

LILLIAN BIKSET

ASSOSIASJONENES TEATER: OM ØYVIND BERGS DRAMATIKK OG DRAMAOVERSETTELSER

Hva er en sammenheng? For den som diskuterer Øyvind Bergs dramatikk, før Baktruppen og etter Baktruppen, er dette feil spørsmål. Heller enn å spørre hva som *er* knyttet sammen, bør en spørre hva som *kan* knyttes sammen. I Bergs dramatiske skriving er det de ikke opplagte sammenhengene som streker opp strukturene. Hans tematiske koblinger er tilsynelatende tilfeldige, løse og assosiative. I metode, i tematikk, i formspråk og i formål er Bergs dramaer idémyldringsdramatikk. Berg bruker ikke bare egne og samarbeidspartneres assosiasjoner som idégrunnlag for sine tekster. Gjennom sin skriving oppfordrer han også sitt publikum til å legge inn sine assosiasjoner i tolkningen av det de ser og hører, og slik fortsette idéarbeidet etter at teksten er ferdig skrevet og fremført. Slik dannes et assosiasjonenes teater på flere plan.

Temavalgene preges av forfatterens egen vilje til åpne assosiasjoner. «Vi søker uttrykksformer som ikke virker ubevisst ledende og fordomsfullendt nødvendige, eller som er unødvendig begrensende. Vi kan godt – men må ikke – finne det meningsfullt å lete på områder som ellers virker frie for mening, betydningsløse», heter det, i en søknadstekst Øyvind Berg i 2005 skrev for Baktruppen til Norsk Kulturråd¹. Den samme tankegangen mener jeg å se i hans dramatikerarbeid utenfor gruppen. Forankringspunkter kan ved et overfladisk blikk virke trivielle. Tilsynelatende prioriteres det ikke mellom vesentlig og uvesentlig, relevant og irrelevant. Men nettopp i denne mangelen på sortering ligger oppfordringen om at tilskueren, lytteren eller leseren skal sortere. Når maktspråk og næringslivsfraser blandes med fjas og vås, kan maktspråk og næringslivsfraser avdekkes som fjas og vås. «We heard someone saying that the key to the economy is Human Resources. Now, we are all Human Resources», heter det i «Baktruppen Light Metal Band» fra 2008².

I avsnittet over er konklusjonen enkel å finne frem til. Slik er det ikke alltid. I samme tekst finnes denne passasjen:

«Some say we will stop just in time.

1 | Søknadsutdrag publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*, Kolon Forlag 2011.

2 | Tekst publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*, Kolon Forlag 2011.

Some say we will rather not.
Some say we will always remember.
God knows we already forgot.»

Her spores viljen til å la lesere, lyttere og tilskuere tenke sitt, assosiere videre fra sceneteksten og -opptreden, og dessuten stille spørsmål ved materialets egne premisser. For meg forblir det uavklart hvem som er tekstens «vi». Er det snakk om Baktruppens medlemmer? Er det snakk om verdens innbyggere? Kanskje er det snakk om verdens forbrukere, eller om verdens kapitalister? Som så mye i Bergs dramatiske skriving er dette åpent for tolkning. Den ene antagelsen kan være like god som den andre, og aller best er det nok om flere antagelser kan få lov til å sameksistere. Det uavklarte i formuleringen legger til rette for at de ulike mulige meningene kan konkurrere i mottakerens bevissthet, slik at han eller hun fortsetter tankerekken etter at ordene er ferdig uttalt.

Baktruppens idémangfold

Scenekunstkollektivet Baktruppen ble stiftet i 1986, etter initiativ fra Tone Avenstroup og Øyvind Berg. Baktruppen skulle komme til å eksistere i 24 år, med enkelte utskiftninger av medlemmer underveis. Øyvind Berg var involvert fra start til slutt. Det samme var Jørgen Knudsen og Worm Winther. Ingvild Holm gikk inn i 1987 og var med til kollektivet ble oppløst. Bo Krister Wallström (medlem fra 1989), og Per Henrik Svalastog (fra 1999), var også med ved oppløsningen, mens Avenstroup og Hans-Petter Dahl (medlem fra 1987) hadde forlatt kollektivet i 1995, Gurå Mathisen (medlem fra 1986) hadde gått ut i 1999, og Trine Falch (først under navnet Trine Falch Johannessen, medlem fra 1988) forlot i 2006. I 2006 forlot også Erik Balke, som hadde vært medlem fra 1989³.

Baktruppen skapte til sammen 46 større oppsetninger, pluss en lang rekke mindre aksjoner og prosjekter. De opptrådte i fire verdensdeler, i 29 land og på nærmere 200 scener, eller mer presist, nærmere 200 spillesteder, etter som de helst valgte seg andre arenaer for sine opptredener enn de typiske teaterscenene⁴. Baktruppens teater kombinerte rollespill med dans og musikk, performancekunst, stedsspesifikk installasjon og aksjon, billedkunst, multi-medialteknikk, litteratur, allsangaften, karneval, gjøgleri og sosial happening. Deres uttrykksform var en teaterkategori definert av sjangeroverskridelser og -brudd. Gjennom disse forskyvningene kunne opptredene på en og samme tid både hverdagsliggjøre og merkverdiggjøre den valgte formen og det valgte materialet.

3 | Årstall fra boka *Performance Art by Baktruppen. First Part*. I samme finnes en oversikt over kunstnere som deltok i enkeltprosjekter.

4 | Tall fra Øyvind Bergs *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

Baktruppen var flatt organisert, og i teorien skulle ethvert medlem kunne utføre enhver oppgave. I realiteten var Øyvind Berg en nøkkelmedarbeider i truppens tekstarbeid. Det samme var Trine Falch, inntil hun forlot kollektivet i 2006. Idéprosessen var som regel kollektiv, og alle grupped medlemmene kunne i større eller mindre grad komme med innspill, mens skrivningen ble gjort av Berg og Falch hver for seg mellom samlinger. Denne metoden gjør at det ikke er mulig å spore nøyaktig hvilke av tekstenes ideer som stammer fra hvilke av gruppens medlemmer. Eksakt hva og hvor mye av tekstarbeidet som ble gjort individuelt, og hva og hvor mye som ble gjort samlet, har i ettertid vært omstridt. Da Berg i 2011 ga ut boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009* under eget navn, protesterte flere av Baktruppen-kollegene. De opplevde at de ikke i tilstrekkelig grad ble kreditert for sine bidrag. Til dels hadde de også innvendinger mot utvalget av tekster og faktaopplysninger, samt mot formen på de inkluderte tekstene, og de krevde at forlaget, Kolon, skulle trekke boka tilbake. Bergs svar til dette var å påpeke at han var den som hadde skrevet disse tekstene. Boka ble ikke trukket.

