

Lars Noréns *Sju tre* ble skrevet i samarbeid med tre innsatte fanger. De fortalte sin historie, Norén bearbeidet stoffet. Utad framsto Noréns prosjekt dels som et rehabiliteringsprosjekt, dels som en estetisk strategi for å tale ikke bare til, men fra samfunnets nederste. Likevel mislyktes prosjektet *Sju tre* kapitalt. Hvor mye av dette skyldtes forfatterens svikefulle strategier?

Foto: Ulf Palm/Scarpix Sweden



Virkeligheten satt på scenen



Foto: Gino Ieri

AV ESPEN STUELAND



Den svenske journalisten Elisabeth Åsbrink utga i høst *Smärtpunkten*, en usedvanlig god og medrivende dokumentarbok om omstendighetene rundt oppsetningen av Lars Noréns teaterstykke *Sju tre*. Boka gir en interessant analyse av en dramatikers samarbeid med innsatte, voldelige kriminelle, på jakt etter et nytt stykke, og viser hvordan han overså at omkostningene måtte bli svært store for de involverte. For enkelte ble konsekvensene fatale. Da stykket ble satt opp i 1999, utløste det ifølge Åsbrink den mest «betente og engasjerende teatersamtalen på denne siden av andre verdenskrig». En av Åsbrinks store fortjenester er at hun har intervjuet de involverte og på den måten gir innblikk i det spillet bak spillet som offentligheten ikke hadde tilgang til da stykket ble

satt opp. Den gangen handlet debatten hovedsakelig om premisser for deltakelse i offentligheten, forfatterens rolle og om det var riktig å la to nazister fritt utfolde sine synspunkter. To av skuespillerne og Lars Norén selv ble anmeldt for å bringe nazistiske synspunkter ut i offentligheten. Debatten ble om mulig ytterligere krakilsk da den ene skuespilleren ble siktet for politimordene i Malexander, i forbindelse med et svært grovt ran. Dette skjedde dagen etter at stykket ble tatt av plakaten. La oss begynne med å rekapitulere stykkets «handling» og noe om omstendighetene rundt oppsetningen.

Stykket blir til

Sju tre hadde premiere i begynnelsen av februar 1999. Elleve måneder tidligere hadde Norén mottatt et to sider langt,

svært velformulert brev fra Carl Thunberg som presenterte seg som fange i «en av samfunnets utvisningsbåser», som en som var ansett som farlig og skulle sitte inne ytterligere fem år. Han fortalte at Birgitta Palme, tidligere skuespiller og sjef for Göteborgs stadsteater, hadde startet en teatergruppe for de innsatte, som et ledd i det regionssjefen for kriminalomsorgen i Stockholm senere skulle formulere som etatens oppdrag, å «forsøke å få folk til å forandre seg». Teatergruppas problem var at de ikke fant noe stykke for fire mannlige skuespillere. Derfor henvendelsen. Kunne han tenke seg å skrive et stykke for dem? Og komme på besøk? Norén hadde akkurat hatt stor suksess med *Personkrets 3:1*, det omfattende stykket (fire-fem timer langt) med et tjuetalls rollefigurer hentet fra samfunnets nederste. Thunberg forsto

nok at Norén kunne være interessert i å komme i kontakt med dem, og la til:

Hvem vet, kanskje det skulle gi selv deg et og annet å tenke på til framtidige teaterprosjekter for din del. Kanskje til og med en eller annen innsikt i hva som lurte i den menneskelige psyken bortenfor den satte grensen for lovlige tilbud, allment vedtatte konvensjoner og moralske betenkeligheter.

En slik innbydelse kunne ikke Norén si nei til; de færreste forfattere som på et eller annet nivå har et intet menneskelig skal være meg fremmed-ideal, kunne sagt nei til det. Norén har senere sagt: «Jeg var svært interessert i å komme til et fengsel. Jeg hadde aldri vært i noe fengsel. Det var en av grunnene til at jeg ble med. Den andre var at jeg ville støtte teaterarbeidet deres. Den tredje var at jeg var veldig nysgjerrig på disse menneskene, å prate med dem».

Så startet en prosess for å skape et stykke skrevet spesielt for dem.

I den andre enden av dette arbeidet, befinner det seg en tragedie. Den ene av stykkets skuespillere er på permisjon, og sammen med to andre nasjonalsosialister, hvorav den ene har vært leiesoldat i Bosnia, dreper de to politimenn under flukten etter et grovt ran. Politimennene etterlot seg familie. Den ene hadde barn.

Ranet var godt planlagt. Trolig gikk permisjonene under arbeidet med oppsetningen med til planleggingen (i fengselet fortalte Tony Olsson Norén at ranet var planlagt før de ble invitert til Tidaholm, og det er grunn til å tro ham: brevvekslingen mellom ham og en av de andre som var med på ranet og drapet, Jackie Arklöf, den fargede nynazisten, går tilbake til august 1996. Brevene gjengis i Åsbrinks bok).

