

# WENCHE LARSEN

## LEVENDE BILDER.

### OM BILDETS BETYDNING I CECILIE LØVEIDS DRAMATIKK

Cecilie Løveid (f. 1951) har bidratt til å forandre norsk litteratur i alle sjangre, på slutten av 1960-tallet den lyriske, på 70-tallet den episke og på 80-tallet den dramatiske.<sup>1</sup> På 80- og 90-tallet medvirka hun dessuten til å forandre norsk teater ved å bygge bro mellom den nye scenekunsten og institusjonsteatret, og på 2000-tallet har hun revitalisert poesien.<sup>2</sup> Uansett sjanger er Løveids stil kjennetegna ved en sanselig, billedrik, dramatisk form, full av symboler, metaforer, metonymier, kunstreferanser og ekfraser. Hun tar gjerne utgangspunkt i en konkret situasjon som involverer seksualiserte relasjoner knytta til kjønn, alder og nære relasjoner. Ofte spiller hun på kontraster mellom en vakker, idealisert overflate, hverdagsrealistiske situasjoner, sosiale tabuer og et dypt, eksistensielt alvor som lader bildene og undergraver den vakre overflata.

Som dramatiker tar Løveid for seg av hele dramahistorien i tillegg til øvrig litteratur og kunst. Dette gir seg utslag i en sprengning av det psykologisk-realistiske dramaet og en klassisk, enhetlig handlingsdramaturgi. Ikke minst kommer dette til uttrykk ved at handlinga, karakterene og skuespillets tid og rom framstilles billedlig i betydningen allegorisk (av gresk *allegorein*: «å si noe gjennom noe annet».)<sup>3</sup> Det konkrete utgangspunktet kan være en eksistensiell konflikt, gjerne knytta til egne erfaringer, som relateres til et kunstnerisk eller

---

1 Dette kan man lese om i samtlige norske litteraturhistorier som tar for seg perioden 1960 til 1990. Litteraturviterne legger særlig vekt på Løveids originale, sjangeroverskridende, poetiske stil og en ny, ofte provoserende seksualisert, kvinnelig synsvinkel. Se for eksempel Øystein Rotttem: «Cecilie Løveid: Løfter om frigjøring», i *Norges litteraturhistorie*, bind 7, Oslo, Cappelen 1997, s. 552-570.

2 Om Løveids betydning for norsk drama- og teaterhistorie, se Knut Ove Arntzen: «Fra kabaretdramaturgi mot en ny teatertekst», i *3t* nr. 2 1997, s. 12-19, «Cecilie Løveid og ny dramaturgi. Et vendepunkt i ny norsk dramatikk og teater, eksemplifisert med *Balansedame* på Den Nationale Scene i 1986, i Merete Morken Andersen (red.): *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatikk*», Oslo, Gyldendal 1998, s. 56-66, og «Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. Kjetil Bang-Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitskapleg perspektiv, 1982-1995», i Drude von der Fehr og Jorunn Hareide (red.): *Tendensar i moderne norsk dramatikk*, Oslo, Det Norske Samlaget 2004, s. 11-41.

3 Jf. Tormod Eide: *Retorisk leksikon*, Oslo, Spartacus 2004.

historisk forelegg. Ofte kan tekstene tolkes som en kritisk kommentar til det historiske eller estetiske forelegget gjennom et skifte til kvinnelig synsvinkel.

I min avhandling om Løveids bruk av bilder som et teatralt virkemiddel i skuespillene *Balansedame* og *Barock Friise* har jeg studert dette.<sup>4</sup> Knut Ove Arntzen har siden 1980-tallet plassert Løveids dramatikkk teaterhistorisk og dramaturgisk mellom amerikansk tablåteater og tysk nyekspresjonisme.<sup>5</sup> Ved hjelp av Arntzens begrep «visuell dramaturgi» og Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep har jeg studert Løveids bruk av visuelle virkemidler i skuespill, som er estetisk heterogene tekster skrevet for realisering i tid og rom. Jeg har sett på hvordan skuespillenes handling, tid og sted formes i henhold til bildet som en heterogen, romlig, simultan representasjonsform som privilegerer allegoriske betydningsdannelser. Jeg skiller mellom den dramatiske handlingen forstått som handlingsforløp (Aristoteles) *mythos* og et performativt handlingsbegrep knytta til transformasjon (Fischer-Lichte 2008), og reflekterer over virkemidlenes handlingsoverskridende og realismeoverskridende funksjon. Med «handlingsoverskridende» mener jeg estetiske, performative og dramaturgiske funksjoner som overskrider virkemidlenes funksjon som bærer av et enhetlig og helhetlig handlingsforløp. Med «realismeoverskridende» mener jeg slike funksjoner som avviker fra en realistisk-mimetisk framstillingsform. Jeg legger vekt på hvordan bilder og visuelle virkemidler som er innskrevet i teksten, utnyttes med tanke på realisering som handlinger og transformasjon i tid og rom, og hvordan visuelle strukturer, som privilegerer heterogen, simultan og syklisk, romlig organisering, forandrer skuespillets tid og rom.

Løveids skuespill rommer klassiske dramaturgiske elementer som handlingsforløp, fiktive karakterer og handlingsbærende dialog, men handlingsforløpet er fragmentert, og skuespillene er i stor grad forma som handlingsoverskridende og realismeoverskridende tablåer, gester og opptrinn. Fiksjonen diktes over egne og andre historiske og diktete personers livsdrama, og karakterene følger i stor grad ekspresjonismens konvensjoner, der bifigurene fungerer i forhold til hovedpersonens eksistensielle drama, og formen uttrykker eksistensielle følelser. Eventuelt kan figurene også tolkes som allegorier som personifiserer ulike sider ved hovedpersonens karakter. Enkelte figurer kan dessuten tolkes som

---

4 Se Wenche Larsen: *Dramatiske forvandlinger. Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill Balansedame. Fødsel er musikk og Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint*, avhandling for graden philosophiae doctor, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetet i Oslo, 2015.

5 Se Arntzen 1998. Sigrun Borgersen har dessuten karakterisert Løveids første skuespill, *Vinteren revner*, episk og lyrisk, se Sigrunn Borgersen: «På kant med sjangrene» (Borgersen 1984). En slik karakteristikk kan føre tankene i gal retning mot Brecht og T. S. Eliot. Karakteristikkene kan imidlertid drøftes i forhold til Løveids realismeoverskridende bilder som poetiske fremmedgjøringsteknikker som bryter med realistisk, handlingsbasert drama.

bilde på hovedpersonen i et tidligere livsstadium, eller som et allmenngjørende virkemiddel som viser at handlingsmønstre gjentas fra generasjon til generasjon. Som i middelalderens kristne drama og moderne ekspresjonistisk drama, allmenngjøres dermed hovedpersonens konflikt.

Et tablå forstås gjerne som et mimoplastisk fiksativ som er forma i overensstemmelse med billedlige komposisjonsprinsipper og eventuelt etterlikner et kjent motiv. Teatertablået er et statisk, autonomt scenebilde som bryter den klassiske dramaturgiens kausallogiske forløp. Hos Løveid – som i det post-moderne tablåteatret og dagens teater – brukes begrepet fritt, og kan romme dialog, lyd og bevegelse, men da gjerne i stilisert, realismeoverskridende form, som et poetisk, scenisk uttrykk. Tablået framstiller gjerne en betydningsfull, symbolsk handling eller situasjon knytta til konfliktens tematiske tyngdepunkt. Hos Løveid handler det gjerne, som i den ekspresjonistiske tradisjonen etter Strindbergs drømmespill, om en eksistensiell krise. Også gesten, som en talende, betydningsfull bevegelse, er en symbolsk, mimoplastisk form. Løveid bruker både tablåer og gester eller symbolsk kroppsspråk som overskrider virkemidlenes handlingsbærende funksjon og bryter med prinsippene for et klassisk, realistisk handlingsforløp. Dessuten bruker hun teatrets øvrige fysisk-visuelle virkemidler, som symbolske objekter, rekvisitter og kostymer, og lyd-, lys- og fargesymbolikk. Skuespillene kjennetegnes ved at slike betydningsbærende, fysisk-visuelle og mimoplastiske virkemidler er innskrevet i tekstens sceneanvisninger som en integrert del av skuespillets dramaturgi, og for å understreke betydningen av skuespillets romlige, mimoplastiske, fysiske og visuelle utforming, bruker jeg ofte skrivemåten skue-spillet, der det første leddet viser til tekstens billedlige aspekter, og det siste til dens performative aspekter.

Det er flere som har kommentert Løveids bruk av bilder og trekk som peker tilbake, ikke bare på Strindbergs protoekspresjonistiske drømmespill, men også Ibsens symbolistiske drama. Irina Voronova skrev i 1996 en hovedfagsoppgave om tre av Løveids skuespill fra 1980-tallet, der hun plasserte Løveid i en modernistisk dramakontekst med utgangspunkt i en eksistensiell krisebevissthet.<sup>6</sup> I 2005 påpekte Tanya Thresher at Løveids skuespill kan ses som en refigurering av kjønnsrelasjonene i Ibsens samtidsdrama gjennom en videreutvikling av Ibsens sans for visuelle detaljer.<sup>7</sup> Disse studiene berører sentrale aspekter ved Løveids dramatik, der bruken av bilder knyttes til en eksistensiell krisebevissthet og en refigurering av dramatradisjonen med utgangspunkt i en kvinnelig synsvinkel. Både disse studiene og Tanya Threshers avhandling (Thresher 1998), samt det som ellers fins av vitenskapelige arbeider om Løveids drama-

---

6 Se Irina G. Voronova: «Med henne er det flukt, bare flukt». *En analyse av Cecilie Løveids trilogi: Balansedame (1984), Fornuftige dyr (1986) og Dobbelt nytelse (1988)*, hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Bergen våren 1996.

7 Se innledningskapitlet i Thresher 2005.

tikk, viser imidlertid at vi mangler gode analytiske redskaper for å nærme oss disse problemstillingene på en mer stringent og dyptpløyende måte.<sup>8</sup> Derfor har jeg forsøkt å operasjonalisere teatervitenskapelige begreper for å nærme meg Løveids skuespill som tekster skrevet for fysisk framføring, og der fysiske og visuelle virkemidler er skrevet inn i teksten.

