

Nor 4390 Masteroppgave i nordisk, særlig norsk,
litteraturvitenskap
Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap
Universitetet i Oslo
Vår 2007

Lene Therese Teigens Mater Nexus – Ni kvinners historier i samspillet
mellom tekst og scene.

Marte Jonsdatter Løvdal 110380 45891

Takk til:

Veileder Jorunn Hareide for god og utrettelig veiledning gjennom opp- og nedturer.

Foreldre og søsken for viktig støtte og kontakt.

Til Jørund Waagø og Silas Løvdal Waagø for støtte, inspirasjon og en lykkelig hverdag.

Innholdsfortegnelse

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|------|
| 1 Hypoteser | s.2 |
| 2 Materialvalg | s.3 |
| 3 Metode og teori | s.4 |
| 4 Forfatterpresentasjon | s.5 |
| 5 Teaterteksten i en historisk kontekst | s.6 |
| 6 Teigens forhold til tekst og scene – rollen som forfatter og regissør | s.13 |
| 7 Referat av Mater Nexus | s.16 |
| 8 Forholdet mellom scene og tekst i Mater Nexus | s.19 |
| 8.1 Prolog og Del3 – scene i scenen og scenen i teksten | s.20 |
| 8.2 Pause - en egen del av stykket | s.25 |
| 8.3 Del1 - hurtige sceneskift | s.26 |
| 8.4 Del2 – Leken med former fortsetter – det borgerlige teatrets former | s.34 |
| 9 Intertekstualitet i Mater Nexus – Del1 | s.43 |
| 9.1 Del2 – borgerlig teater, eller ikke | s.51 |
| 9.2 Pause – morfefilm | s.54 |
| 9.3 Beckett i Prolog | s.55 |
| 10 Kjønnsperspektivet i Mater Nexus | s.63 |
| 10.1 Ytre faktorer i kjønnsperspektivet | s.63 |
| 10.2 Tematikk og form i kjønnsperspektivet | s.69 |
| 11 Avslutning og konklusjon | s.79 |

1.Hypotese

I denne avhandlingen ønsker jeg å fordype meg i Lene Therese Teigens teatertekst *Mater Nexus*. Nærmere bestemt vil jeg se teksten fra tre vinkler som er knyttet til Lene Therese Teigen som kvinnelig dramatiker med akademisk bakgrunn. Jeg synes Teigen er interessant nettopp fordi hun er dramatiker i en tid der dramatikken stiller relativt svakt i forhold til andre litterære sjangrer og andre medier som er meningsbærende eller bare underholdene. Det er interessant at hun er kvinne i dette feltet som er dominert av menn, spesielt den kanoniserte dramatiske litteraturen. Det er også interessant at hun har en akademisk bakgrunn. Drømmen om å en dag skrive noe selv ligger vel latent i mange litteraturstudenter, men den har en tendens til å svinne ettersom studiene lærer en større og større respekt for forfattere og deres arbeid. For meg er det fascinerende at Teigen har tatt spranget og hvordan hennes akademiske bakgrunn påvirker forfatterskapet, her i *Mater Nexus*.

Det første jeg vil kikke nærmere på er Teigen rolle som forfatter av moderne norsk dramatik. Hvordan har Teigen formet forfatterrollen og hva vil det si for henne å være dramatiker? Jeg vil se på arbeidsmetoden hennes i skriveprosessen og arbeidet i forhold til realisering av teksten på en scene. Det er spesielt interessant hvordan hun utvider forfatterrollen til å være mer enn bare det å skrive et tekstlig forlegg for en teateroppsetning. Hvordan ser hun seg selv i forhold til skuespillerne og i forhold til staben på teateret, og ikke minst i forhold til sitt publikum? Hvordan plasserer hun seg i dramatikens historie med sin arbeidsmetode? Jeg vil lete etter svarene i hennes egne artikler og i selve teaterteksten og dens realisering på scenen. Ettersom Teigen har en akademisk bakgrunn vil jeg også se på i hvilken grad hun har trukket denne bakgrunnen inn i arbeidet med *Mater Nexus*. Jeg vil spesielt se på dette i sammenheng med forholdet mellom teksten og den sceniske realiseringen. Formmessig er dette også et viktig spørsmål og jeg vil se nærmere på det i forbindelse med formen Teigen har gitt teksten.

Det andre momentet som jeg ønsker å undersøke i det følgende er hvordan teksten *Mater Nexus* passer inn i sin samtid, og hvordan den plasserer seg i teaterhistorisk sammenheng. Lene Therese Teigen er veldig formbevisst i denne teksten og jeg vil se på

hvordan dette former teksten og hvordan det fungerer i forhold til tematikken. Støtter det opp under tematikken? I tilfelle på hvilken måte? Hva bidrar formen med i teksten og i oppsetningen? Og hvorfor velger hun de formene hun gjør? Hvor henter hun inspirasjon til de intertekstuelle elementene fra?

Til slutt er det viktig å diskutere teksten fra et kjønnsperspektiv. Allerede i overskriften blir vi klar over at dette er en tekst som handler om kvinnelige temaer ettersom det aller første ordet er *Mater* – mor. Det er et stykke for ni kvinnelige skuespillere og forfatteren er en kvinne. Jeg vil se på hvordan dette påvirker de ytre forholdene for tekstens sceniske realisering, altså muligheten for å bli satt opp og hvor. Men også i forhold til hvordan denne kvinnelige overvekten henger sammen med formspråket, som jeg har nevnt ser ut til ha en sentral plass i teksten. Jeg vil holde meg innenfor litteraturvitenskapens område, med utgangspunkt i teksten, men å holde seg helt innenfor de tekstlige rammer er ikke forenelig med tanken om at en teatertekst er et forlegg for en scenisk produksjon. Derfor vil jeg trekke inn scenen og dens forskjellige uttrykk gjennom stykkets gang. Jeg vil imidlertid ikke forholde meg til en oppsetning av stykket i disse sammenlikningene, men tekstens beskrivelse av scenens uttrykk.

2. Materialvalg

I denne oppgaven vil jeg i hovedsak bruke *Mater Nexus*. Det er stort sett ytre forhold som har bestemt at det måtte bli denne teksten. Teigens tekster er, som jeg har nevnt, i stor grad verken utgitt eller satt opp. *Mater Nexus* er, derimot nettopp kommet ut på Columbine forlag. Dessuten er teksten produsert og satt opp i Oslo på Det Åpne Teater i 2001, i Stockholm på Stockholms Stadsteater i 2002, i Helsingfors på Helsingfors Stadsteater i 2003, Göteborg på Folk Teatern i 2004, og til slutt i Tokyo, Japan på Teater Hoyu i 2005. (<http://www.houseofstories.no/pages/mnteaterpros.htm>) Jeg vil holde meg innenfor kravet om trykket tekst når jeg går løs på denne oppgaven og *Mater Nexus* fyller dette kravet.

Min tekstutgave av *Mater Nexus* fikk jeg av Jorunn Hareide som er veileder på oppgaven da teksten ikke hadde kommet ut i butikkene på det tidspunktet jeg gikk i gang med oppgaven. For ordens skyld har jeg forholdt meg til denne gjennom hele prosessen og vedlegger den til sensuren slik at henvisningene ikke blir problematiske.

3 Metode og teori

Jeg vil analysere teksten *Mater Nexus* opp mot de forskjellige perspektivene i problemstillingen og også komme inn på den sceniske presentasjonen der det er nødvendig og fruktbart. I Analysen vil jeg forholde meg til Elke Platz-Waurys *Drama og Teater* som grunnbok i dramaanalyse. Denne legger vekt på scenen i stor grad og kan dermed åpne opp for tanker om teksten på scenen når dette er viktig for analysen. I den teaterhistoriske delen vil jeg benytte meg av Jon Nygard's *Teatrets Historie i Europa* som brukes som grunnbok på Teatervitenskap blant annet ved universitetet i Oslo. Det er en fin oversikt over teatrets historie og fungerer godt til mitt formål. Jeg ønsker ikke å gi et totalt bilde av hele teatrets utvikling men å plassere *Mater Nexus* i forhold til det som har gått før den. Dermed har det vært støtte nok i Nygaard teaterhistorie, selv om man kan diskutere dens utilsørte marxistiske nytteforklaring av teateret. Denne vinklingen er imidlertid så åpenbar og oppe i dagen at den er forholdsvis lett å forholde seg til uten å ukritisk innta den samme tolkningsposisjonen.

Jeg vil presentere analysen først, som en analyse av forholdet mellom scenen og tekst i *Mater Nexus*. Jeg har valgt å gjøre det slik fordi det fungerer godt å legge alle de forskjellige tekstlige og sceniske elementene klart for dagen, og ikke minst ha en klar analyse av en tekst som i så stor grad er bygd opp av og rundt en lek med former. Når jeg senere tar for meg de andre vinklene vil det være lettere å kunne henvisne til teksten, da den, forhåpentligvis, er kommet under huden på leseren på en annen måte enn om analysen ble presentert senere.

I forhold til de forskjellige formelementene i den intertekstualiserte analysedelen har jeg forholdt meg til forskjellige kilder for de forskjellige formene. I hovedsak har jeg

analysert Prolog opp mot Becketts *Come and go* og brukt Jacob Lothes *Fiksjon og film* i forhold til filmvirkemidler. I kjønnspektivdelen forholder jeg meg til en bukett undersøkelser som Norsk Dramatisk Forbund står ansvarlig for som er utført av Inger-Margrete Lunde, Eva Sevaldson og Cecilie Wright Lund. I denne delen forholder jeg meg også kort til Julia Kristeva.

I analysen av bruken av scenen og teksten er det Siren Leirvågs artikkel fra *Tendensar i moderne norsk dramatik* som danner bakteppe. Utover dette er også Programartiklene fra oppsetningen av *Mater Nexus* i Oslo kilder til kunnskap og synspunkter å bryne seg på.

Ut over denne artikkelen finnes det lite tidligere forskning på Teigens tekster. Inntil for kort tid siden var det stort sett eksamensoppgaver fra forskjellige universiteter i Norge det meste bestod i. For å unngå å trække i de samme sporene, har jeg valgt å holde meg til Siren Leirvågs korte tekst og et par programartikler som er interessante i forhold til oppsetningen i Oslo. Da Lene Therese Teigen er et forholdsvis ferskt navn i forhold til litteraturforskning og studier, har jeg valgt å benytte muligheten dette nesten blanke arket er, og finner litteratur som kan belyse de problemstillingene som har vekket min interesse.

4 Forfatterpresentasjon

Lene Therese Teigens utgangspunkt er at hun er akademiker. Hun er utdannet cand. philol. fra Universitet i Bergen med teatervitenskap som hovedfag og grunnfagene Tv-produksjon og Litteraturvitenskap, det siste fra UiO. Hovedfagsoppgaven ansporer allerede hennes senere arbeider. Den handlet om moderne dramaturgiske perspektiver i film, fjernsyn og teater og hadde tittelen: ”Besyv, nye dramaturgiske perspektiver i norsk film, fjernsyn og teater.” (http://home.online.no~therteig/Pages/cvlene_lang.htm: 7mars 2005).

Av kreativt arbeid har hun så avgjort for det meste holdt seg innenfor det mimetiske. Hun har en imponerende merittliste innenfor regi som gjelder både tv-regi og teaterregi, og to kortfilmer. Hun har skrevet to romaner, men kun den ene er foreløpig

utkommet. Slik er situasjonen også i stor grad med teatertekstene hennes. Hun har skrevet hele syv teatertekster for voksen og en rekke tekster for barn, i følge sin hjemmeside(
"<http://home.online.no/~therteig/Pages/cvlene.htm>"<http://home.online.no/~therteig/Pages/cvlene.htm>:mai 2007).

Av de seks tekstene, *Mater Nexus*, *Livsmaskinen*, *To dager i Roma*, *HB-konsults store kvinnekurs*, *Antagelser*, *Square* og *Arkeologene* er kun to satt opp og kun én av dem er gitt ut. *Mater Nexus* ble satt opp allerede i 2001 og har nå kommet ut på Columbine forlag. *Livsmaskinen* ble satt opp på Oslo Nye Centralteateret med premiere torsdag 3. mars 2005.

Hun sier selv om sin måte å arbeide på at: "Jeg er opptatt av prosess, ønsker å legge vekt på å stille spørsmål heller enn å komme med ferdige svar - og har stor glede av å samarbeide med andre." (<http://home.online.no/~therteig/index.htm>:7mars2005) I praksis betyr dette at hun i stor grad samarbeider med skuespillere, og at utviklingen i et manuskript ikke bare er avhengig av hennes egne valg, men også skuespillernes erfaringer. For en med så stort erfaringsområde er det et uvanlig valg å ta og beskjeftige seg med dramatikk. Man ville kanskje anta at tv-medier og filmskaping ville være et mer naturlig valg for en som har muligheten gjennom utdanning og erfaring. Lene Therese Teigen har derimot tatt et bevisst valg om å skrive teatertekster eller dramatikk. Dette valget begrunner hun på følgende måte:

"Som akademiker og praktiker innen mange medier har jeg beskjeftiget meg med dramaturgisk arbeid. Både for å forstå eget kunstnerisk arbeid bedre og som hjelp til å kunne analysere kunst og andre uttrykk i samfunnet. Verdenssyn og virkelighetsforståelse nedfelles i de dramaturgiske valgene."

Slike bevisste valg ser ut til å prege hele forfatterskapet, spesielt innefor den dramatiske sjangeren. Teigen ser ut til å ta med seg sin akademiske bakgrunn inn i forfatterskapet på flere enn en måte.

Som jeg så vidt har vært inne på fortrekker Teigen prosjektformen som arbeidsmetode. Dette er en måte å arbeide på som på ingen måte forbindes med den stereotype kunstnergeniklisjeen vi er vant med å omgi oss med. Det er en langt mer praktisk anlagt arbeidsmetode, som forbindes med akademisk framgangsmåte. I artikkelen

«Kvinnene og Rollene: rom, penger og mot» (Stikkordet, desember 2001), peker hun på et problemområde i forhold til kvinneroller ved teatrene. Dette er et problem hun selv har gått inn og gjort noe med i *Mater Nexus* etter ønske fra de kvinnelige skuespillerne hun samarbeidet med i tekstens tidlige faser.

En annen måte Teigens akademiske bakgrunn manifesterer seg på er i formen tekstene får som ferdig produkt. Hun legger for dagen en stor kjennskap til teaterhistorien og litteraturhistorien i tekstenes mangslungne formspråk. Tekstene er i en intens dialog med flere teater- og litteraturhistoriske epoker, ved å ta opp i seg, parodisk eller ikke, forskjellige elementer fra slike epoker. Dessuten flørter tekstene med filmediet og dets form, også ved å ta opp i seg og benytte seg av elementer dette mediet.

5 Teaterteksten i en historisk kontekst

Teatertekstens stilling i teatret er ikke uproblematisk. Som element i en forestilling er den utsatt for omveltninger i tråd med de omveltningene som skjer i teatret til enhver tid. Jeg vil derfor prøve å følge teaterteksten på en kort reise gjennom viktige deler av teaterhistorien. Dette er viktig i sammenheng med Lene Therese Teigens forfatterskap da jeg i denne avhandlingen forfølger tanken om at noe av hennes særpreg som dramatisk forfatter er at hun forholder seg på sin egen måte til teksten som forelegg for en sceneopptreden.

Jeg vil se kort på tre hovedteorier for teaterets opphav. E.T.Kirby mener at teatret har sitt opphav i sjamanismens transe. Transens mål er å «manifestere eller uttrykke en umiddelbart eksisterende virkelighet av et annet slag enn den normale virkelighet» (Nygaard,1995,8). Denne over-virkeligheten gir tilskueren en opplevelse av en virkelighet som er «mer «virkelig» enn den normale opplevelsen av virkeligheten.» (Nygaard,1995,9). George Thomson knytter teatrets opphav til primitiv magi. Han legger et mimetisk prinsipp til grunn for sin teori, han snakker om en etterlikning med en «bestemt, livsnødvendig hensikt» (Nygaard,1995,13). Deltagerne simulerte jaktscener og øvde seg samtidig på å jakte. I motsetning til transen er ikke meningen å utvide virkeligheten, her føyer Thomson seg «bevisst inn i en marxistisk tradisjon der den materielle produksjon, basis, blir oppfattet som grunnlaget for den ideologiske og

kunstneriske produksjonen, overbygningen»(Nygaard,1995,13). Oscar Eberle er opphavsmann for den tredje teorien, som sier at teatret er menneskets opprinnelige kunst. Her er det verken et religiøst eller et mimetisk prinsipp til grunn. Eberle hevder at det er den «opprinnelige gleden av å etterlikne – hensiktsløst – som er teatrets opphav.» (Nygaard,1995,19).

Teatret som form oppstod før skriften, det oppstod som en scenekunst uten skriftlig forlegg. Men i to av disse tre teoriene møter vi en type forlegg for det som blir fremført og utspilt på de primitive scenene. Hos Kirby finner vi det religiøse som forlegg, religion definerer hva som skal fremføres. Hos Thomson er det et nytteprinsipp, et behov for å lære om omverdenen som ligger til grunn for teatret. Eberles teori skiller seg ut her. Han legger verken nytte eller religion til grunn for teatret, han mener derimot at det er et uforbeholdent teater som kun bygger på menneskets behov for å leke som har lagt grunnlaget for teatrets utvikling. Det er dette synspunktet dukker opp på nytt i forbindelse med reteatraliseringen senere i dette kapittelet.

Det skriftlige forlegget for teateret fikk man først i den greske antikken. Det litterære dramaet har sin begynnelse i denne epoken med Aristoteles *Om diktetekunsten*(Aristoteles,1997) som en slags litterær dramabibel. Dersom man legger de eldste vitnesbyrdene vi har om teatret til grunn er det nettopp det greske klassiske teatret vi finner. Samtidig som at teksten fikk en rolle – en viktig og stor rolle- i dramaets oppbygning i antikken, var den sceniske fremstillingen fortsatt veldig viktig. ”Sofokles innførte tre skuespillere og scenedekorasjonen. Tragedien fikk sitt rette omfang, den hevet seg over småfablene og et latterlig språk.” (Aristoteles,1997,32) Vi ser altså at det er en slags likevekt mellom teksten og scenen i den forstand at teatret ikke får sitt ”rette omfang” før begge disse er på plass.

Fra og med det Bysantinske teatret eksisterer det to parallelle hovedstrømninger i teatret. Som det gjerne er i samfunnet for øvrig var det en offisiell og en uoffisiell tradisjon innenfor teatret i mange hundre år. I løpet av middelalderen gjør kapitalismen sitt inntog i samfunnet og med den kommer den nye middelstanden. Alle spor av folkelige teatertradisjoner blir rensset fra det teatret som tilhører de etablerte øvre sjiktene av samfunnet i løpet av denne perioden.

I Italia finner vi et godt eksempel på hvordan dette fører til to parallelle uttrykksformer. Commedia dell'arte er et uttrykk som opprinnelig ble «brukt for å avgrense det profesjonelle skuespiller-håndverker teatret fra de lærde amatørernes teater.»(Nygaard,1995,166) De profesjonelle skuespillerne som ikke hadde noen tekst som grunnlag for sine forestillinger, arbeidet med «størst vekt på de ytre attraksjonene og de spilte videre på den folkelige tradisjonens bruk av faste typer, situasjons-komedi, improvisasjon og spill med maske»(Nygaard,1995,166). Dette er igjen et eksempel på at den tradisjonen som ble etablert i antikken fortsatt gjør seg gjeldende. De lave, folkelige formene er dem som tar opp i seg mimusprinsippet og ikke minst komediens form. Her er det også understreket ved at de ikke har et tekstlig forlegg lenger, da de som utfører dem ikke har noen utdanning, og formen, i motsetning til i antikken, ikke er blitt tatt alvorlig nok til at den spilles av lesekyndige skuespillere. De lærde amatørskuespillerne, på sin side holdt seg til tragedien, som vi så at Aristoteles også satt høyest.

På samme tid i England rådet Shakespeare og det Elisabethanske teatret grunnen. Selv om alle Shakespeares stykker er tekstbaserte og i dag er lesestykker for hundretusenvis av studenter og skoleelver verden over, er det ikke nødvendigvis så enkelt som at Shakespeares hovedvekt lå på diktningen. Nygaard mener faktisk at det kan finnes grunnlag for å hevde det motsatte: «London hadde på Shakespeares tid flere forlag og et stort lesende publikum. Likevel utga ikke Shakespeare noen av sine verker mens han levde. Det vil si at det utelukkende var teatret som var hans uttrykksform og inntekstkilde.»(Nygaard,1995,187). Dette synet er nok påvirket til en viss grad av teatervitenskapens skeptiske holdning til tekstlige forlegg for teater, men det er jo allikevel ikke noe å si på de faktiske forhold. At teksten i seg selv var mindre viktig for Shakespeare enn selve oppførelsen er en sannsynlig slutning å trekke. På den annen side sier Nygaard senere i teksten at :

«Det vi i dag kjenner som Shakespeares samlede verker bygger delvis på rene pirat-avskrifter fra forestillingene eller skuespillernes egne utgaver som ble utgitt som enkeltverk under hans levetid(kalt Quartos etter formatet) – men først og fremst bygger de på de utgavene hans venner og medskuespillere Heminge og Condell ga ut fra og med 1623, eller syv år etter at Shakespeare var død(kalt Folio)»(Nygaard,1995,187)

Selv om vi finner gode argumenter for at Shakespeare ikke la spesielt stor vekt på det tekstlige forlegget, ser det jo ut til at andre har syntes dette var viktig. Dette, og det faktum at Shakespeare brukte, sannsynligvis mye, tid på å skrive disse tekstlige

forleggene, tyder på at et teater som støtter seg på teksten som et viktig element eksisterer i beste velgående i Elisabeths England.

Utover 1700-tallet forsvinner de folkelige teaterformene som karneval og fastelavnsspillene. Det finnes vitnesbyrd som forteller at de ble forbudt enkelte steder fordi de var forbundet med folkelige opprør. Men den kanskje viktigste utviklingen skjer i øverste lag av folket. De lagene som utvikler seg som en isolert overklasse på denne tiden. Fra 1500-tallet skjer en utvikling der de kongelige, geistlige, de lærde og tilslutt borgerskapet sammen trekker seg tilbake fra den folkelige kulturen. Dette kommer til uttrykk gjennom at slottet blir sentrum i byene. Teatret ligger ofte i tilknytning til slottet og det utvikler seg en teaterkultur der formene er klassisk drama, opera og ballett, og det er forbeholdt hoffet og borgerskapet.

Etter hvert utvikler borgerskapet seg til en egen maktenhet og i det øyeblikket de blir en trussel for kongehuset, atskilles de to enhetene. Borgerskapet utvikler seg mot 1800-tallet til å bli den viktigste og mektigste samfunnsenheten. Den nye kulturbæreren er borgerskapet. De overtar hoffets kultur og videreutvikler den i sitt eget bilde. Det er fortsatt de samme tekstlig baserte teaterformene som står høyt i kurs, og titteskaps scenen trer tydeligere frem i og med at teatrene blir større og scenen forblir den samme størrelsen. Det blir like viktig å bli sett i teatret som å se på teater.

Ved starten av nittenhundretallet begynte det å skje en endring i forhold til det borgerlige teatrets tematikk og dermed rolle i samfunnet. Vi snakker gjerne om den reteatraliseringen som jeg så vidt har nevnt tidligere i kapitlet. Jeg vil komme nærmere tilbake til dette om noen få sider, men i denne sammenhengen vil jeg gi en kort beskrivelse. Målet er å bringe teateret tilbake til dets opphav, eller opprinnelse og bort fra de faste rammene som er trukket opp i borgerskapets teater. Dermed beveger teateret seg også bort fra teksten som et nødvendig forlegg for forestillingen. Forfattere og regissører reagerte på forskjellige måter på endringene i samfunnet rundt dem.

«De godtok enten utviklingen entusiastisk, som futuristene, eller de reagerte på den ved å trekke seg tilbake til formeksperimentet og innadvendt selvrefleksjon. Denne holdningen gjorde at de i stor utstrekning ble kasteballer for utviklingen.»(Nygaard 3, 1995,75)

I følge Nygaard er ikke utviklingen kommet langt nok til at disse revolusjonære klarer å bryte helt med rammene for teatret. «Teaterrevolusjon i begynnelsen av vårt århundre var med andre ord en revolusjon helt ut innenfor de rammene samfunnet trakk opp.»

(Nygaard3,1995,75) Dette betyr altså at denne revolusjonen kunne gå lenger enn den hadde gått. Mye lenger: «Avantgarden som skulle være et opprør mot institusjonene, oppløste seg eller ble i beste fall en del av institusjonen.»(Nygaard3,1995,75)

Naturligvis ble disse forsøkene på å gjennomføre en reateatralisering overtatt av andre senere. I Russland og Øst-Europa skjedde det store ting innenfor teateret. Det var her utviklingen stort sett skjedde etter 1917. Her oppstod et politisk teater der Meyerholdt var et av de viktigste navnene. Men heller ikke det politiske teatret levde evig eller utviklet seg særlig langt i retning av å bryte ned det etablerte teatrets institusjoner.

Med «det hellige teater» tar teatret noen virkelige sjumilsskritt i sin løsrivelse fra det etablerte. Teatret defineres nå som den eneste redningen for menneskets «hellighet». Alt som var hellig var gått tapt for mennesket og det eneste som kunne hjelpe mennesket tilbake var kunsten og teatret.

«Problemet var imidlertid at teatret i det borgerlige samfunnet hadde mistet sitt opprinnelige språk og var stivnet i realismen og klassikernes konvensjoner og normer. Denne utviklingen ble synliggjort gjennom tekstens dominerende stiling i teatret. Teatret måtte derfor frigjøres fra teksten og utvikle sitt eget språk som ikke var bundet til ordet, det litterære eller intellektuelle, - men til det umiddelbare, fysiske.» (Nygaard3 ,1995,152)

Dermed oppstår en ny-gammel måte å tenke teater på. Det går tilbake til utgangspunktet hvor det ikke er en skrevet tekst som ligger til grunn for teatret, men nettopp det umiddelbare fysiske. Man ønsker å trenge ned i menneskets dypere lag, til det Nietzsche kaller ur-mennesket eller det dionysiske i *Tragediens fødsel*, Freuds underbevissthet, Eberles «ur-teater», Artaud og grusomhetens teater og Grotowski og det hellige teater. Mens hverdagen for menneskene består i en komplisert og intellektualisert måte å forstå seg selv på, både som vesen og som individ, skulle teatret representere noe helt annet. Det skulle være en motvekt til dette bildet mennesket hadde av seg selv, det skulle være enklere og mer opprinnelig. Teatret skulle gi menneskene en følelse av sine egne instinkter, det autentiske.

Mens teaterhistorien fram til dette punktet hadde basert seg mer og mer på en tekst som var innlært av skuespillerne og som skulle fremføres *for* et publikum, skulle avstanden mellom publikum og skuespiller brytes ned og publikum skulle være med på å skape en ny oppfatning eller erkjennelse av livet. I motsetning til det apolinkse, intellektualiserte mennesket, skulle menneskene nå føye sin dionysiske side, for å si det med Nietzsche.

