

KNUT OVE ARNTZEN

## **ARKTISK DRAMA OG LANDSKAPSDIALOGER I SCENISK RESEPSJON:**

### HAMSUN, LØVEID, IUNKER OG FOSSE - EN ANNERLEDES NORSK DRAMATIKK?

#### **Litt om scenisk resepsjon vs. litterær resepsjon og en «annerledes» dramatik**

En annerledes norsk dramatik bryter med og ligger på siden av Ibsen-tradisjonen.

Jeg vil i det følgende forsøke å definere en slik linje i norsk drama, hvor jeg som historiografisk innfallsvinkel anvender den kritisk-historiske termen *arktisk drama* sett i forhold til et begrep om *landskapsdialoger*. I dette spennet plasserer jeg først Knut Hamsuns dramatik og gir eksempler på scenisk resepsjon av *Livets spill*, for så å se på aspekter ved scenisk resepsjon fra Nordahl Grieg til Cecilie Løveid, Finn Iunker og Jon Fosse i hans sene skuespill som *Eg er vinden* og *Desse auga*. Disse dramatikerne er det jeg mener representerer en annerledes tradisjon i norsk dramatik. Dermed hevder jeg at det ved siden av Ibsen-tradisjonen har løpt en mindre synlig linje i norsk dramatik preget av symbolisme, ekspresjonisme og poetisk-lyriske landskapsdialoger, og som Jon Fosse også kan plasseres i forhold til.

Scenisk resepsjon innebærer i forhold til litterær resepsjon at det blir lagt vekt på det sceniske kunstverket, og ikke bare på resepsjonen av den dramatiske teksten eller dramaet som litteratur. Den sceniske resepsjonen vil alltid vil være dobbel eller flerdobbel i den forstand at den innebærer flere lag av tolkning (Hyldig 2010: 33-34). En slik resepsjonen vil også være flerdobbel i den forstand at den både kan være litterært orientert når det gjelder motiv og tema, samtidig som den er orientert mot de teatrale virkemidlene. Den sceniske resepsjonen benytter seg bl.a. av teaterkritikernes respons, den være seg impresjonistisk eller analytisk (Arntzen 2008 229-246), så vel som av andre kilder som dokumenterer sceneverket samt generell kulturhistorisk kontekstforståelse. Teatervitenskapen er særlig preget av en metodepluralisme som i og for seg er en forutsetning for selve faget. Derfor vil en også kunne anvende litteraturvitenskapelige så vel som kunsthistoriske referanser i en gjennomgang av scenisk resepsjon.

En annerledes norsk dramatik kan spores i Knut Hamsuns dramatik så vel som i øvrige tilløp til symbolisme og ekspresjonisme, slik som i Sigbjørn Obstfelders skuespill *De røde dråper* (1897) og *Om våren* (1898), eller i Tarjei Vesaas' *Bleikeplassen* (1946) og Tore Ørjasæters *Christophoros* (1948).

Den nedfeller seg senere i Cecilie Løveids poetiske og lyriske form med sterk grad av symbolbruk og tablåer, mens Finn Iunker har arbeidet med det urbane landskap i sitt første skuespill som er skrevet på engelsk under tittelen *The Answering Machine* (1994). Jon Fosses dramatikkk vil jeg også forstå i et slikt perspektiv av sceniske landskap.

Landskapsparadigmet innebærer at landskap i konkret eller metaforisk forstand har slått gjennom som en måte å forstå og beskrive modernismens drama og teater, fordi det løsriver dramatikken fra det tradisjonelle handlingsbaserte drama med klare tematiske strukturer og arbeider mer med det symbolske, atmosfæriske og situasjonsbetonte. Dette ser vi i Maurice Maeterlincks *drame statique* eller Gertrude Steins *landscape plays* (Bowers 2005). Ifølge dette paradigmatiske perspektivet har det skjedd et overslag fra det klassiske lineære og handlingsorienterte til et drama som er marginalt eller «annerledes», og som arbeider med tilstander, situasjoner og atmosfære. Sceniske tablåer og landskapsdialoger er gjennomgående brukt som virkemidler.

### **Arktisk drama mellom romantisk drama, symbolisme og kabaretdramaturgi**

Den kritisk-historiske termen *arktisk drama* ble etablert i forbindelse med IASS-konferansen i Gdansk i 2008, og den kan forstås i et paradigmatiske landskapsperspektiv. Arktisk drama kan også forstås i forhold til sjelelige landskap og dialogiske rom fra romantikken og symbolismen til den frie tekstforståelsen i et *postdramatisk* drama, slik som i Heiner Müllers åpne tekster á la *Hamletmachine* og *Bildbeschreibung*. Det vil si at det lukkede tekstuelle rom i den klassiske og «innrammede» tradisjonen åpner seg opp i sceniske landskap preget av det spektrale og gjennomsluktige, slik vi særlig kjenner det fra August Strindbergs post-infernoperiode med *Till Damaskus* (1898-1904) og *Ett drømpel* (1902). Maurice Maeterlinck så i enaktere som *De blinde* (*Les Aveugles*, 1890) og *Inntrengerne* (*Intérieur*, 1895) inn i sjelelige landskap som i tråd med symbolismens estetikk kunne anvende skyggespill og symboler som sceniske virkemidler. Øyeblikkets opplevelse eller situasjonen sto mer sentralt i symbolistisk dramatikkk enn den lineære handlingen. Konkret dramatisk handling ble erstattet med numre, bilder og groteske uttrykk, slik som også i forbindelse med den kabaretdramaturgisk tradisjonen fra kunstnerkabareten *Chat Noir* i Paris til Frank Wedekinds kabaret Die Elf Scharfrichter i München eller Cabaret Voltaire i Zürich (Arntzen 2000).

Gjennom ny-romantikken, symbolismen og impresjonismen ble naturopplevelsen gjort til et slags bilde på eller speiling av indre tilstander, og det sjelelige landskap ble synliggjort på linje med det urbane landskap. Den arktiske naturopplevelsen har i særlig grad gitt materiale til en forståelse av ekstremitet, vitalisme og dyrking av «nerveadelen» blant de nye intellektuelle forfattere og kunstnere fra 1880-årene og fremover. Norden og det arktiske lyset ble oppdaget som et utgangspunkt for en naturorientert opplevelseskultur fra Sankt

Petersburgs hvite netter, skandinaviske byer til dyrking av de arktiske områder. Storbyen var som nye laboratorier for eksperimenter med den borgerlige kulturen. Det oppsto en eksperimentering i skjæringspunktet mellom landskapsopplevelsen og det urbane som ikke minst hentet sin inspirasjon fra de større eller mindre byene langs norskekysten som Knut Hamsun har skildret så briljant i noen av sine 1890-tallsromaner. Den norske kystens byer har alltid vært preget av et internasjonalt miljø skapt av sjøfart og handel med fisk, noe som skapte forutsetningen for at de kunne være en slags reseptorer for kulturstrømninger utenfra.