Var det medvirkningen som skuespiller i stykket som gjorde det mulig for ham å planlegge ranet helt konkret? Man kan diskutere til man blir blå i ansiktet. Flere tragedier dukket opp i stykkets kjølvann. Birgitta Palme som tok initiativet til å lage teatergruppa, tok livet av seg i oktober 2000. Isa Sten-

berg, Noréns assistent, som hadde fått det store ansvaret for å føre fangene til og fra fengselet under prøveperioden, fikk psykisk sammenbrudd. Hun ønsket å bli fengslet, fordi hun mente hun ikke hadde skjøttet oppgaven med å passe på fangene utenfor fengselet tilstrekkelig godt. Isa var den som hadde mest personlig kontakt med fangene, og hadde dem iblant boende hjemme hos seg selv (hvor de ble så stuevarme at de hengte igjen klær der). En av fangene som bodde hos henne, fortalte henne flere ganger at fengselsvesenet la alt for stort ansvar på henne. Det var en ærlig vurdering: Å ha ansvaret for to unge nazister som i tillegg var fysisk sterke, var ikke en oppgave over på en sped kvinne. Hun må likevel ha ment at det var håndterbart, og det samme må – ikke minst – fengselsledelsen ha trodd. For henne var det et spørsmål om tillit. I ettertid ser det ikke så bra ut. Etter at dokumentarfilmskaperen

... ønsket om å bli anonymisert, ble heller ikke imøtekommet. Det til tross for at Norén hadde lovet fangene at de skulle få siste ordet

sammen med ham selv og Stenberg hadde besøkt Olsson i fengselet, siktet for medvirkning til drapene, skriver Lars Norén i dagboka: «Isa är beredd att tro vad som helst utom det hon har framför sina ögon – det gäller både gott och ont» (21. oktober). Det er en sviende dom. Og dagboka har flere beretninger om hvordan han selv utnytter den uegennyttige assistenten, hennes ufortrødne vilje til å være der for andre. Da de to fangene brøt avtalen som var inngått, var Isa den eneste som visste om det, og hun meldte det ikke til fengselsledelsen.

Lars Norén selv kom ut av prosessen som en temmelig skandalisert dramatiker. Særlig hardt ute å kjøre i offentligheten var han etter at et

tv-program om politimordene ble vist på Svensk tv, *Vägen til Malexander*, i mai 2001. I en scene der ble han spurt om han ville gjort noe annerledes om han hadde visst. På det svarer han «nei». Det virker jo ytterst ufølsomt, men Åsbrink mener at svaret var klippet. Skaden var imidlertid skjedd. Avisene startet en hatkampanje. I en leder i *Dagens Nyheter* ble Norén utpekt som den som bar ansvaret, og de gjorde narr av hans dramatiske prosjekt som var å vise de «bortgjemte plassene». Noréns stykker som vil vise de nederste i samfunnet, virker kanskje kunstnerisk djerpe, men er i virkeligheten «eksperimentell samfunnsforskning av en type som ingen kan godkjenne». *Expressen* ville ikke være dårligere. Der het det at Norén badet seg i tragiske skjebner uten å begripe hva han satte i gang.

Selv om Noréns svar, at han ikke ville ha gjort noe annerledes selv med kunnskap om det fatale utfallet, var klippet, formulerer han seg omtrent likedan i dagboka den 17. oktober 2000: «[...] Allt som har med *Sju tre* att göra faller i spillror. Nej, inte allt. Verkligen inte allt. Men trots det har jag misslyckats. Vilket inte hindrar mig att fortsätta på samma väg. [...]» For ham skal det ikke få noen praktiske konsekvenser at prosessen fram mot det ferdige stykket, og erfaringene fra selve spillingen, fikk problematiske utfall for de andre involverte. Selve det å mislykkes blir trolig bare sett på som noe som styrker ham som dramatiker. Han formulerer disse tankene i forlengelsen av at Thunberg hadde ringt Stenberg og bedt om å få slippe å være med i dokumentaren som var under produksjon (*Repetitioner*), med begrunnelsen, slik Norén gjengir den i dagboka (etter å ha fått den gjengitt av Isa):

Det skulle förstöra hans liv ytterligare om fler människor lärde känna hans ansikte. Förstöra hans fastmöts arbete. Han är övertygad om att det är den bästa film som gjorts men han säger absolut nej. Jag förstår honom. Jag känner likadant. Han vill aldrig mer uppträda offentligt.

Denne tilsynelatende innlevelsen fikk likevel ingen praktisk betydning. En tid

senere ga han klarsignal til at Thunbergs medvirkning ikke skulle klippes ut, og ønsket om å bli anonymisert, ble heller ikke imøtekommet. Det til tross for at Norén hadde lovet fangene at de skulle få siste ordet. I dagboka har Norén ytterligere noen tanker i sakens anledning, noen setninger lenger ned: «Om journalister får veta något kommer de att förstöra ännu mer, det är deras jobb. De släpper oss aldrig.» Skurkene her er plutselig altså *journalistene*. Det er *de* som ødelegger for Thunberg. Sanning och konsekvens.

Men la oss begynne i riktig ende. Etter at Norén mottok brevet fra Thunberg, tok det ikke lang tid før han og Isa kom på besøk i fengselet. Mats, den ene av fangene (med ukjent etternavn), mener at Norén ankom fengselet etter cirka «to sigaretter» og at han etter å ha vært der i mindre enn fem minutter var fast bestemt på å skrive et stykke. Stenberg var lykkelig fordi hun mente Norén hadde funnet en «gullåre». Disse fangene var et «scoop». Så autentiske! Gølv et *de luxe*.

