

Lene Therese Teigen

MATER NEXUS

scenetekst, iscenesettelse, betydning



TRANSIT

Har tidligere utgitt:

Hvitt.Stille. (Roman, Aschehoug 1993)
Mater Nexus (Scenetekst, Gullbakke 2004)
Utro (Roman, Aschehoug 2005)
Livsmaskinen, Arkeologene, Square (Scenetekster, Transit 2008)
Med flagget til topps i over hundre år (Bedriftshistorie, Oslo Flaggfabrikk 2011)
Under vår himmel, To dager i Roma (Scenetekster, Transit 2012)
Dette skrev kvinner (red.) (Dramatikkhistorie, Vidarforlaget 2012)
Andrea N. finnes ikke (Roman, Bokvennen 2015)
Epler som faller (Scenetekst, Transit 2016)
Tiden uten bøker (Scenetekst, Transit 2018)
Tulla Larsen ~~Mathilde Munch~~ (Roman, SolumBokvennen 2019)

INNHold

SKARPT LYS INN I STORT LANDSKAP

av Halldis Hoaas, 2001

MATER NEXUS

Scenetekst av Lene Therese Teigen 2000

LIVET MED MATER NEXUS

av Lene Therese Teigen 2021

MATER NEXUS 20 ÅR ETTER

av Siren Leirvåg 2021

MATER NEXUS – EN POLYLOG?

av Ingeborg W Owesen, 2001

MEDVIRKENDE I MATER NEXUS PRODUKSJONENE

BILLEDTEKSTER

FORORD

Sceneteksten *Mater Nexus* ble første gang utgitt i 2004. At vi nå ønsker å utgi den i vår dramatikk-serie er det flere grunner til. Stykket er et av få scenetekster fra vår samtid som har vært gjenstand for forskning og undervisning ved universitet og høyskoler, og opplaget som den gang ble trykket er derfor utsolgt.

Det er også med glede vi kan presentere Teigens essay *Livet med Mater Nexus*, som handler om hennes erfaringer med tilblivelsen av sceneteksten, om en rekke produksjoner av teksten, og hennes tanker om hvordan *Mater Nexus* har preget hennes virksomhet som dramatiker og regissør, frem til det i 2021 er tyve års jubileum for urpremieren i Oslo. Stykket har siden den gang blitt produsert en rekke ganger, mest av alt utenfor Norges grenser. Med utgivelsen ønsker vi å sette fokus på dette spesielle stykke dramatikkhistorie der en norsk scenetekst skrevet for et stort kvinne-ensemble fremdeles har aktualitet både kunstnerisk og akademisk. Teaterviter Siren Leirvåg, Universitetet i Oslo, var redaktør for et omfattende faglig program til urpremieren i 2001, og har siden fulgt stykkets historie gjennom årene. I denne boken presenterer vi hennes artikkel med fokus på Teigens dramaturgiske metode, samt tekstens performative potensial og kjønnsperspektiv.

I tillegg har vi valgt å presentere Ingeborg Winderen Owesens artikkel fra 2001 *Mater Nexus, en polylog?* Den har vært referanse for mange som har arbeidet med sceneteksten i akademisk sammenheng.

Dramaturg Halldis Hoaas arbeidet med Lene Therese Teigen på *Mater Nexus*, både med tekstarbeidet og som produksjonsdramaturg i Oslo i 2001, og skrev introduksjonen *Skarpt lys inn i stort landskap* den gang. Med den åpner vi boken.

Oslo, januar 2021



Dramaturg for *Mater Nexus* Halldis Hoaas, januar 2001:

SKARPT LYS INN I STORT LANDSKAP

I mitt forrige liv som fast ansatt institusjonsteaterdramaturg, ville jeg hylt av glede over å få en tekst som dette i hus. Jeg hadde alltid en hyllemeter eller to med ”kvinnestykker” stående, fordi det med jevne mellomrom kom en bønn fra sjefskontoret: jeg trenger et stykke for de litt eldre jentene, nå! Men hva er et ”kvinnestykke” – utover det faktum at det inneholder roller for mellomgenerasjonen av skuespillerinner, den generasjonen mannlige teatersjefer har størst problem med å holde beskjeftiget i meningsfylte oppgaver? Personlig misliker jeg overskrifter som kategoriserer og begrenser på bakgrunn av kjønn, etnisitet, religion. Om kunsten kan ”brukes” til noe, må det vel være til å gi oss innsyn i mennesker, kulturer, verdener ulike oss og vårt.

Samtidig som kunsten også kan ”brukes” til å gi oss ny innsikt i nettopp det vi opplever som vårt eget – vår egen verden, våre verdier, vår generasjon, vårt kjønn. *Mater Nexus* plasserer seg i denne siste gruppen, og handler om en rekke kvinneskjebner i dagens Norge. På ett nivå kan det hevdes at teksten problematiserer selve den moderne kvinnerollen – kravet om suksess i kjærlighetsliv og yrkesliv, i morsrollen og i omsorgsrollen, disse kravene som ofte synes umulige å forene. Og sentralt i teksten står det ene som skiller kvinnen fra mannen: det er kvinnen som føder barnet. Barnet – eller fraværet av barnet – er et sentralt element når kvinner selv definerer om de har lyktes eller ikke lyktes med sine liv. Sett i dette perspektivet er *Mater Nexus* et kvinnestykke på mange nivåer – men først og fremst på det dypest sett menneskelige nivået som handler om livet og døden, om livet som passerer gjennom oss når et barn blir til, om livet som passerer gjennom oss med de valg vi gjør, med tiden som går, med hendelser som rammer oss, med mennesker vi knytter oss til. Vi ser vår egen død, eller det som sies å være det aller verste: det egne barnets død. Kvinnestykke? Ja vel – men først og fremst et stykke om menneskets kår i den verden vi har skapt oss og som vi blir formet av. Og som vi alle trenger å stoppe opp ved og undersøke – slik Berit blir tvunget til å gjøre her, med konsekvenser langt utover det ene livet, hennes eget, som er i ferd med å ta slutt.

Lene Therese Teigen er en meget formbevisst forfatter. *Mater Nexus* har en usedvanlig tydelig struktur, uttrykt i skiftende former som styrer oss gjennom alle historiene og plasserer vårt fokus, ikke bare tekstlig, men også visuelt.

Stykket åpner med en prolog – i sin ytre form en overskriving av Samuel Becketts *Come and go*, i sitt innhold et møte mellom tre kvinner, spilt av ni kvinner, og vekslende slik at de få setningene som ytres får en allmenngyldig karakter, langt borte fra spesifikke skjebner.

Likevel – i dette korte, rytmiske partiet, skrevet ut som notasjon i bevegelse og tekst – åpner Lene Therese Teigen døren til den verden hun vil presentere for oss, og som hun uansett inspirasjonskilder har gjort til sin egen.

Fra dette ekstremt åpne, tilsynelatende tilfeldige landskapet, hvor karakterene er oppløst, kaster hun oss ut i en serie fragmenter (del 1). Gjennom korte, skarpe sekvenser møter vi en rekke kvinner – parvis, med ulike forhold til hverandre, i svært ulike situasjoner, men fanget i et spesielt øyeblikk med høy temperatur.

Tyngdepunktet i teksten (del 2) er en fest hjemme hos Berit, hvor hun har samlet de viktigste kvinnene i sitt liv for å konfrontere dem og seg selv med den dødsdommen hun har mottatt, og for å gjøre opp status for seg selv og sitt liv. Etter hvert som vi trekkes inn i de livene vi møter, faller fragmentene fra del 1 på plass og kaster lys over både enkeltskjebner og sammenhenger. Også her ligger en mannlig forfatter bak som en strukturerende inspirasjonskilde – Anton Tsjekhov og hans *Tre søstre*. Men også her har Lene Therese Teigen omskapt den ytre likheten til et indre liv som er nåtidig og nært – en omskapesprosess som kunne være tema for et eget studium.

Del 2 fører oss gjennom festen i tre stadier – og Lene Therese Teigen lar disse stadiene utspille seg både visuelt og tekstlig: rommet blir stadig trangere, festbordets strenge form går rent fysisk i oppløsning. Berits regi kan ikke holde tøylene samlet - alt blir annerledes enn hun hadde tenkt. Og hennes eneste barn – datteren Alina, som er nybakt mor selv – kommer aldri. Berits kontroll glipper.

Del 3 utspiller seg åtte år senere – Berit har fått sin dødsdom utsatt, men denne gangen er det alvor. I det ytre beveger formen seg nå fra det trangeste rommet – den endelige konfrontasjonen mellom mor og datter – ut i et abstrahert scenisk landskap der kvinnene fra festen forteller oss, og til dels hverandre, hva som har skjedd siden sist. Til sist slutter Lene Therese Teigen sirkelen: rommet åpner seg helt idet Berit forlater livet og de andre vandrer alene i et parklandskap som minner om prologens.

Denne korte skissen yter ikke forfatterens bevisst formende evne rettferdighet. Bevegelsen fra det løsrevne, fragmenterte inn til stadig mer intense nærbilder og ut igjen til fragmenter som nå oppleves i en sammenheng og skaper stadig flere nyanser i nærbildene, er en krevende struktur å fylle, både visuelt og tekstlig. Det ytre visuelle formspråket er abstrahert, den indre virkeligheten i relasjoner og dialoger psykologisk troverdig.

Skuespillerne i dette landskapet må arbeide både med karakterutvikling og med skarpe rytmiske brudd, med raske fokusskift og et bevegelsesmønster som veksler mellom realistisk samspill og indre monologer i en streng ytre form. Dersom det skal lykkes å skape en helhet av dette, ligger utfordringen i organiske overganger mellom de ulike spillenivåene, basert vel så mye på musikalske virkemidler som på rent analytiske skjemaer. En teatertekst er et partitur, og orkestreringen av stemmer og temaer, av de ulike satsenes dynamikk, kan trolig beskrives vel så presist ut fra musikalske komposisjonsprinsipper som fra rent dramaturgiske. Så langt om det ytre – viktigst er likevel det indre landskapet. Uttrykt i veldig enkle – for ikke å si forenklete – termer, speiler alle historiene vi møter i *Mater Nexus* på en eller annen måte den moderne kvinnens dilemma i vår verden. Berit og hennes historie fungerer som en katalysator, som den utløsende faktor. Den ytre sett vellykkede kvinnen, som likevel har sviktet i avgjørende faser i sitt og andres livsløp, blir det speilet de andre reflekteres i. Hennes egen historie er likevel ikke noen hovedhistorie – den er tråden som holder veven samlet, men alle trådene og alle fargene er like viktige om mønstret skal bli synlig. Det er et kollektivt tidsbilde vi møter – sammensatt på tvers av generasjoner, på tvers av verdivalg, på tvers av ytre og indre vellykkethet. Om det er ett tema som likevel blir stående som mer sentralt enn noe annet, er det forholdet mor-barn. Vi møter dette temaet i ulike fortolkninger i de ulike historiene – alle de sentrale karakterene berører det. For oss som selv er kvinner, og ikke bare har hatt eller har mødre, men også selv er mødre, er det mye gjenkjennelig smerte – og lykke! - i de ulike forløpene. Og for oss som både er mødre og yrkeskvinner gjelder det samme i kanskje enda sterkere grad. Lene Therese Teigen har hatt mot til å gå inn i dette minefeltet, latt noen miner eksplodere foran øynene våre, men vært klok nok til å innse at vi alle må rydde våre egne miner – enten de er blitt plassert der av andre eller av oss selv. Ved å arbeide i spenningsfeltet mellom strenge estetiske formkrav og rått konfronterende følelsesliv, speiler hun moderniteten vi er omgitt av, vår vaklende veg mellom kontroll og kaos.

Denne teksten ble opprinnelig skrevet til forestillingsprogrammet i Oslo 2001.



Lene Therese Teigen

MATER NEXUS

Scenetekst

FORORD TIL MATER NEXUS

Mater Nexus betyr enkelt oversatt ”mor sammenheng”. Det handler om ni kvinner og deres liv. De har skjæringspunkter der de møtes, der noe henger sammen, og de har områder hver for seg. Det finnes historier som kanskje er mer sentrale, eller hendelser der alle er involvert, men på forskjellig nivå. Likevel er det grunnleggende at alle kvinnenenes historier til sammen er det som konstituerer denne teksten. Den samtidigheten som finnes ute i livet og tiden, finnes også her. Det meningsbærende er nedfelt i teksten, men det skjer alltid noe på den andre siden av scenen, der dialogen ikke finner sted akkurat nå. Det som ikke er skrevet, gir også mening.

Jeg legger stor vekt på tekstens visuelle landskap. Den visuelle fortellingen er en kommentar til karakterenes fortellinger og til livet slik det fremstilles i denne teksten. Her er også en fortelling om bruk av scenerommet på ulike måter, som kan settes i sammenheng med utviklingen av ulike konvensjoner i teatret. Scenerommets forvandlinger er en iscenesettelse av tidens indre landskap.

Det skjer en forskyving i tid og rom. Denne forskyvingen gjør det mulig å fortelle historiene fra ulike perspektiver. Det er ikke én ting som er sant. Det finnes en ytre og en indre verden. Minst. Det manifesterer seg også i ulike måter å behandle språket på. Hva sier man, hvorfor sier man det, hvor sier man det og når. Er det noe som er sant? Virkelighetsnært? Da kan jeg ikke unngå å spørre: Hva er virkeligheten? Hva er det virkelige språket? I teatret blir denne problematikken satt på spissen i og med at levende mennesker skal formidle teksten, det vil si at de må tro på teksten eller formidlingen, og helst begge deler, slik at publikum også kan tro på det samme og kommunikasjon oppstå.

Og hvor stammer perspektivet fra – hvem ser? Fra hvilken synsvinkel fortelles historien? Ute i en slags felles virkelighet konstituerer fellesskapet, de mange blikkene, en objektiv virkelighet. Både i livet og i teatret. Der svarer Vi-et lydig: Så og så mange var vi, disse temaene ble tatt opp, konfliktene oppsto på grunn av ulike syn på den og den saken. Likevel vil hver og en ha sitt eget blikk på en situasjon, og spørre seg: Hva slags historie var jeg med på? Hva er min historie i denne veven av hendelser som livet er. I Mater Nexus er det mange jeg-personer. Gjennom det visuelle trekkes linjene fra det ytre til det indre rom.

Publikum konstituerer også teksten, setter den inn i en tidsmessig flyt. Betrakteren er tilstede i det rommet og i den tiden der scenerommet er, der teksten spilles opp. På vekten veier tekst og aktør mye når spillet er i gang. I motsatt side av vektskålen sitter den som ser på. Betrakterens lodd er å være taus. En stund ...

Velkommen til Mater Nexus!

Lene Therese Teigen, Oslo, juni 2000.

HOVEDKARAKTERER

Alina	Spebarnsmor/lærer, ca. 25 år
Anna	Verdensberømt fiolinist, ca. 50 år
Berit	Finansdirektør i oljebransjen, ca. 50 år
Guro	Novise/psykologistudent, ca. 30 år
Irene	Lærer/guide, ca. 39 år
Lydia	Førsteamanuensis i russisk litteratur, ca. 50 år
Merete	Pressefotograf/dokumentarbokforfatter, ca. 50 år
Toril	Innehaver av klesbutikk, ca. 45 år
Vivian	Lege, allmenpraktiker, ca. 40 år

BIKARAKTERER

Gerd	Anna Caliveras personlige assistent/sekretær, ca. 40/50/60 år
Katarina	Nonne, ca. 50 år
Nanna	Svigerinnen til Berit, Toril og Irene, ca. 40 år
Sara Carléen	Forfatter, ca. 30/40/50 år

Bikarakterene bør dobles med hovedkarakterene.

For eksempel: Anna - Katarina, Lydia - Gerd, Alina - Sara, Vivian - Nanna

MATER NEXUS – SCENEOVERSIKT

PROLOG: TIL, FRA

DEL 1

1.scene – Parken

2.scene – Butikken

3.scene – Barselavdelingen

4.scene – Klosteret

5.scene – Legekontoret

6.scene – Forlagshuset

7.scene – Konserthuset

DEL 2 – HOS BERIT

1.scene – Stor stue

2.scene – Mindre stue

3.scene – Minste stue

DEL 3 – ÅTTE ÅR SENERE

PROLOG

TIL, FRA

Scenen er som en overgitt park med noen trær, og tre benker spredt ut mellom trærne.

Det er ni kvinner på scenen: tre Berit'er, tre Lydia'er og tre Merete'r. De er venninner. De tre Berit'ene er på vei til hver sin benk, mens Lydia'ene og Merete'ne setter seg først, omtrent samtidig.

Den handling som i det videre beskrives skal skje på alle tre benkene, men ikke helt synkront. Det skal skje i en slik rytme at handlingen som foregår på den andre benken vil bli et ekko av den første benken, og den tredje et ekko av den andre. Hele tiden slik at den ene benken er i gang noe før den neste:

De tre kvinnene som går, Berit'ene, setter seg på hver sin benk, ikke i midten. Lydia'ene blir sittende i midten. Alle tre ser på hverandre, nesten lykkelige, fornøyde over å sitte der.

Kanskje de legger armene om hverandre også, eller prøver seg på en gammel hilsen barn ofte har, med håndtrykk og klapp og fingre i været. De ler av hvor klossete de er, mens de prøver å huske hilsenen slik den var, med alle tre involvert på én gang. Hun i midten, Lydia, blir urolig, og etter en liten stund reiser hun seg og går mot en av de andre benkene. De to som er igjen på benken ser overrasket etter henne, så på hverandre. De flytter seg inn mot midten av benken og ser rett fremfor seg, mens de lattermilde prøver å late som ingenting. Merete stikker albuen inn i siden på Berit. De ser på hverandre og knekker sammen i lydløs knising. En ny Lydia kommer tilbake til benken, setter seg, ikke i midten, men slik at Merete nå blir sittende i midten. Berit og Merete smiler til Lydia, og alle tre ser igjen ut til å ha det veldig hyggelig.

BERIT 1

Så er vi sammen igjen!

BERIT 2

Så er vi sammen igjen!

BERIT 3

Så er vi sammen igjen!

LYDIA 3

Akkurat her. Tenk på det!

LYDIA 1

Akkurat her. Tenk på det!

LYDIA 2

Akkurat her. Tenk på det!

MERETE 1

Husker dere dukkene våre? MERETE 2

Husker dere dukkene våre? MERETE 3

Husker dere dukkene våre?

De to andre nikker og husker tydeligvis dukkene godt. Så reiser Merete seg opp og går mot en av de andre benkene. De to som er igjen ser etter henne når hun går. De setter seg tett sammen. Berit hvisker noe i øret til Lydia. Lydia ser forferdet på henne, men Berit signaliserer at hun ikke skal si noe. Lydia vil reise seg og gå etter Merete, men Berit tar hånden hennes og holder henne igjen. Berit legger merke til Lydias vakre giftering på hånden. Hun løfter hånden opp og beundrer ringen, omtrent som om den satt på en utstillingsfigurs hånd. Lydia er merkelig uengasjert i forhold til dette. Hun virker nesten apatisk. En annen Merete kommer tilbake til benken og setter seg. Lydia drar hånden fort til seg, men Merete merker at det har skjedd noe hun ikke har fått med seg.

BERIT 1

Alle tre, akkurat som før.

BERIT 2

Alle tre, akkurat som før.

BERIT 3

MERETE 3

Alle tre akkurat som før.

Så lenge det varer.

MERETE 1

Så lenge det varer.

MERETE 2

LYDIA 3

Så lenge det varer.

Min het Lisa. Hun hadde sort LYDIA 1

hår.

Min het Lisa. Hun hadde rødt LYDIA 2

hår.

Min het Lisa. Hun hadde hvitt

hår.

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

BERIT 3

Min het Riff, kan jeg huske. BERIT 1

Min het Riff, kan jeg huske.

BERIT 2

Min het Riff, kan jeg
huske.

Lydia og Merete på benken ser på hverandre, så mot Berit som nærmer seg.

LYDIA 3 (til Berit 3)

Det gjorde den da ikke.

LYDIA 1 (til Berit 1)

Den het Raff.

Det gjorde den da ikke.

LYDIA 2 (til Berit 2)

Den het Raff.

Det gjorde den da ikke.

Den het Raff.

Berit stopper og ser lenge på Lydia, leter i hukommelsen, men kan ikke huske hvem som har rett. Hun smiler, uutgrunnelig og trist, som om hun har en dyp hemmelighet hun ikke vil dele. Berit går videre, forbi benken, mot den neste. Lydia ser langt etter henne. Merete ser på Lydia.

De to som senere skal være Lydia og Merete blir sittende igjen på én av benkene, mens de to andre Lydia'ene og Merete'ne gjør som Berit'ene. De reiser seg og beveger seg i parklandskapet, som om de er forbipasserende i en park. Lydia på benken begynner å fingre med giftingen sin.

MERETE

Raff?

LYDIA (usikker)

Ja, var det ikke det da?

Lydia og Merete ser på hverandre. Merete smiler imøtekommende til Lydia, neste spørrende. Lydia prøver å dra av seg giftingen. Merete vil stoppe henne, men hun gir seg ikke. I parken er de andre kvinnene i bevegelse. Noen går langsomt, noen fort, noen møtes, andre ikke. Etter hvert forsvinner de.

DEL 1 – SCENE 1 – PARKEN

Lydia sitter på en benk i parken sammen med en jevnaldrende kvinne, Merete. Lydia strever med å få av seg giftringen, den glir plutselig av og hun gir den til Merete som tar den på seg. Merete ser på hånden sin med ringen på.

MERETE

Gamle dager. Gamle venninner.

En stille elv, dukkene som flyter der.

LYDIA (til Merete)

Vi bor ikke sammen. Men vi er gift. Nå kan jeg ringe Johan og lage en avtale om å gå på kino, eller en konsert.

Vi giftet oss for å markere at det er oss to. Men vi slipper hverandres rot. Det rare er at det blir ikke rot når det ikke er noen å rote for, eller med.

Jeg har barna, men de er voksne, og noen få gode venner. En av dem har jeg holdt sammen med siden folkeskolen. Vi snakker sammen, men ... Alt er ordnet på en så logisk måte at jeg ikke kan ha noe å klage på. Jeg elsker Johan og han elsker meg, på sin fine tilbaketrukne måte.

Merete gir Lydia giftringen tilbake. Mens Lydia snakker prøver hun å få på seg giftringen igjen, men den virker for trang.

LYDIA

Jeg er første amanuensis på universitetet i russisk litteratur. Jeg holder på med noe jeg er glad i, og det er jeg glad for.

Hun gir opp, får ikke ringen på seg.

LYDIA

Jeg husker ikke noe. Hvorfor jeg er endt opp med dette. Hva slags tanker jeg har hatt. Det er umulig å hente opp noe av det som skjedde rundt skilsmissen. Det er så lenge siden. Mange ganger har jeg tenkt at jeg må da ha følt noe, jeg må ha vært lei meg.

Merete reiser seg, men blir stående og lytte litt til.

LYDIA

Det eneste jeg husker er en søkende barnemunn ved brystet mitt, at munnen lukker seg rundt det og suger konsentrert og rytmisk. Det er ett bilde, én fornemmelse. Jeg vet ikke hva som har vært drivkraften. Nå er alt borte. Jeg håper jeg får leve lenge. Fordi jeg elsker bøkene mine, og Johan. Men det er for ryddig i stuene.

Merete går.

LYDIA

Jeg tror jeg holder på å bli gal. Og jeg er for logisk til å kunne håpe. Man setter seg mål, og så når man dem.

En sjuskete dame kommer gående gjennom parken. Det er Nanna som er på vei til Torils butikk.

LYDIA

Hvorfor kan jeg ikke bare si at hun som går der borte er stygg? Hvorfor kan jeg ikke bare mene noe uten å forklare det? Jeg analyserer. Ser henne utenfra, som et forskningsobjekt.

Lydia prøver ringen igjen, den gir motstand, men plutselig glir den på. Hun løfter hånden og ser på ringen.

LYDIA

Jeg er ensom. Livet mitt er perfekt.

DEL 1 – SCENE 2 – BUTIKKEN

Et enkelt og stilisert interiør i en klesbutikk. Toril, en elegant kvinne, står ved disken og ordner noen dokumenter. Den sjuskete kvinnen fra parken, Nanna, kommer bort til henne med en genser hun har funnet på et stativ.

NANNA

Har du denne i en større størrelse? Jeg kunne ikke se den der borte –

TORIL

Et øyeblikk ...

Toril går til et klesstativ, finner den med én gang, gir den til Nanna som ser inntrengende på henne, for å bli gjenkjent.

NANNA

Takk.

TORIL (perpleks)

Er det deg?

NANNA

Ja! Det er meg!

Nanna vil klemme Toril, men Toril rygger tilbake, rekker hånden frem, nærmest som forsvar, men Nanna tar den hjertelig mellom begge sine.

NANNA

Var det så vanskelig å kjenne meg igjen? Uff, jeg er blitt eldre. Ser jeg veldig gammel ut?

TORIL (trekker hånden til seg)

Er Andreas også her?

NANNA

Han er hjemme.

TORIL

Og barna?

NANNA

Så du husker at du har en bror altså? Jeg begynte å lure på om dere hadde glemt oss helt. Det er tross alt blodsband.

TORIL

Jobber han fremdeles på biblioteket?

NANNA

Han jobber hjemme! Sitter foran den forferdelige skjermen dagen lang. Sånn er det å leve i data-alderen, man trenger ikke å bevege seg i det hele tatt. Han er så tynn likevel, så det spiller for så vidt ingen rolle.

TORIL

Bruker han fars kontor?

NANNA

Det er altfor fuktig. Herregud, huset holder på å ramle sammen. Dere kan være glade dere slapp unna den gamle rønna. Det var ikke akkurat noe å bli uvenner for synes jeg. Har du giftet deg da? Har du en mann?

TORIL

Nei.

NANNA

Det er jo bare som å ha et ekstra barn. Du har vel en venn, du da. En du går på konsert med, og så ut på restaurant etterpå. Tenk å gjøre det uten å få dårlig samvittighet!

TORIL

Ja. Tenk det.

NANNA

Hva er han da?

TORIL

Eh ... (Toril begynner å legge sammen klær, ordne)

NANNA

Han har vel en jobb?

TORIL

Ja. (Bestemmer seg for å lyve.) Han er ingeniør ...

NANNA

Hva heter han da?

TORIL

Og så har jeg en liten hund.

NANNA

Å ja?

TORIL

Picasso.

NANNA

Og så har du denne butikken.

TORIL

Ja.

NANNA

Du er heldig, du. Et luksusliv.

TORIL

Ja.

NANNA

Sånn er det ikke hos oss.

Du lurer ikke på hvorfor jeg kommer da? Eller er du bare interessert i deg selv?

TORIL

Meg selv?

NANNA

Andreas er syk.

TORIL

Syk?

NANNA

Jeg vet ikke hva det er ... Jeg får ham ikke til lege. Han bare murer seg inne og vil ingenting.

TORIL

Stakkar Andreas ...

NANNA

Toril, slo det plutselig ned i meg – Toril kan sikkert hjelpe! Han snakker ofte om deg.

Nanna ser seg om i butikken, anslår hvor mye penger Toril kan være god for.

NANNA

Han tjener jo ikke så mye lenger heller da ...

Kan du ikke ringe til ham, kanskje han kan komme på besøk?

TORIL

Hvorfor kan ikke han ringe meg?

NANNA

Han er syk, hører du! Jeg får ham ikke til å gjøre noe lenger! Før snakket han alltid om at han skulle ringe deg.

TORIL

Hvorfor gjorde han ikke det da?

NANNA

Det passet vel ikke.

TORIL

Og nå passer det?

Nanna tar av seg den stygge kåpen og begynner å prøve genseren.

NANNA

Jeg prøver den utenpå blusen jeg.

TORIL

Kanskje den er litt liten ...

NANNA

Denne er helt fin ... Hvor mye koster den?

TORIL

Ettusenåttehundreogniognitti. Det er veldig bra kvalitet.

NANNA (kroer seg i genseren)

Du og søstrene dine er jo de eneste han har.

TORIL

Deg og barna da?

NANNA

Det blir noe annet med dere likevel, familien.

TORIL

Er du lei av ham?

NANNA

Men Toril, da! Det eneste jeg sier er at han kan komme på besøk, i noen uker ...

TORIL

Mens du og barna skal være hjemme i mitt barndomshjem!

NANNA

Det huset er jo ikke noe å skryte av lenger!

TORIL

Fy ... fy faen!

NANNA

Men herregud da, menneske!

TORIL

Behold gensen! Du hadde vel tenkt å snuske til deg den også!

NANNA

Også? Du er verre enn Andreas!

TORIL

Kom deg ut!

Toril dytter Nanna foran seg. Nanna snubler, faller, løper av gårde.

TORIL

Si at hvis det er noe så får han ringe!

Toril skjelver av opphisselse. Hun går tilbake til disken, tar opp genseren som Nanna kom med da de møttes, henger den på kleshengeren igjen, går bort til stativet og henger den opp, og bryter sammen i gråt.

DEL 1 – SCENE 3 – BARSELAVDELINGEN

Lyset skaper en stripe, en korridor der Alina i morgenkåpe og tøfler, kommer trillende på en liten barneseng. Alina stopper, ser Irene som kommer gående.

ALINA

Kommer du hit?

IRENE

Berit kunne ikke komme, så hun spurte om jeg kunne gå.

ALINA

Å ja.

IRENE

Jeg har ikke så veldig god tid, men ... Gratulerer, da, Alina.

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

IRENE

Det var pike, ikke sant?

ALINA

Ja. 3250 gram og 49 cm.

Det er helt vanlig. Hun er helt perfekt.

IRENE (med liten innlevelse)

Så flott.

Alina går helt opp i babyen, koser voldsomt.

ALINA

(mumler) Lille ruskefnusk ... Mammass lille unge ...

(til Irene): Er du klar over at du har blitt grandtante!

IRENE

Det høres gammelt ut!

ALINA (ler)

Du ser ikke akkurat ut som det!

IRENE

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

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

ALINA

Jeg er blitt mor, vet du. Da forandrer man seg. Men du har ikke forandret deg!

IRENE

Husk at jeg har tjueåtte ville skolebarn å ta vare på hver dag.

ALINA

Du er like pen uansett. Jeg trodde ikke du likte å være lærer?

IRENE

Har det vært så tydelig? Skjønner ikke hvorfor jeg ikke har kuttet ut alt og reist min vei for lenge siden? (bøyer seg over babysengen) De er søte når de er små, men vent fem-seks år så skal du få se!

ALINA

Jeg liker dem da og, jeg. Hva var det mamma skulle?

IRENE

Det var vel et eller annet møte.

ALINA

Alt er viktig, bare ikke jeg!

IRENE

Du må huske at hun har veldig mye ansvar.

ALINA

Hun er så egoistisk.

IRENE

Hun som er så snill!

ALINA

Hun har vært her en gang, og da hadde hun ikke tid til å sette seg en gang – hun kom fra et viktig møte og skulle i et annet. I morgen skal jeg hjem!

IRENE

Det er en veldig krevende jobb! Hun er jo så glad i deg.

ALINA

Det er ingenting jeg gjør som er bra nok for henne. Hun angrer sikkert at hun fikk meg.