For å forstå hvordan skuespillenes dramaturgiske elementer er konstruert i henhold til visuelle virkemidler og prinsipper, bruker jeg Knut Ove Arntzens begrep «visuell dramaturgi» (Arntzen 2007), og for å forstå hvordan den visuelle dramaturgien fungerer som et fysisk, levende, teatralt virkemiddel, bruker jeg Erika Fischer-Lichtes performativitetsbegrep, som er basert på transformasjon som en grunnleggende estetisk kategori (Fischer-Lichte 2008). Arntzen utvikla begrepet visuell dramaturgi på 1980- og 90-tallet, og han beskriver det som en modell der handlinga er konstruert som visuelle forløp og representasjonsformer som må tolkes i henhold til «blikkets interpretasjon av metaforiske og allegoriske bilder».<sup>9</sup>

Dette forutsetter en frigjøring fra klassisk dramaturgi og det klassiske vir-

---

8 Det er skrevet mye om Løveids dramatikk, men ikke av substansiell akademisk karakter. Min avhandling er den første avhandlingen om Løveids dramatikk i Norge. Fra før foreligger det fire avhandlinger om Løveids dramatikk: Corinna Vonhoegen: *Das Weiss öffnen um das Schwarz hervorkommen zu lassen* (Vonhoegen 1996), Tanya Thresher: *Seductive strategies for female subjects. How contemporary Scandinavian women dramatists represent woman on stage* (Thresher 1998), Bettina Baur: *Melancholie und Karneval. Zur Dramatik Cecilie Løveids* (Baur 2002) og Milda Ostrauskaite: *Labyrinth and Practices of Escape in Postmodern Scandinavian Theatre* (Ostrauskaite 2007). Av disse monografiene er det bare Bettina Baur's avhandling som kun omhandler Løveids dramatikk. Baur gjør et viktig arbeid i forhold til intertekstualitet i Løveids skuespill fra 1984 til 1996. Hun knytter intertekstualitet til Bakhtins begrep flerstemmighet. Analysene er imidlertid underlagt en realismenorm og et historiserende, vitenskapsteoretisk perspektiv som reduserer skuespillene til tragisk realisme ved at karnevalperspektivet underordnes melankoliperspektivet (se min kritikk i resepsjonskapitlet, Larsen 2015). Tanya Thresher anvender Elin Diamonds feministiske appropriasjon av Brechts gestusbegrep. Ellers er hennes, Vonhoegens og Ostrauskaites avhandlinger prega av 1980-tallets feministiske, poststrukturalistiske begrepsapparat og perspektiver. Foruten avhandlingene fins tre fagbøker om Løveids dramatikk: Tanya Threshers bok *Engendering a Dramatic Tradition* (Thresher 2005), min bok *Skue-spillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatikk* (Larsen 2005), og antologien *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatikk* (Merete Morken Andersen red. 1998). Dessuten fins en rekke enkeltstående artikler, bl.a. i antologien *Tendensar i moderne norsk dramatikk* (von der Fehr og Hareide i 2004). Se Løveid-bibliografien i Larsen 2015.

9 «Det jeg forstår med en visuell dramaturgi forutsetter at meningshierarkiet som litterær størrelse blir brutt ned og erstattet av en visuell representasjon basert på blikkets interpretasjon av metaforiske og allegoriske bilder, og kommer istedenfor en hierarkisk formidling av tekstuelte baserte forløp», Knut Ove Arntzen: *Det marginale teater*, Bergen, Alvheim og Eide Akademiske forlag 2007, s. 110.

kemiddelhierarkiet, der teatrets fysiske og visuelle virkemidler er underlagt et enhetlig og helhetlig plott i form av handlingsbasert dialog. Ofte brukes begrepet «likestilt dramaturgi» for å vise til en slik likestilling av teatrets virkemidler. Ifølge Erika Fischer-Lichte er *transformasjon* den grunnleggende kategorien i all performativitetsetetikk.<sup>10</sup> Fischer-Lichte utvikler performativitetsbegrepet med utgangspunkt i en refleksjon over avantgardens handlingsbaserte, levende kunst, som på 1960-tallet ga opphav til nye kunstformer som aksjoner og performancekunst, og hun karakteriserer dette som uttrykk for en «performativ vending» i kunstfeltet.<sup>11</sup> Fischer-Lichte viser til at den performative vendinga i kunsten er basert på det samme grunnprinsippet som teater, som en levende hendelse. Felles for disse kunstformene er at de ikke er basert på et autonomt verk, men må forstås som noe som skapes i relasjonen mellom kunstner(e) og publikum, og at de undergraver skillet mellom kunststartene og mellom kunst og liv og skaper forandring i tid og rom.

Forståelsen av transformasjon som performativitetsetetikken grunnleggende kategori knyttes til Arnold van Genneps ritualbegrep, som blei appropriert til et utvida teaterbegrep av Victor Turner på 1970-tallet og anvendt av Richard Schechner i arbeidet med The Performance Group i New York på 70-tallet. Performativitetsbegrepet er utleda av John Austins språkhandlingsbegrep, «performativet», som en verbal ytring som skaper en forandring i verden, i motsetning til «konstativet», som er en falsifiserbar ytring *om* verden.<sup>12</sup> Fischer-Lichtes appropriering av begrepet viser til det fysiske handlings- og transformasjonsaspektet i en kunstperformance eller forestilling, som forstås som en levende, tvedydig fysisk-estetisk, imaginær og sosial hendelse som skapes i møtet mellom kunstnere/aktører og publikum.<sup>13</sup>

Jeg vil illustrere det jeg ser som de mest grunnleggende, karakteristiske aspektene ved Løveids bruk av bildet som teatralt virkemiddel i noen av hennes mest sentrale skuespill. For å forstå Løveids måte å utfordre teatret og

---

<sup>10</sup> Se Fischer-Lichte 2008, s. 195.

<sup>11</sup> «Overall, Western art experienced a ubiquitous performative turn in the early 60s, which not only made each art form more performative but also led to the creation of a new genre of art, so-called action and performance art. The boundaries between these diverse art forms became increasingly fluid – more and more artists tended to create events instead of works of art, and it was striking how often these were realized as performances», Fischer-Lichte 2008: 18.

<sup>12</sup> Se Fischer-Lichte op.cit., kap. 1.

<sup>13</sup> Fischer-Lichte anvender begrepet «en autopoetisk feedbacksløyfe» for å vise til den skapende, konstituerende handlingen som foregår i møtet mellom scene og sal. Fischer-Lichte bygger på en estetisk appropriasjon av Genneps begrep «liminalfasen». Liminalfasen viser til den sentrale fasen i et overgangsritual der subjektet er transportert til en eksepsjonell situasjon utenfor samfunnets ordinære handlingsrom. Begrepet er en appropriering av Humberto Maturana og Francisco Varelas begrep «autopoiesis» fra kognitiv biologi, jf. Fischer-Lichte op.cit., s. 39.

det litterære dramaet på, kan det imidlertid være nyttig å historisere den stilen som preger skuespillene hennes. Jeg vil derfor først peke på noen viktige aspekter ved Løveids formative år som forfatter på slutten av 1960-tallet og som dramatiker på begynnelsen av 1980-tallet. I analysene vil jeg dessuten vise til noen aspekter ved den livshistoriske sammenhengen som skuespillene springer ut av. Videre vil jeg framheve betydningen av den tverrestetiske, kollektive arbeidsmåten mange av skuespillene har blitt til gjennom. Til slutt vil jeg drøfte den estetiske sammenhengen som Løveids skuespill kan plasseres i.

### **Bakgrunn i en vestnorsk avantgarde**

Allerede som 15-16-åring vanka Løveid på kunstnerkafeen Paletten, som var tilknyttet Bergen kunstmuseum. Her traff hun kunstnere som innførte intermediale, performative kunstformer som co-ritus og happening, i Norge. En happening kjennetegnes blant annet ved en sammenstilling av ulike typer materiale i et eller flere rom der materialet tas i bruk, gjerne av flere kunstnere, sammen med publikum. Materialet velges gjerne ut fra et tema eller problem som utforskes. Et co-ritus er en form for happening kjennetegnet ved publikumsdeltakelse. Ekteparet Elsebeth Rahlff og Olav Herman Hansen var sentrale i dette miljøet. De hadde kunsthåndverkutdannelse fra København og samarbeidet med Jens Jørgen Thorsen, som var tilknyttet Jørgen Nash» avantgardistiske kulturverksted Drakabygget. I 1966 bidro Thorsen til Elsebeth Rahlff og Olav Herman Hansens første co-ritus happening i Norge, kalt *Gruppe 66*.<sup>14</sup> Dette og seinere prosjekter, som *Konkret analyse* (1970) og *Samliv* (1977), var viktige i norsk sammenheng med hensyn til den performative vendinga i kunsten etter 1960.

På midten av 60-tallet ville Løveid bli bildekunster. Hun hospiterte på Statens kunsthåndverkskole i Bergen, men fikk ikke plass på grafikklinja som hun ønska, og blei sugd inn i det radikale *Profil*-miljøet. Hun hadde skrevet og lekt seg med litteratur og collager siden skoledagene, og i tidsskriftet *Profil* fant hun forfattere som eksperimenterte med litteratur som verbalt, fysisk og visuelt materiale i intermediale, performative sammenhenger. Jan Erik Vold og Helge Rykkja fungerte som fødselshjelpere for Løveid som forfatter. Hun fikk de første tekstene sine på trykk i *Profil* og antologien *Gruppe 68* i 1968 med Vold og Rykkja som redaktører (Løveid 1968a, b, c og 1969), og i 1969 og 1970 var hun med i *Profils* redaksjon i tidsskriftets mest radikale periode.<sup>15</sup>

Det interdisiplinære Bergens-miljøet og *Profil* ga Løveid et avantgardistisk,

---

<sup>14</sup> Se Lars Mørch Finborud, Finborud 2012, s. 62 og Rahlff 2011.

<sup>15</sup> Det var i 1969 *Profil*-redaksjonen beslutta å innta klassestandpunkt, og deretter laga det berykta spesialnummeret «De døde for friheten», der de anmeldte Samferdselsdepartementets innstilling Norsk vegplan og blei fratatt støtte fra Kulturrådet. Se om *Profil* i Jahn Thon: *Tidsskriftets forståelsesformer. Profil og profilister 1959-89*, Oslo, Cappelen Akademisk Forlag 1995.

anti-autoritært, lekent utgangspunkt, samtidig som hun lærte å verdsette håndverket, bruken av blanda medier og et heterogent, ikke bare høykulturelt eller kunstnerisk materiale. Løveid har selv gitt uttrykk for at miljøet på Paletten har betydd mye for henne med hensyn til forfatteridentiteten og synet på forfattergjerningen som et håndverk:

For meg er det viktigere å lage den tingen jeg lager når jeg lager en tekst. Jeg er der fremdeles. Jeg har sånn sett ikke flyttet meg fra Paletten. Jeg tenker på teksten som en ting. En gjenstand. Det handler om den håndverksmessige gleden ved å gjøre det mens du gjør det. Lage en ting (Løveid i van der Hagen 1998: 179).

Gleden ved å forme et konkret materiale deler Løveid med avantgarden, men hun knytter også an til den klassiske, borgerlige tradisjonen, som de avantgardistiske bevegelsene har tatt avstand fra (se op.cit.: 193-194). Den inkluderende stilpluralismen og vektlegginga av det visuelle er postmoderne trekk ved Løveids dramatik, og i likhet med den rituelle teateravantgarden fra Artaud via Grotowski til Richard Schechner, anvender Løveid også religiøse symboler og retorikk, og knytter an til ritualer som gir det hverdagslige en vertikal dimensjon. Enten det gjelder bruken av klassiske, middelalderske, barokke, symbolistiske eller ekspresjonistiske stilelementer, ser imidlertid Løveid det som sin kunstneriske oppgave å tilby overskridelse: «Dyret som heter menneske må ha det overskridende. Kunstneren må levere dette», sier hun. Overskridelsen gjelder både kunstneriske konvensjoner og sosiale tabuer, og Løveid knytter det til ulike kunstnerroller som et valg mellom «avsløring og tilsøring» (op.cit.: 193). Dette kan forstås som en avantgardistisk impuls til handling og forandring, og Løveid forholder seg alltid aktivt kommenterende og transformerende til de foreleggene hun bruker.

I likhet med den radikale vestlandsavantgarden kan Løveids forfatterskap ses som uttrykk for en søken bort fra rene, autonome, individuelle kunstverk i retning av tverrestetiske prosjekter og prosesser i samarbeid med andre kunstnere. Som forfatter orienterte hun seg helt fra starten i retning av det dramatiske og performative. To av de første tekstene hun hadde på trykk, er kalt Smalfilm (Løveid 1968a) og Anemonedrama (Løveid 1969). Den første handler om Julia, som lar seg lokke med i en avantgardistisk (eller pornografisk), sex-positiv film med tre kjekke karer. Denne teksten finner vi seinere igjen i debutromanen *Most* fra 1972. Den andre teksten er en åpen, fragmentert historie med til dels groteske og sadistiske bilder strukturert rundt et sjalusidrama. I et intervju i 1998 forteller Løveid at miljøet på Paletten var viktig på grunn av det utstrakte samarbeidet mellom forfattere, billedkunstnere og musikere. Dette var avgjørende for at hun bevega seg ut over teatrets grenser, samtidig som hun hadde en idé om å «gjøre noe med teater», sier hun (Løveid i M. M. Andersen 1998:187).