Også ferdige tekster brukt av Baktruppen har et preg av idévriling. Tilsynelatende er de skrevet i hastverk, de har trekk av spontanitet. Strukturene er løse. Formgrep kan nøytralisere hverandre, meningsinnholdet kan si seg selv imot. Rolleforståelsene kan være skiftende. Baktruppen-tekstene gir inntrykk av vimsete lekenhet, en vilter, løssluppen og springende fantasi. De kan inneholde avbrytelser og ufullendte tankerekker. Hver tekst inkluderer sammensetninger av slikt som vanligvis ikke hører sammen, enten fordi innholdet tilhører ulike tematiske kretser, ulike kunnskapsfelt, ulike samfunnssfærer, ulike kulturelle eller sosiale miljøer eller ulike tidsepoker, eller fordi formen tar i bruk uttrykksmidler fra høyst ulike sfærer. Da sikter jeg ikke bare til ulike stilnivåer, eller om koblinger av retoriske figurer som normalt ikke brukes i samme kontekst, men om høyst ulike forståelsesrammer: Ulike begrepsfamilier, ulike referansesett, ulike tankeretninger. Som regel finnes både formmessige og innholdsmessige splittelser i hver tekst. Overgangene mellom nivåene kan være glidende, og de kan være brå. Teksten kan veksle mellom ulike plan i ulike deler, eller den kan foregå på flere simultane plan på en og samme tid.

En kan lett gjøre seg den slutning at dette uvørent mangfoldige hybriduttrykket, i tekst som i forestilling, er en konsekvens av Baktruppens kollektive arbeidsmetode, forårsaket av gruppedynamikken. Dette er en feilaktig forenkling. Å arbeide frem et mangefasettert uttrykk, noen ganger til og med et overlesset uttrykk, er et bevisst stilvalg. Å plukke ut ord som signaliserer variasjon er en forsettlig teknikk. Å skape en felles utveksling av motstridende standpunkter er en gjennomtenkt beslutning. På samme måte som opptredenens amatørisme er tilsiktet, er tekstens tøyelighet et mål forfatteren har satt seg, og oppnådd. Det som virker umiddelbart, det angivelig anarkistiske, har sin egen plan og sine egne regler. På samme måte som det absurde teater kan sees som forsøk på å synliggjøre eksistensens absurde sider, kan vi tolke det sammensatte teater som forsøk på å påpeke eksistensens kompleksitet, og assosiasjonsrikdommen kan

klassifiseres som en åpent tenkende leting etter mulige sammenhenger. Lesere av teksten og tilskuer i teatret kan se formvalgets insistering om fleksibilitet som et innlegg i en diskusjon om tradisjonelle kvalitetskrav, et forsøk på å av-automatisere kunstformater og -vurderinger, som en alternativ strategi og et motstykke til det strømlinjeformede eller standardiserte.

I visningssituasjonen er amatørismen dessuten en avvæpningsteknikk, en metode for å redusere avstanden mellom utøver og tilskuer, å velte om på publikumsforventninger og å gjøre tilskueren delaktig i tankeprosessen – både den delen av tankeprosessen som foregår under forestilling, og den delen som fortsetter etter at forestillingen er over eller teksten er ferdig lest. For å gå tilbake til den allerede siterte kulturrådssøknaden enda en gang: «Du ser ikke friheten for bare kunst», skrev Berg. Det er fristende å snu på formuleringen: «Du ser ikke kunsten for bare frihet».

Doktor i teatervitenskap Camilla Eeg-Tverbakk, nå professor i dramaturgi og performance ved Høgskolen i Østfold, er blant dem som har sammenlignet Baktruppens stilistiske uttrykk med barneleken, og deres ståsted med narrens rolle. I ett av sine essay i boka *Performance Art by Baktruppen. First Part* fra 2009 minner hun om narrens frihet til å fortelle upopulære sannheter gjennom humor, og i en tekst i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift fra samme periode, kommenterer hun kollektivets selvvalgte outsiderposisjon, som hun ser i sammenheng med at «Baktruppens prosjekt har alltid dreid seg om å problematisere kvalitet og profesjon». «Det baktrupperske ved Baktruppen preges av en stor grad av lek med konvensjoner. Faktisk med et løfte om å bryte konvensjoner», skriver Eeg-Tverbakk i tidsskriftartikkelen, og hun utdyper: «Det dreier seg vel så mye om en attityde som om konkrete handlinger. Det baktrupperske kjennetegnes også av en dekonstruktivistisk holdning til estetiske konvensjoner, samt et skråblikk på aktuelle spørsmål og temaer som tas opp med en ofte høy grad av avvæpnende naivitet. Disse grepene fører til at Baktruppen, som kongens narr, kan drive gjøn med temaer og vedtatte sannheter. De kan utøve samfunnskritikk gjennom å peke på det mulige i det umulige»⁵.

Som jeg påpekte over, utgjør dette simultant en avvæpningsteknikk og en bevisstgjøringsstrategi.

Et scenisk samlebegrep

I Bergs søknad til Kulturrådet skriver han «Vi anvender ordet teater i vid betydning, som et stilmessig uavhengig og sjangermessig omfattende begrep, det vil si, som et samlebegrep for all scenisk aktivitet som er situasjonsbevisst

5 | Det aktuelle essayet i *Performance Art by Baktruppen. First Part* heter *Play as a performative act in the work of Baktruppen (the 21st Century)*, artikkelen i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift heter *Baktruppen – remixed* og ble publisert i utgave 1/2009.

og realitetsorientert». For egen regning vil jeg føye til at det ikke var alltid at tilskueren oppfattet Baktruppens sceniske aktivitet som realitetsorientert. Noe av kompaniets tiltrekningskraft lå i deres vilje til å gå bort fra reelle eller faktiske forhold, og inn i en fabulerende åpen frisone, som på ingen måte var begrenset av forventninger om virkelighetsforankring eller troverdighet. For Bakgruppen kunne Ibsenreferanser blandes inn i neandertalerhistorie og betraktninger om genetisk begrunnet ideologi. Samisk identitetsforståelse kunne kobles opp mot det kinesiske folks og den kinesiske kulturs utbredelse. Internasjonalt bankvesen kunne knyttes til vestlige lands flyktningpolitikk og til hellige symboler. Bibelfortellinger kunne utspilles i gatene i det moderne Oslo. Ståstedet kunne på en og samme tid være oppriktig og ironisk, uforstilt klar over og ærlig om sin egen forstillelse. Kollektivet kunne benytte seg av illusjonsskapende grep, men målet var aldri å bygge en helhetlig illusjon. I stedet forsøkte kunstnerne å vekke fantasi og forundring, og kanskje også en opprørsk frittenkende «hvorfors det, da?»-holdning i sitt publikum. De ga seg selv tillatelse til å opptre innenfor flere overlappende, men samtidig avvikende rammer, på en og samme tid både oppslukt av og fristilt fra utøverollen.