På samme tid var det også teaterskapere eller dramaskapere som baserte seg på et tekstlig forlegg. Mange av disse er viktige skikkelser i både teater- og litteraturhistorisk sammenheng, og alt for viktige til å ikke nevnes her.

«Også de som fortsatt holdt fast ved teksten og den litterære tradisjonen la vekt på det fysiske uttrykket i mime og akrobatikk, som Copeau, Jouvet, Dullin; viste gjennom nytolkning av klassikerne at de ikke var evige kunstverk som formidlet allmenngyldige verdier, som Pitoëff; avslørte realismens konvensjoner, som Pirandello; eller brøt ned språket som språk og viste det som et spill eller en lek der reglene kunne skifte og særlig Ionesco og Handke.»

(Nyggaard3,1995,152)

Vi ser at også fra det litterære ståsted, skjer det ting med dramatikken i denne perioden. Ionesco og Handke har vi nevnt, men også Pinter, Brecht og Beckett er med på å skape denne nye dramatikken. Selv om dette er forfattere som har vidt forskjellige tilganger til teaterteksten, er deres form for teater langt fra den etablerte formen der illusjonen skal gjenskape virkelige situasjoner. Ionesco, bygger ned språket til det latterlige, han fjerner alle regler og stiller mennesket ut, uten mulighet til å kommunisere.

For å forklare reteatraliseringen nærmere vil jeg bruke Artauds teorier om det grusomme teater som bakgrunn. «From the foregoing it beomes appernt that theatre will never recover its own specific powers of action until it has reovered its own language.»(Artaud,1977,68) Artaud ser på teatrets særpreg som noe som er forsvunnet eller gått tapt. For at teatret skal kunne fungere som et levende uttrykk og ikke som et teater «whose only value lies in its agonising magic relationship to reality and danger.» (Artaud,1977,68), er vi nødt til å gjenfinne teatrets språk. Dette språket kan vi finne ved å «first break the theatre's subjugations to the text and rediscover the idea of a kin of unique language somewhere in between gesture an thought.» Videre sier Artuad: «We can only define this language as expresseive, dynamic spatial in contrast with expressive spoken dialogue potential.» (Artaud,1977,68). Med andre ord er teatret nødt til å skape sitt eget språk gjennom å skape sitt eget rom, eller sitt eget fysiske og romlige språk. Dette språket tar i bruk alle teatrets ordløse teknikker.

«It would be futile to say that it calls on music, dancing, mime or mimecry. Obsviously it uses moves, harmonies, rythms, but only up to the point where they can co-operate in a kind of pivotal expression withput favouring any particular art.» (Artaud,1977,69)

Ingen av disse forskjellige kunststartene eller teknikkene skal altså favoriseres slik språket har vært det i teatret til nå. Artaud mener at dette er en form for orientalsk uttrykksform. Det er ikke vanlig i vår vestlige språkfiksert kultur at man stoler på følelsene (sensitivity), men i dette uttrykket er vi nødt til å gå fra våre vestlige idealer. «Finally it breaks away

from language's intellectual subjugation by conveying the sense of a new, deeper intellectualism hidden under these gestures and signs and raised to the dignity of special exorcism.» (Artaud,1977,70). Men om vi ikke oppnår en ny intellektuell oppfatning av hva som foregår på scenen, er det heller ikke det som er hovedsaken. «What matters is that our sensibility is put into a deeper, subtler state of perception by assured means, the very object of magic and ritual, of which theatre is only a reflection.» (Artaud,1977,70). Hos Artaud kjenner vi igjen tanken om transe og sjamanisme som på denne tiden ble presentert som teatrets opphav av E.T. Kirby. Det vi hos Kirby møter som primitive kulturer er det Artaud refererer til som Orientalisk kultur eller tankesett. På samme måte som Kirby finner at målet med transen i det opphavelige teatret er å oppleve en annen virkelighet enn den man er i til daglig, ligner Artauds idé om følelsenes dypere evne til å oppleve den magi og ritual som teatret reflekterer.

Teatret er på vei tilbake til sitt opprinnelige uttrykk. Denne gangen er det ikke motivert av mennesket behov for transen, eller for å spille ut viktige situasjoner i livet, denne gangen er det, ironisk nok, intellektet som krever at teatret fjerner seg fra den intellektuelle kulturen det er blitt en del av og går tilbake til en mer primitiv, opprinnelig form som spiller opp i mot menneskets innerste følelser. Setter vi disse tankene i et Nietzscheansk perspektiv igjen, er det viktig for Artaud, som for E.T.Kirby, å føre teateropplevelsen fra en Aristotelisk opplevelse ved hjelp av kaldt intellekt og tekstlige idealer til et kollektivt dionysisk rituale der mennesker kunne oppleve frigjøring gjennom Ur-mennesket, det primitive.

6 Teigens forhold til tekst og scene – rollen som forfatter og regissør.

Det tradisjonelle teatret er delt inn i en rekke arbeidsoppgaver som fordeles på ulike personer. Tradisjonelt er forfatteren den som bidrar med et tekstlig forlegg til en oppsetning, men regissøren er den som realiserer dette forlegget på en scene.

”I motsetning til andre litterære tekster har ikke dramaet noen enkelt skaper. Ved fremførelsen av spilleteksten deltar en rekke personer. Mens forfatteren sant nok er hovedansvarlig så lenge det er tale om trykt tekst, er regissør, teatermaler, lysmester og skuespillere ikke mindre viktige for scenisk tekst.” (Platz-Waury,2003:37)

Her legger Elke Platz-Waury et forholdsvis tradisjonelt syn på teater til grunn. For at dette utsagnet skal stemme må man forutsette at teatret er avhengig av et tekstlig forlegg i form av et litterært verk – et drama. Dette synet har hun allerede slått fast at hun

bruker som bakgrunn for sin bok: ”I 1.1 bestemte vi teateret som det faktiske og imaginære sted for realisering av dramateksten.” (Platz-Waury, 2003:33) Eller sagt med Siren Leirvågs observasjon: ”Selv om teksten har replikker og sceneanvisninger, betraktes den først og fremst som et utgangspunkt for en forstilling, den forløses først i teaterkonteksten” (Von der Fehr,2004,293)

Ut i fra denne bakgrunnen følger hennes forklaring av forfatterrollen og regissørrollen naturlig. Disse to rollene blir klart atskilte størrelser som også forholder seg forskjellig til konteksten rundt teateret. ”Og forfatteren får ikke sin store betydning bare i kraft av det han har skapt. Fremfor noe fortjener hans *rolle* som dramatiker i forhold til samfunnet å bli påaktet.” (Platz-Waury, 2003,293) Forfatterens rolle i forhold til samfunnet er det viktige her, og det nevnes ingen ting om hvordan hun forholder seg til teateret og de andre ekspedientene i kommunikasjonsmodellen.

Når Platz-Waury omtaler regissørens rolle i teateret har hun et annet perspektiv på betydningen av denne rollen enn det hun har i forhold til forfatterrollen.

”**Regissøren** inntar en mellomrolle mellom forfatter, skuespiller og drama [...]Regissøren tolker forfatterens oppfatninger slik de ligger skjult i teksten, han koordinerer et antall menneskers innsats ved realiseringen av dramaet, og han etterprøver spillets virkning fra publikums perspektiv.” (Platz-Waury,2003,39)

Regissørens rolle er viktigst i forhold til de andre ekspedientene i teaterinstitusjonen, men hennes rolle i forhold til samfunnet, som sådan er ikke vektlagt i særlig grad.

Det er tydelig at det er et klart skille mellom forfatter og regissør i denne framstillingen. Forfatteren er meningsbæreren og bringer et dypere budskap til sammenhengen gjennom sitt tekstlige forlegg. Regissørens jobb er å dekode dette budskapet for tilskuerne og å forene de forskjellige elementene til en oppsetning. Dermed er arbeidsfordelingen klar. Teksten, eller budskapet, skal realiseres på en scene, av skuespillere og scenografi. Regissørens ansvar er å bringe dette budskapet frem til tilskueren på den måten det forlot forfatteren. Teksten, eller forfatteren, dikterer dermed regissørens arbeid og vi ser at det er et hierarkisk prisnipp som ligger til grunn for Platz-Waurys syn på rollene som forfatter og regissør i teatret.

En konsekvens av at regissøren har det fulle og hele ansvar for oppsetningens gang fra den trykte teksten til spillet på scenen er nettopp det at man ikke kan garantere for at budskapet kommer helt og urørt fram til tilskueren. ”Regissøren setter sitt preg på

hele iscenesettelsen, han forfalsker eller klargjør. Derfor er det forståelig at moderne dramatikere gjerne vil være med på å bestemme valget av regissører for stykkene sine.” (Platz-Waury,2003,39)

En annen konsekvens av den tankegangen som ligger til grunn for Platz-Waurys korte gjennomgang av rollene er et problem Siren Leirvåg peker på i sin artikkel *Den performative teksten i kontekst*: ”Det performative eller handlende aspektet som kjennetegner teater, har i den vestlige teatertradisjon blitt betraktet som et ikke-tekstlig aspekt.” (von der Fehr, 2004,293). Ikke bare er forfatter og regissør to helt atskilte roller, produktene av arbeidet deres, henholdsvis teksten og iscenesettelsen er også to helt atskilte størrelser.

Dette bildet endrer seg imidlertid med historiens gang. I følge Siren Leirvåg er det i løpet av de siste ti årene den største endringen har skjedd. ”Teatertekstens status har endret seg gjennom de siste ti årene. Fra å være utgangspunktet for en teaterforestilling har den blitt et element blant flere i det teatrale uttrykket, uten en selvfølgelig primær status.” (Von der Fehr, 2004,293) Hos henne blir performance og happenings trukket frem som eksempler på nettopp hvordan teksten har fått en annen plass i teateret. Dersom vi trekker frem størrelser som Ibsen og Shakespeare i forbindelse med teater som styres av det tekstlige forlegget, kan vi i motsatt ende av skalaen sette opp nettopp den rene performance der teksten i form av fiksjonstekst overhodet ikke finnes.

” I den avantgardistiske teaterteorien som springer ut fra de tverrkunstneristiske bevegelsene, er den dramatiske teksten assosiert med det borgerlige drama institusjonaliserte teatret, basert på en enhetlig (aristotelisk) dramaturgi med teksten som primær betydningsprodusent. Avantgarden arbeider i stedet ut fra performative aspekter, spesielt ved billedkunst og musikk, og skaper former som for eksempel *action painting*, *happenings* og *live art*-intallasjoner.” (Von der Fehr,2004, 294) Slik står altså tekstens betydningsbærende funksjon i et motsatt forhold til avantgardens credo. De ønsker å uttrykke betydning gjennom andre elementer i teateret ved å forsterke disse. Billedkunsten og musikken som fungerer nærmest som scenebilder og lydkulisser i den aristoteliske tradisjonen, får den sentrale plassen i avantgardeteateret. Det er ikke en forfatter som er den meningsbærende stemmen i denne typen teater, men det er ikke nødvendigvis regissørens rolle å være meningsbærende heller. Her er det aktøren som er den meningsbærende ekspedient. Og nettopp ved å være meningsbærende og bringe sitt eget budskap til forestillingen fremfor å utføre sitt håndverk i andres bilde, skiller aktøren seg fra skuespilleren. ”Aktøren forholder seg ofte til spillet på en ikke-konvensjonell

måte, det vil si at aktøren fremstiller seg selv i reel tid og reelt rom. Han eller hun fremstiller med andre ord ikke en rolle som i det tradisjonelle teater.” (Von der Fehr, 2004,295)

Det ser imidlertid ut til at både regissør og forfatter får en ny rolle i teatret på 1990-tallet: ”Hovedtendensen fra og med 1990-tallets avantgardeteater ser ut til å være at teksten igjen har en sentral posisjon i en forestilling, som for eksempel hos Lillith og Teater X.” (Von der Fehr,2004,301) Det er imidlertid ikke slik at den strukturen som ligger til grunn for Platz-Waurys kunstsyn og som Leirvåg refererer til som ”Aristotelisk” er tilbake i teateret. Det er snakk om en flatere struktur der ingen av de forskjellige elementene i en forestilling stiller over de andre. ”Samtidig som teksten er sentral i forestillingen , er den ikke overordnet de andre elementene i forhold til *betydningsproduksjon*. Sammen med og samtidig som musikken, bevegelsene og bildene brer teksten seg utover som et landskap.” (Von der Fehr,2004, 301 min utheving) Man kan se denne utviklingen fra det tradisjonelle eller aristoteliske teatersynet via avantgardens performance til den nye utviklingen fra og med 1990-tallet som en slags tese – antitese - syntese. Etter at teksten har dominert som betydningsbærende element ble den forkastet til fordel for de andre elementene til slutt har den funnet sin plass som likeverdig element i en forestilling.

Dette påvirker selvfølgelig forfatterrollen. Fra å være grunnleggende i tilblivelsen av en teaterforestilling, har rollen endret seg drastisk. I den aristoteliske teatertradisjonen har fabelen, og dermed forfatteren eller dikteren, vært så viktig at den er tatt til inntekt for at det godt teater overhodet skal kunne lykkes. I Aristoteles bemerkninger om ytre virkemidler i forhold til fabelen er det uttrykt i krystallklare former:

”Frykten og medlidenheten kan vekkes gjennom scenebilledet, men også gjennom sammenføyningen av begivenhetene selv, hvilket er det beste – og en bedre dikters sak. For også uten hjelp av de synlige virkemidler bør fabelen være føyet såpass sammen at man ved bare å høre begivenhetene, bringes til både å gyse og å føle medlidenhet ved det som ligger i tildragelsene selv” (Aristoteles,1997,50)

Kvalitetstegnet på en dikter er altså en som kan skrive en så god tragedie at den ikke trenger hjelp i oppsetningen fra de ytre, eller synlige, virkemidlene. Det kan tolkes i den retning at teksten i seg selv bør være god nok til klare seg uten å settes opp, den bør kunne fungere som et lesestykke i like stor grad som en teateroppsetning. Dermed blir

oppsetningen bare et medium på lik linje med en bok for å formidle fabelen. Valget av medium ser ut til å avhenge av ytre faktorer heller enn kunstneriske valg.

Friedrich Schiller tolker tradisjonen etter Aristoteles på følgende måte i forordet til *Die Räuber*:

” Når man først får boken i hånden, kan man lett tenke seg at dette skuespillet aldri vil få borgerrett på scenen. Hvis en slik borgerrett skal være et ufravikelig krav til et drama, så lider nok mitt stykke av en stor feil. Men nå vet jeg ikke om jeg uten videre vil underkaste meg denne fordringen. Sofokles og Menander har vel kanskje i første rekke hatt en sansbar fremstilling for øye, siden man må anta at det var denne sansbare fremstillingen som først la grunn for ideen om drama. Senere viste det seg at dramatiske metoden i seg selv, uten tanke på legemliggjøring på teatret,... hadde sin spesielle verdi.” (Platz-Waury,2003,13)

Slik jeg tolker den betydningen Schiller tillegger Aristoteles i avsnittet over, mener han i høyeste grad at det tekstlige selv skal bære historien fram. Det er kun en dårlig dikter som gjør seg avhengig av de ytre virkemidler oppsetningen stiller til rådighet. Samtidig som jeg tolker det på den måten at man i prinsippet ikke er avhengig av en oppsetning for å formidle fabelen i et godt drama, er jeg klar over at Aristoteles ikke, i det minste ikke eksplisitt, stiller noen andre medier til rådighet. Han snakker for eksempel ikke om å lese dramaet som en bok.

Uansett hvilken måte man ser disse utsagnene på er det i hvert fall uproblematisk å slå fast at begge legger teksten til grunn for teatret. Friedrich Schiller som lever i en tid etter at trykkekunsten er oppfunnet og leseferdighetene har spredt seg, har lesning av teksten som et alternativ til oppsetningen, og kan derfor til en viss grad forkaste nødvendigheten av en scenisk realisering av det han kaller ”den dramatiske metode”. For ham er det en reel mulighet å kunne overlate teksten til et lesende publikum som dermed skal kunne være i stand til å nyte budskapet og dramaet fullt ut, uten å se det satt opp ved hjelp av ”ytre virkemidler”.

En representant for det motsatte syn er regissøren Antoine Artaud.

”From the foregoing it becomes apparent that theatre will never recover its own specific powers of action until it has also recovered its own language.

That is, instead of harking back to texts regarded as sacred and definitive, we must break theatre’s subjugation to the text and rediscover the idea of unique language somewhere in between gesture and thought.” (Artaud,1977,68)

Artaud mener at man må befri seg fra den stillingen teksten har i teateret for å kunne finne teatrets unike språk. Det språket som er særegent for teatret. Språket han vil finne skal være et ”expressive, dynamic spatial potential in contrast with expressive spoken dialogue potential” (Artaud,1977,68)) Dermed ser vi at Artaud er en representant

for det avantgardistiske synet på teateret. Han mener det er nødvendig å legge mer vekt på nettopp de ytre virkemidler i forhold til teksten. Hos ham er det romlige i dette språket i form av bevegelser, lyder og rytme som er det viktige. Han snakker ikke om det romlige i form av scenens oppbygning og utseende, kulisser.

Lene Therese Teigen skriver drama som kan leses uten at man er avhengig av å se det satt opp på en scene. Dette er jo for så vidt noe man kan hevde om de fleste dramatiske tekster, da de gjerne inneholder sceneanvisninger, som i sin tur er nødvendige for at kommunikasjonen med regissør og skuespillere er tilstede uten at forfatteren nødvendigvis selv er tilstede personlig under hele oppsetningen. Dermed kunne Teigen ha vært en stille partner i samarbeidet. Hun kunne ha inntatt den eldre rollen en forfatter av teatertekster har hatt og skrevet et stykke tekst som hun overleverte til et teater der en regissør ville ha overtatt. Men Teigen er involvert i alle stadier av oppsetningen. Fra teksten skrives til den er en ferdig oppsetning på scenen. Hennes rolle, i hvert fall ved DÅP i 2001, er altså en hvor hun legger vekt på både tekst og scene. Dette samsvarer med den beskrivelsen Leirvåg gir av den ikke lenger hierarkiske strukturen i teateret, Lene Therese Teigen legger vekten i dramatikken både på teksten og på det romlige, eller scenen. Hennes prosjekt er teater som begynner med teatertekst, men ikke bygger på den alene. Man kan nesten se på hennes tekst som en dreiebok for oppsetningen i like stor grad som en selvstendig tekst.

I analysen i kapittel 8 vil jeg komme nærmere inn på hvordan dette viser seg i teaterteksten Mater Nexus.

7 Referat av Mater Nexus

Mater Nexus handler om ni kvinner som alle er forbundet med hverandre på en eller annen måte, men som allikevel har meget forskjellige utgangspunkt. Det er ikke en hovedrolle i teksten, men mye av handlingen, og dermed også scenarier, kretser rundt en sentrumsfigur; den 50 år gamle finansdirektøren Berit som får vite hun har brystkreft i begynnelsen av stykket. Vi følger Berit, hennes datter, Alina, stedatteren Guro, søstrene Toril og Irene, venninnene Lydia og Merete, legen hennes Vivian og barndomsrivalinnen Anna. Dessuten treffer vi også fire mindre roller Nanna som er svigerinnen til de tre

søstrene, Gerd som er Annas personlige assistent, forfatteren Sara Carléen og nonnen Katarina. Alle kvinnene er voksne, mellom 25 og 50 år.

Prolog er den første akten av stykket. Her møter vi tre ganger tre kvinner, altså de samme tre kvinnene tre ganger. De sitter på tre parkbenker i et parklandskap. Samtalen er ikke umiddelbart lett å forstå, men den kretser rundt deres felles barndom på samme tid som en giftering blir et viktig symbol og minner oss om at de er voksne nå. Samtalen blir gjentatt som et slags ekko på de tre benkene.

Kvinnenes historier og problemer blir fortalt i små filmklipp i Del 1 slik at vi blir kjent med deres liv før denne teksten og der hvor teksten begynner. Det er i et av disse klippene vi får vite at Berit har fått kreft. Vi får også plassert kvinnene i forhold til hverandre og inn i sin egen hverdag. Toril står i butikken sin og får besøk av sin svigerinne Nanna og vi får dermed kjennskap til de tre søstrenes familieforhold. Vi møter Alina på fødegangen der hun ikke får besøk av sin mor, men av Irene, sin tante. Vi møter Guro i et kloster på søken etter sin rette identitet. Vi treffer Merete på en forlagsfest hvor vi blir kjent med hennes arbeid, bla boken hun nettopp har gitt ut. Anna treffer vi i konserthuset rett før en konsert, hun sier opp assistenten sin i en scene hvor vi ser henne som bortskjemt og usikker. Lydia er med i den første scenen, som ligner mer på Prolog enn resten av Del 1. Hun snakker med Merete og det handler om arbeidet henne og om livet hennes med en kjæreste hun ikke bor sammen med. Giftringen fra Prolog går igjen som et viktig symbol-

Del 2 foregår hjemme hos Berit. Det er dekket opp til fest i spisestuen hennes og alle kvinnene vi har blitt kjent med i Del 1 er invitert. Alle kommer bortsett fra Alina, Berits datter. I løpet av denne delen som er delt inn i tre underdeler blir vi bedre kjent med kvinnene og deres liv. Dynamikken mellom skikkelsene er også med på å skape spenning i stykket. Vi følger kvinnenens fortellinger om sine liv, om døden, livets begynnelse, kjærlighet, søken etter sitt rette jeg. De dreier seg også mye om de forskjellige kvinnerollene kvinnene befinner seg i nå og har befunnet seg i gjennom livet, kjæreste, mor, datter, arbeidstaker, venninne og søster. På den måten blir hele livets syklus tema i denne delen

av stykket.

Pause er en del av stykket der vi forflyttes i tid ved hjelp av en film av et babyansikt som eldes langsomt til det er blitt åtte år. Alinas datter, som nettopp var født i Del1, er nå blitt åtte år og sitter på forscenen og leker med Barbie-dukker.

Del 3 foregår åtte år etter middagen i Del 2. Berit oppsøker Alina for å forsones med henne. Vi får etter hvert vite at kreftsykdommen ble bedre i første omgang, men nå er den kommet tilbake og Berit tror ikke hun overlever. Hun forteller sin historie sittende på en barkrakk, Alina forteller sin historie, sine tanker, på samme måte. Etter hvert dukker kvinnene fra middagen opp igjen og forteller sin historie sittende på barkrakken på samme måte som Berit og Alina. Anna Calivera er den eneste som ikke kommer. Vi får vite at hun er død. Del3 avslutter hele stykket som ender med at Berit forsvinner, ”Berit er borte” (Teigen,2000,147), etter at trådene er nøstet opp. Etter hvert forsvinner kvinnene ut i et gjengrodd parklandskap, bærende på sin bagasje, mens de mister eller finner noe. Til slutt skimter man dem bare som skygger mellom trærne.

8 Forholdet mellom scene og tekst i Mater Nexus

Som vi har sett i kapittel 6 har forholdet mellom tekst og scene forandret seg de siste ti årene. Jeg vil se nærmere på hvordan dette ser ut i Mater Nexus og hvordan Lene Therese Teigen forholder seg til det. Vi får en indikasjon allerede i innledningen:

« Det skjer en forskyvning i tid og rom. Denne forskyvningen gjør det mulig å fortelle historien fra ulike perspektiver. Det er ikke én ting som er sant. Det finnes en ytre og en indre verden. Minst. Dette kan også manifestere seg i ulike måter å behandle språket på. Hva er en replikk? Hva sier man, hvorfor sier man det, hvor sier man det og når. Hva er mest naturlig? Er det noe som er sant? Virkelighetsnært? Da kan jeg ikke unngå å spørre: Hva er virkeligheten? Hva er det virkelige språket? I teatret blir denne problematikken satt på spissen i og med at levende mennesker skal formidle teksten, det vil si at de må tro på teksten og/eller formidlingen, slik at publikum også tror på det samme og kommunikasjon kan oppstå.» (Teigen2000:2)

Slik kommenterer Teigen teksten som fremført på scenen. Den skal skape noe virkelighetsnært, en illusjon, noe publikum tror på og kjenner seg igjen i eller i det minste kan være med på å diskutere. Tekstens oppgave er å gi publikum en opplevelse av et indre eller ytre liv hos en av de mange jeg-personene som opptrer i stykket. Og nettopp her er vi inne på det som er forskjellen mellom Teigens illusjonsteater og den tradisjonelle borgerlige illusjonsskapingen. Scenen formidler ikke nødvendigvis en

virkelighetsnær verden. Men den kan, som vi skal se, formidle noe av det som foregår under overflaten hos en enkelt karakter eller mellom karakterene.

I sin artikkel *Den performative teksten i kontekst*, sier Siren Leirvåg at "Vi kan si at myten om den ufullendte dramatiske teksten er den mest grunnleggende i oppfatningen av forholdet mellom tekst og teater i moderne, vestlig teatertradisjon, til tross for at Aristoteles, og senere Hegel, peker på at det litterære verket må ha *en indre dramatisk verdi*, som nettopp gjør et drama fullkommet på scenen." (Leirvåg,2004,294) Det ser altså ut til at hun med denne myten mener at den ufullendte dramatiske teksten er en tekst som først blir fullkommen på scenen. Dette kan i tilfelle ses i sammenheng med Artauds, og mange med ham, forkastning av teksten som grunnlag for teatret. Samtidig er det vanskelig å se sammenhengen med at store dramatiske tekster av Shakespeare, Ibsen og Strindberg, med varierende hell, har blitt brukt som lesestykker innefor den litterære kanon.

8.1 Prolog og Del 3 – scene i scenen, scene i teksten

Delen Prolog i *Mater Nexus*, som jeg også vil analysere i forbindelse med intertekstualiteten i forhold til Samuel Becketts *Come and Go*, er et eksempel på hvordan Teigen bruker spillet mellom tekst og scene aktivt. I selve tekstutgaven har Teigen satt teksten opp på en sånn måte at den illustrerer hvordan man kan forvente at dette skal fremføres:

"BERIT 1

Så er vi sammen igjen! BERIT 2

Så er vi sammen igjen! BERIT 3

Så er vi sammen igjen!" (Teigen,2000,6)

Vi leser scenehenvisningene i teksten for å få vite hvordan dette skal se ut, før vi kommer til selve dialogen, som også hjelper oss å forstå illusjonen: "den handlingen som i det videre beskrives skal skje på alle tre benkene, men ikke helt synkront. Det skal skje i en slik rytme at handlingen som foregår på den andre benken vil bli et ekko av den første benken, og den tredje et ekko av den andre. Hele tiden slik at den ene benken er i gang noe før den neste:" (Teigen,2000,5) Vi ser teksten i et noe motsatt forhold enn vi er vant til. Her er det teksten som fremstiller forestillingen på trykk og ikke forestillingen som fremstiller den trykte teksten.