Stykket er bygget opp av samtale mellom Norén og fangene. De forteller om seg selv, om sin bakgrunn, sin barndom og politiske holdninger. Norén formet karakterer som var fangene selv. I tillegg tok Norén kontakt med en profesjonell skuespiller som skulle spille karakteren forfatteren, Reine Brynolfson spiller John, Lars Noréns alter ego. Han som i stykket ankommer et fengsel for å lage et stykke med tre innsatte, farlige fanger, to av dem med nasjonalsosialistiske ideer. Mens de arbeidet med forberedelsene til stykket, utenfor fengselet, fikk fangene bevilget stadig lengre permisjoner (disse øyeblikkene av frihet ville opphøre hvis prosjektet ble lagt ned; trolig var fangene villige til å føye seg for Norén, for at han ikke skulle legge ned prosjektet. Han satt utvilsomt med det sterkeste maktmiddelet). To av skuespillerne var såkalte «*sjutre-ør*», altså kategorisert som ekstremt farlige fanger. Den som kjørte fangene til og fra fengselet, var Isa Stenberg. I helger, under langpermisjoner, hadde hun dem også boende hjemme hos seg. Ved å overlata ansvaret til henne, «ugyldiggjorde» feng-

selsledelsen sin egen vurdering av fangene som svært farlige. Straks teatereksperimentet var klarert, ble risikovurderingen i praksis frafalt.

To av skuespillerne var overbeviste nasjonalsosialister. Norén ville at ideologien og hatet til det svenske samfunnet skulle framgå i stykket. Selv ønsket de ikke det. De ville ikke snakke politikk, og antok at tilskuerne ville bli skeptiske, både til stykket og til dem som personer, hvis stykket inneholdt slikt. De visste hva som ville komme. Den ene sa: «folk kommer til å bli irriterte og forbanna over feil ting og det kommer til å ta fokus fra det som er viktig.» Dette skulle han få rett i. Fangene selv ønsket et teaterstykke som kunne rette oppmerksomhet mot hva det gjør med et menneske å sitte i fengsel. I dag mener denne fangen, som er en fri mann, at alt arbeidet var «forgjeves» på grunn av

Fangene selv ønsket et teaterstykke som kunne rette oppmerksomhet mot hva det gjør med et menneske å sitte i fengsel. I dag mener denne fangen, som er en fri mann, at alt arbeidet var «forgjeves» på grunn av at nazisme-temaet overskygget alt annet

at nazisme-temaet overskygget alt annet.

Til tross for motstand og innsigelser, klarte Norén å trumfe gjennom at stykket skulle ha sine doser nazisme. Hele den niende scenen var viet nasjonalsosialistiske synspunkter. Norén overhørte fangenes sterke innsigelser. Og han gikk så langt som til å skjule for fengselsledelsen at stykket inneholdt nazistisk stoff. Da arbeidet var kommet tilstrekkelig langt, ble delegater fra fengselsvesenet invitert til en førpremiere. Det de fikk se skulle danne bakgrunnen for vurderingen om stykket skulle tas ut i offentligheten, vises utenfor fengselet, med alt det innebar av forlangede permisjoner for fangene. På denne førpremieren unnlot Norén å vise scene ni. Han fryktet at hans nye teaterstykke, «scoopet» ville bli stanset.

Den ansvarlige for alt materialet, alle replikkene, var Norén. Personene på scenen er autentiske, men det var hans

prioriteringer. *Sju tre* er et dokumentarisk teaterstykke.

Flere av de som deltok i debatten, påpekte en sammenheng mellom den nynazistiske ideologien og fangenes fysiske framtoning og den stemningen de skapte. Skuespillerne opptrådte med nakne overkropper. Stykket starter med at fangene, som til da har befunnet seg blant publikum, kommer fram på scenen, legger seg ned og begynner å ta armhevninger. Lenge; den ene tar over hundre repetisjoner. Den profesjonelle skuespilleren var, i likhet med forfatteren selv, en liten mann, nesten et hode lavere enn de tre fangene. Deres fysiske overlegenhet er iøyenfallende, og betones. Anmeldere og kritikere kunne fortelle at dette gjorde dem redde (på egne vegne). Flere beskrev scenerommet som ladet av hatefulle stemninger. Ved en forestilling ropte en publikum-

mer: «du snackar skit» (under scene ni). Etterpå, i avisa, geberdet han seg over at skuespilleren som svar hadde klemte en plastflaske på en måte han, fra sin plass i salen, oppfattet som truende. Hele publikum hadde nærmest ventet seg en fysisk konfrontasjon, skal man tro ham.

Personlig kjenner jeg null sympati med kronikkforfatteren, ingen medlidenhet med dette følelseslivet.

En annen publikummer hadde boret fingeren sin i magen på Mats, da han som en del av forestillingen lå på gulvet og tok *sit ups*. Dette er handlinger som taler for seg. Fangene selv var uforberedte på å bli møtt med en slik fundamental mangel på respekt. For dem hadde teater en klang av bornert sivilisasjon, som de riktignok aldri hadde vært borti før de havnet i fengsel. De tilhørte ikke dem som går i teater.