Mange har påpekt denne dobbeltheten før meg. Teaterviter Anne-Britt Gran, nå BI-professor ved Institutt for kommunikasjon og kultur, karakteriserte en gang Baktruppens teater som «ikke-teater, ikke-spill, ikke-budskap, ikke-mening og ikke, ikke, ikke»⁶. Ulrike Schiedermaier, som på det aktuelle tidspunktet var en av de kunstneriske lederne ved teaterlaboratoriet Theater am Turm i Frankfurt, kalte dem «verdens mest avslappede teatergruppe»⁷. «De forkaster med sitt uhøytidelige uttrykk opposisjonen mellom kunstliv og hverdagsliv», skrev teaterviter og universitetslektor Siren Leirvåg⁸.

Beslektet skrev performancekunstner, koreograf og teoretiker Mårten Spångberg en gang om Baktruppens arbeid at «Ingenting göms bakom teatralitet»⁹. Da jeg første gang leste dette utsagnet stusset jeg ved det. Jeg hadde lyst til å avise det som feil: Baktruppens uttrykk var så visst teatralt. Etter litt tenkning kom jeg frem til at påstanden likevel kan være korrekt, dersom man leser den som et utsagn om at Baktruppens teatralisering ikke var forsøk på å skjule, men tvert imot å trekke oppmerksomheten mot det teatrale, en metode for å vise frem og å stille spørsmål ved skillet mellom det kunstferdige og det hverdagsnære. Baktruppens medlemmer forsøkte aldri å opparbeide en

6 | Morgenbladet 11. september 1998.

7 | Kilden til dette er Hans-Thies Lehmanns essay i *Performance Art by Bakgruppen. First Part*, essayet heter *Good Memory*. Lehmann feilstaver i denne teksten Schiedermaiers navn, Bikset har gjengitt det korrekt

8 | Sitat fra artikkelen *Bakgruppen i fremste rekke likevel*, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 1/2010.

9 | Fra essayet *Fuck Naturalism, let's get real*, Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 1/2011, opprinnelig publisert i det svenske tidsskriftet *Visslingar & rop* i 2000.

koherent eller troverdig illusjon. De lot ikke som om deres teater var noe annet enn teater. De lot heller aldri som om de hadde ferdigheter de ikke hadde. De synliggjorde det ufullkomne og det ufullendte i sin utførelse av teatrets håndverk. Dette var i seg selv en form for rollespill, en utforskningsmetodikk. Baktruppen-medlemmet Jørgen Knudsen var glad i å si: «Baktruppen er best på å spille Baktruppen»⁴⁰, og i dette utsagnet ligger en klar forståelse for opp-tredenens flerdelte rolleforståelse. I forestillingssammenheng kunne også planlagte virkemidler gi inntrykk av å være improviserte innfall eller tabber. For den som var tilskuer ved en Baktruppen-anledning kunne det være vanskelig å se forskjell på reelle tilfældigheter og planlagte forventningsbrudd. Ett eksempel på dette er visningen av «Spekt» på Museet for Samtidkunst i Oslo i 1999. Under forestillingen fyrte Baktruppen av fyrverkeri. Brannalarmen gikk. Publikum trodde det var en del av planen. Det var det ikke. Baktruppen måtte avbryte visningen, og ta med seg tilskuerne ut av lokalet. Fordi utøverne som en del av opp-tredenens hadde tatt sovemedisin, var de nokså omtåket, men de kom seg likevel ut⁴¹.

Dramatikerens i det postdramatiske teater

Tidlig på 1980-tallet, allerede før Baktruppen ble stiftet, hadde teaterviter Knut Ove Arntzen, nå professor ved Universitetet i Bergen, lansert begrepet «likestilt dramaturgi»⁴². Dette beskriver en tverrfaglig tilnærming til teatret, der dramateksten ikke er teatrets første eller fremste premissleverandør. I stedet er teksten ett formelement i et fellesskap av formelementer, og dramatikerens er en av flere samarbeidspartnere i arbeidet med å legge premissene for et prosjekt. De øvrige fagdisiplinene, eller uttrykksformene, legger parallelt sine føringer. Dette kan for eksempel være regissørens ideer om konseptgrunnlaget, om skuespillerens spillestil eller bruken av menneskekroppens bevegelser og plassering i rommet. Det kan være skuespillerens improvisasjonsferdigheter. Det kan være scenografens tanker om rommets utforming eller lyd- og lysdesignerens planer for lyd- og lysbruken. Innenfor likestilt dramaturgi trenger ikke forløpet i forestillingen å være styrt av en fortelling. Målet kan være et møte mellom ulike fortellinger, fiksjon eller dokumentar eller en blanding av begge deler, eller det kan være en sammensatt opplevelse der fortellingen er mer eller mindre underordnet, i noen prosjekter til og med fraværende. Fordi formen er opplevelsesorientert, kan prioriteten like gjerne være et totalt

10 | Blant annet sitert i Eeg-Tverbakks essay *Play as a performative act in the work of Baktruppen (the 21st Century)*, i boka *Performance Art by Baktruppen. First Part*.

11 | Jeg har historien både fra Danjel Anderssons essay *A Dream of Baktruppen*, trykket i boka *Performance Art by Baktruppen. First Part*, og fra Camilla Eeg-Tverbakks tekst i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 1/2009, flest detaljer i siste.

12 | Første gang brukt skriftlig i tidsskriftartikkelen *Nye tendenser i teatret: Parateater og visual performance*, i *Spillerom* utgave 10 (3/1984),

sanseinntrykk, med vekt på visuell utforming eller lydkomposisjon eller begge deler.

I dag brukes ofte begrepet postdramatisk teater om den samme arbeidsmetodikken. Den tyske teaterprofessoren Hans-Thies Lehmann anvender dette dels for å beskrive prosessstankegangen jeg nettopp har omtalt og dels for å beskrive en teaterhistorisk tidsepoke – vår teaterhistoriske tidsepoke – der det dramatiske teater ikke lenger er enerådende⁴³. Dette betyr altså ikke at det ikke fremdeles skapes teater etter de tradisjonelle kriteriene for dramatisk teater. Det betyr at disse kriteriene ikke lenger ligger til grunn for alt teater som skapes. I det postdramatiske teatret kan enhver tekst være en teatertekst, enten den er spesialskrevet for forestillingen eller ikke. Så lenge den inngår i eller gir ideer til den sceniske sammenhengen er den del av tekstmaterialet for den.