IRENE

Hva?

ALINA

Du vet ikke hva det vil si du, å få et barn!

Det er det største underet som kan skje. Jeg kan ikke forstå hvordan mamma er mot meg – hun har jo født meg!

IRENE

Jeg vet ingenting om fødsler selvfølgelig, men hun har alltid vært snill mot meg. Jeg vet ikke hva jeg skulle gjort uten henne. Hun har tatt seg av meg nesten som hun skulle vært moren min etter at jeg ble voksen også.

ALINA

Du skjønner jo ingenting!

IRENE

Du er heldig som har en mor!

ALINA

Jeg har fått baby. Mamma bryr seg ikke. Fordi hun synes jeg skulle tatt utdanning først. Og Odd har hun bare truffet en gang. Hun unngår oss.

IRENE

Jeg trodde dere hadde et fint forhold.

ALINA

Tenk hvordan hun alltid sier hva du skal ha på deg, eller hvem du burde være sammen med.

IRENE

Men du gjør da som du selv vil?

ALINA

Jeg prøver så godt jeg kan. Men hun er der hele tiden og puster meg i nakken med meningene sine.

IRENE

Og så mener du at hun styrer meg også?

ALINA

Er du blind?

IRENE

Jeg har aldri tenkt på det.

ALINA

Du er fremdeles den hjelpeløse lillesøsteren som hun må ta seg av.

IRENE

Ja. Kanskje jeg er det.

ALINA

Hun sier du aldri kommer til å finne en mann fordi du fjaser for mye.

IRENE

Hva skal jeg gjøre da, når hun kobler meg med en eller annen dust *hun* mener er den rette?

ALINA

Hun lo når jeg fortalte henne om Odd. «Han må du kvitte deg med, han er alt for gammel.»

IRENE

Sa hun det?

ALINA

«Finn deg en med god utdannelse, en som er litt sporty!» En sønn til en av alle direktørene hun kjenner, kanskje.

IRENE

Kanskje det blir annerledes nå? Nå som hun har blitt bestemor –

ALINA

Hun som sender deg hit i stedet for å komme selv?

IRENE

Jeg forstår at du er lei deg.

ALINA

Du ville vel helst slippe.

IRENE

Ja, jeg prøver liksom å unngå sånne steder som dette.

ALINA

Jeg trodde du ikke ville ha barn?

IRENE

Jeg kan godt holde henne, hvis du vil ...

Alina legger babyen i Irenes armer. Irene kikker ned på babyen.

DEL 1 – SCENE 4 – KLOSTERET

To kvinner står ved en kjøkkenbenk. Novisen Guro og nonnen Katarina skreller poteter, gulrøtter og løk og skjærer det opp i små biter. De utfører kjøkkentjeneste i klosteret sammen.

KATARINA

Høysangen var så fin i morges, ikke sant?

GURO

Det er helt fantastisk å stå opp så tidlig, alt er så rent. Luften så klar, og alt er stille. Og så den vakre klare sangen. Nesten som et svar til morgenen.

KATARINA

Og til Gud.

GURO

Ja.

Hvor lenge har du vært her egentlig?

KATARINA

Tjue-to år.

GURO

Du savner ikke det vanlige livet?

KATARINA (med et smil)

Dette er det vanlige livet. Du da? Hvordan liker du deg?

GURO

Bra.

KATARINA

Og ”det vanlige livet”?

GURO

Jeg savner det ikke. Jeg er ferdig med det. Heldigvis.

KATARINA

Det er ikke lett å bestemme seg for å bryte med alt.

GURO

Jo! Jeg er glad for det, og jeg gleder meg til å bli ferdig med novise-tiden.

KATARINA

Du er ung og utålmodig.

GURO

Så ung er jeg ikke! Jeg har opplevd nok til å vite hva jeg vil. Jeg vil at det skal være på ordentlig!

KATARINA

Men du har jo bare vært her i noen måneder! Du må bruke de tre novise-årene godt. Vi har alle vært gjennom den tiden, du må vise oss at du er tålmodig og sikker.

GURO

Det er klart jeg skal vente til tiden kommer.

KATARINA

Vi her i klosteret trenger også denne prøve-perioden, fordi vi må være sikre når vi skal bestemme om du får komme inn i fellesskapet for godt.

GURO

Jeg vet jo det. Det er bare det at jeg vil være som dere andre! Som deg.

KATARINA

Du vet jo ingenting om meg!

GURO

Jeg ser deg hver dag!

KATARINA

Jeg er et vanlig menneske med alle de feil og mangler vi mennesker har.

GURO

Kanskje det er derfor jeg liker deg så godt. Du er så pen, du skinner liksom. Men jeg ser at du har opplevd noe trist.

KATARINA

Det er jeg ferdig med.

GURO

Snakker du ikke om det noen gang?

KATARINA

Det er ikke nødvendig. Ikke spør mer.

GURO

Men skal vi ikke bli venner da?

KATARINA

Dette blir vanskelig, Guro. Hvorfor vil du egentlig være her?

GURO

Jeg vil være nonne fordi jeg tror! Og jeg vil vie livet mitt til Gud. Jeg vil gjøre det sammen med deg!

KATARINA

Overfor Gud står ethvert menneske alene.

GURO

Jeg vet det. Men vi kan vel snakke sammen for det?

KATARINA

Du burde kanskje finne en annen å være sammen med.

GURO

Du kan ikke nekte meg å like deg!

KATARINA

Du vet ingenting. Jeg er ikke ...

GURO

Jeg vet det jeg ser! Det nye livet mitt. Alt! Du er alt. Sånn vil jeg være. Jeg også.

KATARINA

Men jeg er ikke verdt det.

GURO

Du er så vakker. Så rolig. Øynene dine er både triste og muntre. Jeg har aldri møtt et menneske som deg!

KATARINA

Jeg er ikke den du tror.

GURO

Jammen –

KATARINA

Nå må du slutte.

Guro kommer nærmere og nærmere Katarina.

GURO

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

KATARINA

Ikke rør meg.

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

DEL 1 – SCENE 5 – LEGEKONTORET

Vivan i hvit legefrakk sitter ved et stort skrivebord. Hun flytter papirer, kremter. Berit kommer strenende med en lekker stresskoffert, setter seg hjemmevant i en komfortabel "pasientstol" ved skrivebordet.

BERIT

Hei.

VIVIAN

Hei. Så fint at du kom.

BERIT

Jeg hører du er gift med Harald Myhre.

VIVIAN (overrasket)

Ja ...

Berit smiler hyggelig.

BERIT

Og det har dere vært lenge, har dere ikke?

VIVIAN

Joda. Kjenner du ham?

BERIT

Godt.

VIVIAN

Jaså?

BERIT

Jeg er barndomsvenninne av hans kone.

VIVIAN

Lydia?

BERIT

Unnskyld, eks-kona, naturligvis.

Vivian sier ingenting, har sluttet å se i papirene.

BERIT

Hun lurer på hvordan du er, om han har valgt en kopi av henne, eller en motsetning.

VIVIAN

Jeg har aldri møtt henne, dessverre hadde jeg nær sagt. Det kunne vært ... nyttig å se henne med egne øyne. Men det har vært litt vanskelig for henne, tror jeg.

BERIT

Det var jo hun som ville ut av det.

VIVIAN

Jeg er klar over det.

BERIT

Men når man har felles barn er man bundet til hverandre hele livet.

VIVIAN

Ja, det er sikkert.

BERIT

Du og Harald har ikke fått barn?

VIVIAN

Nei.

BERIT

Nei, det er ikke alle som vil ha barn, kanskje ...

Ingen sier noe.

VIVIAN

Skal vi gå over til ... det du er kommet hit for?

BERIT

Ja.

VIVIAN

Du kom ikke til forrige time.

BERIT

Har du fått svaret?

Vivian blar febrilsk i papirene foran seg.

VIVIAN (synes det er vanskelig)

Du var til mammografi.

BERIT (irritert)

Jeg vet det.

VIVIAN

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

BERIT

Så hva?

VIVIAN

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

BERIT

Ja?

VIVIAN

Kulen må høyst sannsynlig fjernes.

BERIT

Så fjern den, da.

VIVIAN

Du må legges inn på Radiumhospitalet. Det er derfor jeg har prøvd å ringe deg også, men ... Du har vært veldig vanskelig å få tak i.

BERIT

Jeg er vanskelig å få tak i. Men her er jeg.

VIVIAN

Heldigvis.

BERIT

Hva mener du?

VIVIAN (nervøs)

Jeg har ordnet med innleggelse til deg. Jeg håpet å få tak i deg, så jeg har ikke avbestilt ...

BERIT

Er det sikkert at du har de riktige papirene?

VIVIAN (overrasket, sjekker med en gang opp mot mappen.)

Ja, det er ikke tvil om at dette er dine papirer. Berit Simonsen.

Det er lenge stille.

BERIT

Det må være en feil et sted.

Berit reiser seg. Vivian sitter, ser på henne. Berit ser på klokken.

BERIT

Jeg har et fly jeg må rekke, jeg skal til Amsterdam.

VIVIAN

Du kan ikke ta noe fly i dag. Du har tid på sykehuset allerede i morgen.

BERIT

Jeg har et møte i Amsterdam i morgen tidlig! Jeg kan ikke bare kutte ut, plutselig..

VIVIAN

Men du kom jo ikke til forrige time!

BERIT

Jeg hadde et viktig møte!

VIVIAN

Herregud!

BERIT

Du er den verste legen jeg har hatt i hele mitt liv!

Jeg kan ikke legges inn i morgen. Jeg har ikke sagt noe til familien min om dette. Jeg må få tid til å fortelle dem det. Jeg kan ikke. Jeg skal til Amsterdam.

VIVIAN

Jeg forstår at dette er vanskelig for deg, men du må nesten ta det alvorlig.

Berit svarer ikke. Vivian synes dette er vanskelig, hun vet ikke hva hun skal si.

BERIT

Hvor lenge har jeg igjen?

VIVIAN

Det kan jeg ikke si noe om.

BERIT

Og brystet?

VIVIAN

Jeg vet ikke.

BERIT

Vet ikke, vet ikke, vet ikke! Hva slags lege er du egentlig, du vet jo ingenting!

VIVIAN

Nå skal du først legges inn til flere prøver. Hvis kulen må fjernes behøver det ikke å bety at de må fjerne brystet.

BERIT

Kommer jeg til å dø?

VIVIAN

Jeg vet ikke, Berit.

Berit går opprørt, men stopper plutselig, løfter armen og ser på armbåndsuret sitt. Lenge.

DEL 1 – SCENE 6 – FORLAGSHUSET

Merete er på forlagsfest. Hun står ensom og sjenert med et hvitvinsglass i hånden, ser bort på en gruppe leende og drikkende kvinner. En av dem kommer mot henne, med tomt vinglass, hun ser beundrende på Merete.

KVINNEN

Spennende –

Merete smiler. Kvinnen forsvinner forbi, Merete smiler tappert, prøver å skjule at hun føler seg utenfor. En annen kvinne, kledd i kunstneriske gevanter, kommer bort til henne. Det er Sara Carléen.

SARA

Hei –

MERETE (blid)

Hei!

SARA

Har jeg sett deg før?

MERETE

Nei, jeg tror ikke det. Det er første gang jeg er her. Jeg gir ut en bok i høst.

SARA

Jeg trodde du var ... Har du det, ja?

Og jeg som trodde du jobbet på forlaget! Det er så mange nye hele tiden.

MERETE

Du da?

SARA

Jeg? Jeg kommer med en ny roman i år. "Samtaler i Speil".

MERETE

Så spennende.

SARA

Jeg er Sara Carléen.

MERETE

Jaså? Jeg heter Merete Næss.

Unnskyld. Jeg skulle visst om deg, men jeg har ikke fulgt med de siste årene –

SARA

Hva slags bok har du skrevet?

MERETE

Å, bare en dokumentarbok. Jeg har fotografert barn. ”Små Ofre” heter den.

SARA

Den med alle de barna i krigen?

MERETE

Ja ... det er ikke bare krig, men barn som lider, barn som dør.

SARA

Hva slags reaksjoner har du fått da?

MERETE

Jeg har fått høre veldig mye positivt, synes jeg.

SARA

Det ligger mye sensasjon i sånne bøker.

MERETE

Hva mener du?

SARA

Forlaget, de tenker jo kommersielt.

MERETE

Nei – er du gal?! Jeg har ikke opplevd dem sånn i det hele tatt! De har vært virkelig interessert. De ba meg rett og slett om å gi den ut.

SARA

Jeg reagerer veldig sterkt på sånne bilder. Masse døde barn. Det er så trist.

MERETE

Men det er virkeligheten! Det er faktiske bilder, det er sånn livet er for veldig mange mennesker i verden.

SARA

Det er trist.

MERETE

Ja. Det er ikke morsomt og ikke pent!

SARA

Jeg blir bare veldig opprørt.

MERETE

Det opprører meg at folk ikke klarer å ta dette på alvor, at de skyver det vekk. Det er faktisk veldig, veldig nært for veldig mange mennesker.

SARA

Ja. Og hva så? Hva kan vi gjøre med det?

MERETE

Jeg synes den holdningen er for lettvent. Det er viktig å være klar over hva som virkelig skjer i verden.

SARA

Men vi ser det jo på TV hver dag.

MERETE

Men dette er barn! De har en mor og en far. De aller fleste har faktisk en adresse, og små bamser i sengene sine ... Hvert eneste barn har sin egen historie. Det står i boka!

SARA

Men vi vet det jo!

MERETE

Jeg tror ikke vi tenker nok på det.

SARA

Herregud, jeg synes det er klisjé. Vi kan ikke gjøre noe med det likevel.

MERETE

Det er i hvert fall klisjé.

Og du finner på historier du da, fordi virkeligheten er for grusom?

SARA

Les meg før du uttaler deg om bøkene mine.

MERETE

Det er ikke deg jeg snakker om! Jeg snakker om virkeligheten. Der mennesker dør på ordentlig. Barn dør. Forstår du det? Barn blir drept.

Merete er altfor intens. Sara Carléen tar store nervøse slurker av vinglasset, vil mingle videre.

SARA

Jeg tror jeg har forstått. Jeg synes bare de bildene dine er helt groteske, og det må jeg få lov til. Lager du en sånn bok så må du tåle å få reaksjoner.

Poenget er: Vi kan ikke gjøre noe for de døde barna!

MERETE

Vi kan huske dem!

Sara drikker igjen, brydd.

SARA

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

Sara går. Merete ser seg omkring, dukker ned i vinglasset idet en dame kommer mot henne.

DAMEN

Har jeg ikke sett deg før?

MERETE

Jeg tror ikke det.

DAMEN

Er det du som har laget ”Små Ofre”?

MERETE (avvisende, sliten)

Ja.

DAMEN (beundrende)

Det er sterke bilder.

MERETE

Ja, unnskyld, jeg ... skal bare få tak i noe mer vin ...

Merete går, mens damen blir stående igjen i villrede, der Merete sto.

DEL 1 – SCENE 7 – KONSERTHUSET

Anna Calivera står ved et sminkebord med speil. Hun åler på seg en lekker fløyelskjole med dyp utringning. Hun får hjelp av Gerd, assistenten sin. Anna er nervøs og hektisk. Hun masserer fingrene, varmer dem opp. Hun er en flott kvinne.

ANNA

Jeg er for tykk.

GERD

Du er helt fin.

ANNA

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

GERD

Det er fordi du disser på den.

ANNA

Finn en annen kjole, en med vidde. Et telt!

GERD (mild)

Ta deg sammen. Du skulle begynt oppvarmingen for lenge siden.

ANNA

Gjør som jeg sier.

GERD

Ja, ja. Jeg skal finne en annen kjole.

ANNA

Jeg er tørst.

GERD

Du skal få vann.

ANNA

Jeg vil ikke ha vann. Jo, jeg må ta vann. Å, dette går ikke. Jeg orker ikke. Hva er det jeg skal spille?

GERD

Den femte konserten, Barella ...

ANNA

(ler hysterisk) Hvilket instrument, mener jeg ... Herregud, jeg blir gal.

GERD

Skal jeg rett og slett finne noe beroligende?

ANNA

Du vet godt at hvis jeg tar noe beroligende så går det ut over prestasjonen.
Hvilken prestasjon, egentlig? Hva tilfører jeg, når det kommer til stykket? Ingenting.
Det er for dårlig. Kopi av kopi. Føleri, romantikk. Jeg må slutte. Hvem bryr seg om
hva jeg gjør?

GERD

Publikum, kollegene, pressen –

ANNA

Men hvem bryr seg om meg?

GERD

Foreldrene dine?

ANNA

Ingen!

Hvor er Alex? Ring Alexandre.

GERD

Det er jo slutt?

ANNA

Jeg sier at jeg slutter å holde konserter. Da kommer han tilbake.

GERD

Forrige gang ville han ikke snakke med deg rett før konserten.

ANNA

Er du døv? Jeg skal ikke spille. Jeg vil heller ha Alex.

GERD

Du oppfører deg som en tenåring. Det er patetisk i din alder. Han kommer ikke tilbake.

Gå ut og spill.

Gerd børster Anna.

ANNA

Ikke så hardt, din feite ubrukelige sjuske!

GERD

Jeg er så lei maset ditt. Jeg orker heller ikke mer.

ANNA

Slapp av – jeg skal spille. Jeg skal spille ...

GERD (mens hun gjør seg ferdig med Annas hår)

Hvordan kan du tro at jeg stort lenger skal tåle å høre på alt vrøvlet du tillater deg å si når du er nervøs?

ANNA

Jeg skal spille, sier jeg.

(ser seg i speilet) Tykk og talentløs. Jeg er stygg. Det spiller ingen rolle likevel. Sist gang jeg hadde et forhold som varte mer enn seks måneder var på gymnaset! Og til slutt ville ikke han være sammen med meg heller. Fordi jeg spilte for mye. Han ble sjalu på fiolinen.

GERD

Er du sikker på det?

Gerd åpner fiolinkassen og rekker fiolinen mot Anna.

ANNA

Hva sikter du til?

GERD

Kanskje det var humøret ditt. Det er ikke særlig godt.

Anna tar fiolinen, tar imot buen.

GERD

Det kan være at du ikke var så snill alltid.

ANNA

Jeg orker ikke å høre mer dritt fra deg. La meg være i fred. Nå skal jeg spille for siste gang.

GERD

Greit, jeg skal la deg være i fred. God konsert.

Anna blir stående målløs og se Gerd ta kåpen og vesken sin og forsvinne.

Anna stryker en skjelvende tone ut av fiolinen.

Musikk: Anna's fiolinkonsert.

DEL 2

SCENE 1 – STOR STUE

En stor borgerlig spisestue. En vegg er dekket av vinduer, parken utenfor kan ses. Store gardiner henger på sidene. Et langbord, en skjenk der tallerkner, glass og bestikk er lagt frem. Berit, i et lekkert aftenantrekk, kommer raskt inn i rommet bærende på en stor duk. Hun legger den fra seg og begynner effektivt å dra for gardinene. Plutselig stopper hun, fremdeles mens hun holder i en gardin, armene hennes er hevet over hodet. Langsamt bøyer hun seg, krøker seg sammen. Hun går mot spisebordet. Så retter hun seg og undersøker det ene brystet sitt alvorlig. Blir sittende apatisk før hun gjemmer ansiktet i hendene. Guro kommer mot henne. Berit merker henne ikke. Guro legger en hånd på Berits skulder.

GURO

Berit, hva er galt?

BERIT (skvetter opp)

Hva er klokken?

GURO

Kanskje jeg er litt tidlig? Unnskyld.

BERIT

Nei, nei, ikke bry deg om det. Det er min feil.

GURO

Du gråt.

BERIT

Det er ingenting.

GURO

Er det noe mellom deg og pappa?

BERIT

Nei.

GURO

Jeg vet at dere ikke har det så bra alltid.

BERIT

Det er i orden nå. Alt er bra.

GURO

Men hvorfor ... Du ser så annerledes ut ...?

BERIT (tar seg sammen og smiler tappert)

Du må ikke bekymre deg. Jeg tar vare på meg selv.

GURO

Unnskyld. Jeg vil gjerne hjelpe deg, skjønner du. Hvis det er noe du trenger –

BERIT

Takk, Guro.

Jeg trenger hjelp med duken.

Berit går og henter duken, Guro følger etter henne, hun tar den enden av duken som Berit gir henne. De strekker duken ut mellom seg, den er ekstremt lang, slik som bordet.

GURO

Dette minner meg om klosteret. Der brukte vi også duker.

BERIT

Tenk at du ville bli nonne!

De legger duken på bordet, retter på den.

GURO

Det var fint å være der. Problemet var bare at jeg ikke tror sterkt nok.

Det skulle vært klostre for ateister også.

Berit går til vinduene og fortsetter å trekke for gardinene. Guro begynner å dekke bordet.

Toril og Irene kommer til syne utenfor selve spisestuen, men sentralt i scenerommet, ved inngangspunktet. Berit oppdager at de er der.

BERIT (til Toril)

Så godt å se deg!

IRENE

Det var på tide.

BERIT

Nå skal vi ha det hyggelig.

TORIL

Endelig!

IRENE

Hei, Guro!

BERIT

Å? Jeg som trodde du ikke ville komme etter alle disse årene.

TORIL

Jeg trodde du ikke ville se meg!

BERIT

Men her er du!

De klemmer hverandre, Toril klemmer så hardt og lenge at det blir mye for Berit.

IRENE

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

BERIT

Jeg skal fortelle det snart.

GURO

Hun har snakket om en overraskelse, men jeg vet ikke hva det er.

BERIT

Du husker Guro, Toril?

Guro rekker frem hånden, tar Torils.

TORIL

Selvfølgelig. Sist jeg så deg var du tenåring!

BERIT

En ganske ufyselig en også!

GURO

Det var kanskje ikke så rart!

BERIT

Men Guro, da ...

TORIL

Det er ikke den letteste perioden i livet, akkurat!

IRENE

Kan du ikke bare fortelle hva det er?

BERIT

Det kommer flere. Dere må vente.

(til Guro): Kanskje du vil hjelpe meg med champagnen.

Berit peker på et brett med flasker og glass. Guro går og henter brettet, åpner flasker, skjenker og serverer.

BERIT

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

TORIL

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

IRENE (overrasket)

Kommer hun?

BERIT

(til Toril): Takk.

(til Irene): Hvorfor skulle hun ikke det?

IRENE

Jeg vet ikke ... Skal hun ha med seg babyen?

TORIL

Så koslig ...

GURO

Jeg gleder meg sånn til å se den.

IRENE

Det er en jente. Hun er så søt, snart tre måneder.

BERIT

Jeg har bare invitert Alina.

IRENE

Skal hun ikke ha henne med seg? Hvordan skal det gå da?

BERIT

Det klarer vel denne Odd, om ikke annet.

TORIL

Mannen hennes?

BERIT

Nei. De er ikke gift.

GURO

Det spiller vel ingen rolle.

TORIL

Det var jo synd ...

IRENE

Hun tar selvfølgelig med seg Tuva!

BERIT

Hun kommer ikke med barnet, det passer ikke.

Merete og Lydia står ved inngangspunktet. Lydia kommer mot Berit, omfavner henne. Gir henne blomster. Merete blir stående, usikker.

LYDIA

Kjære – hvordan går det?

BERIT

Det går bra. Tusen takk.

Merete! Endelig. Jeg er så glad for at du ville komme. Og gratulerer med boken, den er praktfull.

MERETE

Takk.

LYDIA

Der er Toril! Herregud så godt du ser ut –

BERIT

Hun er yngre enn oss – husk det!

Lydia går mot Toril, Berit tar med seg Merete og introduserer. Guro serverer champagne til de nyankomne og setter blomstene i vann. Vivian står ved inngangspunktet. Hun stryker seg stjålent over magen mens hun ser på opptrinnet. Berit merker henne ikke med en gang.

BERIT

Og her er Irene.

MERETE

Deg husker jeg nesten ikke i det hele tatt.

LYDIA

Husker du ikke den lille drittungen som alltid gikk i veien for oss?

Men hvor er fadderbarnet mitt? Jeg gleder meg sånn til å treffe Alina igjen!

BERIT

Hun kommer hvert øyeblikk.

TORIL

Det er nok litt vanskelig å komme fra når man har en liten en.

LYDIA (skuffet)

Skal hun ikke ha med seg babyen?

BERIT

Nei.

Lydia reagerer på Berits krasse tone. Berit oppdager Vivian, går mot henne.

BERIT

Hei!

VIVIAN

Jeg er ikke sikker på om jeg skulle kommet. Jeg er jo ikke legen din lenger, men ...

BERIT

Du skal være her i kveld. Jeg trenger deg.

Vivian ser mot Lydia. Lydia oppdager Vivian. Begge er ansente, alle legger merke til det.

IRENE

Hvem er det?

LYDIA

Det må være henne.

IRENE

Hvem?

BERIT

Endelig får du anledning til å møte Vivian, Lydia.

VIVIAN

Hei. Vivian Myhre. Hyggelig å møte deg.

LYDIA

Lydia Myhre.

BERIT

Og dette er Merete, hun er forfatter og fotograf.

MERETE

Forfatter! Hei.

VIVIAN

Hei.

BERIT

Du har da gitt ut bok, ikke sant?

Lydia snur seg demonstrativt bort fra Vivian, mot Toril og Irene, som ser imponert på Merete.

IRENE (til Lydia)

En bok?

LYDIA (lavt)

En fotobok med bilder av døde barn. (grøsser)

Vivian ser bort mot Lydia, så snur hun seg mot Berit og Merete, hun prøver å engasjere seg. Det dannes to grupper med damer, en med Vivian og en med Lydia.

VIVIAN

En bok! Hva heter den?

MERETE

”Små Ofre” Det er bare en dokumentarbok. Med bilder av barn.

VIVIAN

Jeg tror jeg har hørt om den. Kom den i bokklubben?

BERIT (imponert)

Gjorde den det, Merete?

MERETE

Neida, ikke i det hele tatt.

GURO (kommer nærmere)

Så spennende! En bok!

Merete snur seg mot inngangspunktet, alle snur seg – for der står Anna Calivera i en elegant kjole, åletrang med splitter og dyp utringning. Anna smiler vinnende, slår ut med armene og ser etter noen å omfavne – hun vet ikke hvem vertinnen er.

ANNA

Berit?

ALLE

Åhh ...

Berit går mot henne.

BERIT

Anna Calivera ...! Tenk at du kom!

ANNA (flakkende)

Så koslig å se deg. Det må vel ha vært på avgangsfesten på Katta, sist gang?

BERIT (tørt)

Du gikk en klasse over oss.

ANNA (usikker)

Å ja. Jeg trodde vi hadde gått sammen.

Anna ser seg rundt, går mot damene. Guro kommer med champagne til Anna, som tar imot og drikker en stor slurk med en gang.

ANNA (forts.)

Hei, jeg har så dårlig hukommelse, hva var det dere het igjen?

LYDIA

Lydia Myhre. Jeg husker deg godt. Du var fabelaktig god på fiolinen allerede da.

MERETE

Merete Næss.

ANNA

Da? Det var vel ikke så voldsomt ...

TORIL

Joda! Du var berømt da også!

Guro kommer med champagne til Vivian.

GURO

Unnskyld. Det var plutselig så mye som skjedde.

VIVIAN

Det gjør ingenting. Jeg skal ikke ha likevel.

Vivian stryker seg forsiktig over magen.

VIVIAN

Ta det du. Jeg ... kjører.

Guro tar glasset selv, drikker fort.

ANNA

Jeg trodde det skulle komme mange flere ... jeg kjenner ingen ... igjen.

Anna ser seg om, leter etter signaler som forklarer. Er usikker, henvender seg til dem som står rundt henne. De smiler høflig og svarer spredt når hun snakker til dem.

ANNA

Det var da veldig varmt her ...

Berit tar med seg Guro til Irene.

BERIT

Hvor kan Alina være?

IRENE

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

BERIT

Det har hun aldri sagt til meg!

IRENE

Da kommer hun vel da.

BERIT (til Irene, veldig opprørt)

Hva er i veien med deg?

Plutselig virker Berit annerledes. Kroppen hennes "visner", hun tar seg til brystet og puster tungt to-tre ganger. Guro merker det.

GURO

Skal vi ikke bare sette oss, så kommer Alina når hun kommer.

BERIT

Vi setter oss. Skjenker du hvitvin, Guro?

(Til alle): Da er det på tide å gå til bords – vær så god –

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

BERIT

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

Slik er de plassert ved bordet:

Toril Irene Vivian Merete Lydia Guro (Alina)

Anna

Berit

Berit tar bort tallerkenen ved siden av sin egen sammen med glass og bestikk. Guro setter seg. Hun setter seg ikke nærmere Berit selv om Alinas tallerken er fjernet. De andre setter seg, Berit blir stående ved plassen sin.

BERIT

Nå skal vi ha det hyggelig. Noen av dere venter på å få høre hva slags overraskelse jeg skal komme med. Vivian vet det, og Lydia, selvfølgelig.

For fire måneder siden gikk jeg til en vanlig legekontroll. Jeg følte meg helt fin. Legen undersøkte brystene mine og fant en kul. Jeg ble sendt til mammografi. Jeg måtte på sykehus og der fjernet de kulen.

TORIL

Er det sant?

GURO

Kreft ?

IRENE

Hvorfor har du ikke sagt noe?

BERIT

Den ble analysert og nå er det bestemt at jeg skal begynne med cellegift.

TORIL

Men Berit, så forferdelig.

ANNA

Uff da.

GURO

Vet pappa det?

LYDIA

Han vet det.

BERIT

Kanskje det har spredt seg.

TORIL

Hva slags lege har du?

BERIT

Legen min sitter der, det er Vivian.

VIVIAN

Jeg er ikke legen din nå. (til alle): Jeg er allmenpraktiker.

BERIT

Det var i hvert fall du som fant kulen. Derfor er du en av de viktigste personene i livet mitt.

VIVIAN

Det var da svært –

GURO

Jeg har ikke hørt noe om at du har vært på sykehus ...

BERIT

Offisielt var jeg på en ukes forretningsreise i Amsterdam.

IRENE

Du er ikke sann!

LYDIA

Kristian og jeg visste det.

BERIT

Det er så mye jeg ville sagt, så mye jeg ville gjort og så mye jeg ville opplevd, som jeg kanskje ikke får nå. Jeg ...

Berit stanser. Hun vet plutselig ikke hva hun skal si. Alle ser på henne og venter høflig. Anna svetter, hun tørker seg i pannen med en serviett. Berit ser på alle sammen, puster tyngre, alle venter. Så tar hun seg inn igjen, retter seg opp, smiler sitt sikre smil og fortsetter som om ingenting var hendt.

BERIT

Jeg ... skulle ønske jeg hadde sett dere oftere. Jeg trenger dere jo. Hver især betyr dere noe helt spesielt for meg.

Anna ser fra den ene til den andre, hun ler nervøst.

ANNA

Dette må være en misforståelse.

TORIL (rørt)

Ikke avbryt henne nå, vær så snill ...

BERIT

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

GURO

Vet hun at du er syk da?

BERIT

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

LYDIA

Og så har hun ikke dukket opp?

TORIL

Det kan være noe med babyen ...

BERIT

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

Alle ser på Irene.