Det oppsto en stemning hvor tilskuerne (i alle fall enkelte av dem) selv under-

veis i forestillingen følte seg i sin fulle rett til å ytre sitt syn, at de betraktet dem som nazisvin. Det var ingen forståelse av at de i denne sammenhengen var skuespillere. Fangene på scenen var freaks. Og den som har betalt for å se en freak, mener seg å være i berettigelse av visse retter. Det må for eksempel være tillatt å få stikke fingeren i magen på en som ligger på gulvet. Klart det.

Avisinnleggene viser at kritikerne projiserte sine egne følelser av manglende respekt over på skuespillerne. Det de skrev i avisa, var at skuespillerne manglet respekt for det frie ord, som de ville kneble kom i en posisjon hvor det ble mulig. Og der satt tilskuerne, den skrivende klassen, med den naturlige definisjonsretten. Selvsagt var det utenkelig at Mats (med anonymisert etternavn), Tony Olsson og Carl Thunberg skulle ta til motmøle mot Leif Zern og hans likemenn. De to nazistene hadde ikke en gang villet ha sin politiske

forsvarer. Det som virkelig opptar dem, er samfunnsmessig homogenitet, det de kaller et rent Sverige: «Vi vil gjøre verden ren igjen og beboelig – om nå det går», sier den ene. De inntar en holdning til verden som er en gammeltestamentlig refser verdig:

världen är så sjuk och smutsig. Vakna. Se dig omkring. Vad ser du? Det är perversjoner, brott, dekadens – man får hänga upp fotografier av nakna småpojkar på statliga museer och kalla det för konst, om man är perverterad och begår sexuella övergrepp och förstör en annan människas emotionella framtid så får man gå i samtalsterapi ett par år, sen kommer dom ut och börjar om ... samhället får bli hur smutsigt som helst utan att någon ens reagerar. Så jag undrar om vi är värda att rädda när vi ställer oss totalt likgiltiga och tittar på medans vårt samhälle går rakt ner i graven.

Skuespillerne opptrådte med nakne overkropper. Stykket starter med at fangene, som til da har befunnet seg blant publikum, kommer fram på scenen, legger seg ned og begynner å ta armhevnninger. Lenge; den ene tar over hundre repetisjoner

ideologi eksponert (det visste riktignok ikke publikum – det visste bare Norén, og han forholdt seg taus).

Scene ni er inkludert i Åsbrinks bok, og interessant lesning. Stykket er aldri publisert i bokform (eller på annen måte), bare 1500 personer rakk i virkeligheten å se det. Leser man scenen, får man få en mulighet til å gjøre seg opp sin egen mening om forferdelsen var velbegrunnet. Når jeg leser replikkene på papiret, oppfatter jeg det ikke som verre enn man kan vente fra nasjonalsosialister, og som forsvarlige å formulere i offentligheten. Nazistene er hva jeg ville kalle eklektiske overfor historien. De forneker ikke folkemordet under andre verdenskrig, men mener det ikke angår dem personlig, eller det ideologiske standpunktet de

På spørsmål om hvordan de ville skape et mer homogent samfunn, svarer den ene: «Vi ville naturligvis ikke lage gasskamre. Vi ville sende dem ut av landet tilbake til de plassene hvor de hører hjemme». Raseriet over at seksuelle overgrep ikke straffes hardere, skyldes hans personlige erfaringer. Da Tony Olsson var et barn, ble han mishandlet av en av morens kjærestere, en psykolog. Moren byttet bort en av hans halvbrødre mot en avlshund. Hun var så begeistret for hunder. Olssons mor kjente ikke kvinnen som fikk hennes eget barn i bytte. De hadde møttes tilfeldig på en hundekonkurranse helgen før byttehandelen skjedde. Detaljene rundt byttehandelen – hvordan praten gikk fra «så fin hun du har» til «skal vi bytte hunden mot barnet» – er ukjente. Det var også Olssons

mor som formidlet en bekjents ønske om å få utført et bestillingsmord. Et drap han prøvde å gjennomføre, men ble arrestert før han rakk det).

Det som slår meg når jeg leser scene ni, er at spor og rester av dette nasjonalsosialistiske tankegodset også fins i programmet til det politiske partiet som fikk nest størst oppslutning ved stortingsvalget i Norge høsten 2009. Utvilsomt uttrykt atskillig mer kløktig der, bedre innpakket, mindre hatefullt; men like fullt: tankene er beslektet. Hvis stykkets kritikere hadde brukt bare en liten brøkdel av sin indignasjon og harme i mer realpolitisk retning, ville det vært mer tillitsvekkende. Dette sagt uten dermed å lukke øynene for det intense ubehaget nasjonalsosialismen vekker, eller nødvendigheten av å ta til motmøle mot den.

