

Danmarkspremiere

Aarhus Teater • Scala



MOJO



MORGENAVISEN
Jyllands-Posten

sponsorer for Væksthuset

Af Jez Butterworth

Isenesættelse: Kim Bjarke

Scenografi: Marianne Nilsson

Oversættelse: Klaus Lynggaard

Koreografi: Chris Blackwell

Instruktørassistent: Marie Østerbye

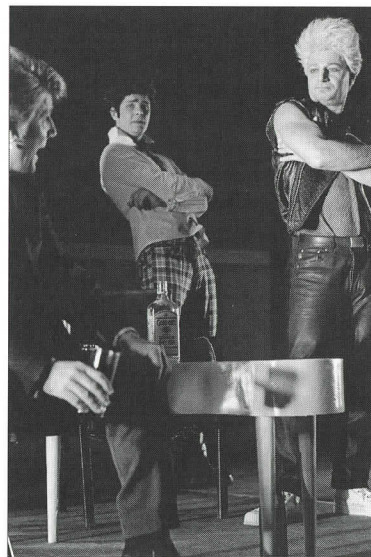
Scenografassistent: Astrid Ottosen

Lysdesign: Peder Jacobsen

Lyddesign: Kim Engelbrecht

Danmarkspremiere Scala 31. oktober 1996

Forestillingens varighed: ca. 3 timer incl. pause



MEDVIRKENDE

Sweets ... Pelle Koppel

Potts ... Jan Linnebjerg

Baby ... Caspar Phillipson

Mickey ... Hother Bøndorff

Silver Johnny ... Martin Buch

Skinny ... Mads M. Nielsen

- Forestillingsleder: Claus Mydtskov
- Suffli: Birgitte Hansen
- Afvikling lys/lyd: Peder Jacobsen/
Jesper Ahnfeldt
- Teatermaler: Anne-Marie Kjær
- Kostumiere: Hanne Gissel, Mehmet Hilmi
- Kostumeassistent: Connie Møldrup
- Frisør: Britta Nygaard
- Rekvistører: Viggo Bay, Steen Jonassen

- Uropremiere:
18. juli 1995, Royal Court Theatre, London
- Forlag:
Nordiska Strakosch Teaterforlaget ApS

- Chef lyd/lys: Jens Ravn
- Cheflydsdesigner: Niels Emil Larsen
- Scenemester: Kai Johansen
- Overregissør: Steen Boutrup
- Teknisk chef: Jørn Walsøe
- Markedsføringschef: Leif Due
- Dramaturg: Janicke Branth
- Projektleder Væksthuset: Carsten Holst
- Teaterchef: Palle Jul Jørgensen

- Foto fra afsluttende prøver: Jan Jul
- Plakat & program lay-out:
Smidstrup Grafisk Bureau
- Tryk: C.C. Print 92 ApS
- Programredaktion:
Janicke Branth og Leif Due

Da teenagerne kom til byen 1954-61

"Rock'n'roll is a means of pulling down the white man to the level of a negro. It is part of a plot to undermine the morals of the youth of our nation. It is sexualistic, unmoralistic and the best way to bring peoples of both races together..."

Asa Carter, North Alabama White Citizens Council, maj 1956

Af Klaus Lynggaard

I Da man aldrig havde oplevet noget lignende, var man nødt til at give det et navn: *Teenager*. Og hvad der adskiller halvtredsernes teenager fra tidligere tiders unge, var primært to ting: Forbrugerroller og subkulturelle koder. Og begge disse størrelser var defineret gennem tidens nye tonesprog, *Rock'n'roll*, samt antog sin identitet ud fra den bølge af ungdomsorienterede B-film, der stod i et symbiotisk forhold til ungdommen selv.

Således kunne et fænomen eller en begivenhed i en storby som New York eller Los Angeles give stof til en film om problematikken, og derefter *beames* ud til biografier i udsteder som Hibbing, Liverpool, Milano, Umeå eller Århus, hvor teenagernes opførsel og attitude på lærredet kunne efterlignes af toneangivende unge, og dermed starte en trend, der ikke havde det fjerneste med lokale skikke og traditioner at gøre. Amerikaniseringen af vestens ungdomskultur kunne tage sin begyndelse, selv om enhver med et øje kunne drage paralleller til tyvernes jazz- og charlestonfeber. Men modsat tyverne tilhørte disse fænomener til en begyndelse primært de såkaldte lavere klasser: Arbejderne og den lavere middelklasse-ungdom især tog de nye koder og den tilhørende attitude til sig i sådan en grad,

at moralens vogtere på begge sider af Atlanten råbte vagt i gevær.

