

Lene Therese Teigen

DRIVKRAFT

ansvar, omtanke, nødvendighet

OMTANKE

Da jeg tidligere i år ble intervjuet foran kamera i forbindelse med dokumentarfilmen om *Tiden uten bøker* og menneskene bak den, skulle jeg prøve å forklare hva jeg tenkte om forestillingen jeg så bli til og som samme dag skulle ha premiere på Teatro Solis i Montevideo, hovedstaden i Uruguay. Jeg skulle si noe om den uruguayanske forestillingen, regissert av Cecilia Caballero, den personen som har hatt sterkest betydning for tilblivelsen av teksten. Det skulle sies kort og presist, ellers ville jeg bli klippet bort. Da kom jeg på det helt riktige ordet. Det er en forestilling med *omsorg* for de som ser på, og de som spiller, sa jeg. En teatersituasjon som tar ansvar for alle i rommet, og som vil dem vel. Det var et merkelig uttrykk å komme på, samtidig visste jeg at det var helt riktig.

Tilbake i Norge skulle jeg sette ord på sceneteksten, og hva slags forestilling jeg selv ville lage her. Så forsøkte jeg meg på å introdusere begrepet omsorgsdramaturgi. Det ble litt klamt. Som om teaterrommet ble redusert til sykehjem. Som om kunsten vår plutselig ble omgjort til terapi. Omsorg er å ha omtanke for andre, står det i ordboken. Omtanke er et ord som på mange måter er som skapt for scenekunsten, der vi alle er levende individer i en her-og-nå situasjon sammen: rundt *om* hverandre. Vår kunst må ivareta den situasjonen, og det vi formidler bør være gjennomtenkt: Med *omtanke*.

MELLOMROMMET

Hvordan havnet jeg i Uruguay? Hvilke tilfeldigheter førte meg dit? Eller var det egentlig stedet det handlet om? Var det ikke heller Cecilia det handlet om?

En ting er at vi begge tilhører den såkalte teaterfamilien, som betyr at vi som arbeider med teater er i et slags fellesskap som spenner over både tid og sted. Det handler om innsikt i det håndverksmessige, men også om å ha kompetanse om selve teatersituasjonen. Noen kaller det for å like lukten av sagmugg, med assosiasjoner til det nomadiske sirkuslivet: Det å

oppsøke publikum og opptre som artister mot betaling. Enkelt og greit: Teater blir ikke teater uten noen som ser på. Det finnes opplagt noen hemmelige laugsreferanser i teaterfamilien, når det gjelder hvordan og hvorfor vi arbeider som scenekunstnere. Møtet med Cecilia bekreftet nok en gang dette, men i tillegg var det også en annen følelse av slektskap. Cecilia hadde sin eksilbakgrunn fra Norge, og jeg møtte henne med min kulturelle bagasje, blant annet formet av en frilanstilværelse med mange internasjonale kulturutvekslings-erfaringer. Vi møtte hverandre i dette mellomrommet: Mellom Uruguay og Norge, mellom det nasjonale og globale, mellom det personlige og det offentlige, mellom kunst og politikk, mellom det emosjonelle og det intellektuelle, mellom å høre til og å ikke høre til. En sårbar posisjon som fri kunstner gjør sikkert også noe med vår selvforståelse, vi befinner oss i et mellomrom i samfunnet, uten den tryggheten som tilhører et vanlig arbeidsliv. Det er også en privilegert posisjon, fordi vi har mulighet til å se ting utenfra, fra der vi befinner oss - i mellomrommet.

Det er som om vi møtes på et slags drivende isflak, eller er det et oljespeil, en plastøy, eller en sky? Eller noe annet som både er fast og flytende, formet og i forvandling. Her møtes vi, her kan vi kommunisere, vi har begge den sosiale kompetansen. Hun har sine to identiteter – norsk og uruguayansk, men kanskje først og fremst nettopp denne dobbeltheten, som én ting. Og jeg? Jeg er urnorsk og unorsk på samme tid, som så mange andre som har fått mulighet til å reise mye, arbeide innenfor flere kulturer og møte mennesker i ulike livssituasjoner. Fra dette utgangspunktet vårt, der vi beveger oss vaklende i vår bevegelige og foranderlige mellomroms-posisjon, ønsker vi å lage scenekunst som både er eksistensiell og politisk.