Nordiske kunstnere som Edvard Munch, August Strindberg og Jean Sibelius bidro til å utvikle nye formspråk i malerkunst, dramatikk og musikk. Munch ble i teatret brukt både til å lage plakater og sceneskisser, slik som til Max Reinhardts oppsetting av Ibsens *Gjengangere* (*Gespenster*) på Kammerspiele i Berlin (1906). August Strindberg var allerede en etablert dramatiker da han kom til København, og på dette tidspunktet utforsket han skjæringspunktet mellom naturalismen og symbolismen med tilknytning til kabaretdramaturgien og kunstnergrupper som Les Nabis i Paris, og som også fikk sine avleggere i København og andre nordiske byer. Skyggespill og malte *panneauer* (oppstilte flater brukt som plastiske kulisser) ble tatt i bruk, og det ble etablert symbolistiske kammerteatre slik som Aurelinen Lugué-Poes Théâtre de l'Oeuvre fra 1893. I 1888 kom Strindberg til København fra Paris med manuskriptet til *Frøken Julie* under armen. Det var et skuespill som fra hans side først var ment som et naturalistisk skuespill, men som han like etterpå definerte i symbolistisk retning.

Symbolismen fra slutten av 1800-tallet bidro både som stil innen teater og som dramatikk til utviklingen av en statisk og dis-assosiativ dramatikk som kom til å prege store deler av den dramatiske praksis utover i det 20. århundre, noe som må sees i sammenheng med at det hadde bredt seg en generell erkjennelse av at den menneskelige assosiasjonsevne ikke nødvendigvis er fornuftstyrt. En «drømmetid» var brutt frem i alle kunststartene og i arkitekturen, slik det omtales i boken *Drømmetid. Fortællinger fra Det Sjælelige Gennembruds København* (Wivel red. 2004). Malerne avbildet det tåkebelagte og samtidig solfylte landskapet i Normandie fra 1880-årene (cf. *Peindre en Normandie* 2010). Det symboltunge landskapet i Maurice Maeterlincks dramatikk hadde sitt motsvar i Arnold Böcklins maleri *Die Toteninsel*, noe som bidro sterkt til oppfatningen av hvordan en ny opplevelse av landskap i visuell kunst og teater ble skapt. Den fikk dessuten betydning for August Strindbergs dramatiske utvikling i retning av drømmespill.

### **Sceniske landskapsdialoger, sjelelige landskap og arktisk drama**

I København hadde det mot slutten av 1800-tallet samlet seg en krets av kunstnere og kritikere som var opptatt av å nye måter å fange det indre i kunsten. Det oppsto sterke spenninger mellom storbylivet med sin modernitet og rastløs-

het på den ene siden og opponentene til det som ble oppfattet som storbylivets dekadanse på den andre siden. Det oppsto en slags dialektikk mellom disse to gruppene. Kunstnere og kritikere hadde gått gjennom perioder i sitt liv hvor de søkte den nye og ultimate livsfølelsen og friheten gjennom en hektisk livsførelse, samtidig som det oppsto et behov for søken etter ny sjelelig innsikt. Den symbolistiske estetikken tok opp i seg mystiske retninger, og de symbolistisk pregede kunstnermiljøene orienterte seg i retning av en livsfilosofi som er blitt omtalt som vitalisme, en filosofisk teori om livet og dyrkingen av livet gjennom å forholde seg aktivt til naturen.

Hvis vi kan forestille oss teater- og dramahistorien som et landskap, kan vi si at natur, landskap og kulturelle rom spiller sammen. Og hvis menneskelige drivkrefter er en del av naturen, er det mulig å lage en analogi mellom naturen som drivkraft og den menneskelige psykologi som en kraft i mennesket selv. Så kan vi forestille oss at dette er drivkraften for menneskelig utfoldelse i dialog med naturkreftene, noe som metaforisk sett kan forstås som sceniske landskapsdialoger. Vitalismen i kunsten ble generelt sett forstått som en ukjent livskraft (Hessen 2010), som den søkte å utfolde gjennom det maskuline og atletiske. Kunsten og vitenskapen kunne synes å gå hånd i hånd i noen av disse spørsmålene, slik som i forbindelse med Den litterære Grønlandsekspedisjon 1902-1904 under ledelse av den dansk-grønlandske polarforskeren Knud Rasmussen og forfatteren Ludvig Mylius-Erichsen. Mylius-Erichsen utrustet selv i 1907 en ekspedisjon til Nordøst-Grønland under hvilken han selv tragisk nok omkom (Rifbjerg 2004: 250).

Arktisk drama kan sees i forhold til opplevelse av spenning i forbindelse med polare ekspedisjoner, fangsttokter eller fjellklatring. De eksemplene jeg trekker frem i det følgende er ment å belyse arktiske landskapsresepsjoner i sceniske, polare kontekster på bakgrunn av arktisk drama mellom det romantiske, symbolismen og det kabaretkulturelle og vitalistiske. I modernismen og avantgardismen lå det for øvrig en arv fra opplevelsen av naturen som et speilbilde på og i en dialog med sjelelige landskap.