Helst ville hun lage film; gjerne fjernsynsteater i retning av Ingmar Bergmann. Løveid har fortalt at det meste av de tidlige bokutgivelsene på 70-tallet som fikk sjangerbetegnelsen roman, egentlig var omarbeida filmutkast som hun hadde fått i retur fra Fjernsynsteateret (van der Hagen 1998: 185). Dette forklarer det dramatiske, plastiske preget i Løveids tekster, og noe av bakgrunnen for hennes posisjon som sjangerrabulist. Løveid har forklart at de på denne tida ikke tenkte i sjangere.<sup>16</sup> Det skal ha vært redaktør Brikt Jensen i Gyldendal forlag som foreslo å kalle debutboka roman for at den skulle selge bedre (Løveid *ibid.*). Den lekne, anti-autoritære holdningen og de egalitære, kollektive arbeidsmetodene uten hensyn til etablerte sjangre og kunstarter deler Løveid og de radikale kunstnerne og forfatterne fra siste halvdel av 60-tallet med de avantgardistiske strømmingene i Norden som forbindes med seinmodernismen og Hans-Jørgen Nielsens begrep «attityderelativisme», som også peker fram mot postmodernismen på 80-tallet (se Nielsen 2006: 28-32).

Løveid nyter nå stor respekt som poet og forfatter av eksperimentelle romaner, og hun har inspirert flere generasjoner forfattere. Likevel er det etter min mening som dramatiker hun har gitt det største bidraget til norsk kultur. De første skuespillene blei utforma på begynnelsen av 80-tallet, i den perioden som Tom Mitchell har kalt «the pictorial turn» (Mitchell 1994: 11). Løveid var på begynnelsen av 80-tallet inspirert av det nye amerikanske bildeteatret til Robert Wilson, og Kirsten Dehls Billedstofteater og Hotel Pro Forma, som var inspirert av Wilsons visuelle performance (se Løveid i M. M. Andersen 1998: 187). Løveids skuespill kan ses i lys av den visuelle vendinga i den performative kunsten fra slutten av 1970-tallet. Grovt sett fins det to former for teater, sier hun i 1998: «Den ene er billedkunst som har gått teaterveien. Det iscenesatte bildet. Videreføringen av tablåteatret. På den andre siden har du det litterære teatret» (van der Hagen 1998: 185). Løveid forener de to formene, og hun forteller at hun alltid har blanda «det mimetiske (identifiserte roller, handlingsenhet) med billedteatrets virkemidler» (M. M. Andersen 1998: 187). I 1979 lot Løveid hovedpersonen Kjersti avslutte gjennombruddsromanen *Sug* med å lengte etter et språk som kunne nå fram til den andre og løfte seg «som en racersyssel i en regnfull byggate» (Løveid 1979: 119). Dette er bilder som lengter etter fysisk realisering, og Løveids skuespill kan ses som et svar på denne lengselen. På scenen blir de verbale bildene levende, og disse bildene kan forstås som det kritikeren Bonnie Marranca kalte levende lerreter og romlig poesi, eller det Løveid kalte billedkunst som har gått teaterveien.<sup>17</sup>

Siden radiodebuten med hørespillet *Mannen som ville ha alt* i 1977 og

---

16 Løveid under et forfatterbesøk ved Universitetet i Bergen 9. november 2015.

17 Se Bonnie Marranca: *The Theatre of Images*, New York, Drama Books Specialists 1977, s. 115. Marranca presenterer det nye amerikanske bildeteatret, bl.a. en av Robert Wilsons første visuelle performancer. Hun bruker uttrykk som «poetry in motion» og «spatial poetry».



scenedebuten *Vinteren revner* på Den Nationale Scene i 1983 har Løveid beveget seg mellom det kunstnerstyrte prosjektteatret, musikk-, opera- og dansescenen, radioteatret og institusjonsteatrene. Rundt 1977 starta hun med multimediale opptredener i Bergen, og på 1980-tallet bidro hun til flere tidlige, historisk viktige, intermediale prosjekter i Bergen og Oslo.<sup>18</sup> Løveids største bidrag til norsk teater er at hun har formidla mellom det frie scenekunstheltet og institusjonsteatret og har skapt et nytt bildeteater, og skuespillene er det vesentligste elementet i dette bidraget. Det er her Løveid utvikler sin særegne form for visuell dramaturgi som tar opp i seg elementer fra det nyekspresjonistiske dramaet og det postmoderne tablåteatret, og det er her bruken av bilder som teatralt virkemiddel får sin mest komplekse og kunstnerisk integrerte form.

Basert på noen av Løveids viktigste skuespill vil jeg løfte fram de mest karakteristiske og oppsiktsvekkende aspektene ved hennes måte å anvende bildet på som teatralt virkemiddel. Jeg vil legge vekt på de handlingsoverskridende og realismeoverskridende bildenes funksjon som dramaturgiske og performative virkemidler knytta til skuespillets konflikt. Med utgangspunkt i dette vil jeg argumentere for at Løveids måter å bruke bildet på som et teatralt virkemiddel, kan forstås i lys av den performative vendinga i kunsten etter 1960, som knytter an til en tradisjon av levende bilder i krysningen mellom teater og bildekunst, basert på et rituell teaterbegrep med transformasjon som grunnleggende kategori. Jeg begynner med scenedebuten *Vinteren revner* fra 1983.

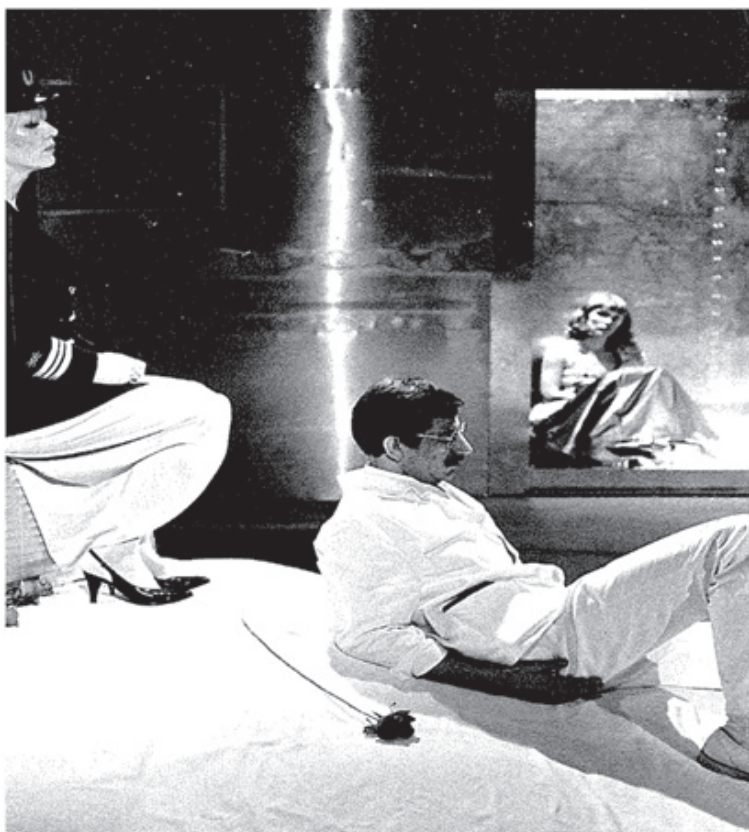
## Levende poesi

*Vinteren revner* blei satt opp først ved Den Nationale Scene i Bergen og der-

---

**18** Knut Ove Arntzen oppgir at Løveid opptrådte sammen med grafikeren Gøran Ohldieck i Rosenkrantzårnet i Bergen rundt 1977. Dette bekreftes av Løveid. I 1983 samarbeida Løveid med kunstneren Inghild Karlsen og kontrabassist Bjørn Ianke om en intermedial performance på Henie Onstad Kunstsenter, kalt *Vi vil det skal vare evig*, se Hjeltnes 1983. Lars Mørch Finborud har trekt fram Løveids performance *Dusj, 1 videopera for 2* fra 1984 som et av de første eksemplene i norsk sammenheng på et interartprosjekt som blander fjernsyn, opera og poesi, se Finborud 2012: 228. Dette prosjektet (*Dusj – 1 opera for 2*) blei initiert av Ny Musikk og utvikla i samarbeid med kunstner Marianne Heske og komponist Synne Skouen. Synne Skouen inviterte Løveid med etter å ha sett *Vi vil det skal vare evig*. Performansen blei framført ved Festspillene i Bergen og på Henie Onstad Kunstsenter, og blei også adaptert for film av Janicke Falck for NRK musikkavdelingen samme år, se NRKs publiseringsarkiv. I 1985 bidro Løveid til det første kunstnerstyrte interartprosjektet ved et institusjonsteater i Norge: forestillinga *Titanic, skipet som ikke kunne synke*, på Den Nationale Scene under Bergen Internasjonale Teatertreff. Den stedsspesifikke visuelle performansen *Badehuset* fra 1989 i samarbeid med Verdensteatret (Lisbeth Bodd, Asle Nilsen og Anne Gjems) er det kunstnerisk mest vellykka performanceprosjektet, og et av de mest betydelige interartprosjektene fra denne perioden (performansen er dokumentert i tekst- og fotomontasjeboka *Badehuset*, Løveid og Verdensteatret1990).

etter ved Det Norske Teatret i Oslo i 1983.<sup>19</sup> Skuespillet blei utgitt i antologien *Måkespisere* samme år (Løveid 1983). Skuespillet handler om et vanskelig mor-datter-forhold. Konflikten har forankring i Løveids egne livserfaringer, født utenfor ekteskap av en mor som jobba til sjøs og fikk barn med en gift styrmann som Løveid ikke fikk treffe før hun var 16.<sup>20</sup> Hilde bor på et psykiatrisk sykehus, mens mora, Inger, som i rollelista står oppført som «en sjømann og mor», jobber som telegrafist på et skip og reiser til fjerne land. Hilde er resultat av Ingers forhold til en skipsreder som ikke fungerer som hennes sosiale far.



*Vinteren revner, Den Nationale Scene 1983. F.v. Kari Rasmussen, Helge Jordal og Torild Jacobsen. Foto: Trygve Schönfelder.*

19 Bildet er fra urframføringa ved Den Nationale Scene i regi av Torunn Ystaas med scenografi av Svein Lund-Roland. Hilde Andersen hadde regi ved oppsetningen på Det Norske Teatret.

20 Se Løveid i van der Hagen 1998.

Mora opptrer ofte med en sølvgrå koffert, mens Hilde knyttes til en sølvgrå regnfrakk. Kofferten og regnfrakken framstår som allegoriske attributter. Løveid bruker ofte slike allegoriske attributter – særlig kjoler og skjørt – for å anskueliggjøre aspekter ved personene som er sentrale i forhold til skuespillets konflikt. Den sølvgrå fargen er kald og avvisende ved at den kaster lyset tilbake og speiler omgivelsene. Dette kan knyttes til Inger og Hildes følelsesmessige relasjon, deres avvisning av hverandre og deres forsøk på å kontrollere de ambivalente følelsene de har for hverandre. Kofferten kan tolkes som et psykoanalytisk symbol på kvinnens seksualitet. Inger påstår at hun trenger å ha Hilde hos seg (Løveid 1983: 69). Samtidig reiser hun stadig fra henne, og avviser Hildes behov for nærhet. Hun minnes at den nyfødte «krevde» og sugde seg fast i henne, «men hun kan jo ikke sitte så fast i meg når jeg må / UT», klager hun (s. 57). Dette viser at Inger handler ut fra egne behov og ikke fra barnets, og at seksualdriften er mer framtredd enn ansvars- og omsorgsevnen.

