dramaet.

I si bok *Språkmaskinen: Om Lars Noréns författarskap* skriv Ulf Olsson mellom anna om overvaking som eit system som alle er deltagande i:

> Övervakningssamhället: Norén gör klart att både övervakare och övervakad, skådespelare och publik, ingår i ett övervakningss*ystem*. Vi befinner oss i olika delar av det, men är alle fångna i det, förblindade eller handlingsförlamade. Ändå är skillnaden mellan scen och publik hos Norén absolut, och publikum intar en position som kombinerar alienation med makt. Den kan inte blanda sig i vad som händer på scenen utan att bryta mot de lagar som styr både teater och övervakare: betrakta, men inte ingripa. Övervakningen producerar en interesselös betraktare, nöjd med att titta: ingripa får någon annan göra.[81]

Kvar aktør har sin rolle i dette systemet. Når overvakingssamfunnet trer inn på teateret, oppstår det ein situasjon der det fiksjonelle møter røynda. Tilskodarane må forholde seg til dei uskrivne reglane som kva normer som gjeld for teater, og sjølv når aktørane på scena rettar seg direkte mot tilskodaren, kan han ikkje gripe inn. Distansen mellom aktørane på scena og publikum i salen, er absolutt og vanskeleggjer det andre oppdraget eg meiner at tilskodaren får, nemleg rolla som vikarierande terapeut. Tilskodaren må kombinere rolla som distansert overvakar med nærverande terapeut. Desse rollane kan ikkje kombinerast utan at ein av dei forskyvast, og sidan teateret sine uskrivne reglar hindrar tilskodaren sin aktive inngripen i det som finn stad på scena, er det tilskodaren som overvakar som får førsterang. Både den

[81] Olsson (2013: 72-73)

overvaka og den overvakande har si rolle i overvakingssamfunnet: «Övervakingens olika former bildar på ett på en gång finmaskigt och flerdimensionellt nät som fångar upp varje individ. Poängen med övervakingssamhället är det subjekt det producerar: det diciplinerade subjektet, medborgaren som medansvarig»[82].

Michel Foucault skreiv i 1975 *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*[83]. Boka vart omsett frå fransk til engelsk i 1977, og i innleiinga skrive av omsetjaren, Alan Sheridan, kommenterer han at den originale tittelen til boka, *Surveiller et punir*, der det franske verbet «surveiller» ikkje har ein engelsk ekvivalent. Han meiner at det engelske substantivet «surveillance», er for avgrensa og teknisk, og ender opp, etter forslag frå Foucault sjølv, med å bruke ordet «discipline» i omsettinga si.[84] *Discipline and Punish* er delt inn i fire delar, som kvar har fått sitt namn etter den føretrekte straffemetoden i det franske samfunnet den perioden kapittelet har døme frå[85]: den første delen har fått namnet «Torture», der tek Foucault mellom anna for seg korleis straff har forandra seg frå å vere noko veldig offentleg til noko meir privat og diskret. Medan straff tidlegare, Foucault nyttar eit døme frå det eineveldige Frankrike i 1757 i boka si, var eit offentleg skode og ei oppvising i ymse formar for grov tortur, endra dette seg gradvis utover 1800-talet[86]. Foucault peikar på to faktorar som orsak for denne endringa. For det første er det «The disappearance of punishment as spectacle» (8). Som hadde sin bakgrunn mellom anna i frykta for at den valdelege og ekstreme torturen som brotsmannen vart utsett for ville kunne føre til at publikum reagerte med vald mot myndigheitene. Den andre årsaka som Foucault peikar på, er det moderne forholdet mellom straff og kropp, nærmare bestemt smerte. (11) Når den moderne ideen om straff fjernar seg frå det at straff skal innebere kroppsleg smerte og heller at han skal ta frå brotsmannen rettar som påverkar livet heller enn kroppen hans.[87] Straffa skal ramme fangens indre, det Foucault refererer til som the «soul» of the criminal,[88] og for å gjere det må dei som er ansvarlege for å utføre straffa, altså myndigheitene, ha kunne om den kriminelle. Hovudskiftet frå det eineveldige samfunnet til det opplyste demokratiet, som rett nok går i rykk og napp utover 1800-talet, summerer Foucault opp slik: «Now the scandal and the light are to be distributed differently; it is the conviction itself that marks the offender with the

[82] Olsson 2013: 58
[83] Heretter forkorta til berre *Discipline and Punish*
[84] Translator's Note i *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1995:ix)
[85] Schwan og Saphiro 2011:49
[86] Foucault 1995:8-9
[87] Ibid 12
[88] Ibid 19

unequivocally negative sign: the publicity has shifted to the trial, and not to the sentence […]».[89] Med det i bakhovudet, er det naturleg å trekke inn Foucault sine teoriar inn i denne delen av oppgåva, som skal handle om overvaking.