Samtidig er ikke det postdramatiske teatret et teater post-dramatiker. Dramatikerens rolle er ikke ferdig spilt. Den er forandret, den er utviklet, og den er fortsatt i stadig forandring og utvikling. Den varierer gjennom ulike prosjekter og ulike konstallasjoner. I det postdramatiske teatret er ikke dramatikerens rolle lenger en ledende skikkelse i alle prosjekter, men i enkeltprosjekter kan han, eller hun, fortsatt være det. Grunnholdningen er at balansen mellom disipliner og uttrykk skal avgjøres i hvert prosjekt for seg, ut fra hva som best gagnar det enkelte prosjektet.

Denne ikke-hierarkiske filosofien var gjeldende i Baktruppen, og både Arntzen og Lehmann har begge skrevet spesifikt om gruppen. «Til tross for inngående kunnskap til dramaturgi, litteratur, filosofi og kunstteori, gikk Baktruppen bort fra tradisjonelle måter å skape teater; de introduserte et slags teatralisk samspill mellom virkemidler og kontekster. Spontanitet var en del av utforskningen og ble en drivkraft i å avsløre det sceniske potensialet i tekster og konseptuelle ideer for teaterskapning og opptreden, uten hensyn til dramaturgiske eller estetiske regler», skrev Knut Ove Arntzen i et essay om kompaniet i boka *Performance Art by Baktruppen. First Part*⁴⁴. I en annen sammenheng karakteriserte han gruppens arbeidsmetode som «nærvær i en kommunikasjonsprosess uten illusjon om plott»⁴⁵.

13 | Se boka *Postdramatisches Theater*, engelsk utgave *Postdramatic Theatre*.

14 | Opprinnelig tekst på engelsk, oversettelsen til norsk er Lillian Biksets. Originalsitatet lyder «Although their work was rooted in a profound knowledge of dramaturgy, literature, philosophy and art theory, Baktruppen turned away from traditional ways of making theatre; they introduced a sort of theatrical interplay between means and contexts. Spontaneity was a part of their research, and became an impetus for revealing the scenic potential of texts and conceptual ideas for theatre-making and performance, regardless of rules of dramaturgy and aesthetics.»

15 | Artikkelen *Baktruppen* fra 1994, også opprinnelig engelsk, Biksets oversettelse. Originalsitatet lyder «presence in a communication process without creating the illusion of plot». Artikkelen ble først publisert i tidsskriftet *Siksi*. *Nordic Art Review* og er nå også tilgjengelig via Sceneweb.no.

I sine beskrivelser av kompaniet la Hans-Thies Lehmann vekt på den sosiale rammen som ble skapt rundt opptredenene, med karakteristikker som «en atmosfære av intens og hjertelig deltakelse» og «en situasjon av teatralisk kommunikasjon mellom offentlig og privat».

«Øyeblikk av tilsynelatende improvisert diletantisme (humping heller enn dansing), øyekontakt med tilskuerne, avbrytelser i opptreden, nærhet til publikum gjennom en (utvendig) mangel på profesjonalitet og en nær total mangel på handlingsstruktur; alt dette førte til en følelse av fellesskap», beskrev han¹⁶.

I sin form tilhørte Baktruppen det postdramatiske teatret, men dramatiker-medlemmene – det vil si Berg, og i den periode hun var med i kollektivet, Falch – var like fullt svært sentrale premissleverandører, som dessuten utformet konsepter, for det arbeid som ble gjort i kollektivet. Tidvis lånte Baktruppen også materiale fra andre skrivende mennesker, som Henrik Ibsen, Jens Bjørneboe, Heiner Müller og Biljana Srbljanović. Berg var den som gjorde de nødvendige bearbeidelser av disse tekstene. Knut Ove Arntzen har kalt dette arbeidet «en bevisst resirkulering som forsøker å bryte ned alle former for illusjon gjennom tekstlig og billedlig parafrasering»¹⁷. Personlig oppfatter jeg det som et enda mer sentralt poeng at den gjenbrukte, omskrevne teksten, og dessuten visningssammenhengen teksten ble brukt i, gjorde tilskueren bevisst at teaterarbeid i sin natur er både resirkulerende og fortolkende – ikke bare for Baktruppen, men for teatret i sin alminnelighet, og da både det postdramatiske og det dramatiske teater. All iscenesettelse er presentasjon av egen fortolkning. Det teaterkompani som benytter seg av selvkommenterende metavirkemidler forsikrer seg om at tilskueren er klar over dette.

Flerstemtheten i den enes stemme

Den samme idémyldrende flerstemtheten som finnes i Baktruppens tekster, finnes også i den dramatiske Øyvind Berg har skrevet utenfor gruppen. At

16 | Sitater fra Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater*. Norske oversettelser er gjort av Bikset, fra Karen Jürs-Munbys engelskspråklige oversettelse av boka, *Postdramatic Theatre*, utgitt av Routledge i 2006. Engelskspråklig versjon av sitatene er «an atmosphere of intense and cordial participation», «a situation of theatrical communication *between* the public and the private», «Moments of seemingly improvised diletantism (hopping more than dancing), eye contact with the spectators, interruptions in the performance, proximity with the spectators created through an (apparent) lack of professionalism, and the almost complete lack of a structure enfolding the actions all let a *feeling of community* come about.».

17 | Artikkelen *Baktruppen* fra 1994, også opprinnelig engelsk, Biksets oversettelse. Originalsitat lyder «a 'conscious' recycling that tries to break down all forms of illusion by using textual and pictorial paraphrases.» Artikkelen ble opprinnelig trykket i Siksi. Nordic Art Review, og er tilgjengelig via sceneweb.no.

dramatikk er en flerstemt form kan lyde som en selvfølghet. Spesielt dersom en tar det forbehold at monologer kan være et unntak. Men selvfølgelig er flerstemtheten ikke. Det finnes nok av scenetekster der alle skikkelsene ytrer seg som om de var en og samme person, med samme stemme, i samme tone, med samme idiomatiske mønster og signatur. I Bergs tekster kombineres ulike referansesett, separate tankemønstre og adskilte språklige identiteter. Dette kan gjelde selv i monologpartier, ja, endog i enkeltsetninger. Teksten har det med å diskutere med seg selv, og den trenger ikke å nå frem til en enighet. «Forresten er det unaturlig å skille mellom det naturlige og det unaturlige», som han skrev, i «Homo Egg Egg»¹⁸. Eller «Du er ikke den du var hvis du er den du var», fra samme. Eller «I want to not know what I know», fra «Congress of Dreams»¹⁹. Disse tre utsagnene har det til felles at alle er nær sirkulære, men sirkelen blir ikke fullført eller bekreftet. I stedet legger Berg inn et brudd ved det som kunne blitt en gjentakelse. Flyt går over i konflikt, konflikt presenteres som flyt. Når harmoni gjøres til motsetning, er det angivelig enkle brått blitt komplisert.