Hilde lengter etter mora, som slenger slengkyss fra skip og fly og bringer eksotiske gaver. «Jeg satt og satt og ventet på / lyset / ventet på varme armer som jeg / visste ikke kom», sier hun (s. 66). Hun kan det utenat. Hun «skal få klær / penger / sjokolade / stråhatt fra Taiwan / og elefant fra Kina». (s. 79). Når mora reiser fra henne, skriker hun hysterisk men når mora kommer på besøk, nekter hun henne besøkstillatelse (s. 64) og avviser henne («[j]eg vil ikke ha fiskesuppen din», s. 60).

Skuespillets hovedkonflikt er altså knytta til dette forholdet mellom mor og datter, som kompliseres gjennom Ingers forhold til menn. Ingers forhold til menn framstår som grunnleggende erotisk, noe som kan knyttes til koffertens symbolfunksjon. Jak står oppført i rolleregisteret som «en lege og mann». Han er Hildes lege og et slags farssubstitutt, samtidig som han snakker om å «åpne en rose» som gjemmer «en liten pike / Et hjerte / et jomfruelig kjønn / et arr», og at han bare er en mann (s. 64). Slik antydes et Lolita-motiv. Jak blir imidlertid Ingers kjæreste, og dermed oppstår en trekantssituasjon (jf. den mimoplastiske «trituren» som innleder akt III). Som ofte i Løveids skuespill, iscenesettes trekantdramaet gjennom tvetydige, seksualiserte relasjoner med uklare grenser mellom foreldre-barnrelasjonen, voksen-barnrelasjonen og heteroseksuelle relasjoner. Det antydes at Hilde er fjorten år (s. 70) – altså i den alderen da hun begynner å bli kjønnsmoden – og skuespillet kan tolkes som et overgangsritual. Etter at Inger har reist fra henne og hun har hatt et hysterisk anfall, kaster Hilde seg om halsen på Jak og forsøker å kysse ham på munnen. Jak ler det bort («Du trenger nok en pappa / du jenta mi», s. 65), men etterpå forandrer han seg («[h]an er en litt annen», s. 66) og blir erotisk opptatt av Hilde på bekostning av Inger. Inger blir sjalu på Hildes ungdom. Hun vil ha Jak til å si hvem som har de flotteste puppene (s. 78), og hun omtaler seg selv som Cruella De Ville fra Disney-filmen *Hundre og en dalmantinere*, som ville lage kåper av skinnen til hundevalper: «Jeg samler på hennes / valpehud / så jeg kan sprette / henne opp og sy meg / en ny lekker cape / av det», sier hun (s. 71).

Sett fra Ingers perspektiv er Hilde en konkurrent i forhold til mannen Jak. Samtidig føler hun seg splitta mellom mannen og dattera. Denne situasjonen framstilles gjennom et bilde av en seksuelt nytende kvinne som balanserer over fire fjelltopper festa med vaiere og jernringer. I åpningsscenen framstilles bildet verbalt som en ekfrase, narrativt framført av Jak, som beskriver kvinnen sett utenfra (s. 55). Seinere tar Inger opp igjen dette bildet og spinner videre på det sett fra hennes eget, det vil si kvinnens, synspunkt. Inger sier at hun føler det som om Jak, mannen, drar i den ene enden og Hilde, barnet, i den andre (s. 70). Dette bildet av kvinnen som seksuelt nytende, men også bundet og splitta eksistens, inngår ikke i handlingsforløpet som et realistisk, handlingsbærende element. Det fungerer snarere som en tolkningsnøkkel i forhold til den underliggende konflikten som gir mening til det fragmenterte, realismeoverskridende handlingsforløpet.

Skuespillet er delt i fire akter, og i andre akt har Jak tatt Inger med til «*[e]n merkelig blanding av øde ø med en palme på og et vinterlandskap*» (s. 68). Den realismeoverskridende blandinga av øde sydhavsøy og vinterlandskap indikerer at stedet skal forstås som et imaginært landskap. Det som sies og gjøres her må forstås symbolsk som uttrykk for personenes relasjoner og følelser. Det er her den dramatiske konflikten som det er lagt opp til i første akt, utspiller seg, og finner sin løsning i siste akt. Ingers sjalusi får fritt utløp etter at Hilde har kommet til dem. I tredje akt er Jak opptatt av begge kvinnene (s. 74). Han viser tegn til stigende forvirring, kanskje fortvilelse, og «skal i løpet av denne akten gå fra faderlig interesse for Hilde, over til erotisk interesse, og med tilsvarende nedkjøling overfor Inger (ibid.)». Den erotiske interessen overfor Hilde ender i fjerde akt med at Jak voldtar henne og sniker seg bort i mørket, hvoretter Hilde kaster seg over Inger og kveler henne (s. 82).

Det som skjer på øya, kan tolkes som uttrykk for at de følelsene som Inger og Hilde har forsøkt å undertrykke, bryter løs. Den følelsesmessige kulda som preger forholdet mellom Inger og Hilde, symboliseres av vinteren og den sølvgrå fargen. Hilde ser ut til å beskytte seg mot de vonde følelsene med den sølvgrå regnfrakken, som hun kaller «*[s]ølvvindkåpegjerdet*» (s. 60 og 68), og som kan tolkes som en allegori for det psykiske forsvarsverket hennes. Hilde idealiserer vinteren («*[v]interen er sterk*», s. 79) og er redd den skal opphøre («*[d]en må ikke revne*», ibid.). Dette kan tolkes som uttrykk for at Hilde er redd for at de truende, aggressive følelsene skal bryte løs. Allerede i første akt har hun knytta vinteren til sølvregnfrakken og uttrykt frykt for at vinteren skal revne: «*Jeg vil ikke det skal gå / mot lysere tider / Det vil jeg si / Sølvvindkåpegjerdet / må ikke sprekke [...]. Og vinteren må ikke revne*» (s. 60). Denne replikken blir ifølge sceneanvisningen framført som om Hilde leser et dikt på en skoleavslutning, men seinere gjentas det (s. 68). Seinere knytter hun også vinteren til sølvfargen i idealiserende vendinger: «*Jeg vil at vinteren skal / fortsette [...] oppover / lysere / sterkere // En sølvfarge*» (s. 77).

Når Jak kommer inn i livene deres som mann, kommenterer både Hilde og

Inger at vinteren holder på å revne. Når Inger gir etter for Jaks tilnærmelser, spør hun om det er «vinteren som revner» (s. 67), og når Jak siden forteller Hilde at han skal forvandle henne til kvinne ved å gi henne noe hardt som hun aldri har sett før (s. 81), viker hun først unna og sier at hun heller vil forvandles til ulv, men når Jak går, tar hun av seg regnfrakken og klemmer og kysser på den som en person (ibid.). I neste akt, etter at Jak har voldtatt henne og hun har kvalt mora, revner vinteren: «Det blåser opp, vinteren revner» (s. 82).

Jak har altså en katalysatorfunksjon i skuespillet. Det er han som utløser de følelsene som Inger og Hilde har forsøkt å beskytte seg mot. Etter at hun har kvalt mora, stryker Hilde mora over håret og kysser det «[s]om en mor» (s. 83). I poetiske vendinger forklarer hun sin egen situasjon som et forlatt barn: «Ingen lengter / bare når du bestiller det / Hvis du reiser fra / et menneske / tilstrekkelig mange ganger / øver du det opp i / likegyldighet // Jeg har vært / en / uskyldig forbryter / trodde du visste / hvordan jeg lengtet / [...] Det var her / alle dine / reiser foregikk / på mine hvite vegger» (s. 83-84). Replikken viser til hvordan hun har lengta etter mora og fantasert om moras reiser, årsaken til de psykiske lidelsene og følelsene hun har beskytta seg mot. Så er det imidlertid som om Hilde overtar moras rolle. Hun tar opp moras sølvkoffert, og som et ekko av mora snakker hun om å reise og om sine problemer med avskjeder (s. 84). Hun danser rundt og rundt med kofferten. Plutselig åpner den seg, og «[u]t ramler en bølge». Den brer seg ettersom Hilde danser. Hun forsvinner, og igjen ligger «synlig kofferten og sølvregnfrakken på havet» (ibid). Musikk høres mens lyset slukkes, etterfulgt av sjømannslageren «Zanzibar» (ibid). Slik slutter skuespillet med et levende bilde på den overskridelsen og forvandlingen som har skjedd med Hilde. Kofferten og bølgen kan tolkes som et bilde på den voksne kvinnens seksualitet, og skuespillet kan dermed tolkes som et overgangsritual der Hilde forvandles fra barn til kvinne og trer inn i de voksnes verden. Optrinnet kan også tolkes som et bilde på at døtrene følger i mødrenes fotspor, og at livet utfolder seg i sykliske mønstre fra generasjon til generasjon. Havsymbolikken forsterker denne tolkningen, og når kofferten og sølvregnfrakken blir liggende på havet, indikerer det at de hører til havets universelle eksistensielle topos, som forbinder liv, død og seksualitet.

Det interessante ved sluttblået, som gjør det til en utfordring for teatret, er at det ikke framføres verbalt, men er ment å skulle framstilles fysisk som en levende metafor. På samme måte som de allegoriske attributtene, er det en anskueliggjørende konkretisering av noe abstrakt. I det følgende vil jeg vise hvordan Løveid videreutvikler bruken av slike levende bilder i form av metamorfoser, oppstandelsestablåer, gester og symboler som uttrykk for overskridelse og transcendens.

### **Kjoler, metamorfoser og levende skulpturer**

I barokkens teater blei det populært å bruke *tableaux vivants* som teknisk og visuelt imponerende fiksativer eller tause, autonome opptrinn som et åpnings-

bilde, en mellomakt, eller et dramatisk avslutningsbilde som hyllet regenten i form av en apoteose (et oppstandelsestablå).<sup>21</sup> På slutten av 1700-tallet og utover på 1800-tallet blei levende bilder mote i den nye, borgerlige kulturen i Europas hovedsteder, og man eksperimenterte også med levende skulpturer og attityder. Attityden kan forstås som et levende tablå for én person, men i motsetning til *tableaux vivants* og levende skulpturer var attityden basert på transformasjon. Mens *tableaux vivants* blei overført fra den føydale hoffkulturen, oppsto attityden i de borgerlige salongene. Det var gjerne kvinner som iscenesatte kjente klassiske motiver, og som en krysning mellom dans og bildekunst, veksla de hurtig fra ett motiv til et annet foran publikum ved hjelp av enkle rekvisitter som et stort sjal (se Kirsten Gram Holmström 1967 og Elin Andersen 2004).