Studerne og bedre folks børn, derimod, søgte til den stadig mere intellektualiserede jazz eller lod sig gribe af tidens folkemusik-bølge, de påstod besad en autenticitet, som den manufakturerede og kynisk ud-spekulerede rock'n'roll ikke havde. Til at begynde med rejste rock således ikke kun en barriere generationerne imellem, men så sandelig også mellem de forskellige klasser indenfor den samme generation. Den kærlighed, varme og lettere uigenkennelige nostalgi hvormed vi i dag betragter den tidlige, "uskyldige" rock'n'roll, blev bestemt ikke delt af samtiden, der alt efter synsvinkel betragtede den som seksuelt ladet, kropsforherligende, primitiv, uarticuleret, støjende, degenereret, umoralsk, samfundsnedbrydende, kommunistisk, hedensk og alt i alt Satans værk. Og først langt senere – efter The Beatles, Bob Dylan og LSD – steg studenterne på vognen, men så annekterede de til gengæld også hele skidtet, *inklusive* arven fra halvtredserne.

Af de to allerpopulæreste myter om ungdom i vores kulturkreds – hhv. den *frie* og den *farlige* ungdom – var det således den om den farlige ungdom, der her fik vind i sejlene, og årtiet var da også vildt optaget af diskussioner om den såkaldte *juvenile delinquency* – ungdomskriminalitet på dansk – som gav stof til utallige artikler, sociologiske afhandlinger, dokumentarprogrammer i tv – det nye fremvoksende massemedie – samt utallige sensationsprægede paperbacks og B-film, der med stor fornøjelse fremstillede alle de værste situationer, ungdommen kunne komme ud for, ofte på grund af "dårligt selskab", rock'n'roll, alkohol og marihuana i forskellige

blandinger: Uønsket graviditet, kriminalitet, narkomani, prostitution, dovenskab, vold, nærkontakt med negre og fanden og hans pumpestok.

Verden var af lave, og ungdommen viste vejen lige ud i fortabelsen.

II Da 2. Verdenskrig sluttede, lå USA's infrastruktur intakt, hvorimod det meste af Europa lå i ruiner.

Det er faktisk ingen overdrivelse at påstå at krigen havde gjort dens uomtvistelige sejrherre rige. I hvert fald oplevede man allerede fra slutningen af fyrrerne og videre ind i halvtredserne og tresserne en velfærdsstigning uden lige. For den generation, der var gamle nok til at kunne huske tredivernes forfærdelige krise, var der tale om intet mindre end et mirakel, men for dele af det utaknemmelige afkom var denne nye tryghed kedsomheden inkarnet.

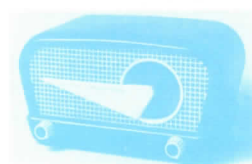
Således opstod de første motorcykelbander på den amerikanske vestkyst fordi nogle af de hjemvendte jagerpiloter kedede deres røv i laser, oven på den spænding, krigen trods alt betød for mange, hvilket udmøntede sig i at de forsøgte at genfinde krigens korpsånd og kammeratskabsfølelse gennem løst strukturerede bander, der på skråt bekrigede hinanden og det omkringliggende samfund, der bestod af *squares*, eller borgerdyr. Til at begynde med var disse bander relativt harmløse, og havde det ikke været for filmen "The Wild One" (1954) med Marlon Brando og Lee Marvin, var det ikke sikkert, at denne specielle subkulturelle foreteelse var blevet ikoniseret i den grad som tilfældet er, ihukommende disse dages ubarmhjertige krig mellem Hells Angels og Bandidos.



Sweets & Potts



Mickey



Men Brando i læder, siddende overskrævs på en årgangsmotorcykel, var så uimodståeligt et billede, at det alene var nok til at vække genklang hos dele af den oprørske og utilpassede arbejderungdom i stort set hele den vestlige verden. I sandhedens navn er filmen ikke uforglemmelig, men indeholder dog et par vidunderlige nøglescener, der ganske godt angiver omfanget af denne til tider overordentlig retningsløse revolte. Filmens plot går ganske enkelt ud på, at Brando og hans kumpaner "besætter" og terroriserer en lille californisk by, samtidig med at de afgørende slag med den rivaliserende bande, anført af en satanisk Lee Marvin. På et tidspunkt stiller den lille bys sheriff Brando nøglespørgsmålet, "What are you rebellin' against?", hvortil Brando nasalt drøvende svarer, "What have you got?" Og billedet af Brando overskrævs på motorcyklen kan den dag i dag erhverves i velassorterede forretninger, der markedsfører massekulturens mest udbredte ikonografi i form af plakaten, et medie, som i høj grad også tilhører og definerer ungdomskulturerne. Samtidig gav hans påklædning, talemåde, kropssprog, ansigtsudtryk og hele (negative) attitude den fremvoksende generation en stribe pejlemærker for oprorsk og utilpasset opførsel.