Når det gjelder tekstens innhold i Prolog kan vi umiddelbart si at det er et spredt og lite sammenhengende innhold. Disse tre venninnene som ikke har sett hverandre på lang tid snakker om gamle dager ved hjelp av minnet om dukkene sine. De snakker om at de endelig er sammen og gir uttrykk for at det er en skjør sammenslutning. På samme måte som de befinner seg i tre tidssoner på samme tid, fortiden (ved hjelp av dukkene), nåtiden (møtet) og fremtiden (tanken om "Så lenge det varer"), er benkene som de tre kvinnene opptrer på også tre. De har ingen direkte sammenheng med dette tidsmotivet, men vi ser at tretallet går igjen både i teksten og på scenen.

Hvis vi ser direkte på forholdet mellom tekst og scene i denne delen, oppdager vi at den lever opp til myten om den ufullendte tekst. Dette mener jeg i den forstand at det er vanskelig å lese bare teksten som den står og få noen fullstendig forståelse av den. Nå er teksten jo ved hjelp av formatering gjort enklere å forstå, men denne forståelsen bygger på at vi er i stand til å se for oss teksten som fremført på en scene. Selve scenen er bygget inn i teksten for å kunne hjelpe vår forståelse av den. Vi kan nesten si at det forholdet som eksisterte mellom tekst og scene før reteatraliseringen er snudd på hodet her. Det er scenen som har rangen i denne delen av teksten.

I den samme artikkelen som jeg nevnte tidligere sier Siren Leirvåg at: "Hovedtendensen fra og med 1990-tallets avantgardeteater ser ut til å være at teksten igjen har en sentral posisjon i en forestilling, som for eksempel hos Lilith og Teater X" (Leirvåg,2004,301). I Prolog er dette bildet absolutt gjeldene. Det er ingen tvil om at teksten er en del av grunnlaget for forestillingen, men det er også slik at den inngår i en annen struktur enn det som tidligere har vært saken når det gjelder tekster i teatret. Dette er også Leirvåg inne på: "Vi er likevel ikke tilbake til en hierarkisk struktur i forholdet mellom elementene i dramaturgien." (Leirvåg,2004,302).

Den delen som i det sceniske likner mest på prologen er Del3, som i praksis utgjør en slags 2.akt, da den kommer etter delen Pause og også etter en reel pause for publikum ved oppsetningen.

I denne delen er det også en slags scene-i-scenen-funksjon som vi ser i første del. Scenen blir igjen delt opp i flere deler ved hjelp av barkraker som karakterene har med seg inn på scenen og sitter på når de snakker. De eneste som snakker før de har satt seg på en barkrakk er Alina og Berit. Scenerommet fra delen Pause som er den

foregående delen er fremdeles tilstede på scenen da Del 3 begynner, vi får på en måte en glidende overgang fra Pause til Del 3:

“Del 3 foregår tett ved publikum, foran teppet der pikeansiktet projiseres. I løpet av hele Del 3 transformeres pikeansiktet, nå ca 8år, langsomt til oldingekvinne, gjennom alle kvinnealderens faser. Dette skal skje umerkelig, i en jevn rytme, og aldri kommenteres av aktørene på scenen. [...] Berit kommer inn fra motsatt side, stanser, blir stående og se på Alina. Alina stopper brått når hun merker moren.” (Teigen,2000,118)

Pikeansiktet fra forrige del danner bakteppe for det som foregår på scenen. I innledningen til delen, ser vi at det danner en tidslinje. Vi vet nå at det er gått åtte år. Også når vi er publikummere uten kjennskap til teksten vet vi det er gått omtrent så lang tid, fordi Tuvas ansikt har endret seg. Med dette i tankene observerer vi samtalen mellom Alina og Berit. Den ligner i sitt innhold og sin funksjon litt på den samtalen som foregår i Prolog, da den bærer preg av lengre tids opphold i samtalen, eller fravær fra hverandre.

Samtalen er allikevel litt mer direkte enn den vi er vitne til i Prolog:

“ALINA

Hvorfor kommer du hit?

BERIT

Er det så rart at en mor kommer på besøk til datteren sin?

ALINA

Jeg har fått inntrykk av at du og pappa helst vil møte meg på restaurant.”

(Teigen,2000,118)

I samtalen forstår vi at det er skjedd noe nytt i Berits liv. Berit er plutselig veldig ivrig etter å være mor for Alina. Hun vil t.o.m. lage kakao og boller til Alina og barna hennes. Alina skjønner etter hvert at det er noe galt på ferde når moren oppfører seg slik og hun blir oppmerksom på at moren “legger instinktivt en beskyttende hånd over brystet sitt.” (Teigen,2000,121) Det blir brakt på det rene at Berit har blitt syk igjen og denne gangen ber hun om Alinas hjelp, om å få bo hos Alina. Berit må love å snakke ærlig med Alina for å få lov til å være moren hennes igjen. Det er når denne ærlige samtalen starter at iscenesettingen tar form. Nå har de lagt tidsrammen fast og tilskueren er satt inn i de ytre forandringer som at det er kommet et barn til og at Berit er blitt syk. Før vi tar en tur inn i kvinnenes psyke skal det legges til rette for en iscenesetting.

“ALINA

Alt er fint. Nå leker hun med Barbie hele tiden. Er søt. Livlig.

Nå må du begynne.

Alina henter en barkrakk som hun får Berit til å sette seg på. Lyset forandres.

ALINA

Du kan sitte her.” (Teigen,2000,124)

Før Berit får begynne å fortelle det hun “synes er viktig” (Teigen2000:124), blir hun altså bedt om å sette seg på barkrakken. En barkrakk er høy og enkel. Den er ofte sort, har sjelden ryggstøtte og om den har det, er det lavt. Det er den minimale stolen bortsett fra høyden. Dens oppgave er ikke å sørge for en tilbaketilt avslappet stilling som i en lenestol, den har heller ikke de samme ergonomiske fordelene som en pinnestol, der man får bena i bakken og støtte i ryggen. Barkrakkens formål er å løfte folk opp i en høyde hvor de møter den som står bak baren i ansiktshøyde. Tatt ut av sammenhengen fungerer den derfor nesten som en pidestall, i det den løfter en person som et objekt opp i utstillingshøyde.

I denne sammenhengen er det nettopp sånn den fungerer. Berit er den første kvinnen som setter seg på barkrakken. Det er et kriterium for å fortelle den viktige historien. Berit prøver på et tidspunkt å gå ned fra stolen. Det er når hun snakker om at hun burde ha sagt opp jobben sin med en gang sist. Jobben er jo også en ytre faktor i strengeste forstand. Det er som hun ikke tør å nevne den så lenge hun sitter på krakken. Før hun får fortsette igjen, beordrer Alina henne til å sette seg på krakken igjen.

Alina begynner så vidt å sirkle seg inn på noe viktig hun vil fortelle moren, men før hun kommer til det grunnleggende i sin historie om den kinesiske vasen har hun også satt seg på en krakk. For å si at hun tenkte seg at hun gikk i labyrinthene på den kinesiske vasen og , ikke minst, at hun “forsvant så mamma aldri fant meg igjen.” Er hun nødt til å være på scenen.

Guro kommer inn som neste kvinne , så kommer Lydia, Irene, Vivian, Toril, Merete. Til slutt er alle kvinnene fra middagsselskapet i Del 2 tilstede, med den forandring at Anna er byttet ut med Alina. På samme måte som Alina valgte vekk moren i Del 2, har Anna nå valgt bort livet, og iscenesettelsen av hennes historie er umulig - og unødvendig da den allerede er utspilt.

Ingen av kvinnene begynner å snakke før de har satt seg på barkrakkene. Tilslutt sitter de alle sammen på hver sin krakk og forteller sin historie. Men forteller de til hverandre, eller er det publikum som er mottager av historien? Første tanke er selvfølgelig at publikum skal få klarhet i hva som har skjedd med kvinnene siden sist og også hva som ligger til grunn for det reaksjonsmønsteret vi var vitne til i Del 2. Her skal det ruller opp og brettes ut så vi kan ta del i moralen. Denne tanken er ikke nødvendigvis

så dum, for det er klart at dette er en effekt av at de forteller sin historie. Men hvorfor bruker Teigen da dette scene-i-scenen-knepet med barkrakkene. Hvorfor kan ikke kvinnene bare fortelle sin historie på den scenen de allerede er gestaltet i forhold til publikum?

Teigen gjør alt hun kan for å bryte illusjonen fra Del 2, der kvinnene på god Ibsensk manér utspiller deler av sin historie gjennom dialog i en borgerlig stue. Kvinnene settes opp på disse barkrakkene som minner oss om at de er på scenen og dermed gjør illusjonen umulig. De forteller sin historie fra a til å uten at det er flettet inn i noen dialog og dermed virker naturlig. Det er til og med et krav fra Alina til Berit om at det skal fortelles noe viktig. Fokuset ligger på at vi vil vite mest mulig om disse kvinnene og ikke på at vi vil tro på omgivelsene de forteller historien i. Samtidig som disse kvinnene i utgangspunktet skal fortelle hverandre sine historier ser vi raskt at det er for vår del de sitter der og forteller. Skillet mellom sal og scene viskes vekk ved at vi blir aktive tilhørere, samtidig som det helt tydelig er en meget effektiv iscenesetting av kvinnenens historie.

Kvinnene ser ikke ut til å lytte til hverandre når de forteller, dermed får vi altså denne følelsen av at det er til publikum de forteller. De bytter på å snakke, forteller deler eller brøker av historien sin av gangen før de lar en annen slippe til. Men på samme tid er responsen på det som blir fortalt ikke-eksisterende blant de åtte kvinnene på scenen. Lene Therese Teigen har skrevet inn kommentarer i disse små delene av hver historie som kvinnene forteller, men de er ikke kommentarer på dem som forteller sin historie. Hver kvinne kommenterer sin egen historie som et slags tilsagn til hver av de andres historie:

“BERIT

De mannlige musikerne la fra seg instrumentene og bar kisten nedover kirkegulvet. Sånn var det hun skulle ende sine dager. Det var sikkert ikke mange der som kjente henne...kanskje ingen..De fleste var vel en slags beundrere.(Guro:Han var så mye syk./Totil:Jeg er ..lykkelig./Lydia: Han kan ikke ha hørt hva jeg sa.)”(Teigen,2000,134)

I et slags malapropos ser og høres det nesten ut som en hønsegård der kvinnen er vaglet på hver sin barkrakk og selve fellesskapet er viktigere enn hva de enkelte kvinnene forteller.

Ved å blottstille scenen, ved å redusere den til en barkrakk og multiplisere den med åtte, setter Lene Therese Teigen fingeren på hva forutsetningen for alt det vi har bivånet er, hun setter fingeren på iscenesettelsen. Istedenfor at det til slutt i dette stykket

er en tekst og en scene som samarbeider om å skape en historie vi kan leve oss inn i, noe som ligner det vi ser til daglig, har hun her laget en scene, eller åtte til å fremstille en tekst på. De to delene samarbeider ikke om den fullendte illusjon, de samarbeider heller ikke hverandre til det absurde. Det er ganske enkelt to like viktige deler i en produksjon av teater.

8.2 Pause - en egen del av stykket

Mellom Del 2 og Del 3 foregår det en overlapping. Det er delen Pause som er skrevet som en scene i stykket og en egen del - og ikke bare et opphold mellom to akter. Scenebildet skifter karakter mellom Del 2 og Del 3. I stedet for at det blir en brå overgang som mellom Prolog og Del 1 skifter det her ved hjelp av Pause.

Pausedelen skal praktisk sett også brukes som en reel pause for publikum og skuespillere. Det skal ikke være noen skuespillere på scenen i denne delen og dermed får skuespilleren faktisk en pause her. I stedet for skal scenen dekket av en vegg eller et teppe og "På veggen/ teppet projiseres et enormt pikebabyansikt." (Teigen,2000,117) Denne veggen er ny for denne delen, men fortsetter inn i neste del av stykket. Fra forrige del har Teigen med Anna Caliveras fiolinmusikk som fortsetter mens det projiserte babyansiktet eldes.

For publikums del blir dette også en slags pause. Teigen skriver i teksten til stykket at "Denne filmen kan også vises på monitor der publikum befinner seg i pausen." (Teigen,2000,117). Det betyr at publikums nærvær også kan flyttes fra scenen på samme måte som skuespillerne, og publikum vil få en fysisk pause fra selve teaterrommet, alt mens stykket fortsetter og de hele tiden har mulighet til å følge med i utviklingen.

Uansett om publikum blir i salen eller ikke, er delen allikevel en slags mental pause. Det eneste de skal gjøre her, det eneste de skal følge med i, er at dette ansiktet endrer alder og blir eldre. Dette er en forholdsvis enkel utvikling som krever lite av publikum og de kan med rette puste ut mellom slagene. På denne måten kan vi si at publikum får den forventede pausen som man nesten alltid har i teatret.

Det neste leddet i overlappingen i denne delen er Tuvas lek. Publikum er fortsatt i en pausetilstand. Det eneste de er nødt til å gjøre er å observere et kjent bilde. De skal bare kjenne igjen "en salgs Barbie-versjon av forrige scene."(Teigen,2000,117). I denne pausen eller Pause-delen har publikum blitt fôret med informasjon ved hjelp av

overlapping. Bildet som blir projisert, og fortsetter å bli det ut i neste del, forteller oss at tiden har gått med 7-8 år, og vi kan si at fortellertempoet settes opp her.

For å si det på en annen måte, med Elke Platz-Waury; suksesjonens tempo forandres. Platz-Waury gir oss en oversikt over de elementer hun mener kan brukes til å endre suksesjonens tempo og det går rett inn i problemstillingen med forholdet mellom scene og tekst:

“Tempoveksling oppstår ved skifte mellom lange replikker og passasjer med utveksling av av rase enlinjers replikker (såkalt *stikomtyti*, jfr.5.5), ved plutselig konfigurasjonsveksling (jfr.3.5.) etter en periode med konstant figurkonstellasjon, eller veksling mellom handlingsfylte scener og scener fylt av kommentarer og reflekterende passasjer.” (Platz-Waury,2001,92)

Når man setter dette i sammenheng med Pause, ser vi at ingen av disse teknikkene er direkte brukt. Vi kommer fra en del der dialogen er det fremherskende i forhold til replikker og selv om det er få lange replikker er det mange refleksjoner som skal komme frem. Det er uvanlig mange karakterer på scenen, hele åtte kvinner skal få sin historie hørt. Dette tar tid og kvinnenens historie skal rulles opp i slik at den underliggende historien her beveger seg raskere enn fabelen. Når den underliggende historien så er rullet opp, skal fabelen bevege seg videre. Det er dette som skjer i Pause. Fabelen tar noen syvmilsskritt fram i tid mens vi slett ikke vet hva som skjer i forhold til det Platz-Waury kaller “historiens dybdenivå” (Platz-Waury,2001,92). Dette at publikum slett ikke behøver å konsentrere seg om hva som skjer på det underliggende nivået i historien, bidrar også til at man kaller denne delen en Pause. På mange måter er den nemlig bare en Pause fra historien.

Publikum får allikevel informasjon om viktigheten av forrige del i stykke. Den har vært viktig for noen, kanskje de to som kommer på scenen først, nemlig Berit og Alina, og temaet fra denne scenen fortsetter eller tas opp igjen i løpet av Del 3.

8.3 Del 1, Hurtige sceneskift

Overgangen fra Prologen til Del 1 er brå i det at stemningen og uttrykket mellom de to delene endrer seg radikalt. Men denne følelsen av å bli rykket fra det ene til det andre avhjelpest litt ved små elementer i Del 1, første scene.

Mens vi i Prolog opplever en overskrivning av Samuel Becketts *Come and go*, med de modernistiske oppløsningene av scene og tekst som dette fører med seg, er

scenebildet mye mer realistisk i del 1 første scene, selv om vi fortsatt er i den samme parken. For det første er bare en av hver av kvinnene i scenen gestaltet. Det er Lydia og Merete som er igjen på en benk i parken etter at de andre kvinnene har forsvunnet i forskjellig tempo av scenen. Meretes første strofe lyder nesten poetisk:

“MERETE

Gamle dager. Gamle venninner.
En stille elv, dukkene som flyter.” (Teigen,2000,9)

Men etter denne poetiske oppsummeringen av det vi var vitne til i første scene, og det vi skal være vitne til i historien som rulles opp etter hvert, begynner Lydia på en mye mer hverdagslig måte å fortelle sin historie. Mens Lydia forteller om sitt ekteskap, som er så pratisk og, i følge henne selv, “logisk” (Teigen,2000,9), arrangert at det ikke er spor av poesi igjen, skjer det allikevel hele tiden en symbolsk handling som gir inntrykk av en glidende overgang fra forrige del. Lydia tar av seg giftingen og gir den til Merete som tar den på seg. Når hun gir den tilbake til Lydia får hun den ikke på før tredje forsøk. Dette forsøket skjer rett før den siste replikken. Når hun har avslørt ved sin replikk at hun ser verden utenfra, når hun distanserer seg fra seg selv igjen, glir ringen plutselig på. Dette er en betydningsfull handling som også bidrar til en glidende overgang fra forrige del og de neste scenene.

Det tredje element i denne overgangen er når vi ser Nanna gå gjennom parken før vi vet hvem hun er. Hun er på vei til noe som vi ennå ikke vet hva er. Hun er en sjuskete kledd dame og fungerer nesten som et speilbilde av den fortvilte Lydia som sitter på benken og betrakter Nanna. “Hvorfor kan jeg ikke bare si at hun som går der borte er stygg? Hvorfor kan jeg ikke bare mene noe uten å forklare det? Jeg analyserer. Ser henne utenfra, som et forskningsobjekt.”(Teigen,2000,9). Når disse ordene faller får vi nesten en følelse av at Lydia snakker om hvordan hun betrakter seg selv. Senere drar hun også to slutninger som viser at hun ser seg selv utenfra. Det er slutninger som ikke henger sammen med hvordan hun har rotet rundt med følelsene sine og reflektert over hvem hun er og hva hun vil tidligere i kapitlet. “Jeg er ensom. Livet mitt er perfekt.”(Teigen,2000,9).

Den sjuskete Nanna får en dobbelfunksjon. Hun er et slags speilbilde for Lydia, en måte å komme tilbake til overflaten eller det overflatiske på. Dermed fyller hun en funksjon i scenen som sådan. Hun blir en slags myk overgang mellom to deler som vi

skal se ligger langt fra hverandre både i tekstlig innhold og stilart. Nanna tar oss med over i en annen måte å lage teater på, som Teigen demonstrerer for oss i Del 1.

Fra Del 1 2.scene: Butikken og resten av Del 1 er scenerommet og handlingene mye mer realistiske. Vi opplever 7 forskjellige scenerom i Del 1. Det er parken som vi har blitt kjent med fra Prolog, Butikken, Barselavdelingen, Klosteret, Legekontoret, Forlagshuset og Konserthuset. Alle stedene er mer eller mindre hverdagslige, samtidig som flere av stedene også er steder der dramatiske omveltninger eller spesielle anledninger i menneskers liv kan finne sted. Skiftene mellom hvert sted er store. For at dette skal være praktisk mulig å gjennomføre må scenerommet enten være strippet med unntak av noen få rekvisitter som markerer i hvilket miljø den enkelte scene finner sted, eller det kan brukes en dreiescene der kullissene endres på den korte tiden hver enkelt scenen utspiller seg. Dette problemet er ikke løst fullt ut i teksten, men en mulig løsning finner vi i sceneanvisningen til flere av scenene:

“DEL 1 – 3.scene – Barselavdelingen

Lysset skaper en stripe, en korridor der Alina (25) i morgenkåpe og tøfler kommer trillende på en liten barneseng.” (Teigen,2000,17)

“Del 1 – 4.scene – Klosteret

To kvinner står ved en kjøkkenbenk.” (Teigen,2000,23)

Sammenliknet med de forholdsvist utførlige scenehenvisningene i resten av stykket, antyder disse sparsommelige henvisningene at det er snakk om en sparsommelig scene som lett kan skiftes ved at man bytter noen enkle rekvisitter som en lysstripe og en barneseng eller en kjøkkenbenk. Dette vil vel også være den mest, om ikke eneste, praktiske måten å gjennomføre de hurtige sceneskiftene som det er lagt opp til.

Disse hurtige sceneskiftene ville ha vært mulige å gjennomføre i sin fulle realistiske utforming på film ved å klippe mellom scener. Vi ser det også i tv-serier der scenene skifter med få minutters mellomrom og på den måten holder oss oppdatert om flere historier på samme tid. Det er også brukt på samme måte i film. Ofte brukes det som en presentasjonsteknikk, men noen ganger, som i Guy Richies film *Lock, Stock and two smoking Barrels* fra 1998 legger den selve grunlaget for oppbygningen av filmens struktur. Den er bygget over et farseprinsipp der forveksling og forbyttning spiller en stor rolle i jakten på store penger som bytter hender mange ganger og nesten hver gang havner i hendene på noen andre enn de småkjeltringene seerne holder med.

I *Mater Nexus* bruker Teigen denne teknikken til å presentere oss for kvinnene i stykket og deres situasjon i det fabelen tar til. En etter en får kvinnene som vi møter igjen i Del 2 opptre i en scene der de enten spiller hovedrollen eller en viktig rolle i forhold til en av de andre kvinnene. Hadde dette vært en film ville vi ventet en slik presentasjonsrunde av karakterene. Den ville sannsynligvis kommet i forbindelse med, eller etter et anslag, men den er nødvendig for at det skal være mulig for leseren å følge med i hva som skjer og hvem som er hvem i filmer eller teaterstykker med mange karakterer.

Denne presentasjonsteknikken kan ses på to måter i forhold til scenerommets funksjon i denne delen og dermed dets plassering i det hierarkiske forholdet mellom tekst og scene som jeg ønsker å undersøke her. De rommene kvinnene møtes i er ikke tilfeldig utvalgte rom, selv om de, som jeg har vært inne på, er av forskjellig ytre karakter. Noen av rommene er slike steder som man forventer at sjelsettende, omvendende eller karakterbyggende hendelser kan finne sted, som f.eks. barselsavdelingen, klostret og legekantoret. Slike forventninger har vi derimot ikke nødvendigvis til en park, en klesbutikk eller en hagefest på et forlag.

I parken møter vi Lydia og Merete som er like viktige begge to. Her signaliserer scenerommet et offentlig rom, et rom der begge de kvinnene vi skal møte har like stor grunn til å være, ikke minst fordi de allerede har etablert dette som et scenerom gjennom prologen. Temaet de to kvinnene snakker om er Lydias ekteskap. Vi blir kjent med Lydias liv i parken, men får ikke vite spesielt mye om Merete. Merete er faktisk den eneste av kvinnene vi ikke blir presentert for i denne runden. Hun er som en del av scenerommet å regne. Lydias ekteskap er ordnet på en spesiell måte ettersom hun og mannen hennes ikke bor sammen, men har hver sin leilighet. Dette er praktisk. Men den offentlige parken og Lydias handling signaliserer allikevel kanskje noe annet. Ettersom Lydia reklamerer for og snakker om sitt perfekte, logisk ordnede liv, skulle man kanskje anta at hun ville vise oss dette livet. Dette kunne hun gjøre ved å være plassert i sitt hjem der “vi slipper hverandres rot”.(Teigen,2000,9) Det at hun ikke tar oss med hjem understreker på et vis ordene som faller mot slutten av denne scenen om ekteskapet “Men det er for ryddig i stuene.”(Teigen,2000,10) Dette er den eneste kommentaren til at alt

kanskje ikke er så perfekt i hjemmet som hun sier. Men plasseringen av samtalen taler sitt tydelige språk; Lydia sitter i parken som en hjemløs.

I klesbutikken blir vi presentert for to kvinner. Nanna og Toril. De er svigerinner og det tar ikke lang tid før vi er klar over maktforholdet dem i mellom. Det er tydelig at det er Toril som sitter med makten, hun har penger, i motsetning til Nanna, dessuten har hun et slags berettiget nag til Nanna. Nanna har gjort noe mot Toril som gjør at Toril også er den moralsk overlegne. Det kommer frem under samtalen at Nanna og Torils bror, Andreas, har beholdt søsknenes barndomshjem og at Toril og Andreas ikke har snakket med hverandre på en god stund. Søskenforholdet ser ut til å ha kommet galt av sted på grunn av penger. Dette understrekes igjen ved at Nanna snakker om barndomshjemmet som forfallent og ikke noe særlig å ha: “NANNA Det er alt for fuktig. Herregud, huset holder på å ramle sammen. Dere kan være glade for at dere slapp unna den gamle rønna. Det var ikke akkurat noe å bli uvenner for synes jeg.” (Teigen,2000,12). Dessuten er det ingen tvil hva som er Torils motivasjon for å være sparsom med opplysningen om sitt eget liv. Så lenge hun holder kortene tett ved brystet opprettholdes status quo og Toril er overlegen både moralsk og økonomisk. Dette understrekes også av scenerommet i denne scenen. Møtet foregår i Torils butikk. Beviset på hennes vellykkede liv. Torils butikk er premien for moralsk og økonomisk fornuft. Hun har klart å skape seg et godt liv, i hvert fall på utsiden, til tross for at hun ikke har fått det som rettmessig var hennes. Istedenfor å “snuske til seg”(Teigen,2000,16) ting som ikke er hennes, har hun arbeidet hardt og spilt etter reglene og oppnådd suksess.

I scene 3 er vi på Barselsavdelingen. Her er det Alina og Irene vi blir kjent med, men vi blir også introdusert for deres respektive forhold til, og dermed indirekte introdusert for, Berit. Dette er et møte mellom tante og niese, og her er det også en som har overtaket. Alina er forurettet fordi Berit agerer som sendebud for sin søster Berit, Alinas mor. Hun hadde forventet at Berit selv ville komme på besøk på barselsavdelingen og besøke barnebarnet sitt. Det er tydelig at Irene føler at dette er problematisk allerede når hun ankommer:

“Irene gir Alina en stor og god (litt overdreven) klem og leverer en gave. Hun kikker fort oppi barnesengen. Alina drar dynen til side så hun får se.

IRENE

Det var pike, ikke sant?” (Teigen2000:18)

Det er tydelig at Irene prøver å kompensere for den litt trykkende stemningen ved å vise omsorg. På den måten uttrykker hun kanskje at det er helt normalt for henne som tante å komme og se på sin nieses nye baby. Det viser seg derimot etter hvert i samtalen at det ikke er helt naturlig for henne å være her på besøk. De to har tydeligvis ikke hatt så mye kontakt – i hvert fall ikke den siste tiden:

“IRENE

Jeg er litt sjokkskadet, må jeg si. Jeg trodde det var et halvt år til eller noe sånt. Berit hadde akkurat fortalt meg at du var gravid, og så ringer hun plutselig og spør om jeg kan gå på visitt! Det gikk fort!

Det er så lenge siden at jeg har sett deg at jeg nesten hadde glemt hvordan du ser ut.”

(Teigen,2000,19)

Det sterile sykehusmiljøet og kontrasten til det varme og kjærlige forholdet mellom den nybakte moren og hennes datter understreker nettopp dobbeltheten i samtalen og forholdet mellom tante og niese . Man forventer et familiært forhold av samme art som det mellom mor og datter, familieband og varme følelser, men under et godt forsøk på å vise det, er dette forholdet i bunn og grunn en steril kulisse.