Som transformasjonskunst har attityden mer til felles med metamorfosen. Metamorfosen forbindes i vår tid gjerne med Ovids litterære metamorfoser, men nyere forskning påpeker at også pasjonsspillet i klassisk tid blei ansett som en metamorfose.<sup>22</sup> Ovid behandla blant annet transformasjonsmotiver knytta til greske eros- og skapelsesmyter, der kvinner og yndlinger transformeres til planter eller dyr i kritiske momenter knytta til seksuelle overgrep fra guden og straff fra kvinnelige guders misunnelse og sjalusi. Den gamle tradisjonen av

---

**21** I *Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres tablået som: [E]n litterær fremstillingsmåte inspirert av maleriets komposisjonsteknikk, særlig historiemaleriets forevigelse av viktige nasjonale hendelser, der det unike i situasjonen vektlegges. Motivets elementer inngår i et scenisk arrangement, en oppstilling i et stilisert bilde. Personene grupperes i forhold til hverandre slik at scenen angir en spesiell stemning eller holdning, gjerne ved å tilstrebe et opphøyet alvor. I dramaet kommer tablået oftest som åpnings- og avslutningsscene. Scenepersonene kan «fryses» i sine bevegelser i et scenisk fiksativ, ofte med symbolsk klangbunn, eller personene anbringes i en patosfylt positur.

**22** I antologien *Metamorphoses. Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*, tolkes det kristne oppstandelsestoppet som en metamorfose som ses i sammenheng med andre, konkurrerende forestillinger om liv og død i tida rundt kristendommens framvekst, se Seim og Økland red. 2009: 2. Forestillinger om metamorfoser, transformasjon og oppstandelser florerte i filosofi og myter, mystiske innvielses- og offerritualer, epos, sanger og legender, og Istvan Czachesz viser at diskusjonen om det kristne oppstandelsestoppet i tidlig kristen tid inngikk i en gammel metamorfosediskurs (op.cit.: 13). I en periode blei denne diskursen absorbert i den kristne debatten om den kristne oppstandelsen, ofte med henvisning til Paulus. På grunn av de mange likhetene og kryssreferansene i kildematerialet, har man begynt å se pasjonsspillet som en underkategori av metamorfosen, skriver Seim og Økland (op.cit.: 2). I et annet forskningsprosjekt, formidla i antologien *Kropp og oppstandelse*, presenterer religionshistoriker Jens Braarvig historiske belegg for at oppstandelsestropen blei oppfatta som en metamorfose, og viser til tidlige kristne kilder som trekker paralleller mellom pasjonsspillet, metamorfosen og den greske fruktbarhetskultens dionysosfigur (Braarvig i Engberg-Pedersen og Gilhus red. 2001: 39. Braarvig refererer til Origenes i *Contra Celsum* VI.

levende bilder er interessant ettersom Løveid anvender både metamorfoser og oppstandelsestablåer.

*Balansedame. Fødsel er musikk* tar utgangspunkt i en krise knytta til de eksistensielle og etiske dilemmaene og risikoen ved å abortere eller bære fram et barn. Konflikten er knytta til en gravid 40-årig førstegangsfødende kvinne, Susanne, som stilles overfor valget om å bringe fram barnet eller ei. Mannen Axel er sterkt imot det, og Susanne flykter inn i en fantasiverden der hun identifiserer seg med 1700-tallets aristokratiske kvinneideal, Marie Antoinette, som forbindes med frihet, skjønnhet og luksus.

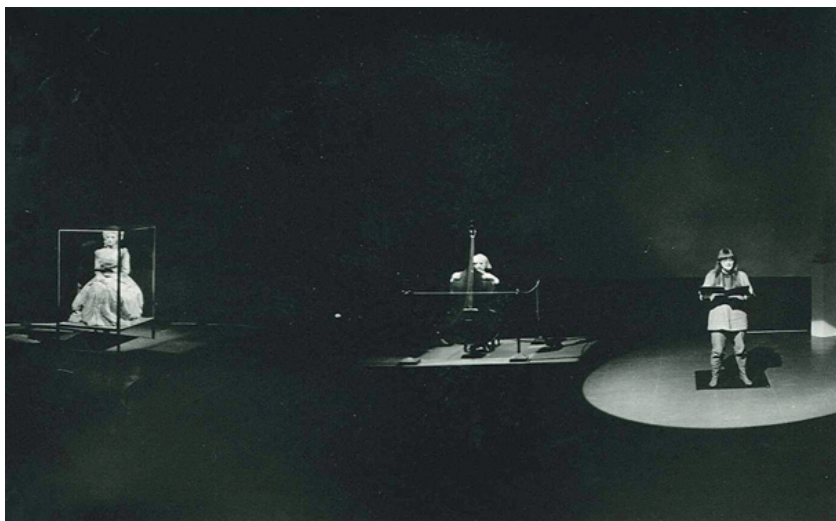
En himmelblå rokokkokjole som representerer dette idealet, har en sentral funksjon i skuespillets visuelle dramaturgi. Kjolen er knytta til et ledemotiv – å fly eller falle, som symboliserer den eksistensielle risikoen Susanne står overfor. Dette motivet etableres i første scene, der Susanne forteller om en drøm om å kaste seg utfor et fjell («tidsfjellet», s. 15). I sluttblået opptrer den yngre kvinnen, kunstneren Rita, i rokokkokostymet som en levende skulptur i en glassmonter (s. 130), og handlingsforløpets klimaks er en metamorfose der barnet, som fødes dødt, forvandles til en levende villfugl (s. 127-129).

Løveid etablerer skuespillets handling som levende bilder. Størstedelen av skuespillet foregår i et rokokkoslott som omtales som «det beste stedet på / jorden / for fantasi» (s. 53). Denne replikken kan forstås som et metapoetisk budskap til publikum om at det som skal utspille seg her, ikke skal tolkes bokstavelig som en realistisk dramatisk handling. Handlingsforløpet på slottet brytes da også opp av realismeoverskridende scener som foregår i Susannes «åpne landskap» (s. 31-33, 39-41, 59-60, 91, 107-111), ofte sentrert rundt en taus, hvit cembalo (s. 31-33, 39-41, 107-111, 112-121). De scenene som ikke er sentrert rundt cembaloen, består av stiliserte, mimoplastiske bevegelser og visuelle og lydige virkemidler som skaper et sårt, melankolsk uttrykk for Susannes savn av Axel og lengsel etter barn (s. 60 og 91). Cembaloscenene tematiserer liv og død knytta til Susannes seksualitet. Enkelte scener tematiserer frykten for å miste barnet (s. 107), andre utroskap eller voldtekt (s. 40-41). Cembaloscenene og scenene i Susannes åpne landskap framstår som drømmelogiske opptrinn knytta til Susannes situasjon. På rokokkoslottet hjelper Rita Susanne til å overskride krisa og gjennomføre svangerskapet gjennom sin kunst og sin hengivne, forelskede beundring for Susanne og moderskapet. Skuespillet kan tolkes som et overgangsritual der kunst og fantasi brukes for å redde kvinnen og barnet i en eksistensiell krise. De realismeoverskridende opptrinnene etablerer skuespillets tid og sted som bilder på Susannes følelser knytta til moderskapet, og i forhold til dette prosjektet fungerer Axel som en fornuftsstyrt motstander, mens fantasiflukten og det unge kunstnerparet Rita og Kristian fungerer som forløsende hjelpere og redning.





*Balansedame. Fødsel er musikk, Den Nationale Scene 1986.  
Scenografi: Inghild Karlsen. Foto: Hans J. Brun.*



*Inghild Karlsen, Bjørn Ianke og Cecilie Løveid i Vi vil det skal vare evig.  
Henie Onstad Kunstsenter 1983. Foto: Dag Alveng.*



*Inghild Karlsen som levende skulptur i Vi vil det skal vare evig.  
Henie Onstad Kunstsenter 1983. Foto: Dag Alveng.*

Rokokkokjolen og den levende skulpturen i glassmonteren fikk en viktig dramaturgisk funksjon i skuespillet gjennom skuespillets ledemotiv og slutttablå. Den levende skulpturen knyttes til Susannes identifikasjon med rokokkoens aristokratiske kvinneideal, samtidig som den knytter an til interessen for levende bilder og skulpturer på slutten av 1700-tallet. Ideen med å la hovedpersonen identifisere seg med 1700-tallets kvinneideal stammer fra et intervju med en svensk kunsthistoriker, Maria Hartman, i bladet *Damernas Värld* (se Løveid 1986). Løveid brukte hennes livshistorie som forelegg fordi den kunne knyttes til en personlig fødselserfaring. Den visuelle utforminga og det historiske forelegget fra et glansa dameblad er et eksempel på Løveids postmoderne, popkulturelle overflateestetikk som skjuler en mørk eksistensiell erfaring.

I programheftet til oppsetningen ved Den Nationale Scene i 1986 knytter Løveid skuespillet til en komplisert fødsel i 1982, da hun fødte sønnen Mats

som har Downs syndrom, og som skuespillet er tilegna. I skuespillet settes fødselen opp mot Susannes risiko for å miste sitt liv og gi avkall på sin drøm om frihet, skjønnhet, nytelse og luksus. På den annen side iscenesettes Susannes skyldfølelse overfor barnet gjennom tabuoverskridende opptrinn og dialog der aborterte barn framstilles som krokodiller (s. 77 og s. 95-100). Med utgangspunkt i disse motsetningsfylte aspektene knyttes skuespillets konflikt til Susannes valg mellom mann og barn, liv og død, og hun forlater Axel for å finne ut om hun skal beholde barnet.

Etter å ha forlatt Axel søker Susanne seg til rokokkoslottet som konservator hos det unge kunstnerparet Rita og hennes kjæreste, musikeren Kristian. Her flykter hun inn i den idealiserte identifikasjonen med 1700-tallets aristokratiske kvinneideal som representerer et liv i ubegrensa skjønnhet, nytelse, luksus og frihet. På rokokkoslottet overføres fly-/fall-symbolikken fra flyskrekkmotivet til kontrasten mellom rokokkokjolen og en gammel brudekjole som Kristians mor i sin tid fikk sydd av en havarert fallskjerm. Både rokokkokjolen og fallskjermkjolen er tvetydige metaforer knytta til ledemotivet. På samme måte som den ekstravagante rokokkokjolen av himmelblå silke representerer Susannes virkelighetsfornektende idealisering, bruker Rita den gamle fallskjermkjolen i en romantisierende kunstinstallasjon der hun sår karsefrø på brudesjalet i henhold til et polsk bruderitual for lykke. På samme måte som handlingsforløpet avdekker rokokkokjolens negative konnotasjoner, avsløres Ritas brudekjoleinstallasjon som en romantisering av virkeligheten. Før fallskjermen blei sydd om til brudekjole, hadde et menneske omkommet i den. Fallskjermen forbindes altså med død, og de romantiske forestillingene om ekteskapelig lykke undergraves også av forholdet mellom Rita og Kristian, som framstår som dødt. De planlegger bryllup, men Rita blir betatt av Susanne og forlater ham.

Kjolens tvetydige konnotasjoner tematiserer altså skuespillets eksistensielle motiv knytta til kjærlighet, frihet, ekteskap, kjønn, kunst og moderskap. Dette tematiseres gjennom Susannes fantasi (på slottet og i de drømmeaktige, stiliserte scenene i Susannes «åpne landskap») og skuespillets transcendsenssymbolikk (fuglen, flyet og kjolemotivet). I likhet med kunsten og fantasien fungerer transcendsenssymbolikken frigjørende. Det ser vi ikke minst i fødselsscenen, kalt «[f]juglens fødsel» (s. 122). Gjennom musikeren Kristian og den hvite celloen iscenesettes musikk som et livssymbol knytta til fødsel og seksualitet. Kristian klarer ikke å fullføre komposisjonene sine (s. 34 og 44-45), og Susanne kan ikke spille (s. 41). Dette knyttes til en seksuell dysfunksjon og til Susannes forhold til barnet, noe som videreutvikles gjennom de stiliserte handlingene i Susannes åpne landskap.