Hans Lindkjølen har forsket i Emilie Zogbaum, lærerer og forfatter som bodde i Hammerfest på midten av 1800-tallet (Lindkjølen 2008). Zogbaum var en venn av Henrik Ibsen, og det var Ibsen som oppførte hennes skuespill *Atten Aar efter* på Kristiania Norske Theater i 1861 under pseudonymet Thorbjørn Bjelle. Skuespillet var skrevet i den romantiske tradisjon, inspirert av tyskeren Theodor Mügge som reiste i Finnmark sommeren 1840, og som skrev en bok om sine opplevelser under tittelen *Skizzen aus dem Norden* (1844). Her beskriver Mügge ifølge Lindkjølen samene som om de ennå ikke var innhentet av sivilisasjonen, og så konkretiserer han dette ytterligere i romanen *Afraja* (1854) om en «samehøvdning» hvis datter blir forelsket i en dansk handelsmann, og viser det «umulige» ved et slikt forhold. Emilie Zogbaum griper så fatt i dette temaet i sitt skuespill om den unge samekvinnen Zirsa som blir forelsket i den danske handelsmannen Steen. Den konflikten kan ha vært en inspirasjonskilde

for konflikten i Henrik Ibsens *Rosmersholm* (1886), om den halvt samiske Rebekka West og hennes forhold til Rosmer, og Lindkjølen viser til at en tilsvarende konflikt kan påvises i *Fruen fra havet* (Lindkjølen 2008: 79-81). Dette er et eksempel på hvordan mennesker i arktiske omgivelser brukes litterært og dramaturgisk og kan forstås i forhold til sceniske refleksjoner og dialog med naturen. I en overført betydning kan vi se at arktiske, kunstneriske resepsjoner blir satt inn i større teater- og litteraturhistoriske sammenhenger slik som i romantikken og den psykologiske realismen i tillegg til symbolismen.

Sjelelige landskap med basis i symbolismen står i særlig grad i samspill med naturkreftene. Arktisk drama kan teaterhistorisk og i forhold til scenisk resepsjon forstås gjennom regikunstneriske og performative resepsjoner så vel som i forhold til forskjellige kunstnerisk bearbejdelser av polare erfaringer og opplevelser. Det er imidlertid også skrevet konvensjonelt psykologiske og dialogiske skuespill i relasjon til situasjoner under fangst, gruvedrift og polare ekspedisjoner, samtidig som de kan være genuine uttrykk for en arktisk dramatik. Arktisk drama kan både konkret og metaforisk sees i lys av forskjellige estetiske uttrykksformer. I konkret forstand tematiseres arktiske forhold gjennom å trekke inn den polare naturen og ved å ta utgangspunkt i samfunnsmessige og sosiale forhold i subpolare og arktiske strøk.

Den nordnorske forfatteren og dramatikerens Lars Hansens *Ishavsfolk* var skrevet på dialekt, og ble oppført på Det Norske Teatret i Oslo (1932) og videre satt opp i Berlin under den tyske tittelen *Bären* (1935), og den tyske oppsetningen ble spilt som festforestilling i forbindelse med to-årsjubilet for Hitlers maktovertagelse i 1935. Hansen hadde ifølge Eilertsen «gryende sympatier med de nasjonale strømninger» (Eilertsen 2004: 141-142), noe som også kan tolkes i retning av at han dyrket en form for biosofisk vitalisme som Dag O. Hessen har definert som betinget av en biologisk metode for å forstå livet og livsutfoldelsen (Hessen 2010). Det kan samtidig synes klart at det arktiske drama i noen varianter er tiltalende for idéer som dyrker den sterke mann og kompromissløse bevegelser i sportslige og samfunnsmessige sammenhenger. Tilsvarende, men uten noen sammenligning forøvrig, ble Knut Hamsuns dramatiske trilogi om Kareno spilt i Moskva på 1920-tallet med Kareno fortolket som den sterke mann.

Et annet eksempel på arktisk drama i konkret forstand er Helge Ingstads skuespill *Siste båt* som ble uroppført i 1946. Det handler om gruvedriften på Svalbard, og det er senere satt opp på Sogn og Fjordane Teater i regi av Jon Trombe i 2000. Den nordnorske filosofen, humoristen og dramatikerens Peter Wessel Zappfe har fått sine dramatiske forsøk omtalt som eksistensialistiske (Fløistad 1970: 9-24), men de hører ikke direkte inn under et begrep om arktisk drama. Hans filosofi kan imidlertid bidra til å belyse arktisk drama og vitalisme. Zappfes humoristiske epistler fra *Vett og uvett* (Zappfe 1999) kan sees i lys av kabaretkultur og revyer gjennom tilknytningen til en genuin nordnorsk fortellertradisjon, slik denne også kommer til uttrykk hos historiefortelleren

Arthur Arntzen fra Tromsø og hans Oluf-skikkelse. I en arktisk temakrets er overlevelse gjerne knyttet sammen med både eksistensialistiske, biosofiske og økologiske perspektiv, samtidig som det finnes surrealistiske elementer i mye av den kunsten og litteraturen som vokste ut fra arktiske miljøer i Nord Norge.

Kabaretdramaturgi i form av den folkelige revyen hadde bredt seg nordover til områder hvor man ikke hadde hatt noe profesjonelt teaterliv, og slo rot i småbyer langs kysten av det nordlige Norge så vel som i byene ved Bottenviken i Nord Sverige. Det var i det hele tatt en sterk frekvens av reisende kunstnere og handelsmenn (Berg 2008). Særlig kjent er Nordkapp-revyen fra fiskeværet Honningsvåg i Finnmark hvor revykulturen har stått særlig sterkt. Revykulturen reflekterte og var et uttrykk for lokal identitet i områder som ellers ikke hadde tilgang til profesjonelt teater, bortsett fra i den grad de fikk besøk av det norske Riksteatret etter at det ble grunnlagt i 1949. Revykulturen gjenspeilet lokal identitet og var tematisk orientert i en lokal og regional kontekst, samtidig som revykulturen tok opp i seg internasjonale stiltrekk (Jensen og Kristiansen, 1985).