Dramateksten er i som oftast i utgangspunktet skrive for ei scene. Det gjer at dramaet som teksttype har eit betraktande publikum som premiss. Denne ekstra dimensjonen er ikkje like tydeleg i anna litteratur. Ulf Olsson rettar i artikkelen «Övervakning som hallucination: Lars Noréns textvärld»[90] fokus på rolla publikum ventast å ta i det første stykket av *Morire di Classe, Personkrets 3:1*. «Scenen gör också tydeligt att publiken befinner sig i en alienerad relation till scenen: ser vi, betraktar vi -eller övervakar vi?[91]». I eit tradisjonelt teaterstykke, ville nok ikkje det spørsmålet kome opp. Kanskje ein vekslar litt mellom det å sjå og det å betrakte, men å ta ein posisjon som overvakar som publikum ved eit teaterstykke, det bryt heilt med kva forventningar ein har til rolla som tilskodar.

I *Skuggpojkarna* vert overvakingsaspektet enno tydelegare enn det er i *Personkrets 3:1*, til dømes fordi sideteksta i dramaet så tydeleg plasserer publikum i rolla som overvakarar ved å plassere dei på alle sidene av scena samtidig som ho instruerer om at «Alla är på eller intill scenen och synliga under hela föreställningen (…)» (10). Som Ulf Olsson skriv det abstracten av artikkelen sin, former *Skuggpojkarna* (og andre Norén-drama han omtalar i artikkelen sin) «a closed circuit from which there is no escape for either the characters or the audience.»[92]

Samstundes som tilskodarane får tildelt sin rolle som overvakarar av det som finn stad på scena, er det også tydeleg markert at personane på scena også vert overvaka av nokon *andre.* Lyset er retta mot alt dei føretek seg på scena, og overvakingskameraa heng ned frå taket. Denne usynlege, både for tilskodarane og for dei dramatiske personane, *andre*, får vi berre eit lite glimt av gjennom scenene med Centralvakten. Resten av tida veit vi berre at det er nokon der, ein ansiktslaus overvakar av alt som skjer. Dette i seg sjølv, er ikkje noko oppsiktsvekkande. Vi veit kor handlinga i stykket finn stad, på ein institusjon for psykiatrisk sjuke kriminelle som er dømde for brot. Hadde dei *ikkje* vore overvaka, ville det vore meir oppsiktsvekkande. Det interessante med overvakinga sett frå eit etisk perspektiv, er kva funksjon det har at all rett til privatliv vert fråteke dei dramatiske personane. På kva måte er det med på å forme tilskodaren si forståing av dei? Eit av dei andre poenga Ulf Olsson er inne

[89] Ibid 9
[90] Ulf Olsson, Edda 03/09
[91] Olsson 2009: 208
[92] Olsson, 2009: 203

på i sin artikkel, er at overvakinga råkar *alle*, dei tilsette så vel som dei innsette. Dei scenene som vekk Olsson si merksemd med omsyn til overvaking i *Skuggpojkarna*, er dei to scenene eg har kalla *Morgonscenene*. I desse to scenene, vert overvakaren, her Centralvakten, gjennom monitoren sin vitne til eit mord som Stefan bekreftar at det er han som utfører. Det påståtte mordet skjer ikkje i notid, mens viss det har funne stad ein eller anna gong tidlegare, som jo Stefan bekreftar at det har (og som det er grunn til å anta at det gjer, særleg om ein les den avsluttande scena på vaktrommet i samanheng med det Centralvakten meiner at han ser på monitoren sin), så plasserer det Stefan, ein representant for den overvakande makta, viss oppgåve er å passe på desse brotsmennene, i same kategori som dei han får si løn frå staten for å passe på. Den andre orsaka til at desse scenene er interessante i eit etisk perspektiv, er at viss det stemmer at Stefan er en mordar, noko han sjølv bekreftar ovanfor overvakingsmyndigheita (her som Centralvakten), kvifor *skjer* det ikkje noko med Stefan då? Viss det er sånn som Ulf Olsson skriv i sin artikkel at, «(…) övervakningen får oss att se vad som inte är där. Fantombilder – men producerade av ett teknologiskt system blir dessa fantombilder måttet, omöjlega att ifrågasätta. Fantombilden blir mer sann än den talande personen: det är han som måste rätta sig efter bilden[93].»