På slottet hjelper Rita Susanne til å akseptere barnet ved å konfrontere henne med tabuer, skyld og skam gjennom en grotesk, improvisert videoperformance (s. 96-99). I fødselsscenen fødes imidlertid barnet dødt, eller det dør i det vannet det fødes i, men det gjenoppstår gjennom en metamorfose der det forvandles til en levende villfugl (s. 127). I første scene omtaler Susanne situasjonen sin

billedlig som en drøm om å kaste seg utfor et fjell og gå inn i en annen tid: Jeg har drømt om silke / Om å gå inn i en annen rytme [...] Og så: / Kaste seg utfor tidsfjellet /Kaste seg rundt / i den figuren som er løsningsen: / Tidsspiralen» (s.15). Bildet er verbalt framført som en narrativ ekfrase, og i likhet med Jaks beskrivelse av kvinnen som svever over fire fjelltopper i første scene av *Vinternen revner*, kan bildet forstås som en allegori over skuespillets eksistensielle konflikt. Som en metafor for denne konflikten, viser spranget utfor tidsfjellet til en eksistensiell risiko, men metaforen er tvetydig ettersom spranget utfor tidsfjellet også rommer muligheten for en redning knytta til «tidsspiralen» («den figuren som er løsningsen»). Tidsspiralen kan knyttes til den visuelle dramaturgiens sykliske tid, som iverksettes gjennom iscenesettelsen av fødselen som en levende metamorfose. Metaforens tvetydighet kan også knyttes til skuespillets ledemotiv – fly-/fall-symbolikken, som ikke bare tematiseres gjennom kjolemotivet, men også gjennom Susannes flyskrekk (scene 2) og fuglemetaforen i fødsels scenen, kalt «[f]uglens fødsel».

I første scene har vi sett Susanne kikke hemmelighetsfullt inn i en tom glassmonter som om hun holder øye med noe som publikum ikke kan se (s. 15). I sluttblået, etter «fuglens fødsel», er glassmonteren tilbake, og nå fylles den av den unge Rita i rokokkokostyme som en gestaltning av Susannes drøm. Rita kan slik forstås som en allegori over den drømmen som Susanne legger bak seg når hun velger å føde barnet. Samtidig kan blået tolkes som et bilde på at yngre generasjoner overtar de eldres drømmer og idealer, og at stadig nye generasjoner kvinner fører «kvinnelighetens maskerade» (Riviere 1929) videre gjennom en syklisk prosess, der kjønn skapes gjennom gjentakelser av stiliserte handlingsmønstre i Judith Butlers forstand (jf. Butler 2007: 59-77).

Ledemotivet og de mange parallellene knytta til kjolene bidrar til å gi handlingsforløpet en romlig, simultan og syklisk bildestruktur, og slutt-blået kan også tolkes som et bilde på at skuespillet har fylt den tomme glassmonteren med mening som framstilles billedlig. Skuespillet slutter med at scenebildet splintres av en kosmisk-eksistensiell lydkulisse der stjernekrigslyden fra Ritas *Star Wars*-spill overdøves av et nyfødtskrik. Denne lydkulissen kan tolkes som et bilde på at Susannes ønske om transformasjon fra villfugl til barn er i ferd med å skje, samtidig som Rita, som representant for en ny generasjon, trer inn i Susannes sted i reproduksjonssyklusen.<sup>23</sup>

Denne tolkningen av skuespillets visuelle dramaturgi synes å peke på bildets, kunstens og fantasiens livreddende, transformerende funksjon. Sluttblået peker dessuten på at det kanskje er ved å plassere seg i en større sammenheng at Susanne overkommer den eksistensielle krisa. Kanskje er det slik vi kan forstå tidsspiralen i første scene som en redningsfigur knytta til skuespillets

---

<sup>23</sup> Rita og Kristian kan også tolkes som en allegori over det eldre parets tidligere liv. Tablået med Rita i glassmonteren kan dermed også forstås som et bilde på Susanne før moderskapet.

visuelle dramaturgi. Via meningsskapende bilder skinner en større skjebnefortelling gjennom det mer formelle handlingsforløpet, skriver forfatter og dramaturg Ulla Ryum om Løveids skuespill (Ryum 1998: 115 -121). Merete Morken Andersen knytter dette til en forståelse av Løveids skuespill som «livsritualer», ettersom å delta i et ritual er å la seg innlemme i en større sammenheng (M. M. Andersen 1998: 7-8). Tidsspiralen kan dessuten forstås som en metafor for Løveids ikke-aristoteliske, visuelle dramaturgi, som er underlagt metamorfosens sykliske struktur som mimer organiske prosesser fra liv via krise/død til nytt liv.<sup>24</sup> Her spiller bruken av oppstandelsestablåer en viktig rolle.

### Ønskeoppfyllende oppstandelsestablåer

Metamorfosen i *Balansedame* fra dødt barn til levende villfugl kan forstås som en oppstandelsesmetafor ettersom den transformerer død til liv. I den grad metaforen er ment å skulle gestaltes fysisk, og ikke bare narrativt, fungerer den performativt som et levende bilde. Den fysiske, sceniske gestaltningen i rommet er i seg selv performativ. Som forvandlingstroe er metamorfosen dessuten et eksemplarisk hyperperformativ basert på transformasjon som performativitetsetikkens grunnleggende kategori. I skuespillene *Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint* fra 1993 og *Rhindøtrene* fra 1996 videreutvikles dette virkemiddelet gjennom ønskeoppfyllende oppstandelsestablåer.

I *Barock Friise* iscenesettes selve skuespillet som et oppstandelsestablå. Skuespillet tar utgangspunkt i et historisk forelegg, nemlig Zille Knudsatter Gad fra hansatidens Bergen som i enkelte kilder er presentert som barnemorderske, i andre som intellektuell.<sup>25</sup> Den historiske Zille Gad blei dømt til døden for å ha nedkommet med et dødt barn i dølgsmål, men hun blei benådd og henta til kongens hoff i København på grunn av sine kunnskaper i gresk og hebraisk (Løveid 1993: 78-79). Løveid lar de to sidene av den historiske personen representeres ved to allegoriske figurer kalt Den røde Zille og Den sorte Zille. Dessuten framstilles Zille som barn (Zillebarnet) og som voksen (Zille Gad). Vi følger Zille fra hun som liten leiter etter sin døde mor blant stjernene på himmelen og lærer latin med sin samtidige, Ludvig Holberg, til hun dør på et pestsykehus i København. Ved spillets begynnelse vekkes Zillebarnet til live av en allegorisk figur kalt Månen. Den voksne Zille Gad presenterer seg som et spøkelse, og en mystisk transformasjonsfigur kalt Månen, som fungerer som morserstasjon, amme, for-

---

24 Ulla Ryum har utvikla en slik syklisk dramaturgimodell, se Ryum 1987.

25 Løveid viser i etterordet til skuespillet til Ludvig Holberg: *Zille Hans Dotters Gynaikologia eller Forsvars Skrift for Quinde Kiønnet*, fra 1722, Ludvig Daae: *Norske Bygdesagn*, fra 1881 og Friderich Christian Schönau: *Samling af Danske, Lærde Fruentimmer, som ved deres Lærdom, og udgive (sic!) eller efterladte Skrifter have gjort deres Navne i den lærde Verden bekiendte, med adskillige mest Historiske Anmerkninger forøket, og udgivet ved Friderich Christian Schönau*, bind 2, fra 1753, se Løveid 1993, s. 99-102.





*Ina Christel Johannessen som den sorte Zille og Helge Winther-Larsen som Henri Boudaen i Barock Friise. Scenehuset, Oslo 1992. Foto: Erik Berg.*

trolig og skolemester, spør om hun ikke skulle få slippe inn i sitt eget minne (s. 21). Dermed er skue-spillet etablert som en oppstandelse forstått som et levendegjort minne, og den figuren som slik igangsetter og definerer spillet, er en figur som i henhold til månemystisismens tro, formidler mellom levende og døde.

I et tablå etter handlingsforløpets triste slutt står Zille Gad opp fra grava, og Månen gir henne barnet i form av et lysende papir (s. 96). Den røde Zille, som representerer Zilles intellekt, glatter ut papiret som et ark, mens Den sorte Zille, som representerer Zilles tragiske kjærlighet, poserer som med et spedbarn i armene (ibid.). Etter benådningen kommenterer Zille Gad benådningen som en språkhandling som gjør det den sier: «Vivat! Vivat! Jeg fikk pardon! Jeg slipper ut gjennom sprogets åpne dør!» (s. 80). Benådningen utlegges altså som en livgivende, frigjørende handling. Språkets liv-givende, fri-gjørende funksjon knyttes deretter til den poetiske skriften. I forbindelse med oppstandelses-

tablået knyttes nemlig den frigjørende skriften til poesien gjennom en metafor som blander melk og blekk i henhold til en kvinnelig skapermyte:

Stjernesnes melk renner over. Den renner ned i min hånd. Den renner inn i min fjær, som sammen med gul pergament danner mine vinger (s. 96).

Skriften som knyttes til vinger, (mors)melk og kosmiske legemer og rom kan tolkes som et bilde på den poetiske skriftens transcenderende kraft. I siste scene overlever Zille som et nytende barn idet hun blir sittende igjen på scenen å slikke på et sukkerbrød med honning (s. 98).

Skuespillet har undertittelen *kjærligheten er en større labyrinth*. Kjærlighetsmøtet mellom Zille Gad og den omreisende vinhandleren Henri Boudaen står sentralt i handlingsforløpet. Likevel handler skuespillet mer om Zilles barn-dom (del I «Zille Gad møter bøkene») og det som skjer *etter* at den svikefulle Boudaen har forført og forlatt henne gravid (del III «Zille Gad møter Øvrig-heten») og del IV «Zille Gad møter døden»).

Selve kjærlighetsplottet (i del II, «Zille Gad møter kjærligheten») er over nesten før det får begynnt. Livet og kjærligheten framstår derimot som en uendelig rekke nye begynnelse, også etter døden, og kjærligheten rommer kjærlighet mellom foreldre og barn – farens kjærlighet til Zille, Zilles lengsel etter mora og sorg over det døde barnet og Månens kjærlige omsorg for det moderløse barnet. Gjennom den poetiske skriftens visuelle dramaturgi fungerer også skuespillet som en kjærlighetshandling. Denne kjærlighetshandlingen består i å levende-gjøre Zille Gads minne som en ønskeoppfyllende, liv-givende gest idet Zille ikke bare gjenoppstår som et levendegjort minne, men også gjenforenes med det døde barnet og selv overlever som et nytende barn. Denne liv-givende kjærlighetshandlingen slutter ikke, ettersom den følger metamorfosens sykliske, organiske struktur istedenfor den klassiske dramaturgiens enhetlige, lineære plott. Selve kjærlighetsplottet (i del II, «Zille Gad møter kjærligheten») er over nesten før det får begynnt. Livet og kjærligheten framstår derimot som en uendelig rekke nye begynnelse, også etter døden, og kjærligheten rommer kjærlighet mellom foreldre og barn – farens kjærlighet til Zille, Zilles lengsel etter mora og sorg over det døde barnet og Månens kjærlige omsorg for det moderløse barnet.

Gjennom den poetiske skriftens visuelle dramaturgi fungerer også skuespillet som en kjærlighetshandling. Kjærlighetshandlingen består i å levendegjøre Zille Gads minne som en ønskeoppfyllende, liv-givende gest. Ikke bare gjenoppstår Zille som et levendegjort minne. Hun gjenforenes også med det døde barnet og overlever selv som et nytende barn. Denne liv-givende kjærlighetshandlingen slutter ikke. Den følger metamorfosens sykliske, organiske struktur fra liv via død til nytt liv istedenfor den klassiske dramaturgiens enhetlige, lineære plott, som avgrenses av handlingens begynnelse og slutt.