Men én af de ting, der mere end noget andet gødede jorden for det fremvoksende og for forældregenerationen, så fortvivlende første ungdomsoprør, var simpelt hen velstandsstigningen. Alt skete først i USA, men blev så gentaget i lokale varianter i snart sagt hele den vestlige verden, med stort set samme resultat: Da de amerikanske soldater vendte hjem fra krigsskuepladsen i Europa og Østen, fandtes der en belønning i form af den lovgivning, man kaldte *the G.I. Bill*, som først og fremmest ydede favorable, statsgaranterede lån til de veteraner, der ønskede andet end en gentagelse af det livsmønster, som havde præget forældregenerationen i trediverne. Disse lån gav dem mulighed for enten at forlænge deres uddannelsesforløb eller starte en eller

anden form for forretning i beskeden regi, hvilket igen gav anledning til en social mobilitet uden sidestykke i historien, da arbejderklassen langsomt, men sikkert foretog et indtægtsmæssigt spring, der gav den adgang til middelklassens velsignelser – og forbandelser.

Samtidig opstod ideen om *the nuclear family* – kernefamilien, som den meget præcist blev døbt på dansk – og med far, mor og 2,5 barn som den ideelle størrelse på en familieenhed. Dem anbragte man i de nye satellitbyer, der som paddehatte skød op rundt om alle større metropoler i USA i form af de moderne, anonyme forstæder, hvor man installerede sig med alle de forbrugsgoder, man overhovedet kunne rage til sig. Tv, køleskab, støvsuger, vaske- og opvaskemaskine, to biler og alle de andre hårde hvidevarer, der udgør landskabet i ethvert moderne hjem. Den moderne, aldrig helt tilfredse forbruger var blevet til. Og forbrugerne avlede små forbrugere, som smarte marketingfolk hurtigt fandt ud af kunne være yderst profitable, hvis man specifikt gearede reklamekampagner med dem som målgruppe. Teenageren som tilstand blev i lige så høj grad affødt af kommercielle som af sociologiske årsager, men den slags vil kapitalismen jo aldrig tage skylden for, og helt sikkert er det, at samfundet som sådan havde svært ved at omstille sig til fremkomsten af den særlige ungdomskultur, der ikke kunne kanaliseres over i allerede eksisterende faciliteter.

Og revolutionen skulle delvist vise sig at komme fra netop én af disse forbrugsgoder, nemlig radioen. Fast besluttet på at deres unger ikke skulle kende til samme materielle afsavn som den de selv kendte til under *Depressionen*, forsynede de dem i vidt omfang med mindre kopier af de goder, de selv satte så højt. Og den netop fremkomne, batteridrevne transistor var ideel som gave til husets første teenager som passende belønning for en flot sportspræstation eller ekstra gode karakterer. Hele ideen med den nye generation var selvfølgelig, at den skulle have en endnu bedre uddannelse og ryge

endnu en tak op i systemet, som læger, advokater eller måske oven i købet som udøvere af en af halvtredsernes store diller: Psykologer eller psykiatere, der var fast inventar i enhver undersøgelse af den farlige ungdom.

Dette sås tydeligt i den anden vigtige ungdomsfilm fra perioden, "Rebel Without A Cause" (1955), hvor forklaringerne på protagonistens – fremstillet med megen gusto, overbevisende afvigende og stærkt ungdommelig lede og fortvivelse af James Dean – splintrede integritet er langt mere svævende og "freudianske" end i tidligere film om emnet. Som alle film, der drejede sig om farlig ungdom, tog den afsæt i de kendte sociale situationer – familie, skole, fritid – men hvordan man vendte og drejede det, så var Deans persona på lærredet stort set ligeglad med det hele, på trods af de mange velmenende voksne i filmen, der forsøger at få ham på rette spor, ja filmens subtekst placerer ansvaret for hans tilstand hos såvel forældre som samfund som sådan, hvilket var noget nær blasfemi i datiden, på linje med homoseksualitet og kommunisme.

III Med transistorradioen på drenge- eller pigeværelset blev der åbnet op for en ny og spændende verden, hvor man langt ude til højre på båndet kunne høre lyde og rytmer, der lå fjernt fra tidens toneangivende blanding af let klassisk, anæstetiseret jazz eller croon à la Johnny Mathis, Perry Como og Frank Sinatra. Thi selv om sidstnævnte har den ære, at være det første teenageidol nogensinde, var det udelukkende på det seksuelle plan han på noget niveau kom på linje med de senere rock'n'rollere; men Sinatra skal da bestemt have æren for som den første at have løst op for den seksuelle undertrykkelse, der er uløseligt sammenvævet med den fundamentalistisk-puritanske side af den hvide amerikaners karakter.