Forfatterens oppgave

Noe av kritikken mot scene ni gikk nettopp på at forfatteren, John, ikke tilstrekkelig tar til motmøle mot nasjonalsosialistene. Han har ikke noe godt svar til den ene fangens motspørsmål: «hva er så bra med et multikulturelt samfunn?» Han vrir seg unna, ved å svare at det fremmede ikke kan stenges ute, at det allerede fins i oss selv. Men svaret er defaultistisk, han virker ikke helt overbevist. Han står ikke opp for det han mener. Det inntrykket forsterkes ikke minst av at fangene til de grader gløder i *sin tro*. Nynazistenes meningsfeller, fortelles det, er villige til å gå i fengsel for det de mener. Dette er riktignok en aldri så liten fordreining: Selv sitter de inne for alvorlige voldsforbrytelser som ikke har med ideologien å gjøre. Men likevel. De har en kraft og en energi forfatteren helt mangler. En grunn til at forfatteren mangler evnene til å formidle sine verdier med mer overbevisning, er kanskje at de er for opplagte og selvsagte for ham – meningene hans har ikke vært tilstrekkelig marginaliserte, i moderne tid, til at de må skjerpes maksimalt. Han klarer ikke å forsvare det bestående som noe levedyktig. Han får ikke fram at samfunnet *vil oss vel*. At overgrepet som ble begått mot den ene, er en forbrytelse, ikke noe samfunnet har lagt til rette for. Men nazis-

tene svarer at de i det minste har funnet en identitet og et fellesskap med sine ideer. Hvilket jo er en god ting, isolert sett. At denne ideologien og dens fellesskap kom som en redning etter en fullstendig isen-de barndom, framgår. Det er sterkt. Hva skal man mene? Man vakler.

Den nazistiske karakteren setter nådeløst fingeren på at det svenske samfunnet svikter barn som går til grunne. Dette elementet var kritikerne helt uinteressert i. I dag har begge nazistene avsverget seg ideologien. Han ene sitter dømt for medvirkning til politimordene, den andre er satt fri.

Kritikerne var bestyrtet over at stykkets forfatter ikke utstyres med *gode nok* argumenter. For han setter dem ikke på plass: «det ville jo vært så enkelt,» skrev en av kritikerne. Hun ville åpenbart det, at det skulle være enkelt. Det er komfortabelt å projisere forventinger om at godheten seirer over på stykkets forfatter, som var *han* samfunnets forlengede arm, den som skulle frelse disse unge mennene som var kommet kraftig på avveie. Nå lot de skuffelsen få fritt utløp. En kritiker skrev at da han klappet etter forestillingen, var han fylt av ambivalens over ikke å vite hva applausen var rettet mot: Den nynazistiske ideologien eller Noréns kunst? Noréns djervhet eller hans naivitet?

Ti år etter at stykket ble oppført, var Lars Noréns svar til dette, at diskusjonen ikke var hans oppgave, den ville ødelagt forestillingen. Dessuten var det umulig å diskutere med dem: «som å diskutere med jernblokker». Den passive forfatteren på scenen var altså et nokså godt bilde på ham selv, fortrøstningsløs.

La dem slippe til-argumentet

Sett i et bestemt lys, lar ikke det prinsipielle spørsmålet om den dokumentariske formen seg skille fra hvordan stykket ble utført, tankene bak å la fangene spille teater. Jeg vil kalle toposet «la dem slippe til»-argumentet. I Åsbrinks bok er det gjengitt flere intervjuer med myndighetspersoner fra fengselsvesenet som snakker om bakgrunnen for at prosjektet ble satt i gang; hvilke ideer om fangenes tilpassing til samfunnet, for eksempel, som lå til grunn. I et personlig brev til

Lars Norén, skrevet åtte dager etter at stykket hadde premiere, tilkjenner regissør Birgitta Göransson hva hennes engasjement for fangene bunner i. Hun skriver at det bygger på en dyp overbevisning om at det «går an å forandre mennesker selv innen straffesystemet.» Hun uttrykker seg også kritisk om Isas arbeidet med fangene, Isa var utydelig og knyttet dem til seg på en moderlig måte, uten å sette noen grenser, uten å berøre temaer som kunne gi opphav til konflikter, skriver hun. Og hun mener dette forsterket fangenes problemer. I dette ligger ingen ansvarsfraskrivelse fra fengselsledelsens side. De var villige til å la fangene få et stort spillerom. De ansvarlige fra fengselsvesenet var samfunnsengasjerte, flere var sosionomutdannet og hadde stor tro på alternative straffemetoder. De tilhørte en generasjon som fikk ideologisk støtte for sitt grunnsyn i Michel Foucaults kritikk av fengselsystemet fra 1970-tallet, med

mente at man ikke burde ha latt nazistene få framføre sine tanker og holdninger på teaterscenen. De mente, men uten å ha belegg for det, at det bidro til å *forsterke overbevisningen deres* (i ettertid viser det seg at det snarere forholdt seg tvert om). Og i forlengelsen: Ville Tony vært med på den fatale skytingen mot politimennene hvis ikke Norén hadde trykket på for å lage scene ni?

Det er verdt å merke seg at den tredje fangen, Thunberg, han som ikke var nynazist, mente at det oppsto en forsterkende dynamikk mellom Lars Norén og de to nazistene. De ville som nevnt ikke ha sine nazistiske ideer eksponert, men Thunberg antar at det ikke er helt usannsynlig at «jo mer de strittet imot – og kanskje strittet de imot med vilje? – desto mer ville Norén inn og grave i drivkreftene deres.» Norén lot seg lokke med av at de ga så sterk motstand. Det er en knivskarp analyse. For Norén var det, mener Thunberg,

De forsøkte å følge samfunnets spilleregler for opptredende, som skuespillere. Men hva skjedde? De ble avspist og hånet. Den ekte, profesjonelle skuespilleren var den eneste som ble tatt seriøst

KRUM (Riksförbundet för kriminalvårdens humanisering). Dette forbundet hadde bred tilslutning i det svenske kulturlivet, ikke minst blant forfattere. Det fantes en oppofrende forståelse for forbryteren, som et offer.