I scene 4, er scenen flyttet til et kloster og vi har nok et raskt scenskift. I denne scenen blir vi presentert for Guro for første gang. Hun har søkt til det enkle livet i klosteret og ønsker å bli nonne. I denne scenen er hun i dialog med den første bikafiguren vi møter, søster Katarina. De to kvinnene har kjøkkentjeneste i de nøkterne, kyske omgivelser i klostret, men samtalen står i kontrast til bakgrunnen. I begynnelsen er det en veldig sikker Guro som forteller Katarina hvor flott hun synes det er å være i klosteret. Men ettersom samtalen utvikler seg forstår vi at det er noe annet som også tumler rundt i Guros hode:

“GURO

Kanskje det er derfor jeg liker deg så godt. Du er så pen, du skinner, liksom.

Men jeg ser at du har opplevd noe trist.” (Teigen,2000,25)

Etter hvert blir dette forsøket på å komme tettere på Katarina tydeligere. Det likner mer og mer på en seksuell tilnærming og i det scenen kulminerer er Guro blitt fysisk.

"Guro kommer nærmere og nærmere Katarina.

GURO

Jeg elsker å være her. Jeg elsker deg! Det må vel være lov?

KATARINA

Ikke rør meg.

Guro klamrer seg til Katarina, Katarina er voldsom, slår Guro for at hun skal slippe henne. Guro blir forbauset, slipper. De ser på hverandre, Katarina er mørk i ansiktet, plutselig slår hun Guro igjen, hardt, i ansiktet.”(Teigen,2000,27)

Kulissene understreker Guros forvirrede vesen. I disse kyske, stille omgivelsene der det viktigste idealet er fornektelse av overflod, bruser følelsene hennes nettopp av overflod. Hun klarer ikke å holde, selv den største synd, kjødelig lyst, under lokk.

I scene 5, er scenen igjen flyttet til et helt annet sted. Vi er på legekantoret til Vivian hvor vi blir kjent med Vivian og Berit. Berit er Vivians pasient som hun prøver å nå fram til Berit som er alvorlig syk, men nekter å ta pasientrollen. Hun er karrierекvinne først og fremst også i forhold til liv og død. I utgangspunktet er hun aller mest interessert i Vivians private forhold, hennes ekteskap til Harald Myhre. Når Vivian forteller henne de alvorlige nyheten om helsen hennes reagerer hun overraskende i forhold til hva man forventer:

VIVIAN (synes det er vanskelig)

Du var til mammografi.

BERIT (irritert)

Jeg vet det.

VIVIAN

Og ultralyd. Ja. Jeg fikk resultatene, og da.. Du kom jo ikke til forrige time, så..

BERIT

Så hva?

VIVIAN

Jeg forstår at du kanskje er redd, men det er viktig og ta dette alvorlig.

BERIT

Ja?

VIVIAN

Kulen må høyst sannsynlig fjernes.

BERIT

Så fjern den, da.” (Teigen,2000,30)

Det virker nesten som at Vivian tar nyhetene mer alvorlig enn Berit gjør. Vivian har tilsynelatende større problemer med å overrekke nyheten enn Berit har med å ta den imot. For Berit er dette “Business as usual” og hun ser nesten ikke ut til å forstå at det overhodet angår henne.

I scene 6 Forlagshuset er vi på fest i et forlagshus der vi blir kjent med Merete. Her står det ingenting om hvordan scenen skal se ut, så vi kan anta at det skal være en ganske naken scene der kulissene ikke er så mye av den materiell art, men dannet av skuespillerne og deres bevegelser.

Det er det sosiale ved festen som spiller en rolle for scenen i forhold til presentasjonen av karakteren Merete. Dermed kan Teigen danne uttrykket for festen ved hjelp av “en gruppe leende og drikkende kvinner”(Teigen,2000,33)

Samtidig som vi legger merke til at den eneste formen for kulisse er denne menneskelige kulissen med kvinnegruppen, ser vi at Merete ikke er en del av denne gruppen: ”Merete (50) er på forlagsfest. Hun står ensom og sjenert med et hvitvinsglass i hånden, ser bort på en gruppe[...].”(Teigen,2000,33). Hun er altså ikke en del av kulissene og på den måten står hun fram i forhold til bakgrunnen fra publikums perspektiv. Samtidig, fra perspektivet på scenen, er hun nettopp en del av bakgrunnen i det hun er usynlig for kulissene, eller fellesskapet som kvinnene representerer ved å utgjøre festen.

Merete kommer til slutt i snakk med Sara Carløen, når Sara tar initiativet og bryter ut av fellesskapet og går over til Merete og snakker med henne. Vi kan si at Sara går fra å være en del av kulissene til å bli en karakter i denne scenen.

Indikasjonen på at Merete er beskjeden og litt sjenert får vi bekreftet i løpet av denne samtalen. Hun unnskylder overfor Sara Carløen at hun ikke kjenner henne og hun forklarer nøkternt hva hun driver med. Men når Sara kritiserer hennes arbeid blir hun intens og dyspindig og vil fordype seg i en samtale med Sara. Dette passer ikke den festlige, overflatiske tonen det er lagt opp til i denne scenen:

“SARA

Jeg tror jeg har forstått. Jeg synes bare de bildene dine er helt groteske, og det må jeg få lov til. Lager du en sånn bok så må du tåle å få reaksjoner. Poenget er: Vi kan ikke gjøre noe for de døde barna!”

MERETE

Vi kan huske dem!

Sara drikker igjen, brydd.

SARA

Du, nå må jeg en tur på toalettet, unnskyld meg...

Sara går. Merete ser seg omkring, dukker ned i vinglasset idet en gammel dame kommer mot henne.” (Teigen,2000,38)

Dermed står Merete alene igjen som karakter i scenen, Sara blir igjen en del av fellesskapet og kulissene. Når Merete så blir snakket til av en annen dame, ønsker hun ikke lenger denne kontakten med fellesskapet. Hun tar en avgjørelse om å avslutte handlingen i scenen ved å gå av scenen og ikke lenger ta imot henvendelser fra fellesskapet. Når hun så, som eneste karakter, går av scenen, er dette også en avslutning på scenen.

I scene 7, Konserthuset møter vi enda en kvinne, konsertfiolinisten Anna. Vi er i hennes garderobe der hun er i ferd med å gjøre seg klar til konsert med hjelp av sin assistent, Gerd. Anna ser i det ytre til å passe inn i omgivelsene, ikke minst den scenen vi

vet hun skal innta, men som vi ikke ser. Men med en gang dialogen starter vet vi at dette ikke stemmer. Hun er plaget av usikkerhet i forhold til seg selv og sin prestasjon:

“ANNA
Jeg er for tykk.

GERD
Du er helt fin.

ANNA
Jeg kan ikke ha denne kjolen. Fløyelen forsterker fettet. Magen min disser.

GERD
Det er fordi du disser på den” (Teigen,2000,39)

Slik fortsetter samtalen mellom de to. Anna veksler mellom å kritisere seg selv og omgivelsene. Hun hevder at hun er ensom og at ingen bryr seg om henne. Også dette er fiolinens skyld. Scenens dramatiske høydepunkt er når den eneste hun hadde igjen går sin vei. Gerd orker ikke mer og slutter som assistent.

Scenen slutter med en lydkulisse: “ANNA’s fiolinkonsert.” (Teigen,2000,43) Denne fungerer som et frampek til hva som vil skje i neste del.

Alle disse store, hurtige scenskiftene er utført på det enkleste scenetekniske vis med få materielle kulisser som skal flyttes inn og ut på scenen. Målet er ikke å skape store illusjoner som publikum kjenner igjen, men å skape omrisset av slike omgivelser. Omrissene er laget av et slags minste felles multiplum, det er kuttet inn til kjernen og scenen er bygget opp slik at den bare fremviser det aller viktigste for at publikum skal tro på at dette er et miljø av den typen vi alle kjenner fra livet. Men publikum er nødt til å bidra med sin egen fantasi, sannsynligvis nesten uten at de merker det, for å danne det ferdige bildet. På denne måten er publikum aktivt med i dannelsen av det ferdige produktet. De blir en del av teaterforestillingen i det den også hviler på deres tolkning.

8.4 Del2 Leken med former fortsetter- det borgerlige teaters former.

Den delen som følger kronologisk etter Del 1 er absolutt ikke kronologisk i forhold til virkemidler og uttrykk på scenen. Mens den forrige delen forholdt seg til den moderne filmsjangeren i forhold til scenskift og et minimalistisk moderne teater for å gjøre de raske filmatiske scenskiftene mulig, er denne delen ikke så moderne som den forrige. I forhold til kulturhistorien, går vi et skritt tilbake. Vi befinner oss plutselig i et Ibsensk univers, midt i den borgerlige spisestue.

Scenehenvisningene er mye mer detaljert enn i den forrige delen. Her har forfatteren bestemt seg for gå i detalj i forhold til hvordan scenen skal se ut i motsetning

til hva hun har gjort i de andre delene. Scenehenvisningen i begynnelsen av 1.scene minner om det borgerlige teaters gestalting av et en illusjon. Hvis man tar i bruk illusjonsteateret som en tolkningsnøkkel i den delen vil det hjelpe på forståelsen av tematikken.

1.scene heter “STOR STUE”, 2.scene “MINDRE STUE” og 3.scene “MINSTE STUE”(Teigen,2000). For hver scene flyttes veggene på scenen slik at den blir mindre. Selve innredningen endres også og blir mindre stram slik at man får en følelse av at scenerommet oppløses selv om det blir mindre og dermed strammere på den måten. Scenerommet følger utviklingen i teksten, polylogen, som fremsies. Den underbygger budskapet i teksten, på samme måte som Ibsens symbolske scene gjør det i hans symbolistiske stykker.

Konnotasjonene til den Ibsenske titteskapsscene kommer klart fram også i det at scenerommet er innrammet i forhold til scenen. I scene 2 og 3 er dette naturlig ettersom scenen jo flytter seg når den blir mindre. Også i 1.scene får vi en indikasjon på at den dekorerte delen av scenen er mindre enn selve scenens flateinnhold: “Toril og Irene kommer til syne utenfor selve spisestue, men sentralt i scenerommet, ved inngangspunktet”(Teigen,2000,46). Dermed vil det hele tiden være en del av en udekorert scene som er synlig for publikum, med mindre denne er dekket av sceneteppet.

Vi kan si med Elke Platz-Waury at den faktiske scene har fått plass på den fiktive scene, eller i hvert fall er synlig både for publikum i salen og aktørene på scenen, og kanskje også karakterene på scenen.

“Når vi taler om dramatisk rom. Må vi være klar over at det er to romkonsepsjoner som overlapper hverandre: På den ene siden det faktiske scenerommet , bestemt av sceneform, kulisser, aktørens plassering og belysning og på den annen handlingens fiktive sted, slik det fremkalles av dramateksten, Egypt i Shakespeares Anthony and Cleopatra, herregårdskjøkkenet i Strindbergs Frøken Julie eller landeveien i Becketts waiting for Godot. Fiktiv skueplass og virkelig scene kan stå i et ytterst komplekst forhold til hverandre, som Manfred Pfister utførlig har bevist.” (Platz-Waury,1992,15)

Teigen kompliserer forholdet mellom faktisk scene og fiktiv scene i denne delen. Når hun trekker sammen den fiktive scenen og avslører illusjonen ved å trekke den faktiske scenen så og si inn i den fiktive scenen, stiller hun seg med en nesten ironisk avstand til den Ibsenske scenen hun konnoterer til. Hun setter et annet lys på betegnelsen titteskapsscene. Vi sitter virkelig og titter inn på en liten del av scenen og det er ikke gjort noe forsøk på å dekke over fraværet av omgivelsene. Disse menneskene lukker seg inne

fra omverdenen og trekker seg tilbake fra samfunnet, på samme måte som Ibsens karakterer gjorde det. Men mens Ibsens borgerskap opprettholdt illusjonen ved at vi kun så bak fasaden i det rommet de selv valgte å leve ut sin fortid, slipper disse karakterene omgivelsene inn ved å trekke den faktiske scenen inn i scenebildet. Den faktiske scenen blir en del av den fiktive scenen, publikum blir gjort oppmerksom på dette av karakterene, selv om skuespillerne ser ut til å ta det som en selvfølge, ved at de kommer inn ved inngangspunktet som markerer overgangen mellom faktisk og fiktiv scene – i den grad det egentlig er en overgang.

Midt i dette stykket har vi altså et borgerlig drama av samme scenemessige private karakter som hos Ibsen. Scenen er trukket inn i det private rom, langt vekk fra det offentlige rom vi møter i de andre delene, der alle scener er lagt til mer eller mindre offentlige rom. Men den nye tids borgerskap er av mindre privat karakter enn Ibsens borgerskap. De har tatt konsekvensen av alle problemene fordekking og hemmeligholdelse skapte for Rebekka West og hennes Ibsenske søstre.

Når Teigens åtte kvinner møtes i dette titteskaper er det på et nytt borgerskaps premisser. Alle disse kvinnene tilhører i utgangspunktet den øvre middelklassen med sine nye idealer der en privatsak ikke lenger nødvendigvis er en privatsak og det å proklamere både gode og vonde hendelser i livet sitt er et ideal. Denne samlingen av viktige kvinner i Berits liv er samlet til noe som minner om et talk show. Nå skal de snakke ut og snakke sammen på beste Ricki Lake eller Oprah Winfrey maner. De kvinnene vi ble introdusert for en etter en ved hjelp av små filmklipte scener i Dell, skal vi nå bli bedre kjent med gjennom en opprulling av fortiden, men denne gangen fordi det er et ideal å snakke om ting og “få dem ut” heller enn fordi fasaden rakner og man ikke lenger evner å holde på hemmeligheten. Denne aftenen er i Berits regi og den skal være en feiring, i følge henne:

“IRENE

Hva er det vi skal feire? Har du fått jobb i USA?

BERIT

Jeg skal fortelle det snart.

GURO

Hun har snakket om en overraskelse, men jeg vet ikke hva det er.” (Teigen,2000,47)

Gjestene skal ikke bare få del i Berits hemmelighet, den skal også presenteres som en overraskelse. Dette er iscenesettelse fra Berits side og den understrekes ved at scenerommet ser ut som det gjør. Teigens scene er ikke bare et spill med fiktiv og faktisk scene, men hun bruker også et annet teatervirkemiddel; scene-i-scenen.

De åtte kvinnene som er tilstede i scenen understreker med sitt antall, iscenesettelsen. Den niende kvinnen, Alina, er på en måte til stede. Hennes fravær kommenteres så ofte og av så mange at det understreker hennes nærvær i morens hode og hennes ønskede fysiske nærvær.

“BERIT

Nå håper jeg Alina kommer snart også, så har jeg alle de nærmeste rundt meg...

TORIL

Ja, gratulerer da. Irene har fortalt med at du er blitt bestemor!

IRENE (overrasket)

Kommer hun?

BERIT

(til Toril): Takk.

(til Irene): Hvorfor skulle hun ikke det?” (Teigen,2000,48)

Litt senere i scenen får vi vite at Irene vet noe om Alina som Berit ikke har oppfattet, nemlig at hun ikke kommer denne kvelden:

“BERIT

Hvor kan Alina være?

IRENE

Jeg trodde ikke hun ville komme. Det var det hun sa til meg.

BERIT

Det har hun aldri sagt til meg!

IRENE

Da kommer hun vel da.

BERIT

(til Irene, veldig opprørt) : Hva er i veien med deg?” (Teigen,2000,55)

Berit kommer forstår etter hvert at Alina faktisk ikke ønsket å komme, men hun klarer ikke å la være å nevne datteren, hun ringer henne og trygler henne om å komme, hun nekter å slippe Alina. På den måten er Alina allikevel hele tiden tilstede i selskapet. Dette bruddet med scenens absoluttet, ved å snakke om en som ikke er tilstede, er et eksempel på det illusjonsbruddet Szondi snakker om i “ Det moderne dramaets krise”. Å bringe Alina inn på scenen fra et sted som er utenfor scenen og usynlig for publikum, minner publikum på scenens begrensning på samme måte som nærværet av et fiktivt scenerom understrekes ved at det er fjertet på deler av den faktiske scene. “Det som ikke står skrevet, gir også mening” (Teigen,2000,2)

Den krypende scenen i denne delen er nok det mest påtagelige sceniske virkemiddelet i dette stykket. Men hvordan forholder det seg til det som foregår i dialogen – eller altså teksten?

I 1 scene er som sagt stuen på sitt største og det heter i scenehenvisningene at det er “En stor borgerlig spisestue.”(Teigen,2000,43) I stuen befinner seg også “et langbord, en sjenk der tallerkner, glass og bestikk er lagt frem.”(Teigen,2000,43) Dette er

startpunktet. Bordet er ennå ikke dekket, gjestene er ikke ankommet. Vi aner konturene av et flott og storslagent middagsselskap med langbord og flott oppdekning. Men allerede her aner vi allikevel at ikke alt er like strøket som overflaten vil ha oss til å tro. Med en gang det første mennesket kommer inn i rommet, får vi et hint om at under overflaten er situasjonen en annen. Berit kommer effektivt inn i rommet og prøver å leve opp til den standarden denne spisestuen setter, men vi skjønner raskt at det kan bli vanskelig: “Plutselig stopper hun, fremdeles mens hun holder i en gardin, armene hennes er hevet over hodet. Langsomt bøyer hun seg, krøker seg sammen. Hun går mot spisebordet. Så retter hun seg og undersøker det ene brystet alvorlig.”(Teigen,2000,43)

1.scene forsetter mot festen. Gjestene ankommer en etter en etter en. De fleste er spent på hva Berit vil fortelle dem, hva overraskelsen er. Bordet er fortsatt uklanderlig dekket, gardinene er trukket for, champagnene blir servert og alt er som det bør være – en festlig atmosfære. Vi aner allikevel straks noen nye problemer eller intriger under overflaten. Begge har sine røtter tilbake i tid og vi ser fortsettelsen av dem i dag. Begge omhandler Berits forhold til nær familie. Som nevnt tidligere ligger det en konflikt rundt datteren Alina som nettopp har fått en datter, Berits barnebarn. Denne konflikten blir forsiktig avdekket allerede når champagnen blir servert. Berit er veldig opptatt av Alina skal komme, og ikke minst, at hun skal komme uten datteren sin. “ BERIT Hun kommer ikke med barnet, det passer ikke.” Berit blir spurt om babyen ennå en gang og er meget krass når hun avviser at den kommer. Hun insisterer like hardt på at Alina kommer, men går med på å gå til bords etter at Guro har foreslått at de så smått skal starte.

Nettopp Guro er sentrum for den andre konflikten. Hun er Berits stedatter og er gjennom hele den scenen en støtte for Berit. Det er allikevel et misforhold mellom de to kvinnenes makt i forhold til hverandre. Berit behandler Guro nærmest som en tjener, samtidig som hun er forholdsvis spydig og lite takknemmelig for den støtten Guro hele tiden gir. Guro er på sin side oppmerksomheten selv og passer på Berit og at hun har det bra. Når de så til slutt setter seg ved bordet, manifesterer det vanskelige forholdet seg gjennom karakterenes plassering:

“Berit går til bordet. Guro er raskt i gang med å fylle hvitvin i glassene på bordet. Vivian får akkurat avverget at Guro heller vin i glasset hennes, hun får en flaske Farris i stedet.

BERIT

Anna sitter der, Toril og Irene der, Vivian, Merete, Lydia, Guro og ... Alina.

Slik er de plassert ved bordet:

Toril Irene Vivian Merete Lydia Guro (Alina)
Anna Berit
Guro setter seg. Hun setter seg ikke nærmere Berit selv om Alinas tallerken er fjernet.
De andre setter seg, Berit blir stående ved plassen sin.”(Teigen, 2000,56)
Guro er klar over at ingen kan ta Alinas plass, også rent fysisk. Hun har

tydeligvis avfunnet seg med å sitte lenger vekk fra stemoren - å være på andre plass.

En rekke forhold er i ferd med å avsløres i 1.scene. Foruten Berits forhold til datteren og stedatteren, er det også tydelig at hun har et litt vanskelig forhold til sine søstere, Toril og Irene:

“BERIT
Irene og Toril, søstrene mine. Tenk at vi ikke har sett hverandre på tyven år, Toril!
TORIL
Seksten år og åtte måneder.” (Teigen,2000,61)
Ikke bare er det spesielt nok i seg selv at det er så lenge siden Berit og Toril

har sett hverandre, men mens Berit tydeligvis bare har latt tiden gå og ikke har helt oversikt over hvor lenge siden det er, vet Toril nøyaktig hvor lang tid det har gått, noe som kan tyde på at det kanskje har vært en større del av Torils bevissthet enn Berits.

Slik er det en rekke forhold mellom flere av deltakerne på festen som viser seg å være problematiske. Vivian er tilstede som Berits lege, men hennes tilknytning til forsamlingen er slett ikke så enkel.. Hun er også gift med Harald Myhre som er Berits venninne, Lydias, eksmann:

“LYDIA
Så du visste at vi skulle møtes?
VIVIAN
Ja... det var derfor jeg skulle komme. Jeg trodde du hadde avtalt det med Berit?
LYDIA
Det er da ikke meg i det hele tatt.
VIVIAN
Hadde du ikke sagt at du gjerne ville møte meg da?”(Teigen, 2000,67)
Annas fasade slår også sprekker etter at hun spør Vivian om en resept på

sovetabletter. Hun klager også over at det er varmt i rommet. Det er mulig hun føler seg ubekvem i situasjonen, men det kan jo også virke som hun kanskje har et avhengighetsproblem i forhold til medikamenter.

“ANNA
Du har ikke noen sovetabletter å anbefale? Du skjønner jeg sover så forferdelig dårlig.
Merete hører spørsmålet, følger med på samtalen.
VIVIAN
Nei, det vet jeg ikke, jeg pleier ikke å...
ANNA
Det er en fryktelig plage. Jeg har ikke noen skikkelig sekretær for tiden. Alt er så kaotisk fordi hun jeg hadde sluttet. Hun pleide alltid å sørge for at jeg hadde det jeg trengte.
VIVIAN(vantro)

Skaffet hun deg sovetablettene?” (Teigen,2000,75)

Til slutt får vi også et hint om at Meretes historie ikke er så rosenrød, den

heller, når hun bidrar til samtalen om sovetablettene.

“MERETE

Jeg fikk en resept av legen min!

ANNA

Du kunne ikke ordne med en resept til meg, vel?

VIVIAN

Beklager, jeg synes nok ikke det er så enkelt..

IRENE(lavt)

(til Vivian): Merete har hatt en fryktelig opplevelse, det er ikke så rart at hun bruker en sånn medisin.

VIVIAN

Opplevelser?

Merete hører hva Irene sier til Vivian.

IRENE(dempet)

Ja, hun mistet sønnen sin.” (Teigen,2000,77)

Når 2.scene tar til er altså et lettere avslørt selskap som er forsamlet i stuen.

Stuens utseende er annerledes enn da 1.scene begynte, både i overført og bokstavlig

betydning:

”Veggene er flyttet slik at rommet er mindre og trenger seg mer på. Gardinene er trukket halvveis til side og duken forsvunnet slik at det synes at langbordet er en rekke småbord som står inntil hverandre. Stolene er rotete plassert rundt bordet. Det er rødvin i glassene.” (Teigen,2000,81)

På samme måte som karakterene er blitt avslørt er også bordet avdekket.

Scenehenvisningen viser en scene som holder på bli gradvis avkledd. Vi ser at bordet egentlig ikke er et stort bord men flere små bord, på samme måte som at dette selskapet ikke er en stor venninnegjeng, men fragmenter av Berits liv. Stolene er flyttet slik at det er uorden og karakterene ikke lenger samles om det samme punktet, men om flere forskjellige punkter. – Igjen er selskapet fragmentert. Samtidig er rommet mer intenst ettersom det er blitt mindre og mer intimt. Den trykkete stemningen vi opplever gjennom 1.scene, og som ikke blir mindre, snarere motsatt, er manifestert i at veggene er flyttet og rommet er blitt mindre. Rommet “trenger seg mer på” (Teigen,2000,81), rett og slett.

De første samtalene i denne scenen er like fragmenterte som selve scenerommet. Her møter vi polylogen, snarer enn dialogen. Det er flere samtaler på gang og igjen dreier de seg om forskjellige ting, og de krysser hverandre og blander seg med hverandre.

“LYDIA

(til Toril): Underlig hvordan tiden går, så mye som har skjedd.

VIVIAN

(til Irene): Merkelig hvordan alt henger sammen.

GURO

(til Merete): Jeg trodde på en måte jeg hadde funnet ut hva livet dreide seg om, og så hadde jeg ikke skjønt noe! Jeg har vært helt bevisstløs, liksom.

IRENE

(til Vivian): Før ble jeg aldri sint.

TORIL

(til Lydia) Alt har gått så fort, jeg føler jeg har så mye å ta igjen.

MERETE

(til Guro): Kanskje det.

Slik innleder kvinnene denne scenen ved nærmest å oppsummere eller evaluere det som ble avdekket i den forrige scenen.

Berit tar regi over en ny scene. Hun vil ha luftet en annen konflikt. Denne gangen bestemmer hun selv at det skal gjøres opp og med hvem. Hun gjør det også litt mer privat enn i forrige scene. Nå får vi, som publikum, vite hvorfor Anna, som hittil ikke har hatt noen spesiell plassering eller funksjon i forhold til resten av selskapet, er invitert:

“Berit setter på en CD og vakker fiolinmusikk strømmer ut i rommet. Hun går til plassen sin ved bordet, rett overfor Anna som fremdeles sitter:

ANNA

Min innspilling! Så hyggelig.

BERIT

Husker du Ivar Antonsen?

ANNA

Ja, det er klart.

BERIT

Jeg var sammen med ham på gymnaset.

ANNA

Det var da jeg som var sammen med ham!” (Teigen,2000,2)

Konflikten med Anna dreier seg altså om en mann. En mann de to ambisiøse kvinnene har hatt felles. Det viser seg at Ivar Antonsen var kjæreste med Berit først, men slo opp med henne for å bli sammen med Anna. Denne gamle konflikten, som Anna ikke en gang visste hun var del av, skal altså bringes til torgs og gjøres opp.

CD'en Berit setter på, som er en av Annas innspillinger, fungerer som en lydkulisse. Det er ikke uvanlig at man har lydkulisser på film, nemlig filmmusikk. Å bruke musikk som endel av kunstverket er ikke ukjent fra hybride teatersjangere som opera, og var et ideal for Wagner og hans Gesamtkunstwerk. I denne sammenhengen virker det mer som en rekvisitt på teaterscenen. Berit bruker denne CD'en bevisst for å starte samtalen med Anna. Samtidig er det en naturlig del av det sceniske miljøet - å ha musikk i bakgrunnen til middagen er passer godt inn i det bilde Berit prøver å skape av sin egen virkelighet.