I dagens samfunn er vi alle overvaka meir eller mindre tida, det er ikkje noko dei fleste av oss tenkjer vidare over. Overalt er det usynlege auge som følgjer med på oss, men all den informasjonen som vert samla inn om alle og einkvan er ikkje eigentleg noko så mange av oss tenkjer over, han berre *er* der, og i dei fleste tilfelle fortset han å berre vere der utan at er nokon som nyttar seg av han. Vi har akseptert dei usynlege auga som ein del av kvardagen, kort sagt. Det er likevel store skilnader mellom den forma overvaking ein vert utsett for berre ved å leve i verda i dag og den overvakinga som personane i *Skuggpojkarna* vert utsett for. Sjølvsagt, kanskje. Dei er dømde for alvorlege brot som fråtek dei retta til fridom og til å styre si eiga tid og halde sitt privatliv privat. Ulf Olsson skriv om *Personkrets 3:1* at: «*Personkrets* utspelas bland människor som möter övervaking som en fysiskt påtagelig del av sin vardag. De inte bara synas av kameror, utan möter ständigt poliser och vakter, de frågas ut, förhörs, grips, undersöks, analyseras.»[94] Dette er også, om enn på ein litt annan måte, kvardagen til personane i *Skuggpojkarna*. Per, som ettersigande nett kome til institusjonen, og i den første scena han er i kontakt med dei andre, medan dei sit på samlingsrommet, gjer han ein gest som på eit vis syner at han er ny og i ein uvan situasjon. Han *lyfter snabbt och omedvetet handen*

[93] Olsson 2009: 210
[94] Olsson 2009

med stelt särade fingrar framför ansiktet när han passerar under bevakningskameran. (15) Dette er det einaste dømet frå dramaet der ein av dei innsette eigentleg viser at han er merksam på kameraa. Er det slik at dei andre innsette, som har vore der lengre enn Per, er så vane med overvakingskameraa at dei ikkje reagerer på dei, på same måte som at vi er så vane med at dei stega vi tek er overvaka at vi ikkje eigentleg tenkjer over det?

Allereie i scenerettleiingane peikast det mot at institusjonen er bygd etter panoptiske prinsipp. Panoptikon er eit design for institusjonsbygg utvikla av den engelske filosofen Jeremy Bentham som gjer det mogleg for ein observatør å ha oversyn over, og såleis moglegheit til å overvake, alle innsette, elevar eller pasientar til ei kvar tid, utan at dei som vert overvaka har moglegheit til å vite kor vidt dei vert observert eller ikkje. Verknaden av det ideelle Panoptikon, er at dei som til ei kvar tid moglegvis vert overvaka, innrettar seg etter dei gjeldande reglane og gjer at makta fungerer utan at makthavarane eigentleg treng å bruke ho. I praksis vert den innsette ikkje overvaka uavbrote, men verknaden av at det heile tida ligg til rette for at dei kan overvakast, og gjer makta fullkome.

Focault bygg vidare på panoptikonteoriane til Bentham i *Dicipline and Punish*. Han argumenterer her for at det i den vestlege verda har skjedd eit skifte frå det han kallar monarkisk makt i mellomalderen til det han kallar ein disiplinær makstruktur i vår tid. Skilnaden mellom dei to er at monarkisk makt er av ein autokratisk art. Den er meir synleg og ofte iscenesett, medan disiplinerande makt er mindre synleg og meir gjennomgripande[6]. Han nyttar seg av panoptikonteoriane for å illustrere korleis den nye disiplinære makta fungerer. Som døme nyttar han seg av ei sosialantropologisk utgreiing om korleis det kunne fungere i byar som vart råka av pestepidemiar på 1700-talet. Kvart av husa i byen er lukka og låst og det er dødsstraff for å bevege seg utanfor området sitt. Bebuarane overvakast av ein formann som har ansvar for eitt kvartal. Formannen vert i sin tur overvaka av ein intendant som har i oppgåve å sørgje for at formannen gjer jobben sin. Den overvakande vert med andre ord sjølv overvaka.