I likhet med *Balansedame* og *Barock Friise* er også *Rhindøtrene* basert på et historisk forelegg, nemlig den visjonære mystikeren, plantemedisineren, dramatikeren og komponisten Hildegard av Bingen (1098-1179). Løveid lener seg på hildegardforskningen, som hadde en oppblomstring på 1990-tallet, og hun





*Rhindøtrene, Black Box Teater, Oslo 1996. Marie Louise Tank som Hildegard av Bingen, Helge Winther-Larsen som presten Volmar. Foto: Marit Anna Evanger.*

bruker Hildegards visjoner og syngespillet *Ordo Virtutum eller Dydenes orden* som spill i spillet.<sup>26</sup>

Visjonene og syngespillet fungerer som allegorier som både framstiller og griper inn i handlingsforløpet, som er dikta over personer og hendelser i den historiske Hildegards liv. Visjonene, syngespillet, dialogen og handlingsforløpet knyttes til brudemystikkens allegorier og konflikten mellom kjærlighet til Gud og en verdslig kjærlighet.

Hildegards syngespill følger det allegoriske handlingsmønsteret i Rhoswita av Gandersheims tidlige moraliteter, som handler om Gud og Djevelens kamp om menneskets sjel, personifisert som en jomfru. Løveid legger dette handlingsmønsteret til grunn for skuespillets konflikt, og syngespillet veves transformerende inn i handlingsforløpet som foregripes av Hildegards visjoner.

Moraliteten peker fram mot klassisismens melodrama, og som i et melodrama, dør alle Hildegards kjære – presten Volmar, yndlingen Richardis av Stade og kjetteren og kvinnebedårer Fou. I sluttscenen ber Hildegard om å bli henta av Gud, og mens mørket senkes, gjenoppstår alle de døde i et ønskeopp-

---

<sup>26</sup> Hildegard sier hun vil forme sitt spill etter Rhoswitas mønster (Løveid 1996, s. 83). Rhoswita omforma romerske komedieplott til kristne, didaktiske moraliteter, og Hildegards syngespill følger moralitetens handlingsforløp, der onde og gode krefter kjemper om menneskets sjel.



*Visning. Nationaltheatret 2014. Regi: Jon Tombre.  
Foto: Marit-Anna Evanger.*

fyllende sluttblå. Richardis av Stade, som har drukna seg av sorg over å ha tatt livet av brudgommen Fou på bryllupsnatta med det hun trodde var en kjærlighetsdrikk, leker med Rhindøtrene på Rhinens bunn. Den melankolske kjette-  
ren Fou synger mens han pusser sko, og Volmar, Hildegards ungdomskjæreste, som svikta den fysiske kjærligheten til henne på grunn av sin av kjærlighet til Gud, stråler i sitt himmelske Jerusalem.

### **Transcendens**

De poetiske bildene, metamorfosene og oppstandelsestablåene synes å fungere som allegoriske uttrykk for transcendens knytta til en immanent opplevelse av overskridelse. Det er som om Løveid forsøker å transformere en metafysisk tradisjon fra middelalderen, barokken, klassisismen og romantikken som uttrykk for dennesidige eksistensielle erfaringer. I likhet med tradisjonen bruker hun allegoriske representasjonsformer, men hun forvandler dem til uttrykk for overskridelse av kriser og tap. Et av de merkeligste eksemplene på transcendens knytta til en tapserfaring finner vi i Løveids hittil siste skuespill, *Visning* fra 2005, som vant Teaterkritikerprisen for beste tekst og oppsetning i 2014, og som også brakte Løveid den nasjonale Ibsenprisen.<sup>27</sup>

*Visning* har en dramaturgisk struktur som minner om *Balansedame*. Et likt

---

27 *Visning* hadde urpremiere på Nationaltheatret i regi av Jon Tombre.

tablå i begynnelse og slutt rammer inn handlingsforløpet og forvandler det til et bilde. På samme måte som *Balansedame* starter med at Susanne følger med på noe som bare hun ser inne i en tom glassmonter, innledes *Visning* med et tablå der kunstneren Julies sønn, Fredrik, kikker inn i et dokkehus (Løveid 2005: 7). Slik *Balansedame* slutter med at glassmonteren fylles med visuell mening knytta til handlingsforløpet, holder Fredrik i sluttscenen dukkehuset framfor seg som en Hamlet-hodeskalle «som en perfekt mann» (s. 105). Dessuten har skuespillet et avsluttende scenebilde med en struktur og funksjon som minner om det poetiske scenebildet i *Vinteren revner*.

Handlingsforløpet er, som i *Balansedame*, *Barock Friise* og *Rhindøtrene*, framstilt som en fiksjon – denne gang en levendegjøring av en tekst som projiseres nedover veggen i et kunstgalleri under åpningen av Julies utstilling. Som i *Vinteren revner*, er handlingsforløpet strukturert rundt et trekantforhold. Nå dreier det seg om forholdet mellom kunstneren Julie, som har blitt enke, hennes psykisk funksjonshemmede sønn Fredrik og en fremmed mann, Michael, som utgir seg for å være en eiendomsmegler.

Julie tar sønnen med seg til huset der de har bodd, som nå er lagt ut for salg. Planen er å ta livet av seg og sønnen. Hun later som om hun er en potensiell kjøper som har kommet på visning, og istedenfor å gjennomføre drapsplanen og dø, finner hun kjærlighet med den fremmede mannen. Fredrik blir sjalu, og inspirert av Simba i Disney-filmen *Løvenes konge*, dreper han Michael.

Handlingsforløpet er altså dramatisk og trist, konstruert som en forvrengt *Hamlet*-intrige. I sluttblået skjer det imidlertid en forandring som trekker oss ut av den tragiske situasjonen og bringer oss tilbake til rammesituasjonen og handlingens funksjonskarakter. Det regner champagneglass, og samtidig spilles en blanding av Elton Johns tema fra *Løvenes konge* og et lydspor der derviser «synger Mozart baklengs» (s. 104). Midt i denne kaotiske, drømmeaktige lyd- og bildecollagen står Fredrik med dukkehus-hodeskallen som «en perfekt mann» (s. 105) – hevneren og drapsmannen Hamlet. Fredrik med dokkehuset blir til slutt igjen forvandla til en del av moras fantasi – det vil si kunstperformansen, som en levendegjort tekst, som fortsetter å projiseres nedover veggen i galleriet (ibid.).

Spillet på scenen er altså en levendegjøring av den historien som projiseres nedover veggen i form av en verbal tekst. Sammensmeltinga av Simba-, Hamlet- og Fredrik-figuren kaster et kritisk lys over alle figurene og uttrykket «en perfekt mann», som destabiliserer både Hamlet- og Fredrik-figuren. Dukkehus-hodeskallen blander dessuten Ibsen- og Shakespeare-referanser med det trivielle visningsmotivet, familiedramaet, drapet og tapshistorien, og dermed framstår skuespillet også som en metakommentar til Ibsens og Shakespeares familiedrama sett fra vår tid.

### **Liv-givende gester som forvandler tid til rom**

Løveids skuespill er, slik jeg har vist, konstruert gjennom visuell dramaturgi i henhold til komplekse romlige og sykliske strukturer. Skuespillene er i stor grad kon-

struert som fysiske, levende bilder som iverksetter handling, forvandling, transformasjon og transcendens som fungerer som liv-givende, ønskeoppfylgende gester. I alle skuespillene ser vi hvordan et eksistensielt skapelses- og kjærlighetsmotiv erotiseres og lades med kriseprega dødsbevissthet knytta til tap eller en trussel om død eller tap. Opp mot denne kriseerfaringa settes de levende bildene som realiseres gjennom kunsten, den poetiske skriften og fantasien som uttrykk for revitalisering og transcendens. Det mest oppsiktsvekkende er at den visuelle dramaturgien er komponert i henhold til metamorfosens sykliske, liv-givende struktur fra liv via krise/død /tap til nytt liv. De viktigste virkemidlene for å iscenesette overskridelse og transformasjon er ellers bruken av oppstandelsestablåer og poetiske bilder og symboler som uttrykker transcendens. Bruken av visuell dramaturgi innlemmer Løveids skuespill i den visuelle vendinga på 1980-tallet, og når den visuelle dramaturgien underlegges metamorfosens struktur, knytter det an til den performative vendinga fra 1960-tallet med transformasjon som en grunnleggende kategori. Ikke minst knytter det an til den rituelle teateravantgarden, som peker tilbake mot en tradisjon av levende bilder fra middelalderens pasjonsspill, mysteriespill og moraliteter, via 1700-tallets melodrama og levende tablåer til Strindbergs drømmespill.

Den visuelle dramaturgien underlagt metamorfosens struktur overskrider den klassiske enhetsdramaturgiens begrensede, lineære tid og omformer den til et åpent, inkluderende tids-rom eller en romlig all-tid. En slik omforming av tid til rom som uttrykk for at nåtida rommer fortida og en potensiell framtid, er ifølge kunsthistorikeren Nicolas Bourriaud et kjennetegn ved mye relasjonell kunst på 2000-tallet.<sup>28</sup> Løveids bruk av bildet som dramaturgisk og performativt virkemiddel kan imidlertid også ses som en videreutvikling av Ibsens symbolistiske drama og Strindbergs ekspresjonistiske drømmespill.

Som Ibsen og Strindberg tar Løveid utgangspunkt i en situasjon med røtter i egne, eksistensielle erfaringer som lader dialog og bilder med eksistensiell symbolikk. Samtidig er skuespillene, i likhet med Strindbergs drømmespill, delvis komponert i overensstemmelse middelalderdramaets allegoriske og simultane prinsipper som overskrider den realistiske handlingsdramaturgien som ligger til grunn for Ibsens samtidsdrama.<sup>29</sup> Per Stounbjerg har påpekt at Strindbergs tablåer i *Ett Drømmespel* ikke er underlagt et styrende plott med en lineær tidsakse. Tablåenes tid er ikke episk, men underlagt «gentagelsen, krisen og metamorfosen» som en variasjon over en grunnidé (det er synd på menneskene).<sup>30</sup>

---

**28** Se analysen av *Barock Friise* i Larsen 2015, og Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, Oslo, Pax, 2007, s.79, s. 124 og s. 184-185.

**29** Se Svein Gladsø: «Simultan dramaturgi», i Svein Gladsø m.fl.: *Dramaturgi. Forestillinger om teater*, Oslo, Universitetsforlaget 2010, s. 169-170.