Fra Isa Stenberg og Noréns side var «la dem slippe til»-argumentet knyttet til synet på hva dramatikkk kan eller bør være. Året før han gikk inn i Tidaholmfengselet, hadde han som nevnt enorm suksess med *Personkrets 3:1*, hvor karakterene er narkomane, uteliggere, horer, fallerte samfunnsstopper og kriminelle.

Da rettssaken mot drapsmennene kom opp i 1999, med Tony blant de siktede, skrev Norén et avisinnlegg som utdyper hans *la dem slippe til*-holdning: Under arbeidet med fangene hadde han fått «se en virkelighet som fikk finnes på Tidaholms fengsel, men ikke på en svensk teaterscene.» Dette var et svar til de som

«bare et spørsmål om hvordan han skulle få så mye som mulig ut av oss». Han melket sine premiekr. Og vi drikker villig vekk?

Norén hadde fått los, han skulle ha sitt teaterstykke, og det så til de grader at han faktisk løp bort fra sitt eget løfte om at fangene skulle få veto-rett i redigeringen av en dokumentarfilm som ble laget om prøveperioden. Han gjorde seg enten utilgjengelig da de forsøkte å få kontakt med ham, eller han overhørte det, selv om Thunberg, som da var en fri mann som hadde etablert sin egen bedrift, mente at det ville ramme ham. Thunberg argumenterte med at han kunne bli gjenkjent av potensielle kunder hvis ikke ansiktet ble sladdet. Etter at produsenten for dokumentarfilmen om stykket (*Repetitioner*), har forsøkt å overtale Norén til å bli med til fengselet

for å snakke med Tony (etter at han var siktet for medvirkning til drapet på politimennene), ber han om betenkningstid; han trenerer, og noterer i dagboka: «Är alldeles för okoncentrerad för att träffa honom» (18. oktober 2000). For ham er det et spørsmål om konsentrasjon. For Tony handler det blant annet om å få oppklart spørsmålet om medvirkningen i dokumentaren. Norén har nye teaterprosjekt på gang, *Orestien* og *Bakkantinnene*, tunge hevndramaer som han lar legge beslag på ham. Han skriver i dagboka at han er redd for at han ikke vil få se «någon förändring, samvete eller ånger, i [Tonys] ansikte.» Men det kan han ikke vite noe om før han eventuelt møter ham, ansikt til ansikt. Først noen dager senere, den 21., var han klar. Deretter nevnes de stadig sjeldnere og kortere i dagbøkene. Etter å ha kommet på at Mats under arbeidet sa til ham at du er et godt menneske, noterer han: «Måtte han få hjälp».

Så mye for argumentet om at teaterarbeid kan være et ledd i å få fangene på rett kjøp. Argumentet trekkes fram, men bare så lenge det ikke står i veien for den store forfatterens, hans assistenter og regissørens prosjekt. Med intakte forestillinger om å være en outsider som lar de nederste i samfunnets komme til orde.

Skuespillerens kropp

Jeg har lekt litt med tanken på en alternativ oppsetning av *Sju tre*. En annen enn den virkelige. En oppsetning hvor alle de fire rollene var besatt av virkelige skuespillere, ikke som i 1999, av en skuespiller og tre fanger. Altså en oppsetning hvor publikum ikke hele tiden satt og følte på at «tenk at de kan mene dette, tenk så slemme, tenk så onde, tenk hva de ville gjort med meg en kveld på byen hvis jeg fortalte dem hva jeg mener om det multi-kulturelle samfunnet».

Stykket er så til de grader svertet og plassert, at det med stor sannsynlighet aldri vil bli satt opp på en svensk scene igjen. Vi kan ta det helt med ro. Men hva ville forskjellen mellom et slikt stykke og det som ble spilt bestått i? Er det kanskje *her* forskjellen på dokumentarisk teater og vanlig teater ligger? I så fall handler forskjellen ikke om utsigelsene som så-

dan, om den enkelte replikkens mening og innhold, men om hvem som sier den. Dette ville man nok ikke få de indignerte og oppskakede til å innrømme, men sånn tror jeg likevel at det er. Man vil ikke innrømme at forskjellen ligger her, fordi det i sin konsekvens peker på at et underliggende problem: at det slett ikke bare er nazistene som forakter alle som hver dag går god for vår nærværende samfunnsordenen, men at også de respektable samfunnsborgerne som forakter nazistene. Og hadde de kjent etter, ville de kanskje forsvart sin forakt. Den var jo så rettferdig.

De næret en rasjonell forakt som i virkeligheten er en forakt for den svake. For hvem er den sterke her, hvem den svake? Det er nazistene som er den svake. Hvordan man enn vrir og vender på det, er det slik det forholder seg *her*, i teatersettingen. Det til tross for nazistene er fysisk sterke – hvilket er helt prosaisk. De er den svake, fordi det var de som gikk inn på spilleregler de ikke behersket: de forsøkte å følge samfunnets spilleregler for opptredende, som skuespillere. Men hva skjedde? De ble avspist og hånet. Den *ekte, profesjonelle* skuespilleren var den eneste som ble tatt seriøst for den jobben han gjorde på scenen. Stykkets anmeldere ga ham skryt for prestasjonen. De tre andre ble vurdert negativt. Men så spilte de jo bare selv, mennesker av verste skuffe. Ingen kritiker følte seg vel ved tanken på å gi en positiv vurdering av deres rollefortolkning.