Dramatikeren Berg står ikke langt fra poeten Berg. Dette merker en gjennom musikaliteten: Setningenes eller setningsleddenes rytme og tempo, ordenes klang og lydenes mønstre. En merker det gjennom bruken av humor, gjennom stilkollisjonene og de metaforiske sammenblandingene. En merker det også gjennom hans åpenhet for tematiske assosiasjoner gjennom språklige assosiasjoner, gjerne på mer enn ett språk i slengen. I «Spekt»²⁰ kalles disse språkforskyvningene å «sprake kråkemål». «Att vara ens och den samma, som jag gir Satan sin flåkskvor kvällsundervisning i, bryter en tredje inn, er allerede fordums paa et meget tidligt Culturtrin», lyder en av setningene i «Drømaske»²¹, en prosatekst som senere ble omarbeidet til hørespillet «Identitod». I «Drømaske» er hovedspråket norsk, oppbrutt av tyske, engelske, danske og svenske ord og setningsdeler. Selve hørespilltittelen «Identitod» er naturligvis også et eksempel, og et godt eksempel, på Bergs flerspråklige glidninger: Den forventede norske sluttstavelsen «tet» er erstattet med «tod», det tyske ordet for «død».

Jeg er ikke den første som sammenligner Bergs dramatiske skrivning og Bergs poesi. I sin dramahistoriebok, *Ord/kjøtt* bemerket Ivo de Figueiredo om Bergs tekster for Baktruppen, at tekstene utenfor forestillingssammenheng «fremstår som prosa eller poesi». Understrekingen av «eller» er min, ikke de Figueiredos²². En av de andre som har trukket forbindelseslinjer er Tor Ulven, som i et essay i *Vagant* konstaterte at boka *Lærestykker 1990*, som var signert

18 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

19 | Foreløpig ikke publisert teaterstykke av Øyvind Berg.

20 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

21 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

22 | *Ord/kjøtt* ble utgitt av Cappelen Damm 2014.

av Baktruppen samlet, «ligner for øvrig sterkt en diktsamling». I det samme essayet, fra 1992, skrev Ulven følgende om Bergs samlede diktning frem til da: «Det denne poesien synes å insistere på er *sammenfiltringen* av det lave og det høye, det vulgære og det vakre, det platte og det elegante, det lærde og det folkelige, en vev hvor de rene fargene i tilfelle må rives ut med makt; eller, ikke en vev, men en slags halvlevende floke hvor trådene er i ustanselig og uløselig kamp, hvor de evinnelig forsøker å kvele hverandre uten å lykkes.» Ulven fastslo: «Rytmen er grei, meningen er ugrei»²³.

Ordene jeg oppfatter som viktigst i avsnittet over, er «sammenfiltrering» og «flope». Begge er også beskrivelser som kan brukes om mye av Øyvind Bergs arbeid etter Baktruppen. Som i tekstene han skrev for teaterkollektivet, knytter han også senere sammen intellektuelle og kroppslige erfaringer, klassisk kunnskap og subjektiv oppfatning, grovheter og forfinelse. Han kan kombinere det billedlige og det bokstavelige. Han kan sette meningsutsagn med motsatte innhold opp mot hverandre.

En teknikk han ofte benytter, er tøys. Når tilskueren lar seg underholde av det han eller hun oppfatter som ustrukturert, uavgrenset og ufarlig, legger tilskueren ned sine egne forsvarsverk. Den som ler legger seg åpen. Tøys gjør tilskueren mottakelig. Tøys oppfordrer til assosiasjonslek og undring, til meddiktning og nysgjerrighet. Samtidig fungerer alvorsordene som er lagt inn mellom tøysen som veiskilt. De gir startpunkter for den retning forfatteren vil at tankene skal ta, som innganger for mulige assosiasjoner og stikkord for videre tenkning. Øyvind Berg har en gang sagt, i et intervju Alf van der Hagen gjorde med ham for samtaleboka *Dialoger*²⁴, at «Jeg vil gjerne skrive sånn at ord, setninger og fraser blir liggende og murre i kroppen på folk. Så de husker det og bærer det videre. Etter en viss tid forstår de kanskje littegranne.» I det samme intervjuet utdypet han: «Jeg vil gjerne at diktninga skal øke erkjennelsesnivået – i første omgang hos meg sjøl, i neste omgang hos den eventuelle leser eller lytter. Da må jeg sette sammen tanker og bilder på en måte som ingen har gjort før. Det som har vært gjort før, det fins jo. Det er ikke nødvendig å gjenta det.»

Åpne invitasjoner

I Bergs diktning, uavhengig av sjanger, er tekstens åpne rom å regne som invitasjoner til at tilskueren, leseren og lytteren selv skal fylle inn sine egne tanker. Manglende forbindelser er å regne som oppfordringer til å trekke sine egne linjer. Slik viser Øyvind Berg vilje til å gi den som ser og den som hører,

23 | Opprinnelig trykket i *Vagant* 2/1992, gjenpublisert på nett i 2009, <http://www.vagant.no/non-olet-om-oyvind-bergs-bidrag-til-forsoplingen-av-norsk-poesi/>, samt tilgjengelig i Tor Ulven-boka *Essays*, redigert av Henning Hagerup og Morten Moi, og utgitt av Gyldendal i 1997.