I denne scenen er mennene i kvinnenes liv nærværende, til tross for sitt fysiske fravær. Berit snakker Ivar Antonsen med Anna, Anna selv bringer sin tidligere elsker, Alexandre, på banen – selv om det er en løgn at de fortsatt er sammen. Lydia på sin side

snakker om ekteskapet med sin mann og deres praktiske ordning, mens Toril snakker om sin elsker, som er gift med en annen kvinne. Når kvinnene nå beveger seg inn på mer intime områder av livene sine står det i stil med at fasaden på scenen er blitt litt løsere. På samme måte som dukene er borte fra bordene og avslører hva som skjuler seg under, nemlig en masse småbord, er kvinnene i ferd med å gå inn på de små elementene som utgjør følelseslivet deres og de begynner med mennene.

I løpet av scenen kommer de også inn på andre intime sider ved livene sine. Guro forteller at hun har begynt å studere psykologi etter at oppholdet i klosteret ikke ble noen suksess. Merete letter på sløret og forteller historien om sønnen sin og hvordan han døde, og også hvordan hun mistet kontakten med den andre sønnen sin og mannen sin etter denne ulykken.

Scenen avsluttes med at Berit ringer til Alina, men hun blir avvist ved at Alina legger på røret. Alle kvinnene i rommet lytter med til samtalen og har full oversikt over hvordan Berits fasade faller, hvordan hun mister kontrollen over denne sammenkomsten og hvordan hun dermed mister den kontrollen hun prøver å holde over livet sitt.

3. scene heter også "MINSTE STUE" (Teigen,2000,99). Stua har altså krympet enda et hakk og kaoset råder på en helt annen måte enn i da Del 1 tok til.

"Veggene er skjøvet enda lenger sammen slik at rommet nå er mye mindre og trenger seg enda mer på. Gardinene er tatt helt ned. Småbordene er flyttet, de står vilkårlig spredt utover. Damene drikker cognac. Anna prøver å sminke seg. Lydia og Berit snakker til Merete." (Teigen,2000,99)

Utviklingen av scenen er en naturlig utvikling fra forrige scene. Når stua var blitt krympet, bordene var avslørt og selskapet allikevel oppløst og fragmentert, var den naturlige fortsettelsen at stua ble mindre, bordene oppdelt og selskapet dermed også oppdelt helt fysisk. Gardinene som var trukket fra i forrige scene, kunne ikke minimeres på noen naturlig måte og er blitt fjernet fra vinduene. Dette gir en følelse av at vi er på vei inn i en annen type teater. Vi beveger oss inn i den absurde teatersjangeren. Her har scenen overtatt for illusjonen igjen. Dvs scenens budskap har overtatt for den illusjonsbyggingen som skulle ha omkranset tekstens budskap.

Lenger ut i teksten får vi den samme absurde følelsen, en følelse av dejavu når de tre venninnene Lydia, Berit og Merete snakker sammen. De sitter mitt i denne strippede og minimerte borgerlige spisestuen, som nå er blitt til noe upersonlig, nesten offentlig. Folk kan titte inn på de gjennom de nakne vinduene og de vil da kunne se flere grupper

av kvinner, som om de ikke kjenner hverandre, heller enn et selskap med venninner. Når de tre kvinnene sitter sammen og prater, omfavner de hverandre som gode venner gjør det. Replikkene deres lyder også som gode venners prat, og vi har hørt dem før:

“LYDIA

Nå er vi sammen.

BERIT

Som i gamle dager.

MERETE

Så lenge det varer.” (Teigen,2000,100)

Dette er replikker som også falt i Prologen. Dermed har vi kommet til det punktet prologen viser til. Ringen ser ut til å være slutte tekstlig sett. Scenen ser også ut til å følge etter inn i det nærmest absurde.

De andre kvinnene i rommet er ikke ferdige med sine historier, de er heller ikke kommet til en avslutning i det samværet Berit har invitert dem til. Det er som at det fullkommene absurde ikke har oppstått ennå og kvinnenens fest fortsetter.

Mens Berit og Toril går i vinkjelleren etter mer å drikker, har Lydia og Vivian en samtale om Berits vilje til å overleve, som dreies inn på Vivian og Haralds forhold. Det er tydelig at Lydia har ventet på en anledning til å snakke med sin eksmanns nye kone og finne feil hos enten Vivian eller i forholdet mellom Vivian og Harald. Dialogen dreier seg plutselig om de vanskelige forholdene til menn. Torils forhold til en gift mann og Lydias mistanke om Vivians forhold til Haralds mens han fortsatt var gift med henne.

“LYDIA

Jeg tror dere kjente hverandre før jeg flyttet ut. Plutselig bare bodde dere sammen. Tenkte ikke på barna. Turtelduene.

BERIT

Herregud, Lydia. Det var du som flyttet fra ham! Såvidt jeg husker kjente du Johan lenge før du flyttet fra Harald.”

Slik forsetter samtalen å handle om de vanskelige og oppløste forholdene, eller forhold som er i fare for å bli oppløst snart. Det handler om eksmenn, om elskere som er gift med en annen, ektemannen som bor et annet sted. Alle disse oppløste og fragmenterte forholdene er hva det handler om på denne oppløste og fragmenterte scenen. De oppdelte bordene, gardinene som ikke lenger henger i vinduet, rommet som er blitt trangere, illustrerer kvinnenens følelser i forhold til disse forholdene.

9 Intertekstualitet i Mater Nexus- Del 1.

Som jeg har vært inne på i kapittel 8.3 er Del1 i Mater Nexus en slags presentasjon av karakterene overfor publikum. I det kapittelet så jeg på teksten og scenen i forhold til hverandre i et forsøk på å se hva som dominerer, om noe, og hvorfor. I dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn på det jeg så vidt nevnte i den omtalte analysen, nemlig bruken av filmatiske teknikker. Eller mer nøyaktig filmtekniske virkemidler omgjort og tilpasset teaterscenen.

Det første jeg vil se på i denne forbindelse er de raske kuttene fra scene til scene i Del 1. De to fortellertekniske elementene Teigen leker med i denne delen er rom og tid. ”Med narrativt rom forstår vi det fiktive universet som den narrative diskursen framstiller. At alternativ teori har utvikla fleire termar og distinksjonar for narrativ tid enn narrativt rom, medfører ikkje at romomgrepet ikkje er viktig.”(Lothe,2003,76) Teigen setter rombegrepet på dagsorden i denne delen av sin teatertekst. Hun viser oss en bruk av det narrative rommet som vi kanskje ikke forventer å finne i nettopp en slik tekst, men allikevel har hun tilpasset denne bruken så den fungerer.

For at en teaterscene skal kunne fremstille et realistisk miljø, som den ofte skal og gjør, er den tvunget til å kun ha et rom på scenen i hver akt. Et eksempel på dette er de borgerlige dramaene til Ibsen, som stor sett foregår i et miljø gjennom hele scenen, men hvor murskueteknikken ofte er brukt når man trenger å vise til hendelser utenfor den borgerlige spisestue. I de tilfeller man i et slikt drama er nødt til å flytte handlingen, vil det være i en egen akt så man kan bytte ut interiøret i pausen. De færreste vil vel ha problemer med å oppfatte det praktiske i denne måten å gjøre det på. Denne måten gjør det også mulig å opprettholde illusjonen om virkelighet på scenen. En annen måte ville selvsagt ha vært å benytte seg av en dreiescene, der man hadde flere interiører klare, slik at man kunne bytte disse også midt i akten. Denne metoden minner imidlertid publikum på at det er scene de sitter og ser på og ikke virkeligheten som man prøver å fremstille.

Ikke alle former for teater bygger på å forestille virkeligheten på scenen. I absurdteater for eksempel er det nettopp det absurde, som ikke ligner virkeligheten det er viktig å fange. Her gjelder ingen regler om at scenen skal gjenspeile noe miljø fra den virkeligheten vi vandrer i til daglig.

I filmen er det vanligste å fremstille virkeligheten som vi oppfatter den hver dag, men alle filmer er selvfølgelig heller ikke helt realistiske i sin form. Et eksempel på en film som leker med både tid og rommet er *Being John Malkovich* hvor et av rommene hovedpersonene oppholder seg, og kameraet vinkler fra, er nettopp inne i John Malkovichs hode. Det vanligste er allikevel å fremstille en realistisk virkelighet i film. Så vanlig og så viktig at rommet er et av elementene det blir brukt mye ressurser på å få riktig.

”Koplar vi romomgrepet til film, er det første som slår oss, at filmen suverent viser fram rommet. Sidan framvising og er ei form for utlevering av dei romkonstituerande elementa (stad, hendingar, miljø, personar osv.), legg filmskaparen tradisjonelt mykje arbeide i å finne det rette rommet, den beste lokaliseringa.”(Lothe,2003,82)

Jacob Lothe presenterer videre i denne teksten det poenget at i film er tid og rom like viktige, altså likeverdige, som en motsetning til andre narrative former. Hvis vi forestiller oss denne påstanden opp i mot romanen er det ikke vanskelig å forestille seg at man med enkle grep legger mest vekt på enten det ene eller det andre, og da kanskje lettest i tidens favør. Tiden i en roman går ubønnhørlig mens handlingen drives frem. Hvilken vekt det legges på rommet avgjøres av i hvilken grad det spiller en rolle for handlingen, symbolikken og moralen, og det trekkes fram ved å beskrives av forfatteren. Da filmen er en visuell narrativ form, er jo selve dens natur at rommet hele tiden er synlig for tilskuere, som det er det i teateret.

De narrative sjangrene har det til felles at de forteller en mer eller mindre fiktiv historie til en eller flere mottaker(e). Romanen, novellen og eventyret, er skrevne sjangere som man opplever enten gjennom å lese dem eller å høre dem opplest. Det visuelle elementet er teksten som den fremstår i trykk og, om man opererer med en vid definisjon av 'det visuelle', bildene hver enkelt leser danner i sitt eget hode. Filmene er en sterkt visuell sjanger der bildet er laget ferdig av en regissør klar til å oppfattes objektivt likt av alle som ser filmen. Alle oppfanger selvfølgelig ikke de samme tingene i rommet like klart eller på samme måte og dermed oppstår en form for tolkning som for så vidt ligner den man foretar av et lest rom, men tingene finnes der helt objektiv og dokumentert i bilder. Den samme situasjonen har vi i teateret. Der lages et interiør eller en scene, som selvfølgelig oppfattes litt forskjellig fra tilskuer til tilskuer, men alle fysiske gjenstander er tilstede rent fysisk. Her er det selvfølgelig et dokumentasjonsproblem om man ikke fotograferer scenen fra alle vinkler, men det endrer

allikevel ikke poenget: Film og scene gestalter et fysisk, objektivt miljø som man kan etterprøves eller gjenskapes med de riktige midlene.

Så langt ligner film og teater hverandre i forhold til å skape et rom. Men det som gjør at teknikkene for å fremstille disse rommene er veldig forskjellige i teater og film er den kanskje mest påfallende fysiske forskjellen mellom film og teater: Film er fortid, teater er nåtid. Mens filmen er filmet tidligere enn den vises – et opptak, foregår teaterforestillingen om igjen og om igjen her og nå - live.

”Fotografiet gir eit avtrykk av eit utsnitt av verda, av den fysiske realiteten som omgir oss, og det same gjer filmen. [...] Som eit avtrykk av ein liten flik av rommet er fotografiet òg eit avtrykk av ein liten bit fortid. Fotografiet blir fortidig straks det er tatt [...] Slik er sett er også filmen fortidig, sidan rommet filmen visar fram, viste seg fram (dvs lét seg filme) på eit tidspunkt før tilskodaren ser det samme rommet.” (Lothe,2003,83)

Denne fortidighet gjør det mulig å manipulere tiden i filmen, ved for eksempel å hoppe frem og tilbake i tid ved hjelp av flashback og flashforward, heretter hhv. tilbakeblikk og frampek, eller å vise den samme tiden om igjen flere ganger. Her kan vi forestille oss ekstreme utgaver der lange forløp av fortalt tid blir repetert. I *Groundhog day* blir hovedkarakteren sittende fast i en dag, *Groundhog day*, som feires i en liten by han slett ikke ønsker å oppholde seg lenger enn nødvendig. Han våkner til denne dagen om igjen og om igjen til han løst oppgaven han må løse (er ferdig dannet) slik at han kan fortsette til neste dag. Dette er absolutt mulig å gjennomføre uten større problemer også på teateret. Man vil ikke kunne oppfylle Sczondis krav til absolutthet i teateret, men dersom man ønsker å fortelle historien i *Groundhog day* på teater er det jo enkelt nok å bare bruke det samme rommet om igjen og om igjen.

Tilbakeblikk og frampek er mer krevende å få til på teateret. Mens man kan hoppe frem og tilbake i tid i en film og samtidig bevare illusjonen er dette verre å få til på teaterscenen. ”Film har som sagt ingen datidsform. Derfor oplever vi heller ikke flashbacks som noget der *har* foregået, men som noget der foregår her og nu.”(Bræum,2001,189)

Når man benytter seg av disse teknikkene i filmen bruker man ofte rommet i tillegg til tiden for å forflytte seg i historien. Det kan være man flytter seg til et helt annet rom fordi historien på det tidspunktet foregikk et annet sted enn i rammehistorien. Men hvis man flytter seg tilbake i tid i det samme rommet er det jo ikke usannsynlig at det så litt annerledes ut for ti eller tjue år siden, sågar bare for et år siden. Hvis det er vanskelig

å vise forflytningen i tiden ved hjelp interiøret kan kortere eller lenger hår, eldre eller yngre skuespillere, eldre eller yngre husdyr osv. vise at tiden har gått siden denne hendelsen fant sted i den fortalte tiden. Dette kan man ikke få til på teaterscenen uten at illusjonen brytes. For å endre på interiøret er man i tilfelle nødt til å bytte scene, dreie scenen eller holde en pause mellom to akter. Det siste ville fungere best i forhold til å holde publikum inne i illusjonen. Men når man i tilfelle skal tilbake til rammehistorien ville man være nødt til å ta en pause igjen og dermed kan man verken ha korte eller flere tilbakeblikk uten at dette helt sikkert ville påvirke publikums tålmodighet og til slutt også deres oppfatning av illusjonen. Hvis man bruker andre skuespillere består problemet for så vidt i det samme: å bringe det nye interiøret med den nye tiden ubemerket inn på scenen slik at illusjonen ikke brytes. Med en dreiescene er dette umulig da hele poenget er at man ser en ny scene snurre inn i salen.

Som jeg har vært inne på i kapittel 2.1 er det ikke alle former for teater som krever en illusjon. Absurdteater, performance og flere andre former for moderne teater har slett ikke en scene som bygger opp en illusjon som ideal. Illusjonsidealet ble introdusert med titteskapsscenen og har siden holdt seg godt i det tradisjonelle teateret. Moderne dramatikere er ikke bundet opp av at denne illusjonen skal gjennomføres til det punkt der publikum blir en mottaker av et scenisk inntrykk som viser en virkelighet som ligner vår egen. Ved å kreve mer av sitt publikums fantasi, kan de strippe scenen og bruke enkel midler for å fremstille en virkelighet som slett ikke ligner vår i det ytre, men som vi allikevel ikke har noe problemer med å forstå hva skal forestille og også å leve oss inn i.

Når Teigen benytter seg av flere forskjellige teknikker, som kjennetegner flere sjangere innenfor de narrative sjangrene, gir dette to effekter: Hun løsriver seg fra kravene til en bestemt sjanger, som f.eks. titteskapsteater, eller fiksjonsfilm og hun har muligheten til å bruke sjangrene som et virkemiddel i tillegg til de virkemidlene vi finner innenfor hver sjanger. Når Teigen bruker filmens uttrykk ved å ”klippe” mellom korte scener, bruker hun både filmens virkemiddel og filmen som virkemiddel for å legge vekt på noe spesielt.

Som vi har sett i avsnittene over er det en grunn til at man ikke kan bruke filmens fremvisningsmetode ukritisk på teaterscenen. Spørsmålet er nå selvfølgelig hvordan Teigen overfører denne metoden fra klippebordet til scenen. Jeg har allerede slått fast at

hun har senket lista noe ved å ikke legge seg opp mot kravet om illusjonen av en realistisk verden. Noe slikt ville ganske enkelt vært umulig å få til på teaterscenen, med mindre man rett og slett gjorde som hun gjør i en annen del av stykket; filmer det som skal skje og viser det fram som en egen akt. Men når hun i denne delen velger å fremstille et klassisk filmgrep på scenen er det betimelig å se nærmere på hvordan hun gjør nettopp dette.

Alle stedene er mer eller mindre hverdagslige, samtidig som flere av stedene også er steder der dramatiske omveltninger eller spesielle anledninger i menneskers liv kan finne sted. Skiftene mellom hvert sted er store. For at dette skal være praktisk mulig å gjennomføre må scenerommet enten være strippet med unntak av noen få rekvisitter som markerer i hvilket miljø den enkelte scene finner sted, eller det kan brukes en dreiescene der kullissene endres på den korte tiden hver enkelt scenen utspiller seg. Dette problemet er ikke løst fullt ut i teksten, men en mulig løsning finner vi i sceneanvisningen til flere av scenene:

“DEL 1 – 3.scene – Barselavdelingen

Lyset skaper en stripe, en korridor der Alina (25) i morgenkåpe og tøfler kommer trillende på en liten barneseng.” (Teigen,2000,17)

“Del 1 – 4.scene – Klosteret

To kvinner står ved en kjøkkenbenk.” (Teigen,2000,23)

Sammenliknet med de forholdsvis utførlige scenehenvisningene i resten av stykket, antyder disse sparsommelige henvisningene at det er snakk om en sparsommelig scene som lett kan skiftes ved at man bytter noen enkle rekvisitter som en lysstripe og en barneseng eller en kjøkkenbenk. Dette vil vel også være den mest, om ikke eneste, praktiske måten å gjennomføre de hurtige sceneskiftene som det er lagt opp til.

I *Mater Nexus* bruker Teigen denne teknikken til å presentere oss for kvinnene i stykket og deres situasjon i det fabelen tar til. En etter en får kvinnene som vi møter igjen i Del 2 opptre i en scene der de enten spiller hovedrollen eller en viktig rolle i forhold til en av de andre kvinnene. Hadde dette vært en film ville vi ventet en slik presentasjonsrunde av karakterene. Den ville sannsynligvis kommet i forbindelse med, eller etter et anslag, men den er nødvendig for at det skal være mulig for leseren å følge med i hva som skjer og hvem som er hvem i filmer eller teaterstykker med mange karakterer.

I motsetning til i den neste delen der alle kvinnene som er tilstede samtaler, får

kvinnen her komme til orde helt for seg selv og en og en. Dessuten møter vi hver og en i en episode som er viktig i livet deres og dermed får vi et bedre innblikk i hver karakter. De fleste mennesker i virkeligheten opptrer forskjellig i forskjellige situasjoner. Det er forskjell på om man er hjemme eller borte, om man er trygg eller utrygg. I den neste delen av teksten møtes alle kvinnene på Berits hjemmebane og blir dermed karakterer rundt en sentrums-karakter. Og selv om hun ikke er en hovedkarakter er det allikevel slik at de ikke kan innta eller overta scenen på samme måte som hun gjør der og som de gjør her.

Et annet poeng ved å bruke dette virkemiddelet fra filmen er at man kan leke med tiden. I teateret er det jo stort sett slik at tiden følger i logisk eller kronologisk. I følge Peter Szondis resonnement i *Det moderne dramaets teori* det viktigste kravet til dramaet at det er absolutt, både i tid og rom. Alt som foregår skal foregå i den tiden og det rommet som dramaet konstituerer. ”Dramaet er absolutt. For å kunne vere fullt ut relasjonelt, dvs.dramatisk, må det vere skilt frå alt som ligg utanfor seg. Det kjenner ikkje til noko som er ytre forhold i seg sjølv.” (Szondi,1991,154) Det vil si at fra dramaet begynner til det slutter er den virkelige verden lukket ute slik at det eneste som eksisterer er det som skjer på scenen. Dermed er det viktig å ikke minne publikum på at det finnes en verden utenfor scenen ved å minne om ting som er skjedd i et annet rom eller på et annet tidspunkt. Dette er jo for så vidt en streng måte å opprettholde illusjonen på, men selv om man ikke nødvendigvis følger denne oppskriften virker det vanskelig å faktisk forflytte seg i tid og rom i teateret. Rommet har vi vært inne på, men jeg vil også kikke litt på tiden. Mens Szondi mener at Ibsen, Tsjekov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann har et problem med å holde seg innenfor kravet om absolutthet i dramaet, er det ikke en gang et mål hos Teigen. Allikevel mener jeg det er en sammenheng her. Den ligger i måten Szondi påpeker at Ibsen bryter dramaets absolutthet:

”Det betyr at ei direkte tematisk framstilling av tematikken slett ikkje er mogleg hjå Ibsen. Tematikken gjer den analytiske teknikken nødvendig, men ikkje først og fremst for at tematikke skal bli meir fortetta. Grunnen er at tematikken i vesentlig grad er romanstoff og kan bli scenekunst berre med hjelp av den analytisk teknikken. Men likevel forblir tematikken framand for scenen. For uansett kor mykje den blir bunden saman med ei (i dobbel meining) notidig handling, blir den likevel treng tilbake til fortida og inn i menneskas indre. Det er dette som er Ibsens dramatiske form-problem.”(Szondi,1991,163)

Ibsens problem er altså tiden. Han fremstiller den på samme måte som man kan fremstille tiden i en roman, men overført til scenen, altså ved å la karakterene snakke om

tid som har skjedd i en annen tid en den som fremstilles på scenen. Dermed kan han i det ytre opprettholde en illusjon selv om han minner publikum om at det finnes mer enn bare det som skjer på scenen her og nå.

Mens Ibsen bruker dialogen til å flytte handlingen i tiden, slik man faktisk også gjerne ville gjøre det i virkeligheten, har Teigen som sagt en helt ny mulighet ved å ikke legge seg opp mot det realistiske teaterets utforming. Disse scenene som kommer hurtig etter hverandre viser noe man måtte ha flettet inn i dialogen i et realistisk teaterstykke. Ved å vise hva som skjer istedenfor å snakke om det senere, gjør man det mulig å ha dette stoffet med og allikevel beholde fokus på handlingen. Ettersom Teigen ikke ønsker å ha en bestemt hovedkarakter i stykket blir hun nødt til å legge vekt på alle karakterenes historie i like stor grad og dermed også nødt til å ta med alle deler av alle de ni kvinnenenes historier. Dette får hun fint til ved å la hver kvinne spille begynnelsen på sin historie på en minimalistisk scene istedenfor å fortelle om den i den store samtalen i Del 2.

Tiden i denne delen kan være en hvilken som helst når man ser det oppført. Før man har sett neste del vet man ikke om den er før eller etter denne eller om det hele foregår på samme tid. Det første finner man ut når man ser Del 2 og handlingen her ligger etter Del 1 i tid. Berits sykdom som samler alle til det store middagsselskapet kommer relativt fort på dagsordenen og vi skjønner dermed at vi skal få vite hvordan det går med Berit og hennes helse nå. Da er det naturlig å anta at de andre klippene fra Del 1 også ligger før Del 2 i tid og det viser de seg jo også å gjøre. Men for å dvele litt ved mulighetene denne teknikken gir: Man kunne fint ha klippet mellom slike scener selv om de ikke ligger parallelt i tid og dermed få en helt ny måte å strukturere en teatertekst på. Det ville selvfølgelig kreve endel av historiens gjennomsiktighet og oversiktighet for å kunne gi mening og være mulig å følge med i, men i teorien er dette fullt mulig. Det er for så vidt heller ikke sikkert at handlingene i Del 1 foregår nøyaktig parallelt, da det kanskje ikke er sannsynlig at alle disse ni kvinnene har slike avgjørende opplevelser på forskjellige steder til forskjellige tider. To av scenene vil jeg allikevel hevde at foregår på samme tid og dermed er viktige for å få i gang problematikken rundt Berit; scenen der Berit er hos sin lege, Vivian, og scenen der datteren hennes, Alina får besøk av sin tante, Irene, fordi Berit er i et viktig møte.

Dersom disse to scenene ligger likt i tid er det en dramaturgi publikum vil kunne

kjenne seg igjen i fra tv-mediet og film som er tatt i bruk. Intrigen er startet ved at den ene personen lyver for de andre, men med gode hensikter, enten for å verne om sitt privatliv eller for å skåne den andre personen for å få vite noe de ikke trenger å vite. I dette tilfellet vil det si at Berit ikke kommer til et viktig besøk hos Alina på barselavdelingen for å se sitt nye barnebarn. Publikum aner at dette møtet kan være med legen som gir Berit den alvorlige diagnosen, samtidig som vi forstår at Berit har for vane å prioritere jobbe fremfor privatliv. Hun har jo allerede ikke møtt opp hos legen en gang på grunn av jobb. Når dette ikke er første gang at Alina føler seg sviktet av moren, ligger det til rette for en stor konflikt som blir en av de ledende i teksten.

Vi ser altså at Teigen oppnår flere ting ved å bruke de korte scenene. Hun får muligheten til å utvide tidsperspektivet, både i lengden og bredden, så og si. – I hvert fall hvis det stemmer som jeg tror, at hun legger alle klippene til samme tid. Hun får også en mulighet til å bevege seg i flere rom på en annen måte enn man tradisjonelt har mulighet til i teateret. Men det kanskje viktigste er at hun gjennom denne delen etablerer de ni kvinnene som likeverdige for fabelen og for teksten som sådan ved å presentere dem alle på samme måte og én og én. Dermed får hun etablert dem alle som hovedkarakterer, eller ingen av dem, om man vil.

9.1 Del 2 – borgerlig teater, eller ikke.

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på den største delen av Mater Nexus, Del 2. Jeg har vært nøye igjennom dette i kapittelet om scene og tekst, derfor vil jeg bare se kort på det fra en annen vinkel her. Fokuset vil ligge på den intertekstuelle bruken av titteskapsscenen. Denne bruken er så viktig i denne delen av teateret og tett forbundet med forholdet mellom tekst og scene, men her vil jeg forsøke å gå litt videre i forhold til hvordan denne bruken fungerer i forhold til tematikken og handlingen.