For meg har det vært en spesiell reise, på den ene siden min mentale reise til dette «mellomrommet», og samtidig har jeg jo konkret reist til Uruguay. Cecilia iscenesatte min scenetekst *Square* originalt skrevet på engelsk i 2015. Hun ville sette opp en norsk kvinnelig dramatiker, og fant meg. - Kan jeg få lese stykkene dine? Hun leser og velger *Square*, en scenetekst som er vanskelig tilgjengelig, som gjerne kan leses mange ganger, ja, som kanskje kunne vært spilt to ganger etter hverandre. Hun skal oversette teksten til spansk, så vi snakker sammen på skype, finner ut av tingene, og det er så lett å snakke sammen, en så uproblematisk kommunikasjon. Det er sånn vi blir kjent. Vi er konsentrerte og begynner ikke med lange personlige historier, det har ingen av oss tid til. Det handler om det vi jobber med. Og nå er det *Square*. Så reiser jeg til Uruguay for å se premieren hennes

PUNTA CARRETAS SHOPPING

Jeg blir hentet på flyplassen, skal kjøres til hotellet mitt i området Punta Carretas. På veien inn fra flyplassen prater vi i vei som gamle venninner. Jeg har aldri vært i Sør-Amerika før, det er nydelig vær, vi kjører gjennom flatt landskap inn mot sentrum, og der sitter vi og prater på norsk, begge på identisk oslo-mål, om barn og skilsmisser og Korsvoll skole. Hun har bodd der jeg bor nå. Så liten verden er. Like før vi stopper ved hotellet peker hun på et stort bygg, og sier - det er shopping-senteret, der har de alt. Bare gå dit hvis det skulle være noe du trenger. Og forresten – pappa har sittet der i tre år, før var det fengsel.

Punta Carretas Shopping. Fengselet Punta Carretas. Et stort rødt McDonalds skilt lyser mot oss. Senere går jeg inn dit i den velkjente shoppingscenter-atmosfæren med lekke kjedebutikker i flere nivåer med klær, leker, undertøy, sko, sportsutstyr, kafeer, mat, interiør, klokker, mobiltelefoner, smykker og bøker, men det finnes ingen informasjon om at det faktisk ikke er lenge siden det var fengsel der. Fængselscellene er omgjort til butikker, og i de åpne områdene med palmer og benker, til og med en liten karusell, var det fængselsbetjenter på vakt. Jeg kan høre skrittene gi gjenlyd, nøklene klirre, ropene og hviskingen, latteren og gråten.

Nesten tre år senere, når vi møter førti ungdommer som har sett forestillingen *Tiden uten bøker* i Teatro Solis, innser jeg det jeg nesten ikke kunne forstå da jeg skrev stykket: Bare to ungdommer løfter hendene i været når vi spør hvor mange av dem som visste at shoppingscenteret hadde vært et fængsel tidligere. To av førti.

Men altså, da jeg kom til Uruguay for første gang var det for å se *Square* i Cecílias regi. Den var så bra, denne forestillingen som er basert på det forferdelige stykket om incest som jeg nesten ikke vet hvordan jeg har kommet til å skrive. De siste dagene før premieren er jeg tilstede på prøver. Vi snakker sammen om de ulike skuespillernes kvaliteter, om filmen de har laget om søstrene det handler om, om de siste valgene som skal tas. Jeg elsker at hun har hentet fram det groteske i stykket slik at det nesten blir tragikomisk. Konseptet er tydelig, hun har analysert og tatt valg: Karakterene er schizofrene og iscenesettelsen klaustrofobisk. Tilskuerne er målløse. Vi bestemmer oss selvsagt for å jobbe mer sammen. Cecilia vil regisserer noe mer jeg har skrevet, og jeg vil skrive noe nytt for henne, inspirert av hva hun har fått til med *Square*. Det skal være en scenetekst som andre også skal kunne