24 | Sitater fra *Dialoger*, Forlaget Oktober 1993

frihet til å gå videre i sin egen assosiasjonslek eller sin egen analyse. Ansvarer blir delegert, og publikum engasjert. Noen ganger bruker han også provokasjon som middel til å oppnå dette. «Fins dumhet som er klar. Fins klarhet som er stum. Fins stumhet som er sann. Fins sannhet som er tom. Fins tomhet som er stor. Fins storhet som er skjønn. Fins skjønnhet som er jug. Fins ingen jug», heter det i «Spekt»²⁵. Jeg utfordrer leseren av denne artikkelen til å uttale disse ordene, lytte til dem, og så la være å ta stilling til budskapet. Det er vanskelig. Det er nær umulig. Selvfølgelig tar du stilling. Selvfølgelig vet du at der finnes jug. Er du en noenlunde våken lytter, får dette deg også til å stille spørsmål ved resten av teksten. I scenisk sammenheng får det deg til å innta en kritisk granskende holdning til resten av opptredenen. Jeg tør påstå at nettopp dette er hensikten – eller i det minste én av hensiktene. Tillat meg å låne noen ord fra Adrian Heathfield, professor i performancekunst og visuell kultur ved University of Roehampton i London til utdypning av dette. Da den internasjonale Ibsenprisen ble overrakt britiske Forced Entertainment i 2016, var Heathfield en av de offisielle gratulantene. Han sa om Forced Entertainments arbeid at det «virker gjennom å skape gjensidig motsigende atmosfærer av stemningsintensitet, der ord og gjerninger ikke bekrefter hverandre, og ikke føyer seg etter rasjonell forklaring»²⁶. Den samme beskrivelsen kan etter mitt syn meget vel brukes om Baktruppens samlede produksjon. Også de skapte stemningsfylte opptredener spekket med selvmotsigende virkemidler og utsagn. Også de tillot ord og handling å trekke i hver sine retninger. Også de søkte fornuft og logikk gjennom å trosse fornuft og logikk. Gjennom selvmotsigelser delegerte de et ansvar for å finne forklaringene til sitt publikum.

Abstraksjon som avsløringsmetode

Definisjonsmakt er også makt til å tilsløre, og et fellestrekk for Øyvind Bergs individuelle prosjekter og et høyt antall av Baktruppens fellesprosjekter er viljen til å avdekke det tilslørte. Det er som om dramateksten inntar rollen som det lille barnet i eventyret om keiserens nye klær, men i stedet for å rope ut sin konklusjon hvisker den «ser du det jeg ser?», «er du i stand til å avsløre det jeg har avslørt?». Slik blir tilskueren eller leseren den som må bestemme om keiserens mangel på bekledding skal bli påpekt. Ett eksempel på dette er «Baktruppen Light Metal Band» fra 2008²⁷, som tok for seg økonomisk infrastruktur og skjevfordeling av privilegier. I denne ringte kompaniet på døra til De La Rue på Malta, en fabrikk der pengesedler og passteknologi produseres,

25 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

26 | Lillian Biksets oversettelse. Uoversatt lyder sitatet: «that works through paradoxical atmospheres of affective intensity, where words and deeds do not affirm each other, do not conform to rational explanation».

27 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

og ba om å bli sluppet inn. Det ble de forutsigelig nok ikke, og dialogen fra denne situasjonen ble brukt som grunnmønster, med språklige og tematiske omdreininger, til å trekke paralleller til europeisk innvandringspolitikk, til amerikansk narkotikapolitikk og til landbruksøkonomi og hellige kuer. Dette siste, de hellige kuer, gjaldt teksten igjennom både i bokstavelig og metaforisk forstand. Et annet eksempel er «Uskarp 2» fra 2007²⁸, der størrelsen på bevilgninger fra Innovasjon Norge til norsk næringsliv ble sammenlignet med størrelsen på den offentlige støtten til kunstnere og kultur, samtidig som det ble demonstrert hvordan næringsliv- og reklamespråk også blir anvendt i omtalen av kunst og kultur. Her ble det blant annet uttrykt at «Norske Festivaler er det vi før ville kalt en interesseorganisasjon, men som nå heter et nettverk». Et tredje eksempel er «Tonight» fra 1994²⁹, om tom ideologis tomme ord, demonstrert gjennom et møte mellom politisk ladede påstander, som «money is there for all to buy» eller «tragedy is a cheap truth», økonomiske markører som «expensive», «working class» eller «waste», og eufemistiske metaforer for psykologiske strukturer, «brainscape», «mindscape», «mindbox», «thinknet», «Freudland». Teksten hevdet at den var skapt ved hjelp av en digital frasebank på internett, The Jargon File. Dette sjargongarkivet finnes, det er en ordliste for databegreper, og det har eksistert siden internettets opprinnelse, men den tilskuer som så «Tonight» kunne likevel ikke vite sikkert om begrepene stammet fra dette, eller om frasegeneratoren i dette tilfellet bar navnet Øyvind Berg.

Bergs eget språk er utforskende og inkluderende, med et liberalt forhold til tabuord, fremmedord, nyord og slang. Utgangspunktet kan være ett eller flere faste idiomatiske uttrykk, der ord byttes ut og mening forvrir.

Følgende er fra «Uskarp 2»³⁰:

«Bedre føre lur enn etter sur.
Bedre føre klær enn etter vær.
Bedre bekker små enn etter å.
Bedre føre blå enn etter grå.
Bedre føre så Brigitte Bardot.
Bedre 4H enn NRK.
Bedre føringsoffiser enn etterretning.
Bedre førstevalg enn etter galgen.
Bedre føre mett enn etterrett.
Bedre føre ballen enn balletter.
Bedre lette kåt enn koteletter.
Bedre føre biler enn billetter.
Bedre føre stilen enn stiletter.»

28 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

29 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

30 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

Slik fortsetter det en god stund, blant annet med formuleringene «Bedre føre sjakk matt enn sjaketter», «Bedre føre klar enn klarinetter», «Bedre før vi ser enn servietter» og «Bedre førtito enn toaletter». Er dette harmløs humor, en reglesmeds utprøving av ordrytmer og lydlikhet? Delvis. Men ikke helt og fullt. Etablerte uttrykk er språkets snarveier. Øyvind Berg bruker dem som startpunkter for alternative veier, gjerne omveier, og gjerne i uopptråkket landskap. Slik blir disse ordspillene også oppfordringer om å gå utenom etablerte oppfatninger. Når de så settes sammen med faktaopplysninger om økonomiske bevilgninger, fremstår ikke resultatet lenger som ufarlig eller ukontroversielt. Det som ved en overfladisk lesning kunne blitt oppfattet som et lettvinnt litterært virkemiddel, bærer med seg en påpekning om hvor lettvinnte holdninger som ligger til grunn for fordelingspolitikken. For Berg, som for Baktruppen, er ordleken svært ofte langt mer enn en lek. Ofte røper den maktkritiske holdninger, sosialt, økonomisk og politisk. Når nyordet «markedsleninisme», eller «market leninism» blir formet i Baktruppens «Tonight»³¹, er det ikke bare den lydlige likheten med «marxist-leninisme» som blir påpekt. Dette er også, i all sin enkelhet, en erklæring om hvor altomfattende mektig styringssystemet kapitalisme er i vår tid. Når «regneark» inngår i samme setning som «ragnarokk», dette i Bergs «Korrupsjonens engel» fra 2012³², er det et signal om det samme. «Mitt regneark er ditt ragnarokk.» Dette utsagnet er en samfunnskritisk konsekvensutredning i fem ord.