Det er lagt opp til en klassisk borgerlig illusjonsteaterscene. Det er denne scenen vi er vant til i dagens institusjonsteater og nok den typen scene de fleste forbinder med det å gå på teater. Det er en rekke tekniske ting som kjennetegner illusjonsteaterscenen og som er med på å gi den navn. Sammenlignet med tidligere endrer selve teaterrommet seg: ”Endringene kommer i perioden fra 1750 til 1900 til uttrykk i scenens dimensjoner ved en overgang fra perspektivscenens dype og skrånende scene til et bredere scenerom og

flatt gulv” (Nygaard,1995,21) Dette skjer fordi et nytt og større publikum, borgerskapet, inntar teatrene og dermed kreves mer plass til publikum, salen tredeles i like stor sal, forscene og bakscene. Og enda viktigere, illusjonen overtar perspektivets plass som grunnleggende element:

”Formelt kommer dette omslaget i teateret til uttrykk i at flere får tilgang til teatret og at teatret endrer form og funksjon fra å bygge på perspektivet til å bygge på illusjonen. På tross av denne endringen opprettholder teatret vesentlige trekk fra den opprinnelige funksjonen” (Nygaard,1995,21)

Akseteaterets kulissesystem forsvinner sakte, men etter hvert er det borte til fordel for et nytt scenesystem som muliggjør illusjonen:

”Det er først et godt stykke ut i vårt århundre at det opprinnelige kulissesystemet med malte settestykker og kulissevogner under scenen ble erstattet av et nytt system med skift bak lukkede forheng. Utviklingen bort fra kulissesystemet innebar derfor en sterkere utvikling i retning av illusjonen og fremhevelsen av teateret som et ”skrin med det rare” som for hvert skift skjulte seg bak teppet, - som så ble hevet for å åpenbare en ny verden, et nytt landskap.” (Nygaard,1995,21)

Hos Platz-Waury er den samme typen teater omtalt som titteskapsteater og det er det jeg heretter vil kalle det:

”Forfattere som Ibsen, Strindberg og Tjekov foretrakk å opprettholde et inntrykk av en totalt selvstendig handlingsverden, og de unngikk derfor enhver direkte appell til tilskuerene. Titteskapsscenen, med skille mellom scene-og tilskuerrom ved hjelp av rampe, teppe og belysning, understøttet disse anstrengelsene. Publikum kikker her inn i et rom hvor fjerde vegg mangler, uten at de agerende skikkelsene er seg dette bevisst. Skuespillerne oppfører seg som om de ikke hadde tilskuere.” (Platz-Waury2003:43)

Hvis vi ser den fjerde veggen i sammenheng med opplysningene om kulissenes beskaffenhet får vi inntrykk av en stram form for teater. Kravene som stilles til dette teateret har jeg vært inne på i kapittelet om filmklipp, men jeg kommer ikke utenom dem i denne sammenhengen heller. Szondi (Szondi,1991) stiller strenge krav til titteskapsteaterets oppbygning fordi han mener disse kravene er nødvendige for å opprettholde illusjonen overfor publikum. Disse kravene gir, som vi så, ikke rom for illusjonsbrudd på noen måte. Dermed er forfatteren bundet opp innenfor scenens fire vegger – det er her, og nå, han må la historien utspille seg, uten å trekke inn handlinger eller karakterer fra fortiden. Som jeg også har vært inne på i det samme kapittelet er Ibsen den mest avanserte på dette området i norsk litteraturhistorie. ”Scenene er satt sammen slik at de skaper en ubønhørlig handlingslogikk (...),og det hele utspiller seg stort sett på ett sted og innenfor et kort tidsrom.” (Andersen,2001,244)

Så langt stemmer Teigens Del 2 med beskrivelsene. Ganske riktig begynner den som en illusjon på en verden vi uten problemer kjenner igjen. Jeg har tidligere vært inne på at det er klare konnotasjoner til en Ibsensk borgerlig stue hos Teigen. Scenen er bygget

opp innenfor de fire veggene i titteskapsscenen og den bærer preg av å tilhøre borgerklassen, som nettopp var bakgrunnen for at denne typen scene og drama ble utviklet. Men som vi så i kapittelet om forholdet mellom tekst og scene, bryter Teigen også radikalt med disse kravene til det borgerlige dramaet ved å trekke sammen den fiktive scenen i løpet av delen og dermed gi plass til det som ligger utenfor den. Hun gjør noe så uhørt i illusjonsteatertradisjonen som å bryte illusjonen av at scenen *er* mer enn den gestalter en virkelig verden. Hvordan hun gjør dette har jeg vært nøye inne på i kapittel 8.4. Det viktige her er at hun, som i overskrivningen av Beckett i Prolog eller bruken av filmklipp i Del 1 bruker disse sjangrene på sin måte. Hun leker med formen og tøyer den utenfor sine egne grenser i en kommentar til det som foregår på scenen. Etter å ha lekt med absurdteateret og filmen hopper hun tilbake i tid og bryner seg på den mest etablerte formen i illusjonsteateret.

Kvinnene på titteskapsscenen får mindre og mindre plass i takt med at stuen oppløses og problemene deres brettes ut på scenen. Det er som om de er i ferd med å bli kvalt av sine egne problemer, eller forsøket på å fremdeles dekke over dem. Mens kvinnene snakker om hverandre og seg selv, brister illusjonen. Scenen er i ferd med å kvele kvinnene fordi den fiktive scenen, den delen av scenen det er meningen at publikum skal se, blir mindre og mindre. På samme tid blir rommet utenfor større og større og understreker at det ikke er hele sannheten vi ser i illusjonen på scenen. Kvinnenes sladder om hverandre er en katalysator som sakte men sikkert presser frem historiene de har nølt med å fortelle.

Prolog fungerer som et frampek til denne delen. Når sladderer i Del 2 etter hvert avdekker at det ligger mer bak kvinnenens fasade enn de har valgt å vise frem selv, avdekkes det også at disse fasadene også bare er en del av virkeligheten, ikke hele virkeligheten. På samme måte er den absurdistiske scenen i Prolog bare en representasjon av virkeligheten – den viser bare deler av virkeligheten. Det er bare enkelte symbolske ord fra kvinnenens historier som får plass i den minimale dialogen, bare enkelte symbolske ting fra kvinnenens historier, som ringene eller dukkene. Det er også bare enkelte symbolske elementer fra virkeligheten, den virkelige verden – i motsetning til illusjonsteaterets pertentlige oppbygning. Benken og trærne er slike ting som er hentet

inn fra virkeligheten og som minner om verden utenfor den fantasiverdenen, eller representative virkelighet, disse kvinnene beveger seg i på scenen.

9.2Pause- morfefilmen.

I delen Pause har Teigen valgt å ikke ha en pause i fremdriften av tiden handlingen foregår i. Dette er jo i og for seg ganske vanlig. I titteskapsteaterets strenge illusjonsform er det å holde en pause mellom akter den eneste måten man kan flytte seg over lengre perioder av tid, f.eks. fra kveld til morgen, eller to dager frem, uten å spille det ut for publikum.

Teigen velger å vise en morfefilm på et lerret i pausedelen. Med dette begrepet mener hun en film som består av mange fotografier av forskjellige kvinneansikter som følger hverandre som en animasjon som skaper illusjonen av et kvinneansikt som blir eldre og eldre. Hun morfes eller transformeres fra en alder til en annen, dette kunne også ha vært gjennomført på andre måter. Morfing ser man for eksempel i actionfilmer eller eventyrfilmer der et menneske kan bli til et monster, eller en helt. I løpet av Pause blir jenta her i første omgang åtte år eldre og virkeliggjøres i form av at Tuva på åtte år sitter foran på scenen under siste del av Pause. Her hentes temaet rundt kvinnerollene fra Del 1 og Del 2 opp igjen og tanken om at alle disse kvinnene kanskje representerer en kvinnes liv presenteres på nytt. Igjen kan man også se det som at de ni kvinnene i stykket kunne ha vært ni andre kvinner med ni andre fortellinger om kvinners roller i livet. Poenget er at de representerer Kvinnen som idé og identitet, de representerer alle kvinner og alle kvinners historier.

Kvinnene, eller kvinnen, i morfefilmen representerer ikke bare alle kvinner, men også alle tider. Måten denne filmen bryter med tidsaspektet på, setter historien utenfor den tiden vi forventer at man kan operere innenfor på en scene fordi det foregår direkte i den forstand at den tiden man ser på scenen er stort sett den samme tiden som går i virkeligheten. Dersom den fortalte tiden skal gå raskere enn den virkelige tiden og dette skal gjøres synlig for publikum er mulighetene begrenset til en pause eller et scenskift ved hjelp av dreiescenene. Eventuelt kan en forteller, eller et kor fortelle publikum om det i ord heller enn å vise det på scenen. Ved å bruke morfefilmen får hun vist at tiden går ved hjelp av et medium som er kjent for dagens publikum, og ikke minst et medium hun

allerede har flørtet med i dette stykket. Det er igjen rett og slett et filmtriks som er adaptert til teateret.

I neste del av teksten, Del 3, er morfefilmen fortsatt en del av scenebildet. ” I løpet av hele Del 3 transformeres pikeansiktet, nå 8 år, langsomt til oldingekvinne, gjennom alle kvinnealderens faser.”(Teigen,2000,118) Dette skjer bak på scenen som et mens kvinnenens historier blir fortalt på barkrakke foran denne filmen. Mens kvinnene oppsummerer sine liv så langt går filmen fra åtte år gammel jente, til gammel kvinne. Ingen av kvinnene er verken åtte år gamle eller ”oldingekvinner” , men allikevel blir kvinnen bak dem eldre. Igjen henspeler det til ideen om at denne filmen representerer flere enn den kvinnen det viser frem. Her er hun virkelig tatt ut av den tiden hun vises i. Det er et misforhold mellom tre tider på scenen. Mens kvinnene snakker i et visst tidsrom, som må regnes som fortellertid i denne delen, snakker de om flere år av sine liv eller fabler, som må regnes som fortalt tid. Filmene som spilles av på lerretet bak dem viser en helt annen fortalt tid fordi hun også kan vise fremtiden i forhold til hvor langt i livet kvinnene på scenen er kommet. Hun blir eldre enn noen av dem foreløpig er blitt. Og støtter opp under tanken om at kvinnenens liv ender ganske snart etter at de går ut i ruinen av en spisestue de møter etter at lerretet har forsvunnet . De vil ende på samme måte som oldingens ansiktet på veggen som ”blekner fra veggen som glir vekk”(Teigen,2000,144)”, de oppløses helt.

9.3 Beckett i Prolog

I sin artikkel *Skarpt lys inn i stort landskap* skriver Halldis Hoaas at delen Prolog i *Mater Nexus* er «i sin ytre form en overskrivning av Samuel Becketts *Come and go*» (Beckett 1973) fra 1968.

Det er naturligvis forskjeller mellom Becketts stykke og Teigens stykke. Ettersom Lene Therese Teigen, som jeg vil vise, gjør en overskriving av *Come and go* blir det naturlig å se på de endringene hun gjør i forhold til teksten. Disse forskjellene er på en måte Teigens eget bidrag til teksten, altså det hun tilfører, og som sådan det eneste originale i forhold til formspråk hun bidrar med. Ser man det på en annen måte er det slik at Teigen jo kunne ha benyttet seg av en «sample» – for å bruke et uttrykk fra en annen sjanger som er aktuell i vår tid - popmusikken. Hun kunne ha nøydd seg med å

skrive inn sin egen historie i Becketts form, og dermed gjort teksten til gjenstand for en rekke tolkninger, som jeg ikke vil spekulere i her. Jeg vil ta for meg den teksten som faktisk foreligger og de tilføyelser Teigen har gjort. Det er en grunn til at hun har diktet sin historie på nettopp denne måten – og jeg håper at ved at å gjøre en komparativ analyse av de to tekstene, kan jeg kanskje finne ut hva det er hun ønsker å si om sin egen tekst – ikke minst i forhold til Becketts tekst og de konnotasjonene den bringer med seg.

En av disse forskjellene er Hoaas inne på: «I sitt innhold et møte mellom tre kvinner, spilt av ni kvinner, og vekslende slik at de få setningene som ytres får en allmenngyldig karakter, langt borte fra spesifikke skjebner.»(Hoaas, 2000,1) Becketts tekst presenterer tre kvinneskikkelser, «Flo», «Vi» og «Ru», som spilles av tre forskjellige kvinner. Teigen har altså tredoblet karakterenes opptreden og ved å tredoble antall karakterer, har hun også tredoblet handlingen på scenen. «Den handling som i det videre beskrives skal skje på alle tre benkene, men ikke helt synkront. Det skal skje i en slik rytme at handlingen som foregår på den andre benken vil bli et ekko av den første benken, og den tredje av den andre.» (Teigen, 2000,6)

Becketts tre kvinner sitter på en benk som står på den opplyste delen av scenen alt annet er mørke. Akkurat som scenen er utvisket, praktisk talt ikke eksisterende, er også alt annet på et absolutt minimum. De tre navnene er forkortelser for navn Flo- Florence, Vi- Violet/Victoria, Ru-?. Alderen er ubestemmelig: «(Ages undeterminable)»(Beckett,1973,5). Kostymene gir heller intet særpreg, men bidrar til å utviske kvinnene:

«Full-length coats, buttoned high, dull violet (Ru), dull red (Vi), dull yellow (Flo). Drab nondescript hats with enough brim to shade faces. Apart from colour differentiation three figures as alike as possible. Light shoes with rubber soles. Hands made as visible as possible. No rings apparent.» (Beckett,1973,16).

Becketts beskrivelse av kostymene viser at alle tre kvinner er så like som de overhodet kan uten at det er helt umulig for publikum å skille dem fra hverandre. Men han har gjort alt for at man ikke skal lese kvinnene som forskjellige personer, til og med fargene som skiller kåpene fra hverandre er «dull», altså, kjedelige, svake, dempede.

Denne muligheten for publikum å se forskjell på kvinnene er jo ikke egentlig noe poeng hvis de ikke skal fremstå som personer, ikke karakterer. Allikevel fremstår ikke denne fargekodingen som et forsøk på å gjøre kvinnene til forskjellige personer. Beckett forsterker, tvert imot, skissefremstillingen og meningsløsheten i disse karakteren

gjennom å gi dem farger. Tekstens bevegelse går ut på at kvinnene sitter to og to på benken og prater om den kvinnen som står et sted ute i mørket, usynlig for dem og usynlig for publikum. Vekslingen foregår slik at alle kvinnene er på benken to ganger og står bak scenen en gang. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i sammenligningen med Prolog senere, men jeg gir en oversikt her for å vise at dette mønsteret nødvendiggjør et visst skille mellom de tre. Dersom publikum og leser ikke hadde klart for seg at også på dette området stiller de tre kvinnene helt likt, hadde det vært vanskelig for Beckett å vise meningsløsheten – forstått som mangel på mening i strengeste forstand - som gjennomtrenger og legger grunnlag for hele stykket.

Mens kåpene og hattene er så nedtonet som mulig, er det et lite unntak i denne strategien: «Hands made as visible as possible»(Beckett,1973,16). En slik oppgradering av hendene i forhold til resten av kostymene er selvfølgelig et signal til tilskueren. I den neste linjen i beskrivelsen ser vi at det er gjort poeng av at ringene ikke synes. Disse ringene er et motiv i samtalen, men de er der ikke. Ved at hendene er gjort så tydelige, kan publikum observere at nettopp en av de momentene i samtalen som ser ut til å gi mening heller ikke gir mening, da den slett ikke finnes.

Teigen gir oss heller ikke noe inntrykk av de tre ganger tre kvinnene på scenen som personer. Hun maler også med bred pensel i fremstillingen av karakterene, med unntak av at hun har gitt dem en alder: «Alle er godt voksne.» (Teigen,2000,5). Foreløpig, Prolog sett separert fra resten av stykket, vet vi lite om disse tre kvinnenes individuelle trekk. Selv om de alle tre har fått hele navn- Berit, Merete og Lydia- gir det oss lite i form av personbygning. Navnene er helt vanlige norske navn og det spørs vel om det ikke ville vekke mer oppsikt, gir større preg av familiaritet og individualitet om de tre kvinnene hadde kallenavn eller forkortede navn enn når de har disse vanlige navnene.

I motsetning til i *Come and go*, er det ingen beskrivelse av kvinnenens påkledning i *Mater Nexus Prolog*. Vi vet faktisk ingenting om hvordan de ser ut utover den informasjonen man kan få i gjennom den ene informasjonen som overhodet definerer dem, nemlig der vi får vite at de er «godt voksne». En leser av teksten har kun de konnotasjoner som er forbundet med uttrykket «godt voksen» å forholde seg til når hun bestemmer seg for hvordan disse kvinnene ser ut. En tilskuer på teatret vil ha regissørens og scenografens hjelp til å et inntrykk av kvinnene. Igjen er vi inne på Teigens

dobbeltrolle i forhold til at hun er regissør for sine egne stykker og tekstene er skrevet med tanke på å være et skriftlig forlegg, en støtte til forestillingen. Den hierarkiske strukturen der teksten sto høyest er ikke tilstede i Teigens arbeid.

Teigen har altså ikke fargekodet de tre ganger tre kvinnene på scene, men gjennom å tredoble antallet karakterer og antallet replikker, oppnår hun det samme som Beckett med sine duse farger. Når det er tre like kvinner som sier det samme tre ganger som et ekko, og beveger seg i samme mønster, får publikum bedre tid, gjennom repetisjonene til å oppfatte hvilken kvinne som er hvilken. Selv om de aldri sier hverandres navn i Prolog, trer de tre forskjellige kvinnene klart frem som tre forskjellige. Delvis skjer dette fordi Teigen har tredoblet hele scenen, og delvis fordi hun lar kvinnen være synlige når de går fra benk til benk, eller fra scene til scene. På denne måten er alle bevegelser de gjør hele tiden synlige og så lenge man kan følge dem med øynene, slik man ikke kan hos Beckett, kan man også holde kvinnene fra hverandre.

Scenen i *Come and go* er like ikke-eksisterende eller ikke-virkelig som karakterene og kostymene. Den består kun av en lyskulisse og en benklignende innretning: «*Lightning* Soft, from above only and concentrated on playing area. Rest of stage as dark as possible.»(Beckett,1973,15) «*Seat* Narrow benchlike seat, whitout back, just long enough to accomodate three figures almost touching. As little visible as possible. It should not be clear what they are sitting on.» (Beckett,1973,15) Vi ser at benken som er plassert midt på scenen, forminsker scenerommet til å bare eksistere innenfor spotlightet, som ikke en gang er et spot, men et dempet lys. - Nesten som en stråle fra en taklampe, eller fra sola gjennom noen trær?

Teigen legger også opp til en minimal scene. Teigen har lagt handlingen til en park hvor hun har tydelige benker, eller i det minste ikke utydelige. «Tre benker på scenen, som er en park. Scenen er dunkel, de tre benkene er lyst opp, kanskje av lykter, som gjør at hver benk isoleres.»(Teigen,2000,5) Dette er også alt hun skriver om scenens utforming, men den gir oss et inntrykk av et sparsomt scenerom, og også en tredelt scene – tre scener.

Selv om også Teigen bruker lyskulisser til å separere disse tre benkene for å få effekten av tre forskjellige scener, er det helt tydelig at scenerommet skal forestille en park. Her har hun flyttet scenen ut i det offentlige rom. Dette er jo essensielt det samme

som skjer når hun gir kvinnene et hverdagsuttrykk. På samme måte som at navnene Berit, Lydia og Merete, ikke er identifikasjonsmerker i seg selv, er heller ikke en park noe spesifikt møtested. Parken tilhører alle kvinnene på scenen(e) og alle kvinnen i salen – også alle menn og barn i salen. Teigen oppnår dermed den samme fremmedgjøringen eller nøytraliseringen som Beckett. Men mens Becketts absurdistiske formspråk dikterte at alt ble gjort ugjenkjennelig og ikke-virkelig, gjør Teigen det gjenkjennelig, allment og hverdagslig.

Becketts kvinner synes ikke når de går utenfor lysringen som markerer scenens avgrensning. «The figures are not seen to go off stage. They should disappear a few steps from lit area.» (Beckett,1973,15) Det er en meget klart avgrenset scene. Dette setter fingeren på et annet poeng med Becketts strippede scene. Men man kan se på scenen som naken eller tom, eller til og med mindre som et scenerom nettopp fordi det ikke er meningen vi skal se eller kjenne igjen de minimale rekvisitter og interiør. På den annen side er jo scenen nettopp mer en scene enn noe annet når den er blottstilt på den måten. Illusjonen av et annet rom er fjernet, det er ikke brakt noen virkelig verden inn på scenen. Scenen er bare en scene. Når kvinnen går av og på scenen, kommer og går de inn og ut av rollene og inn og ut av skuespillet – som tittelen antyder.

Hvis vi følger tanken om at Teigen har opprettet tre scener på denne ene scenen som hun har innredet til en park, kan vi sammenligne kvinnenes reise mellom benkene med å gå av og på scenen. Det står ingenting om at kvinnene er usynlige på sin reise mellom benkene. Tvert imot får man inntrykk av fra teksten av at kvinnene nettopp synes når de går mellom benkene.

«Berit reiser seg og går fra benken, nesten før Lydia er ferdig med å snakke. Berit går mot en av benkene, langsomt. De andre ser etter henne. Hun snakker mens hun går, henvender seg til den Merete og den Lydia som sitter på den benken hun går til.»(Teigen,2000,7)

Hvis kvinnen synes når de går fra scene til scene eller fra benk til benk, og ikke minst snakker med hverandre mellom benkene, gjør Teigen noe drastisk annerledes enn Beckett i den scenen. Hun lar kvinnene opptre i et velkjent offentlig rom som en park jo er og så oppløse denne scenen helt ved å la det skje «en forsyvning i tid og rom» (Teigen,2000,2).

Som nevnt er alle tre kvinnene hos Beckett på vei av og på scenen på den måten at når en går av scenen sitter det to forskjellige kvinner igjen hver gang. Beckett har laget et diagram over forflytningen i henvisningene, som er samlet på de siste sider av teksten:

| | | | |
|----|-----------------------|-----|------------------------|
| | «Successive positions | | |
| 1 | Flo | Vi | Ru |
| 2{ | Flo | | Ru |
| | | Flo | Ru |
| 3 | Vi | Flo | Ru |
| 4{ | Vi | | Ru |
| | Vi | | Ru |
| 5 | Vi | Ru | Flo |
| 6{ | Vi | | Flo |
| | | Vi | Flo |
| 7 | Ru | Vi | Flo» (Beckett,1973,15) |

Hver gang en av kvinnene går av scenen, snakker de to som sitter igjen om den som ikke lenger er på scenen. På den måten holder alle en hemmelighet for alle andre.

Hos Teigen er det tre store forskjeller på dette punktet: Det er tre kvinner, så forflytningen tredobles, de ser ut til å skulle fremføre replikken etter skuespillets vanlige normer og de uttrykker ikke hemmelighetene sine, eller det de skjuler for hverandre, verbalt.

I teksten til Mater Nexus Prolog er dialogen satt opp på siden sånn at man lett kan se hvem som er plassert hvor på scenen:

| | | |
|------------------------|------------------------|-----------------------------------------|
| «BERIT 1 | | |
| Så er vi sammen igjen! | BERIT 2 | |
| | Så er vi sammen igjen! | BERIT 3 |
| | | Så er vi sammen igjen!» (Teigen,2000,6) |

Overskrivningen av Beckett kommer klart frem når Teigen har satt opp selve replikkene så de ligner på diagrammet Beckett har laget som oversikt over karakterenes forflytning. Jeg vil vise forflytningene de tre kvinnene gjør ved hjelp av Becketts verktøy:

| | | | |
|-----|--------|--------|--------|
| 1 { | Merete | Lydia | |
| | Merete | Lydia | Berit |
| 2 { | Merete | Berit | |
| | Lydia | Merete | Berit |
| 3 { | Lydia | Berit | |
| | Lydia | Berit | Merete |
| 4 { | Lydia | Merete | |

Her går Beritene av scenen og etter hvert følger de to av Lydiaene og Meretene. Oppstillingen skal selvfølgelig leses tredoblet, det samme skjer på alle tre benkene, i et slags ekko.

Også fremførelsen av replikkene er minimal hos Beckett. «*Voices As Low as compatible with audibility. Colourless except for three «ohs» and two lines following.*» Skuespillerne skal altså ikke spille replikkene med den innlevelse og fortolkning teatret krever. Man kan si at også teksten er strippet for teatralitet.

Allikevel er det et unntak fra denne regelen om minimal fremførelse: «*Oh's Three very different sounds.*» Disse tre «oh»-ene markerer tydeligvis noe viktig i stykket. Alle tre kvinnene uttaler hvert sitt oh, også de følgende replikkene fordi de hele tiden er på vei av og på scenen og samtalepartneren skifter.

Dialogen i *Come and go* handler tilsynelatende ikke om noen ting. Det viktige er ikke hva som blir sagt, men nettopp det publikum ikke får vite. Den første replikken slår fast at det er lenge siden de tre kvinnene sist så hverandre, den neste setter fingeren på hele formspråket Beckett bruker. «*Ru Let us not speak.*» (Beckett,1973,7) Men allikevel snakker de, om hverandre, og utenfor hørevidde både fra den de snakker om og publikum. Ru sier den første av de tre «Oh»-ene, den handler om Vi og det er Flo som hvisker det i Ru sitt øre. «(Flo moves to centre seat, whispers in Ru's ear. Appaled.)Oh! (They look at each other. Flo puts her finger to her lips.) Does she not realize? Flo God grant not.» (Beckett,1973,9) Dette er den delen av dialogen som ikke skal være dempet. De andre to stedene er like, men det er to andre som sier replikkene hver gang.

De dempede replikkene avslører at kvinnen har vært veninner tidligere, at de har en felles historie. «*Flo Just sit together as we used to, in the playground at miss Wade's.*» (Beckett,1973,9) Men de vil ikke snakke om denne fortiden, de skraper i overflaten, nok til at vi får inntrykk av at det er noe spesielt som har skjedd. De snakker såvidt om det som var, men Vi stopper dem «*May we not speak of the old days?(Silence.)Of what came after? (Silence.) Shall we hold hands in the old way?»*(Beckett,1973,13) Kanskje har det skjedd noe i mellomtiden som de ikke vil snakke om, men vil heller reise tilbake i tiden ved å holde hverandre i hendene som de gjorde i gamle dager. Vi får aldri vite hva ringene betyr utover at de representerer en felles fortid.

I Teigens tekst er det også et ringmotiv. Men her er det bare den ene kvinnen som har en ring. Lydia har en giftering på fingeren som Berit beundrer med stor innlevelse mens Lydia selv «er merkelig uengasjert i forhold til dette» (Teigen,2000,7). Når Merete kommer til benken er Lydia rask med å trekke hånden som bærer ringen til seg, som om hun ikke vil at Merete skal gjøres oppmerksom på den. Når Merete og Lydia sitter sammen på benken senere, fingrer Lydia med gifteringen sin. Dette er kanskje et forsøk på å spinne videre på det vi aldri får vite hos Beckett.

Dialogen ellers avslører at de har en felles fortid, akkurat som kvinnene hos Beckett. De tre snakker om dukkene sine, som de prøver å huske navnene på. Det ser ut til at Berit har problemer med å huske navnet på sin dukke, men de legger ikke lokk på samtalen om fortiden på samme måte som i *Come and go*. Lydia gjør et forsøk på å finne ut av hva dukken het og dermed tar hun tak i fortiden, hun lukker ikke av for den, som vi så i den andre teksten.

Her er det en vesentlig forskjell mellom tekstene. Mens Becketts stykke avsluttes med at de tre kvinnene ikke vil snakke om det som har skjedd mellom barndommen og nåtiden. Teigens tekst er en prolog til resten av stykket og som i en tradisjonell aristotelisk prolog, peker den fremover i teksten. Mens Beckett avslutter sin tekst, der ingen vil snakke om fortiden, og de ser ikke ut til å ha en fortid sammen. Eller kanskje han nettopp bare viser oss starten og slutten av en historie, ved å holde seg til kravet om absolutthet i dramaet kan han ikke nøste opp i historien.

Hos Beckett er scenen rigid markert som en scene og ved at den fremstår som en scene og ikke minst er avgrenset i streng forstand. Hos Teigen blir denne scenen, som jo fortsatt er avgrenset ved hjelp av lyskulisser, flyttet inn i en illusjon av en del av vår daglige verden. Men samtidig holder hun altså på enkelte trekk fra Becketts scene. Man kan faktisk oppstille illusjonsteatret som en hypotese, modernismen som antitese og finne en slags endelig tese hos Teigen.

For å prøve å samle trådene kan vi si at Beckett stripper scenen for alt som kan minne om illusjon, han ønsker å vise fram scenen som en scene, en skueplass og ikke som et speilbilde av vår virkeligheten utenfor teaterbygningen. Han plasserer seg dermed med begge bena i den trenden vi kaller reteatralisering. Scenen bærer ingen annen mening enn at den skal være et sted for å vise frem disse tre kvinnene som ikke en gang

er fullstendig oppbygde karakterer, men fremstår mer eller mindre som statister. Ut over at de alle tre holder noe skjult for hverandre – to og to, har de ingenting å komme med. Allikevel avslører de en felles fortid gjennom replikkene, en slags felles historie, selv om vi ikke får vite noe mer om den. Det er jo også et poeng at ingen av replikkene blir spilt. De fremsies, men altså uten teatrets normale krav til spill eller innlevelse. Dermed kan vi si at stykket er fjernet fra scenen, altså illusjonsscenen som var normen før Becketts generasjon, og fra teksten, som Beckett har utført så minimal som mulig og som skuespillerne fremfører så minimal som mulig – med enkelte unntak.

Teigen ser ut til å bringe både scenen, gjennom interiør og de tre scenene, og teksten, gjennom meningsbærende replikker og en forståelig historie, tilbake til Becketts tekst gjennom overskrivingen. Det kan virke som hun vil si noe om at tekst og scene begge spiller hovedroller i teatret. Men fordi hun velger et stykke hvor begge er fjernet så langt som mulig, starter med blanke ark, kan det ytterligere se ut som hun gjør et forsøk på å føre dem tilbake. Hun gjenoppretter dermed en balanse mellom tekst og scene, et nytt utgangspunkt.

Reteatraliseringen gikk ut på å bringe teatret tilbake til utgangspunktet. Hvis Beckett har gjort det – er kanskje Teigens prosjekt å begynne på en ny utvikling med dette utgangspunktet.

10 Kjønnsperspektivet i Mater Nexus.

Kjønnsperspektivet i Mater Nexus er todelt. På den ene siden er det slik at forfatteren har tatt opp problemstillingen om for få gode kvinneroller på teateret, og dermed arbeidsvilkårene for kvinnelige skuespillere. Dermed får hun muligheten til å, på den andre siden, ta opp en rekke temaer i teksten fra et kvinnelig perspektiv. I det følgende vil jeg se på begge sider av denne problemstillingen, både de ytre faktorene og de indre faktorene i dramaet – og i teaterteksten som sådan.

10.1 Ytre faktorer i kjønnsperspektivet

I artikkelen ”Rom, penger og mot” (Teigen, 2001) skriver Teigen om gode kvinneroller i teateret.

”Det er mangel på gode roller for kvinnelige skuespillere, sies det (skylden kan tilskrives dramatikerne eller eventuelt dramaturgen som ikke leter godt nok eller setter i gang

tekstutviklingsprosjekter). Det er mangel på vilje til å lete etter roller for kvinner, sies det (skylden tilskrives teatersjefen). Det mangel på vilje til å sette opp stykker som problematiserer en form for kvinnevirkelighet (teatersjefens og regissørens skyld.). Det er mangel på vilje til å sette fokus på kvinnelige skuespilleres kunstneriske utvikling (teatersjefenes skyld?)” (Teigen, 2001,1)

Denne artikkelen er, som tittelen røper, inspirert av Virginia Woolfs ”A room of ones own”(Woolf 1929), som er det essayet i moderne litteratur som krever kvinnens rett til å skrive – og ikke minst rett til tid og rom, både fysisk og mentalt til å få gjort dette. Teigen går inn i problemstillingen om kvinnens plass, eller rom, i teaterverdenen gjennom denne artikkelen. Hun belyser hvorfor, hun tror, det ikke blir gjort noe med problemet:

”Å formulere et ønske, eller en klage, eller begge deler, men ikke finne seg en strategi og et mål, kan åpne for en behagelig posisjon: Et sted der det går an å klage, men der man ikke aktivt søker seg til andre steder. Den behagelige marginale posisjonen.” (Teigen, 2001,2)

Hun er tydeligvis også inspirert av den prosessen som hun satte i gang da hun skrev

Mater Nexus og samtalen hun hadde med kvinnelige skuespillerne før hun satte i gang å skrive.

”Tidlig på vinteren 1998 ble jeg invitert til et seminar på Det Åpne Teater om mangelen på gode roller for kvinner i teatret. Jeg var for så vidt enig i at temaet var verdt en diskusjon, selv om jeg ikke følte meg kallet til å skulle ordne opp i problemet.” (Teigen,2002,1).

Dette er altså ikke en problemstilling hun utgangspunktene er spesielt opptatt av.

Hun følger ikke et feministisk kall for å rette opp på urettferdigheten kvinnelige skuespillere opplever i sin arbeidshverdag. Hun ser til og med ut til å mene at dersom det er slik at arbeidsmarkedet for kvinnelige skuespillere er så dårlig og tilsmusset av pengenes og salgbarhetens makt, kan det være at skuespillerne skal gå en runde med seg selv og finne ut hvor viktig det faktisk er for dem å være skuespiller: ”Må man selge seg for penger, og i så fall, er det så nødvendig å være skuespiller at man vil gjøre hva som helst for å kunne si at man er det?” (Teigen, 2001,2).

Allikevel ender Lene Therese Teigen opp med å skrive Mater Nexus, som allerede i tittelen annonserer at vi kommer til å ha en hel del med kvinner og kvinnetemaer å gjøre i de neste timene som teaterpublikum, eller leser. Hun skriver videre i ”Å ta kontrollen”:

”Men selve møtet med skuespillerne interesserte meg. Kunne et slik møte resultere i et samarbeid av noe slag? Jeg ble inspirert av skuespillernes tanker om hva slags liv de levde - i relasjon til og som forklaring på hva slags teaterroller de ønsket seg. I løpet av de to dagene seminaret varte ble jeg klar over at jeg ønsket å lage et stort anlagt stykke, som jeg alene skulle ha ansvaret for.” (Teigen,2002,1)

I et apropos til kvinnelige skuespilleres situasjon i Norge er det verdt å nevne at som en del av mottagelsen i svensk presse da Mater Nexus ble satt opp på Stockholms Stadsteater i 2002, var nettopp en kommentar om den kvinnelige dominansen i stykket:

”Sist det stod bara kvinnor på Stadsteaterns scen var 1974. Men ”Mater nexus”, som er förfärligt rolig med betoning på båda orden visar at livets fullhet kan rymmas i en enkönad ensemble, åtminståne om den består av kvinnor” (Dagens Nyheter, 2002)

Det er ikke bare i forhold til skuespillere at debatten om kvinnenens plass i teaterverdenen har versert. Norske Dramatikere Forbund, heretter NDF, har undersøkt forholdene for henholdsvis kvinnelige og mannlige samtidsdramatikere i forhold til å bli antatt og satt opp på teatre i Norge. Denne debatten har for så vidt gått på samme tid som Lene Therese Teigen har fått sitt gjennombrudd på norske scener. I 2001 mener Inger-Margrethe Lunde at det er lite samtidsdramatikk som blir vist på norske scener: ” Sluttstatistikken viser at de 16 teatrene tilsammen og gjennomsnittlig i løpet av treårsperioden har solgt 24% av det totale billettsalget til forestillinger med norsk dramatikk.” (Lunde,2001,1) Selv om det ikke står eksplisitt i denne setningen forstår jeg ut fra sammenhengen at det her er snakk om samtidsdramatikk når Lunde snakker om ”norsk dramatikk”. Dette virker ikke så aller verst tatt i betraktning at det kun gjelder samtidsdramatikk, definert som ”kun norsk, original samtidsdramatikk skrevet av nålevende dramatikere som er inkludert og som de statlige, regionale og kommunale teatrene står ansvarlig for.” (Lunde,2001,1) Det skal jo også være plass til eldre norsk dramatikk, utenlandsk samtidsdramatikk og eldre dramatikk for å ta vare på kulturarven. Men når man ser på hvordan dette er fordelt på teatrene, er det allikevel ikke så imponerende:

”At prosenten blir så pen (alt er relativt) skyldes regionteatrenes andel. Tar vi gjennomsnittet av fem store (Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Rogaland Teater, Den Nationale Scene og Trøndelag Teater) står man igjen med 9,8 % av det totale salget for disse teatrene. Tallet ville ha vært enda mindre gunstig hvis disse teatrenes turnévirksomhet og "div." hadde vært inkludert.”(Lunde,2001,1)

Institusjonsteatrene er altså allikevel ikke så flinke til å ta inn ny, norsk dramatikk som det kunne se ut i den samlede statistikken. Og fordi det er sånn at turnévirksomhet, som ikke er tatt med i statistikken ville ha gjort den dårligere enn den vises i undersøkelsen, betyr det at man ikke sender ny norsk dramatikk ut på veien i særlig grad. Dermed har den ikke den samme muligheten som annen dramatikk til å bli kjent utenfor byene, der de teatrene som faktisk setter opp samtidslitteraturen befinner seg. Det betyr også at mediedekningen av denne typen dramatikk sannsynligvis er dårligere enn den ville ha vært dersom den ble sendt ut av huset, ettersom det ofte er god dekning både i nasjonale, men spesielt i lokale, medier av de reisende forestillingene som besøker folk der de bor.

Teigen befinner seg i denne gruppen av dramatikere som ikke får plass i de store institusjonsteatrenes saler. Hun er i hvert fall i strengeste forstand ikke innenfor noen av

de store teaterhusenes vegger. Mater Nexus ble satt opp på Det Åpne Teater, men med økonomisk støtte fra National Theatret og i samarbeid med Det Norske Teater. Men Teigen tilhører også en annen gruppe dramatikere, som satt i sammenheng med det å være samtidsdramatiker gir henne medlemskap i en meget eksklusiv klubb; kvinnelige samtidsdramatikere som blir antatt og satt opp:

”Billettsalgsprosenten "begunstiget" dramatikkk skrevet helt eller delvis av kvinner, er 4,8 % av det totale billettsalget av norsk dramatikkk. Og når vi vet at "norsk" billettsalg utgjør 24 % av teatrenes totale salg, og at de fem store bare kan vise til et gjennomsnitt på 9,8 % i perioden, blir bildet tydelig nok. NDFs medlemmer består av 27 % kvinner. Og vi vet at over 70 % av teatrets publikum er kvinner. Tallene avslører gammeltestamentlige tilstander.”(Lunde,2001,1)

Lunde viser her hvor grov slagside det er til menns fordel i denne sammenhengen. Det er en forsvinnende liten andel kvinnelige dramatikere som får innpass på de store scenene, der folk flest faktisk kommer for å se teater. Når de 4,8 prosentene av det samlede salget til norsk dramatikkk er alt som kommer kvinners vei er dette nesten sjokkerende lavt. Det burde nesten ikke være mulig når man tar med i betraktning at det ikke en gang er dramatikkk med utelukkende kvinnelige forfattere som regnes med, men at det er dramatikkk som ”helt eller delvis” er skrevet av kvinner som utgjør denne prosentandelen. Hadde problemet nå vært at det ikke finnes et anselig antall kvinnelige dramatikere i Norge, ville det ha vært en forklaring på misforholdet, men Lunde nevner jo t.o.m. at det er 27% kvinner i medlemsmassen til NDF i 2001.

Lundes funn danner bakgrunnen for en ny undersøkelse som ble utført av Cecilie Wright Lund i NDF's regi i 2002. Denne undersøkelsen henviser til Lundes funn og sier videre at: ”Kvinnene var dessuten representert på svært små scener og teatre (Lunde 2001).” (Lund,2002,3) En annen undersøkelse Lund også har som bakgrunn for sin egen er en som i likhet med Lundes, ble gjennomført i NDF's regi i 2001. Denne er det Eva Sevaldson som står for og i følge Lund har hun vist

”at institusjonsteatrene, med helaftens forestilinger som har høy status og som gir økonomisk uttelling, i første rekke oppfører dramatikkk skrevet av menn, mens kvinneandelen er større i sjangrer som har mindre prestisje, som f.eks. enaktere, og på scener som har lavere status og gir dårligere økonomisk utbytte.” (Lund,2002,3)

Lund kikker i sin undersøkelse nærmere på hva det er som skaper denne forskjellen mellom menn og kvinner. Hun har en teori om at det ikke er fordi kvinner ikke skriver dramatikkk eller henvender seg til teatrene at de ikke blir satt opp. Derfor vil hun kartlegge i hvor stor grad de faktisk sender tekster til teatrene og i hvor stor grad disse igjen blir lest.(Lund,2002)

Som vi ser er ikke klimaet for norske kvinnelige dramatikere spesielt mildt i forhold til å komme seg inn på de store anerkjente teatrene. Lunde søker svar og ser ut til å finne endel, men like fullt er klimaet for Teigens debut med *Mater Nexus* det samme som blir skissert i disse undersøkelsene. Og Teigen passer inn i malen som blir skåret ut for en typisk samtidig, kvinnelig dramatiker:

”Kvinnelige dramatikeres arena er i første rekke Nordic Black Theatre, Det Åpne Teater, Dramatikkfestivalen og frie grupper. Som manusleverandører er kvinnene mest ettertraktet som forfattere av enaktere i det frie, men fattige scenemiljøet. Her skriver kvinnene 55 prosent av det som produseres, i følge NDF’s register. En prosentandel som nesten samsvarer med kvinnenes andel av teaterpublikumet på 57 prosent(Vaage2000)”.(Lund,2002)

Teigen bryter med malen fordi hun faktisk får sette opp en helaftens forestilling, og den, som nevnt er støttet av to av institusjonsteatrene, men ellers er også hun henvist til en fri og fattig scene. Er det tematikken til Teigen som plasserer henne på den frie scenen? Er det mulig at det er dette som er det generelle problemet? Lund stiller spørsmål ved kvalitetsforskjell mellom mannlig og kvinnelig dramatikk. Ville det kunne være mulig å spore opp noe sånn? Hos henne stilles spørsmålet via en av Sevaldsons tre hypoteser i sin utredning fra 2002:

””3) De som har makt til å definere hva som er kvalitet, hvilke temaer som er interessante å diskutere, uttrykksformer som er inne og hvilke som er ute, sitter i sine maktposisjoner nettopp fordi de har tilpasset seg de allerede eksisterende maskuline kvalitetskriteriene”(Sevaldson2002:55)”(Lund,2002,8)

Lund hevder senere i teksten at Jesper Halle i en artikkel konkluderer med at det ikke er noen definerende forskjeller på mannlig og kvinnelig skrivemåte når det gjelder de gode tekstene. I de mindre gode kan man kanskje se en generell tendens til visse ting som går igjen i kvinnelig stil og mannlig stil (Lund,2002,12). Det sies mindre om temaene de respektive kjønn velger seg. Allikevel vil jeg driste meg til å si at Teigen operer innenfor kvinnetemaer. Jeg kan ikke unngå å si det. På scenen har hun utelukkende kvinneroller, hele tretten av dem, de snakker om ting som angår hver kvinne spesielt, men også generelle kvinnetemaer. Flere av disse er generelt menneskelige temaer, som kjærlighet, verdivalg, veivalg i livet osv, men de er satt inn i en kvinnelig sammenheng og spilles opp mot de fraværende mennene i mange sammenhenger. Kjønnstematikken og dynamikken er kvinne mot kvinne, kvinne mot en mann - som befinner seg utenfor teksten, men aldri mann mot mann, ettersom mennene er fullstendig fraværende.

Også på produksjonsnivået er det mange kvinner med i Teigens teater. Dramaturgen, scenograf og kostymedesigner, lysdesigneren og medprodusenten er noen

av de andre kvinnene som er med, foruten de ni skuespillerne. Dette forsterker inntrykket av at dette er et kvinnestykke, og uten å generalisere, bekrefter det tendensen i de nevnte undersøkelsene til at kvinner blir lukket ute fra de store scenene. Kvinnelige regissører og produsenter er det heller ikke mange av på norske scener, i hvert fall ikke på de store.

Et annet mannsdominert nivå av teaterproduksjonen og kommunikasjonen rundt er de meningsbærende, ikke publikumet med sin overvekt av kvinner, men anmelderne. Også kulturjournalistene er overveiende mannlige. Skjevheten mellom kjønnene i kulturjournalistikken og på de store teaterscenene ligger på de samme nivået – ca 2/3 menn og 1/3 kvinner, i følge en annen undersøkelse Lund selv har utført og refererer til her (Lund, 2002). I følge Lund fører overvekten av mannlige journalister også med seg en overvekt av mannlige kilder, dermed er det mennenes perspektiv som ligger bak mye av anmeldervirksomheten. Men noen kvinner er det i dette yrket, som sitter på muligheten og makten til å definere kvinnelige kulturaktører som gode, sågar like gode som mannlige. Lunde bringer igjen fram en diskusjon som har gått før hennes undersøkelse der hun henviser til en hovedfagsoppgave som tar for seg nettopp hvorfor dette ikke skjer i større grad. Svaret som gis er et kjent tema fra moderne feministisk debatt. Det er historien om kvinner som må assimileres og tone ned den distinkt feminine for å få en fot innenfor i mennenes verden. Det er det samme problemet som Berit i Teigens tekst setter på dagsorden.

”For de kvinnelige kritikernes del kan de, for mange, tradisjonelt ha vært nødvendig å tone ned som kan oppfattes som kvinnelige aspekter når det gjelder språk osv. Et spørsmål er dermed om ikke maskulin tankegang og normer kan bli dominerende også for mange kvinners oppfatning av hva som er viktig og av høy kvalitet.” (Lund, 2002.)

Et annet mulig svar finner vi i Teigens egen vurdering av kvinnelige skuespilleres situasjon. Det er mulig at det kan være en fellesnevner for kvinner i kontekster der de er marginalisert at de forholder seg passive, eller til og med finner et behag i å være marginale. Enten fordi de har vokst inn i rollen etter hvert, fordi de var sosialisert inn i den fra de var ganske små, eller i det minste i startfasen, eller at de rett og slett har møtt nok motstand til å heller, som Teigen antyder, forholde seg passive for å i det minste beholde den lille biten de har fått ta del i.

Igjen bryter Teigen malen for kvinnelige samtidsdramatikere. Hun får omtale og mye av den er god. *Mater Nexus* får suksess. Teksten blir satt opp i Göteborg, Stockholm, Helsinki og i Japan. Dessuten er hun også blitt akademisk vurdert. Siren

Leirvåg ved Institutt for Musikk og Teater på UiO har skrevet en av programartiklene til stykket og har den med i sin artikkel i *Tendensar i moderne norsk dramatik*, som jeg bruker et annet sted i denne oppgaven. Teksten blir også brukt i forbindelse med undervisning i moderne norsk dramatik og det skrives oppgaver om den i den forbindelse.

10.2 Tematikk og form i kjønnspektivet

Mater Nexus er altså en kvinnelig teater tekst i den forstand at den er skrevet av en kvinnelig dramatiker, for kvinnelige skuespillere med mange kvinner med i produksjonene. Den kulturelle konteksten den skrives inn i er også typisk kvinnelig, i og med at den settes opp på en liten scene i følge undersøkelsene jeg har sitert fra over. Også temaene er typiske kvinnetemaer. I artikkelen ”Å ta kontrollen” skriver Teigen også en del om feministperspektivet i Mater Nexus. Hun bygger videre på tankene fra artikkelen *Rom, penger og mot* og sier at: ”Vi må erobre rommene. Vi må være i stand til å skrive om det vi synes er viktig, og velge en form som korresponderer med det vi ønsker å formidle.” (Teigen, 2002, 3) Dette er altså hennes tanke med å skrive Mater Nexus. Hun ønsker å skape rom for kvinners temaer, et rom der man kan snakke om det som er spesielt for kvinners roller i livet. Hva er det så som er kvinneroller og kvinnetemaer, som motsetning til mannetemaer og manneroller, eller kjønnsnøytrale temaer og roller? Og hvordan henger disse temaene sammen med nettopp valget av form? Har Teigen funnet ”en form som korresponderer med det vi ønsker å formidle”?

Som jeg har vært inne på flere ganger i avhandlingen er mor/datterforholdet et av de sentrale temaene i teksten, dermed er også morsrollen og datterrollen sentrale roller. Disse rollene er vel også de mest sentrale rollene i kvinners liv i store deler av livet. De springer ut av noe av det som skiller kvinner fra menn, det som, etter mitt kjønn feilaktig, er blitt kalt ”den lille forskjellen”, nemlig det at kvinner kan føde barn. Dette poenget omtaler også Haldis Hoaas i programartikkelen til oppsetningen i Oslo i 2000: ”Og sentralt i teksten står det ene som skiller kvinne fra mannen: det er kvinne som føder barnet.” (Hoaas, 2000, 1) Hvorvidt dette er det eneste som skiller kvinnen fra mannen, er vel fortsatt oppe til debatt i samfunnet generelt, og i denne teksten spesielt. Men at det *definitivt* skiller kvinnen fra mannen er det vel ingenting å si på. Min skepsis til at det er

det eneste som skiller kvinnen fra mannen avfødes av de andre kvinnerollene dette stykket portretterer. Vi ser kvinnen i forhold til mannen i forskjellige utgaver, som elskerinne, som kone, som kjæreste. Vi ser henne i forhold til andre kvinner, som venninne, som søster, som mentor eller idol, som nettopp den andre kvinnen – foruten morsrollen og datterrollen. Samtidig kan man jo si at alle disse rollene på en eller annen måte henger sammen med morsrollen og datterrollen.

Slik har vi kommet sidelengs inn i et annet poeng med tekstens kvinnetematikk som jeg så vidt har nevnt, nemlig tittelen. Stykket heter, oversatt til norsk: Mor Sammenheng. Sett i lys av avsnittet over er det ikke tvil om at vi er inne på to viktige elementer i Teigens verk allerede når vi leser de to første ordene i teksten. Man kan kort og populært si at det hele har en sammenheng med morsrollen. Man kan også si at det hele kretser rundt morsrollen, at den sentrale karakteren i stykket konfronteres og dannes inn i sin morsrolle – på samme tid som hennes datter vokser inn i og danner seg sin morsrolle. Man kan til og med si at de fleste karakterene har det til felles – den sammenhengen - at de konfronteres med morsrollen. Berit, Merete og Alina er mødre og i de tematiserer dermed tilstedeværelsen av morsrollen. I Alinas tilfelle er det også en problematikk i forhold til hennes egen mors tilstedeværelse eller ikke som også i Berits tilfelle er en problematisering av det å takle morsrollen kombinert med andre roller i livet. Berit, Torill og Irenes forhold til hverandre ser ut til å avhenge utelukkende av det faktum at de har felles mor. Utover det er det lite som holder dem sammen, eller overhodet kan kalles søsterlige roller i måten de forholder seg til hverandre. Irene er den som er mest tilstedeværende i de to andres liv, men allikevel ser vi at hun ikke er så nærme sine søstre som deres felles opphav kanskje burde tilsi. Hun vet blant annet knapt at Alina, hennes niese er gravid før hun har født barnet (Teigen,2000,18). Guro opplever fraværet av sin egen mor fordi moren er død (Teigen,2000,65) samtidig som både hun og Alina, som er stesøstre opplever fraværet av Berit til karrieren. Merete opplever fraværet av en morsrolle hun også, men for henne er det hennes egen rolle som mor, som glipper fra hennes grep. Hun har mistet et barn, og klarer heller ikke å være mor for det barnet som er igjen (Teigen,2002,96,). Lydia er også fraværende i morsrollen. Hun er skilt og har latt barna bo hos faren sin og den nye kona hans en god del. Det kommer frem at de har et tettere forhold til faren enn moren sin. (Teigen,2002, 105) Vivian står overfor valget om

å bli mor eller ikke, eller kanskje heller en uventet mulighet i form av en uventet graviditet med en mann som i utgangspunktet ikke vil ha barn med henne (Teigen,2000,136). Fordi morsrollen og tematikken rundt denne er så uløselig knyttet sammen med det å være kvinne, har Mater dermed også en Nexus til kvinnens mange uttrykk gjennom et helt liv, altså er det slik at det å være mor ikke kommer uten andre kvinneroller. – Og dessuten ser det også ut til at det å være kvinne innebærer en konfrontasjon med det å være mor på en eller annen måte enten det betyr å velge eller å velge bort.

Et annet interessant grep finner vi i Pause. Her sitter Alinas datter, Tuva, og leker med Barbie-dukke. Disse dukkene er nok det største symbolet på en standardisert kvinnerolle. En rolle som er utskjelt blant feminister og elsket av menn for å sette det på spissen. Denne Amerikanske dukken med sitt overjordiske utseende, begynt sitt liv som husmor og skjønnhetsdronning, men har etter hvert tilpasset seg en virkelighet påvirket av nyfeministenes kamp på 60- og 70 -tallet og kan nå både jobbe på kontor, danse ballett, være aksepott, mekke bil, være tvillingmor og ligge på stranden. Å være som Barbie er å være den moderne kvinnen: i stand til å klare seg selv, med et velpleiet ytre som prikken over i-en, et signal til omverdenen om hvor fantastisk mye overskudd kvinnen har til å takle alle oppgaver livet har å by på. I Pausedelen stilles den lille jentas lek med disse dukkene i kontrast til morfefilmen på veggen bak der den virkelige og universelle kvinnens utvikling gjennom livet fremstilles.

Når Barbie-dukken tilhører Tuva, Berits barnebarn, forsterkes effekten av symbolet. Mens denne dukken symboliserer selve bildet av en moderne kvinne, det uoppnåelige glansbildet, er Berit ikke så langt fra å oppnå dette livet. Hun har i hvert fall prøvd. Hun er den moderne karrierекvinne, som har klatrer høyt på stigen i oljebransjen. Hun har klart det veldig få kvinner klarer i en manneverden. For å nå dit hun har nådd, har hun betalt en pris. Hennes andre viktig mål på suksess, familien, har smuldret opp mellom hendene hennes. Hun har en familie, men det er mest på overflaten – et slags statussymbol, eller en del av pakka. Når Berit skal fortelle om sykdommen sin under middagsselskapet i Del2 slår fasaden sprekker og vi aner konturene av en kvinne som kanskje ikke er så vellykket som hun kan virke i det ytre:

”BERIT

Kristian er ikke her fordi det er vanskelig å snakke med ham om... Dette. Vi har et godt liv sammen. Og vi har en datter som vi begge er glade i.

GURO

Vet hun at du er syk da?

BERIT

Jeg ringte for noen dager siden. Hun spurte om jeg trengte hjelp, og da sa jeg at det eneste jeg ønsket var at hun skulle komme hit i kveld.

LYDIA

Også har hun ikke dukket opp?

TORIL

Det kan jo være noe med babyen..

BERIT

Jeg vet ikke hvorfor. Hvorfor en datter ikke kan gjøre dette for sin mor. Det er da ikke så mye forlangt å be om å være tilstede en kveld. Men Irene sier at Alina ikke vil. Det sårer meg selvfølgelig veldig.

Alle ser på Irene.

IRENE

Det var det hun sa til meg. Men jeg vet jo ikke om hun visste at Berit var syk når hun sa det. Kanskje hun kommer.

BERIT

Men Guro er her. Jeg har sett deg mye mer de siste to månedene enn på mange år. Og det har vært veldig hyggelig. Du er jo nesten som min egen datter, selv om jeg traff pappa da du var to.

GURO

Fem-?

BERIT

Jeg har i hvert fall ikke vært noen ond stemor!" (Teigen,2000,60)

Berit prøver å være Barbie, hun prøver å ha det hele. Alle gjestene kjenner hennes karriere i oljebransjen og hvilken dyst det er for en kvinne å kjempe seg frem i "gutteklubben grei", Men Berit vil også gjerne fremheve seg selv som mor, kone og god stemor. Hun vil at gjestene hennes skal forstå at hun er vellykket på alle måter. Hun er i ferd med å skrive sin egen nekrolog i form av et middagsselskap, selv om hun ikke ennå vet om hun vil klare seg. I en narsissistisk rus, vil hun vise seg og sitt til de inviterte som hun sier at: "Hver især betyr dere noe helt spesielt for meg." (Teigen,2000,58) Problemet er bare at selv om Berits intensjon og forsøk er å vise en lytefri kvinne og hennes liv, slår fasaden sprekker. Selv i Berits munn, kan den ikke lappes sammen og reddes. Selv om hun har lyktes i forretningsverdenen, slår familiefasaden dype sprekker.

Berits mann, Kristian, er ikke en gang tilstede. Og Berit forsøker ikke, eller greier ikke, å late som det er fordi han ikke kan eller fordi det ikke passer inn i denne jentekvelden å ha en mann tilstede. Hun forteller disse kvinnene, som hun ikke har sett på lenge, men allikevel føler seg knyttet til, at hun ikke riktig kan snakke med ham. Berit og Kristians felles datter Alina er heller ikke tilstede og Berit er skuffet over at hun ikke vil komme. Hun mener at Alina i det minste kunne gjort sin plikt som datter og møtt opp til

dette avskjedsmøtet. Typisk nok for narsisstisten Berit forstår hun ikke at hun selv nettopp har gjort det samme mot Alina da hun i Del1 ikke møtte opp på barselsavdelingen da Alina fikk datteren sin (Teigen,2000,17), som Torils kommentar om at det kanskje er noe med babyen minner leseren og tilskueren om.

Hvis vi holder Berits livsførsel sammen med Julia Kristevas beskrivelse av kvinnelighet og morsrollen, ser vi hva Berit og de andre kvinnene har å bryne seg på i møtet med morsrollen.

”If maternity is to be guilt-free , this journey needs to be undertaken without masochism and without annihilating one’s affective, intellectual, and professional personality, either. In this way, maternity becomes a true *creative act*, something we have not yet been able to imagine.”(Kristeva,2002,366).
Kunsten er å sjonglere de to verdener eller de to kvinnelige uttrykk. På den ene siden må kvinnen føye det naturlige instinktet som sier at man skal ha omsorg for barnet. Men det er dette som ikke må bli en masochistisk selvoppofrelse. Derfor er det viktig å på den andre siden ha kontakt med sine andre sider. Den affektive, følelsesmessige delen av en selv som er lidenskapelig og grunnleggende instinktiv, den intellektuelle siden av en selv som ofte henger sammen med den profesjonelle siden. For de fleste kvinner vil Kristevas analyse av morsrollen si at man er nødt til å sjonglere familie og de myke, tradisjonelt kvinnelige verdiene med yrke eller karriere og de tradisjonelt mannlige verdiene.

De tradisjonelle kvinnelige verdiene ser imidlertid ut til å ha tapt terreng til fordel for tradisjonelle mannlige verdier i karakteren Berit. Her forstår jeg kvinnelige verdier som *kjønnsrolle* (gender) bestemte verdier og ikke som de kvinnelige trekkene som bestemmes av kjønn (sex). Disse rollebestemte verdiene har fungert som en del av samfunnsstrukturen og igjen ser vi at de henger sammen med kvinnen som mor. Kvinnen som samleren og hjemmets beskytter har langt tilake i tid hatt en sammenheng med hennes rolle overfor avkommet. Mannens rolle har vært den utadvendte i den forstand at han har gått ut i verden på jakt, etter byttedyr, andre stammer (fiender) eller nytt land. I dagens samfunn, som har fjernet seg langt fra vår opprinnelige tilværelse underlagt naturens rytme har disse oppgaven glidd over i hverandre. Men selv om man på papiret har lov til å krysse disse grensene etter eget forgodtbefinnende, er det ikke alltid praktisk mulig, gunstig eller velansett.

Berit har kledd seg på i mentalt dress og slips og spilt ball med de store guttene, hun har trått inn i på de tradisjonelle mannlige arenaene med et maskulint fortegn framfor

et feminint, som jeg var inne på i forbindelse med mekanikkene bak utvelgelsen av dramatik til teatrene. Samtidig har hun prøvd å oppfylle samfunnets forventninger til kvinnelighet og behov for reproduksjon ved å få familie og barn. Men når dette siste gjøres med den samme mentaliteten hun bruker i arbeidslivet, går det galt. Berit personifiserer den moderne kvinnes problem i det hun går ut i samfunnet på mennenes arena og betrakter sin kvinnelighet som et problem fremfor en ressurs. I yrkeslivet er Berit assimilert inn i en manneverden, og dermed er det problematisk å samtidig skulle leve i en typisk kvinneverden i hjemmet. Resultatet for Berit har vært at hun har holdt seg unna kvinneligheten ved å holde seg unna, i fysisk og mental forstand den arenaen som krever at hun påtar seg den kvinnelige rollen igjen. Teigen gir Berit en utfordring når hun gir henne et utelukkende kvinnelig problem. Sykdommen rammer Berit i brystene, som er en annen ting utover fødselen som skiller kvinner fra menn. Brystet er et sterkt symbol på kvinnelighet. Det henger også sammen med den, fra naturens side, viktigste oppgaven en kvinne har – å føde og gi næring til avkom. Samtidig er det et seksuelt symbol, brystet har vært fokuspunkt eller tabu, alt ettersom temperaturen i samfunnet har endret seg, av den enkle grunn at menn blir seksuelt opphisset av bryster. I dagens samfunn, der temperaturen er relativt høy, er kvinnens bryster avkledd i en rekke sammenhenger og dermed forbindes de også med mer perverterte former for seksualitet, som prostitusjon og pornografi. Dermed er de også igjen et symbol for den objektivisering av kvinnen som feminist, og for så vidt de fleste kvinner, tar avstand fra og problematiserer i forhold til kvinneverdenen i dagens samfunn.

Berit er så assimilert inn i en mannsrolle som jeg har vist over at hun nærmest blir karikert i begynnelsen av stykket. Hun viser allikevel etter hvert flere sider av sin person, i tråd med Kristevas tolkning av kvinneverdenen, men hun er helt klart mer vellykket på noen områder enn andre. Tanken om at Berit er en karakter som formidler bare en side av et hele er nærliggende. Kanskje kan man trekke det så langt som til å forestille seg alle kvinnene i Mater Nexus som deler av én kvinnes personlighet. Hun kan sikkert virke både latterfremkallende og uvirkelig når hun fremstilles på scenen med de attributtene hun er tildelt av forfatteren. På den annen side kan det være, og ikke nødvendigvis i konflikt med den første tanken, at hun er en bit av et hele som fremstiller alle kvinner. - Hun representerer en del av kvinnen med alle sine roller.

Formen Teigen velger for teksten er på et punkt også mer kvinnelig enn mannlig eller universell. Gjennom å velge teater som realiseringsform velger hun et medium med, i følge henne selv, et overveiende kvinnelig publikum:

”Finnes det ikke dramatik med kvinneroller, som tar kvinner på alvor, som spiller de virkeligheter som kvinner i samtiden kan kjenne seg igjen i, som er gode nok til å kunne interessere publikum, til å selge? Selv når teaterpublikumet består av 70% kvinner?”(Teigen,2001,1)

Teigen er viser at det finnes en plass der kvinner etter alle solemerker burde ha mulighet til å bli hørt og sett, gestaltet, med sine temaer og sine virkeligheter. Hun gjør et trekk for å erobre teaterscenen i like stor grad som *salen*. Man si at hun gir publikum det de vil se, i samsvar med regler om produksjon og etterspørsel. Det kvinnelige publikumet burde ha en interesse for kvinnelige produksjoner. På den annen side har vi sett at det er et stort flertall av produksjonene som er mannlige og allikevel er kvinnene i flertall som publikum. Dette tror jeg har en sammenheng med at den kulturen for at det er mannlige produksjoner i teateret, og for så vidt også i stor grad i filmens verden, er så innarbeidet at største delen av publikum ikke problematiserer eller reagerer på det. Kanskje er det ikke et stort savn når det ikke er der, uten at det behøver å bety at det ikke er et behov for det eller at det ikke vil bli tatt veldig godt imot. Det kan også være at behovet er der, men ikke blir kommunisert til produsentene av teater da teateret har et annet besøksmønster enn f.eks. kino og konserter. Mens disse formene er typiske salgsvarer der store deler av produksjonen bygger på å oppnå store salgstall, har institusjonsteatrene i Norge, som jo svikter mest i forhold til kvinnelige produksjoner, et statstøtte system i ryggen som er der for å sikre at nettopp de store klassikerne bli satt opp og holdt i live.

Historisk sett har det vært rom for kvinner i norsk dramatik. Et av de første stedene den nye kvinnerollen i den første kvinnekampen fikk sin stemme var nettopp på teater. Ibsens kvinneskikkelser er den typiske sterke kvinnen som ikke bare går i bresjen for sin egen eller kvinnenens sak, men i tråd med det moderne gjennombrudds ideal, i Georg Brandes' ord å sette ”Problemer under Debatt”(Brandes,1900,5), også menns problemer, i det noen av de store problemene i samfunnet bunnet i forskjeller mellom kjønn og klasser. Når Nora Helmer, Hedda Gabler og fru Alving lever liv og løgn ut for folk fra en scene i sin samtid, blir de plassert i et kulturelt sentrum og en viktig sosial

møteplass. Teaterscenen hadde en helt annen plass i samfunnsdebatten i Ibsens samtid, da det var færre andre arenaer å uttrykke seg på enn i dag.

Formen selve teksten får, og dermed også den sceniske realiseringen av teksten, er polylogens form. Dette er et uttrykk som ikke er ukjent i et feministisk-teoretisk perspektiv da det ble introdusert av bla Julia Kristeva. På mange måter er vel nettopp denne formen den mest feminine eller kvinnelige man kan forestille seg. En av mytene om kvinner vil i hvert fall ha det til at vi er samtalere. Metaforer som ”å kakle” for å snakke og ”en hønsegård” om rom der det føres livlige samtaler er uttrykk som vi nok forbinder med kvinner og ikke menn. Ingeborg Owesen har skrevet om nettopp denne formen i Mater Nexus i en programartikkel til oppsetningen i Oslo. Her mener hun at Mater Nexus er spesielt interessant i lyset av polylogen:

”Derrida definerer en polylog som følgende: (for n+1-kvinnelige-stemmer). Vi ser altså at en polylog består av flere stemmer, ikke-identifiserte stemmer og kvinnelige stemmer. Og betraktet i et slikt teoriperspektiv blir Mater Nexus særlig interessant.”(Owesen)

Hun leser stykket i dette perspektivet, med vekt på feministeorier med utspring i Paris.

Hun stiller spørsmålet om disse ni kvinnene er ni sider av samme kvinne som jeg har vært så vidt inne på i et avsnitt over. Det er nærliggende å stille dette spørsmålet både i sammenheng med tematikken, formen og karakterbyggingen. En annen mulig måte å se disse ni kvinnene på er at de er forskjellige sider av Kvinnen. De viser alle de sider som idéen om kvinnen rommer. Altså det kulturelle mennesket, eller det sosialiserte menneskets forventninger til hva hver enkelt kvinne kan være og hva hun kan bli. Owesen begrunner sin tanke med at de ni kvinnene er like viktige i teksten: ”Seg imellom utgjør de ni intet hierarki, de er alle like virkelige, like betydningsbærende, like sanne(Owesen,2001)” Jeg vil påstå at hierarkiet er nettopp en av de samfunnsmekanismene kvinekampen har opponert mot og i stor grad vært med på å bryte ned. Hvis vi ser kvinners kamp for likestilling i lys av de andre kampene for likestilling som har foregått i samfunnet på omtrent den samme tiden, er feminisme bare en type likestilling. De samme som har ønsket å utviske grensene mellom kjønnene har også sett at grenser mellom fattig og rik, utdannet og uuttannet, arbeidsgiver og arbeidstaker er en annen side av den samme ulikheten – hierarkiet. Sett i kjønnsperspektiv kan man derfor også si at for ni karakterer skal samspille på en scene, eller i en tekst uten at de er et hierarki som plasserer en eller flere karakterer høyere enn de andre er det nødt til å være

kvinner. Motsatt kan man også si at for når det endelig er ni kvinner på en scene er det naturlig at de ikke er ordnet i et hierarkisk forhold til hverandre. Ser man det på denne måten er det fortsatt ikke umulig at det er den samme kvinnen de ni utgjør, kanskje helst idéen om Kvinnen, men det er viktig at det publikum også oppfatter at det er ni forskjellige kvinner.

I Prolog finner vi et annet interessant formgrep, nemlig overskrivningen av Becketts stykke *Come and go* som jeg har snakket om i et eget kapittel. Teigen overskriver her et stykke som er skrevet av en mann der han fremstiller, i absurdteaterets lys, tre kvinner i ferd med å begå en av de lavere handlingene man nærmest utelukkende forbinder med kvinnelig oppførsel – sladring. Ettersom Beckett er mann og skriver disse kvinnene absurdistisk, kan man anta et synspunkt der man hevder at det er en slags latterliggjøring av denne handlingen og de som begår den. Dermed er Teigens overskrivning en kommentar til Beckett. Hun gjenerobrer disse kvinnene og hever dem over sladden de presterer hos Beckett ved å gi dem et lang mer alvorlig, tragisk uttrykk i sin tekst. På den annen siden kan man også se på det som at han er mann og har brukt nettopp tre kvinner til å fremstille livets spiral. Kvinnene snakker og sladrer, men kommer aldri frem. De kommer ikke frem til noe mål og de kommer heller ikke frem fra det sløret den grå hverdagen legger over dem. Det kan være Beckett har valgt kvinnen som et symbol på livet, utgangspunktet for alle nye liv. Ved å gjøre dette utgangspunktet så trist og grått og utvisket, sier han det samme om livet. Det kan også være han har valgt kvinnene fordi det er deres tilværelse som er den mest usynlige i et samfunn der livene blander seg sammen og ligner hverandre og individualitet er en myte vi holder fast ved for å overleve våre egne liv.

Kvinnene, sladrer seg imellom i det de undergraver den borgerlige spisestuen og titteskapsteatret i Del2. Denne gangen er det noe uhyggelig over sladden, det er ikke bare surrete kvinnfolk som ikke har bedre ting å ta seg til. De graver her i hverandres liv med en viss forakt, en skadefryd og ikke minst et behov for å selvbekreftelse gjennom de andres ulykke. Det er vel neppe et spesielt kvinnelig trekk, men er felles for begge kjønn, at man trøster seg med andres utilstrekkelighet for å dekke over eller bagatellisere sin egen. Becketts kvinner har nok det samme målet med sin sladder. En slags bekreftelse av sin egen individualitet, sin egen fortreffelighet, gjennom å senke andre ned, heller enn å

heve seg selv opp. Men konteksten for disse kvinnene er forskjellig. Hos Beckett vet vi lite eller ingenting om livene deres utenfor det som gestaltes på scenen, mens Teigens kvinner settes inn i et samfunn der kvinner har gjort sin stemme hørt over tiår. De har mulighet til å bli sett, men trenger allikevel bekreftelse på sitt eget jeg gjennom å finne svakheter hos andre kvinner.

Jeg mener at Teigen har valgt nettopp en kvinnelig form og tematikk både for teaterteksten og dens realisering på scenen. Hun velger å gå rett inn i kjernen av det som skiller kvinner og menn, deres rolle i reproduksjonen av arten. Hun tar for seg en rekke problemer som er enten eksklusive for kvinner fordi de er knyttet til kvinners kropp eller roller i forhold til hverandre eller menn. Flere av emnene er selvfølgelig allmenngyldige fordi menn og kvinner til syvende og sist er de samme vesener med samme muligheter til å handle og føle, med de helt spesielle unntakene som hun tar opp i teksten. Menn trekkes aldri fysisk inn i stykket, men blir liggende som et bakteppe som danner kontrast eller harmoni med kvinnenenes historier.

Formmessig velger hun teater, som jeg har vist er en mannlig form i det ytre i den forstand at det er flest mannlige dramatikere som blir antatt og satt opp. Men hun er allikevel delvis innenfor en kvinnelig nisje av teateret. Det er et poeng både at hun er innenfor det kvinnelig og at hun er innenfor det mannlige på dette området. Det er en slags kvinnekamp i det ytre så vel som i det indre av dette stykket. At nettopp dette stykket som er så kvinnedominert blir satt opp, vel å merke bare med støtte fra institusjonsteatre, men fortsatt på en mindre scene, er verdt å merke seg. Selve teksten og derigjennom oppsetningen får et kvinnelig uttrykk gjennom polylogen, som er definert som en kvinnelig uttrykksform.

Sett i et kjønnsperspektiv er dette stykket i hovedsak et kvinnestykke, fra overskrift, via tematikk, til formen og konteksten det blir satt opp i. Til tross for dette, og jeg sier til tross sett i lys av den situasjonen i teatret som jeg har skissert over, har stykket hatt suksess, til og med fått gode anmeldelser, blitt satt opp i flere land og banet vei for flere oppsetninger av Teigens stykker på norske scener.

11 Avslutning/oppsummering.

Jeg har sett på Mater Nexus fra tre forskjellige vinkler; forholdet mellom scenen og teksten, den intertekstuelle vinkelen og med et kjønnsperspektiv på teksten. I de to første vinklene er det formen som dominerer. Forholdet mellom scene og tekst er forholdet mellom to former, eller hvordan en form realiseres inn i en annen form. Tekstens rammer må adapteres til scenens rammer. Det intertekstuelle leken med forskjellige sjangere, integreringen av andre sjangere inn i en hovedsjanger. Til slutt har formen vist seg å være viktig i et forhold til kjønnsperspektivet. Dette momentet har ikke nødvendigvis noe å gjøre med formen i utgangspunktet, men Teigens formspråk er så gjennomarbeidet og viktig for teksten at det bærer store deler av tematikken.

Teigens forfatterrolle er utvidet til å gjelde mer enn bare det å skrive en teatertekst. Hennes arbeidsmetode innebærer at hun er involvert på alle trinn i produksjonen i Oslo-oppsetningen av Mater Nexus. Hun har ikke bare stått for teksten her, men hun har også vært med på å instruere og regissere stykket. Mer interessant er det allikevel at hun har involvert skuespillere allerede på idéstadiet. Mens den utvidede forfatterrollen i forhold til oppsetningen ikke alltid vil være mulig, f.eks. i de tilfeller der Teigen er opptatt med annet arbeide mens et stykke oppsettes, eller om mange år, etter forfatterens død, er den måten hun har jobbet fremteksten alltid den samme. Det vil si at riktig nok har hun en utvidet forfatterrolle i forhold til oppsetning, som ikke er uvanlig, men den utvidede forfatterpersonen, de inkluderte skuespillerne, setter et mer varig preg på produksjonen. Det er på dette området prosjektteater skiller seg fra tradisjonell oppdeling i teateret.

For Lene Therese Teigen vil det å være forfatter av Mater Nexus si at hun ikke er alene om å komme med ideer, eller å være det et kunstnerisk autonomt geni selv om hun har en stor innflytelse på hele produksjonen. Hun er en rød tråd gjennom hele produksjonen og gjøre det mulig å sette opp et så formavhengig teater som hun legger opp til i teksten. Men hun er ikke allvitende eller hevet over de andre involverte i produksjonen. Hun involverer de andre aktørene allerede fra idéstadiet og gjør dermed forfatterrollen til noe som ligner mer på en administrerende direktør, enn et kunstnergeni.

Dersom vi tar med oss denne merkantile tankegangen over til et annet tema i avhandlingen, nemlig kjønnsperspektivet, har vi sett at Teigen har fylt en nisje hun så manglet varer. Hun skriver et stykke der kvinnelige skuespillere får noe å arbeide med,

hun tar med seg en rekke kvinner i produksjonen og hun tar selv roret i forhold til stort sett hele produksjonen i Oslo i 2001. Hun får også uttelling for det. Selv om hun er henvist til Det Åpne Teater, som er en av de mindre scenene og ikke et institusjonsteaters store omtalte scene, er hun tatt delvis inn i varmen med hjelp fra National Teatret og Oslo Nye Teater.

Allikevel er det mer interessant i forhold til dette at jeg etter å ha sett Mater Nexus fra flere forskjellige vinkler har funnet formspråket gjennomtrengende og definerende for hele teksten og oppsetningen. I stor grad definerer det både Teigen som forfatter av teksten, teksten som sådan og oppsetningen. Her er det flere ting som spiller inn. Hennes akademiske bakgrunn er helt klart en del av grunne til at hun kan leke slik med former som hun gjør i denne teksten. Hun jobber med former hun kjenner godt fra utdanningen sin innenfor film og teater og hun presenterer endel av teaterhistorien for sitt publikum på denne måten.

Hun er også kvinne og som kvinne med interesse for teateret har vi sett at hun, nærmest uten selv å ha dette i tankene kom til å skrive et kvinnestykke med Mater Nexus. Med utgangspunkt i den lille forskjellen mellom kjønnene, kvinnens evne til å bære fram, føde og gi næring til nye mennesker viser hun hvordan kvinnens viktigste biologiske oppgave henger sammen med alt hun foretar seg. Kulturen alle hennes ni kvinner lever i har gitt dem muligheten til å velge å være mor eller ikke, de kan også velge hva slags mor de vil være, til hvor mange osv. Men uansett hva de velger har alle roller de har i livet en sammenheng med morsrollen på en eller annen måte. Det kan være i form av deres egen mors rolle i deres liv, søsken som kommer fra samme mor, eller deres valg om å ikke være mor til noen selv, ønsket om å være mor – som kanskje ikke blir oppfylt. Uansett hvilken tilnærming hver kvinnes historie har til morsrollen er hun, i hvert fall delvis definert av den.

Det er store viktige temaer for kvinner og når de henger sammen med morsrollen påvirker de i ytterste konsekvens alle mennesker. Når hun leker med disse formene i sammenheng med disse temaene legger hun an til en annerledes tolkning av kvinners historie gjennom den moderne vestlige kulturhistorie, eller i hvert fall teater og litteraturhistorie. Fordi hun har lyktes i å fremstille det alle mennesker har til felles – vi har et biologisk opphav som er en mann og en kvinne, og kvinnen er den som føder oss,

er kvinnen interessant nok og viktig nok til at hun fortjener en slik tolkning av sin kultur og hverdag – uten at det smaker av kjønnskvothering eller rettferdig harme.

Det hele blir en slags emansipasjon av kvinnenens viktige rolle i livet som ganske elegant har sitt opphav i den lille forskjellen. Samtidig er det ikke en forherligelse av hele det kvinnelige vesen eller de rollene som kvinner har, det er heller ingen lovsang til deres fortreffelighet og hellighet. Vi ser dem på sitt styggeste og laveste, men formen tillater oss ikke å forkaste dette som ”kvinnfolkoppførsel”, ”sladrekoner”, eller andre nedsettende karakteristikk. Hun bruker formspråket til å vise oss som publikum eller leser de allmenmenneskelige mekanismene som ligger bak alle disse reaksjonene og handlingene fra kvinnene. Hun lar oss ikke slippe unna med å tenke "kvinnfolk" når de sladrer og overdramatiserer og krangler, men hun krever av oss at vi selv føler den samme kvelende fornemmelsen av en fasade som krymper og er ved å kvele det som foregår på innsiden. Hun viser oss vår egen forgjengelighet, ved å vise oss hvordan vi til slutt oppløses uten spor.

Litteraturliste

- Aristoteles, *Om dikterkunsten*, oversatt fra gresk av Sam Ledsaak, Oslo, Dreyers bibliotek, Grøndahl og Dreyers forlag AS, 1997
- Beckett, Samuel, *Come and go. A dramaticule*, London, Calder and Boyars, 1973
- Brandes, Georg, *Hovedstrømninger i det 19. Århundredes litteratur*, Gyldendal Danmark, 1900
- Bræum, Trine, *Film. Fortelling og forførelse. Om filmdramaturgi og manuskriptskrivning*, København, Frydenlund grafisk, 2001
- Hoas Haldis, *Skarpt lys inn i stort landskap*, <http://home.online.no/therteig/Pges/programartikler.htm>.
- Kristeva, Julia, *The Portable Kristeva. (Updated Edition) European Perspectives*, ed. Kelly Oliver, New York, University Press, 2002
- Leirvåg, Siren, "Den performative teksten i kontekst", i Von der Fehr og Hareide (red.), *Tendensar i moderne norsk dramatik*, Oslo Det norske Samlaget, 2004, ss293-313
- Lothe, Jacob, *Fiksjon og film, Narrativ teori og analyse*, Oslo, Universitetsforlaget, 2003(1994)
- Lund, Cecilie, "Den magiske brøken", 2002 <http://dramatiker.no/Publikasjoner/Utreddinger/index.html>,
- Lunde, Inger-Margrethe, "Tallenes klare tale eller Gammeltestamentlige tilstander", *Norsk Dramatisk Årbok 2001*, Oslo, 2001
- Nygaard, Jon, *Det Europeiske teatrets historie del 1-3*, Oslo, Spillerom, 1995
- Owesen, Ingeborg, "Mater Nexus – en polylog? – noen feministiske refleksjoner", <http://www.houseofstories.no/pages/programartikler2.htm>
- Platz-Waury, Elke, *Drama og teater. En innføring*, Oslo, Gyldendal Akademisk, 2003
- Ramys, Harold, *Groundhog Day*, 1993, Hollywood, Usa, Columbia Pictures
- Szondi, Peter, "Det moderne dramaets teori", i Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. & Skei, H.H. (red.), *Moderne litteraturteori. En Antologi*, Universitetsforlaget 1991, ss149-170.
- Teigen, Lene Therese, *Mater Nexus*, Oslo, 2002
- Teigen, Lene Therese, "Rom, penger og mot", 2001,

http://www.houseofstories.no/pages/artikkel_rom_p_m.htm

Teigen, Lene Therese, "Å ta kontrollen", Norsk Dramatisk Årbok, Oslo, 2002

Woolf, Virginia, "A Room og One's Own", i The Norton Antology of English Literature vol2, 7 utg, M.H. Abrams og Stephen Greenblatt red., London/New York, 2000