regissere, inklusive meg selv. I samme stil som *Square*. Gjennom hele oppholdet mitt har jeg fått små drypp av historier om hva landet og menneskene opplever som konsekvenser etter diktaturet. Det startet i 1973 og varte til 1985. Det er ikke tatt et nasjonalt rettsoppgjør etter at diktaturet falt, og mange vet fremdeles ikke helt hvordan de skal snakke om det som skjedde. Jeg får vite at barn ikke har lært noe om dette på skolen. Og så er det Cecilias og andres opplevelser av å ha levd i eksil og så kommet tilbake. Det er dette vi nå blir enige om at jeg skal skrive noe om. Kanskje også, tenker jeg nå, ønsker jeg å skrive noe fra denne posisjonen i mellomrommet. Og det går opp for meg at *Square* som jeg faktisk skrev direkte på engelsk, språket jeg kunne flytende da jeg var søtten-atten år, har oppstått i mitt mellomrom. Stedet jeg havner på når jeg er sammen med Cecilia. Et merkelig sted å føle seg hjemmehørende i.

MELLOM TEKANNER OG FARRISGLASS

Et års tid senere ankommer jeg restauranten Vinterhaven i Hotell Bristol, det er første gang jeg skal snakke med Cecilias far om historien hans: Hvorfor han er her i Norge, og hva som skjedde under diktaturet i Uruguay. Barna hans bor i Uruguay, mens han og kona bor i Oslo. Han forteller meg hele livet sitt. Vi starter med foreldrene, hvor han bor når han er liten, hvilke skoler han går på, at han spiller i band og jobber på fabrikk. At han forelsker seg. Jeg får høre om den venstreorienterte urbangeriljaen Tupamaros som han var del av, og om hvordan han ble tatt. Han reiser seg når han skal forklare hvordan han ble bundet og hengt opp under tortur, midt inne på Bristol mellom småbordene, mellom smørbrød og napoleonskaker, tekanner og farrisglass. Så dumper han ned på stolen: - Nei, nå må vi snakke om noe morsomt! Så forteller han om hvordan den ett år gamle Cecilia nesten avslørte dem da militærpolitiet kom og endevendte hele huset på jakt etter bevis. Det blir en morsom historie. Vi ler begge to.

Jeg får høre om en celle full av bøker, om bøker som ble fratatt fangene, om intrikate metoder for å formidle innholdet til medfanger. De som husket skrev det ned med miniatyrskrift på tynne små papirark. Papelitos. Han forteller hvordan de rullet dem sammen og forseglet med plast slik at de kunne gjemmes i kroppens hulrom når vaktene kom og det var full razzia og de ble strippet nakne. De klarte å lure vaktene, hele fengselssystemet!

Beskjeder ble smuglet ut og informasjon ble formidlet. Det er mye å være stolte over, ikke minst det sterke fellesskapet. Vi snakker om hvor vanskelig det er å fortelle, og hvor vanskelig det nok er å spørre også. - Nå vet du mer enn barna mine, sier Cecilias pappa. Diktaturet falt og etter syv år kunne familien flytte hjem. Men for Cecilia på fjorten hadde Norge blitt hjem, og returen var ikke lett. Men hun var snart akklimatisert, og norskheten hennes ble en del av den doble identiteten hun lever med fremdeles. Og så, bare femten-seksten år senere, da det var økonomisk krise i Sør-Amerika, tok faren og moren hennes med seg de to yngste søsknene tilbake til Norge. Søsknene klarte ikke å finne seg til rette i Norge, og reiste raskt tilbake til storesøster Cecilia i Uruguay. Foreldrene, som begge var utdannet i Norge og hadde fått bra jobber, og venner, blant annet fra det gamle eksilmiljøet, ble i Norge. Cecilias historie er ikke over. Det finnes to land i hennes hjerte, og diktaturet er grunnen til at det er sånn.

ET UBRUKT HVITT ARK

Etter å ha gjort ytterligere tre dybdeintervjuer og pløyd meg gjennom avhandlinger, romaner og artikler, sett dokumentar- og spillefilmer og mengder av fotografier som skildret tiden før, under og etter diktaturet i Uruguay, var det på høy tid å begynne skriveprosessen. Cecilia ventet i Uruguay, vi hadde for lengst avtalt tidspunkt for et to ukers tekstutviklingsverksted der. Skuespillerne ble booket inn. Min scenetekst i første versjon skulle være utgangspunkt for arbeidet.