Når så man sist en teateranmeldelse som kritiserte en rollefigur for det vedkommende ytret, og bare la vekt på det? Og, hvis de spilte stivt, var ikke det en type stivhet som kan leses inn i «de spiller seg selv»-troverdigheten som rollefigurene deres ellers målbar (i replikkens innhold)?

En av kritikerne skrev at hun aldri hadde sett skuespillere (i anførselstegn) – det siktet til Carl Thunberg, Mats og Tony Olsson – som like motvillig lirt av seg replikkene. Bemerkningen er interessant, om enn ikke av de grunner hun selv anførte (for henne var karakteristikkene et ledd i den avfeiende vurderingen).

Ser man på dokumentaren *Repetitioner*, er særlig et moment i skuespilleren Reine

Brynolfssons oppførsel bemerkelsesverdig. Både i klippene fra fengselet, mens regissøren og skuespillerne snakker sammen, og i klippene fra oppsetningen av stykket (som vel og merke er korte, og derfor har begrenset verdi å danne seg inntrykk utfra), er han fjern, han viser svært lite av seg selv. Muttheten blir desto mer tydelig fordi han jo skal spille «John», ingen ringere enn Noréns alter ego.

Vurdert ut fra de samme klippene gir Norén mye av seg selv i rollen som regissør. På opptakene tatt inne i fengselet ser han ut til å like seg; prøvene morer og tilfredsstiller ham. Det virker som at han evner å få fram noe i fangene som de ellers ikke har umiddelbar tilgang til. Han har det som skal til for å åpne det anstrengte i situasjonen. Han kan både presse dem og få en truende situasjon inn på fast grunn. Nærværet er intelligent og fysisk; han gjør sine karakteristiske nevrotiske gester: sutter tankefullt på en finger, legger hodet på skakke, grimaserer, røyker, gnir seg i ansiktet som om han vil bort, smiler sine sårbare smil, bryter inn, er overstrømmende, varm. Man tror på ham. Han har *streetcred*.

Det gjør «John» til en vanskelig rolle å håndtere. I den forstand at det kunne blitt pinlig om Brynolfsson forsøkte å herme etter Lars Norén. Det velger han da også *ikke* å prøve.

Men hvor hadde kritikerne det fra at han spiller så godt? Et kjennetegn ved spillet hans er den foredlede skuespillerframtoningaktige kvaliteten. For eksempel er all verbal nøling og alle kunstpauzene som stykker opp replikkene hans, framført på en måte som bare skuespillere av yrke kan prestere. Man må ha gått på teaterhøyskole for å få slike pau ... slike ... slike pauser under ... (rensker stemmen med et tankefullt kremt) ... Under huden. Slike pauser under huden. Spillet er så institusjonsaktig at det drevne publikum kan identifisere dette som *kunst*. Budskapet *skuespillerkunst* er semaforert med refleksbånd oppe og nede. Bare noen med engasjement på Dramaten kan prestere denne meningsfylde.

Fangene, derimot, er kontante. Både i kroppsspråk og verbalt. Ingen pauser. Replikkene faller som blanke manualer

mot det svartmalte scenegulvet. Har du tærne kjære? Så ikke stå der og vent på underteksten. Ingen uttværende tilleggsfakter prøver å illudere uutgrunnelige dyp i menneskesinnet. Ergo ingen skuespillerkunst.

For meg, som uinnvidd, er ikke fangenes spill mer kunstig enn Brynolfssons. Man senser på lang vei at Brynolfsson verken kan eller vil hengi seg til denne situasjonen. Han holder igjen. Er det kanskje nettopp det kritikerne verdsatte ved spillet hans? Den golde tilbakeholdenheten, som legemliggjør hans berøringsangst vis-à-vis de blonde beistene?

Brynolfsson vil heller ikke la seg intervju i forbindelse med *Smårtpunkten*, hvor det derimot framgår at han i perioden da *Sju tre* ble satt opp, ankom teateret stadig senere før stykket skulle starte. Mot slutten av oppsetningsperioden ankom han, skriver Åsbrink, i samme minutt som stykket skulle begynne. Så dårlig var kjemien mellom ham og medskuespillerne. Det er tenkelig at dette også endrer spillet hans. Kanskje legemliggjorde kroppen hans stadig mer av publikums nervøse aggresjon.