I *Skuggpojkarna* er overvakinga tredelt: dei innsette vert overvaka av dei tilsette internt, og dei tilsette vert også overvaka av andre tilsette igjen. Til slutt vert alt som skjer på scena overvaka av eit publikum. Det er ingen plassar som er *private* for dei innsette. Dette illustrerast fleire stader i dramaet. Eg meiner at det er grunnlag for å påstå at det at tilskodaren vert set i ein overvakingsposisjon også kan vere med å bidra til at sympatien tilskodaren føler for dei dramatiske personane aukar. Årsaka til det, kan vere at tilskodaren gjennom si rolle som overvakar får sjå også dei sidene ved personane som dei ikkje aktivt vel å vise fram sjølv,

men heller tvingast til å framsyne fordi dei ikkje har moglegheit til å gøyme seg nokon stadar. Ein av effektane av overvakinga som tydelegst kjem fram *Skuggpojkarna*, er at ho tek frå dei innsette verdigheita på ulike måtar. Både gjennom tablåa, terapiscenene og gjennom dialogscener kjem dei sårbare og fortvila sidene til dei dramatiske personane fram, og ved at dei synleggjerast for den uerfarne, overvakande tilskodaren – kan det bidra til at medkjensla for personane aukar, eller med andre ord: det bidrar til at dei dramatiske personane blir menneskeleggjorte for tilskodaren.

6. Avslutning

Lars Norén sitt uttalte prosjekt med dramaa han skriv frå slutten av 1990-talet og utover, gjer teateret relevant gjennom å '[…] ge de maktösa ett språk. […] göra teater som genererar kunskaper […] bryta ner gränsen mellan publik och åskådare.'[95] Teateret si overleving som kunstform, avheng av at det gjerast relevant for publikum.

Gjennom *Morire di classe*-trilogien, *Sju tre* og andre drama som er skrive i den tida Westling kallar den politiske perioden av forfattarskapet til Norén, rettar han blikket mot dei usynlege og maktlause i samfunnet og gjer dei ei stemme. Å nytte desse menneska som motiv i dramatikken, rettar blikket til tilskodaren mot nokon som for dei fleste teaterpublikuma er fullstendig ukjent. I *Skuggpojkarna* har dei innsette gjort seg skuldige i brutal vondskap mot uskyldige, men denne rørsla mot det mørke og vonde, er nødvendig. Å ikkje rette lyset mot det, vil vere det same som å fornekte at det mørke og det vonde finnast, og det er farlegaste ein kan gjere.

Eg har gjennom kapitla i denne oppgåva forsøkt å syne nokre av dei grepa forfattaren nyttar for å få tilskodaren til å sjå dei innsette sine menneskelege ansikt. Gjennom å tildele tilskodaren den omoglege dobbeltrolla som terapeut og overvakar, la dei innsette få scena for å fortelje tilskodarane sine historier, med all den angeren, skamma og smerta som høyrer til, gjer dei innsette til heile menneske, og ikkje til noko *anna* som ikkje eigentleg vedkjem oss.

[95] Riksteatern studiematerial til *Kyla*, våren 2003

Litteratur

Artiklar, avhandlingar og bøker

Olsson, Ulf 2009 «Övervakning som hallucination: Lars Noréns textvärld» i Edda 3/09

Eide, Tom «Litteratur og etikk. Et riss av et problemfelt i litteraturforskningen» i Gundersen, Karin og Skei, Hans *Con amore – festskrift til Arne Hannevik på 70-årsdagen 15.12.1994*, Aschehoug 1994

Larsen, Wenche: «Dramatiker i postdramatisk tid. Lars Norén og skandinavisk dramatikk» i Vagant 1/2001

Stueland, Espen «Virkeligheten satt på scenen» i Norsk Shakespeare og teatertidsskrift, 04/2009

Lehrman, Niels «Postfænomenologisk effektdramatik – Jon Fosse og den dramatiske form som retorisk gestus», Peripeti, No. 1, 2004

Kirby, Michael «On Political Theatre» The Drama Review: TDR, Vol. 19, No. 2, Political Theatre Issue (Jun., 1975)