Moren til Cecilia hadde ikke villet snakke med meg. Det var ikke vanskelig å forstå. Hvorfor rippe opp i vanskelige minner? Hvorfor ikke tenke fremover i stedet? Hennes reaksjon ga meg mye i arbeidet med teksten. Hvordan skrive inn taushet? Motstand? Jeg ville skrive en tekst som ivaretok mer enn ett perspektiv. Jeg ville også skrive inn flere generasjoner. Og helt fra starten hadde min forutsetning vært at teksten jeg skrev ikke skulle ha handling lagt spesifikt til Uruguay. Det måtte være allmenne erfaringer som folk også i for eksempel Norge kunne gjenkjenne. Vi hadde allerede fått reisestøtte for Cecilia slik at hun kunne delta på et nytt verksted med norske utøvere i Oslo et halvt år senere.

Og så skriver jeg, jeg tvinger den vanskelige historien frem, prøver å gjøre den til å leve med: Gjøre den mulig for skuespillerne å fremføre – for publikum å se på, høre på. Alt jeg hadde

lest og sett, intervjumaterialet og egne notater ble omformet til fiktive karakterer, spillbare situasjoner, visuelle sekvenser, monologer og dialoger, distanse og intimitet, lyder og farger. Jeg ville at stykket skulle være gult for piss, brunt for dritt og rødt for blod. Og at bunnfargen skulle være hvitt, som et ubrukt hvitt ark som skal fylles med skrift, med beviser på hva som skjer, med historien om historien. Dramaturg Elin og jeg leste og diskuterte, jeg gjorde endel endringer, sendte til Cecilia som begynte å oversette mens jeg satte meg på flyet, godt i gang med annen versjon av sceneteksten.

QUE LINDO!

Vi skriver og oversetter til langt på natt kvelden før verkstedet begynner. Jeg bor i en liten leilighet på hjørnet av gatene Acevedo Diaz og Ana Monterroso de Lavalleja i utkanten av distriktet Cordon. Der sitter vi på hver vår side av bordet og jobber og snakker, diskuterer skuespilleres tilnærming til arbeidet, Cecilias nye teaterlokale, og hvordan familien reagerer på at hun vil gjøre dette prosjektet. Vi snakker om å skrive fram det man ønsker at teater skal være, at det må finnes en nødvendighet, ikke bare i temaet mens også i det tekstlige. Jeg vet at Cecilia forstår hvor jeg vil, jeg vet at hun ønsker en utfordrende tekst, en tekst som ikke umiddelbart gir henne alle svar. Hun vil ha en tekst som ber henne om å arbeide med den, finne nøklene som åpner opp for gjentakelser, for selvstendige regimessige valg. Hun må finne sin egen grunn til å iscenesette teksten. Og slik jobber vi, sammen og hver for oss. Jeg skriver, hun oversetter. Vi drikker te og spiser knekkebrød med brunost. Jobb, jobb, jobb. Puste, le.

Etter en kort natt er vi på La Escena, Cecilias skuespillerskole og teaterlokale. Ellers er det full aktivitet dag og kveld, men nå er det bare vi som er her. Det er januar og sommerferietid, derfor er den ingen elever eller andre teaterprosjekter på gang. Vi setter opp langbord og skriver ut manuskripter til alle, lager mate, drikken som minner om urtete som alle i Uruguay nesten er avhengige av. Vi setter ut skåler med frukt og kjeks og sjokolade, slik jeg alltid gjør når det er første dag med lesing av nytt manus. Litt smøring må de tålmodige skuespillerne ha.

Så kommer de. Først tre forventningsfulle kvinner og til slutt Ivan, den mannlige skuespilleren, også han spent. Det er fin stemning, de snakker om hverandres forestillinger,