Det dokumentariske i *Sju tre* ligger blant annet i skuespillernes utsigelsesposisjon. Hadde *Sju tre* vært vist på tv, ville noen trolig funnet på å kalle det reality. Men «skuespillerens utsigelsesposisjon» er jo, som jeg har vært inne på, langt fra så rett fram, så en til en, som den blotte tilstedeværelsen kan få en til å tro. Det den enkelte skuespiller på scenen sa, var replikker formet av Norén, og det ideologiske innholdet i replikkene var ting skuespillerne ikke hadde noe personlig ønske om å utsi. Også den fysiske framtoningen er en del av den enkeltes utsigelsesposisjon, og posisjonens autensitet. Som nevnt skrev flere av anmelderne og kronikkforfatterne om fangenes kropp. Han som ropte «skitsnack» til dem, skrev at han ikke trodde han var den eneste som «opplevde dem som sexy, med sine muskler och tatoveringer». Det var en fetisering av det fysiske. Det ble spekulert i om Norén kanskje næret homoerotiske følelser for fangene i og med at han instruerte dem slik at kroppene ble eksponert,

og musklene ble mer definerte ved at de tok armhevninger der og da.

Anmelderne ga til kjenne sitt eget ståsted ved å rette oppmerksomheten mot dette. De muskuløse kroppene ble et argument mot fangene. Kroppene ble oppfattet som brutale, påtrengende, som våpen. Men dette perspektivet sier jo *absolutt alt* om blikket til den som ser, om blikket og kroppen til den som ser. Der satt de, teaterfolk med sine pæreformede og vanskjøttede kropp, med sin *nesegruse* beundring for intellekt og sin neserynking over kropp, og så ned på at fangene brukte tiden i fengsel til å trene! De burde jo lese, studere, filosofere! Meditere! Gå inn i angerens labyrinter og fortape seg!

Slik tenkes det. Og det samtidig som den samme typen folk beundrer at Robert de Niro ikke går snarveier, når han som skuespiller benytter «method acting» under forberedelsen til å spille bokseren Jake la Motta i *Raging Bull*. Først måtte de Niro lære å bokse, siden, da han skulle spille en fallert og resignert bokser med en karriere bak seg, skaffet han seg en ditto fysiognomi. Han la på seg 27 kilo. Måten han sørget for kroppssøknningen på, var ikke ved å fråse som en tulling, men ved å bruke tre måneder på de fineste restaurantene i Paris. For hvert «bon appetit», kom han litt nærmere rennesteinsvarianten av la Motta.

Det fins mange andre eksempler fra filmbransjen. Da Edward Norton skulle forberede seg til rollen som fascist i *American History X*, pumpet han jern. Han formet sin egen kropp for å bli troverdig. Én og samme handling (forme kroppen) kan oppfattes helt ulikt. Situasjonene er ikke helt usammenliknbare. Det Tidaholm-fangene ble foraktet for, er beundringsverdig og applaudabelt i en annen kontekst. Skuespillere mottar hedrende priser for å spille troverdige skurker, troverdige drapsmenn, troverdige overgripere, troverdige berserker som ødelegger andres liv. Det er helt normalt.

Hva er egentlig forskjellen mellom den virkelige *Sju tre*-oppsetningen og en tenkt, med ekte skuespillere, som har pumpet jern for å se ut som ekte fanger? I den siste ville det vært anførselstegn rundt det de sa. Anførselstegn ikke som ironi,

men som sivilisasjon, som lov og orden og passe dose. Og publikum ville gått glade og fornøyde hjem, og tenkt at skuespillerne fortjener en pris for sitt overbevisende spill: «så du den kroppen?»

Det er også en annen forskjell her. Da de var tilskuere til den virkelige *Sju tre*, var det en genuin frykt som fikk publikum til å kjenne, helt fysisk, at nasjonalsosialismen var ekte, og som dermed lokket dem til å reflektere over den. Frykten var genuin, men var den fornuftig begrunnet? Var det nødvendig å la den få det spillerommet den fikk? Frykt kan være en ubehagelig følelse i det virkelige livet. Gjennom den går tillit i knas og kroppslige ubehag gir seg til kjenne. Fysiske trusler kan som kjent få blodet til å fryse, som det heter. Frykten kan gjøre oss bardust klar over at våre egne forestillinger, historie, overbevisninger kommer til kort i gitte situasjoner. Det teller ikke *der*, så å si: når mørkemannen sperrer veien.

Men, som kjent, Aristoteles har forklart fryktens plass i tragedien, som medlidenhetens nære slektning. Scenen er et betryggende sted å ha den. Så det uønskede, som presenteres på scenen, må forhindres i å forgrene seg, det må ikke spre seg, ut gjennom teaterhusets foajé, ut i garderoben, på bussholdeplassen etterpå, i gågata, til Gamla Stan, bare der inne, i teateret, kan det husere. Who's Afraid of the Fear? I etterkant av *Sju tre* fikk frykten for frykten en dominerende plass. Man forspilte muligheten til å diskutere det *demokratiske problemet* i at hvem adressaten er får så stor konsekvens for hvordan det sagte oppfattes. I opphisselsen forsvant viljen til å identifisere det prinsipielle.

Lars Norén har gjennom sin assistent, Margareta Petersson, sagt nei til forespørselen om å stille manuset til Sju tre til disposisjon. Michal Leszczylowski og Gunnar Källströms dokumentar Repetitioner. En film om brott och straff, er utgitt på dvd (distributør: Folkets Bio).

KILDER:

Elisabeth Åsbrink: *Smårtpunkten*. Lars Norén, pläsen *Sju tre och morden i Malexander*. Natur & Kultur. 2009

Lars Norén: *En dramatikers dagbok. 2000–2002*

Lars Norén: *En dramatikers dagbok. 2002–2005*