### **Livets sirkel: Knut Hamsuns dramatik**

Jeg vil i et slikt perspektiv ta opp spørsmålet om Knut Hamsun som dramatiker til tross for tendensen i litteraturvitenskapelig forskning til å sette hans dramatik på sidelinjen. Det er lett å se at dette er noe som springer ut fra en holdning til at norsk dramatik og Ibsen-tradisjonen er én sak, og at andre tendenser ikke passer inn i den. Derfor vil jeg vise til psykiateren og kulturkritikeren Trygve Braatøy som har studert og i noen grad kommentert skuespillene til Knut Hamsun. Braatøy har kalt sin avhandling om Knut Hamsuns forfatterskap i et psykoanalytisk perspektiv *Livets Cirkel* (Braatøy 1954, først utg. 1929). Den generelle innfallsvinkelen er vekslingen mellom livsfaser, mennesket - og da særlig mannens - utvikling fra ung til middelaldrende og gammel. Braatøy skriver om og hvordan modning er en lang prosess for å kompensere for seksuelle oppheng, slik som i morskomplekser, farskomplekser og trangen til erotisk sett å trekke til seg gifte kvinner. Det er ikke slik å forstå at Hamsun er behersket av alle disse kompleksene, men hans litterære figurer er det til gagns hvis en skal ta Braatøys analyse på alvor. Et metaforisk begrep som livets sirkel kan settes i sammenheng med den sykliske livsopplevelse som korresponderer med en ikke-lineær tidsforståelse, og altså bryter med troen på lineær logikk og handlingsillusjon. Begrepet kan sammenlignes med Ulla Ryums spirale eller sirkulære dramaturgi (Ryum 1986), og det kan slik jeg ser det overføres på Hamsuns *Livets spill* fra Kareno-triolgien så vel som på *Munken Vendt*. I begge disse skuespillene finnes tilløp til en sirkulær dialog med naturen og landskapet. Det er nettopp i en slik sirkulær dialog livets sirkel kommer til syne, gjennom at det er kreftene i naturen som spiller med kreftene i mennesket og påvirker det i forskjellige livsfaser. I Trygve Braatøys gjennomgang av Hamsuns dramatik er det særlig *Munken Vendt* som står i naturens tegn, med situasjoner som er

sterkt preget av naturmystikk, et motiv som er vevet sammen på tilsvarende måter andre steder i Hamsuns forfatterskap. Dette er et forhold som Even Arntzen omtaler som en mystisk «matelassé», som «/.../en tekst som er sydd inn mellom andre tekster» (E. Arntzen 1995: 102), og peker dermed fra en litteraturvitenskapelig synvinkel på det fragmentariske eller kabaretdramaturgiske ved Hamsuns dramatikk.

I Kareno-trilogien (1895-98) lå det en dobbelthet som kan minne om Hamsuns forbilde August Strindbergs skuespill *Frøken Julie* (1888). Kareno-trilogiens første og siste skuespill, *Ved Rigets Port* og *Aftenrøde*, er begge holdt i en salongdramatisk stil, mens midtstykket, *Livets Spil* (1896), her omtalt som *Livets spill*, har tydelige symbolistiske og ekspresjonistiske trekk. Det er noe som kan tyde på at han falt litt mellom de to store gigantene Henrik Ibsen og August Strindberg i den skandinaviske dramatikken, men like fullt gjorde han en innsats som dramatiker som ettertiden - og da tenker jeg særlig på Norge - etter min mening har undervurdert betydningen av, ikke minst hvis en ser Hamsuns dramatikk i et teatervitenskapelig perspektiv og fokuserer på den sceniske resepsjon.

I *Livets spill* bruker Knut Hamsun naturen og det polare som sted eller topos. Det utspiller seg på en klippe og i en liten nordlandsk by med kystnatur, høyst sannsynlig inspirert av et av markedsstedene i Lofoten og Vesterålen, slik som Kabelvåg, Melbu eller Stokmarknes. Naturen er drivkraften, og perspektivet ligger i det naturmystiske og sjelelige hvor erkjennelsesmessige lengsler står sentralt. Naturen speiles på en dialogisk måte i Hamsuns dramatiske forfatterskap, kystbyen og naturen omkring er scene i konkret og metaforisk forstand. Det er en scene som har en klangbakgrunn som også er preget av en viss følelse av urbanitet gjennom turisme og gryende industrialisering, samtidig som nærheten til naturen står sentralt.

### **Litt om scenisk resepsjon av *Livets spill***

Jeg har allerede nevnt at Knut Hamsuns skuespill i særlig grad ble satt opp i Russland, men det gjorde de også ved mange europeiske teatre tidlig på 1900-tallet, og særlig i den grad de søkte et symbolistisk repertoar for nye intimsener eller kammerspillteatre. Det var likevel i Norge *Livets spill* ble satt opp for første gang, og det var på Christiania Theater i 1896 og på Den Nationale Scene i Bergen i 1899, hvor det ble med bare to oppføringer. Kanskje kunne det skyldes at scenen var for stor eller var uegnet for den estetikken som lå i Hamsuns dramatikk. Det Nye Teater i Oslo satte opp *Livets spill* i 1929 i regi av Ingolf Schanche med en ekspresjonistisk scenografi av den russiske scenografen Aleksej Zaitzow. På Oslo Nye gjenopptok man Kareno-trilogien i en regi av Jens Bjørneboe i 1961. Den foreløpig siste produksjonen i Norge av *Livets spill* var på Den Nationale Scene i Bergen i 1988, i en regi av den sveitsiske regissøren Francois Roचाix.

Forestillingen var som en sjelelig situasjonsbeskrivelse av filosofen Ivar

Kareno som reiser nordover for å komme nærmere naturen og sin egen skaper-evne. Han vil søke meditasjon i naturopplevelsen, slik at han bedre skal kunne skrive sin filosofiske avhandling om anarkisme, frigjøring og den sterke mann. I det nordlige Lofoten/Vesterålen søker han å ta initiativet tilbake, men han merker sjelelig uro i kontakten med naturen som uttrykk for hans eget sjelelige landskap, samtidig som han bygger seg et tårn hvor han kan gjøre sine studier. Tårnet bygger han på en tomt som handelsmannen, hr. Oterman, stiller til disposisjon, samtidig med at Kareno forelsker seg i hans datter Teresita.

Den sjelelige naturen spiller sammen med naturen i det sceniske landskapet, og den blir som en drivende teatermaskin i det arktiske, dramatiske landskapet. Skuespillet består av en serie suggererende og symbolske hendelser som delvis er utløst av at Teresita i sine handlinger virker uforutsigelig, nærmest å oppfatte som den kvinnelige fristerinnen, vampyren, en klisje som symbolistene både elsket og fryktet. Teresita sørger for å få Hurtigruten til å gå på grunn ved å slukke fyret fordi hun har fått vite at Karenos kone Elina er ombord, men skipet blir reddet. Hr. Oterman blir gal etter at det er blitt oppdaget et marmorbrudd på tomten hvor Kareno bygger tårnet sitt. Han får satt fyr på Karenos tårn uten å vite at hans to sønner befinner seg der, og de omkommer.

Kareno må som skikkelse sees i lys av den nye følsomheten med vekt på det impresjonistiske og suggererende som Hamsun hadde dyrket. Det oppstår hos Kareno en sterk spenning i forholdet mellom drøm og handling, noe som smelter sammen i bevisstheten hans. Den kausale logikken går i oppløsning til fordel for en drømmeaktige tilstand hvor handlingen består av en rekke situasjoner som kaster lys over hans sinnstilstand. Jan Garbareks musikk skapte en klanglig opplevelse som undersøkte det sceniske stedet og stemningen, og var et virkemiddel i retning av det som Gertrude Stein omtalte som *landscape plays*. Mangelen på lineær handling og fraværet av noen tydelig rammefortelling til å gi mening i kaos, fikk Francois Rochaix til å bruke Hamsuns fortelling En ærkeskelm til å binde sammen handlingen, et grep han utviklet i samarbeid med dramaturgen Tom Remlov. Tablåene til scenografen Jean-Claude Maret var nærmest postmoderne i sin sterke og ekspresjonistiske visualitet, og dermed var scenografien mer i tråd med den billedorienterte stil som symbolismen var, og som kan aneeses som en forløper for postmoderne regikunst. Til sammen ga Rochaixs regimessige løsninger i kombinasjon med den tablåorienterte scenografien et både ekspresjonistisk og samtidig poetisk uttrykk, noe som ikke minst Jan Garbareks musikalske ledsagelse bidro til.

Kritikeren Sverre Mørkhagen ga en svært interessant karakteristikkk av Rochaixs oppsetning av *Livets spill* på Den Nationale Scene da han brukte metaforen «filosofisk maleri» (Mørkhagen 1988). Han tenkte særlig på idébrytningene som ligger i materialet, samtidig som scenografien til Jean-Claude Maret hadde en sterkt malerisk karakter med sitt tilbaketrukne hovedhus, fyr-tårnet og anelsen av klippene i bakgrunnen. Det er disse klippene som skjuler det marmorbruddet som Hr. Oterman minearbeidere til slutt finner, og som



tvinger ham til å gå fra sitt løfte til Karen om at han uforstyrret skal få sitte og arbeide på avhandlingen sin i tårnet på klippen. Karen er imidlertid som fortapt i trekantdramaet mellom seg selv, Teresita og telegrafisten Jens Spir. Funnet av marmorforekomsten blir for Karen det endelige beviset på at i et opprevet samfunn kan man ikke stole på noen, det er begjæret eller mammon som er drivkraften. Det er en verden foran undergang Hamsun vil vise, og dermed ser vi at det er det kabaretkulturelle og den erotiske kraften som ligger i den frie kjærligheten, som bryter ned gjennom å forlede, og det til tross for at det kabaretdramaturgiske grepet muliggjør denne situasjonsbeskrivelsen.

En senere oppsetning av *Livets spill* var Arnim Petras på Frankfurter Schauspiel i 2002, en produksjon som gikk i en helt annen retning enn den på Den Nationale Scene. Petras valgte i sin regi å legge vekt på gleden ved det kaotiske, i retning av å gi positiv ladning til det kabaretkulturelle gjennom at Hr. Oterman synger karaoke til levende musikk av komponisten og musikeren Reinhard Peterleit. Ved å innføre et slikt showkulturelt grep i ambient retning trakk Petras skuespillet ut av alle moraliserende forsøk, og han trakk det på en måten tilbake til utgangspunktet i det kabaretdramaturgiske. Dermed hadde han valgt en helt annen løsning enn Rochaix' forsøk på å tilpasse *Livets spill* til Brechts episke dramaturgiske teknikk. Petras valgte en mer pop-kulturell og ambient tilnærming, men avstanden mellom scene og sal på Frankfurter Schauspiels store scene var for stor slik at det ble mer en demonstrasjon enn en klubbaktig eller ambient opplevelse (Arntzen 2007 I). Arnim Petras' *Spiel des Lebens* ble gjort i forbindelse med 50-årsminnet for Knut Hamsuns død, og regikonsepsjonen var å vise Ivar Karen som antihelt, ikke bare i betydningen av å være en antidemokrat som har forlest seg på Nietzsche, men også som en løgner og selvbedrager i et kabaretkulturelt så vel som pop-kulturelt perspektiv.

### **Landskapsdialoger: Fra Nordahl Grieg til Cecilie Løveid og Finn Iunker**

Kabaretkultur og symbolisme kan sies å være en del av norsk dramatik i linjen ved siden av Ibsen-tradisjonen, selv om det også der er elementer av kabaretkultur.

Det gjelder ikke minst Nordahl Griegs revyregede skuespill, slik som *Vår ære og vår makt* (1935), det episk-dokumentariske skuespillet om bergenske skipsredere under første verdenskrig og deres assurancespekulasjoner. Vi husker scenen hvor rollen, sjømannen Vingrisen, sitter i livbåten etter å ha blitt torpedert på Nordsjøen, og så skifter scenebildet ved hjelp av dreiescene rett over i neste tablå som viser en av salongene på Hotel Norge i Bergen hvor det øses champagne i Hans Jacob Nilsens oppsetning på Den Nationale Scene i 1936. Det var en av de første oppsetninger i Norge som brukte rundhorisont og dreiescene på en dramaturgisk sett spektakulær og overraskende måte.

Nordahl Grieg Teatret i Bergen på 1970-tallet og Tramteatret i Oslo på 1970- og 1980-tallet videreførte den koblingen av dokumentarisme, politisk

engasjement og realisme som Nordahl Grieg hadde stått for i sin dramatikk. 1980-tallet var preget av satsningen på prosjektteater innenfor institusjonen, så vel som at det ble stadig flere frie sceniske grupper. Innenfor så vel som utenfor institusjonsteatrene ble det på 1980-tallet vanlig å snakke om prosjektteater som tok opp i seg kollektive og verkstedsbaserte produksjonsformer. Disse prosjektene sto fritt i forhold til det å knytte til seg medarbeidere fra prosjekt til prosjekt, noe som fungerte som et kunstnerisk nyskapende grep.

Cecilie Løveid var en av de dramatikerne som dette grepet kom til å bety mye for. Det var et grep som ikke minst var blitt kjent gjennom danske grupper som Billedstoffteater og Hotel Pro Forma, som begge reflekterte et mer performativt orientert teater med fokus på en likestilling av virkemidler i retning av at det visuelle hadde like stor betydning som det tekstuelle. Disse små forestillingene eksperimenterte i retning av en visuell dramaturgi som sprang ut fra en tablåteatertrend som tok opp i seg en del postmoderne elementer, og som førte til at det visuelle fikk stadig mer betydning i forhold til det tekstuelle. Løveid var i sine teatertekster preget av en forståelse av det visuelle, noe som også vises i hvordan hun arbeidet med situasjoner, portretter og tablåer. Det er nærliggende å se at hun kan hatt forbilder i måten Gertrude Stein skrev skuespill på, i retning av det lyriske og musikalske.

Spørsmålet om nye måter å forstå teksten i teatret ble stilt på den tiden Løveid sto frem som dramatiker, og det performative ved teaterteksten og hennes arbeid med tablåer er oppsummert av Wenche Larsen (Larsen 2005). Løveids tekster kan langt på vei minne om den tyske dramatiker Heiner Müllers teatertekster som var en slags portretter av situasjoner og landskap uten dramatisk handling. I 1986 hadde det norske teatertidsskriftet *Spillerom* et nummer hvor Heiner Müller og Cecilie Løveid ble stilt opp mot hverandre, bl.a. med kommentarer til Løveids dramatiske tekst *Balansedame* som ble spilt i 1986 på Aurora Teatern i Stockholm og på Den Nationale Scene.

I Stockholm var det Hilda Hellweg som hadde regien i en scenografi av Tero Kiiskinen. Hellweg la i stor grad vekt på å tydeliggjøre teksten gjennom å visualisere den i forskjellige nyanser. Scenografien viste en sandstrødd manesje hvor symbolladede objekter var plassert i sanden. Den romlige amfiteatrale løsningen var preget av løsninger som ga mulighet for fysisk utfoldelse i ekspressionistisk retning, noe som ble brukt til å understreke det erotiske aspektet. Den svenske oppsetningen var preget av 1970-tallets tendenser med romlige og åpne løsninger (*Spillerom* 1986: 29), noe som i seg selv pekte i retning av landskapet som metafor for et åpent, dialogisk rom. Den norske oppsetningen var mer frontal i sin scenografiske løsning. Gruppen som laget den besto av Hilde Andersen, regissør, Inghild Karlsen, scenograf og Synne Skouen, komponist. Landskapet ble vektlagt både konkret og metaforisk og ikke minst som arkeologisk landskap i tråd med hovedpersonen Susannes yrke som arkeolog med en lengsel tilbake til en historisk tidsalder. Det tekstuelle landskapet ble omformet til et scenisk landskap gjennom bruk av tablåer og installasjoner, slik som bil-

det av slottshagen. Hovedpersonen Susanne har gjort karriere som arkeolog og søker seg tilbake til 1700-tallet for å leve ut drømmen sin om rokokko-perioden.

Hilde Andersen hadde som regissør vilje til å gå inn på Løveids premiser og skapte en regiløsning basert på momentene lyd, bilde og bevegelse i en musikalsk sammensmeltning av elementene. Det passer inn i en scenisk og metaforisk landskapsforståelse. Den svensk-danske kritikeren Kjerstin Norén skrev i *Information* om oppsetningen i Bergen: «/.../Der er al grund til at tro, at 'Balansedame' bliver stående som en klassisk skildring af den moderne kvindes splittede ønsker overfor et bedrag hun er blevet udsat for af tidens gang» (Norén 1986). Det er forøvrig et synspunkt som Wenche Larsens bok om Cecilie Løveids dramatik underbygger (Larsen 2005).

Den metaforiske bruken av landskap var typisk for den performativt orienterte teater teksten på 1980- og 1990-tallet, noe som ikke minst skyldes Gertrude Stein og hennes påvirkning på det postmoderne amerikanske teater (Robert Wilson, Richard Foreman, og som kan spores i Finn Iunkers *The Answering Machine* (1994)). Det var en dramatisk tekst som fungerte som beskrivelse av bevegelse og reise i urbane landskap av europeiske byer. Teksten er til dels selvbiografisk, men kan også tolkes metaforisk. En mann reiser rundt i Europa og opplever tilstander og bevegelser underveis. Gjennombruddet for denne teksten kom med oppsetningen til det belgiske teaterkompaniet tgStan og skuespilleren Frank Vercruyssens monologversjon, vist i BIT Teatergarasjen i 1995. Publikum sitter som på en liten øy midt i den enorme teatergarasjen i Bergen. «/.../En ung mann i mørk dress og frakk står i et nakent betongrom, en rokokkostol som gløder i rødbrunt og grønt mot det gråsvarte, en blomsterkrakk med fjernkontroll til beatmusikk, to flasker vann» (Wiggen 1994). Bruken av trådløs mikrofon, såkalt mygg, tillater skuespilleren å veksle mellom et halsbrekkende tempo og lav hvising, i en hvirvel av fremstilte bilder, fra jernbanestasjoner, legeundersøkelser, turistbusser, passkontroll, soverom.

En annen kritiker bemerket at det var en fornøyelse å se hvordan skuespilleren med en enkel håndflate skapte en togreise med fart og driv og landskap som fartet forbi (Bech-Karlsen 1994). Den norske prosjektteatergruppen Verk Produksjoner viste i 2009 på Meteorfestivalen i Bergen en norskspråklig versjon i en oversettelse av Kristian Seltun, hvor det var flere skuespillere i det sceniske rommet som fordelte teksten mellom seg i et sterkt og fargerikt scenografisk landskap. En kritiker sammenlignet med T. S. Eliots *The Waste Land* og viste til «et bukkeritt fullt av bråkast og overraskelser», noe som viste assosiasjoner med Henrik Ibsens *Peer Gynt* i en omtale som hadde overskriften Jakten etter mening (Landro 2009), og som således antydte noe av det fragmenterte i teaterformer som arbeider mer med tilstander og landskap i metaforisk eller konkret forstand enn med lineære og psykologisk-realistiske forløp. Det viser i seg selv til et potensiale i denne teater teksten forstått som dramaturgi med trekk av billedorientering og en slags landskapsdialogisk metaforikk.

## Landskapsdialog i scenisk resepsjon av Jon Fosse

Jon Fosse har som dramatiker på generell basis vært omtalt som «den nye Ibsen», samtidig som hans minimalistiske språk er sammenlignet med Samuel Becketts knappe dialoger. Det er et faktum at Jon Fosses dramatiske tekster er preget av språklig minimalisme og intime stemninger som kan også sees i tradisjon fra Gertrude Steins *landscape plays* og *portraits of situations*. I det følgende vil jeg vise til to sceniske resepsjoner av noen av Jon Fosse senere skuespill, henholdsvis *Eg er vinden* og *Desse auga*. Det første foregår i et metaforisk scenisk landskap på en innendørs scene og den andre i et utendørs landskap. De er begge skuespill som handler om forholdet mellom mennesker i dialog med landskap/hav. I *Eg er vinden* utforsker Fosse havets magi, og med tanke på scenisk resepsjon vil jeg vise til en produksjon på Nationaltheatret, Oslo, i regi av Eirik Stubø fra 2008 i en scenografi av Kari Gravklev. Jon Fosse skriver i sceneanvisningene til sitt skuespill: «/.../Eg er vinden spelar seg ut i ein tenkt og så vidt illudert båt, og handlingane er også tenkte, og skal ikkje utførest, men illuderast» (Fosse 2008). I denne sceneanvisningen av Fosse ligger et tydelig ønske om at teksten ikke skal fortolkes realistisk, men illuderes gjennom et antydende spill.

Illusjon og illudere er to begrep som henger sammen, uten at det betyr etterligning i klassisk mimetisk forstand. Jon Fosse har skapt et seg et språk gjennom språklig minimalisme, og dessuten er det mye i hans dramatik som kan minne om den spirituelle eller sjelelige dimensjonen vi kjenner fra symbolismen. Fosse mener at handlingen i *Eg er vinden* skal illuderes så vidt at den blir troverdig, og uten at den skal spilles mimetisk eller realistisk. Det er noe uvirkelig og samtidig noen klare konturer i dette skuespillet, noe som uttrykkes i de to typerollene, Den eine og Den andre. De er på vei ut i skjærgården med en båt som ankrer opp ved en øy, og de to går i land, men bestemmer seg for å ta med aftensmaten i båten og ut på havet med vin om bord. Seilassen begynner, og det kommer til en vending som berører noe magisk. Magien kan tolkes som å ligge i hvordan havet har en tiltrekningskraft på mennesket. Vi kommer fra havet, og vi skal vende tilbake til det. Den eine forsvinner i havet og omtaler seg selv som borte, «eg er borte». Den andre blir igjen med tapet og forundringen.

Uf fra Eiriks Stubøs oppsetting oppfatter jeg det slik at Fosse vil fortelle oss om hvordan havets suggererende kraft tar Den eine i konkret og metaforisk forstand, noe som er utløst av krefter som Fosse ikke har forsøkt å forklare. Han vil bare at det skal «illuderes» i det sceniske. Det er en vanskelig oppgave som byr på store utfordringer for regissøren, og de to skuespillerne i Eirik Stubøs oppsetting var regissert til å forholde seg helt rolig, nesten som marionetter. De fremførte de minimalistiske dialogene på en nesten viskende og uvirkelig måte. De visket som vinden, de visket som om de visket seg selv ut, noe som gjorde at stemmene bar dårlig akustisk på en stor scene, og skuespillerne var avhengig av å bruke små trådløse mikrofoner for at stemmene skulle nå ut over rampen til publikum.

Scenebildet var en sammenstilling av noe monumentalt og noe skyggeaktig, noe som lyssettingen bidro til. Den spilte på og belyste den statiske situasjonen på en tilnærmet symbolistisk måte. Skuespillerne kom ut fra noe som kunne virke som et avlukke, en åpning bakover i scenen. Scenografien og tomheten i rommet bidro til at skuespillerne fremsto som figurer. Det var helt opp til publikum å se og høre og å fornemme naturen som en kraftfull suggesjon, sterk nok til å ta mennesker med seg og la dem forsvinne. En spirituell dimensjonen ble forsøkt utforsket både av dramatikerens og regissørens. Oppsettingen bar preg av noe rituelt skapt gjennom minimalistiske grep og symbolisme. Det ble visning gjennom visken og derigjennom utforskning av de dypere følelser, og slik sett kan vi tenke oss dette som en demonstrasjon på hvordan det virket i en symbolistisk dramatik basert på skyggespill og marionetter. Regimessig sett var det viktig å vise den sceniske dialogen med landskapet (Arntzen 2007 II: 71).

Desse auga var en teaterforestilling i et utendørslandskap som ble satt opp av den litauiske regissøren Oskaras Korsunovas under kulturbyåret i Stavanger i 2008. Scenografien var utført av studenter fra Kunsthøgskolen i Bergen. Oppsettingen var lagt til en strandsone utenfor Stavanger, og spillet foregikk i havkanten og var således å se som et eksempel på en stedsspesifikk, til dels performativ måte å arbeide på, slik at naturen kom til å rykke tett inn på skuespillerne og publikum. Publikum måtte vandre et godt stykke gjennom natur-omgivelsene for å komme til selve spillestedet. Det var et skuespill som handlet om menneskets forhold til naturen, like mye som til menneskenes forhold til hverandre, og om det å tolke personlige historier i et naturlandskap og hvordan landskapet virker inn på disse tolkningene. Disse auga handler om et ungt par i et stevnemøte. De strutter av vitalitet og er optimister, slik teaterkritikeren Jan Landro beskrev forestillingen (Landro 2008). Han kunne imidlertid ikke fri seg for den tanken at Korsunovas har «overproduisert» gjennom for mange virkemidler og dermed slår over i det melodramatiske. Denne forestillingen står som et eksempel på at sceniske landskap og landskapsdialoger ikke er begrenset til én type landskap, men kan stå som eksempel på en forestilling som knytter an til orienteringen mot et landskapsparadigme som etter hvert har kommet sterkt inn i teater- og dramaforskningen (Chauduri 2005).

Denne undersøkelsen har dreid seg om norsk dramatik i lys av arktisk drama og landskapsdialoger fra Knut Hamsun til Jon Fosse, Nordahl Grieg, Cecilie Løveid og Finn Iunker. Jeg har gjennom scenisk resepsjon ønsket å peke på denne «annerledes» linjen i norsk dramatik, samtidig som jeg har lagt vekt på å gi en ny kontekst for og forståelse av Knut Hamsuns dramatik. Om det virkelig dreier seg om en egen tradisjon, kan kanskje diskuteres, men ikke desto mindre vil jeg hevde at norsk dramatik ikke bare er en Ibsen-tradisjon, noe som blir særlig tydelig når en tar utgangspunkt i arktisk drama og sceniske landskapsdialoger.

## Litteratur

- Arntzen, E. (1995): «Munken Vendt – på sporet av Knut Hamsuns mytiske estetikk», i N. M. Knutsen, red.: Hamsun i Tromsø. *11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*. Hamarøy: Hamsun-Selskapet.
- Arntzen, E. (2002): «Venstrehandsarbeider? Noen betraktninger rundt Kareno-trilogien», i E. Arntzen, red., Knut Hamsun og 1890-tallet. *10 foredrag fra Hamsundagene på Hamarøy 2002*, Hamarøy: Hamsun-Selskapet.
- Arntzen, K. O. (2000): From Cabaret Dramaturgy towards a new Theatre Text. The Dramatist as Theatre Worker, i Arntzen, K. O., S. Leirvåg og E. N. Vestli, red.: *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Arntzen, K. O. (2007 I): *Det marginale teater. Et nordisk blick på regikunst og ambiente forsøk*, Laksevåg ved Bergen 2007: Alvheim og Eide.
- Arntzen, K. O. (2007 II): Stiløvelse med Fosse? (Bergen): Jon Fosse utforsker havets magi – *Eg er vinden* i litt defensiv regi fra Eirik Stubø, i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift, nr. 2-3.
- Arntzen, Knut Ove (2008): Personlig formidling og faglig forståelse. Teaterkritikken og det ny-impresjonistiske, i Karl Atle Knapskog og Leif Ove Larsen (red.), *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*, Oslo: Scandinavian Academic Press (Spartacus).
- Arntzen, K. O. (2011): Cecilie Løveid i et landskap av ny dramatik, i S. Opstad, red.: *Til Cecilie. Festskrift til Cecilie Løveid på 60-årsdagen*, Oslo: Kolon forlag.
- Bech-Karlsen, J. (1994): En mann i svart frakk, Bergens Tidende 16.12.
- Berg, T. (2008): Teater og underholdning i Tromsø, Hammerfest og Vadsø, i C. Rosenqvist, red.: *Artister i norr: bottnisk och nordnorsk teater och underhållning på 1800-talet*, Umeå: Kungliga Skytteanska samfundet/Umeå universitet.
- Bowers, J. P. (2005): The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes, i E. Fuchs og U. Chauduri, red.: *Land/Scape/Theatre*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Braatøy, T. (1954), *Livets Cirkel*, Oslo 1954: Cappelen.
- Chauduri, U. (2005): Land/Scape/Theory, i E. Fuchs og U. Chauduri, red.: *Land/Scape/Theatre*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Eilertsen, J.-H. (2004): *Teater utenfor folkeskikken. Nordnorsk teaterhistorie fra istid til 1971*, Stamsund: Orkana.
- Fosse, J. (2008): Artikkel i programmet til *Eg er vinden*: Nationalteatret.
- Fløistad, G. (1970): Norsk eksistensfilosofi. Et omriss av Peter Wessel Zapffe's filosofi om det tragiske, i P. W. Zapffe: *Dikt og drama*, ved G. Fløistad og P. F. Christiansen, Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.
- Hessen, D. O.: Lastet 6. juli 2010 fra <http://www.folk.uio/hessen/>
- Hylidig, K. (2010): Den sceniske *Brand*-resepsjonen i Norge, i E. Bjerck Hagen, red.: *Ibsens Brand. Resepsjon-tolkning-kontekst*, Oslo: Vidarforlaget.

- Jensen, K. E. og V. B. Kristiansen (1985): *E´ du me´ på den? Scener fra revy-livet i Nordkapp* regissert av Knut Erik Jensen og Viggo Bj. Kristiansen, Nordkappmuseet (Honningsvåg): Nordkapp historie og museumslag.
- Landro, J. H. (2009): *Jakten etter mening*, Bergens Tidende 21. 2. 2009: Bergen.
- Lindkjølen, H.: *Arktisk teater og drama. Fra Theodor Mügge til Henrik Ibsen. Nordlandsromantikk - et litterært tema*, i (IASS) International Association of Scandinavia Studies, IASS\_abstract\_book 1 pdf for 27. IASS-konferansen: *Nordic Drama: Renewal and transgression*, 4.-9.08. 2008, University of Gdansk.
- Jensen, K. E. og V. B. Kristiansen (1985): *E´ du me´ på den? Scener fra revy-livet i Nordkapp* regissert av Knut Erik Jensen og Viggo Bj. Kristiansen, Nordkappmuseet (Honningsvåg): Nordkapp historie og museumslag.
- Landro, J. (2008): *Storslått - men er det Fosse*, i Bergens Tidende, Bergen: 21.8.
- Larsen, W. (2005): *Skuespillet om kvinnekroppen. Bildets og kroppens betydning*, i *Cecilie Løveids dramatik*, Oslo: Unipub AS.
- Mørkhagen, S. (1988): *Tungetaleren Hamsun*, Dagbladet, Oslo, 22.1.
- Norén, K. (1986): *Kvinders kamp og klage*, Dagbladet Information, 8.5.: København.
- Rifbjerg, K. (2004): *Den store manøvre*, i H. Wiwel, red.: *Drømmetid. Fortællinger fra Det Sjælelige Gennembruds København*, København 2004: Gads Forlag.
- Ryum, U. (1986): *Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik. Rapport från seminariet Dramatikern i dialog med sin samtid*, II delen, 4.-11.6. 1982 Reykjavik: Nordiska Teaterkommiteen, Helsingfors 1983: Statens trykningsanstalt, 2. opplag 1986: Oslo.
- Peindre en Normandie (Gleznots Normandija, 2010)*, katalog, Riga: Latvijas Nacinalais makslas muzejs.
- Spillerom (1986): *Cecilie Løveid og ´Balansedame´*, i Spillerom 17-Nr. 3: Oslo.
- Theil, P. (2004): *Noget var på vej*, i H. Wiwel, red.: *Drømmetid. Fortællinger fra Det Sjælelige Gennembruds København*, København 2004: Gads Forlag.
- Wiggen, C. (1994): *The Answering Machine*, Morgenbladet 16-22.12. 1994: Oslo.
- Wivel, H., red. (2004): *Drømmetid. Fortællinger fra Det Sjælelige Gennembruds København*, København 2004: Gads Forlag.
- Zappfe, P. W. (1999, første utg. 1942): *Vett og uvelt*, red. P. W. Zappfe og Einar K. Aas. illustrert av Kåre Espolin Johnsen, Oslo: Pax Forlag.