om felles venner og jobber, og så dette. Cecilia kjenner bare de tre kvinnene fra tidligere, ikke Ivan. Han legger armene over kors og begynner å snakke om «sånne stykker» om diktaturet, og selv om jeg ikke er veldig stø i spansk er det ikke vanskelig å forstå at han er skeptisk. Og jeg som ikke en gang er uruguayansk – hva kan jeg ha å tilføre historien? Jeg kjenner nervene komme krypende: Hva vil de si? Hva vil han si? For noe kommer han til å tenke om dette, og jeg forstår at han ikke kommer til å holde kjeft om det. Han snakker med lav, innstendig stemme og de tre kvinneansiktene vender seg tålmodige og interesserte mot ham, de lytter og nikker og bryter ikke talestrømmen. Jeg forstår at han er redd. Han skal jobbe med en regissør som han vet er krevende, som vil igangsette bevegelse både fysisk og psykisk. Det er motstanden hans vi opplever nå, redselen for hva det er han har valgt å begi seg inn i. Cecilia har fortalt meg at han har sittet i ungdomsfengsel i et helt år da han var femten-seksten, under diktaturet. For han er også den eldste av oss, og er i tillegg alene om direkte erfaringer fra diktaturet, bortsett fra Cecilia da, som ble fengslet med familien da hun var et år gammel. Hun og moren ble løslatt etter et døgn, men pappaen hennes ble i fengsel i fem lange år, mens Cecilia og mammaen ventet og ventet og ventet.

Så leser de. Jeg lytter: Mine ord på spansk. Utover i teksten, fremdeles usikker på hva de tenker, om det gir resonans hos dem, lurer jeg på om de vil ha lyst til å gå inn i dette arbeidet. Vi nærmer oss midtveis i stykket og Pedros monolog. Ivan leser: *Ja, de voldtok meg ... de slo et tau rundt testiklene mine ... jeg fikk picana electrica i ræva ... Ja, det var min kropp ...* Han leser fint, undersøker hva som står, ikke for emosjonelt ... *Og etterpå vasket jeg den inn med såpe, badet den i havet, lot den tørke i vinden, klatret opp på de høyeste fjellene, så utover landskapet, lot verden omfavne meg igjen.* Han senker manus og ser opp, ser på meg: Que lindo. Så vakkert.

TEKSTEN LEVER

Den yngste skuespilleren kommer med bøker og filmer. Hun gjør research, omtrent som jeg har gjort. For hun vet stort sett ingenting om diktaturet, hun har ikke lært noe på skolen eller hørt noe om det i familien. Blant venner har det heller ikke vært noe tema. Hun er smart og nysgjerrig, og kaster seg inn i arbeidet. Maria José som ble født under diktaturet har heller ikke mange historier å komme med. I hennes familie velger man en ubehagelig taushet

fremfor å åpne opp for sår som ikke er leget. Hos dem, som i mange andre familier, har noen støttet Tupamaros, andre var involvert på den andre siden. Den eldste av de kvinnelige skuespillerne bodde like ved et fengsel. Foreldrene hennes var livredde for at de skulle bli innblandet, og forbød henne å leke med barna i nabolaget. Hun husker også at en nabogutt som var aktiv ble drept, men ellers var det først etter at diktaturet falt at hun egentlig forsto hva som hadde skjedd, da hun som helt ung skuespiller ble involvert i Ivans politiske teatergruppe. Nå er det tredve år siden. Dette prosjektet er perfekt for å ta opp tråden mellom dem.

Cecilia jobber fysisk med skuespillerne og hun ber dem skrive egne historier som hun etterpå vil at de skal gjenfortelle til hverandre. De improviserer over familiesituasjoner og forhører hverandre så det går kaldt nedover ryggen min. Og de fyller ark på ark med notater fra scenene der de selv ikke er involvert, og henger dem opp på veggene rundt seg. For å huske det som skjer, fordi dette også er historie. Jeg sitter på sidelinjen og noterer: Rydder opp og strammer inn. - Legg merke til hvor ofte jeg har skrevet at replikkene skal sies til publikum, sier jeg til Cecilia, - uansett hva slags scene vi skaper, så kan skuespillerne faktisk henvende seg til publikum. Vi skaper fiksjon, men samtidig er det aldri noen tvil om at vi er i samme rom som de som ser på. Det er der scenekunst skiller seg fra all annen kunst, derfor må vi utnytte det, og skape et felles rom. Skuespillerne blir bedt om å snakke til vårt fiktive publikum, det som ennå ikke finnes. Cecilia og jeg plasserer oss på motsatte sider av et tenkt sirkulært spilleområde med publikum rundt det hele. – Se på meg, sier Cecilia, – Snakk til meg! De ser på henne, de snur seg og ser på meg, leverer tekst til hverandre og til oss på samme tid. Og teksten lever.