IRENE

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

BERIT

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

GURO

Fem – ?

BERIT

Jeg har i hvert fall ikke vært noen ond stemor! (spredt latter fra de andre, spesielt Anna).

Lydia, du er en utrolig bra støtte. Og Merete, tenk at du endelig er tilbake. Så blir det oss tre igjen, sånn som det har vært helt fra skoledagene. Skål!

Vivian, takk for at du kom. Jeg vet jeg er en slitsom pasient noen ganger.

VIVIAN (til de andre)

Nå er hun jo pasient på sykehuset.

BERIT

Irene og Toril, søstrene mine. Tenk at vi ikke har sett hverandre på tyve år, Toril!

TORIL

Seksten år og åtte måneder.

BERIT

Mamma døde da jeg var femten. Toril var ti, Andreas åtte og Irene bare fem. Jeg tok mest ansvar siden jeg var eldst, og da pappa døde av sorg bare fire år senere, ble vi helt alene.

TORIL

Han kunne ikke leve uten henne.

BERIT

Jeg har på en måte følt meg som mor for dere også.

IRENE (til Toril)

Jeg skjønner hvorfor Alina ikke vil komme.

BERIT

Hva sa du Irene?

IRENE

Jeg sa at du holder en fin tale. Og så nå da.

TORIL

Fortsett, Berit.

Berit stopper opp igjen, knokene hvitner på stolryggen som hun lener seg mot mens hun står og snakker. Hun ser ned, prøver å samle seg. Anna ler nervøst og drikker store slurker vin. De andre nipper til vinen.

BERIT

Kanskje vi skal skåle en gang til? Skål.

DE ANDRE (spredt)

Skål.

BERIT

Så rart det enn kan høres, er jeg rørt over å se deg her, Anna. Jeg håpet du ville komme, men trodde det kanskje ikke. Du som er så berømt og har så mange oppdrag – at du likevel tok deg tid til å komme hit. Jeg skrev til deg at det var gamle venner fra gymnastiden som skulle holde fest – som du ser er vi ikke så mange fra Katta, og vi kjente deg jo ikke særlig godt.

ANNA

Nei, vi gjorde da ikke det?

BERIT

Likevel betød du utrolig mye for meg. Du var den mest vellykkete jeg visste om. Jeg ønsket at jeg kunne bli en stor kunstner, sånn som du kom til å bli. Det talentet hadde jeg ikke, men viljen og evnen til konsentrasjon hadde jeg også. Jeg satte meg høye mål, og har avansert fra sekretær til økonomidirektør i OilCo i løpet av de tredve årene jeg har jobbet der.

VIVIAN

Hun må være ekstremt målbevisst!

IRENE

Hun går over lik!

BERIT

Du reiser verden rundt med din Stradivarius, mens jeg har møter med de store finanstoppene.

ANNA (koketterer)

Guarneri. Jeg spiller jo bare - det er sikkert vanskeligere å få en familie til å fungere..

BERIT

Det tror jeg ikke. Selv om ... jeg har fått til det også.

IRENE (til Toril)

Tenk å være så perfekt!

Toril ser sjokkert på Irene.

BERIT (som har hørt hva Irene sa)

Her handler det om å ha overlevd med stoltheten i behold. Og det har jeg, så langt.

Alle er stille. Berit setter seg. Hun drikker en stor slurk vin. De andre skåler forsiktig. Lydia tar et papir med notater opp av vesken og reiser seg.

LYDIA

Du slutter aldri å overraske, Berit, selv ikke nå. Bare det at du har invitert til selskap to dager før du begynner med behandling på sykehuset, er ganske imponerende. Og hvem kunne drømme om at du skulle arrangere et møte mellom meg og Vivian i kveld? Du har din egen form for humor, og det er jo ikke ofte det er meg det har rammet, så jeg får være generøs, og si at det er i orden.

Toril hvisker noe til Irene, Irene hviske-svarer mens hun peker på Vivian og deretter på Lydia.

TORIL (til Irene)

Nei, er det sant?

LYDIA

Heldigvis holdt jeg en omfattende tale til deg på femti-års dagen, så jeg skal ikke fortelle alt en gang til. Om hvor dyktig du er, hvilken god venninne du er, og hvor mye vi har opplevd sammen. Jeg vil bare få lov til å si at jeg synes du er modig. Du har alltid vært det, og jeg har beundret deg for det. Nå er du kanskje modigere enn noensinne. Takk for at du inviterer oss hit, at vi får være sammen med deg i kveld. Jeg har funnet noe jeg gjerne vil lese for deg.

IRENE (til Vivian)

Hun er professor eller noe sånt.

Vivian nikker. Lydia leser sitatet med innlevelse og poetisk kraft:

LYDIA

”Ikke bare om to eller tre hundre år, men om millioner av år vil livet være det samme som nå. Livet forandrer seg ikke. Det forblir alltid det samme og følger sine egne lover, som ikke vedkommer oss, og som vi aldri vil kunne forstå noe av. Bare se på trekkfuglene, på tranene. De flyr og flyr. Hva slags tanker som enn rører seg i hodene på dem, høye eller lave – alltid flyr og flyr de, uten å vite hvor eller hvorfor.”
Og så vil jeg bare si at du kan regne med meg, når som helst. Skål!

Anna ler. Alle skåler. Berit reiser seg og går og klemmer Lydia, som setter seg igjen.

BERIT

Takk, kjære, kjære Lydia.

Berit er rørt. Irene reiser seg og går fort ut. Berit ser misbilligende etter henne.

MERETE

Hva var det du leste?

LYDIA

Tsjekov, selvfølgelig, man trenger ikke noe annet enn Tsjekov!

MERETE

Å, ja, det er det du jobber med. Jeg har visst glemt alt. Det var så vakkert.

LYDIA

Trane-bildet er veldig interessant fordi det faktisk opptrer to diametralt motsatte holdninger til symbolbruken. Jeg foreleste om det i Krakow for noen måneder siden. Berit kjenner argumentene mine godt.

BERIT

Da er det på tide med mat. Jeg har gjort det veldig enkelt i kveld. Først serverer vi en hummersuppe med hvitt brød, så litt ost og frukt, og til slutt kaker og kaffe.

GURO (til Berit)

Sett deg, jeg kan hente det.

ANNA

Herregud, kaker ...

LYDIA

Endelig en anledning til å skeie ut ...

BERIT

Det er jammen bra at Guro hjelper meg, hadde det ikke vært for henne, så ...

Guro er på vei for å hente suppen, men snur når Berit snakker om henne og plinger på glasset.

GURO (impulsiv)

Jeg vil si noe, jeg også.

Dette er første gang jeg gjør noe for deg, Berit. Du er ingen lett person å hjelpe fordi du klarer alt så bra selv. I det siste har jeg tenkt mye. Om hva det vil si å være mor ... og datter ... eller stemor ... og stedatter. Da Alina ble født, ble jeg sjalu. Jeg var frustrert fordi du ikke var moren min. Du hjalp meg jo, sa hva jeg ikke fikk lov til og sånn, men siden mamma var død så ... Du var så utilnærmelig, så perfekt. Jeg følte meg dum.

Så flyttet jeg jo, og alt ble bare kaos, og pappa og du ville ha meg hjem, men jeg ...

Nå vil jeg i hvert fall bare si at ... at alt er i hvert fall ikke din feil. Jeg håper at jeg kan finne ut mer om alt mulig etter hvert ... Nei, nå går jeg og henter suppa.

Guro forter seg ut, Berit reiser seg og går etter henne. Anna ler.

Vivian kikker mot Lydia, som snur seg demonstrativt når Vivian ser på henne.

VIVIAN (til Lydia)

Du?

ANNA (til Toril)

Er det ikke varmt her?

TORIL

Nei ... jeg vet ikke ... Kanskje du vil ha litt mer vin?

ANNA

Å, ja - tusen takk.

VIVIAN (til Lydia)

Du? Jeg skulle hilse.

LYDIA

Hva?

VIVIAN

Harald ba meg hilse.

Guro og Berit kommer med terrin, øse og boller. Under det følgende begynner Berit å øse, mens Guro og Toril serverer. Guro har grått.

LYDIA

Så du visste at vi skulle møtes?

VIVIAN

Ja ... det var derfor jeg skulle komme. Jeg trodde du hadde avtalt det med Berit?

LYDIA

Det er da ikke meg i det hele tatt.

VIVIAN

Hadde du ikke sagt du gjerne ville møte meg da?

LYDIA

Det var vel ikke så bokstavelig ment akkurat.

VIVIAN

Det er jo på tide? Hun sa at du lurte på hvordan jeg er.

LYDIA

Det er vel en selvfølge. En mann du har levd med i femten år og har to barn med, kjenner du jo ganske godt. Man lurte vel på hvem som overtar ...

VIVIAN

Overtar? Jeg ville kanskje ikke kalle det det. Jeg har alltid vært nysgjerrig på deg, jeg også. Jeg forstår det bare ikke ... Det ville vært så bra for barna om vi hadde vært venner, det har ikke vært så lett for dem å forstå dette ...

LYDIA

De forstår mer enn du aner.

VIVIAN

Det var du som ville ha skilsmisse, var det ikke det da?

LYDIA

Joda. Vi passet ikke sammen. Men det var merkelig at dere fant hverandre så raskt ...

BERIT

Da håper jeg det smaker.

Alle begynner å spise. Det går langsomt opp for Vivian at Lydia tror hun og Harald var sammen mens Harald var gift med Lydia. Hun ser og ser mot Lydia, men Lydia vil ikke snakke mer. Hun snur seg mot Berit.

LYDIA

Dette var da innmari godt, Berit!

MERETE

Og jeg som trodde at du og Harald hadde det så bra? Og så gikk du fra han?

LYDIA

Det er lenge siden. Det skjedde like etter ulykken ... da vi ikke hørte noe fra deg mer ...
Vi passet ikke sammen.

MERETE

Hvordan fant du ut det?

Irene kommer tilbake, setter seg fort, smiler unnskyldende til Berit, begynner å spise.

LYDIA

Jeg husker nesten ingenting lenger. Johan og jeg passer bedre sammen. Vi er kolleger.

ANNA

Dette er tydeligvis helt feil.

TORIL

Hva?

ANNA

Jeg må gå.

TORIL

Nei, bli. Hun vil at du skal være her. Vær så snill ...

ANNA

Jeg føler meg så varm. Jeg har en stor konsert jeg må forberede.

Anna tar en stor slurk vin og blir sittende som før.

IRENE

Alina kommer ikke.

GURO

Så dumt da.

BERIT

Har du snakket med henne nå?

IRENE

Jeg ringte, ja. Noen må jo ta litt ansvar.

BERIT

Det var det kanskje hun som burde gjøre.

IRENE

Jeg synes faktisk du burde gjøre det.

BERIT

Hva er det som har skjedd med deg? Den mest ansvarsløse av alle skal plutselig begynne å oppdra?

IRENE

Det er din datter! Da hun lå på fødeavdelingen sendte du meg på besøk fordi du ikke hadde tid selv!

BERIT

Hadde du gått på eget initiativ da?

IRENE

Hun trenger deg! Du er moren hennes. Hun er lei seg, hun orker ikke å komme.

BERIT

Det er takken.

IRENE

Hun har ikke noe lyst til å feire at du skal dø, sier hun.

Alle sammen reagerer på dette.

BERIT

Hva?

TORIL

Nå sier du ikke mer.

IRENE

Du burde ringe henne.

BERIT

Nei, vet du hva!

IRENE

Du burde det. Fortelle at du bryr deg.

BERIT

Ikke fortell meg hva jeg skal gjøre. Hun har ikke fortjent at jeg skal krype for henne når hun oppfører seg så egoistisk.

IRENE

Det er du som er egoistisk. Du skal ha kontroll på alt. Til og med ... dette, skal du kontrollere!

BERIT

Dette?

IRENE

Ja! Døden da, eller sykdommen, eller medlidenheten eller hva det nå er.

BERIT

Er du klar over hva jeg går gjennom?

TORIL

Nå må du ta hensyn.

IRENE

Herregud, dere er så egoistiske.

LYDIA

Kanskje det er best at du fortsetter med dette senere, Irene? Vi har kommet hit for å hygge oss.

BERIT

Nå skal vi ha det hyggelig.

TORIL

Kan vi ikke snakke om noe annet?

Toril ser seg fortvilet rundt, men ingen sier noe. Lydia prøver å komme på noe, men det er for sent.

ANNA

Er det ingen som synes det er varmt her?

TORIL

Varmt? Jo ... kanskje det er noe med termostaten ...

IRENE (til Toril)

Fortell om Andreas og Nanna!

BERIT

Hva?

TORIL

Ikke si noe!

IRENE

Gjett hvem Toril hadde besøk av i butikken!

BERIT

Hvordan skulle jeg kunne vite det?

IRENE

Gjett!

BERIT

Nå, Toril, hvem da?

TORIL

Ingen.

(til Irene) Ikke si mer nå. Berit, kjære deg, dette er så trist. Og at vi ikke har vært sammen ...

IRENE

Svigerinnen vår, tenk på det!

BERIT

Svigerinnen vår ...?

IRENE

Nanna!

BERIT

Nanna?

TORIL

Ja! Nanna.

BERIT

Hun hadde vel ikke reist den lange veien bare for å handle moteklær?

TORIL

Hun sa at huset holdt på å ramle sammen.

BERIT

Der kan du se.

TORIL

Og at Andreas var syk.

Hun lurte på om han kunne bo hos meg en stund. Bare noen uker, som hun sa.

LYDIA

Noen *uker*!

GURO

Hun er jo helt gal.

BERIT

Hva svarte du?

LYDIA (til Merete)

Husker du Andreas?

MERETE

Selvfølgelig. Lillesøsteren min var forelsket i ham i årevis.

TORIL

Hadde han enda visst det, kanskje alt hadde vært annerledes nå!

LYDIA

Var det ikke sånn at han og kona ble sittende igjen med huset uten å løse dere ut?

BERIT

Du får spørre Toril om detaljene. Jeg har i hvert fall ikke sett noen penger.

TORIL

Ikke jeg heller! Det vet du godt!

IRENE

Andreas skulle vært her nå! Hvorfor har du ikke invitert han i dag?

BERIT

Han er tydeligvis ikke interessert i familien. Han har jo ikke gitt lyd fra seg i det hele tatt.

IRENE

Hadde hun ikke sagt at han hadde tenkt å ringe oss flere ganger, da?

TORIL

Kanskje han ikke har hatt det bra ... noen gang? Og vi har ikke brydd oss.

IRENE

Hun nektet han sikkert å ringe!

BERIT

Han må da klare å ordne opp, han er tross alt mann.

GURO (til Berit)

Kanskje jeg skal skjenke mer vin?

ANNA (til Vivian)

Er du lege?

VIVIAN

Ja.

ANNA

Du har ikke noen sovetabletter å anbefale? Du skjønner jeg sover så forferdelig dårlig.

Merete hører spørsmålet, følger med på samtalen.

VIVIAN

Nei, det vet jeg ikke, jeg pleier ikke å ...

ANNA

Det er en fryktelig plage. Jeg har ikke noen skikkelig sekretær for tiden. Alt er så kaotisk fordi hun jeg hadde sluttet. Hun pleide alltid å sørge for at jeg hadde det jeg trengte.

VIVIAN (vantro)

Skaffet hun deg sovetabletter?

ANNA

Det var jobben hennes. Og masse annet, selvfølgelig. Kan du ikke hjelpe meg?

VIVIAN

Kanskje en liten dose Vallergan. Det er egentlig et allergimiddel, men de..

ANNA og MERETE

De er alt for milde.

MERETE

Jeg har prøvd veldig mye forskjellig. For å få en god innsøvning er Nozinan mye bedre.

VIVIAN

Men de brukes jo i psykiatrisk behandling.

MERETE

De er de beste synes jeg.

ANNA

Hva var det de het, sa du?

MERETE

Nozinan.

VIVIAN

Det kommer an på hva slags problemer man har. Nozinan er jo ikke noe førstevalgspreparat når primærproblemet er søvn! Hvordan fikk du tak i dem?

MERETE

Jeg fikk en resept av legen min!

ANNA

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

VIVIAN

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

IRENE (lavt, til Vivian)

Merete har hatt en fryktelig opplevelse, det er ikke så rart at hun bruker en sånn medisin.

VIVIAN

Opplevelse?

Merete hører hva Irene sier til Vivian.

IRENE (dempet)

Ja, hun mistet sønnen sin.

ANNA

Jeg trenger noe for å få ro.

MERETE (til Lydia)

Jeg tror jeg vil gå hjem.

LYDIA

Nei, Merete. Nå blir du. Du må kunne være ute blant folk. Tenk på Berit.

MERETE

Hva har det med meg å gjøre?

LYDIA (lavt, til Merete)

Tenk hvis hun dør!

IRENE

Du synes kanskje ikke det er noe særlig å bli tvunget inn i legerollen når du er i selskap?

VIVIAN

Nei, egentlig ikke.

IRENE

Jeg tenkte kanskje du var på vakt siden du ikke drikker?

VIVIAN

Vakt? Neida. Det er bare det at ... Jeg har bare ikke lyst på alkohol.

ANNA (til Toril)

Hun er da bare en helt vanlig lege – herregud.

TORIL (til Anna)

Ja, jeg kjenner henne ikke ...

VIVIAN

Hva holder du på med da?

IRENE

For tiden ingenting. Jeg er så stolt fordi jeg har sagt opp jobben min.

VIVIAN

Stolt?

IRENE

Jeg var lærer i småskolen, skjønner du. Men det ble helt meningsløst.

VIVIAN

Hva skal du gjøre nå da?

IRENE

Jeg skal være guide på Akropolis!

VIVIAN

Så interessant –

Berit og Lydia veksler himle-med-øynene blikk.

BERIT (lavt, til Lydia)

Vi får se hvor lenge det varer ...

LYDIA (lavt, til Berit)

Akropolis!

IRENE

Det må jo være meningsfullt. Vise mennesker tilbake til opprinnelsen, på en måte.
Håndfaste bevis på menneskets evne til å skape, være til.

VIVIAN

Ja.

IRENE

Du opplever vel at jobben din er meningsfull?

VIVIAN

En lege er vel nærmest forpliktet til å svare ja.

ANNA (til Toril)

Det *er* da varmt her.

VIVIAN

Nå er jeg allmenpraktiker ... Vi frelser ikke akkurat verden når vi sitter der midt i snørr
og tårer. Men vi trengs.

Spørsmålet er vel i større grad om en selv føler seg meningsfull i sammenhengen. Om jeg er den riktige brikken i akkurat det puslespillet, kanskje.

BERIT

Det siste der var fint sagt, Vivian.

IRENE

Ikke sant, Berit.

Berit drar av duken i frustrasjon.

DEL 2

SCENE 2 – MINDRE STUE

Veggene er flyttet slik at rommet er mindre i dybde og kanskje også i bredde – det trenger seg mer på. Gardinene er trukket halvveis til side og duken forsvunnet slik at det avdekkes at langbordet er en rekke småbord som står inntil hverandre. Stolene er rotete plassert rundt bordet, på noen av dem synes stoppen – de virker mye mer slitt enn i første del. Det er rødvin i glassene.

Guro og Merete står ved et vindu, Anna sitter alene på sin gamle plass ved bordet, Toril og Lydia står sammen, Irene står og lener seg mot en stol og snakker med Vivian. Berit går mot musikkanlegget med en CD i hendene. De første replikkene glir over i hverandre.

LYDIA (til Toril)

Underlig hvordan tiden går, så mye som har skjedd.

VIVIAN (til Irene)

Merkelig hvordan alt henger sammen.

GURO (til Merete)

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

IRENE (til Vivian)

Før ble jeg aldri sint.

TORIL (til Lydia)

Alt har gått så fort, jeg føler jeg har så mye å ta igjen.

MERETE (til Guro)

Kanskje det.

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

ANNA

Min innspilling! Så hyggelig.

Berit gir CD-coveret og en penn til Anna, som skriver autografen sin.

BERIT

Husker du Ivar Antonsen?

ANNA

Ja, det er klart.

BERIT

Jeg var sammen med ham på gymnaset.

ANNA

Det var da jeg som var sammen med ham!

BERIT

Du stjal han fra meg.

ANNA

Hva?

BERIT

Du har kanskje ikke så god hukommelse når det gjelder andre enn deg selv!

IRENE (til Toril)

Det er vel ikke bare henne det gjelder.

TORIL (til Irene)

Hold munn nå da!

ANNA

Jeg husker i hvert fall Ivar Antonsen godt!

BERIT

Jeg også! Han var et år eldre enn meg, og den første jeg la merke til da jeg begynte på Katta. Jeg var avstandsforelsket nesten hele det første året. Vi ble kjærester på 17.mai. Det var den lykkeligste dagen i mitt liv. Etter sommerferien slo han opp, og samme dag kom du gående arm i arm med ham. I et helt år ble jeg pint hver dag av å se dere sammen.

ANNA

Dette ante jeg ikke noe om.

BERIT

Jeg tror deg ikke! Så ufølsom kan ikke et annet menneske være.

ANNA

Æres ord.

BERIT

Husker du ikke at Lydia kom og spurte deg om Ivar hadde fortalt om meg? Du bare lo og sa at du ikke gadd å bry deg med Ivars gamle flammer. Fy faen.

LYDIA

Herregud, det var da bare en ungdomsforelskelse!

TORIL

Jeg husker godt hvordan hun led, skal jeg si deg.

BERIT

Det er ingenting som har såret meg mer i hele mitt liv enn at Ivar Antonsen slo opp med meg for å bli sammen med Anna Calivera. Ingen får komme og si at det bare er en bagatell.

IRENE

Er det det som har drevet deg? Vil du vise Ivar Antonsen at du er like god som henne?

BERIT

Han er død for lenge siden!

ANNA

Hva?

BERIT

I en flyulykke i Sør-Amerika.

ANNA

Så han *ble* flyver?

BERIT

Du trodde kanskje han kom hit i kveld? Er det han du har pyntet deg sånn for? Det var jo synd. Men du kan bare ha det så godt - for du ødela hele gymnastiden for meg!

ANNA (sint)

Du kan ikke klandre meg for det nå – etter så mange år! Jeg elsket Ivar Antonsen – og jeg visste ikke en gang at du eksisterte!

Jeg orker ikke mer nå. Jeg hadde verdens flinkeste sekretær, som plutselig bare sluttet.

Uten grunn. Dette forstår selvfølgelig ikke dere, men jeg klarer meg ikke uten henne.

VIVIAN

Var det hun som ga deg sovepiller?

ANNA

Hun ordnet alt for meg.

VIVIAN

Du har ingen mann?

ANNA

Jeg spiller så mye ...

Anna ser seg rundt, på alle de forventningsfulle ansiktene. Plutselig forandrer hun seg:

ANNA (lyver)

... så det er vanskelig å ha et ordentlig forhold. Men jeg er gift ... Han er fransk, bor i Paris. En kjent jurist.

De andre blir imponert. Berit er skeptisk.

BERIT

Hva heter han da?

ANNA

Alexandre. Alex.

BERIT

Dette har jeg ikke hørt om, når skjedde det?

ANNA

Bryllupet var hemmelig. Vi ville ikke ha noen ukeblader og journalister rekende rundt.

Anna ser seg triumferende rundt. Hun tar en stor slurk vin.

IRENE

Ja, skål for kjærligheten, da.

ALLE

Skål!

LYDIA (til Anna)

Jeg bor heller ikke sammen med min mann. Vi bestemte oss for at det var mye bedre å ha hver vår leilighet.

TORIL

Har du ikke lyst til å være sammen med ham hele tiden?

LYDIA

Nei, vet du at det er deilig å være alene noen ganger. Og så har vi det hyggelig når vi er sammen, i stedet for å krangle om hvor avisen ligger og hvem som ikke har lagt osten tilbake i kjøleskapet. Vi jobber så mye også.

ANNA

Ja, akkurat.

TORIL

Sånn ville jeg ikke likt å ha det.

MERETE

Det høres fornuftig ut, synes jeg.

GURO

Veldig bevisst.

LYDIA

Det er egentlig mange måter å leve på.

(Til Toril) Er du gift da, Toril?

BERIT

Eller er du fremdeles ukysset?

Toril ler fjollete. Hun rødmer og klarer ikke å skjule at hun har et forhold.

IRENE

Har du truffet en mann?

TORIL

Jeg vet ikke hva jeg skal si ... Jo, på en måte har jeg vel det.

GURO

Fortell, da!

TORIL

Jeg vet ikke om det er så lurt ...

BERIT

Har du sagt A så får du si B!

TORIL (nøler)

Han er gift.

LYDIA

Men ikke med deg?

TORIL

Nei.

Anna ler.

BERIT

Hvor lenge har dette pågått da?

TORIL

Ikke så lenge, noen måneder.

IRENE

Så du er forelsket du da, din heldiggris!

TORIL (lykkelig)

Jeg er vel det.

IRENE (til Toril)

Det har jeg aldri vært. Ikke ordentlig, tror jeg.

BERIT

Det er ikke mange som har hatt flere muligheter enn deg, så det har du valgt selv.

IRENE

De forretningsforbindelser dine er kanskje ikke de letteste å forelske seg i.

BERIT

Jeg har gjort det jeg har kunnet. (Til Toril) Hvem er han?

TORIL

En som har kontor i kjøpesenteret der butikken min ligger.

BERIT

Har du flyttet butikken?

TORIL

Ja, det er mye mer lønnsomt.

IRENE

Hvordan traff dere hverandre da? I heisen?

Toril smiler og ser seg rundt, alle ser spent på henne.

TORIL

Javel, da. Vi bor jo ikke her i byen.

Jeg har sett ham nesten hver dag etter at vi flyttet inn i de nye lokalene. Det er vel nesten tre år siden, tror jeg. Han er så kjekk, med snille øyne og så er han høy.

IRENE

Og mørk?

TORIL

Han har vært det, han er ganske grå nå. Pen. Synes jeg, i hvert fall. Vi begynte å hilse på hverandre etter hvert. Men det ble aldri noe mer enn det, og jeg er så sjenert også. Ja, og så er han gift ... Men en søndag tok jeg bilen ut til Langviksvannet for å gå tur med Picasso, og da møtte jeg ham! Han var også ute med sin hund! Picasso sto og bjeffet og gjorde seg til for hans store Labrador – jeg kunne ikke bare gå!

IRENE

Og så?

TORIL

Dagen etter tok vi en kopp kaffe i kaféen på senteret. Det var like sterkt for han, tror jeg.

Anna skjenker seg mer rødvin og svelger halve glasset ned.

TORIL

Han la hånden sin over min på kafébordet. Jeg snudde håndflaten opp og vi klemte hendene hardt sammen. Vi kunne ikke la være.

BERIT

Hva *er* han da?

TORIL

Hva? Han er eiendomsmegler. Kontorlokaler.

BERIT

Og kona da, hva slags menneske er hun?

TORIL

Jeg tror hun er ganske mye syk.

ANNA

Kanskje hun dør!

TORIL

Hun er egentlig lærer.

BERIT

Hvorfor har du rotet deg bort i det der da, når du først skulle forelske deg?

IRENE

Må du moralisere?

MERETE

Var ikke du og Kristian sammen mens dere var gift da? På hver deres kant?

Berit kaster et blick på Guro. Guro blir veldig interessert.

LYDIA

Man skal kanskje ikke dømme så lett?

BERIT

Jeg snakker ut fra erfaring. Forresten var det annerledes. Vi var unge, og vi var fornuftige nok til å kutte ut.

MERETE

Det varte da ganske lenge?

BERIT

Ikke bland inn den gamle historien! Nå snakket vi om Toril, og hun er et voksent, fornuftig menneske som må kunne ta ansvar. Toril?

TORIL

Jeg har heldigvis bare meg selv. Han må jo selv ta ansvar for hva han gjør.

BERIT

Ikke vær så naiv, Toril. Du vet ingenting om menn!

GURO

Visste mamma om det?

BERIT

Neida. Du må snakke med pappa om det der, Guro.

GURO

Kanskje det var derfor hun døde?

BERIT

Hun var syk! Jeg er helt sikker på at Kristian gjorde det han kunne for å skåne henne for alt mulig. Vi kuttet jo ut, hører du. Dere flyttet fra byen!

GURO

Men dere glemte ikke hverandre?

BERIT

Pappa tok kontakt med meg etter at mamma døde. Han hadde vel ikke glemt meg, da. Og jeg hadde ikke glemt ham. Mitt første ekteskap hadde vært helt kjærsløst, så jeg var ikke gift lenger jeg heller.

GURO

Hvorfor har ingen fortalt meg dette før?

BERIT

Vi visste ikke at det var viktig for deg.

Berit tar seg til brystet, puster tyngre.

LYDIA

(Til Berit) Nå må du prøve å ta det rolig.

(Til Guro): Kanskje det var en mening med det.

Berit retter seg opp og smiler blekt til Lydia. Så lukker hun øynene og hviler hodet i hendene.

IRENE

Jeg visste ikke at du var kristen før jeg hørte om det med klosteret ...

GURO

Visste du om dette, Irene?

LYDIA(overrasket)

Klosteret?

IRENE

Jeg fikk ikke lov å si noe.

(Til Lydia:) Du har kanskje ikke hørt at hun ikke okkuperer hus lenger?

LYDIA

Så du var virkelig i kloster?

GURO

Først dro jeg opp dit for å lage radioreportasje. Jeg følte at jeg hørte hjemme der, tror jeg. Det var så fint. Mildt. Som når man tømmer melk på et trebord.

IRENE

Og da så du lyset?

GURO

Nei. Ikke da, men senere, tror jeg. Da så jeg det plutselig helt klart for meg:

Oppkjørselen, inngangsdøren, de vennlige blikkene .. Rytmen. Det var ikke noe annet sted jeg kunne gå –

IRENE

Det er da litt drastisk å gå i kloster!

GURO

Du vet ikke hva som skjedde!

Jeg var lei av livet mitt! Alt var tilfeldig. Jeg har møtt altfor mange ego-sentrerte mennesker som ikke bryr seg, uansett hva som skjer med deg.

ANNA (til Toril)

Er det ikke altfor varmt her, synes du ikke?

Toril skvetter og snur seg, hun smiler til Anna uten å ha hørt hva hun sa, og snur seg igjen mot Irene og Guro for å høre på samtalen.

LYDIA

Og du var velkommen i klosteret?

GURO

De har en prøvetid. Jeg trodde jeg var omvendt.

IRENE

Men det var du ikke likevel?

GURO

De var så rare. Jeg trodde vi kunne snakke om alt mulig, men ...

LYDIA

Hva gjør du nå?

GURO

Kanskje jeg bare måtte gjennom det. Nå begynner jeg å se ting i perspektiv.

Jeg har begynt å studere. Psykologi.

IRENE

Endelig blir det hjelp å få.

GURO

Jeg har gjort så mye rart i livet, nå må jeg finne ut av det.

Hvorfor man gjør det man gjør, mener jeg.

(Til Lydia) Sånn som det at du og mannen din ikke bor sammen, det synes jeg høres så flott ut. Dere har liksom et bevisst forhold til de valgene dere tar.

LYDIA

Ja.

MERETE

Kanskje man må det for ikke å bli gal.

LYDIA

Hva mener du?

MERETE

Være fornuftig. Det er bare så vanskelig å huske hvorfor man gjør tingene.