«Jo mer abstrakte orda blir, desto klarere blir språket dunkelt», lyder en av aforismene – i den aktuelle sammenhengen kalt afroismer – i *Homo Egg Egg* fra 2002³³. Denne satiriske språkholdningen, som har i seg en evne til å påpeke tomprat, fraser uten innhold, eller ord som lyder betydningsfulle, men som strengt tatt er uten mening, er et typisk trekk i Bergs skrivning, på tvers av sjangre. Dette var ofte også et utforskningsfelt for Baktruppen. Teateruttrykket kan til tider være pretensiosøst eller til og med pompøst, men under ligger en protest mot det pretensiose og det pompøse utenfor teksten og utenfor teatret. Som i en anti-elitisme der grunnholdningen ikke er kunnskapsfiendtlighet, men en bevissthet om at det slett ikke er alltid at eliten tar sine avgjørelser med grunnlag i ekspertise. «Korrupsjonens engel», som Berg skrev for kompaniet Krakk Noir³⁴, er et eksempel på dette. Her opptrer kunnskapsguden Odin som omreisende bokselger, før han blir pengespekulerende finansmann.

«Vi var ved det tredje vervet i kapitalismens femte fase.
Hvordan verdipapirisering også kan betraktes som et middel
til å oppløse tradisjonelle sperrer av ideologisk natur
som står i veien for videre velstandskonsentrasjon,

31 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

32 | Foreløpig ikke publisert teaterstykke av Øyvind Berg.

33 | Publisert i boka *Tekster for Baktruppen 1994–2009*.

34 | Foreløpig ikke publisert teaterstykke av Øyvind Berg.

har han oversatt både klassikere og samtidsdramatikk. Han har gjendiktet flere Shakespeare-stykker. *Hamlet* er nevnt. Den, *En midtsommernattsdrøm* og *Som dere vil*, sistnevnte første gang vist på Nationaltheatret i 2017, er utgitt i bokform, varig tilgjengelige også for den som vil oppleve dramaene gjennom ensom lesning. For øvrig har Berg oversatt Brecht, nevnte *Baal* og *Det gode mennesket fra Sezuan*. Han har oversatt Heiner Müller, *Wolokolamsker Chaussé*. Disse tre oversettelsene er også utgitt som bøker. Han har oversatt Marius von Mayenburg, *Flammeffjes*, Peter Handke, *Publikumsutskjelling*, Werner Schwab, *Folkeutrydning*, Roland Schimmelpfennig, *Det flygende barnet*. Han har oversatt Arthur Schnitzler, *Runddans*, Friedrich Dürrenmatt, *Besøk av en gammel dame*, Ödön von Horváth, *Kasimir og Karoline*. Han dessuten gitt Henrik Ibsen moderne norsk språkdrakt: *En folkefiende*, *Lille Eyolf*. Dette er et utvalg fra en større katalog, der finnes mer.

Som dramaoversetter må Øyvind Berg naturligvis forholde seg til originaltekstens rammer og føringer, men han legger samtidig inn sin egen forståelse av språknyanser, stilnivåer, setningsrytme, og av dobbeltbunn og trippelbunn i utsagn. Også i gjendikterarbeidet er poeten Berg virksom. Han bruker sin lydlige musikalitet og er særst bevisst at tekster skal fremføres muntlig. I noen tekster gjør han valg som ligger nær originaltekstens egne ordvalg og bilder. I andre forholder han seg friere til forelegget, mer opptatt av den underliggende ideen, av tanken og tonen, språkholdningen og den opprinnelige tekstens formål, enn av spesifikke ordvalg og metaforer. I valget mellom mulige uttrykksmåter velger han helst den som bærer med seg den største graden av flertydighet. Også i dette ivaretar han sitt ønske om assosiasjonsrikdom. Dermed finnes det tilfeller der enkeltutdrag fra hans oversettelser fremstår med enda flere lag enn det den samme passasjen har i originalteksten.

Dette er Shakespeare i *A Midsummer Night's Dream*:

Now until the break of day
Through this house each fairy stray.
To the best bride bed will we,
Which by us shall blessed be,
And the issue there create
Ever shall be fortunate.
So shall all the couples three
Ever true in longing be,
And the blots of nature's hand
Shall not in their issue stand.
Never mole, harelip, nor scar,
Nor mark prodigious such as are
Despised in nativity
Shall upon their children be.
With this field-dew consecrate

Every fairy take his gait
And each several chambers bless
Through this palace with sweet peace;
And the owner of it blessed
Ever shall in safety rest.
Trip away, make no stay,
Meet me all by break of day.

Dette er Øyvind Berg i *En midtsommernattsdrøm*:

Sett i gang, vi feier over
alle dem som bare sover.
Kos dere med bruden sånn
at hun våkner opp med ånd;
så det yngler, lever, gror
mor i far og far i mor.
Sørg for at de elskende
alltid fortsetter med dét;
gjør det ganske lytefritt
med et fruktbart, lite snitt.
Gjør det slik at ingen får
fødselsflekker, hareskår,
vorter, utvekster, alt slikt
mindre pent og mere stygt.
Her er dogg til vievann.
Stenk det over Drømmeland.
Gjennomsøk hver krik og krok,
gå i fred med snik som snok,
la det snikende få glede
den som eier dette stedet.
Ta hvert jævla sjeledyr.
Vi sees her når dagen gryr.

Følgende er fra *Hamlets* «To be or not to be»-monolog, som Berg innleder med ordene «Spørsmålet er – å være eller ikke», med andre ord med den vante rekkefølgen snudd, og uten et «være» nummer to, et brudd med forventninger som oppfordrer lytteren til å vise fremføringen oppmerksomhet.

Shakespeare skriver:

To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub,
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life

Berg gjendikter:

Å sove, kanskje drømme. Det er haken;
for dødens drømmer følger dødens søvn
når vi har snodd oss ut av livets skinn,
og derfor stopper vi. Vi overveier
og får et langt liv i elendighet.