ALLMENNE ERFARINGER

Jeg ferdigstiller teksten og får gode tilbakemeldinger i månedene som går før det endelig er tid for neste fase i vår felles prosjektutvikling: Tidlig i september dukker Cecilia opp i Norge. Planen er et nytt verksted med norske teaterfolk. Men først møter vi mange norske uruguayanere på Eldorado Bokhandel og forteller om prosjektet vårt i et arrangement som er åpent for publikum. Cecilias foreldre kommer også, selvfølgelig stolte av datteren sin. Men de er usikre på hva dette egentlig skal bli, usikre på om det er riktig at vi har tatt

ansvaret for historien. Men hva kan de gjøre? De har nesten ikke sett noen av forestillingene Cecilia har regissert, dessuten vet de ikke så mye om teater, akkurat som mine foreldre. Vi forteller og forklarer, også for andre med eksilbakgrunn, og vi vet hva vi snakker om, vi er grundige, og betoner det som er viktig for oss: Hva gjør vi med minnene våre i dag? Er det ikke viktig å fortelle hva som skjedde, så det ikke skjer igjen? Skal man tie eller tale? Må vi ikke snakke om dette? Publikummet vårt er dypt engasjert, dette er viktig. - Måtte bare vi her i Norge få se dette stykket, vi også! - Det er så aktuelt nå, for alle som er på vandring i verden, for alle dem som ikke kan forbli der de er født.

For verkstedet i Oslo har vi samlet folk som er ansvarlig for både scenografi, lys og musikk, i tillegg til fire skuespillere. Nå vil vi undersøke det sceniske potensialet og selvsagt også om teksten kan realiseres helt uavhengig av Uruguay. Jeg leder arbeidet, Cecilia har oppvarming med skuespillerne og er med i regiarbeidet. Og samarbeidet går like bra på norsk. Vi driver rundt på isflakene våre, eller skyene eller hva det er – mellom alle, uten problemer. Igjen også denne spesielle følelsen av å tilhøre samme klan: For det er ingen motstand eller skepsis i møtet med Cecilia: I teatret er hun like hjemme som alle våre norske samarbeidspartnere. Teaterfamilien forneker seg ikke, den er generøs og avslappet. Og så møter vi den norske konteksten, blant annet gjennom den yngste skuespilleren Sulekha som opprinnelig er fra Somalia, og oppvokst i Etiopia, inntil hun flyktet med moren og søsknene til Nord-Norge. Materialet genererer virkelig assosiasjoner til alle slags historier om flukt, om eksil, og ikke minst om det å snakke om vanskelige ting som har skjedd. Hva kan være best for et barn: Å få vite hva som egentlig skjer, eller at de voksne later som ingenting, og håper barna lever i en parallell verden og ikke forstår vanskelighetene? At barna ikke forstår hvilke utfordringer det er å komme til et nytt sted, å slå røtter på nytt, eller å håpe at en dag skal vi hjem. Og hvordan snakke om vanskeligheter, men samtidig la barna forstå at de voksne passer på? Men nå har vi bare fem dager, så vi må være strenge regissører og bryte av de mange interessante samtalene som vokser ut av situasjonene og minnene de bringer frem. Med dette verkstedet opplever vi at håpet om at dette stykket kan spilles for et norsk publikum, er bekreftet. Det kan opplagt også spilles i mange andre land. Et års tid senere åpner jeg Shakespearetidsskriftet og leser dette i en anmeldelse av teksten: «Karakterene strever med språket i møte med minnene, og de strever med minnene i møte med språket. Balansen mellom et språk som hakker og et som flyter skaper både spenning, flyt og variasjon i replikkene. (...) Teigen gjør manuset til et åpent skrift som stiller spørsmål om

hvordan vi, leseren eller publikum, håndterer våre egne minner. Det gjør hun gjennom å fremkalle situasjoner som er allmenne og gjenkjennelige.»*

ANSVAR

Planen for verkstedet i Oslo var å invitere Cecilias far og de andre jeg hadde gjort dybdeintervjuer med til en slags visning av hele stykket, fremført med manus i hånden og en veldig skissepreget regi. I løpet av den uken vi jobbet sammen laget vi også en middag der det norske teamet fikk møte Cecilias far og et par andre som jeg hadde intervjuet i forbindelse med forarbeidet. Det ble et magisk møte, med latter og god mat, blant annet himmelske empanadas som løsnet tungebåndene. Til slutt satt vi rundt bordet og stilte detaljerte og vanskelige spørsmål, og fikk åpne og ærlige svar. En privilegert situasjon som forsterket betydningen av prosjektet både for teatergjengen som jobbet med stoffet, og for Cecilia og de andre uruguayanske.