Derude på de dårligste positioner på radiobåndet sendte sorte radiostationer et hav af dynamisk, rytmisk stærkt markeret musik med navne som jump blues,

shuffe, city-blues, doo wop og r&b, mens obskure hvide radiostationer spillede primitiv honky tonk eller hillbilly-musik, den særlige musikform, man har kaldt den hvide mands blues, og som ad åre er muteret til den noget mere anonyme countrygenre. Disse genrer blev fra den nyopdunkede middelklasses side betragtet med foragt og noget nær medlidenhed, et levn fra en fjern fortid og tilhørende enten laverestående racer – den sorte r&b – eller lavere klasser – hillbilly musikken – men unge mennesker, der ikke kunne forstå at tryghed også skulle betyde kedsomhed, fandt over en bred kam musikken rå, spændende, anderledes og perfekt til at danse til, idet den gav langt større mulighed for seksuel kontakt kønne imellem. Den var heftig, suggestiv, ofte forrygende morsom og åbenmundet om ting, der bestemt ikke kom til udtryk i periodens popsang: Således overlader vokalgruppen The Dominoes "Sixty Minute Man" fra 1951 ikke meget til fantasien med hensyn til sangerens seksuelle formåen, mens r&b-sangeren Hank Ballard scorede en stribe hits i 1954 med tre seksuelt farvede sange, "Work With Me Annie" og resultatet af dette, "Annie Had A Baby" samt "Sexy Ways", der for modne hvide lyttere repræsenterede den pureste form for amoralsk degeneration, men for unge mennesker lød både upræstensøst og åbenmundet på en måde man ellers ikke fandt i et samfund, der kun omtalte sex i form af omskrivninger.

Og så må man endelig ikke glemme de disc jockeys, der præsenterede pladerne. De talte – hvad enten de var hvide eller sorte – et manisk hipstersprog, der trak på lige dele jazzudtryk, sort lingo og gangsterslang, en kombination, der skulle vise sig fuldstændig uimodståelig for hvide teenagere i forstæderne, der efterlignede tale-måderne og dermed skabte en øjeblikkelig kløft mellem dem, der forstod – deres jævnaldrende og ligesindede – og dem, der ikke gjorde, fundamentalistisk kristne unge, forældre, lærere og andre indbyggere fra *Squaresville*.

Men det krævede en hvid mand – og en film – at sætte den såkaldte rock'n'roll revolution på skinner,

samt eksportere den til de oversøiske markeder. Bill Haley & The Comets var en hvid gruppe, der oprindeligt havde gjort sig i western swing, men omkring '54 tog et spring hen mod det mere r&b-agtige med en stil, der siden er blevet døbt *northern band rock'n'roll* og en sang, de kaldte "Rock Around The Clock". Oprindeligt havde sangen ikke den store gennemslagskraft, men da den blev brugt som underlægning til forteklernerne til filmen "The Blackboard Jungle" (1955) kan det nok være at helvede brød løs. De teenagere, der flokkedes omkring biograferne for at se denne velmenende, men kvalmende film om den "gode" lærer blandt de "slemme" elever i et "belastet" kvarter, begyndte ofte at danse vildt i sæderne til Bill Haley & The Comets egentlig noget stive musikalske udladning, med det resultat at de gik i stykker. Derefter begyndte de unge mennesker at smide stole og andre løsdele i hovedet på hinanden, og man oplevede de første såkaldte *teen riots* – ungdomsoptøjer blev de kaldt, da det gentog sig i København som i snart sagt alle europæiske storbyer, men i særdeleshed i England, der som det første europæiske land annekterede rockstilen.

I England opstod de såkaldte Teddy Boys, der på en gang efterlignede de amerikanske forbilleder og skabte en særlig lokal variant heraf. England var et langt mere rigtigt klassedelt samfund end det amerikanske, og hele den første bølge af rockentusiaster blev da også rekrutteret i arbejderklassen, der dengang slet ikke havde mærket noget til nogen velfærdsstigning, snarere tværtimod. Lige som de gangstere og plattenslagere, der på forretningssiden i øvrigt skulle komme til at dominere denne britiske variant af et ærkeamerikansk fænomen. Legendarisk er således promoteren og manageren Larry Parnes, der tog arbejderknægte med navne som Tommy Hicks, Reginald Smith, Ronald Wycherly og John Askew og lancerede dem under navne som Tommy Steele, Marty Wilde, Billy Fury og Johnny Gentle og vupti! En industri var født.