Anna ler nervøst.

VIVIAN

Hva sier du?

BERIT

Hvorfor?

MERETE

Jeg trodde ikke det gikk an å være fornuftig mer.

LYDIA

Etter at sønnen din ... døde?

VIVIAN

Er det lenge siden?

BERIT

Over ti år.

VIVIAN

Hvordan døde sønnen din da?

Alle de andre snur seg overrasket mot Vivian, som våger å spørre om dette. Merete ser fremfor seg.

MERETE

Jeg har ikke fortalt det til noen før.

LYDIA

Du må ikke si noe hvis du ikke vil.

VIVIAN

Prøv.

MERETE (Prøver å gjengi alt så nøyaktig som mulig, nesten fotografisk)

Det var mildt. Alt smeltet, det var speilglatt, bortsett fra der de hadde strødd. Jeg holdt Jacob i hånden og småløp. Himmelen var lys, jeg husker jeg tenkte at det kanskje ville bli blå himmel den dagen, ikke bare grå, som det hadde vært en stund. Det var mildt, lyst og glatt. Jacob og jeg skulle ta trikken. Det hendte at vi gikk også, men den dagen var jeg så trett, vi hadde sittet oppe sent kvelden før, foran peisen. Jan hadde kjøpt en camembert, nei det var brie, og en flaske vin.

Han beveget seg hele tiden. Man kan ikke vente at fireåringer skal stå stille. Det kom en trikk, men det var ikke vår. På den andre siden av veien lå et gamlehjem, lav, hvit bygning med trær og parkeringsplass. Det ble rødt lys, så da alle var gått på, ble trikken stående og vente på grønt. Kanskje den bare kjørte litt frem. Jacob gikk rolig frem og tilbake på holdeplassen, kanskje han så på isen på fortauet og prøvde hvor glatte støvlettene var ... Jeg tror jeg snudde meg for å sjekke tidene på stolpen, hvorfor vår trikk ikke kom.

De skrek. Jeg snudde meg. Der lå han, halvveis under trikken. Svarte kalde

trikkeskinner, den gjennomsiktige isen mellom skinnene, blodet, og Jacob, gutten min. Han lå helt stille. Jeg sprang frem og ville løfte han opp i armene, men de stoppet meg. Sa jeg ikke skulle gjøre noe. Øynene hans var lukket, han sa ingenting. Kom til mamma, sa jeg, men han kom ikke, for han.. han var jo bevisstløs. Jeg la meg ned ved siden av han og snakket og snakket, jeg måtte få han til å våkne, jeg visste det. Men han bare lå der med lukkede øyne og ble blekere og blekere. Det var jo ingen som var lege der. Vi måtte bare vente.

De andre er stille. Ser på hverandre, klarer ikke å holde blikkene, alle er i seg selv.

MERETE (forts.)

Det hadde sikkert skiftet til grønt lys.

Det er et lufttomt rom, alt er stille. Lenge.

VIVIAN (forsiktig)

Døde han med en gang?

MERETE

Han kom på sykehuset, i en seng. Det var der han døde.

VIVIAN

Var du der da?

MERETE

Jeg var hos han hele tiden. Jeg var jo moren hans.

VIVIAN

Og mannen din?

MERETE

Han hadde med seg Håkon. Men jeg klarte ikke ... å snakke med dem –

GURO

Det er ikke så rart, det da.

MERETE

Jeg tror ikke jeg har snakket med dem etter det. Kanskje Jacob så noen han trodde han kjente på trikken – kanskje en som lignet på faren ... kanskje det var derfor han plutselig gikk ut i veien?

Vivian ser seg rundt, Guro reiser seg, henter noe, Berit sender en flaske vin over bordet til Vivian og Merete. Vivian skjenker, de andre forter seg å helle vin til seg også. Meretes bevegelser er langsomme, hun løfter glasset, drikker, setter glasset ned igjen.

VIVIAN

Og Håkon, hvor gammel er han nå?

MERETE

Syv. Jeg mener søtten.

VIVIAN

Har han det bra?

MERETE

Jeg tror det. Jeg vet ikke. Han og Jan bor sammen. Jan har giftet seg igjen.

Alle er alvorlige og tause. Lydia legger en arm rundt Merete, men Merete reiser seg, går til vinduet, ser ut. Guro begynner å rydde stille. Anna drikker tett. Berit setter på Annas CD, tar opp en telefon og slår et nummer. Irene følger etter henne og lytter. Berit dytter henne fort vekk. Alle lytter mer og mer etterhvert som hun snakker.

BERIT

Alina? Hvorfor kommer du ikke? Jeg har sagt at det er det eneste jeg krever av deg! Skjønner du ikke hva det er jeg går gjennom nå? (liten pause) Men det er bare damer

her! (liten pause) Ja, jeg skal møte han, jeg skjønner det. Jeg elsker deg, jo ... (liten pause) Jeg er ikke selvmedlidende! Er du ikke glad i meg i det hele tatt, du da? Jeg er moren din! Jeg har alltid gjort det jeg trodde var best for deg! (liten pause) Nei, men jeg må kunne gi deg råd! (liten pause) Jeg kontrollerer deg ikke! (liten pause) For meg er du ikke voksen, du er den lille jenta mi, kan du ikke skjønne det da? (liten pause) Men jeg hadde så mye å gjøre, jeg kunne ikke være hjemme hele tiden! (pause) Hvordan kan du finne på å si noe sånt?

Alina har tydeligvis lagt på røret.

BERIT

Nei ... Nei!

DEL 2

SCENE 3 – MINSTE STUE

Veggene er skjøvet enda lenger sammen slik at rommet nå trenger seg mer på. Gardinene er henger bare halvveis oppe og stolene er merkbart mer slitt. Småbordene står vilkårlig spredt utover. Damene drikker cognac. Anna prøver å sminke seg.

Lydia og Berit snakker til Merete.

LYDIA

Jeg vet ikke hvor mange beskjeder jeg la igjen på mobilen din.

Merete sier ingenting, lukker seg inne.

BERIT

Var det noe vi sa i begravelsen?

LYDIA

Vi ville bare hjelpe. Vi er dine nærmeste venninner.

MERETE

Det var ikke noe å si.

BERIT

Er du klar over hvordan du skjøv oss vekk ...

LYDIA

... da du kanskje trengte oss mest?

GURO

Det var vel ikke så lett da.

MERETE

Jacob døde!

BERIT

Men man trenger hverandre!

LYDIA

Se hva Berit gjør nå, for eksempel. Samler oss her.

MERETE

Ikke si mer.

Lydia omfavner Berit, Berit og Lydia omfavner Merete. Merete omfavner begge to hardt.

LYDIA

Nå er vi sammen.

BERIT

Som i gamle dager.

MERETE

Så lenge det varer.

GURO

Kanskje vi skal servere litt mer vin, Berit?

IRENE

Det hadde vært godt.

TORIL

Veldig godt.

Anna går til plassen sin, tar vinglasset og holder det frem.

ANNA

Så det er mer vin?

BERIT

Da må vi gå i Kristians vinkjeller, men skitt au, vi gjør det.

Berit er på vei ut, Guro går etter henne. Hun blir stoppet av Toril.

TORIL

Nei, Guro, jeg kan gå med Berit. Bli her, du.

Guro stopper perpleks. Berit og Toril går ut sammen. Anna mister sminken sin idet hun faller av stolen. Guro og Irene hjelper henne.

GURO (til Irene)

Det var da voldsomt, plutselig.

IRENE

De har jo ikke sett hverandre på femten år.

LYDIA (til Merete)

Fra nå av må vi holde sammen.

MERETE

Snart er det bare oss to.

VIVIAN

Ikke snakk sånn.

LYDIA

Jeg trodde du hadde sagt at hun kom til å dø?

VIVIAN

Jeg sa bare at jeg ikke kunne love noe.

LYDIA

Så hun har misforstått deg?

VIVIAN

Det er kanskje lett å tro at det kommer til å gå galt.

LYDIA

Er det ikke ditt ansvar å gi henne livsvilje?

VIVIAN

Hva mener du med det?

LYDIA

Hvis man har sterk nok vilje så overlever man det utroligste, gjør man ikke?

VIVIAN

Kanskje det. Men en lege har ikke ansvar for å gi pasientene vilje.

LYDIA

Og hvis en pasient gir opp for lett?

VIVIAN

Dette vil jeg ikke diskutere.

LYDIA

Du diskuterer det vel med Harald?

VIVIAN

Om Berit har livsvilje eller ikke?

LYDIA

Ikke vær dum. Jeg bare spør om du diskuterer yrkesetikk med Harald?

VIVIAN

Vi pleier å snakke sammen, ja. Om kveldene, etter arbeidstid. Gjør ikke du og din mann det?

LYDIA

Nei. Vi bor ikke sammen.

VIVIAN

Nei, det er sant.

LYDIA

Hvordan ble du kjent med han?

Berit og Toril kommer inn med mange vinflasker.

TORIL (opphisset, til Berit)

Jeg kan jo ikke si at jeg ikke vil se han mer!

BERIT (til Toril)

Du må sette grenser, det er alt jeg sier.

TORIL

Hvorfor kan jeg ikke bare få tro han når han sier at han skal flytte fra henne?

BERIT

Du har alltid vært naiv!

Toril trekker opp flasker mens Berit går mot Lydia og Vivian. Guro begynner å skjenke vin. Først til Anna, som står parat med glasset sitt.

LYDIA

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

BERIT

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

VIVIAN

Det har jeg også hørt.

LYDIA

Vi var kolleger! Vi var ikke sammen før jeg flyttet ut.

VIVIAN

Jeg tror ikke Harald opplevde det helt sånn.

LYDIA

Jeg involverte ikke barna i mitt kjærlighetsliv før det hadde gått mange år!

BERIT

Skilsmisser er alltid vanskelige. Glem det!

LYDIA

Noen menn må bare ha en eller annen dame i huset. Sånn er Harald, jeg vet jo det!

BERIT

Kom hit med vinen også da. Vi skal jo ha det hyggelig!

VIVIAN

Jeg tror barna alltid har hatt det bra hos oss.

Du synes kanskje det er litt trist i huset uten en mann?

Nå vil Vivian drikke vin likevel og holder frem glasset sitt til Guro som skjenker vin til henne.

VIVIAN

Takk.

Vivian snur seg demonstrativt bort fra Lydia. Lydia får vin og går tilbake til Merete.

GURO

Dette er pappas yndlingsvin.

VIVIAN

Litt kan vel ikke skade.

GURO

En Saint-Emilion.

Han kjøper vin i utlandet. På forretningsreiser.

Det er ikke akkurat synd på ham, men ...

Alle forflytter seg ettersom de får skjenket vin – de blir stående spredt, nipper til vinen.

LYDIA

Barna har veldig mye å gjøre. Jeg ser dem nesten aldri. De må dele seg også, mellom Harald og meg. De er flinke. Lange utdannelser og høye stillinger.

BERIT

Du aner ikke hvor heldig du er.

LYDIA

Jeg ser dem ikke.

VIVIAN (til Irene)

De er ofte hos oss.

LYDIA

Jeg har mye tid. Selv om jeg jobber mye. Johan lager avtaler. Han kommer aldri på besøk uten å ringe først. Han er rasjonell og praktisk. Det er jeg også.

BERIT

Det er bra egenskaper det, Lydia.

LYDIA

Jeg vet sannelig ikke. Skulle ønske de kom oftere på besøk.

VIVIAN (til Irene)

De er ofte hos oss.

LYDIA

Og at Johan var der, hele tiden. Jeg har så lyst til å lage store gryter med lapskaus. Ikke små lekre retter. Jeg ønsker meg mange barnebarn og at jeg eser utover til et stort fang som de kan krabbe opp på mens vi spiser og drikker melk.

ANNA (til publikum)

Hun vil bli tykk. Skål.

ALLE (til publikum)

Skål!

Vivian går til Berit, får henne for seg selv.

VIVIAN

Hvorfor sa du at hun ville treffe meg når det ikke er sant?

BERIT

Kanskje det kan få henne videre.

VIVIAN

Jeg skulle ikke kommet.

BERIT

Jeg ville se dere sammen, det var bare det.

VIVIAN

Det er litt ... mye for meg akkurat nå. Jeg skulle ikke vært her.

BERIT

De har sagt at det er sjanser for spredning.

VIVIAN

Men det er jo ikke sikkert, du vet vel det?

BERIT

Vær så snill. Ikke svikt meg du også.

IRENE

Må du ikke bare respektere Vivians avgjørelse da, Berit, hvis hun vil gå?

VIVIAN

Litt til kan jeg jo bli.

BERIT

Fint. Hva skal jeg gjøre med Alina? Barna som liksom skal være en glede.

VIVIAN

Jeg vet ikke. Jeg har ikke barn.

Vivian stryker hånden fort og forsiktig over magen sin igjen.

IRENE

Si at du er glad i henne.

BERIT

Til Alina? Det har jeg gjort.

IRENE

Uten å kreve noe tilbake.

TORIL

Ja! Det er det som er kjærlighet.

BERIT

Dette handler om en datter – ikke en elsker!

TORIL

Jeg mente det ikke sånn, Berit. Du er glad i henne, er du ikke?

BERIT

Du er så naiv! Fordi han er gift, blir alt på hans premisser! Og så kaller du det for å gi.
Det er han som tar, skal jeg si deg!

GURO

Toril tar da, hun også!

BERIT (til Toril)

Du må innrømme at å leve sånn som du gjør nå – blir helt uholdbart i lengden!

TORIL

Jeg sa jo at vi ikke kan la være. Hva skal man gjøre da, når fornuften sier en ting, og følelsene noe helt annet?

MERETE

Da blir man gal.

ANNA (beruset)

Rekk opp hånden den som ikke er gal her.

IRENE

Gjør det du har lyst til, Toril. Jeg har alltid gjort det jeg synes jeg burde.

BERIT

Det handler om å være realistisk, Irene. Det er kanskje litt drastisk å si opp fordi du ikke synes lærerjobben din er meningsfull nok.

IRENE

Ikke kritiser meg!

GURO

Man må vel være i kontakt med sitt indre? Jeg mener, må man ikke tro på sin egen drivkraft til å komme videre da? Hvordan kan man ellers klare å forandre noe?

BERIT

Det sier du som alltid har levd i kaos!

MERETE

Er det sikkert at det er mulig å forandre noe som helst da?

BERIT

Det der er fatalisme, Merete, og det er destruktivt.

TORIL

Er det så galt å tro på skjebnen?

LYDIA

Amor fati –

GURO

Hva?

LYDIA

Elsk din skjebne, Nietzsche.

ANNA

Herregud ...

GURO

Selvfølgelig.

BERIT (sarkastisk)

Vi andre er nok ikke fullt så filosofiske, Lydia.

(Til Toril) Du tror kanskje det heter: Elsk *med* din skjebne?

LYDIA

Hold opp da Berit.

TORIL

Jeg er så glad i ham, jeg tror jeg blir gal.

Irene trøster Toril, blikket lyner mot Berit.

LYDIA (hjelpeløs)

Kanskje skjebnen rett og slett er hvordan man klarer å forholde seg til den situasjonen man er i?

VIVIAN (syrlig)

Det var en interessant definisjon.

GURO (entusiastisk)

Ja, ikke sant?

BERIT

Det sier du som har ordnet deg så praktisk og fornuftig at du ikke liker det selv en gang!

IRENE (til Berit)

Hva er det med deg? Hvorfor er du så sint hele tiden?

LYDIA

Det hender at teori og praksis ikke henger sammen. Spør en gammel akademiker som meg så skal jeg gi deg mange eksempler. Å, så trett jeg er ...

Lydia går for å sette seg. Guro, som har stått sammen med henne, følger etter.

GURO (til Lydia)

Du har så god parfyme! Du lukter så godt.

LYDIA

Takk.

GURO

Man må ta ansvar for sitt eget liv. Det er det jeg mener. Det er å handle og å være aktiv. Og da må man ha en vilje, og viljen bør vel være styrt av ønskene våre, og ikke bare av en objektiv fornuft?

BERIT

Så god du er blitt til å formulere deg, Guro – Så flink ...

Hva er det jeg holder på med? Hvor er Alina? Hvorfor kommer hun ikke? Å herregud.

TORIL (forsiktig)

Vil vi ikke bare være lykkelige da? Alle sammen?

LYDIA

Det kommer vel an på hvordan man definerer lykke.

VIVIAN

Eller hvor mye lykke som er nok.

Ingen sier noe. Det er stille. Berit går mot musikk-anlegget og Guro snakker – på samme tid.

GURO

Den parfymen lukter virkelig godt!

LYDIA

Takk.

Berit setter på Annas CD.

ANNA

Min innspilling! Så hyggelig.

Anna setter seg, holder på å falle. Synker over et bord.

ANNA

Jeg tror jeg tar livet av meg ...

Alle ser på Anna.

BERIT

Nå skulle vi jo ha det hyggelig ... Skål ...

ALLE

Skål!

Alle skåler med lyse litt nervøse stemmer.

MERETE

Jeg skulle ønske Jacob levde. Jeg klarer ikke å tenke på noe annet.

VIVIAN

Hva med den andre sønnen din, var det Håkon han het?

IRENE (til Berit)

Husker du da du reiste hit til byen og lot oss andre være igjen hjemme? Du hadde ikke sagt noe, du bare forsvant. Toril og Andreas sa at du snart kom, men jeg ventet og ventet, og du kom ikke. I morgen kommer hun nok, sa de. Jeg krøp sammen oppe i

karmen, la pannen mot vinduet og kikket ned alléen etter skikkelsen din. Hver dag hadde vi vært sammen, og så forsvant du bare.

BERIT

Jeg var ung, Irene, og jeg kunne ikke noe for at jeg var eldst.

TORIL

Det var rett etter pappas begravelse.

BERIT

Jeg måtte vekk.

IRENE

Jeg trodde du var død, du også!

GURO

Dere aner ikke hvor heldige dere er som har hverandre!

BERIT

Dette forstår du ikke noe av, Guro.

IRENE

Har du glemt at hun også har mistet moren sin?

BERIT (til Irene)

Du er vokst opp uten foreldre. Men Guro har tross alt hatt faren sin der hele tiden, og meg. Ikke sant, Guro?

Guro klarer ikke å svare, hun prøver å holde gråten tilbake. Anna reiser seg, går mot Berit.

ANNA

Jeg elsket Ivar Antonsen, du kan ikke komme og påstå noe annet!

VIVIAN

Kanskje du skal sette deg igjen?

BERIT

Hva med mannen din da, den franske stjerneadvokaten?

ANNA (gir seg over)

Alex ... jeg kan liksom godt være død.

GURO

Er dere ikke gift da?

BERIT

Hun lyver! Dere har aldri vært gift, jeg visste det!

VIVIAN

Skal jeg hente litt vann til deg?

ANNA

Nei, ikke vann, jeg vil ikke ha vann. Er det ikke mer vin?

LYDIA

Skal vi gå Merete?

BERIT

Så gode venner dere har blitt, da!

MERETE

Jeg mente ikke å ødelegge festen, Berit.

BERIT

Det har du ikke gjort.

IRENE

Det er det jeg som har gjort.

TORIL

Jeg liker den fiolinmusikken, jeg.

Guro går og setter på musikken igjen. Anna strammer seg opp, skjenker seg vin. De andre fyller også opp glassene.

BERIT

Skål da ...

Tenk hvis Alina kommer likevel.

Ingen reagerer. Irene står alene med fullt vinglass.

IRENE (til publikum)

Jeg har ingen, jeg. Ikke en kjæreste. Ikke noe barn. Ikke en gang en ordentlig sorg.

En stor stillhet fyller rommet.

GURO

Skulle du ikke reise til Hellas, da?

LYDIA

Alt kan forandre seg.

IRENE

Tror du det?

LYDIA

Jeg vet ikke.

Annas musikk fortsetter.

MATER NEXUS – PAUSE MELLOM DEL 2 OG DEL 3

Annas fiolinmusikk fortsetter.

En vegg eller et teppe skjuler Berits spisestue. Her kan et enormt pikebabyansikt projiseres, og i løpet av pausen transformeres langsomt og jevnt i alder til cirka åtte år.

Filmen kan også vises der publikum befinner seg i pausen.

På forscenen er Barbie-dukke og Barbie-bord og -stoler. Det er en slags Barbie-versjon av forrige scene. En pikestemme høres, det er Tuva (8 år), Berits datterdatter, hun leker.

TUVA (V-O)

Du skal sitte der, hvor er vesken din da? Fy! Har du mistet den? Den som var så dyr!

Og du skal sitte på denne stolen. Du får den fineste stolen fordi du har vært så snill.

Har du glemt skjørtet ditt? Det går ikke an å gå naken i selskap. Dette skjørtet kan du ha! Sånn! Dere var venninner, dere jobbet på samme jobb. Hei, skal vi ta følge til festen? Mm, kan vi godt.

Lyder av stoler og bord og dukke som skraper mot gulvet høres også, det er Tuva som leker.

DEL 3

ÅTTE ÅR SENERE

Del 3 foregår tett ved publikum.

I løpet av denne delen kan pikeansiktet, nå omtrent åtte år, langsomt transformere til oldingekvinne, gjennom alle kvinnealderens faser. Dette bør skje umerkelig, i jevn rytme, og aldri kommenteres av aktørene på scenen.

På scenen er fremdeles alt barbie-utstyret.

Alina kommer inn med en lekekasse, setter seg på huk og begynner å rydde sammen dukkene og utstyret.

Berit kommer inn fra motsatt side, hun har med seg en koffert. Hun stanser, blir stående og se på Alina. Alina stopper brått når hun merker moren.

ALINA

Hvorfor kommer du hit?

BERIT

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

ALINA

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

BERIT

Det er da hyggelig å kunne spandere en skikkelig middag på deg en gang i blant.

ALINA

Jeg som ikke har råd til det selv?

BERIT

Alina ... Det er ikke vi som har slått hånden av deg – det er du som nekter å motta hjelp!

ALINA

Jeg nekter å motta penger!

BERIT

Jeg har forandret meg.

ALINA

Du kunne ringt først ...

BERIT

Ingen svarte. Skal jeg gå?

ALINA

Mamma da, nei ...

BERIT

Du trenger ... en mor.

ALINA

Å ja? Hva er *det* da?

BERIT

En som passer på deg ... hjelper deg ...

ALINA

Du kontrollerer meg!

BERIT

Det er da mange år siden.

ALINA

Du har invadert meg. Du sensurerer alt jeg gjør. Her inne er du – enten du vil eller ikke.

*Alina snur ryggen til Berit - og Berit går fra henne.
En liten stund etter kommer Berit tilbake.*

BERIT

La meg få prøve en gang til.

ALINA

Hva da?

BERIT

Å bli mor.

ALINA (oppgitt)

Mamma!

BERIT

Jeg forstår at jeg har sviktet.

ALINA

Hva har du tenkt å gjøre?

BERIT

Jeg vil passe barna dine og hjelpe deg med ... med ... alt mulig.

ALINA

Jeg klarer meg uten deg – ser du ikke det?

BERIT

Jeg vil lage boller til dere. Kakao.

ALINA (mistenksom)

Er du blitt gal?

BERIT

Kanskje det.

Berit legger instinktivt en hånd beskyttende over brystet sitt.

ALINA

Mamma – hva er det? Er du syk?

Alina stanser. Det går opp for henne at moren har fått kreft på nytt.

ALINA (redd)

Har det kommet tilbake?

BERIT

Jeg har vært forberedt på det.

ALINA

Må de fjerne det? (omfavner Berit) Herregud, mamma ...

BERIT

Ikke vær sånn, jeg klarer det ikke.

ALINA

Men, jeg trodde du var helt frisk? Det er jo åtte år siden.

BERIT

De sa det kunne skje igjen.

ALINA

Det kan gå bra nå også, kan det ikke det da?

BERIT

Jeg tror ikke det.

ALINA

Er du sikker på at de må fjerne det?

BERIT (sint)

Ikke snakk mer om det.

ALINA (såret)

Unnskyld, da.

Alina snur ryggen til Berit, Berit går fra Alina.

Øyeblikket etter er Berit der igjen, prøver på nytt.

BERIT

Kan jeg få være her noen dager? Vær så snill?

ALINA

Husker du at jeg har en mann?

BERIT

Jeg vil bli kjent med han.

ALINA

Da får vi håpe han vil bli kjent med deg.

BERIT

Det tenkte jeg ikke på ...

ALINA (aggressiv)

Nettopp! Sånn er du!

BERIT

Akkurat nå er jeg ingenting.

ALINA

Ikke bli dramatisk.

BERIT

Kan jeg få lov?

ALINA

Da må du sove i stuen.

BERIT

Å prøve en gang til, mener jeg.

ALINA

Men mamma, du kommer aldri til å forandre deg.

BERIT (ydmyker seg voldsomt)

Vær så snill ... Tro meg, bare denne ene gangen.

Berit må vente lenge på Alinas svar.

ALINA

Det må bli på mine betingelser.

BERIT

Hva skal jeg gjøre?

ALINA

Du må snakke.

BERIT

Snakke?

ALINA

Ærlig. For at jeg skal bli kjent med deg. Si noe du synes er viktig.

BERIT

Hvordan går det med gutten?

ALINA (saklig)

Han har det fint. Sover. Jeg ammer mange ganger om dagen, han legger på seg. Jeg har nesten glemt alle komplikasjonene.

BERIT

Og Tuva?

ALINA

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

Alina får Berit til å sette seg på kofferten. Lyset forandres.

ALINA

Du kan sitte her.

Berit går motvillig og setter seg, med stor motstand. Det tar tid før hun kommer i gang.

BERIT

På sykehuset ... jeg fikk vite det der. Egentlig en vanlig rutine-kontroll ... Helt vanlig.
Og så ... De tok prøve med én gang. I natt sov jeg ikke. Jeg har visst det hele tiden!
Det måtte komme tilbake. Jeg har ikke angret nok, har ikke brukt anledningen bra nok.
Dette er straffen. En gang til. Nå dør jeg.

ALINA

Det trodde du forrige gang også!

BERIT

Disse årene har bare vært en utsettelse ... Jeg skjønnte det egentlig allerede da.

Berit stopper. Hun vet ikke hvordan hun skal fortsette. Det blir stille.

ALINA (irritert)

Hva skjønnte du?

BERIT

At ... at jeg måtte forandre noe ... Jeg vet ikke ... Jeg ammet deg, Alina. Jeg tror jeg har glemt det, i alle disse årene. Førrige gang ... jeg forsto at det ikke var nok ... at du ikke likte meg. Du er jo det eneste jeg har.

ALINA

Det har vært litt vanskelig å forstå.

BERIT (tar seg sammen)

Jeg skulle sagt opp med en gang.

Berit reiser seg.

ALINA (brått aggressiv)

Ikke snakk om jobben din!

BERIT

Dette skjønner du ikke noe av!

ALINA

Jeg er lei av den jævla jobben.

BERIT

Det er akkurat som makt spiser deg opp. Man blir avhengig.

ALINA

Makt!

BERIT

Jeg trengte tid. Måtte venne meg til tanken.. det var som å bestemme seg for å slutte å eksistere, på en måte ... det også. Da jeg endelig hadde tatt avgjørelsen trodde jeg alt ville bli bra. At du og jeg ... Men det ble ikke det. Gulvet forsvant. Jeg visste ikke hvem jeg selv var.

ALINA (galgenhumoristisk)

Det har du aldri visst!

BERIT

Det gjør vel ingenting noe bedre!

ALINA

Nei ... (ler lenge).

Alina ler, men ikke ondskapsfullt – heller som det var en god vits. Berit forstår ikke hvorfor Alina ler, men føler seg ikke angrepet – til det er latteren for lett. Berit vet ikke hva hun skal si, hun føler seg hjelpeløs, forstår ikke Alina, innser distansen deres. Alina venter på at moren skal fortsette.

ALINA (myk)

Ja?

BERIT (bekreftende)

Ja.

ALINA

Og så?

Sett deg igjen.

Alina viser Berit tilbake til kofferten og Berit går tungt tilbake, setter seg sliten.

ALINA

Fortsett.

BERIT

Og så ... Hva skal jeg si? For en stund siden fikk jeg en fryktelig telefon, en jeg kjenner, eller kjente, perifert, hadde tatt livet av seg. Hun hadde hengt seg, stakkar. Jeg hadde stått i adresseboken hennes, en av ganske få, utenom familien.

ALINA

Husker du den kinesiske vasen? Den som sto i den innerste stuen, borte ved flygelet?

Berit nikker, men Alina merker det ikke.

ALINA (til publikum)

Jeg husker at den sto på et lite bord med fotsid duk. Du var så redd for den jævla vasen. Det er omtrent det første jeg husker, tror jeg. At du står over meg og sier at "den vasen der, den er gammel og fin og dyr. Den må vi være forsiktige med, Alina. Ikke ødelegge den kinesiske vasen» ... Du skulle bare visst hvor mange ganger jeg sto og tråkket på duken og ønsket at jeg var tøff nok til plutselig å dra den av, sånn at vasen knuste. Jeg ville at du skulle bli sint på meg. Jeg visste at du kom til å bli helt rasende hvis den ble ødelagt.

BERIT

Visste du det?

ALINA

En gang noen store jenter hadde spent bein på meg ble du rasende på dem. Du spurte ikke hvorfor de hadde gjort det, kanskje det var min skyld.

BERIT

Din skyld?

ALINA

Det var bare det at de prøvde å ødelegge noe som var ditt!
Jeg husker tydelig at jeg tenkte at nå er jeg akkurat som den kinesiske vasen.

BERIT

Jeg var redd for deg, skjønner du vel.

ALINA

Du behandlet meg som en ting! Du ville at jeg skulle være noe du kunne vise frem!

Guro kommer til syne, hun har også med seg en koffert. Oppmerksomheten hennes er hele tiden rettet mot de to som snakker sammen.

BERIT

Jeg ville at du skulle se søt ut! Det vil vel alle mødre?

ALINA

Søt!

BERIT

Den vassen er faktisk en antikvitett! Jeg arvet den etter mamma. Pappa lo og sa det var noe gammelt skrap hun hadde fått av en sjøkaptein. Han var forelsket i moren din, pleide han å si. Mamma fnøs av det, men passet fryktelig godt på vassen. Den var alltid fylt med store grener med hvite blomster.

Mens Alina snakker henter hun en koffert og setter seg ved siden av moren.

ALINA (til publikum)

Den var høy og rustrød med grønt mønster. Inni var den hvit. Utenpå var det små menn som arbeidet på åkeren eller ute i båtene sine. Mønsteret var bølger som ble til en slags labyrint. Noen ganger ble havet til jord. Jeg dro fingeren min langs de grønne linjene. Tenkte meg at jeg gikk i labyrintene. At jeg ble skitten av jorda og våt av bølgene og at mamma ville bli rasende når hun så meg. Eller at jeg forsvant så mamma aldri fant meg igjen.

Guro plasserer sin koffert et godt stykke fra Berit og Alina, setter seg og følger med på samtalen.

BERIT (til publikum)

Mamma og pappa løper mellom trærne med de hvite blomstene og søstrene mine har store smil og hvite kjoler. Det er sol og blå himmel. Jeg står på verandatrappen, holder en glassmugge med bringebærsaft. Refleksene fra muggen flimrer rosa på hendene og kjolen min.