I scenerommet hadde vi brukt de få dagene til å arbeide oss gjennom hele stykket. Vi hadde snakket oss fra scene til scene, og brutalt hoppet til neste scene i stedet for å bli og fortsette utprøvingene. Det er klart at det skuespillerne gjorde når vi hadde visning var preget av kaos, usikkerhet og magesfølelse. Vi hadde jobbet i fire og en halv dag! Vanligvis bruker vi seks-syv uker før publikum får komme inn i arbeidsrommet vårt. Men visningen var avslappet, med mye tillit i rommet. Dermed ble det som jeg ønsket: Vårt viktigste publikum møtte teksten som teater. Det var gjennom skuespillere som snakket til publikum via relasjoner med de andre på scenen og noen betydningsbærende handlinger at de ble kjent med min måte å formidle dette materialet på.

Moren til Cecilia kom ikke. Faren hennes var veldig nervøs. Stykket starter jo med at en av aktørene forsøker å si noe om en liten plastforseglet papirrull, men ordene kommer ikke, og hun gir opp. Hun går heller og setter seg med de andre tilskuerne, der hun føler seg hjemme. - Fra jeg så den plastrullen gråt jeg, fortalte Cecilias far etterpå. Han gråt gjennom hele visningen. Over det han gjenopplevde, over livet som er så kort, over Cecilia som sto der og snakket norsk til de norske teatermenneskene som også var tilstede. Hun som han kanskje identifiserte på scenen som liten jente med en bamse på vei til fengselet for å besøke ham. Etterpå var han glad. Poenget med å vise dem dette var å ta ansvar for deres prosess. De

hadde fortalt meg sine livs historier, de hadde delt alt med meg, et menneske de knapt hadde møtt før. Hvordan er det mulig å ivareta den sårbarheten på en ordentlig måte? Å la dem komme inn i teaterrommet før alle andre var vesentlig. Jeg ville ikke la dem sitte alene med en tekst, et hvitt ark med svart skrift. Det ville blitt så svart-hvitt. Kropper og rytme og blikk gjør det til noe ganske annet, en organisme som lever og puster og forandrer måten å se ting på. Selv en visning etter så få dager var bedre enn å sitte alene med teksten. Det ville være lettere å forstå hva vi egentlig ville, tenkte vi. Cecilia og jeg. Etter denne visningen kunne vi gå videre med forberedelser til forestilling, nå visste vi at manuskriptet var på plass, og at det var lett å finne inngang til ulike typer konsepter. Vi hadde også invitert endel andre teaterfolk, og stemningen var veldig fin etter visningen. Alt var nå klart for å gjøre stykket tilgjengelig for publikum.

OMTANKE

Så er jeg tilbake i Montevideo, det er mai 2018, og urpremieren på *Tiden Uten Bøker* er i ferd med å gå av stabelen på ærverdige Teatro Solis midt i Montevideo sentrum. Cecilia landet en kontrakt om coproduksjon, og prosjektet blir derfor lagt godt merke til. I mellomtiden er det nå også et norsk-uruguayansk filmteam som følger tilblivelsen av forestillingen og Cecilias familie. Det handler om historien deres, og om hva slags betydning dette prosjektet får for dem. De intervjues, jeg intervjues, Cecilia intervjues. Så reiser faren tilbake, og får ikke se noe annet enn en tidlig prøve på forestillingen. Og han har fått lese manuskriptet på spansk. Moren har verken sett eller lest.