Langsted, Jørn «Teater og/eller porno» Peripeti 1/2004

Bjørneboe, Jens 2003 *Om Brecht og Om teater* Oslo, Pax Forlag

Blomberg, Yvonne 2011: *Att besvärja döden. Död- och återfödelsetematiken i Lars Noréns författarskap 1963–1999*. Möklinta, Gidlunds förlag

Brecht, Bert 1959 *Vår tids teater* J.W. Oslo, Cappelens forlag

Foucault, Michel 1920: *Discipline and Punish – The birth of the Prison* Random House USA inc.

von der Fehr, Drude og Jorunn Hareide (red.) 2004 *Tendensar i moderne norsk dramatikk* Oslo, Det Norske Samlaget

Gladsø, Svein, Gjervan Ellen K., Hovik, Lise og Skagen, Annabella 2005 *Dramaturgi – Forestillinger om teater*, Oslo, Universitetsforlaget

Hansell, Sven 2004: *«Spegeln sprack från kant till kant» - Konstruktionen av maskulinitet i Lars Noréns dramatik.*

Johnson, Barbara 2010 *Persons and Things* Boston, Harvard University Press

Leirvåg, Siren og Eriksen, Rolf 2009 *Teater i perspektiv* Oslo, Landslaget Drama i Skolen

Langsted, Jørn 2004 «Teater og/eller porno» i Peripeti 1/2004, Afdeling for dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet

Levinas, Emmanuel, 2008 *Den annens humanisme*, Bokklubbens kulturbibliotek

Levinas, Emmanuel 2013 *Underveis mot den annen*, Oslo, Vidarforlaget

Lothe, Jakob 2016 *Etikk i litteratur og film*, Oslo, Pax forlag

Olsson, Ulf 2013 *Språkmaskinen: om Lars Noréns författarskap*, Göteborg, Glänta Produktion

Norén, Lars 1999 *Skuggpojkarna* Albert Bonniers förlag

Helland, Frode og Wærp, Lisbeth Pettersen *Å lese drama – innføring i teori og analyse*

van Reis, Mikael 1997 *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963-1983*, Höör, Brutus Östlings bokf. Symposion

Sundberg, Björn 2005 *Nedslag i nutida svensk dramatik – Katarina Frostenson, Kristina Lugn, Lars Nóren, Agneta Pleijel*, Visby : Books-on-demand

Sæterbakken, Stig 2001: «Litteraturen og det etiske» i Sæterbakken: *Det onde øye*, Oslo: Cappelen Damm

Ueland, Jørgen 2004 *En pragmatisk vending mot tilskueren – en ny form for realisme i Lars Noréns drama Personkrets 3:1* Hovedoppgave i litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo

Westling, Barbro 2014 *Lars Norén. Dramatikern*, Lund, Bokförlaget Arena

Zetterfalk, Per 2008: *Inter esse – det skapande subjektet, Norén och Reality*, Stockholm, Gidlunds förlag

Åsbrink, Elisabeth 2009: *Smärtpunkten: Lars Norén, pjäsen Sju tre och morden i Malexander* Stockholm, Natur & Kultur

Bjelke, Vibeke og Evers, Ralph: *Skuggpojkarna*, Sveriges Television AB, Stockholm 2001

Riksteatern studiematerial til *Kyla*, våren 2003

http://www.albertbonniersforlag.se/Forfattare/N/lars-noren/

http://www.dn.se/arkiv/teater/ett-undermedvetet-kaos-lars-norens-fursteslickaren-vacker-starka-kanslor/

https://www.nrk.no/kultur/lars-noren---biografi-1.526465

http://www.mynewsdesk.com/se/pressreleases/sverigepremiaer-foer-lars-norens-a-la-memoire-d-anna-politkovskaia-247311

http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:516395/FULLTEXT01.pdf

http://www.bibel.no/Nettbibelen?query=rMD6BD6zDuy6fCc5CfbhmgTZ+AdYPZj7CIIgY3lD7F85P97v4ReGsSIzIpUNtcWe1sbH8BKqf/M=

http://wwwc.aftonbladet.se/kultur/9902/18/ag.html

http://wwwc.aftonbladet.se/kultur/9909/26/goldman.html

https://www.jstor.org/stable/1144954?read-now=1&refreqid=excelsior%3A00224d2cc0b065348f45d10e8e707840&seq=3#page_scan_tab_contents

https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=politikk&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&nynorsk=+&ordbok=nynorsk