Utvidelser og møtepunkter

«The best in this kind are but shadows, and the worst are no worse if imagination amend them», skrev Shakespeare. «Det beste med den typen skyggespill, er at det blir så bra når fantasien hjelper til», fortolket Berg. Denne setningen, også den fra *En midtsommernattsdrøm*, leder min tanke tilbake til Baktruppens arbeid og til Baktruppens filosofi. Naturligvis er dette en høyst utilsiktet forbindelse, et individuelt og privat tankesprang, all den tid den over-satte setningen så åpenbart bygger på originalformuleringen. Likevel har jeg lyst til å nevne den, fordi jeg mener dette sitatet viser et møtepunkt mellom tankesett som ellers er forankret i hver sine tradisjoner, den dramatiske og den postdramatiske. I disse ordene er der nedfelt en felles forståelse for den rolle tilskueren spiller i teatraliseringen, gjennom å ta med seg sitt eget indre mentale teater inn i det faktiske, fysiske teatret. Assosiasjonskraften hos den som ser, utvider og utvikler det som blir vist, omtrent på samme måte som assosiasjonskraften hos skaperen har utvidet og utviklet ideene som først lå til grunn for arbeidet. Nettopp denne erkjennelsen er en jeg ser i alt Øyvind Bergs dramatiske arbeid. Hans teater er et teater av utvidelse gjennom assosiasjon.

Så hva er, og hva kan være, en sammenheng? Den som leser Øyvind Bergs dramatik, eller som ser den spilt, bør også se den implisitte oppfordringen til selv å lete etter uuttalte kontekster, til i og utenfor teatret alltid å stille seg selv følgende spørsmål: Hvilke sammenhenger ser jeg? Hvilke andre sammenhenger kunne jeg, og burde jeg, også ha sett?

Kilder

Andersson, Danjel 2009: *A Dream of Baktruppen*. I Arntzen, Knut Ove og Eeg-Tverbakk, Camilla (red.): *Performance Art by Baktruppen. First Part*, Oslo: Kontur Forlag, 15–22.

Arntzen, Knut Ove 1984: *Nye tendenser i teatret: Parateater og visual performance*. Oslo: I *Spillerom*, utgave 10 (3/1984), 24–28.

Arntzen, Knut Ove 1994: *Baktruppen*, Helsinki: I *Siksi. Nordic Art Review*, 2/1994, 59–62.

Arntzen, Knut Ove 2009: *Baktruppen going beyond aesthetics toward a space for living*. I Arntzen, Knut Ove og Eeg-Tverbakk, Camilla (red.): *Performance Art by Baktruppen. First Part*, Oslo: Kontur Forlag, 27–37.

- Berg, Øyvind 1999: RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR, Oslo: I Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, 1/1999, 58–64.
- Berg, Øyvind 2004: *Å oversette dramatik*, Oslo: Morgenbladet 6. februar, 21.
- Berg, Øyvind 2011: *Tekster for Baktruppen 1994–2009*, Oslo: Kolon Forlag
- Berg, Øyvind 2012: *Korrupsjonens engel*, foreløpig upublisert, tekstversjon fra Berg.
- Berg, Øyvind 2015: *Congress of Dreams*, foreløpig upublisert, tekstversjon fra Berg.
- Brecht, Bertolt, i oversettelse av Berg, Øyvind 2003: *Baal*, Oslo: Kolon Forlag.
- Brecht, Bertolt, i oversettelse av Berg, Øyvind 2012: *Det gode mennesket fra Sichuan*, Oslo: Kolon Forlag.
- Eeg-Tverbakk, Camilla 2009: *Baktruppen – remixed*, Oslo: I Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, 1/2009, 12–15.
- Eeg-Tverbakk, Camilla 2009: *Play as a performative act in the work of Baktruppen (the 21st Century)*. I Arntzen, Knut Ove og Eeg-Tverbakk, Camilla (red.): *Performance Art by Baktruppen. First Part*, Oslo: Kontur Forlag, 65–95
- Figueiredo, Ivo de 2014: *Ord/kjøtt*. Oslo: Cappelen Damm.
- Gran, Anne-Britt 1998: *Ibsenfestivalen: Bak-truppen stormer inn bakveien*, Oslo: Morgenbladet 11. september, <https://morgenbladet.no/1998/09/ibsenfestivalen-bak-truppen-stormer-inn-bakveien>.
- Hagen, Alf van der 1993: *Dialoger: Samtaler med ti norske forfattere*, Oslo: Forlaget Oktober, 33–49.
- Lehmann, Hans-Thies 1999/engelsk utgave 2006, i oversettelse av Jürs-Munby, Karen: *Postdramatic Theatre*, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies 2009: *Good Memory*. I Arntzen, Knut Ove og Eeg-Tverbakk, Camilla (red.): *Performance Art by Baktruppen. First Part*, Oslo: Kontur Forlag, 39–40.
- Leirvåg, Siren 2010: *Baktruppen i fremste rekke likevel*, Oslo: I Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, 1/2010, 75–77.
- Müller, Heiner i oversettelse av Berg, Øyvind 1995: *Wolokolamsker Chaussé*, Oslo: Kolon Forlag.
- Shakespeare, William trolig 1598: *A Midsummer Night's Dream*, I Wells, Stanley og Taylor, Gary (red.) 1988: *Oxford Shakespeare: The Complete Works*, Oxford: Oxford University Press 312–333.
- Shakespeare, William trolig 1598: *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, I Wells, Stanley og Taylor, Gary (red.) 1988: *Oxford Shakespeare: The Complete Works*, Oxford: Oxford University Press, 654–690.
- Shakespeare, William trolig 1600: *As You Like It*, I Wells, Stanley og Taylor, Gary (red.) 1988: *Oxford Shakespeare: The Complete Works*, Oxford: Oxford University Press, 628–652.
- Shakespeare, William, i oversettelse av Berg, Øyvind 1998: *Hamlet*, Oslo: Kolon Forlag.

- Shakespeare, William, i oversettelse av Berg, Øyvind 2009: *En midtsommer-nattsdrøm*, Oslo: Kolon Forlag.
- Shakespeare, William, i oversettelse av Berg, Øyvind 2017: *Som dere vil*, Oslo: Forlaget Oktober.
- Spångberg, Morten 2000: *Fuck Naturalism, let's get real*, Oslo: I Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, 1/2011, 24–29.
- Ulven, Tor 1992: *Non Olet. Om Øyvind Bergs bidrag til forsøplingen av norsk poesi*, Oslo: I Vagant, 2/1992, gjenpublisert på nett i 2009, <http://www.vagant.no/non-olet-om-oyvind-bergs-bidrag-til-forsoplingen-av-norsk-poesi/>.