Forestillingen jeg ser har tatt publikumshenvendelsen jeg har innskrevet i teksten fullstendig på alvor. Cecilia lar skuespillerne møte publikum når de kommer, de anviser plasser og forteller dem små fine minner fra barndommen. Ting som får oss til å smile, som får oss til å kjenne oss igjen. Noen av plassene står tomme – der skal skuespillerne sette seg i løpet av forestillingen og bli en av dem, en tilskuer, en likeverdig. For noen ganger trenger vi å være betraktere, og det er ikke alle som skal eller vil stå i sentrum. Cecilias skuespillere har omsorg for publikum, Cecilia har omsorg for skuespillerne, og jeg tror teksten har omsorg for Cecilia. Noen gråter, noen ser ned, de orker ikke å se ting de kjenner igjen, eller situasjoner som det plutselig går opp for dem at søsteren, eller naboen eller bestevennen opplevde. Her

er det ingen dramatik og store fakter, bare nærhet og en slags vemodig erkjennelse av at vi står sammen i dette dilemmaet: Hva skal vi fortelle og hva skal vi holde kjeft om. Gjennom en prosess som har tatt sin tid, som har handlet om at hun har formidlet sin opplevelse av tiden til meg, siden også jobbet med skuespillere, vært i Norge med norske skuespillere og tilbake til prøveperiode i Uruguay, har Cecilia fått en avstand til stoffet. Samtidig har det gjort noe fundamentalt med henne. – Dette prosjektet har fått meg til å innse hvem jeg er i dag, hvem vi er i dag. Det er både modig og uskyldig, og utfordrer oss på det sterkeste som nasjon. Når vi som samfunn ikke kan reflektere om dette, så er det i teatret døren til dialog åpnes.

Og jeg, som har gått gjennom dette som en utenforstående, har plutselig en nærhet til dilemmaene, til problemstillingene som åpner for et slags uoverkommelig dyp av refleksjoner og innsikt. Jeg har møtt mange mennesker som har stolt på meg og trodd på meg. På et eller annet vis skjer det på det menneskelige plan, selv om jeg kjenner at følelsene skal få ligge trygt inne i tekststrukturen, mens jeg må bevege meg bakover og se alt på avstand. Dette lærte jeg, dette formidlet jeg, og det forandret meg.

DRIVKRAFT

Veldig mange tilfeldigheter gjorde at jeg ble forfatter av denne sceneteksten. Materialet kom til meg, jeg oppsøkte det egentlig ikke. Det var ikke basert på at jeg hadde satt meg spesielt godt inn i Sør-Amerikas nylige historie. Men likevel er det sikkert slik at alle mine internasjonale erfaringer har hatt en betydning for å kunne gå inn i dette, samtidig som mine personlige historier, og ikke minst mitt politiske engasjement har vært viktig. Som feminist var det viktig for meg å hente frem kvinners erfaringer, noe Cecilia også var opptatt av.

Denne morsfiguren som bare venter og venter har vi hørt for lite om. De som får hjulene til å gå rundt, som likevel føder barn og ivaretar de basale behovene vi har. Det var viktig for meg at datteren hennes kommer frem til at for henne er moren den største helten.

Min drivkraft er å fortelle historier som kanskje kan forandre noens forhold til liv og død, medmennesker og egen identitet. Jeg har skrevet *Tiden uten bøker* fordi historien var innlysende for meg der og da; det var den personlige historien til regissøren som likte min måte å skrive på og gjerne ville ha en ny scenetekst å jobbe med. Jeg oppdaget et land og

dets historie, en hel verdensdel, egentlig, og jeg møtte mennesker som stolte på meg og åpnet seg for meg. Fordi alle elementene var sammenvevd, ble det tvingende nødvendig å skrive akkurat dette. Jeg hadde ikke kommet frem til denne historien hvis noen hadde gitt meg som oppdrag å skrive en tekst for teater om innvandrere eller flyktninger eller eksilerfaringer.

Når mange mennesker, på grunn av uroligheter i verden og regimer som ikke tar hensyn til menneskerettigheter som ytringsfrihet og likestilling, plutselig er på vandring, må vi innse at noe av det viktigste er å finne ut hva slags samtaler vi skal skape om disse erfaringene. Og samtalene må skje på tvers av generasjoner. Jeg kunne kanskje skrevet en avhandling eller laget en dokumentarfilm med utgangspunkt i alt jeg har funnet ut. Men ved å lage scenetekst så legger jeg også til rette for at det må lages et konkret rom både for ettertanke og omtanke, et rom der det skjer noe med tilskueren i sammenheng med andre mennesker. Et rom som kanskje også kan bidra til å skape flere mennesker med omsorg for hverandre. Tusen takk Cecilia, fordi jeg fikk dytte deg gjennom både åpne og lukkede dører.