Så kisten hennes. Mammaskisten. De går gjennom hagen. Jeg kikker ut av dørsprekken. Stikker hendene i lommene og kjenner alle nøklene. Pappa sitter inne i stuen, han gråter.

Det er akkurat som jeg ser ut av et vindu. Hvis jeg konsentrerer meg hardt og kniper øynene sammen, ser jeg livet mitt. Alt. Men mesteparten av tiden står jeg bare der, uten å klare å samle meg. Da er det ingenting utenfor, bare helt blankt. Det må være tiden.

Lydia kommer inn med en koffert. Berit ser henne, følger med når hun setter seg, nær Guro.

BERIT

Smertene kommer snart. Jeg kan allerede se Kristian spise middag med en annen kvinne, kjolene hennes i skapet mitt. Det er så grusomt! Er det ikke nok at jeg skal forsvinne?

Tenk at hun hang seg. Hun som var så talentfull.

Det er ikke det at man skulle gjort ting så annerledes. Man skulle alltid gjort mer.

Forandret ting, sagt noe mer, tatt et ord tilbake, prøvd den andre veien også. Hvordan kunne hun velge å forsvinne?

LYDIA

Hørte han ikke hva jeg sa? Overhørte han det? Mange måneder har gått ... jeg har prøvd å gi han små hint. Han tar ikke poenget i det hele tatt. Han må ha hørt. "Det blir så ensomt." Formulerte jeg meg dumt? "Vi begynner å bli gamle nå. Jeg vil gjerne at vi skal flytte sammen." Han reiste seg og gikk. (Alina: Jeg gikk i labyrinthene.) Kom tilbake med en vin og to glass. Jeg ventet, ventet. Han sa ingenting.

Irene kommer inn med en koffert, har all oppmerksomheten fokusert på det som skjer i rommet. Etter en stund setter hun seg. Lydia legger merke til henne før hun fortsetter å snakke. Nå snakker hun både til publikum og til de andre som er i rommet, og etter hvert som de andre tar ordet snakker de like mye til publikum som til hverandre. Stemmene deres veves inn i hverandre, som musikk. Kanskje de også gjør enkelte felles bevegelser.

LYDIA (forts.)

Jeg sov i leiligheten min selv om vi hadde drukket. I nesten tyve år har vi vært gift! Det er noe som ikke stemmer. Det verste ... jeg har valgt det selv. Det er det som ... Det er så ... Jeg er så bevisst. (Guro: Veldig bevisst.) Kanskje han tenker at jeg ikke var meg selv da jeg sa at vi skulle flytte sammen? (Irene: Hvem frir nå for tiden?) At det var et øyeblikk av galskap? Alt vi sier til hverandre skal være logisk og gjennomtenkt. Er jeg glad i ham - eller ikke? Han hørte det nok. Har ikke respekt for meg, ergo vi må skilles. (Guro: Jeg fikk brus og sjokolade.) Kanskje jeg ikke sa det. (Alina: Borte fra mamma. / Berit: Det vil vel alle mødre.)

GURO

Mamma tegnet blomster. De var fine. Blokker fulle av blomstertegninger. Vi var sammen i botanisk hage med tegnesakene våre. Jeg fikk brus og sjokolade.

Vivian kommer inn med en koffert. Hun følger med, og velger nøye ut stedet der hun plasserer kofferten før hun setter seg. Guro ser henne før hun fortsetter.

GURO (forts.)

Alt ble lettere da hun døde. Det ble det. Hun lo, tegnet blomster, en virvelvind rundt meg. Så dagevis uten at hun brød seg. Hun satt bare der og stirret. Pappa ble sint. Jeg gjorde meg usynlig sånn at hun glemte meg.

Toril kommer inn med en koffert. Setter seg.

GURO (forts.)

Plutselig oppdaget hun meg og ble sint. Jeg var ... jeg var ... (Vivian: Jeg spiser nesten ikke frokost.) Jeg visste ikke hva hun var ... eller ... når ... Det var det at hun forandret seg. Jeg ble glad hvis hun var glad, men det ble bare verre etterpå. Hvorfor fortalte ikke pappa at hun ikke ville leve lenger? Han sa bare at det hadde vært en ulykke. Stakkar deg, sa alle sammen.

Merete kommer inn med sin koffert, lytter til Guro mens hun finner en plass og setter seg.

GURO (forts.)

Jeg skulle ikke være glad (Berit: Den vasen er faktisk en antikvitet.), men jeg hadde mistet henne mange ganger før også. Kanskje det er min skyld at hun er død, tenkte jeg, siden jeg ikke er lei meg? (Toril: Jeg ga han tid. / Vivian: Jeg var gravid den kvelden. / Lydia: Han sa ingenting. Merete: Jeg ventet og ventet på at han skulle svare.)

ALINA

Jeg ligger i sengen og blir trillet gjennom korridorene. Forbi dør etter dør, travle sykepleiere. Odd går ved siden av, han har på seg grønne sykehusklær. På operasjonsstuen er det mange flere mennesker enn vi har forestilt oss. Odd klemmer meg i hånden og smiler. (Berit: Er det ikke nok at jeg skal forsvinne?) Legen kommer, i godt humør. Til høyre for meg er anestesilegen og assistentene hennes. På min venstre Odd. Jeg får en sprøyte i ryggen og en skjerm midt på magen sånn at jeg ikke skal se alt blodet. Legen setter i gang. Det er vel med å skjære meg opp, men jeg merker ingenting. Jeg snakker til Odd, småprater om skolen og lærerkollegene mine, prøver å slappe av. (Vivian: Hver dag begynner bra. / Irene: Jeg visste at han var såret.) Han prøver å være rolig. (Guro: Han sa bare at det hadde vært en ulykke.)

IRENE

Han var pen og snill og ... jeg vet ikke, at jeg skulle få barn med han ... dele alt ... Jeg fikk vondt i magen. Det var noe med alt blodet, og dritten. Han kom til å se meg hele tiden. Hele tiden. Og så var det løpingen hans. Plutselig skulle han ut og ta seg en tur. Det hadde begynt å irritere meg, selv om vi bare var på ferie. Jeg hadde håpet at dette skulle bli annerledes. Det følte riktig, kan man kanskje si, når vi satt sammen på

terrassen og spiste frokost. Hva kan man egentlig forvente at et annet menneske skal være? Jeg vil ikke ha en som bestemmer over meg. Jeg vil bare ha en å være sammen med. (Berit: Han var forelsket i mamma.)

ALINA

Plutselig ligger han på brystet mitt. En stor gutt. Ser på meg med alvorlig blikk. Legen jobber videre. ”Han syr igjen,” forklarer damene rundt meg. Mannen min tar gutten til kontroll. Jeg må ligge der til legen blir ferdig. Han kommer opp til meg, på oversiden av skjermen. Sier muntert at han vil fakturere meg for et par sokker for jeg har blødd så mye at han måtte vasse i blod.

VIVIAN

Hver dag begynner bra, jeg spiser nesten ikke frokost. En lett lunsj, og så er det bare å vente på middag, kvelds. Klarer ikke å vente alltid, holder ikke ut. Kan ikke møte Haralds blikk ... Jeg mister kontrollen, har så dårlig samvittighet ... Blir kvalm når jeg ser meg i speilet. Jeg må ta meg sammen, jeg vet jeg må ta meg sammen. Må gå ned ti kilo, minst ... Jeg må bli innstilt på den totale slanke-kuren, et klikk i hodet, og så er det så lett som ingenting. Ikke raskt og effektivt, det holder ikke likevel. (Guro: Det er nesten alltid noe med oss selv.) Jeg vil sulte i årevis for å bli meg selv igjen. Foreløpig holder jeg det i sjakk med thyroxin, det regulerer stoffskiftet. Jeg vet jeg ikke bør. Jeg må slutte. Jeg vet det. (Toril: Jeg gjorde ingenting. / Lydia: Jeg føler meg nesten ensom, jeg.)

BERIT

Jeg smøg meg ned på en benk bakerst i kirken. Kisten sto fremme i midtgangen. Et kammerorkester spilte Bachs preludium i H moll. Utrolig vakkert. Mange mennesker og blomster overalt. De spilte lenge. Presten sa ikke mye. Han takket musikerne for den fine musikken, og benyttet anledningen til også å takke henne – for all gleden hun hadde gitt oss gjennom musikken. En kjent skuespiller gikk frem og leste et dikt, ”Dødsmetope” av en eller annen dikter. Faren hennes holdt en kort tale. En kvinne hulket hemningsløst mens han leste opp talen, veldig dårlig forresten. Det måtte være moren. ”Dette kom som et sjokk,” sa faren. ”Når et menneske velger å slutte å leve er det dramatisk ikke bare for henne, men også for dem som står igjen, så helt uten å forstå, med så mange spørsmål.” Han avsluttet med å legge en krans på båret.

MERETE

Tenk at hun hang seg. (Lydia: Hengte seg.) Hun var så berømt. Og pen.

Den kvelden ... husker nesten ingenting ... bare min egen stemme. Det skjedde noe med meg ...

Brevet til Håkon. Langt og vanskelig. Den røde postkassen nede på gaten, bilene og regnet. Fingrene mine på konvolutten. Slipper. Jeg slapp det. Alt ble stille. Jeg ventet og ventet på at han skulle svare, men hørte ingenting. Det var akkurat som jeg mistet barnet mitt om igjen og om igjen. Hvordan kunne jeg la han vente så lenge? (Irene: Kunne ikke tiden bare gått? / Lydia: Vi begynner å bli gamle.)

BERIT

De mannlige musikerne la fra seg instrumentene og bar kisten nedover kirkegulvet.

Sånn var det hun skulle ende sine dager. Det var sikkert ikke mange der som kjente

henne ... kanskje ingen ... De fleste var vel en slags beundrere. (Guro: Hun var så mye syk. / Toril: Jeg er ... lykkelig. / Lydia: Han kan ikke ha hørt hva jeg sa.)

VIVIAN

Tenk at jeg ikke har gått ned etter fødselen, alle gjør det, gjør de ikke? Den kvelden, i Berits selskap, var jeg gravid ... drakk vann. Fiolinistinnen drakk mye vin. Var forvirret. Nesten psykotisk. (Alina: Det er bare noen timer siden vi var ett.) Så hun tok livet av seg. Det forundrer meg egentlig ikke.

TORIL

Vi ligger under samme dyne hver natt. En dobbeltdyne. Vi kryper tett inntil hverandre, tett sammen. Han stryker meg over ryggen, kapsler et av brystene mine inn i hånden sin, puster livet inn i meg når vi sover. Jeg er lykkelig. Vi kysser hverandre i søvnen, filtrer bena inn i hverandre. Sover tett sammen. Som om vi var ett.

Jeg ba ham ikke om å gå fra henne. Jeg ga ham tid. Først etterpå har jeg skjønnet hvor dyrebar den tiden egentlig var. Hvor mye jeg ga ham. (Irene nynner, Alina høres så vidt også, bare sporadisk).

MERETE

Så ringte jeg. Han svarte selv, heldigvis. "Kan jeg få snakke med Håkon?" "Det er meg." "Det er ... mamma. Fikk du brevet mitt?" "Ja," "Kan du tilgi meg?" "Ja," sa han.

Så kom han. Han fikk spaghetti ... fortalte om skolen. Tenk ... han har liksom ikke vært inni meg i alle de årene. (Irene og Alina stopper nynningen.) Jeg hadde ikke plass til Håkon, jeg hadde ikke det! Jacob ... han kunne ikke få noe mer ...

Alle sier at jeg har vært heldig. Bare at Håkon ville treffe meg. Han ville det.

IRENE

Jeg ble så paff da han fridde. Hvem frir nå for tiden? "Hvis jeg sier nei, vil du ikke se meg mer da?" spurte jeg. "Jeg vil gjerne slå meg til ro," sa han. "Jeg trenger å etablere meg igjen, jeg føler at alt henger i luften." Jeg sa at jeg ikke visste, at jeg måtte ha tid. "Jeg tar meg en løpetur," sa han. Han hadde løpesko og løpeshorts og løpegenser. Han så flott ut, men jeg visste at han var såret.

Han hadde en stor fin leilighet. Hva mente han med å etablere seg? Ville han planlegge livet, legge opp scenarioet fra nå til døden skiller oss ad? Det var en lang løpetur, og jeg fikk tenkt lenge. (Vivian: Det andre barnet er inni meg.) Jeg sa nei. I dag hadde jeg vel vært frue på forretningsreiser, hatt små dekorasjoner på døren og krukker med geranium i oppkjørselen. (Guro: Han sa det var en ulykke.) Barna ville vel vært syv og fem ... (Toril: Vi ligger tett sammen / Berit: Det er faktisk en antikvitet.) ... kanskje en gutt og en pike ...

LYDIA

Jeg satt under bordet og leste en lang bok uten bilder. Krøllet meg sammen i det lille huset mellom bordbena. Der var det ryddig, med plass til å tenke. Jeg var kommet tidlig hjem fra skolen, ingen var hjemme. Mamma og pappa pleide å male i annen etasje, der det var store vinduer i taket. Boken handlet om en slags hage med høye hekker, en pike og en gutt lette etter noe. (Merete: Jeg rakk nesten ikke opp. / Alina: Han var en hjelpeløs tilskuer.)

VIVIAN

Med en gang vi møtte hverandre tok jeg abort. Harald ville ikke ha flere barn. Det var hensynet til kona, eks-kona, og barna. De han allerede hadde ... men det at han hadde barn fra før, og ikke jeg ... at han delte den erfaringen med en annen, mens jeg ikke

skulle få lov, fordi ... fordi en annen hadde vært der først. Jeg hadde vært helt sikkert på at han kom til å si at jeg skulle ta abort igjen. (Lydia: En pike og en gutt lette etter noe.) Det andre barnet, det som ikke levde, ble så tydelig. Og nå som jeg har fått Fredrik ser jeg den første så tydelig ... en nydelig liten gutt med myk nakke og klokt blick. Jeg fikk Fredrik. Harald ville ha han. Tenk på det.

GURO

Det så helt likt ut der, etter så mange år. Den lange alléen, stillheten og roen. Hvorfor slo hun meg? Hun må ha opplevd et eller annet hun plutselig husket. Kanskje jeg ødela for henne. At jeg åpnet opp for et eller annet inni henne som hun hadde bestemt seg for å glemme. Det er vel ikke alle som må bearbeide alt heller. Hun er i klosteret ... vil ikke møte meg. Det kunne ikke være bare på grunn av meg at hun slo. Det er jobben min å forstå de tingene. Eller å hjelpe andre til å forstå det. (Vivian: Det er sykt - noen ganger tenker jeg ... / Alina: Snart skulle jeg få se gutten min.)

Guro oppdager at Lydias skjerve har glidd av henne, reiser seg, går og plukker det opp, legger det kjærlig rundt halsen hennes igjen. Lydia blir forvirret, men smiler varmt til Guro, som går tilbake.

GURO (forts.)

Det er nesten alltid noe med oss selv. Det er det som er så skummelt. Vi vet liksom ikke hvem vi er, før det skjer noe dramatisk. Vi er redde - for oss selv. Alle flykter, men bomben kan de ikke flykte fra, den er dem selv.

TORIL

Jeg forestiller meg at vi har to ansikter hver. Et kjent, det er det ansiktet vi snur mot den andre og ler med. Men vi har også et ukjent ansikt som tilhører et annet liv. Bare på den måten kan vi møtes og bli ett. Man må jo være to for å kunne bli ett. Det skjer igjen og igjen. Vi står ofte ute ved havet, lener oss inn mot hverandre. Lyset skimrer gjennom oss. Hendene hans stryker håret mitt, ansiktet mitt. Vi lukker øynene og berører forsiktig de ukjente ansiktene også, og det bølger inne i oss. Det forundrer meg fremdeles, etter over åtte år, at det ikke forandrer seg. (Merete: Han var så høy. / Irene: Jeg visste at han var såret.)

Han kysser meg fremdeles ømt på munnen, vi trekker fremdeles dynen over oss og filtrer oss i hverandre. Jeg blir aldri lei av å la hånden gli over ansiktet hans: Øyebryn, kinn, nese, lepper ...

LYDIA

“Det er din skyld!” “Nei, det er din skyld!” “Vi bare diskuterer,” pleide de å si. Det var krangling. “Du er så dum!” skrek mamma. Pappa tok henne hardt i armen, jeg holdt på å skrike høyt: Stopp! Men jeg gjorde det ikke. Klumpen i magen var så tung at jeg nesten ikke kunne bevege meg. (Merete: Hva har jeg gjort mot barnet mitt? / Alina nynner.) Så hørte jeg mamma le. Var hun blitt gal? Pappa tok mamma i armen og dro henne hardt inntil seg. Så klemte han henne. De kysset og kysset. Jeg hørte pusten min. Hjertet mitt banket fort, jeg ble helt slapp. “Vi er så dumme,” sa de, og klemte seg mot hverandre. (Vivian: Mamma og pappa spiser altfor fettholdig kost.) De kledde av hverandre, jeg ville ikke se. Lukket øynene og klemte hendene mot ørene igjen. (Berit: Det må være tiden.)

ALINA

(Alina stopper nynningen.) Med Tuva er alt annerledes. Jeg er i bilen på vei til sykehuset, kan ikke sitte på grunn av smertene. Står i bue, med tennene sammenbitt, klar til å kjempe. Rett inn på fødestuen, barnet har allerede vært på reise lenge. Jeg står når riene kommer, lener meg fremover, holder fast i noe, pruster, stønner. Livredd sykepleier som ber meg sitte, gjøre meg klar, men jeg skyver henne vekk. Ikke forstyr meg nå, la meg få fred i smertehuset mitt.

GURO

Stakkars pappa. Han er så ... ensom. Klokken fire tar han seg en drink. Det er derfor han kommer tidlig hjem fra kontoret. Det er fordi det er lov å ta en drink etter jobb, tidligst klokken fire. Han legger seg tidlig. Det hender han er våken om nettene, da vandrer han rundt i slåbrok og røyker. Hvileløs. Han er tidlig på jobb, det betyr jo at han kan være tidlig hjemme til drinken. Noen ganger stikker jeg oppom kontoret hans. Han er egentlig ganske snill. (Vivian: Mamma og pappa spiser altfor fettholdig kost.) Han har vel gjort så godt han har kunnet. I forhold til hva? Hva slags målestokk har han? (Berit: Er det ikke nok at jeg skal forsvinne? / Irene: Det var en lang løpetur.)

ALINA

Kroppen lever sitt eget liv, blodet og alt det andre pumper gjennom meg i rytmiske tak. Jeg slites i stykker. Barnet kommer langsomt frem i lyset, til livet utenfor meg. Verdens vakreste pike. Med store kloke øyne ser hun på meg. Jeg ler av glede, kan ikke ta øynene fra henne. (Vivian: Det er liksom det første barnet ...) Jordmoren klipper navlestrengen. Veier og vasker. (Vivian: ... det er inne i meg fremdeles.) Jeg plasseres i en seng ved et vindu. Nå skal du gi henne bryst, sier jordmoren og legger henne til rette hos meg. Hun begynner å suge med en gang! En helt fantastisk refleks. Jeg svevde og hjertet mitt ble stort og sårbart. Utenfor var det blå vårhimmel. Trærne skimret i solskinn og vårens første myke bris så på meg med lange grønne grener. Jeg skulle ønske det aldri tok slutt. (Irene: Barna ville vel vært syv ... og fem.)

BERIT

Jeg kom ut på kirketrappen ... i sneen og det skarpe lyset ... Kisten var allerede kommet langt oppover kirkegården. En svart orm gjennom sneen. Jeg fulgte etter, blant de aller siste. Tenkte at det ikke var min skyld, selv om det hadde slått meg. Jeg kan gå med på at jeg ikke oppførte meg helt bra overfor henne, men det var ikke derfor hun døde. (Alina: Jeg slumret og ventet, men fikk ikke ro.)

Moren og faren hennes kom mot meg. "Er du Annas venninne?" spurte moren begeistret og tok hånden min. "Jeg var bare en bekjent," sa jeg høflig. "Vår datter var et geni," sa hun. "Genier er for gode for denne verden. Hun fikk en tragisk skjebne, en kunstnerskjebne. Men hun måtte gå den veien. Vi skjønnte det allerede da hun var liten."

Tenk at hun hang seg.

TORIL

Hun sa det til oss!

BERIT/ALLE

Hva da?

TORIL

At hun skulle ta livet sitt. Hun sa det til oss.

BERIT/ALLE

Det husker jeg ikke. / Sa hun det? / Er det sant? / Tenk at hun sa det.

Irene tar ordet. Alle de andre hører på henne, lytter mens hun forteller historien til dem.

IRENE

Jeg var i en landsby en gang. Alt var hvitt der, de kalket husene sine hele tiden. Damene var små og svartkledde. Jeg satt ute ved et bord og drakk kaffe og vann. En katt lå i en vinduskarm og døde, et barn gråt et eller annet sted. Gråten fortsatte og fortsatte. En damestemme kjefte og smelte, men druknet idet en mann på moped kom durende forbi meg. Han hadde en eske bakpå mopeden med flasker som klirret mot hverandre. Da følte jeg meg plutselig fremmed. Alt jeg så var utenfor meg selv. Jeg visste at jeg ikke hørte hjemme der. At jeg ikke hadde noe med å være i deres liv. Så kjente jeg varme tårer som rant nedover kinnene, visste ikke hvorfor. Senere syklet jeg oppover en åsside. Det gikk mot kveld, det kjølige draget i luften var behagelig mot huden. Jeg var fylt av en tristhet som boret seg dypere og dypere inn i kroppen. Alt var helt uforklarlig. Jeg hadde visst lenge at jeg ikke hørte til noe bestemt sted eller noen bestemt person. Jeg følte meg ferdig med tanken. Men tristheten var overveldende og viljen hadde ingenting å si. Jeg tråkket oppover og oppover til jeg trodde jeg skulle eksplodere. (Alina: Jeg ventet og ventet. / Lydia: Vi begynner å bli gamle nå.)
Er det ikke fryktelig varmt her?

MERETE

Han satt stille med rett rygg og spiste spaghetti. Jeg sa ingenting. ”Fortell hvordan Jacob døde,” sa han brått, rett ut i stillheten. Jeg fortalte alt sammen. Så husker jeg ikke noe før vi sto og holdt rundt hverandre. Han gråt, og jeg strøk han over håret. Jeg rakk nesten ikke opp, så høy var han. Han sa bare «mamma, mamma. Mamma, mamma.» Mange ganger. (Toril: Vi har to ansikter hver. / Berit: Det må være musikk.)

LYDIA

Fiolinpiken hengte seg. Helt fra vi gikk på barneskolen hadde hun vært ... Klærne så annerledes ut. Akkurat som foreldrene hadde bestemt seg for at hun skulle bli berømt.

Det gikk rykter om at de hadde skiftet etternavn for hennes skyld. (Toril: Øyebryn, kinn, nese, lepper ... / Berit: Ikke ta det hjemme.) De misunte meg ... jeg hadde så greie foreldre. Vi syklet i stuen og laget sjokoladekakedeig som vi spiste rå. Jeg følte meg ikke hjemme. Det var så mye rot. Jeg savner det likevel ... Ingenting henger sammen. (Guro: Hun var så mye syk.) Paradoksene er ikke til å leve med, det er ikke som i teorien.

VIVIAN

I seks uker slanket jeg meg hardt og gikk ned fire kilo, sunt og normalt. Så ble jeg invitert til foreldrene mine på gården en helg. Skulle aldri reist dit. Mamma og pappa spiser altfor fettholdig kost. De har altfor mange måltider, altfor mye søtt. Men det er godt! Klarer ikke å stoppe når jeg først begynner. Slipper meg utfor stupet. De synes det er så fint med meg som er lege, som gjør noe de ikke "forstår seg på". Jeg kunne ikke si nei til mamma. De ser meg nesten aldri. Det er sånn de viser at de bryr seg.

Berit reiser seg, går bort fra de andre. Alle ser mot henne.

BERIT

Det må være musikk. Alina, det må være musikk. Kanskje noen musikere? Det var vakkert.

Alina følger etter moren. De andre reagerer på det Berit sier. Alina oppdager at de andre lytter.

BERIT

Jeg vil ikke at noen skal si noe. Ikke si noe. Ikke i kirken, i hvert fall.

DE ANDRE (lavt, i munnen på hverandre)

Det må være begravelsen ... / Herregud ... / Stakkar. / Tenk på datteren. / Hun er så sterk. /

BERIT

Men blomster må det være. Bare ikke nelliker. Lov meg det, ikke en eneste nellik. Det minner meg bare om døden.

ALINA (på gråten, prøver å skjerme Berit fra de andre)

Vær så snill, mamma ...

BERIT

Ingen nelliker i min begravelse. Å, herregud. Hvor er pappa, Alina? Det er så lenge siden jeg har sett han.

ALINA (diskret, så de andre ikke skal høre)

Du har bodd hos meg i det siste, mamma, husker du ikke det?

BERIT

Jeg må snakke med Kristian.

DE ANDRE (lavt, i munnen på hverandre)

Det går dårligere. / Så tragisk ... / Men hun er jo så sterk. / Så forferdelig.

ALINA

Kanskje du og pappa skulle reise bort sammen, oppleve noe hyggelig?

BERIT

Dere må servere noe, etter kirken. Ikke middag. Det blir for voldsomt. Nei, ta snitter. Det er lekkert ... Eller ... tapas, kanskje. Det må være vin. Hører du?

ALINA

Jada.

BERIT

Og musikk. Ikke ta det hjemme, det blir så trist for pappa. Finn et eller annet lokale dere kan være i. Noe hyggelig.

Alina nikker, men fjerner seg fra moren og går tilbake til stolen sin. De andre smiler medlidende til henne. Hun vender seg bort fra dem.

DE ANDRE (lavt, i munnen på hverandre)

Så trist ... / Stakkars deg. / Hvis det er noe jeg kan gjøre ... / Tenk, hun snakket om begravelsen. / Så forferdelig. / Jeg husker da mamma døde.

BERIT

Dette er helt vanvittig. Vanvittig, vanvittig ...

Jeg husker når Andreas døde, det var så mye å ordne ... Den fryktelig kona hans stilte ikke opp fordi Toril hadde tatt seg av han da han var syk. ”Han har gått tilbake til dere, hans egentlige familie.” Og den forferdelige kjolen hennes i begravelsen – grønn.

Berit går tilbake til plassen sin, snakker til alle sammen.

BERIT

Så mye som vi har hatt sammen, og så er det plutselig over. Før jeg har fått begynt. Før noe har ordnet seg. Stakkar Andreas.

Alle reagerer på det Berit sier, noen svarer henne kanskje også.

ALLE (hvisker)

Stakkar ...

TORIL

Hun var så sjenert i begynnelsen, det var sikkert det han falt for. Rødmet og så ned. Og hun som ikke kunne kle seg engang. Det ble aldri slutt! Andreas og jeg som hadde delt så mye ... det var bare halvannet år mellom oss. Vi hadde hemmeligheter, skatter, tegn. (Merete: Han var så høy. / Guro: Jeg tenker så ofte på henne.)

Nå har kvinneansiktet på teppet/veggen bak aktørene forandret seg helt til å bli et eldgammelt rynkete oldinge-kvinneansikt. Det forandrer seg ikke mer.

ALINA

Etter tolv timer skaffer de en bære så mannen min kan trille meg til barneavdelingen. Der ligger han, den lille gutten, i en kuvøse. (Irene: Er det ikke varmt her?) De kobler fra alle ledningene og gir han til meg. Jeg legger han til brystet. Han tar det med en

gang. Suger og suger. Vi smelter sammen til en stor klump av behov og tilfredsstillelse. Etter det fantes det ingen grenser for gleden, og ingen for smerten.

VIVIAN

Må du snakke om fødsler hele tiden? Det er påtrengende.

ALINA

Ja, men ... Jeg må videre.

MERETE

Moren din holder på å dø –

LYDIA

Alle kvinner er ikke interessert i barn, enten du tror det eller ei!

IRENE (fortvilet)

Hold opp!

De beveger seg. Høstblader daler, havet slår inn mot strendene i livene deres. Tilbake til skattene de gravde ned som barn. Rommet åpner seg, forandrer seg: Det rynkete oldingeansiktet blekner fra veggen som glir vekk, stuen bak kommer til syne, den er nå bare er en ruin, snart er det ingenting igjen. Parken vokser inn i stuen, gjengrodd, disig. Benkene grønne av fuktig mose, trærne ligger bøyd mot jorden, slått av lyn, av regn som aldri slutter. Mens de snakker beveger kvinnene seg innover i den gjengrodde parken, tilbake dit de kom fra. Flere av dem har tung bagasje, gamle, slitte koffertor eller vesker. Noen går langsomt, noen fort, noen møtes, andre ikke. Noen mister noe, noen finner noe ... Kvinnene beveger seg lenger og lenger innover i parklandskapet – til de bare anes som skygger mellom de mosegrodde trærne.

GURO

Det er så rart med pappa, at han ikke tar mer plass i tankene mine. Jeg prøver å ikke føle skyld, men det er vanskelig. Noen bare sier hva de mener, de er sikre.

TORIL

Jeg kommer inn på kjøkkenet. Går en lang bratt trapp ned til stuen. Gulvet er en ekstremt bred planke som aldri slutter. Innover og innover, et helt lyst tregulv. Vinduene høye og smale, lyset flommer inn. Jeg vet at innenfor stuen finnes uendeligheter av rom. Et enormt langbord er dekket med grønne stetteglass. Grønne lysflekker flimrer over gulvet. Jeg er helt alene. Hvorfor drømte jeg det?

MERETE

Jeg fotograferte en dame som fylte hundre år for en stund siden. Ansiktet hennes hadde rynker på kryss og tvers. Det var en varm dag og hun satt ute i hagen med en stor stråhatt på. Gjennom hatten silte solen stråler ned over alle rynkene hennes. Det var så vakkert.

VIVIAN

Huden er på en måte en yttervegg som vi avslutter oss selv med. Innenfor er alt flytende. Fett og identiteter.

LYDIA

Han ville sikkert ikke høre.
Spørsmålet er om jeg elsker ham. Hvis ikke, er jeg fri. Det er logisk, ikke sant?

GURO

Bare et pust, så er det over. Ingenting blir til ingenting igjen.

IRENE

En av naboene mine lar barnet sitt ligge alene, tror jeg. Det er så merkelig ... jeg hører barnegråt hele tiden.

Berit kommer til Alina, stopper et øyeblikk, på vei forbi.

BERIT (til Alina)

Jeg knuste den kinesiske vasen sist jeg var hjemme.

ALINA (sarkastisk)

For at jeg skulle slippe å arve den?

BERIT (mens hun går)

Ja, Alina. For at du skulle slippe.

Alina står igjen, ser moren gå bort og forsvinne.

BERIT (mens hun går)

Jeg klarer ikke å knipe øynene sammen mer. Selv den lille anstrengelsen gjør vondt.

Utenfor vinduet er det bare blankt, lyst. Det er tiden ... eller smerten.

Jeg er innkapslet av seks vinduer. Høyre-venstre, foran-bak, oppe og nede. En kube gjennom verdensrommet.

Eller er det ingenting?

ALINA (roper fortvilet til Berit, fra langt borte)

Mamma! Mamma, jeg –

Alina går etter de andre.

Annas musikk.



I første del av *Mater Nexus* møter vi ni ulike mennesker i korte sekvenser, to eller tre om gangen. En av scenene foregår på et legekontor der økonomidirektøren Berit er raskt innom fastlegen sin på vei til et møte i Amsterdam. Men hun får vite at hun har brystkreft, og må dermed forholde seg til en helt ny virkelighet. Det er vanskelig å akseptere, hun har ikke tid til å være syk. Hele hennes identitet er knyttet til stillingen i firmaet OilCo og den vellykkete fasaden med lekkert hus, ektemann og to døtre: datteren Alina, og stedatteren Guro som mistet moren sin da hun var fem. Etter hvert forstår Berit alvoret, og redselen for døden kryper inn i henne. Hun inviterer derfor de kvinnene som har hatt størst betydning for henne til en middag, en mulig avskjedsmiddag, med alt det innebærer av patetisk selvmedlidenhet forkledd som pragmatisk avskjed. Det blir mest av alt en form for oppgjør – i hvert fall for tilskueren – om hvilke sorger som veier tyngst, og selvsagt, innsikten i at den enes tragedie ikke kan måles som verre eller bedre enn den andres. Datteren til Berit er også invitert til middagen, og Berit venter og venter på at hun skal dukke opp, men hun kommer ikke. Åtte år går, og så en dag får Berit vite at kreften er tilbake. Nå drar hun hjem til datteren og spør om å få være der i noen dager. Hjelpeløs svarer hun datteren som spør henne hva hun nå plutselig vil gjøre: Hjelp deg ... bake boller ... lage kakao ... være sammen med barnebarna ... passe på dem ...

Berit har ikke tatt krefterfaringen på alvor – hun har ikke endret livet etter at hun fikk brystkreft første gang. Hun klarte ikke å endre seg, selv om vi som publikum har sett at hun har fått tydelige signaler om at hun må ta grep om egne holdninger for å kunne få et bedre forhold til datteren hun er så glad i. Kunne hun endret seg? Hvordan endrer livserfaringene oss, og hva gjør vi selv for å få det til?

Ni år etter at *Mater Nexus* hadde urpremiere fikk jeg beskjed om at jeg hadde fått brystkreft. Jeg hadde nesten ikke tatt meg tid til å være bekymret selv om jeg ble innkalt til biopsi etter en mammografi bare tre dager før premieren jeg skulle ha, regiarbeidet hadde absorbert meg fullstendig. Men bare et par dager etterpå ringte legen og ga meg beskjed. Jeg ble operert og gikk på cellegift og mistet håret og fikk stråling, og hadde en ny premiere. Det gikk nesten ti år, jeg hadde bare sporadiske kontroller etter så lang tid, men så én dag fikk jeg ny beskjed: Brystkreften hadde spredd seg, som metastaser i skjelettet. Det var en hard

beskjed å få. Var det min egen skyld? Hadde jeg jobbet for mye? Tatt meg selv for lite på alvor? Eller for mye? Var det hevn? Straff? Skjebnen?

Da jeg skrev *Mater Nexus* hadde jeg allerede hatt kreftutvikling i livmortalappen, celleforandringer som utviklet seg til kreft. Ganske vanlig, og lett å få bukt med, så vidt jeg har forstått. Jeg fjernet deler av livmortalappen, i tre omganger med omtrent et års mellomrom. Før siste runde hadde det utviklet seg til «litt» kreft. Dette var på midten av nittitallet, og preget selvsagt livet mitt mye, blant annet ønsket legene å fjerne livmoren for å minske sjansene for ytterligere kreftutvikling. Med mindre jeg ville ha flere barn, da. Det ville jeg.

At jeg skulle få brystkreft nesten ti år etter urpremieren, og at jeg nå, tjue år senere, har fått spredning, har satt *Mater Nexus* i et spesielt lys for meg. Sceneteksten har vært en del av meg fra 1998, først gjennom tre års utvikling og skriving, og så gjennom arbeidet med de forskjellige produksjonene og møter med kunstnerne som har vært involvert, og med mange publikummere. Arbeidet med *Mater Nexus* ble en av mine største livsendrende erfaringer både som dramatiker, regissør og produsent. I relasjon til sceneteksten og produksjonene har jeg hatt mange ulike posisjoner: Fra å ha vært nøkkelpersonen som har stått aller innerst i kjernen av skapelsen, til å ha vært en utenforstående leverandør av tekst som er forandret og tilpasset andres ønsker for hva slags forestilling de ønsker å lage. Følelsen av å være utenfor der det egentlig skjer er det sikkert mange dramatikere som har hatt: å gå hjem fra premierefest når det tar av, fordi de som har jobbet med teksten din har delt en intens periode, mens du selv kanskje bare har vært til stede på første prøvedag og så på premieren. Med dette stykket har jeg også opplevd det.

Mater Nexus var den første stort anlagte sceneteksten jeg skrev. Arbeidet sprang ut fra både teoretisk tenkning rundt dramaturgi og praktisk erfaring som teatermenneske. Da jeg skrev hovedoppgave om dramaturgi på begynnelsen av nittitallet hadde jeg mange tanker om alternative måter å komponere scenetekst på. Det flerstemmige, simultane og visuelle tiltalte meg, og jeg ønsket å bryte med en mer tradisjonell dramaturgi, som jeg opplevde som éndimensjonal og hierarkisk. Jeg insisterte på å finne min måte å strukturere på, og ønsket å bryte med fastlåste idéer om hvordan dramaturgien skulle være. Jeg holdt blant annet på med film på den tiden, så ønsket om å bryte med tradisjon kom også fra det feltet, der det var en enda mer rigid tenkning om at det fantes én riktig dramaturgimodell som måtte følges – om man ville «lykkes» som manusforfatter. At jeg ville skrive om egne erfaringer og livssituasjoner som opptok meg, var en selvfølge, det tenkte jeg aldri på. Jeg hadde allerede debutert som romanforfatter, den boken var også befolket av kvinner i flere generasjoner.

At alt er politisk, uansett hvor poetisk eller visuelt eller psykologisk jeg samtidig erfarer og formidler det rundt meg, innså jeg med utviklingen av dette prosjektet. Kanskje det dramaturgiske var en kronglete og uortodoks måte å komme til feministisk tenkning på. Det gjorde meg i hvert fall bevisst at det ikke bare er innholdet, men også måten du forteller på som reflekterer tankegang og dermed virkelighetssyn. Og at måter å formidle på også bidrar til å forme mottakerens virkelighetssyn, uten at det er så lett å oppdage. Om du vil forandre noe, må du være bevisst at det er mange måter å fremstille verden rundt deg på. Hva som er sant, og at det finnes mange sannheter, er noe jeg har tematisert i omtrent alt jeg skriver. Mitt feministiske engasjement startet altså med *Mater Nexus*, fordi teksten fikk merkelappen «kvinnestykke», og jeg ble bedt om å uttale meg i mange sammenhenger med akkurat det perspektivet som utgangspunkt. Siden den gang har jeg vært spesielt opptatt av å påpeke hvordan ulike fremstillinger av kjønn skaper idéer om hva og hvem vi er.

At fokuset på *Mater Nexus* som «kvinnestykke» ikke var ensidig positivt sier seg selv. Det er jo del av denne forbannede dobbeltheten – at vi både vil bli tatt på alvor som mennesker, og at vi samtidig må velge om vi vil ta ansvar for å påpeke forskjellsbehandling og diskriminering på bakgrunn av for eksempel kjønn. Den doble posisjonen man havner i, der det ubehagelige i å bli definert som én som skriver fra en marginal posisjon, møter nødvendigheten av å måtte representere én som gjør det, er vanskelig å komme bort fra. Man ønsker jo å formidle sine historier og bli møtt uavhengig av merkelapp, og ikke bli redusert til en representant for «kvinneskraft», for eksempel. Hvordan jeg har møtt de ulike produksjonene av *Mater Nexus* er knyttet til dette paradokset.

Å arbeide med scenekunst og film er å ha makt over fremstillinger av oss mennesker. Med *Mater Nexus* opplevde jeg for første gang å se mange versjoner av «mine» kvinner i stykket. Fremstillingene var ulike og ga derfor ulike signaler om hva kvinnene representerte.

MANGEL PÅ KVINNEROLLER

Tilblivelsen av *Mater Nexus* kom ikke helt ut av det blå, men var respons på en henvendelse vinteren 1998 fra Det Åpne Teater og lederen Anne May Nilsen som i dialog med noen skuespillere og regissører hadde bestemt seg for å skape en plattform der mangelen på utfordrende kvinneroller i teatret kunne tematiseres – og kanskje også skapes. Med den bakgrunnen ble jeg og endel andre dramatikere invitert til å møte flere skuespillere en helg på teatret. Der snakket vi om hva slags løsningsstrategier vi kunne finne. Problemstillingen hadde ikke opptatt meg mye tidligere, og jeg følte meg heller ikke spesielt ansvarlig for å ordne opp for de kvinnelige skuespillerne. Men jeg begynte å forstå at karakterfremstillinger i



scenekunst, film og fjernsyn påvirker menneskers idéer om hvem og hva vi/de er, og forsto at det lett blir en sirkel, der stereotypier om for eksempel kjønn og seksualitet reproduseres i det uendelige. Jeg så at det fantes ressurser som ganske enkelt gikk til spille, i form av gode skuespillere som ikke fikk mulighet til å utnytte sitt potensiale, og i den forlengelse var det opplagt at det også var historier i samtiden som var underfortalt. Møtet ble en vekker for meg i forhold til dette, og jeg innså at det fantes potensialer her som jeg på mange måter allerede hadde tatt i bruk, både når det gjaldt kvinnekarakterer og alternative dramaturgiske modeller. Det ble fort klart for meg at jeg ikke hadde lyst til å gå inn i et samarbeide med andre dramatikere eller regissører om å skape et enkeltstående fellesprosjekt, slik noen foreslo. Jeg ville heller fortsette dialogen med skuespillerne på egne premisser. Jeg var kommet til et punkt der jeg visste at hvis jeg først skulle la dette føre til noe kreativt, så måtte jeg styre prosessen selv.

På Det Åpne Teater vinteren nittiåtte var det inspirerende å høre skuespillernes tanker om hva slags roller de gjerne ville spille, og også det de sa om seg selv og hvilke liv de levde – i relasjon til, og noen ganger som forklaring på, hva slags roller de ønsket å arbeide med. Jeg ba skuespillerne om å møte meg seks uker senere – så fikk vi se om jeg hadde en skisse å presentere for dem. De dukket opp, samt et par jeg inviterte inn i prosessen. Da hadde jeg de ni hovedkarakterene klare og konturene av en historie. Flere ganger før hadde jeg kretset om mor/barn-problematikk, kjærlighet, aldring, familieoppløsning, sykdom og død, og alltid med tanke på at forholdet til tid og bevisstheten om form var like viktig som de tematiske elementene. De ni karakterene skulle så langt mulig være likeverdige innenfor historien. Jeg ville fortelle om livene deres i en parallell struktur, der erfaringer, konfrontasjoner, gleder, lengsler og sorger ble vevd sammen til en helhet som skulle bli mer betydningsfull enn hver enkelt historie for seg.

Nå ville jeg skrive en tekst uten å tenke på hvor vanskelig det ville bli å få den realisert. Jeg ville skrive et stykke som var utfordrende i formen, både for dem som skulle arbeide med den og for publikum. Uten at det var et uttalt mål, ei heller noe premiss eller skjult ønske, ble det slik at *Mater Nexus* bare skulle ha kvinneroller. Det var med de kvinnelige skuespillerne prosjektet hadde begynt, og de første møtene hadde stor takhøyde. Alle delte raust av tid og erfaringer. Ingen fikk faste roller, nå var det utviklingen av karakterene jeg fokuserte på. Det handlet om fornuft og følelser, å lykkes eller mislykkes. Mange av karakterene var ulykkelige, noen visste ikke hvorfor, andre visste det så altfor godt. De forskjellige skuespillerne kunne bidra med forskjellig temperament, tempo og erfaringer.

Jeg ville skrive frem et flerdimensjonalt univers og bryte med det tradisjonelle. Samtidig trigget psykologisk-realistisk skuespillerkunst meg, kanskje også fordi jeg kunne mye om det, og visste at jeg likte «spillet», enkelt og greit: At et menneske har evnen til å transcendere til noe annet, som på en måte betyr å «bli» en annen. Men det mest fascinerende jeg vet, er når skuespilleren samtidig har evnen til å formidle en dobbelthet, at hun samtidig med å være denne andre, denne rollefiguren, også er seg selv – uten at det blir distanserende, verken i form av ironisering eller posering. Hvordan disse spill-konvensjonene kunne forenes med det poetiske og dramaturgisk utfordrende var noe av det som igangsatte mitt arbeide som dramatiker og regissør.

Kjønnsperspektiver hadde naturlig nok dukket opp i forlengelse av studiene mine ved Universitetet i Bergen. Med syttitallet hadde det også innenfor dramaturgiske studier dukket opp teorier som blant annet pekte på at den amerikanske industrifilmen, av noen kalt hollywood-modellen, som lente seg tydelig på den aristoteliske dramaturgiske strukturen, hadde likhetstrekk med den mannlige orgasmen. Det var både en morsom observasjon og en ganske smart metode for å forklare at dramaturgisk komposisjon blant annet handler om rytme, fart og spenningskurver. Men om man ønsket å reflektere over hvor mange ulike handlingstråder og bihistorier det kunne være plass til innenfor én fortelling, var det kanskje andre dramaturgiske modeller som egnet seg bedre som eksempler. Jeg hadde fattet interesse for hvordan enkelte påpekte at kvinner og menn fortalte historier på ulike måter, og tenkte mest at det kunne henge sammen med at vi hadde ulike erfaringskontekster, og at vi ble møtt med ulike forventninger. Jeg tenkte ikke at kvinner og menn var grunnleggende forskjellige, slik endel hevdet på syttitallet. Det at det kunne bli utfordrende å være én som skrev «kvinnestykker» hadde jeg allerede kjent på – jeg debuterte som romanforfatter i begynnelsen av nittitallet og hadde blant mange flotte forhåndspresentasjoner fått en stor dobbeltside i Dagbladet der jeg uttalte «men jeg skriver ikke ‘kvinnebøker’». Det var jo innlysende at jeg ikke ønsket å begrense mitt publikum til det halve potensialet – og jeg hadde heller aldri noen opplevelse av at det jeg skrev bare «passet» for, eller bare ville interessere, kvinner.

Men da *Mater Nexus* ble presentert i Stockholm opplevde jeg at teatret ønsket å markedsføre stykket som feministisk, og ikke på noen liten måte heller – «Det mest feministiske stykket siden *Jösses flickor*», sto det på enorme plakater som dukket opp rundt omkring i Stockholm. Ganske overveldende. Jeg ble stolt, tidene var jo i ferd med å forandre seg – og å bli sammenlignet med Suzanne Osten og Margareta Garpe var kult.



MANGE KARAKTERER – MANGE HISTORIER

Jeg skrev *Mater Nexus* mellom nittennittiåtte og totusen. Målet var å skape en scenetekst som var flerstemmig på mange måter. Den skulle hvile på ulike konvensjoner, slik at transformasjonen fra en sekvens til den neste ville bære mening, og slik at den formmessige helheten også bar på en historie. Det handlet om mange kvinner og mange livssituasjoner. Det er ikke bare en historie om Berit som får brystkreft, selv om den historien har vært litt mer sentral for meg nå når jeg for andre gang går på cellegift. I like stor grad er det en historie om Alina og hennes vanskelige forhold til moren, berømte Anna som ikke har venner, Guro som har vokst opp uten mor, Irene som ikke finner mening med livet, Lydia som er ekspert på russisk litteratur og har et alt for ryddig liv, fotograf Merete som ikke klarer å komme over at hun mistet sønnen i en ulykke da han var fire, ensomme Toril som endelig har møtt kjærligheten, men med en gift mann, og legen Vivian som har spiseforstyrrelser og er gravid med mannen som tidligere var gift med Lydia.

Jeg ønsket å skrive frem et visuelt landskap i endring, som både ville speile handlingene og samtidig fortelle en egen historie. Jeg ville veve inn intertekstuelle referanser, og lage en dramatisk tekst som ikke kunne plasseres i én bås, verken i forhold til intendert spillestil eller dramaturgi. Jeg ønsket også å gi utfordrende oppgaver til gode skuespillere. Nettopp det at flere skuespillere samtidig er tilstede i scenerommet med tilnærmet likeverdige roller og oppgaver, er etter mitt syn sentralt for å kunne skape interessant scenekunst. De medvirkende må både gi og ta fokus, man må lytte og respondere. I et scenerom med ni skuespillere som alle har bærende roller kreves det mye av deres evne til lytting og tilstedeværelse – de har alle ansvar både for den helhetlige forestillingens handling og fremdrift, men også for fremdriften av egen historie og handlingslinje. Dette ønsker jeg å legge til rette for i mine tekster for teatret, og å realisere gjennom regiarbeidet.

Jeg hadde tydelige tanker om hva slags komposisjon jeg ønsket å skape for sceneteksten, og min ryggmargrefleks sa meg at her ville jeg få problemer ved institusjonene. Mine forutanelser sa meg at det var flere dramaturger, teatersjefer og regissører som ville be meg om å slanke rollegalleriet, både fordi man nok ikke ville satse på å involvere så mange skuespillere på scenen i en produksjon basert på ny dramatik, og de ville nok også ønske én handlingslinje med én hovedkarakter eller to, og resten bipersoner. Dette var nittitallet. Med disse tankene som bakgrunn bestemte jeg meg for at det jeg nå igangsatte skulle bli en fri scenekunstproduksjon, og at jeg skulle ta regien selv. Samtidig, spesielt i tråd med min akademiske bakgrunn fra teatervitenskap i Bergen og fordi jeg hadde debutert som romanforfatter, var det en selvfølge at jeg ønsket å skape en scenetekst som andre også skulle kunne arbeide med – og skape sin egen tolkning av.

Samarbeidet med skuespillerne inspirerte meg i skrivearbeidet. Med treårig arbeidsstipend og skrivestøtte fra Norsk Kulturråd og Fond for Lyd og Bilde kunne jeg gå i gang med andre del av *Mater Nexus*, middagen hos Berit, hun med brystkreften. Det Åpne Teater, nå med Franzisca Aarflot som sjef, stilte igjen med et hjem for prosjektet, og jeg fikk et nytt verksted der jeg kunne teste den nye teksten på gulvet. Tekstens muligheter ble tydeligere for meg, mange ganger også i form av at mine antagelser om hvordan en situasjon kunne lede til en ny situasjon, viste seg gjennomførbar. Det som på papiret kunne se intrikat og forvirrende ut, viste seg å holde i massevis når bare skuespillerne levendegjorde karakterene på scenegulvet. Puslespillet på papiret fikk kropp og stemme. Skuespillerne bidro med kloke spørsmål og forslag, jeg var en lydhør verkstedsleder som fikk mange gode idéer fra åtte erfarne kvinner. Med latter og åpenhet tråklet vi gjennom hele annen del av stykket i løpet av to gode arbeidsuker.

Jeg skrev videre, nå på sluttdelen av stykket. Hvordan skulle det gå med alle sammen? Dette var en helt ny skrivefase, med vekt på monologer i et mer eksperimentelt formspråk. Noen måneder senere fikk jeg også prøve ut denne teksten på gulvet i nok et verksted. I min skriving hadde jeg forsøkt å skape et abstrakt rom for den siste delen av teksten, et rom hvor kvinnene kunne møtes med sine indre monologer, noe helt annet enn stykkets midtdel, den store middagen, som var preget av avbrutte samtaler og konfrontasjoner mellom de forskjellige karakterene. Jeg hadde skrevet inn forandringer i scenerommet i løpet av middagen, som jeg mente blant annet ville speile noe av det som skjedde i og mellom karakterene: Spisestuen vist seg å bli for trang for alle skjebnene, rommet presset seg frem mot publikum og hver av karakterene ble overlatt til seg selv – langbordet ble til småbord, ett til hver person. Ved starten av tredje del, «Åtte år senere», skrev jeg at aktørene var kommet

enda et steg nærmere publikum, de ble presset fremover av rommets endring, og måtte nå avlevere sine indre tanker direkte til publikum, tett opp til dem. Kunne teksten også skape et *felles* rom for kvinnene?

Omtrent samtidig med at jeg var ferdig med verkstedene fikk vi produksjonsstøtte til *Mater Nexus* fra Norsk Kulturråd. Da var jeg i Johannesburg, Sør-Afrika, for å holde avsluttende keynote speech på konferansen Women in Writing, der jeg var invitert som eneste deltager fra nord for det sørlige Afrika via NORAD. Det var bare seks år siden apartheid var over, og dette var kvinner i alle typer skriveyrker som skulle ha pepp og boost for å kunne arbeide innen sitt skrivefag i en ny verden med nye muligheter. Det var folk i alle aldre og alle hudfarger, men hovedvekten var fargete kvinner, og konferansen var initiert og arrangert av dem, mange fra Soweto. Før jeg reiste hadde jeg hørt flere si at jeg måtte forberede meg på en dårlig organisert konferanse der ingenting ville begynne punktlig. Mine rådgivere tok skammelig feil: Dette var en usedvanlig profesjonelt gjennomført konferanse, også med kulturminister og andre prominente gjester tilstede, og jeg følte meg bæret over å få dele erfaringen med de skrivende kvinnene jeg møtte. På forhånd hadde jeg planlagt foredraget mitt, men etter å ha vært tilstede i noen dager, og ha hørt innlegg og hatt samtaler med folk, innså jeg at en nitid oppramsing av alle våre fantastiske ordninger for kulturarbeidere, kunne virke mot sin hensikt og bli demotiverende i stedet for det motsatte. Jeg innså hvor heldige vi var i Norge. Og hvor mye mine eldre kolleger og gode politikere hadde jobbet for å få våre gode ordninger for kulturlivet på plass. Jeg skrev et helt nytt foredrag natt til den siste dagen for konferansen. Det ble for sterkt å skulle redegjøre for det vi hadde i Norge, og å fortelle hvor nær likestilling vi var – og samtidig så fjernt, for i Johannesburg ble det et luksusproblem. Et så omfattende og originalt skrivearbeide som *Mater Nexus* hadde ikke kunnet skje om jeg ikke hadde fått økonomisk støtte underveis, jeg hadde jo også familie og forsørgeransvar. Det ble en tale om å tro på din indre kraft, og å ikke gi opp ønsket om å fortelle på egne premisser. Mer om å tro på og skape kraft til endring, enn om hva slags strukturer vi allerede kunne nyte godene av her i Norge. Mitt kulturpolitiske engasjement vokste etter reisen til Sør-Afrika.

INNSIKT OG INSPIRASJON

Fra 1999 var Halldis Hoaas dramaturg på *Mater Nexus*. Det ble starten på mange års samarbeide. Hovedoppgaven jeg skrev om dramaturgi i 1991, omfattet teori såvel som endel praktiske komponenter. Jeg hadde også intervjuet flere virksomme dramaturger i norsk teater, film og fjernsyn, om deres arbeidsområder og faglige ståsteder. Dramaturgrollen i teater

hadde dessuten vært tydelig fokusert i studiene i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen, både fra et historisk perspektiv og i samtidsteatret. Via Knut Ove Arntzen ble vi introdusert til sterke dramaturgstemmer på kontinentet, blant annet hadde han tatt oss med til Kaai Theater i Brüssel der vi møtte den profilerte dramaturgen Marianne Van Kerkhoven. Både gjennom den praktiske tilnærmingen i studiet og hovedoppgavearbeidet mitt, og gjennom den mer teoretiske delen av oppgaven, reflekterte jeg over hva dramaturgisk fokus og en dramaturg kunne tilføre det kunstneriske arbeidet.

Selv fikk jeg jobb som dramaturg og produsent i NRK Radioteatret etter at jeg en kort periode underviste ved teatervitenskap i Bergen rett etter studiene. Jeg ble siden hentet til NRK drama-avdelingen, der jeg jobbet et halvt års tid før jeg bestemte meg for å bli frilans og ambulere mellom egne kunstneriske prosjekter og enkeltstående dramaturgoppdrag. Det ble en kunstnerisk eksplosiv tid for meg: jeg debuterte som kortfilmskaper i åttini, teaterregissør i nittién, og i nittitre laget jeg min første selvstendige produksjon i NRK Radioteatret og debuterte som romanforfatter på Aschehoug. Da jeg begynte arbeidet som dramaturg fikk jeg prøvd ut mange av tankene fra hovedoppgave-arbeidet i praksis, men selv hadde jeg ikke hatt med meg dramaturg i mine første arbeider som regissør. Med *Mater Nexus* var det på tide.

Jeg traff Halldis Hoaas omtrent midtveis i utviklingsprosessen, og hun fulgte meg siden som dramaturg på de fleste av mine scenetekst- og scenekunstprosjekter i Norge i nesten femten år. Hun var frilans dramaturg, etter først å ha arbeidet på Det Norske Teatret i et halvt liv, og så på Nationaltheatret i noen år der hun blant annet startet opp Ibsen-festivalen. Hun var også to år ved Los Angeles Theatre Centre. Halldis arbeidet blant annet tett med Stein Winge på hans store europeiske operaproduksjoner, hun var også tilknyttet dansekompaniet DansDesign og mange andre profilerte kunstnere i skjæringspunktet dans, sang, musikk, teater. Halldis hadde enorm erfaring fra praksisfeltet, og tenkte alltid scenisk. Hun var en som like gjerne brukte musikktermer som litteraturtermer, en som forsto rytmikk og musikalitet, en som stilte få kloke spørsmål og aldri kom med detaljkommentarer som stort sett bare virker dumme eller stoppende i en prosess. Også fra andre deler av kulturfeltet hadde hun stor erfaring, blant annet bidro hun til utviklingen av scenekunstordningen ved Norsk Kulturråd, og var også rektor i en periode ved Statens Teaterhøgskole. Halldis var svært kunnskapsrik med et mangfold av referanser, og hun ga meg både tillit og forståelse for hvor jeg ville med det jeg gjorde, jeg kunne ikke gjøre noe lettvint eller jålete. Hun fulgte hele karrieren min, og fungerte slik jeg hadde innsett i mitt hovedfagsarbeide at en dramaturg burde være: En person som medvirker til utvikling av et kunstnerskap i sin helhet, ikke kun enkeltprosjekter. I henne hadde jeg en sterk alliert med spesielt god innsikt i utvikling av ny

scenetekst. For *Mater Nexus* var ikke Halldis bare en klok dramaturg, men hun bidro også med hele sitt nettverk av mulige samarbeidspartnere, slik at jeg fikk den nødvendige fornemmelsen av at hun virkelig trodde på prosjektet. For avrundingen og finslipingen av teksten var hun en viktig støttespiller.

Prologen *Til, Fra* i *Mater Nexus* var det aller siste jeg skrev, etter at verkstedet for scenetekstens tredje del var avsluttet. I nittién laget jeg forestillingen *Footfalls, en natt ved horisonten* på Verftet i Bergen. Der lot jeg Gunnar Ekelöfs diktsamling *Fragment av abstrakt teater* (1927) møte Samuel Becketts *Footfalls* (1975), med 'helvetestalen' fra James Joyce's *Portrett av en kunstner som ung mann* som start på forestillingen. Liv Heløe spilte den nitti år gamle moren og Marianne Ustvedt den voksne datteren hennes. Det var en fri produksjon med Den Nationale Scene som samarbeidspartner. Min store interesse for Beckett, både som dramatiker, lyriker og skjønnlitterær forfatter, var kanskje medvirkende til at idéen om en overskriving av hans *Come and Go* (1965) ble til prologen i *Mater Nexus*. Siden brukte jeg også Beckett's *Quad* (1981) som oppvarmingsøvelse hver morgen da jeg arbeidet med prøvene til min scenetekst *Square* (Oslo, Litteraturhuset 2009). Anvisningene Beckett gir til bevegelse og rytme er kanskje på sitt aller strengeste i *Quad* og lignende arbeider, men for *Come and Go* er også anvisningene svært nøyaktige, og derfor både utfordrende og morsomme å knekke koden til. Det formelt stringente scenespråket som også manifesterer seg i prologen til *Mater Nexus*, der det er nøyaktig beskrevet hvordan de ni karakterene skal bevege seg på scenen, er en av variantene på «reisen» *Mater Nexus* tilbyr om ulike teaterformer og spillestiler.

Tsjekhov er også et av mine forbilder i likhet med Beckett. På den ene side beundrer jeg Tsjekhovs evne til å skape multikarakterhistorier, der flere karakterer er likeverdig representert. Hver karakter blir interessant på sitt individuelle vis, og det gjør at dramatikken blir mer en tids- og stedshistorie enn én enkelt persons historie. Alle spiller hovedroller i egne liv, slik det er i det virkelige livet. På den andre side har hans evne til å balansere mellom komedie og tragedie alltid inspirert meg. Jeg leste Tsjekhov helt fra jeg begynte å interessere meg for teater, og fikk fornyet interesse gjennom min hovedfagsveileder Kjell Helgheims introduksjoner ved Universitetet i Bergen på begynnelsen av nittitallet. I 2011 skrev jeg essayet *Prozorov-syskena* i boken *Søsken* på Samlaget. Det var en slags tenkt iscenesettelse av *Tre Søstre* der jeg starter med den melankolske slutten, og slutter med starten der Irina har fødselsdag og skal feires. Min scenetekst *Epler som faller* som fikk urpremiere i Melbourne, Australia i 2016, har også referanser til Tsjekhovs dramatik.

I *Mater Nexus* gjorde jeg referansene til Tsjekhovs dramatikk både implisitte og eksplisitte. Implisitt gjennom de familiære relasjonene og arveproblematikken til søsknene Berit, Toril og Irene, samt broren Andreas med kona Nanna, som gir ekko til søsknene Prozorov i *Tre søstre*: Olga, Masja, Irina og Andrej med konen Natasja. Mens en eksplisitt referanse til Tsjekhov er at én av karakterene i min scenetekst er ekspert på hans forfatterskap: Lydia Myhre er førsteamanuensis i russisk litteratur med Tsjekhov som spesial, og siterer blant annet karakteren Tusenbach fra *Tre Søstre* i en tale i middagsselskapet i annen del av *Mater Nexus*.

Dramaturg Halldis Hoaas kunne både Beckett og Tsjekhov til fingerspissene. Hun forsto hva jeg var ute etter både når det gjaldt min overskriving av Becketts *Come and Go*, og hadde gode spørsmål og kommentarer når det gjaldt infiltreringen av Tsjekhov-referansene. Med dette var den endelige sceneteksten snart klar for å møte skuespillere og kunstnerisk team.

Før prøvestart finslippte jeg replikker, strøk overlappende sekvenser og spisset situasjoner slik at karakterenes ulike motivasjoner ble tydelige. Målet var hele tiden å få til den gode balansen mellom latter og gråt, det skulle være morsomt også, på tross av seriøs tematikk og tragiske skjebner. For meg handler humor i scenetekst mye om underfundighet og timing fra skuespilleres side, ikke så mye om åpenbart latter-frieri og slagkraftige replikker. Dermed er det ofte slik at humoren først oppleves når vi er på gulvet og skuespillerne oppdager hva de kan gjøre i «hullene» - der det ikke er replikker. I *Mater Nexus* er den mest tragiske skikkelsen, hun som i løpet av stykket tar selvmord, også den karakteren som oftest opptrer som comic relief. Jeg visste at det kun var gjennom nitid prøving og timing at det absurde i hennes usikkerhet og hennes forsiktige latter på feil steder ville få humoren frem. Det fantes andre situasjoner også, så klart, som møtet mellom Merete som har mistet sønnen sin i en ulykke og som terapeutisk har brukt fotografering av barn i krig for å komme over dette, og som på hagefest hos forlaget møter en arrogant og selvcentrert stjerneforfatter som har skrevet romanen «Samtaler i speil». Men som med flere andre punkter i stykket, og for øvrig i det meste av det andre jeg har skrevet, så er det ikke alle som ville le av stjerneforfatterens oppførsel, noe jeg liker. Alt henvender seg ikke til alle på samme måte, selv ikke innenfor samme verk. Humring og undertrykt latter der andre sitter med tårer i øynene er ganske herlig for en dramatiker. Latterbrøl er overvurdert.



(bildet skal stå på en dobbeltside til venstre sammen med bildet på side 164)

UT AV NORGE

Som kortfilmskaper deltok jeg på kvinnefilmfestivalen i Créteil, Paris, i 1992 med den poetiske svart-hvitt filmen *Hespetre* som eneste skandinaviske bidrag i hovedprogrammet for kortfilm. Filmen ble vist et dusin steder rundt omkring i verden, og var i distribusjon fra Canada og Hong Kong. I Paris møtte jeg Suzanne Osten som var årets filmprofil. Hun regisserer både film og teater, skriver og underviser. Det var inspirerende å møte et forbilde som henne som jeg hadde så stor respekt for. Siden sendte hun meg sitt siste spillefilmprosjekt for at jeg skulle lese manus og gi tilbakemeldinger. Det var med tanke på at jeg skulle være regiassistent for henne på filmen som var planlagt gjort i Gudbrandsdalen i Norge. Dessverre fikk hun ikke finansiert filmen, og det ble ikke noe av, men hennes positivitet også overfor mine mange kommentarer på manuskriptet hennes, satte jeg enormt pris på. Da *Mater Nexus* var ferdig skrevet spurte jeg henne om hun ville lese og gi meg tilbakemeldinger. Grunnen var helt enkelt at jeg hadde behov for øyne utenfor det norske miljøet, en leser som ikke var beslutningstager eller kunne påvirke karrieren min. Trodde jeg. Det medførte at Osten, etter å ha lest stykket, sendte meg en kort melding hvor det sto at hun hadde lest; manuset var modent, klokt og mangefasettert, og nå hadde hun smelt manuset i



(bildet skal stå på en dobbeltside til høyre sammen med bildet på side 163)

bordet til sjefene på Stadsteatern og sagt at hvis de ikke antar dette så er de idioter. Like etter fikk jeg telefon fra Stockholms Stadsteater med spørsmål om de kunne få lov til å lage en produksjon av *Mater Nexus*. Jeg var selvsagt lykkelig, og overrasket over hvor lett det var å få innpass på et av de største teatrene i Norden. Dermed hadde vi mye god energi å fylle forproduksjonsfasen og prøveperioden med, på Det Åpne Teater i Oslo.

Så fikk jeg agent i Sverige som skulle ivareta mine interesser og forsøksvis tjene noe på stykkene mine. Berit Gullberg, sjefen i Colombine Teaterförlag, foreslo raskt at jeg skulle forandre tittelen. Hun mente *Mater Nexus* var for vag og intellektuell, og at om jeg hadde noe enklere så ville det gjøre videresalg lettere. «Kvinnorna rundt bordet», foreslo hun. Hun ønsket å selge det som et «kvinnestykke». Tittelen hadde det vært vanskelig å finne frem til, men da søknad om produksjonsstøtte i Norge skulle sendes inn blant annet til Norsk Kulturråd hadde jeg kniven på strupen og var nødt til å finne tittel. Jeg nærmest tvang min mann og kollega Ulf Breistrand til å være med på en omfattende diskusjon på jakt etter tittelen. En hel arbeidsdag gikk med før vi endte med et av de forslagene Ulf hadde lansert tidligere på dagen, det hang liksom i luften, både tydelig og mystisk: *Mater Nexus*. Men hva betyr det, spurte jeg. Joda, vi visste at mater betydde mor, men hva med nexus? Visste han det? Nei, det bare falt så lett i munnen. Noe måtte det jo være. Da jeg fant ut at nexus betød en forbindelse mellom to likeverdige grammatikalske enheter, var jeg ikke i tvil: Mor, forbindelser og likeverd passet

usedvanlig godt, syntes jeg: Det ble *Mater Nexus*. Etterpå var det umulig å endre, uansett hva agenten sa. Men på finsk ble stykket til *Äiti meidän* i 2004, en omskriving av bønningen Fader Vår til Moder Vår, og på japansk i 2008 ble tittelen *Kyunin no onna* – Ni mennesker, type kvinne.

Urpremiereproduksjonen fikk sitt hjem på Det Åpne Teater, nå Dramatikkens Hus, som var medprodusent. Det at vi kunne være i samme hus gjennom hele prøveperioden føltes som ren luksus for oss med erfaringer fra ikke-institusjonelle produksjoner. Stockholm Stadsteaters planlagte produksjon medvirket nok også til at alle rundt hadde tro på mine visjoner og gikk inn i arbeidet med stort engasjement. Som gammel «elevrådspamp», prosjektleder og regissør, også for film og radio, hadde jeg mange tanker om godt lederskap, noe som ble viktig for å styre en så omfattende produksjon med få midler. Noe jeg siden har blitt mer bevisst på, er også at scenetekstene mine fremtvinger en organisering av prøvetiden der alle medvirkende er like viktige i forhold til tildelt prøvetid og fokus fra regissør. Om det er god ledelse av et prosjekt som hviler på den type manus, vil skuespillerne også ta ansvar for hverandre, fordi det for alle sammen før eller siden vil peke tilbake til dem selv. Av de medvirkende hadde skuespillerne Anitra Terese Eriksen og Marianne Ustvedt begge deltatt i tekstutviklingsprosessen fra starten. Gjennom samarbeidsavtaler «fikk vi» Marianne Krogh og Ulrikke Greve fra Det Norske Teatret og en nyutdannet Ine Jansen fra Nationaltheatret. I tillegg var jeg så heldig å få arbeide med Inger Heldal, Liv Heløe, Kristin Kajander og Hanne Lindbæk.

Flere ganger underveis i prøveperioden hørte jeg skuespillerne si at nei – du må ikke være så rask til å stryke, det er en bra tekst! Men sceneteksten må alltid underordne seg den konkrete tiden den utspilles i, stedet den iscenesettes på og de menneskene som formidler den. Min rytmefølelse, sans for hva som med hell skulle repeteres, og hva man ikke behøvde å få repetert, gjorde det selvsagt nødvendig med tilpasninger til den forestillingen akkurat *vi* laget der og da – i Hallen på Det Åpne Teater i november 2000 til januar 2001. Alle som var involvert i den kunstneriske prosessen skulle føle at de bidro til det endelige kunstneriske resultat i kraft av at det var nettopp dem som var med. Kanskje fordi jeg var så klar i forhold til hvor vi skulle, fungerte det bra og ble ikke utflytende og lite effektivt, som jo kan være en fare. Men man må ha tid til å lytte. I prøvetiden var det åpenbart at den forflytting av fokus som finnes i teksten, også måtte danne grunnlaget for hvordan vi arbeidet. Ingen kunne ta for mye fokus i prøvearbeidet, det var alltid en annen som hadde noe like viktig i neste situasjon, og derfor kom en kollektiv arbeidsform naturlig. Erfaringen med *Mater Nexus* har blitt den

metodiske tilnærmingen jeg har brukt som regissør siden: Mye eierskap, tillit, likeverd og kjærlighet.

Halldis Hoaas koblet meg med noen av de beste i bransjen, blant annet Åse Hegrenes som scenograf og kostymedesigner. Senere samarbeidet jeg med Åse da jeg iscenesatte *Medealand* av Sara Stridsberg på DNS i 2014. Med lysdesigner Marianne Thallaug Wedset ble *Mater Nexus* den første av mange produksjoner vi samarbeidet om i årene som kom. Produksjonsleder Pelle Gustavsen og inspisient Knut Børressen var av de mest rutinerne i bransjen og bidro til gode arbeidsrutiner og trygg stemning. I tillegg hadde vi talentfulle Sverre Indris Joner som komponist – en som klarte spennet fra klassisk klaver til tango-fiolin av første klasse, innspilt med fiolinisten Atle Sponberg. Fiolininnspillingene er et eget poeng i sceneteksten, det er innspillingene til en av karakterene i stykket, den berømte fiolinisten Anna Calivera, som spilles i løpet av middagsscenen.

Ragnhild Mærli var produsent og en ung Maria Bock var med som sufflør, før hun ble skuespiller. Siren Leirvåg var redaktør for et skikkelig program med flere fordypende artikler, mens Olav Torbjørn Skare var i programredaksjonen, og også ivaretok markedsføringen på vegne av Det Åpne Teater inntil han ble hentet til Nationalteatret for nye oppgaver der. I alt var rundt trettifem dyktige mennesker i sving for å få gjennomført produksjonen. Jeg er overbevist om at den erfaringen jeg fikk ved å være kompromissløs i alle ledd, ved å stille strenge profesjonalitetskrav hele veien, til samtidig å skape et rom som var åpent og omsorgsfullt, kreativt og effektivt, gjorde dette til et særegent prosjekt.

SLUTTEN

I siste del av *Mater Nexus* har jeg skrevet i sceneanvisningene at det kan projiseres en film som del av scenebildet. Først som handling i pausen mellom del 2 og del 3: «En vegg eller et teppe skjuler Berits spisestue. Her kan et enormt pikebabyansikt projiseres, og i løpet av pausen transformeres langsomt og jevnt i alder til cirka åtte år. Filmen kan også vises der publikum befinner seg i pausen.» Så begynner tredje del, og her er det skrevet: «I løpet av denne delen kan pikeansiktet, nå omtrent åtte år, langsomt transformeres til oldingekvinne, gjennom alle kvinnealderens faser. Dette bør skje umerkelig, i jevn rytme, og aldri kommenteres av aktørene på scenen.» Det er selvsagt et valg å følge sceneanvisninger eller ikke, og såpass ressurskrevende som det er, og utfordrende regimessig, så har jeg ikke sett noen andre produksjoner med film mot slutten av forestillingen. Jeg tror det handler om mange ting. Sluttdelen krever en helt annen kunstnerisk tilnærming enn de to første delene, og igjen noe annet enn prologen som mer blir en koreografisk oppgave. Flere av regissørene som

har jobbet med *Mater Nexus* har nok vært mer hjemme i det psykologisk-realistiske, og det har også vært mer tradisjon for dette der sceneteksten er blitt produsert. Det er utfordrende å finne grepet på siste del om man er godt plantet i det tradisjonelle teatret. På papiret ser det ut som monologer, og man kan fort tenke at dette blir kjedelig: her må vi stryke i teksten for å få en iscenesettelse til å svinge. Men hvis premisset er at dette er som et felles orkesterverk for den menneskelige stemme – et kollektivt stemmekor, så blir utfordringen for de som arbeider med stoffet å arbeide med hvordan tekstdelene veves sammen gjennom musikalitet og rytmikk, og i tillegg må man også skape en visuell og handlingsmessig form. I samtaler jeg har hatt med regissørene har jeg alltid tipset dem om at det lønner seg å sette i gang så tidlig som mulig i prøveprosessessen å arbeide med den delen av stykket. Da jeg regisserte urpremieren brukte jeg blant annet monologene i tredje del som oppvarming helt fra prøvestart, og forarbeidet til videoen startet vi med et år før premieretidspunktet. Jeg samarbeidet med lysdesigner/fotograf Marianne Thallaug Wedset om regien. Førtifem kvinner i alle aldre stilte til videoopptak, til det som ble en såkalt morfefilm. Det var videokunstner Ivar Smedstad som laget sammenstillingen av de ulike kvinneansiktene til en video der ansiktet til en tre måneder gammel babypike langsomt forvandlet seg til en nesten hundre år gammel kvinne, med alle de andre ansiktene som sømløse mellomstadier på veien. Samtidig tok Marianne portretter av kvinnene. Noen av fotografiene ble til utstillingen *En mannsalder* som Marianne viste i Smia, teatrets kafé, i hele spilleperioden – som varte i ganske mange flere dager enn hva som nå dessverre er vanlig for frie produksjoner i første spilleperiode. Senere ble fotoutstillingen vist i Bergen under Festspillene 2001 og morfefilmen ble vist i Berlin under en festival noen år senere. I vår forestilling viste vi første del av videoen i pausen og ute i pauseområdet.

Det måtte en mann til for å gjøre *Mater Nexus* komplett i 2001. Jeg hadde tenkt mye på at jeg ikke hadde skrevet en eneste rolle for en mann i sceneteksten, og lurte på hvordan jeg som regissør likevel kunne «gjøre bot» på dette. Resultatet ble at Anna Caliveras musikk fikk sitt klimaks på slutten. Endelig blir den klassiske fiolinmusikken som utover i forestillingen lignet mer og mer på tango, til en ekte tango, og Toril, den av karakterene i stykket som mest eksplisitt tematiserer en tro på at en kjærlighetsrelasjon er mulig, fikk i min Oslo-forestilling lov til å avrunde forestillingen: I det lyset sakte forsvant mellom trestammene i parken, og tangoen man hadde hørt bygge seg opp, nå endelig ble til en vakker fullendt tango, så vi henne og mannen danse en tango mellom trestammene i parken. Ved et lykketreff var skuespiller Kristin Kajander både en svært habil tangodanser og en strålende

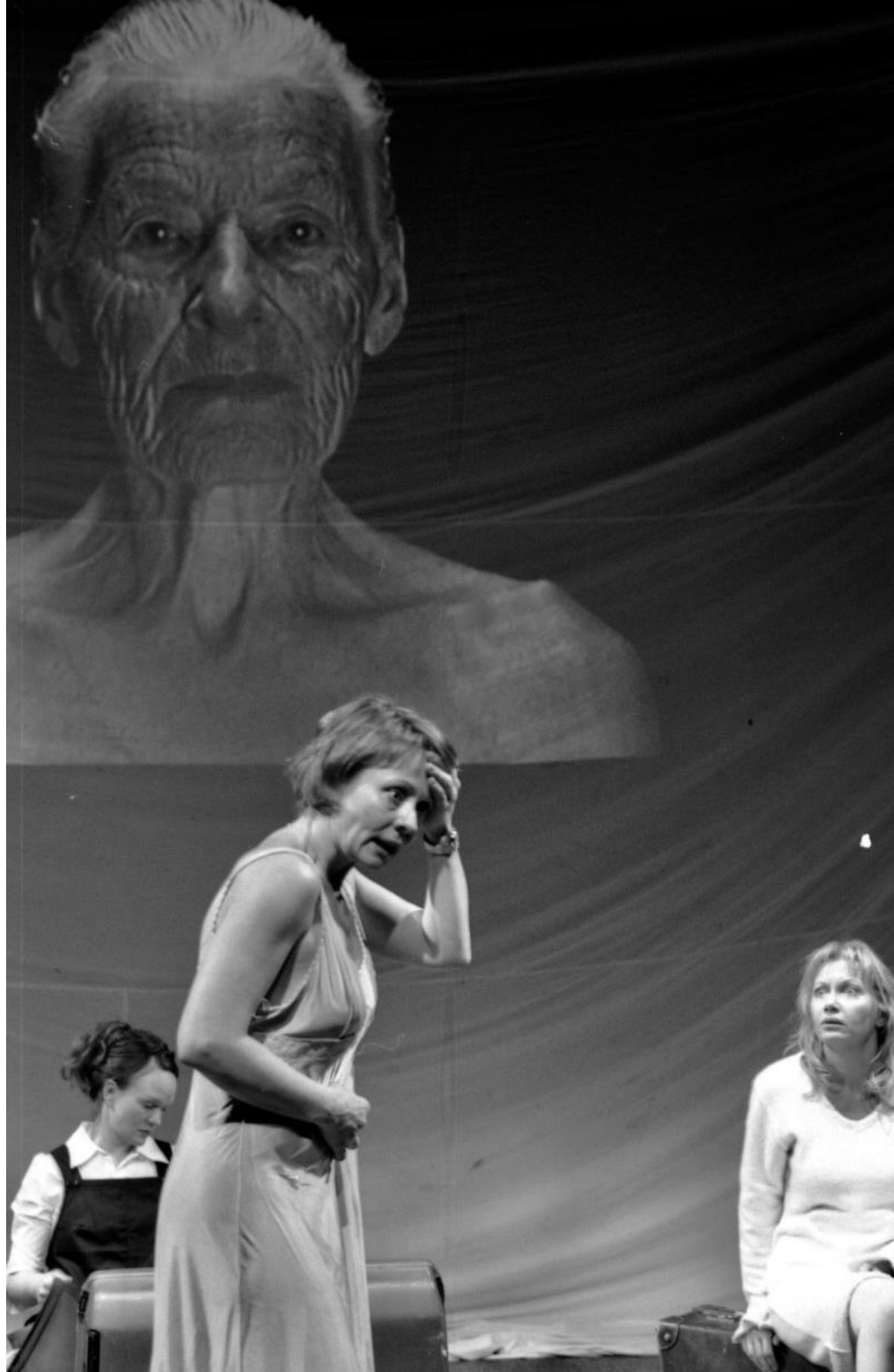
bra skuespiller, så dette ble et vakkert utropstegn etter siste del der Berits død avdekker de andres hjelpeløshet i sine respektive liv.

Urpremieren fant utrolig nok sted nøyaktig hundre år etter at *Tre Søstre* av mitt forbilde Anton Tsjekhov hadde urpremiere ved Kunstner-teatret i Moskva. Det var ikke planlagt!

KRITIKK OG REAKSJONER I OSLO

I ettertidens lys går det nok an å si at det var overveldende å møte responsen på stykket. Mennesker av alle aldre og kjønn meldte seg med svært positive kommentarer. Selv husker jeg blant annet Lisbeth Bodd, hovedperson i legendariske Verdensteatret som rett etter forestillingen sa til meg at hun hadde fått igjen troen på «tekst-teater», før hun begynte å snakke lenge og mye om moren sin. Det var det mange som gjorde etter forestillingens slutt, den forløste tydeligvis mange tanker om oppvekst og relasjon til mødre som også ønsket å leve egne liv.

En dag før forestilling kom en av de mest anerkjente kvinnelige skuespillerne i Norge egenhendig med blomster til hele ensemblet og stor takk, og jeg tenkte at her handler det også om at vi har vist en forestilling med kvinneroller som hun ser er interessante, kanskje hun følte et slags håp om at fokuset på behovet for mer varierte og drivende kvinneroller faktisk kunne resultere i noe mer enn tomme ord? Skuespillerensemblet gjorde en formidabel jobb, og fikk bare positive anmeldelser, så det ble på mange måter et helt konkret tilbud om kvinneroller som var langt fra å være klisjéfigurer eller objekter. Litteraturviter Wenche Larsen med doktorgrad på Cecilie Løveids dramatik, kommenterte i 2020 dette om forestillingen i Oslo i 2001 under mitt facebookinnlegg der jeg annonserte nytugivelse av *Mater Nexus*: «Det var en stor teateropplevelse! En usedvanlig dyp, emosjonell anayse av komplekse kvinneliv knytta sammen gjennom "mater nexus", utfordra av menneskelige svakheter og forskjeller. Sterke, interessante roller og dialoger gripende formidla av en usedvanlig flott gjeng av kvinnelige skuespillere. Kvalitet på alle plan med modig avslutning med en vakker, lidenskapelig tango. Vi var en oppglødd flokk som gikk løfta ut av salen. Oppsetningen burde spilles hver 8. mars som en gave til kvinnene! Jeg så også oppsetningen i Stockholm, men den var ikke på langt nær så sterk. Håper stykket får et langt liv!». Stykket har fått et langt liv – det er blant annet skrevet flere akademiske artikler om det, i tillegg til en masteroppgave, bacheloroppgaver og det er brukt i undervisning av dramatik og gitt som eksamensoppgaver ved flere universiteter. Det er også iscenesatt i flere amatørteater-sammenhenger.



Anmeldelsene var gode, og publikum mange. Jeg var det kvinnelige svaret på Lars Norén (Rossiné i Dagbladet 8.2.01) og jeg delte en fandenivoldskhet med Tsjekhov når det gjaldt å harselere over borgerskapet (Refsdal Moe i Morgenbladet 9.2.01). *Mater Nexus* var også noe av det mest feministiske som hadde blitt vist på en norsk scene (Lou Larsen i Nationen 1.2.01). Det siste var ikke intendert, og jeg tror at det at det bare var kvinner på scenen, og at problemstillingene kretset rundt det å få eller ikke få barn, det å være forelder, relasjoner til venner og søsken og så videre, fremhevet dette. Men jeg som hadde blitt voksen på starten av åttitallet, og som ikke hadde radikale foreldre, jeg tenkte mest på min tematikk som menneskelig, ikke spesielt kvinnelig. Jeg så på meg selv som et menneske i verden. Mest av alt var sceneteksten, slik jeg tenkte da, et slags øyeblikksbilde av hvordan livet utspilte seg for en del mennesker – tilfeldigvis kvinner. Grunnen til at jeg bare hadde skrevet for kvinner var jo i første rekke at det var mye lettere å få kvinnelige skuespillere til å delta i verksteder: gode skuespillere som ikke var opptatt med småroller som politi og brannmenn i fjernsynsserier eller filmproduksjoner. Skuespillerne jeg arbeidet med fant det faglig viktig og interessant å være med på en prosess frem mot ferdig scenetekst. Det skulle bare mangle at det da ikke var deres virkelighetsforståelser jeg innreflekterte i teksten jeg skrev frem.

Reaksjonene var både mange og bra, men likevel gikk det fire år før jeg hadde en ny urpremiere, på tross av mange forsøk på å slippe til. I ettertid begynte jeg å lure på om dette hadde to årsaker: det ene var at jeg skrev det mange kalte for et «kvinnestykke», og det andre var at jeg både skrev og regisserte *Mater Nexus*. Flere kommentarer jeg fikk i de årene tydet på at det var noen som mente jeg gapte for høyt. Jeg burde holde meg til skrivingen. Men min bakgrunn var jo fra teatret – jeg var et praktisk menneske, og trengte å være i samarbeide med andre. Hvorfor skulle jeg ellers skrive for teatret? Nå trengte jeg å tjene penger, og håpet selvsagt at suksessen skulle gi meg større mulighet som dramatiker og regissør. Men det var kanskje ikke plass for meg ved institusjonsteatrene? Kanskje de (mannlige teatersjefene) ikke trodde at jeg kunne skrive roller for menn, og at det tross alt var viktigst? Eller hadde det noe å gjøre med at jeg var kvinne, og at jeg ble for grådig – at jeg både skrev og regisserte, og til og med et stykke med mange roller for en stor scene? Tok jeg for stor plass?

«BARE» DRAMATIKER

Utålmodig hadde jeg vært i kontakt med Suzanne Osten for å spørre om hun hadde noen informasjon om når Stockholm Stadsteater ville sette opp *Mater Nexus*. Joda, de hadde kjøpt stykket og det var klart at det skulle bli produksjon – men når? Svaret hennes har jeg reflektert over mange ganger siden. En lang kjede av forklaringer om dynamikken ved et stort

institusjonsteater. Først, sa Suzanne Osten, skal de viktige mannlige regissørene i dialog med teatersjefen, velge prosjekter for teatrets største scene med dramatik skrevet av store mannlige dramatikere. Der får de også velge de beste mannlige skuespillerne til de store herrerollene og de beste kvinnelige skuespillerne til selv de minste kvinnerollene. Så skal de noe yngre mannlige regissørene velge sine stykker skrevet av mannlige dramatikere til mellom-scenen, og velge de nest-beste mannlige skuespillerne til de store herrerollene der. Og så videre og så videre. Til slutt, sa Suzanne, får de kvinnelige regissørene velge stykker skrevet av kvinner for de minste scenene – og de må velge blant de kvinnelige skuespillerne som nå er tilgjengelige. Vær tålmodig, var hennes råd! Ikke lenge etter fikk jeg faktisk beskjed om at Åsa Kalmér skulle regissere *Mater Nexus* i Stockholm, at forestillingen skulle iscenesettes på den mellomstore scenen, Klarascenen, med kapasitet for trehundre personer, og når premieren skulle finne sted. Det var bare femten måneder etter vår forestilling i Oslo, så jeg kunne ikke klage. Jeg kjenner dramatikere som har ventet både i årevis og forgjeves på at stykkene som er innkjøpt skal komme på plakaten – man må være forberedt på alt og kan ikke annet enn å stå med hatten i hånda over for et apparat der det er så mange variabler å ta hensyn til. At sceneteksten som oftest er utgangspunktet for hele teatrets drift, og at dramatikerne dermed er svært så dyrebare for teatrene er det mange som glemmer på veien. Jeg har alltid vært tilhenger av å ha hatten på hodet, og det sier vel litt om mitt ambivalente forhold til institusjonene.

Åsa Kalmér hadde ansvar for både regi og scenografi. Hun hadde akkurat mistet sin mor på grunn av en kreftsykdom og var sterkt preget av det. For henne ble arbeidet med *Mater Nexus* også terapeutisk, også som én av tre søstre, slik Berit, Toril og Irene er i stykket. Nå var jeg «bare» dramatiker. *Mater Nexus* er skrevet med bevissthet om at den skal kunne iscenesettes av andre enn meg selv. Jeg hadde allerede debutert som romanforfatter, og ønsket at tekstene som jeg skrev for teater skulle være tilgjengelige for hvem som helst som ønsket å arbeide med dem. Men rollen som «bare» dramatiker i forhold til et produksjonsapparat og en regissør, hadde jeg kun opplevd i dramaproduksjon for NRK TV som episodeforfatter for dramaserien *Offshore*.

Jeg ble invitert til Stockholm to ganger før prøveperioden var i gang, og møtte både Åsa Kalmér og kostymedesigneren. Vi snakket om teater, vi snakket om stykket og om våre privatliv, og skapte dermed grunnlag for å være i kontakt via epost og telefon etter at jeg var tilbake i Oslo. Åsa ville gjøre endringer når det gjaldt prologen, og spurte meg om hva jeg tenkte om at hun brukte tretten i stedet for ni skuespillere, som jeg originalt skrev teksten for, til tross for at det jo er tretten roller i stykket. Jeg ønsket å se teksten bli realisert på en annen

måte enn hva jeg selv hadde gjort som regissør, så jeg godtok dette. Det var spennende å se hva andre valg ville føre til, valg som var hentet ut av arbeidet med min tekst. Da jeg laget kortfilmen *Hespetre* i 1992 hadde jeg vært gjennom en prosess der min samarbeidspartner og filmfotograf Pål Øie, nå spillefilmregissør, flere ganger foreslo at vi kunne filme noe mer materiale, fordi man ikke helt visste hva man ville trenge i klippet. Da jeg klippet filmen, forsøkte jeg å hente inn fine sekvenser som ikke var del av mitt manuskript, men det gikk ikke. Det ble umusikalsk. Manuskriptet var så tett vevd, det meningsbærende så gjennomtenkt, at det ikke førte til annet enn en følelse av rot, noe andre som kom innom klipperommet også mente. Det viste seg at det jeg hadde tenkt om dramaturgisk struktur var som en komposisjon – den musikalske teften holdt mål. Jeg kunne kanskje referert til den erfaringen, og sagt nei til endringer i *Mater Nexus*, men det falt meg ikke inn.

Jeg godtok altså at Kalmér laget sin egen prolog, der alle tretten karakterer «våkner» til live samtidig på scenen og gjør sine dagligdags-handlinger som et rituale. Dette ble en erstatning for min prolog *Til, Fra*, som er en overskriving av Becketts *Kommer og går*, der tre kvinner på en benk og deres ritualiserte samtale hvor to av dem deler en hemmelighet om den tredje, gjentar seg tre ganger, hele tiden med nye personkonstellasjoner. Min versjon ble en naivistisk barndomsminne-preget scene som understreker noe felles i livets begynnelse, med repeterende dialoger der kun enkelte detaljer i minnene til kvinnene varieres, som hva som var navnet på dukkene de lekte med, og hva slags hårfarge dukkene hadde. Hver gang en av dem går fra benken hun sitter på går hun til en ny benk, og finner to nye å være sammen med, til forskjell fra Becketts «original», der hun kommer tilbake til samme benk etter å ha vært borte lenge nok til at de to andre kan snakke om henne i hemmelighet. Min *Til, Fra* ble ennå mer abstrahert enn Becketts *Kommer og går*, blant annet ved at replikkene repeteres og stemmene ligger oppå hverandre, slik det fremkommer i sceneteksten. Ekko-effekten forsterker fornemmelsen av minnebearbeiding, og stiller spørsmål ved om de alle er én person eller atskilte individer. Men hemmelighetskremmeriet hadde jeg beholdt. I Oslo valgte vi å skape en drømmeaktig scene med kostymer der hvite kjoler var hentet fra ulike historiske epoker. Det medførte at prologen sto i kontrast til de syv realistiske scenene i første del, som i teksten har titler som definerer stedene de foregår på, som *Konserthuset*, *Legekantoret*, *Klosteret* med flere.

I den japanske oppsetningen av *Mater Nexus* som jeg regisserte i 2008 fikk jeg selv spørsmål om jeg kunne arbeide med tretten skuespillere. De hadde et lærling-system og kompaniet begrunnet ønsket om å la fire yngre uerfarne spille birollene med at det var viktig for dem at så mange som mulig fikk være med i produksjonen med en europeisk regissør.

Dette var jeg nødt til å godta, kjente jeg på, og valgte da å omarbeide prologen slik at det var fire benker i stedet for tre benker slik det står i teksten. Med fire benker ble det plass til tolv kvinner – den trettende klarte aldri å få plassert seg på en benk, og ble på finurlig vis en visualisert fremstilling av hun som aldri rekker frem, hun som må se på mens de andre leker. Det ble fint.

Åsa Kalmér valgte i Stockholm å gå helt bort fra det mer symbolske, ikke-realistiske hendelsesforløpet i tekstens prolog, og valgte å presentere hver av karakterene helt fra starten som realistiske mennesker, kostymert for de korte sekvensene som danner første del. Med dramaturgens blikk vil jeg si at det som skjedde var at hun i for stor grad ga plass til de mindre karakterene – dem man ikke skulle følge videre etter første del, som for eksempel nonnen, stjerneforfatteren og fiolinistens assistent. Disse er alle mennesker som bærer på hemmeligheter og vekker nysgjerrighet, og ved at de ble gitt større fokus i Stockholmsproduksjonen ble de etablert som like viktige som alle de andre karakterene, likeverdige med de ni karakterene som skulle følges videre gjennom hele stykket. At de fire bikarakterene ble presentert i ensemblescenen i åpningen, og så fikk skinne i de korte enkeltscenene de gjorde i første del, ble på sett og vis en dramaturgisk svakhet i det helhetlige verket. Starten på andre del er jo en stor ensemblescene der de foregående ni hovedkarakterene møtes i et felles selskap. Nå ble det unektelig slik at man ble sittende og lure på når de fire skulle komme til selskapet, men de kom altså ikke. Anmelder Sara Granath skrev i Svenska Dagbladet at «Människor försvinner, vi saknar dem, och inte har vi hunnit förstå dem heller.» Jeg mener at dette ikke ville skjedd om de fire bikarakterene ble spilt av fire av dem som også levendegjorde en av hovedkarakterene.

I min japanske oppsetning ga jeg mest fokus i første del til de skuespillerne som vi skulle følge videre, også med tanke på å minimere behovet for å følge bikarakterene videre. Gjennom den mer abstrakte presentasjonen i scenetekstens originale, både tekstlig og regimessig, der figurene ikke blir hentet frem som selvstendige personer, men mer som like figurer i et spill, blir det også et frampek til tredje dels andre sekvens. Der møtes åtte av hovedkarakterene i et felles abstrakt rom og fremfører sine monologer direkte til publikum, i en form der stemmer og bevegelser veves sammen mer som musikkinstrumenter i et felles verk, enn som individuelle fortellerstemmer. Slik blir også verkets helhetlige dramaturgi tydeligere ivaretatt.

Åsa Kalmér endret altså både antall skuespillere og prolog. Hun hadde også lagt pause for publikum etter scenen *Stor Stue*, som er første scene i annen del av stykket. I ettertid ser jeg at dette fikk dramaturgiske konsekvenser: Forestillingen ble på en måte mer «fortung»,

dette forsterket også savnet av bikarakterene som hadde blitt presentert både i prologen og første del.

Men Åsa Kalmér's forestilling var leken og morsom, styrken var blant annet at den fremragende fiolinisten Anna Lindal debuterte som skuespiller i rollen som fiolinisten Anna Calivera, og hun fungerte helt fint som skuespiller. Det visuelle var smakfullt og kult – turkise og gyldne toner skapte en sterk samtidsfølelse. Skuespillerprestasjonene var svært gode med fine situasjoner gjennomgående. Og ikke minst: Humoren var ivaretatt. «Här bjuder teatern dessutom på komplicerade och interessanta rollfigurer, som inte bara talar om de frånvarande männen.» (Fra Sara Granath: «Roliga nyansrika kvinnor», Svenska Dagbladet 7.4.02)

Men det fantes også i karakterarbeidet en svakhet som jeg tenkte hadde å gjøre med regissørens personlige drivkraft for å skape forestillingen. Det at hun og hennes to søstre hadde opplevd at moren deres døde av kreft bare et år tidligere, ble utgangspunktet for et regiarbeide som også ble en bearbeiding av sorgen over en kjær mors bortgang. Stockholm Stadsteaters forestillingsprogram er forholdsvis sparsommelig med vekt på endel bilder fra forestillingen samt krediteringer. Ellers er det kun trykket to vakre dikt som handler om sorg over én som er gått bort. De taler et tydelig språk om hva regissøren vurderte som spesielt viktig i arbeidet med *Mater Nexus*. Man snakker jo om at det ikke alltid er bra at en dramatiker setter opp egen tekst fordi det blir for nært – at man ikke hever tolkingen til et annet nivå, men som dramatiker kan jeg også hevde at en regissørs tolkning av en scenetekst i for stor grad kan preges av hvilken historie regissøren har behov for å fortelle.

Jeg mener absolutt at Åsa klarte balansegangen, og skapte en flott forestilling som ble en publikumssuksess, men det kunne vippet over, og det hadde å gjøre med hvordan den mest sentrale morsfiguren i stykket, Berit, ble tolket. Jeg tenker at jeg har skapt en forholdsvis uforsonlig karakter, som setter sin karriere og egne ønsker først. En som ikke helt har grep om omsorgsrollen og prioriterer annerledes enn en «god» mor ville gjort. I forestillingen bleknet Berit noen ganger, hun ble ikke skarp nok i kantene, men forsvant inn i det emosjonelle. For å drive den monologiske sluttsekvensen av andre del av stykket, *Minste Stue*, som også er preget av høyt alkoholinntak for mange av de tilstedeværende, er det nødvendig med en sentrums karakter som jages opp, og ikke trekker seg inn i seg selv. En som er som en tiger i bur når gjestene alle har sine oppgjør å ta med henne. Jeg opplevde at de ikke hadde lett nok etter det usympatiske hos Berit, og tenkte at det hadde å gjøre med regissørens forhold til sin egen mor, i det hele tatt til hva morsrollen representerte for henne, for hun var jo også mor selv. Det er ingen selvfølge at det å ha fått barn automatisk gjør deg til en god mor, noe teksten etter mitt syn tematiserer, særlig gjennom karakteren Berit. Med fokuset på denne



morsfiguren som etter min mening ble for svak og snill, ble jeg tvunget til å reflektere rundt idéer om kvinne-likhet, og om dette myke og gode som så mange har ønsket å klebe til kvinnen som fenomen. Det førte blant annet til at jeg skrev stykket *Square* noen år senere, der jeg hadde som mål å presentere helt andre kvinner. Slike som sannsynligvis ikke ville blitt invitert til Berits middagsselskap.

Anmelderne roste blant annet Åsa Kalmér for å være dyktig til å skape et musikalsk kaos på scenen. Forestillingen var veldig vellykket med gode kritikker. Det var en stor og på alle måter fantastisk opplevelse å komme til premieren på *Mater Nexus* i Stockholm i 2002. De enorme plakatene, den fulle teatersalen, og publikums reaksjoner underveis – det var mye humring og latter, og enorm applaus. Å se «mine damer» ta bolig i andre skuespillere på et annet språk var selvsagt både merkelig og høytidelig, men kanskje først og fremst var det en stor glede å se hvordan alle disse tretten kvinnelige skuespillerne så selvfølgelig tok eierskapet til rollen de hadde og skuespilleroppgavene de utførte. Det var bare én ting jeg reagerte spontant negativt på, og det var all klemmingen. I en så oppdatert forestilling som på mange måter var så kul, var det merkelig at de hadde valgt at alle kvinnene skulle gå rundt og klemme hverandre så mye. Men forestillingen gikk for fulle hus i over et halvt år, og ble en av årets suksesser for Stockholm Stadsteater. «Inte en enda man på scenen, men tretton kvinnor varav säkert hälften över 40. Sist man såg något liknande måste ha varit i «Jösses flickor» som blev publiksuccé 1974. Långt mellan gångerna, alltså, men Stadsteatern visar att livets fullhet kan rymmas i en enkönad ensemble, åtminstone om den består av kvinnor. Det är inte osensuell, tråkig teater och männen i publiken behöver inte känna sig uteslutna. Tvärtom är de inneslutna – sedda, efterlängta och kärleksfullt förhånade med sina diverse egenskaper på ett sätt som det är svårt att tänka sig att kvinnor skulle bli i en enkönad manlig pjäs». (Fra Ingegärd Waaranperä: «Ett svalkande reningsbad», Dagens Nyheter 7.4.02). Akkurat lignelsen med *Jösses Flickor* ble faktisk introdusert av teatret selv. De hadde laget enorme plakater for *Mater Nexus* der det sto at stykket var det mest feministiske stykket produsert ved teatret siden *Jösses Flickor*.

Forestillingen ble en stor suksess for Stadsteatern, som for høstsesongen 2002 flyttet produksjonen til hovedscenen med en kapasitet på over syv hundre publikummere i salen. Allerede tidlig i prøveperioden ønsket teatret å flytte produksjonen grunnet høyt billettsalg, men Åsa Kalmér og jeg var enige om at det ikke var ønskelig, siden scenografien var skapt for Klarascenen, en mindre scene med en sal som tar i overkant av trehundre mennesker. Men så fort regissøren var ute av bildet planla teatret flytting til hovedscenen, og solgte mange billetter. Da jeg leste i en norsk avis at Jon Fosse hadde hatt et stort antall publikummere på

alle sine produksjoner i utlandet i 2002, så jeg straks at min ene forestilling av *Mater Nexus* faktisk hadde solgt flere billetter på Stockholm Stadsteater det året. Jeg hadde dessverre ikke noe forlag som frontet meg slik Samlaget ivaretok Fosse både som skjønnlitterær forfatter og dramatiker. Både erfaringen med markedsføringen i Stockholm, og denne notisen i en norsk avis, fikk meg til å innse at merkevarebygging også var viktig innenfor vår bransje.

Da jeg laget *Livsmaskinen* på Oslo Nye Teater i 2005, hadde jeg en interessant samtale med markedsavdelingen der. Du er ikke noe navn, så det selger ikke, sa de, og ville ikke blåse opp navnet mitt på plakaten. Mellom Sverige og Norge er det tette skott, så uansett om det da bare var et halvt år siden min siste produksjon i Göteborg, tre timers kjøring unna Oslo, trodde de ikke mitt navn ville ha noen betydning for publikum i Oslo.

HVA ER EN PARK

Interessen fra Helsingin Kaupungin Teatteri, Helsinki Stadsteater, kom før premieren i Stockholm, og allerede i slutten av januar 2003 var det premiere. Da hadde oversetter og regissør Tytti Oittinen vært i Oslo og gått gjennom teksten sammen med meg over flere dager. Hun er en generasjon eldre enn meg, blant annet med bakgrunn fra det politiske teatret i Finland på sytti-tallet. Tytti hadde laget flere teaterproduksjoner i Norge, og hadde derfor god kjennskap til norsk. Vi hadde veldig fine møter og jeg var spent på hvordan hun ville arbeide videre med teksten som regissør. Som med Åsa Kalmér og Stockholm Stadsteater var de ikke interessert i å lage filmen til siste del av stykket, og i våre samtaler forsto jeg at det først og fremst var det feministiske perspektivet som interesserte, mens arbeidet med komposisjonen og de visuelle endringer av scenerommet opptok henne i mindre grad. Erfaringen fra Stockholm var jo at det ble en fin forestilling som trakk publikum, fikk gode kritikker, og igangsatte refleksjoner, til tross for at noen av valgene som ble tatt var langt unna sceneanvisningene. På åttitallet var det omtrent det første vi lærte, at regissører stryker sceneanvisninger med én gang de begynner å arbeide scenisk, så det hadde verken gjort meg skuffet eller sint. Jeg hadde tenkt mye på det, spesielt fordi jeg også skrev filmmanus, der alt du viser på lerretet har betydning for fortellingen, og forfatteren naturlig nok må bruke beskrivelser av for eksempel steder og bevegelser for å fortelle, blant annet i hvilken rekkefølge elementene avdekkes for publikum. Der blir dialogen ofte underordnet. Dermed hadde jeg begynt å tenke mye på hvordan jeg som scenedramatiker kunne skape sceneanvisningen som ikke så lett lot seg stryke. Men etter erfaringene blant annet med *Mater Nexus* gjorde jeg tvert om med sceneteksten *Square*. Der har jeg kuttet alle anvisninger så nær som karakterenes pusting, og heller valgt å ha noen assosiative dikt etter selve sceneteksten.

Med *Mater Nexus* visste jeg at det jeg opplevde som «mangler» ved en forestilling basert på min scenetekst, ikke ble oppfattet slik av et publikum som naturlig nok ikke hadde lest stykket. Jeg var åpen for andres tolkninger og innfallsvinkler, og var spent på hvordan Oittinen ville løse oppgaven i Helsinki. Regissøren for Stockhoms-produksjonen Åsa Kalmér var jevnaldrende med meg og hadde bakgrunn som utøvende fra Jacques Lecoq i Paris. Kalmér iscenesatte med et helt annet utgangspunkt enn Tytti Oittinen, som hadde sin bakgrunn fra det politiske teatret i Finland. Der Oittinen arbeidet mer ut fra samfunnsanalyse, arbeidet Kalmér mer ut fra det fysiske og visuelle. Det var nok derfor Åsa hadde ønsket å skape sin egen prolog, slik hadde jeg forstått henne, hun ville dikte mer fritt rundt det fysiske uttrykket. Jeg hadde god kontakt med den finske dramaturgen som jeg hadde møtt på et arrangement som Berit Gullberg hadde holdt ved Colombine Teaterförlag i Stockholm. Sjefen for Helsingin Kaupungin Teatteri var den høyt ansette teatermannen Asko Sarkola, en strålende skuespiller som min erfarne og kunnskapsrike dramaturg Halldis Hoaas satte enormt pris på. Jeg følte at teksten hadde kommet i de aller beste hender.

Teatret i Helsinki ba meg komme og være tilstede på de ti siste prøvedagene før premieren, noe jeg visste var forholdsvis uvanlig for en dramatiker. Tytti Oittinen var åpen for å få mine kommentarer, hun visste at jeg også var regissør, så jeg antok det var hennes ønske at jeg kom for å følge de siste prøvene. Ni forventningsfulle skuespillere var også spent på å få møte meg og høre hva jeg tenkte om oppsetningen deres. Jeg husker godt at jeg kom inn på balkong og satt og kikket ned på scenerommet og ventet på at gjennomgangen av stykket skulle begynne. Jeg så og så – var dette virkelig «mitt» stykke? Herregud, jeg har skrevet park, tenkte jeg, og dette er jo en park! Riktignok står det i sceneteksten at første scene skal foregå i en park, men jeg hadde ikke tenkt så nøye på at en park kunne forstås på mange ulike måter. Her så jeg en «fransk» hage med steinheller, grønne friserte busker, statuer, steinbenker og en fontene. «Min» park skulle bare være en god del trær med jevne mellomrom og noen enkle trebenker, ikke noe annet! Jeg innså selvsagt at så lenge det sto park så var det mange måter å tolke park på. Jeg hadde meg selv å takke. Dette var helt realistisk, busker og gress i en grell grønnfarge, og helt opplagt kunstig stein. Så var det altså en helt annen park. Men hva gjorde meg så opprørt? Det var nok først og fremst fornemmelsen av at scenografien virket veldig gammeldags. Hva slags endringer ville de gjøre med rommet gjennom forestillingen? Hvordan skulle de ulike tidene manifestere seg?

Så kom skuespillerne på scenen og gjennomgangen av forestillingen var i gang. Nå spilte de for meg, det visste jeg. Uansett hvor forberedt jeg var, var det merkelig å høre et språk jeg forsto så lite av. Det var ikke lett å skille god og dårlig tekstbehandling, selv om jeg



forsto hvem som var hvem og kjente godt til hvilke konflikter og fortellinger de levendegjorde. Etter Stockholms-oppsetningen opplevdes det visuelle så gammeldags. Alt var mer realistisk enn jeg hadde tenkt det, og på tross av språkbarrieren merket jeg at det etter min smak var for mye spill. Hva kunne jeg gjøre med det? Jeg husker jeg konsentrerte meg om å komme med konkrete forslag, som for eksempel å påpeke at en av skuespillerne kanskje kunne slippe høyhælte sko og heller få noe komfortabelt lavt som kunne gjøre henne mer tilstede i sin egen kropp. I markedsføringen så jeg hvordan de hadde fokusert på den sentrale figuren Berit, hun som får brystkreft. Det var store portrettfotografier av bare henne i mye av markedsføringen og i de mange forhåndsamtalene. Til og med finsk fjernsyn var på plass på pressekonferansen før premieren. Det var innlysende at dette ville skape en forventning av at Berit var hovedkarakter, og at det igjen ville føre til enkeltes behov for mer kjøtt på Berits rolle, og dermed mindre på de andres. Men stemningen på teatret var fin, og jeg følte meg svært velkommen. Regissør Oittinen og jeg hadde lange gode samtaler om de ulike skuespillerne, som det erfarne teatermennesket hun var, så var hun både lydhør og klok. Og igjen så jeg at skuespillerne var glade for rollene de hadde fått, de tok eierskap og det ble finske kvinner av «mine damer» - Det var både fint og riktig og merkelig!

For meg var det visuelle høydepunktet en svært vakker mellomscene før siste og tredje del da Tuva – nyfødt på stykkets start, nå åtte år, sitter i sandkassen, som nå var byttet ut med fontenen, og leker rolig med bøtte og spade i nydelig lysdesign. Etter en stund kommer moren

Alina trillende på en barnevogn med sin nyfødte sønn. En barneskuespiller har jeg kun skrevet inn som stemme i sceneteksten, å se henne på scenen utvidet fortellingen på en fin måte, og knyttet an til den finske tittelen. Det var en av endringene Oittinen hadde ønsket seg: *Mater Nexus* passet ikke, mente hun – det var for langt unna det finske språket. Jeg godkjente at de fikk bruke *Äiti Meidän*, Moder Vår, det erstattet den tradisjonelle tittelen på bønnen Fader Vår – og pekte samtidig mye tydeligere mot den kjønnspolitiske motivasjonen som nok var viktigst for hennes regi. Hun fikk også tillatelse til å forandre mine norske navn til finske navn på de fleste av karakterene.

Scenerommet forandret seg ikke utover i forestillingen. Det ble båret inn et bord til den store midtdelen av stykket – middagen: Et langbord med Marimekko-duk på bordet i parken, for å understreke at dette var en finsk fortelling. Kanskje for mye for noen – kvinnelige - anmeldere som jobbet beinhardt for å få full identifikasjon med kvinnene de så på scenen. Er dette meg, lurte de på. Svaret var ikke alltid positivt, leste jeg i en av kritikkene. Etter de innledende småscenene der fiktive steder etableres også gjennom dialog, som med legekontoret eller konserthuset, var hele middagsscenen lagt til dette friserte uterommet med lykter i trærne og steinbenker omkring i den etterhvert mørke kvelden.

Slik fikk de brukt parken gjennom hele stykket – også etter åtte år: der hadde de flyttet scenen der moren Berit kommer hjem til datteren Alina for å starte den endringsprosessen hun skulle igangsatt åtte år tidligere, til en park der Alina triller den nye babyen mens datteren Tuva leker i sandkassen. Der kommer Berit for å møte datteren sin. Slik foregikk alt i parken. Og sluttdelen, der de ulike karakterene dukker opp og i monologisk form snakker om sine liv og hendelser, slik at det oppleves som et stemmekor, var gjort helt realistisk. Dette var omgjort til en scene på en kreftavdeling for terminalt syke der Berit var pasient, mens de andre kom på besøk eller jobbet der. Det ble en påtvunget realisme som ikke fantes i sceneteksten. Alle tekstene var her tvunget inn i en dialogisk struktur, og på tross av at jeg ikke så noe poeng i å lage opprør og be om å få alt oversatt tilbake til norsk – for å se på strykninger og endringer, innså jeg at slutten ble mye mer fokusert på Berits skjebne og dermed ikke det flerstemmige verket sceneteksten tilbyr.

Jeg husker at både iscenesettelsen av parken og sluttdelen gjorde meg svært overrasket, men min respekt for regi-yrket var stor, og jeg tenkte bare at det er dette regissør, scenograf og skuespillere har fått ut av teksten. Sånn kan den også forstås og det må jeg tåle; jeg kan ikke komme og lage bråk nå. Dessverre ble ikke reaksjonene like bra fra anmelderne som de hadde vært i Oslo og Stockholm, men til tross for det solgte forestillingen enormt godt, og det var også begeistring blant de mange anmelderne. Noen av de negative

reaksjonene fra endel av de kvinnelige anmelderne gikk på meninger om hva en kvinne er – hva man kan forvente at kvinner skal gjøre og ikke gjøre, tenke på eller snakke om. Jeg er ganske sikker på at et stykke med mannlige karakterer ikke ville vært gjenstand for en så kritisk kobling til anmelderens opplevelse av sitt personlige liv og hans forståelse av eget kjønn. Jeg hadde ikke tenkt at *Mater Nexus* skulle være en fortelling om alle kvinner og alle kvinners liv. Dette tenker jeg ble ulempen ved den ensidige markedsmessige fokuseringen på at forestillingen handlet om kvinner – at teksten var en «kvinnetekst». Det var jo tilfellet også i Stockholm, men der hadde regissøren likevel arbeidet mer i det formmessige landskapet jeg hadde skapt teksten i, og det ble dermed flere spenningslinjer, og visuelt presenterte forestillingen også en sterk fornemmelse av samtid. Om jeg koblet bedre med svensk enn finsk virkelighet, tror jeg ikke. Men det er selvsagt en mulighet.

LESNINGEN AV MATER NEXUS

En av mange fine kritikker av *Mater Nexus* i Oslo sto Ida Lou Larsen for. Over en helside i *Nationen* (1.2.01) under tittelen *Tre satser for ni kvinner* skriver hun blant annet «Resultatet er blitt fascinerende og annerledes teater. Scenograf Åse Hegrenes, som hittil så vidt jeg vet i hovedsak har arbeidet ved våre institusjonsteatre, har omskapt Det Åpne Teaters litt triste, store hall til en poetisk og tidløs park, med høstnakne trestammer og usynlige trekroner som vokser langt inn i himmelen. Det er bare stykkets prolog som utspiller seg i dette drømmelandskapet, senere kommer andre scenografiske elementer til, men likevel er parken hele tiden til stede i bakgrunnen, og i sluttscenen åpenbares den igjen: Forestillingen toner ut med at en av de ni kvinnene i *Mater Nexus*, den eneste som finner Lykken i Kjærligheten, danser mellom trestammene, tett omslynget med mannen hun elsker.» Det var flere poenger i kritikken som fikk stor betydning for meg, blant annet at jeg var et eksempel på én som både kunne skrive egen tekst og regissere den. Som kjent er dette – eller har vært? – en inngrodd fordom i den institusjonelle teaterbransjen: at en dramatiker ikke er i stand til å iscenesette egen tekst, på tross av mange eksempler på det motsatte i teaterhistorien. Dramatikeren forbindes kanskje fremdeles først og fremst med en litterær person, som leverer replikker med en bakenforliggende grunnleggende tanke. I teaterinstitusjonene står selv i dag denne idéen om hvordan teater skapes, aller sterkest. For oss som skriver formbevisst, blir dermed regissørrollen helt nødvendig. «Lene Therese Teigen har også selv hatt regien for *Mater Nexus*, og i utgangspunktet er det alltid farefullt å la dramatikerens være sin egen regissør. Denne oppsetningen er unntaket som bekrefter regelen.» skrev Lou Larsen.

Teaterkritikeren Jo Ørjasæter, en slektning av meg som jeg ikke ble kjent med før han hadde lest min debutroman *Hvitt. Stille.*, sa at han hadde tenkt at romanen min var som en film. Det var jeg glad for å høre – jeg hadde jo laget flere kortfilmer, og visste selv at jeg skrev visuelt, men om noen ville legge merke til den kvaliteten i romanen, visste jeg ikke. Som med så mange andre deler av livet finner man bare det man leter etter, det er forventningene som skaper oss, enten det handler hva kjønnet ditt signaliserer av forventninger til hvem du «er» - eller hva folk tenker en dramatiker «er» - eller hva en eldre person «er», og så videre, i det uendelige. Generaliseringer virker som det tryggeste for mange, selv i vår tid, hvor det arbeides så grundig på så mange fronter med nettopp å løse opp den type tenkning. Og i teaterbransjen er det fremdeles overraskende mange menn som får anledning til både å oversette, regissere, skape scenografi og skrive. Kvinner tiltros ikke så ofte å ha denne enorme skaperkraften. Hvor kommer disse idéene fra? Jeg tror kanskje det har forandret seg noe i løpet av de siste tjue årene, men jeg er ikke sikker. Ubevisste tankemønstre lever dessverre i best velgående: man er ikke automatisk nytenkende selv om man driver med scenekunst. Så lenge mange tenker i kategorier og deler mennesker opp i «oss og dem», skal det mye til å ikke utsettes for fordommer – som jo er basert på at de som bås-setter deg ikke har gjort grundig nok jobb, som oftest fordi de ikke er interessert i å vite hvem du egentlig er, og hva du egentlig gjør og kan. Å ikke ville vite er et enormt maktmiddel. At jeg ble plassert i denne «kvinnesak/kvinnelitteratur/kvinneteater»-båsen var vanskelig å forstå. At selv en profesjonell leser, som en regissør eller dramaturg må forventes å være, så raskt avfeier deler av *Mater Nexus* og kun henter frem det som fatter interesse innenfor deres egen virkelighet eller for deres eget behov, handler kanskje om at teksten resonnerer i flere retninger, den blir for omfattende. Det at den var skrevet for mange kvinnelige skuespillere ble et så sterkt signal, at det formmessig nyskapende druknet i det sterke fokuset denne forholdsvis enkle realiteten skapte som utgangspunkt for lesingen, selv hos profesjonelle teaterfolk. Hva hadde skjedd om stykket var skrevet for tretten mannlige karakterer? Ville de strukturelle valgene druknet like grundig i lesningen?

Men fokuset på *Mater Nexus* som «kvinnestykke» har også gitt meg muligheter – det ga meg sterke incitament til å undersøke ulike kjønnsteoretiske retninger, og dermed legge grunnlag for et sterkere samfunnsengasjement og for å finne mitt ståsted med tanke på feminisme og kjønnstenkning. Ida Lou Larsen spilte en rolle i den sammenhengen også: I hennes grundige anmeldelse av *Mater Nexus* i 2001 skrev hun blant annet « Selv om hun avslører Berit som en litt ondskapsfull, selvsentrert og herskesyk kvinne, gjør hun heller ikke datteren Alina til et utelukkende sympatisk offer for morens svik, Alina er hard, langsint og

på sin måte herskesyk. Dette er bare ett eksempel, men det samme gjelder alle de andre skikkelsene, de er mangetydige og kompliserte, selvmotsigende og tvilrådige, og *Mater Nexus* blir dermed noe av det mest riktige og treffende jeg har sett på scenen om hvordan det er å være kvinne i dagens samfunn.»). Jeg hadde bare ikke tenkt veldig konkret på at den virkeligheten jeg beskrev ikke var relevant for alle mennesker, og derfor overrasket det meg at jeg kunne bli marginalisert av å skrive et stykke med kun kvinneroller – ikke minst med tanke på at det var nettopp dette mange i norsk teater etterspurte.

UT AV NORDEN

Jeg aner at Ida Lou Larsens betraktninger om *Mater Nexus* lå til grunn for hennes uttalelse et års tid senere i et møte i Dramatikerforbundet, der hun overraskende nok sa at jeg på det tidspunktet var den beste kvinnelige dramatiker i Norge. Det var nok hennes tilknytning til Norsk Kulturråd som gjorde at hun var medvirkende til at jeg ble invitert som deltager på Women Playwrights Internationals sjette konferanse i Manila, Filippinene, i 2003. Der presenterte jeg *Mater Nexus* gjennom lesning og intervju for mange kvinnelige dramatikere og teaterfolk fra hele verden. Jeg møtte mange kolleger, problemstillinger og uendelig mange historier, både som scenetekster og i form av fortellinger om ulike arbeids- og livssituasjoner rundt om i verden. Det ble starten på et langt liv som medlem av organisasjonen. I 2009 ble jeg «headhunted» til styrearbeide i WPI av Australia-baserte Julie Holledge, professor II ved Senter for Ibsenforskning ved Universitetet i Oslo, og sentral medlem av WPI gjennom flere år. Jeg var fra da av del av den sentrale organisasjonen, og fra 2010 til 2015 var jeg president. Fra og med 2009 planla jeg WPI-konferanse på Södra Teatern i Stockholm i samarbeide med prosjektleder Mireille Bergenström og Svenska Riksteatern som sto for praktisk og økonomisk gjennomføring. Den gikk av stabelen i 2012 og ble en stor og meningsfull opplevelse. Nå er jeg senior advisor for WPI, og har mange gode venner og kolleger fra organisasjonen spredt rundt i hele verden. Livet har utvidet seg og mitt politiske engasjement i takt med det.

På samme tid som jeg reiste til Manila og min første konferanse med Women Playwrights International ble jeg kontaktet av et teaterkompani i Tokyo som ønsket å produsere *Mater Nexus*. Det var Yuu Komaki, en japansk skuespiller bosatt i Stockholm som hadde initiert dette etter å ha sett stykket i Stockholm. Hun ville oversette, fra svensk og engelsk, og hadde avtale med kompaniet Theatre For You, om produksjon. Selv skulle hun også være tolk og regiassistent, var idéen. Jeg ble bedt om å regissere. Dette kom i stand etter at Yuu Komaki hadde snakket med Suzanne Osten, som hadde foreslått at de skulle be meg

om å ta regien. Av kolleger her i Norge ble jeg sterkt anbefalt å reise med en annen norsk, slik at jeg hadde noen å snakke med, det ville bli for slitsomt hvis jeg bare omga meg med japansk hele døgnet. Akkurat det kunne jeg forstå, også fordi det eventuelt ville bli et langt opphold. Jeg ba om å få med lysdesigneren Marianne Thallaug Wedset som jeg hadde hatt et så godt samarbeide med på produksjonen av *Mater Nexus* i Oslo, og som dessuten hadde utstrakt internasjonal erfaring. Det ble dermed dobbelt så dyrt for teatret, og de meddelte etter et års tid at de ikke hadde fått den finansieringen som var nødvendig for å hente oss begge over. De to norske kollegene som hadde regissert i Japan sa begge senere at jeg hadde latt en kjempesjanse gå fra meg, og at om jeg fikk spørsmål igjen så måtte jeg bare dra, om jeg så skulle betale selv; det ville bli en opplevelse jeg aldri ville glemme. Da kompaniet kontaktet meg igjen sa jeg ja til å komme uten lysdesigner. Men det tok noen år.

KUNNSKAP OM KJØNN

Allerede samtidig med at det var klart at det ble produksjon av *Mater Nexus* i Helsinki fikk jeg også vite at det ble produksjon i Göteborg. Berit Gullberg fortalte at det frie teaterkompaniet Teater Trixter, som har spesiell fokus på nyskrevne scenetekster, hadde kjøpt opsjonen samtidig som Göteborg Stadsteater hadde meldt sin interesse, akkurat litt for sent, noe Gullberg mente var synd. Skuespiller Tinna Ingelstam i Trixter hadde sett produksjonen i Stockholm og bestemt seg for at dette stykket ville hun vise i Göteborg. Hun ringte sporenstreks til Colombine Teaterförlag som passet på stykket: «Och i vilket sammanhang har du tänkt att sätta upp denna stora pjäs, Tinna?» spurte Berit Gullberg i telefonen. Tinna og Trixter innså at her måtte de ut og finne samarbeidspartnere, og dermed ble Folkteatern samprodusent og spillested, mens Backateatern var samarbeidspartner. Regissør og koreograf Marie Feldtmann, som var basert i Stockholm, ble koblet på, og premieredato satt bare et år frem i tid, til februar 2004.

Tinna Ingelstam kontaktet også meg, og i forlengelse av diskusjoner om *Mater Nexus* fikk jeg vite at hun ønsket å samarbeide med regissør Feldtmann på et mindre prosjekt i forkant av prøvene på Folkteatern. Hun ville arbeide med temaer rundt kjønn, men med hennes bakgrunn fra klovnetradisjonen ville hun gjerne spille noe mer fysisk og farsepreget, en form for politisk revy, som det ble kalt på sytti-tallet. Dermed ble vi enige om at jeg skulle skrive en kort scenetekst for henne og Annika Nordin, en av de andre Trixter-skuespillerne som også skulle medvirke i *Mater Nexus* året etter. