

JOHANNES HOLSTAD TØNDER

HVA VI SNAKKER OM NÅR VI SNAKKER OM CECILIE LØVEID

EN UTFORSKNING AV CECILIE LØVEIDS POSISJON I NORSK TEATER I DAG

For krevende eller offer for åndelig latskap?

Etter hovedsakelig å ha virket som poet det meste av 2000-tallet gjenoppsto dramatikerens Cecilie Løveid på Nationalteatret med oppsetningen *Visning* i januar 2014. Et stykke som ble bestilt, men lagt bort så langt tilbake som i 2005 av daværende teatersjef Eirik Stubø. Tilfeldighetene ville ha det til at oppsetningen kom i kjølvannet av en lengre debatt som dreide seg om Løveid burde vært med da Morgenbladet i samarbeid med Dramatikkens Hus lanserte en kanon over den beste norske dramatikken etter Ibsen. At ikke Cecilie Løveid var med på listen skapte store reaksjoner i teatermiljøene, og Geir Gulliksen uttalte blant annet at det var vanskelig å ikke oppfatte utelatelsen av Løveid som annet enn polemisk. Men vinden snudde. Da teateråret skulle gjennomgås og priser deles ut, ble Løveid og regissør Jon Tombre tildelt teaterkritikerprisen 2014 for nettopp *Visning*.

Den som delte ut prisen, Chris Erichsen, innledet sin tale med å si at språket hennes av og til ble litt for mye for ham¹, og i Morgenbladet var tittelen på Ine Therese Bergs anmeldelse av *Visning*: «Hvem er redd for Cecilie Løveid?»

Når noen har formulert noe om Løveids dramatikk de siste årene, har de ofte innledet med å beklage seg over fordommene som har stått i veien for det som burde vært en grundigere kjennskap til forfatterskapet, og innrømmet at de har kvidd seg fordi hun oppfattes som krevende. Kanskje skyldes det en åndelig latskap, som Chris Erichsen var inne på i samme tale. Uansett finnes det en ambivalens i den offentlige oppfatningen av Cecilie Løveids dramatikk som kom til syne da hun ble utelatt fra dramakanonen, for deretter å bli tildelt Kritikerprisen. Det kan virke som Teater-Norge aldri slår seg helt til ro med hva de synes om Cecilie Løveid. I over 30 år har hun holdt på, likevel diskuteres hun som om hun er noe nytt og provoserende. Hun sa selv i et intervju for noen år siden:

Teatret har forandret seg enormt siden jeg begynte. Det var morsomt å innbille seg at man kunne gjøre noe med teatret som dramatiker. Og jeg tror vi klarte å rote og forvirre på skapende vis, men det hender barnet skylles ut med

¹ Indirekte sitat hentet fra kritikerlagets nettsider hvor talen er lagt ut i skriftlig form. <http://kritikerlaget.no/nb/pages/957-Teaterkritikerprisen-2013-14>

badevannet. Jeg har dessverre inntrykk av at det noen steder er mindre respekt for dramatikerne i dag.²

Da Cecilie Løveid etablerte seg som dramatiker på 1980-tallet, viste Den Nationale Scene i Bergen en tydelig vilje til å eksperimentere med nye arbeidsmetoder. Ironisk nok satt en av dramakanonens jurymedlemmer, Tom Remlov, som teatersjef i deler av denne perioden. Hans år i førersetet, fra 1986-1996, blir ofte trukket fram som viktige år for utviklingen av ny norsk dramatik. Remlov arbeidet aktivt for å få flere skjønnlitterære forfattere til å skrive for scenen; Jon Fosse, Norvald Tveit, Gunnar Staalesen, Andreas Markusson, Lars Vik, Per Knutsen og Karl Hoff var alle knyttet til oppsetninger på DNS i denne perioden.³ Cecilie Løveid også, selv om hun allerede var i gang da Remlov kom på trammen. Uansett regnes disse årene som et gjennombrudd for den nye norske dramatikken. Altså et gjennombrudd for en dramatik som beveget seg bort fra de psykologisk-realistiske konvensjonene som hadde vært styrende siden Ibsen, og i retning av en tekst som la til rette for en visuell teaterform. Det billedlige og kroppslige var nå likestilt med det narrative og psykologiske. Og i spissen for disse nyvinningene sto Cecilie Løveid.

Cecilie Løveids dramatik

Cecilie Løveid innledet på begynnelsen av 1980-tallet flere samarbeid som skulle føre til realiseringen av performancetekster og helaftens skuespill. Knut Ove Arntzen skriver i en artikkel at denne perioden var preget av prosjektteateretnkning både innenfor og utenfor institusjonene, og kjernegrupper sto fritt til å tilknytte seg medarbeidere fra prosjekt til prosjekt (Arntzen 2011: 106). Da Løveid begynte å skrive dramatik, var det først med tanke på fjernsynsdrama, men disse tekstene ble refusert og først senere utgitt som prosa. Løveid har fortalt at da hun begynte, kunne hun bli bedt om å bevise at hun kunne skrive «realistisk», før de godtok hennes stil som noe annet enn juks.⁴ Dette sier litt om hvor upløyd marken var før henne. Det var nesten ikke til å tro at en ung kvinne hadde sine referanser i orden, at hun visste om tendensene som beveget seg ute i Europa, og med viten og vilje utfordret de rådende sjangerkonvensjonene. Men Løveid ga seg ikke så lett og fikk etter hvert innpass på de større teaterinstitusjonene. Oppsetningen *Vinteren revner* kom i 1982 og ble spilt på både Den Nationale Scene, Det Norske Teatret og Scene 2, etterfulgt av performansen *Sug* fra 1983, basert på Løveids bok med samme tittel fra 1979.

I 1985 ble forestillingen *Titanic* satt opp på Lille Scene på DNS, en forestilling

2 Sitat hentet fra Judith Dybendals intervju med Cecilie Løveid på Scenekunst.no.
<http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/nyheter/?aid=4601>

3 Navnene er hentet fra Gerd Stahls artikkel om Tom Remlov på Store Norske Leksikons nettsider: https://nbl.snl.no/Tom_Remlov

4 Indirekte sitat hentet fra skoletime jeg overvar med Cecilie Løveid på Skrivekunstakademiet, skoleåret 2014-15.

som realiserte ideen om prosjektteater innenfor institusjonen. Her skrev Løveid teksten til forestillingen i samarbeid med Lisbeth Hiide. Forestillingen var et forsøk på å bevise at det var mulig å jobbe innenfor institusjonen på andre kunstneriske premisser enn de som hadde vært rådende frem til da. Arntzen skriver at forestillinger av denne typen likevel ble møtt med en viss skepsis, og at de ofte ble oppfattet som uferdige eksperimenter (Arntzen 2011: 106). Men året etter hadde Løveid alene skrevet teksten til *Fornuftige dyr*, som ble satt opp i regi av Bent-ein Baardson. Etter hvert kan det se ut som eksperimenteringsviljen Den Nationale Scene viste på 1980-tallet dabbet av, og man falt tilbake til mer tradisjonelle prosesser og arbeidsmetoder. Men Løveid fortsatte å skrive skuespill som gikk i retning av en visuell dramaturgi, med et lyrisk og musikalsk språk, ofte med en postmodernistisk grunntone, hvor språkets kommunikative evner ble problematisert. I 1988 var hun aktuell med *Dobbel nytelse* på Oslo Nye Teater, i 1990 med *Tiden mellom Tidene* på Lilith Teater i Oslo, og i 1991 var *Barock Friise* en av festspillforestillingene i Bergen. I 1994 ble *Maria Q* satt opp på Nationaltheatret med daværende teatersjef Ellen Horn i tittelrollen, og i 1996 kom *Rhindøtrene* på DNS. Hennes siste oppførte skuespill før *Visning var Østerrike* i 1998, som også var et samarbeid med regissør Jon Tombre på Nationaltheatret.

I *Barock Friise*, *Rhindøtrene*, *Maria Q* og i *Østerrike* tar Løveid i bruk historiske skikkelser som karakterer. Men som Wenche Larsen har poengtert, skriver hun ikke historiske dramaer, kristne pasjonsspill, melodramaer, symbolistiske eller ekspresjonistiske dramaer.

...og hun lager ikke avantgardistiske aksjoner, performance- kropps- eller tablåkunst. Men hun trekker veksler på disse formene på måter som påvirker det estetiske uttrykket og utfordrer vår forståelse av fortid og samtid, modernisme, avantgardisme, postmodernisme og det førmoderne. (Larsen 2005: 35)

Maria Q kan for eksempel ses som en dødssyk kvinnes drømmevisjon. Stykket er bygd opp av en drømmelogikk hvor Marias nåtid og fortid møtes i en forvridd virkelighet full av bilder og symboler på det som har vært styrende krefter i livsreisen hennes. For henne er meningen noe som unnslipper, da hun gjennom hele stykket forblir blind for de ødipale kreftene som ubevisst motiverer valgene hennes.⁵ Samtidig som stykket skiller seg klart fra den aristoteliske strukturen, blir også Maria en tragisk heltinne som har mye til felles med sine teaterhistoriske forløpere som f.eks Shakespeares Macbeth. Gjennom disse grepene viser Løveid at det er kun gjennom et utenforstående blikk man kan ha et perspektiv som gjør det mulig å se kontinuitet og forstå et livsløp som er styrt av så mange

5 Mulig tolkning inspirert av Ellen Mortensens artikkel «Drømmetekst eller mytopoetisk tragedie? En lesning av Maria Q» i *Livsritualer: En bok om Cecilie Løveids dramatik*.

motstridende faktorer. Løveid viser mennesket som et vesen som hele tiden er i forandring, men samtidig at traumer og andre underbevisste krefter kan styre valgene en tar gjennom et helt liv. Først når man får et utenfraperspektiv, vil det være mulig å se dette, og det er dette perspektivet som tilbys tilskueren.

En postdramatisk dramatiker?

Løveid nekter å la samtiden være en begrensning for hennes søken, og derfor resirkulerer hun fra alle tider, fra alle stilarter, og lar dermed formen være en del av verkets budskap. Denne trassen mot å la seg begrense av bestemte dramaturgiske konvensjoner gjør det også vanskelig å definere henne. Men ser man utover Norges grenser, ser man noe av den samme problematikken. Fram til 1999 manglet man et begrepsapparat for å tale om dette bruddet med konvensjoner som også var en videreføring av tradisjon. Det mente i hvert fall den tyske teaterteoretikeren Hans-Thies Lehmann, som dette året publiserte boken *Postdramatisches Theater*. Den var ment som et forsøk på en begrepsdannelse rundt de tendensene han så som fremtredende for samtidsteatret fra ca. 1970 til 1999. Det største fellestrekket mente han var dreiningen bort fra den litterære handlingsdramaturgien, og ikke nødvendigvis bort fra dramatikk som sådan. Men begrepet har vært gjenstand for jevnlig misforståelser og utgangspunktet for flere heftige diskusjoner innad i teatermiljøer, også her til lands.

Et av de seneste eksemplene kom i mars 2013 da Ivo de Figueiredo kom ut med boken *Ord/kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890-2000*. Den tok for seg originalskrevet norsk dramatikk gjennom de siste 110 årene. Boken fikk dramatiker Øyvind Berg til å melde seg ut av Dramatikerforbundet, fordi de Figueiredo utelot alle postdramatiske verk fra boken. Berg mente de Figueiredo hadde misforstått Lehmanns teori om det postdramatiske teater og brukt misforståelsen til å utelukke store deler av de siste tyve årenes dramatikk.⁶ De Figueiredos begrunnelse for utelatelsen var at det er vanskelig å studere de postdramatiske tekstene som dramatikk, fordi han mente de hang så nært sammen med forestillingene.

Nå skal det sies at de Figueiredo skriver om Løveids dramatikk i boken og derfor tydeligvis ikke regner dramatikken hennes som postdramatisk, men jeg vil likevel bruke forvirringen som har oppstått rundt begrepet, som en inngang til en større diskusjon rundt norsk samtidsdramatikk. En diskusjon som Cecilie Løveid absolutt er en vesentlig del av.

De siste årene har det her til lands blitt tydelig gjennom den offentlige teaterpolitiske debatten at man ikke har klart å enes om hva som menes med det postdramatiske begrepet. Den vanligste oppfatningen virker å være at det postdramatiske teatret er noe som hovedsaklig skapes i det frie scenekunstheltet,

6 Innhold og inndirekte sitater hentet fra Marius Liens artikkel i Morgenbladets nettutgave: http://morgenbladet.no/kultur/2014/krangler_om_dramatikk#.U3XmD1h_uq0

og sjeldnere innenfor institusjonsteatrenes vegger. Dette bunner kanskje i den vanligste misforståelsen av begrepet: at det postdramatiske er en dreining bort fra den skrevne teksten, og at det frie scenekunstheltet i større grad enn institusjonsteatrene tar utgangspunkt i andre elementer enn litterær dramatik. Men det er her man må holde tungen beint i munnen; for det er fullt mulig for en teatertekst å ta opp i seg den reteatraliseringen som samtidsteatret har gjennomgått.

Hovedagendaen til Lehmann er å skape et overordnet begrep for det teatret som ikke lenger forstår seg selv som litteratur overført til scene. Dette betyr ikke at en postdramatisk forestilling ikke kan inneholde en dramatisk tekst, men man avviser utspaltninger av enkeltelementer, og søker en opplevelse av teatret som helhet, der alle elementene er likestilte. Det er ikke en forkasting av den dramatiske fortiden, men heller et brudd som fortsetter å ha en relasjon med drama.

Man kan derfor argumentere for at det egentlig ikke eksisterer postdramatisk dramatik, bare en postdramatisk tilnærming til teksten, altså en bevissthet om at teksten bare er et av mange likestilte elementer i en teaterforestilling. Å prinsipielt utelukke postdramatiske verk fra en bok om scenedramatik blir derfor meningsløst. For hvilke verk er det man egentlig utelukker da?

Det viktige med å diskutere den nyskrevne dramatikens rolle i en postdramatisk kontekst, er at man da diskuterer hvilken form samtidsdramatikken skal ta for å ikke virke begrensende på teatret som medium. En form som har blitt prøvd ut, er den rene tekstblokken uten inndeling i scener og karakterer, hvor det mest kjente kanskje er Heiner Müllers *Hamletmaskinen*. Det var muligens denne typen tekster de Figueiredo fant det nødvendig å utelate fra sitt arbeid med boken, og heller rette sitt fokus mot mer tradisjonell dramatik. Likevel tok han med Finn Iunkers *The Answering Machine*, som på alle måter er et verk med tydelige postdramatiske trekk, og fravek på den måten sitt prinsipp. Derfor virker de Figueiredos prinsipielle utelukking av postdramatiske verk rimelig påklistret.

Cecilie Løveids skuespill integrerer også den postdramatiske bevisstheten, men hun gjør det ikke ved å fjerne alle sceniske markører. I stedet tar sceneanvisningene form som poetiske muligheter, eller rom, hvor de andre elementene, som lys, lyd og fysisk bevegelse, kan få utfolde seg. Tradisjonelt sett har de andre elementene underbygget det budskapet som allerede ligger i teksten; hos Løveid kontrasterer, bryter og overskrider de karakterenes replikker. De blir like meningsbærende som ordene. Problemet med at en dramatiker gjør dette er at hun da påtar seg noe av det arbeidet som den moderne regissøren har sett på som sitt felt, noe Ine Therese Berg var inne på i sin anmeldelse av *Visning*:

Formeksperimenteringen som har kommet inn med en sterkere orientering mot regiteatret, har nettopp vært basert på iscenesettelser (eller mash-ups) av klassikere og ikke vært en konsekvens av utviklingen av nyskapende dra-

matikk. For hvordan drive med kollasj, cut-up og sitater av en tekst som allerede har fått samme behandling fra dramatikerens hånd? (Berg 2014: 37)

Men Løveids dramatikk skaper egentlig flere kunstneriske utfordringer for de andre yrkesgruppene i teatret, snarere enn at hun fratrar dem muligheten til å uttrykke seg, fordi hun i stykkene sine legger opp til visuelle, fysiske og lydlig utfordringer som regissører, scenografer, komponister, skuespillere og andre teaterarbeidere må finne løsninger på. Likestillingen av elementene er allerede innarbeidet i teksten.

Debatter i tåken

Men selv om de fleste er enige i at Cecilie Løveid var en av de sentrale aktørene i arbeidet med å gi norsk dramatikk en ny retning, var det altså ikke nok til å kapre en plass blant de ti viktigste etter Ibsen. Da Tom Remlov ble bedt om å forklare juryens resonnement, ga han dette svaret:

Det var delte meninger om stykkene hennes, men det juryen samlet seg om var at de ikke oppfylte de samlede kriteriene som juryen hadde stilt opp. Og en viktig indikasjon på at juryen er inne på noe er jo at stykkene hennes heller ikke gjenoppføres, hverken i utlandet eller Norge. Hennes dramatiske produksjon er nesten utelukkende en serie urfremføringer.⁷

Nå vil jeg nødig diskutere hvorvidt Løveids dramatikk oppfylte juryens kriterier, selv om det er lett å se at man like gjerne kunne argumentert i motsatt retning. Juryen må også ha vært klar over at en utelatelse av Cecilie Løveid kom til å skape debatt, en debatt som kanskje ikke ville vært like heftig hvis for eksempel Arne Lygre ble utelatt. Slik kan man spekulere til hodepinen tar en. Jeg vil heller forsøke å se på den retorikken som ble brukt i begrunnelsen av utelatelsen, og på den måten vise det jeg mener er en parallell til uklarhetene i *Ord/kjøtt*-debatten. Jeg mener det er et problem at framstående personer i Teater-Norge ikke har klart for seg hva det er de egentlig diskuterer, fordi dette fører til en forvirrende retorikk som står i fare for å tåkelegge det objektive blikket man burde ha når man betrakter og taler om kunst. I stedet for å diskutere hvilken retning teatret skal ta, ender man opp med å gå til personangrep på grunnlag av misforståelser. Det hele ender opp som en barnslig, intellektuell krangel som kun de involverte har interesse av. Dette kunne man også få inntrykk av i debatten som kom i kjølvannet av dramakanonen. Tom Remlov hadde nemlig flere begrunnelser enn de som er nevnt over. Han uttalte blant annet dette om Løveids dramatikk: «Resultatet blir oftere god form enn fullverdige verk.» og «Stykkene hennes er preget av den anledningen og tiden de er skrevet i og for.»

Så hvilken tid var dette? En tid vi har lagt bak oss? Hun har god form, javisst,

7 Sitater hentet fra Alfred Fidjestøls artikkel i Morgenbladets nettutgave: http://morgenbladet.no/kultur/2013/forbigaelse_skaper_splid#.U01efeZ_uqo

men det blir ikke alltid fullverdige verk. Jasså? Så hva er denne gode formen hennes? Og hvorfor blir det ikke også fullverdige verk?

Det er fascinerende hvordan selv etostunge teaterfolk motsier seg selv med en gang de begynner å snakke om Cecilie Løveids dramatikk. Og kanskje er dette det beste beviset på hennes kvaliteter. Med en gang man forsøker å avfeie henne, faller argumentasjonen på sin egen urimelighet. Og har det ikke alltid vært sånn at de som utfordrer tradisjoner og konvensjoner, er vanskelige å definere, fordi de også utfordrer definisjonene? Løveids dramatikk motarbeider forsøk på innramminger, noe som beviser at hun tar en av kunstens viktigste oppgaver på alvor. For god kunst kan være utfordrende og slitsom, nettopp fordi den får oss til å kjenne på tapet av kontroll i møte med den. Og skal man tale om den, står man alltid i fare for å avsløre sin egen åndelige latskap. Man kan bli redd av slikt.

Hvis det er det fragmentariske Remlov kritiserer når han antyder at Løveids skuespill ikke er fullverdige verk, så kan jo dette lett forsvares av en oppmerksom og historiebevisst teatergjenger. Her går han langt i å antyde at dette ikke er tilsiktet fra Løveids side. Og i samme utsagn gir han henne attpåtil kudos for god form. Bare for å klargjøre dette: Det fragmentariske i Løveids form gjen-speiler det tematiske. Det fragmenterte i Løveids fiksjoner kan forklares gjennom et postmodernistisk verdensbilde, hvor man ikke lenger ser mennesket som et vesen med klare, definerte mål, men heller som styrt av ubevisste drifter og strømninger de selv aldri får oversikt over (f.eks *Maria Q*).

Det er kanskje å trekke en drøy parallell mellom de to debattene, men det kan se ut som Remlov og juryen til Norsk dramakanon begrunnet utelatelsen av Løveid på samme måte som de Figueiredo begrunnet utelatelsen av alle postdramatiske verk fra *Ord/kjøtt*, nemlig med at teksten er for nært forbundet med forestillingen, og derfor må vurderes gjennom en forestillingsanalyse, og ikke isolert som tekst. Juryen hadde nemlig også presisert at [d]ramatiske tekster innenfor performance og såkalt postdramatisk teater faller utenfor; da slike tekster inngår gjerne som et likestilt element i en forestilling og må vurderes gjennom forestillingsanalyse, ikke isolert som tekst.⁸

En slik argumentasjon kan baseres på at Løveids skuespill sjelden har blitt satt opp flere ganger og derfor ikke har hatt muligheten til å ikle seg andre farger. Gjennom begge debattene kan man få inntrykk av at når norsk dramatikk vurderes offentlig, nedprioriteres verk som ses på som eksperimentelle i formen, til fordel for verk av den mer klassiske sorten.

Morgenbladets dramatiske kanon inneholdt ingen stykker som ble skrevet i perioden mellom 1966 og 1999. Kai Johnsen kommenterte dette i et intervju med Morgenbladet:

Med en parafisering av Kjartan Fløgstad: teatrene gikk fra å være skapende

⁸ Kriteriene for Norsk dramakanon er hentet fra Dramatikkens hus sin nettside: <http://www.dramatikkenshus.no/pub/dramatikkenshus/Arkiv/?aid=3146>

til å skape seg. Utover 1970-tallet ble det stadig tydeligere at norsk teater ikke hadde bruk for skrivende folk. På 1980-tallet var det nesten bare Cecilie Løveid som holdt på.⁹

Kanskje kan Løveid ses på som et av få bindeledd mellom den mer tradisjonelle, litterære dramatikken og det postdramatiske teatrets tilnærming til teksten. Men gjør dette Løveid til en av de siste mohikanerne, eller er hun en som kan vise veien videre for dramatikken og dermed også teatret? Ønsker norsk teater utfordrende, nyskrevet dramatik, eller vil de helst bearbeide klassikerne?

Da daværende teatersjef, Ellen Horn (selveste Maria Q), i 2011 ble spurt om hun noen gang har vurdert å sette opp Løveid på Riksteatret, svarte hun: «Hun er relativt smal, ikke umiddelbart lett tilgjengelig, og krever i mine øyne et intimsceeneformat - som gjør at jeg ikke har tenkt på henne i Riksteatrets repertoar.»¹⁰

Dette synes å være en vanlig oppfatning av Cecilie Løveids dramatik. Hun er god, men for smal til at man kan velge henne når man vil nå ut til et stort publikum. Men hva mener egentlig Horn når hun påstår at Løveid ikke er umiddelbart lett tilgjengelig? Hva menes med smal?

Slik jeg forstår det, er *smal* og *ikke lett tilgjengelig* i denne konteksten synonymt med det å ta i bruk andre enn de konvensjonelle dramaturgiske grepene, som folk flest er vant til. Ved å utfordre dem på disse punktene, altså å utfordre dem på hva teater er og kan være, står man også i fare for å miste dem som publikum. Men hvor ligger i så fall publikums motstand? Er det frykten for å ikke forstå? Kanskje, men her har også de som skaper teater, et ansvar for å oppdra sitt publikum.

Behovet for å forstå er den største hindringen for en hver genuin kunstopplevelse. For man trenger ikke forstå eller få med seg alle lagene for å få noe ut av en Løveid-oppsetning, eller en hvilken som helst teateroppsetning for den saks skyld. Og hvis man forstår noe andre ikke forstår, er det bare en bonus. Spesielt hos Løveid vil lagene være tilgjengelige for de som har referansene og kunnskapen. En god, moderne teatertekst bør være åpen og ha kvaliteter som gjør at den kan kommunisere med et publikum med forskjellige referanserammer. Teksten skal legge opp til den umiddelbare opplevelsen, men samtidig gi grobunn for en mer intellektuell refleksjon etter forestillingen. Men det er kanskje i dette umiddelbare at Løveid blir for utfordrende for de større massene. For her skiller hun seg for eksempel fra Jon Fosse, som på langt nær er like kroppslig i sin dramatik, og som de siste ti-femten årene har oppnådd bredere appell enn Løveid. Det er kanskje det ekspressive mennesket publikum

9 Sitat hentet fra Alfred Fidjestøls artikkel i Morgenbladets nettutgave:

http://morgenbladet.no/kultur/2013/dramakanon_hull_i_kanon#.U3IU861_uqo

10 Sitat hentet fra Nanna Baldersheims artikkel om Cecilie Løveids dramatik på Scenekunst.no. http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_8387.nml

ikke orker å se. De kan høre om det, forestille seg det, men når de ser det i all sin kroppslighet, kan det ubehagelige ikke blokkes ut i samme grad. Cecilie Løveid har aldri veket unna for å vise det tabubelagte, og hvorfor skulle hun?

Veien videre

Peter Brook skriver i *The Empty Space*: «There is eventually a need for authorship to reach the ultimate compactness and focus that collective work is almost obliged to miss» (Brook 1968: 40). En dramatisk tekst trenger ikke være grunnlaget for enhver forestilling, men den dramatiske teksten bør beholde sin plass, også innenfor det frie teaterfeltet. Og da spesielt dramatiske tekster som åpner opp for kreativitet og samarbeid på tvers av kunstfeltene, og ikke dramatiske tekster som er skrevet for det Peter Brook ville kalt et dødelig teater, et teater som hverken er sannhetssøkende eller tilpasser seg kulturens stadige skiftninger, men i stedet lener seg på foreldede konvensjoner og dramaturgiske strukturer i håp om å tjene penger. Teatret kjemper stadig for sin plass i en verden, der det globaliserte mediesamfunnet har ført til at andre medier finnes et tastetrykk unna. Dramatikere som Løveid kunne i teorien ledet an i denne kampen, og fungert som et bindeledd mellom det frie, eksperimentelle teaterfeltet og de mer tradisjonelle institusjonsteatrene.

Hadde man gitt publikum en sjanse til å bli vant med forestillinger som bygger på teatertekster av den typen Løveid skriver, ville man også gitt teatret en mulighet til å bevege seg inn på en arena hvor film, TV-serier og digitale medier ikke lenger kan konkurrere. I det umiddelbare, i det kroppslige, i det nærværende. I en ideell verden burde det blitt satset over en lengre periode på dramatiske tekster som legger grunnlaget for et teater som dyrker det unike med teater; et teater som dyrker samspillet mellom alle elementene og den personlige dialogen den skaper med sitt publikum. Hvis publikum sjelden gis sjansen til dette, vil de heller ikke få muligheten til å legge bort sine innarbeidete forventninger om hvilken form en teaterforestilling bør ha. Hvis det ikke legges til rette for en langsiktig retningsendring for hvilken type dramatik som etterspørres, vil den aristoteliske strukturen forbli den foretrukne, fordi det er den tradisjonen folk flest er opplært til å få noe ut av.

Det vil aldri være mulig å nå alle med en teaterforestilling, men jeg mener man øker sjansene når det ligger en åpen teatertekst til grunn for den, en teatertekst som ikke nødvendigvis vil innprente et bestemt budskap, men som vil kommunisere med den som er åpen og villig til å gå i dialog med den. Enten det er en leser, en teaterarbeider eller en publikummer. Men først må man fjerne fordommer som at den er *utilgjengelig*. For det er nettopp disse fordommene som skaper utilgjengeligheten.

Institusjonsteatrene ser innimellom ut som de har fått oppgaven å kommersialisere en form for høykultur som teatret representerer, i stedet for å være den statsstøttede, frie aktøren, hvis fremste oppgave burde være å skape en arena for det beste og mest nyskapende teaterkunsten har å by på. Det at Løveid kun

har blitt satt opp et fåtall ganger de siste femten årene, beviser at Norge ikke har vært i stand til å finne de teaterpolitiske løsningene som skal til for å sikre et sammenfall mellom tilfredsstillende besøkstall og dyrking av våre største talenter. Det at for eksempel Den Nationale Scene i Bergen er avhengig av et visst antall besøkende hvert år for å beholde støtten sin, gjør det risikabelt for dem å satse på samtidsdramatikk av den typen Jon Fosse, Arne Lygre og Cecilie Løveid skriver. Derfor blir Fosse og Lygre plassert på Lille Scene eller i Teaterkjelleren med små budsjetter, mens Løveids skuespill ikke har blitt satt opp i hennes hjemby på mange år. Og disse navnene er de som regnes som våre største nålevende dramatikere.

Institusjonsteatrene må sette opp stykkene de tror vil selge. Og får man et rykte på seg som vanskelig å selge, gjøres det også færre forsøk. Uansett er det ingen tvil om at Løveid var en veldig viktig del av nyvinningene i norsk dramatikk på 1980- og 90-tallet. Spørsmålet er hvorfor hun ikke fikk en viktigere rolle på 2000-tallet, da Jon Fosse stakk av med det meste av publisiteten og bravuren. Her ligger nok noe av svaret gjemt bak institusjonsteatrenes vegger. Om interne stridigheter og personlige konflikter kan ha hatt noe å si, vet kun de involverte. Også teateret er nok en arena for tilfeldighetenes spill. Kjønn kan også ha hatt noe å si, men det er ikke en diskusjon jeg vil gå inn på her. Uansett er det merkelig at et stykke som *Visning* ble oppbevart i glemmeboken i nesten ti år, før man endelig fikk vist det for et takknemlig publikum.

Hvis man måler i anerkjennelse, har Løveids karriere vært en berg og dalbane. Heldigvis synes hun i øyeblikket å befinne seg på en ny topp med tildelingen av Kritikerprisen. Også utenfor landets grenser legges hun merke til. Hun ble i 2014 oversatt til kinesisk og trukket frem som en av Europas mest interessante samtidsdramatikere av teaterinteresserte kinesere.⁽¹¹⁾ Det er selvsagt umulig å spå nålevende dramatikeres varige betydning. Om Løveid blir glemt, eller blir stående som en av våre store dramatikere, er vel egentlig ganske uinteressant. Løveid burde blitt belønnet for sine kvaliteter ved å bli spilt her og nå, mens hun ennå er i live, så får det heller være at hun ikke fikk plass på en liste med avdøde.

Det vil alltid være en spenning innad i kunstinstitusjoner, mellom det kunstneriske og det administrative. De økonomiske og organisatoriske forholdene vil naturligvis også spille inn på hvilke kunstneriske valg som blir tatt, det kommer man ikke unna. Er man avhengig av høye salgstall, må man selge varer man er trygg på at selger. Og får man høre mange nok ganger at et produkt er *utilgjengelig*, da er det ikke det man satser pengene på.

Med tildelingen av Kritikerprisen kan man håpe at Cecilie Løveids skuespill går en ny vår i møte. Befrikk fra slike fordommer.

Litteratur

- Larsen, Wenche (2005). «Traume, tablå og transformasjon: Kroppens og bildets betydning i Cecilie Løveids dramaturgi». I W. Larsen, *Skuespillet om kvinnekroppen*. Oslo: Unipub forlag.
- Arntzen, Knut Ove (2011). «Cecilie Løveid i et landskap av ny norsk dramatik». I S. Opstad (red.), *Til Cecilie: Festskrift til Cecilie Løveid på 60-årsdagen*. Oslo: Kolon forlag.
- Mortensen, Ellen (1998). «Drømmetekst eller myto-poetisk tragedie? En lesning av *Maria Q*». I M. Morken Andersen (red.), *Livsritualer: En bok om Cecilie Løveids dramatik*. Otta: Gyldendal Norsk Forlag.
- Løveid, Cecilie (2007). *Skuespill 1: Barock Friise, Maria Q og Rhindøtrene*, Oslo: Kolon forlag.
- Lehmann, Hans Thies (2006). *Postdramatic theatre/ Hans-Thies Lehmann; translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby*, London: Routledge.
- Berg, Ine Therese (2014). «Hvem er redd for Cecilie Løveid». I A. B. Jenssen (red.), *Morgenbladet Nr. 5/ 31. januar-6.februar 2014*.
- Brook, Peter (1968). *The Empty Space*, London: Penguin books 2008 - 1. utg.: London : McGibbon & Kee, 1968.
- Larsen, Wenche (2014). «Nordisk satsning i Kina». I T. Bjørneboe (red.), *Norsk Shakespeare tidsskrift nr. 1, 2014*.
- Fidjestøl, Alfred (2013). «Forbigåelse skaper splid», *Morgenbladet.no* http://morgenbladet.no/kultur/2013/forbigaelse_skaper_splid#.Uo1efeZ_uqo (nedlastet 16.05.2014)
- Lien, Marius (2014). «Krangler om dramatik», *Morgenbladet.no* http://morgenbladet.no/kultur/2014/krangler_om_dramatik#.U3XmD1h_uqo (nedlastet 16.05.2014)
- Ingen forfatter kreditert (2013). «Norsk dramakanon», *Dramatikkenshus.no* <http://www.dramatikkenshus.no/pub/dramatikkenshus/Arkiv/?aid=3146> (nedlastet 16.05.2014)
- Fidjestøl, Alfred (2013). «Dramakanon: Hull i kanon», *Morgenbladet.no* http://morgenbladet.no/kultur/2013/dramakanon_hull_i_kanon#.U3IU861_uqo (nedlastet 16.05.2014)
- Dybendal, Judith (2014). «Levende litteratur», *Scenekunst.no* <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/nyheter/?aid=4601> (nedlastet 16.05.2014)
- Erichsen, Chris. «Teaterkritikerprisen 2013/14», *Kritikerlaget.no* <http://kritikerlaget.no/nb/pages/957-Teaterkritikerprisen-2013-14> (nedlastet 14.09.2015)