**30** Per Stounbjerg: «Visualitet, tableau, teatralitet – opsamlende kommentarer», i Østerud (red.) 1997, s. 213. Stounbjerg skriver om Strindbergs *Ett Drømmespel*: «Drømmespilletts tableauer er ikke underlagt et styrende plot, strukturen er tematisk og retorisk, alle er de variasjoner over grunnidéen: Det er synd for menneskene. Strindbergs stasjoner er

Det samme kan sies om Løveids tablåer, men både Strindberg og Løveid blander metamorfosens gjentakende struktur med den klassiske handlingsdramaturgiens lineære tid.<sup>31</sup>

Etter urpremieren på *Vinteren revner* i 1983 skrev Erik Pierstorff i Dagbladet at dette var den mest originale teateropplevelsen han hadde hatt siden Finn Carlings skuespill *Gitrene* i 1966 (Pierstorff 1983). Carl Henrik Grøndahl, som anmeldte forestillingen i Aftenposten, var fascinert av teksten, men mente at Løveids suksess som dramatiker ville avhenge av at hun ble i stand til å forene sin poetiske form med teatrets (Grøndahl 1983). Han trakk fram det realismeoverskridende sluttblået der en bølge ramler ut av Ingers sølvkoffert, og lurte på hva en instruktør skulle gjøre med slike sceneanvisninger. Dermed pekte han på det som skulle vise seg å bli, ikke bare Løveids største gave til teatret, som Ivo de Figueiredo kaller det i sin bok om norsk scenedramatikk etter Ibsen (Figueiredo 2014: 393). Bildene skulle også vise seg å bli Løveids største utfordring for teatret, for så langt har få regissører, dramaturger og scenografer klart å finne gode sceneløsninger som realiserer den poetiske magien i Løveids levende bilder.<sup>32</sup>

## Litteratur

- Andersen, Merete Morken 1998: «Dramaets regler er guddommelige. Cecilie Løveid i samtale med Merete Morken Andersen», i Merete Morken Andersen (red.): *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatikk*, Oslo, Gyldendal.
- Andersen, Elin 2004: *Kroppens sublim tale. Om tableau og levende bilde hos Diderot, Lessing og Lenz*, Århus, Aarhus Universitetsforlag.

---

mindre organiske end Ibsens. Hans tid er ikke episk; dens form er gentagelsen, krisen og metamorfosen».

31 Dette kan forstås med utgangspunkt i Ulla Ryums dramaturgiske spiralmodell, se Ulla Ryum: «Om den ikke-aristoteliske fortaelleknik», i Ulla Ryum: *Kvindesprog –udtryk og det sete*, Roskilde Universitetscenter, Roskilde 1987, s. 1-24.

32 En slik magi eller «refortrylling» er ifølge Erika Fischer-Lichte performativitetsetikkens mål: «The reenchantment of the world is accomplished through this linkage of art and life, which is the aim of the aesthetics of the performative. [...] In performance, both artists and spectators could experience the world as enchanted. As creatures in transition», Fischer-Lichte 2008, s. 206 og 207.

- Arntzen, Knut Ove 1991: «Nyekspresjonisme og tablåteater», i Knut Ove Arntzen m.fl.: *Teater og filmleksikon*, Oslo, Kunnskapsforlaget, s. 374-375.
- 1997: «Fra kabaretdramaturgi mot en ny teatertekst», i *3t* nr. 2, s. 12-19.
- 1998: «Cecilie Løveid og ny dramaturgi. Et vendepunkt i ny norsk dramatik og teater, eksemplifisert ved Balansedame», i Merete Morken Andersen (red.): *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatik*, Oslo, Gyldendal, s. 56-66.
- 2004: «Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. Kjetil Bang-Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitskapleg perspektiv, 1982-1995», i Drude von der Fehr og Jorunn Hareide (red.): *Tendensar i moderne norsk dramatik*, Oslo, Det norske samlaget, s.11-41.
- 2006: «Instruktørens arbeid i gruppeteater og frie prosjekter», i Helge Reistad (red): *Regikunst*, Tell, 2. opplag, s. 236-242.
- 2007: *Det marginale teater*, Bergen, Alvhheim og Eide Akademiske forlag.
- Bourriaud, Nicolas 2007, *Relasjonell estetikk*, Oslo, Pax.
- Baur, Bettina 2002: *Melancholie und Karneval : Zur Dramatik Cecilie Løveids*, doktoravhandling i skandinavisk litteratur, Tübingen og Basel, A. Francke Verlag.
- Borgersen, Sigrun 1984: «På kant med sjangrene», *Vinduet* nr. 3.
- Butler, Judith 2007, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (2nd ed.), New York og London, Routledge.
- de Figueiredo, Ivo 2014: «Ord og kropp», *Ord/Kjøtt : Norsk Scenedramatik 1890-2000*, Oslo, Cappelen Damm, s. 386-415.
- Eide, Tormod 2004: *Retorisk leksikon*, Oslo, Spartacus.
- Engberg-Pedersen, Troels og Ingvild Sælid Gilhus (red.) 2001: *Kropp og oppstandelse*, Oslo, Pax.
- Finborud, Lars Mørch 2012: *Mot det totale museum : Henie Onstad Kunstsenter og tidsbasert kunst 1961-2011*, Oslo, Press.
- Fischer-Lichte, Erika 2008: *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*, London og New York, Routledge.
- Gladsø, Svein 2010: «Århus-tradisjonen i dramaturgien», i Svein Gladsø m.fl.: *Dramaturgi: Forestillinger om teater*, Oslo, Universitetsforlaget, s. 157-175.
- Grøndahl, Carl Henrik 1983: «Ut ramler en bølge?», *Aftenposten* 6. januar.
- Hjeltnes, Guri 1983: «Vi ønsker å gripe tiden som ubønnhørlig driver videre...», *Prisma-Nytt* nr. 3, s. 15.
- Holmström, Kirsten Gram 1967: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants : Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Uppsala, Almquist & Wiksell.
- Innes, Christopher 1981: *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*, Cambridge, London og New York, Cambridge University Press.
- Irigaray, Luce 1985: *This Sex Which is not One*, Ithaca og New York, Cornell University Press, s. 133-134.

- Larsen, Wenche 2005: *Skue-spillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatik*, Oslo, Unipub.
- 2015: *Dramatiske forvandlinger: Bildet som teatralt virkemiddel i Cecilie Løveids skuespill* Balansedame. Fødsel er musikk og Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint, avhandling for graden philosophiae doctor, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetet i Oslo.
- Løveid, Cecilie 1968a: Smalfilm, i Jan Erik Vold, Georg Johannesen og Dag Solstad (red): *Gruppe 68*, Oslo, Cappelen.
- 1968b: Bytekst, *Profil* nr. 4.
- 1968c: Barnebok, *Profil* nr. 5, s. 5-8.
- 1969: Anemonedrama, i Jan Erik Vold, Kjell Heggelund, Georg Johannesen og Tor Obrestad (red): *Åtte fra Bergen*, Oslo, Pax.
- 1972: *Most*, Oslo, Gyldendal.
- 1979: *Sug*, Oslo, Gyldendal.
- 1982: Balansedame, novelle, *Samtiden* nr. 6, s. 21-23.
- 1983: *Vinteren revner*, skuespill, i Cecilie Løveid: *Måkespisere*, Oslo, Gyldendal. Urframført ved Den Nationale Scene 1983, regi: Torunn Ystaas. Deretter satt opp på det Norske Teatret i 1983, regi: Hilde Andersen.
- 1984: *Balansedame. Fødsel er musikk*, skuespill, Gyldendal (gjenopptrykt i Cecilie Løveid: *Skuespill II*, Oslo, Kolon 2011). Urframført på Teater Aurora, Stockholm i april 1986, regi: Hilda Hellwig. Norgespremiere på Den Nationale Scene i mai 1986, regi: Hilde Andersen. Også framført av Theater in der Drachengasse under Wiener Festwochen i 1992 (*Ro-ko-koo*). Adaptert for radio og produsert av NRK Radioteateret, Oslo 1988 (*Fødsel er musikk*), regi: Nicole Macé. Adaptert for radio og produsert av Westdeutsche Rundfunk 1988, Süddeutsche Rundfunk, Saarländische Rundfunk og Radio France.
- 1986: Programhefte til *Balansedame*, Den Nationale Scene, Bergen.
- 1993: *Barock Friise eller kjærligheten er en større labyrint*, skuespill, Oslo, Gyldendal. Teaterprosjekt med Lilith teater og Scirocco dansekompani ved Den Nationale Scene/Schøtstuene (Det Hanseatiske Museum), urframført ved Festspillene i Bergen 1991. Adaptert for Scenehuset i Oslo 1992. Utdrag iscenesatt av Alan Lucien Øyen i *Kvinner som bruker sin stemme* i anledning hundreårsjubileet for kvinners stemmerett på Den Nationale Scene i 2013.
- 1996: *Rhindøtrene*, skuespill, Oslo, Gyldendal. Teaterprosjekt med Marie Louise Tank/Lilith teater og Hilmar Fredriksen, co-produsert av Den Nationale Scene i Bergen og Black Box Teater i Oslo 1996, regi: Kai Johnsen. Ny produksjon av Il Teatro Midjordo ved Tou scene i Stavanger i regi av Marika Enstad. Oversatt til fransk (*Les filles du Rhin*) for M.E.E.T. teater, Saint-Nazaire, 1997.



- 2005: *Visning*, skuespill, Oslo, Kolon. Urframført ved Nationaltheatret 2014, regi: Jon Tombre. Kritikerprisen 2014 for beste skuespill og oppsetning, Ibsenprisen. Oversatt til tsjekkisk og kinesisk.
- Løveid, Cecilie og Verdensteatret 1990: *Badehuset*, Oslo, Gyldendal.
- Marranca, Bonnie 1977: *The Theatre of Images*, New York, Drama Books Specialists.
- Mitchell, W. J. T. 1994: *Picture Theory*, Chicago og London, The University of Chicago Press.
- Nielsen, Hans-Jørgen 2006: *Nye sprog, nye verdener. Udvalgte artikler om kunst og kultur*, København, Gyldendal.
- Ostrauskaite, Milda 2007: *Labyrinth and Practices of Escape in Postmodern Scandinavian Theatre*, doktoravhandling i skandinavisk litteratur ved University of Wisconsin-Madison.
- Pierstorff, Erik 1983: «Et rop om kjærlighet», anmeldelse av urframføringa av *Vinteren revner* på Den Nationale Scene, Dagbladet 6. januar.
- Rahlff, Elsebeth 2011: «Min tid med *Gruppe 66, Konkret analyse og Samliv*», i Per Bäckström og Bodil Børset (red.): *Norsk avantgarde*, Oslo, Novus forlag, s. 281-303.
- Riviere Joan 1929: «Womanliness as a Masquerade», i *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10, henta fra «Joan Riviere», Wikipedia (lesedato 15. april 2014).
- Ryum, Ulla 1987: «Om den ikke-aristoteliske fortaelleteknik», i Ulla Ryum: *Kvindesprog – udtryk og det sete*, Roskilde Universitetscenter, Roskilde, s. 1-24.
- 1998: «Lad dansen danse og tiden synge. Om *Barock Friise*», i M. M. Andersen (red.), s. 115 -121.
- Seim, Turid Karlsen og Jorunn Økland (red.) 2009: *Metamorphoses. Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH.
- Thresher, Tanya 1998: *Seductive strategies for female subjects: How contemporary Scandinavian women dramatists represent woman on stage*, doktoravhandling i skandinavisk litteratur, University of Washington, Seattle.
- 2005: *Cecilie Løveid: Engendering a Dramatic Tradition*, Laksevåg, Alheim & Eide Akademisk forlag.
- Thon, Jahn 1995: *Tidsskriftets forståelsesformer : Profil og profilister 1959-89*, Oslo, Cappelen Akademisk Forlag.
- van der Hagen, Alf 1998: «Hun elsket to menn». Intervju, i Benedicte Eyde (red.): *Klangen av knust språk : Cecilie Løveids prosa og lyrikk*, Oslo, Cappelen, s. 169-195.
- Vonhoegen, Corinna 1996: *Das Weiss öffnen um das Schwarz hervorkommen zu lassen*, doktoravhandling i skandinavisk litteratur, Universitetet i Bonn, Peter Lang.

Voronova, Irina G. 1996: «*Med henne er det flukt, bare flukt*» : *En analyse av Cecilie Løveids trilogi: Balansedame (1984), Fornuftige dyr (1986) og Dobbel nytelse (1988)*, Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Bergen.

Østerud, Erik (red.) 1997: *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*, Århus, Aarhus Universitetsforlag.