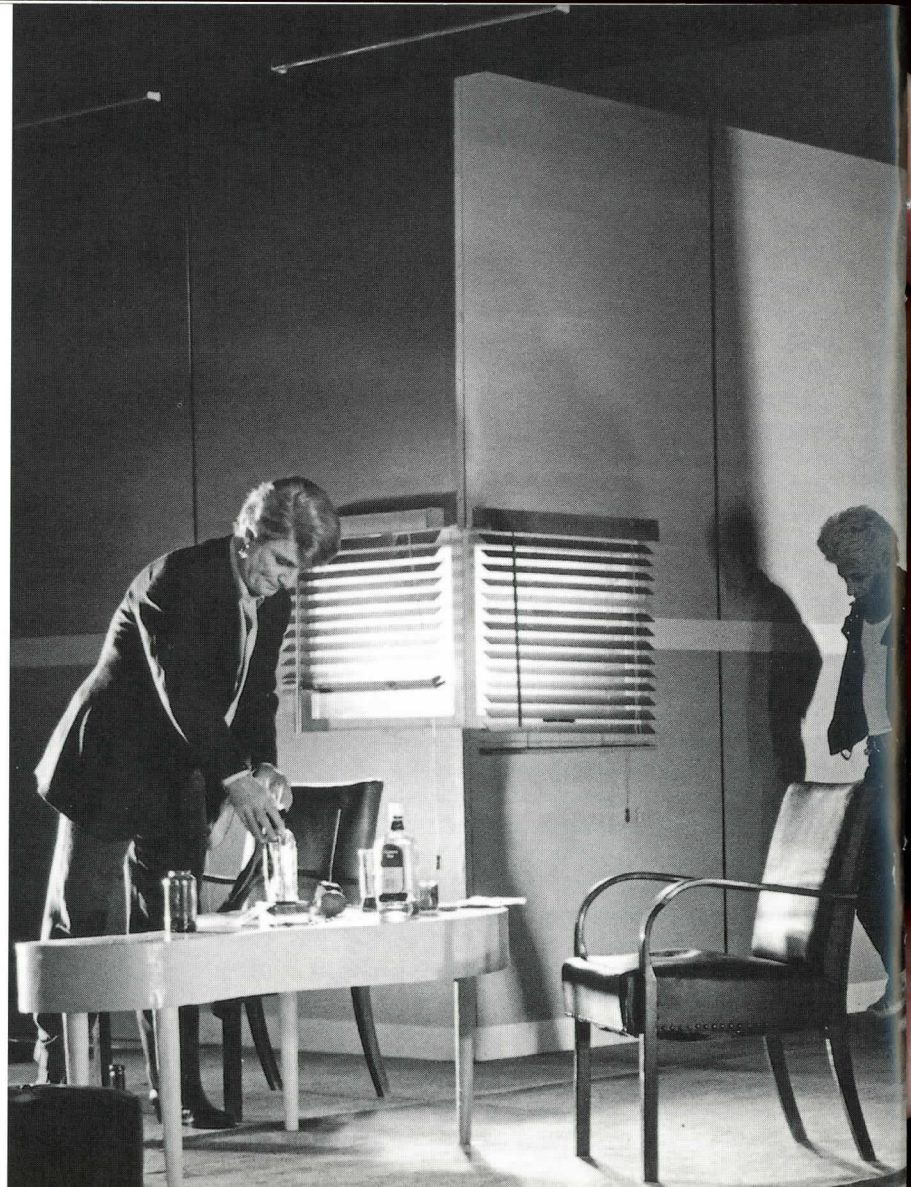
Men ikke uden en vis Elvis Aaron Presley, der bragte gennem lydturen i 1956 med sin indspilning af "Heartbreak Hotel". Var han ikke den første rock'n'roller, der slog igennem på hitlisterne – der havde allerede Little Richard, Chuck Berry, Fats Domino og flere andre befundet sig – var han uden sammenligning den vigtigste og mest stilskabende. Presley osede af selvsikkerhed, sex og rytme, han kunne synge, bevægede sig som en dæmon på speed og så godt ud på sådan en lidt tvær og modvillig måde et sted mellem Dean Martin og Marlon Brando, mens hans musik var en så perfekt hybrid mellem pop, r&b og hillbilly, at man skulle tro nogen havde sat sig ned og udtænkt den.

Elvis Presley blev den rollemodel alle andre i genren uvægerligt blev sammenlignet med, både kommercielt og rent æstetisk og personificerer om nogen rockrevolutionen. Alt det vi ved om ham, hans baggrund og tragiske endeligt i dag, anede man selvfølgelig ikke en skid om i 1956, hvor han nærmest fremstod som en slags rockens Jesus Kristus, ubesmittet, utilgængelig og ung, en næsten mytisk åbenbaring, der kunne samle hele ungdommen – såvel for- som imod-sektionerne – omkring et enkelt ikon, der ved sin blotte eksistens definerede generationskløften. Han var ungdommens Messias, den enbårne søn, der skulle føre sit folk hjem til det fortabte land, alt sammen ved hjælp af et enkelt suggestivt vrik med hofterne. Pigerne skreg og dånede, fyrene gloede og efterlignede, plader og film sprøjtede ud, pengene rullede ind og den nye æstetik bed sig fast, for ikke at give slip igen.

I hvert fald ikke før en ny og endnu mere profitabel æstetik, gearret mod de lidt yngre unge, kom trillende og fortrængte det gamle med en hast, der er med til at øge den stedse stigende acceleration i den glade vanvidsmaskine vi uden at bryde sammen i gråd – ja næsten glædestrålende – kalder forbrugersamfundet.

Halleluja.









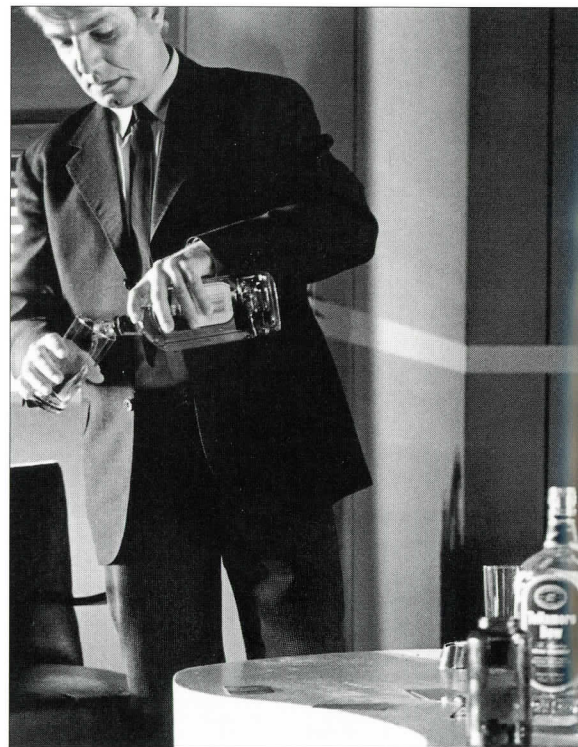
INSTRUKTØREN

KIM BJARKE • Da Kim Bjarke arbejdede første gang på Aarhus Teater var det med sin afgangsupgave fra Statens Teaterskole, "dæmonernes nat", som han både skrev og instruerede. Senere blev han fast instruktør på Aalborg Teater, hvor mange af hans forestillinger blev fremhævet i pressen, bl.a. "Et Dukkehjem" af Henrik Ibsen og "Mein Kampf" af George Tabori, som senere blev overført til TV. I København har Kim Bjarke introduceret den østrigske forfatter Peter Turrini for publikum både på Det Kgl. Teater og på Husets Teater med stykker som "Drømme og Stål" og "Alpeglød" og i 1993 iscenesatte han Ibsens "Gengangere" på Aarhus Teaters Scala-scene. I 1994 modtog Bjarke Årets Turnépris for opsætningen af Ariel Dorfmans skuespil "Døden og pigen" på Det Danske Teater, hvor han året efter også iscenesatte "Gidslernes Nat" af Frank McGuinness. I sidste sæson stod Kim Bjarke for iscenesættelsen af Astrids Saalbachs "Det velsignede barn" på Husets Teater og for Det Kgl. Teaters opsætning af Taboris nye stykke, "Den 25.Time". Efter MOJO skal Kim Bjarke tilbage til København og iscenesætte Nikolaj Werdelins første skuespil, "Liebhaverne" på Huset Teater.



SCENOGRAFEN

MARIANNE NILSSON er uddannet fra Statens Teaterskole i 1992 og har siden lavet en række scenografier, ikke mindst på de alternative scener. I 1992 stod hun for scenografien til teatret Mongo Parks første forestilling i Allerød: Lars Kaalunds "Manden udenfor". I 1993 og 94 lavede hun scenografi til to af Nikolaj Cederholms forestillinger på Dr. Dante sammen med Camilla Bjørnvad: "Åbne Hænder" og teaterkoncerten "Gasolin". I 1995 arbejdede hun igen sammen



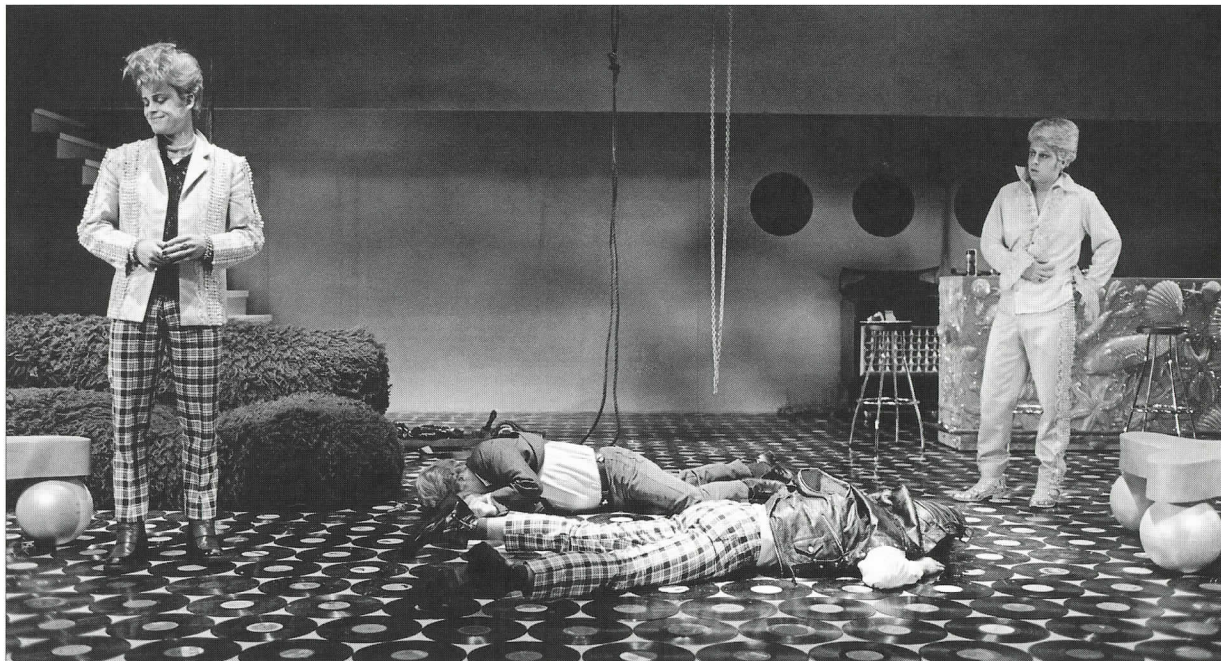
med Cederholm som scenograf til TV2's "Juletestamentet" og med Lars Kaalund til forestillingen "I en kælder".

I 1996 lavede hun scenografi til "Præsidentinderne" på Huset Teater i Kbh. Hun blev præsenteret første gang i Århus i Festugen med forestillingen "Lenin" af Claus Beck Nielsen. MOJO er Marianne Nilssons første forestilling på Aarhus Teater, bagefter skal hun videre til Ålborg for at lave "Engle i Amerika" og senere "Paradis" på Dr. Dante.



Silver Johnny



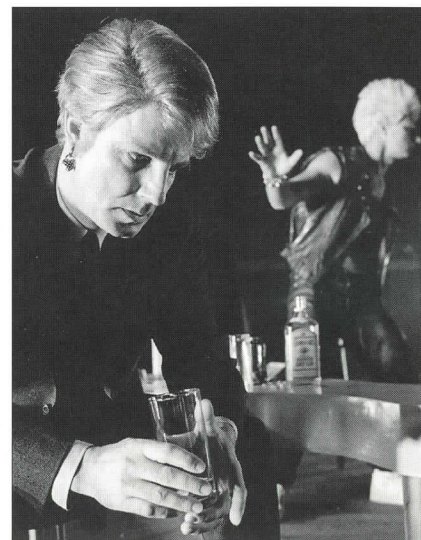


OVERSÆTTEREN

KLAUS LYNGBGAARD • Han er født i 1956 og opvokset i Kokkedal. I 70'erne rejste han en del rundt bl.a. i USA og Frankrig og først i begyndelsen af 80'erne slog han sig fast ned i København.

Han debuterede i 1981 med digtsamlingen "Vinterkrig" og i 1982 fulgte samlingen "Mørket vi træder på" og med dem placerede han sig klart i den gruppe af lyrikere som gjorde op med 70'ernes brugsæstetik. Han har meget til fælles med digtere som Strunge og Jac. I 1983 kom hans første samling prosatekster "Begær", der havde hentet titlen fra Bob Dylans album "Desire". Som alle Lynggaards bøger er den gennemsyret af de musikalske referencer, der er mindst

lige så vigtige for ham som de litterære forbilleder. Med de to romaner med temaer fra hans egen ungdom "Martin & Victoria" og "Victorias år" fra 1985-86 fik Lynggaard sit egentlige gennembrud. 1986 rejsebogen "Fluer og Støv", i 1988 endnu en digtsamling "Røv og Nøgler". Lynggaards seneste er fra 1995; en samling erindrings-essay under titlen "Febertid". Som oversætter har Lynggaard navnlig dyrket Charles Bukowski, John Fantes, Douglas Coupland (bl.a. Generation-X). MOJO bliver Lynggaards første oversættelse fra britisk engelsk og hans debut som oversætter af dramatik. Lynggaard er desuden anmelder af rockmusik på dagbladet Information.







Royal Court Theatre, der ligger i hjertet af London på Sloane Square har siden 2. verdenskrig været hovedleverandør af efterhånden flere generationer, af nye engelske dramatikere. Det var her John Osborne debuterede med *Look Back in Anger*, det var her et af Arnold Weskers første stykker *Køkkenet* blev vist, det er her nyere dramatikere som Stephen Poliakoff, Carol Churchill, Timberlake Wertenbaker og andre fik spillet nogle af deres første stykker og senest har teatrets nye chef, Stephen Daldry haft mod til at give de helt unge britiske talenter som Sarah Kane, Joe Penhall, Judy Upton og den kun 25-årige Jez Butterworth chancen.

Og med *MOJO* lykkedes det teatret endda i helt usædvanlig grad. *MOJO* som er Butterworths debutstykke havde premiere i juli 1995 på teatrets store scene og fik en overvældende modtagelse. Det blev belønnet med en af britisk teaters fornemmeste priser, *The George Devine Award* for ny engelsk dramatik.

Butterworths entre på den engelske teaterscene er i det hele taget lidt af en solstrålehistorie: "Det var en utrolig hurtig proces" – forklarer han. "Jeg skrev stykket færdigt, printede det ud, sendte det til min agent og en uge efter havde jeg mit første møde med teaterchef Stephen Daldry på RCT. Og det var lige dér jeg gerne ville have det op".

Man kan ellers ikke hævde, at det ligefrem lå i kortene, at den unge Butterworth skulle være dramatiker. Han voksede op i St. Albans som fjerde barn af en børneflokk på fem. Hans far var først vognmand og senere lærer i økonomi. Hans mor gik oprindeligt på tandlægeskolen, men opgav studierne for at tage sig af børnene.

Butterworth

“Jeg voksede op i et hjem, hvor fjernsynet kørte hele tiden og hvis du ikke så fjernsyn, ville de andre vide hvorfor. Jeg så nærmest aldrig teater, kun i forbindelse med et par skoleudflugter. På en eller anden måde lykkedes det mig, at få set *Heksejagt* (Arthur Miller) fem gange, men det var stort set også alt.”

Det var først da Butterworth begyndte at læse i Cambridge, at hans interesse for teater blev vakt. Ikke så meget gennem læsning som gennem aktiv deltagelse. I stedet for at bruge tiden på biblioteker, spillede han med i flere forskellige forestillinger, før han begyndte på de første udkast til egne skrivelser. Et af dem blev senere vist i Edinburgh.

Efter studietiden i Cambridge tvang en større studie-gæld ham til at tage et almindeligt kontorjob på et reklamebureau. “Jeg havde brug for pengene – og jeg havde mistet tilliden til mig selv som forfatter. Men da jeg kom hjem efter den første arbejdsdag, satte jeg mig ned og skrev manuskriptet til en kortfilm sammen med min bror Tom. Den nat var jeg forfærdet over, hvad jeg havde fået rodet mig ind i. Vi brugte hele det år på at skrive om natten. I dagtimerne fortsatte jeg med at arbejde på reklamebureauet, indtil de fyrede mig”.

I lighed med en af sine tidligere studiekammerater fra Cambridge, lykkedes det Butterworth at få et arbejdslegat på 4000 £ til at skrive og med den sum i bagagen tog han på landet og brugte de næste tolv måneder på at skrive *MOJO*.

Spørger man Butterworth, hvad der får en ung englænder fra 1990'erne til at interessere sig for Soho-miljøet i 50'erne (En periode hvor den engelske ungdom kastede

efterkrigstidens konventioner af sig og smed sig i armene på en *speeded* amerikansk fremtidsoptimisme) – kort sagt et årti, som han ikke har noget personligt kendskab til? – Så forklarer han, at han såmænd ikke var specielt interesseret i 50'erne som sådan, men mere i hvordan folk tjente og brugte deres penge.

“Man kan aflæse nogle markante skift i vores kultur igennem den måde vi tjener og bruger penge på. Det er det, der er bestemmende for mode og forandring. Og 50'erne var en temmelig eksplosiv periode, hvor de unge brugte store kontante beløb, og nye markeder – for stoffer, sprut og musik – begyndte at dukke op”.

“En anden grund til at jeg har placeret stykket i 50'erne – forklarer han – er, at perioden giver mig en vis kunstnerisk frihed. Jeg var ikke interesseret i at udforske en bestemt historisk periode, men med 50'erne som udgangspunkt, kan jeg tillade mig at opfinde ord, sætninger og samtaleformer, som publikum forhåbentlig forestiller sig er autentiske”. Ideen var at skabe et sprog, som ikke nødvendigvis skulle lyde stileret men som alligevel fik en poetisk klang. Derfor lyder sproget i *MOJO* på en gang naturalistisk og kunstigt, som om forfatteren ville genskabe en gadeslang der aldrig har eksisteret.

Om stykkets titel forklarer Butterworth, at *MOJO* faktisk står for en afrikansk voodoo talisman, som folk projicerer deres lidenskaber over på. Men det kan også være et slangord for pik. Og det passer alt sammen helt fint på *Silver Johnys* figur. I løbet af stykket viser det sig, at han ikke alene er lidt af en Helena fra Troja, men også et

fallisk symbol, som alle knytter deres finansielle og emotionelle forhåbninger til.

Når talen falder på påvirkninger fra andre dramatikere, lyder Butterworth ikke som om, han har opøgt teatret eller de tidligere dramatikere særligt ofte: “Jeg lytter meget til Tom Waits musik” fortæller han, “men de fleste erfaringer har jeg gjort gennem mine venners stykker. Jeg tror ikke, jeg nogensinde har set et Harold Pinter stykke eller for den sags skyld nogen af de andre britiske dramatikere”.

Med hensyn til fremtiden fortæller Butterworth, at han lige har lagt sidste hånd på et manuskript til fjernsynets Channel 4, som hedder *Christmas* og handler om pengeudlånere. Og derudover har han lige haft succes med et stykke *Huge* om to Stand-up comedians. På Royal Court Theatre genopsættes *MOJO* i oktober, november dette efterår.

Citater og klip fra :

Michael Wright, *Daily Telegraph* 8.7.1995

James Christopher, *Time Out* 11.7.1995

Matt Wolf, *The Times* 15.7.1995

The Guardian 26.7.1996

Oversættelse og bearbejdelse
Janicke Branth



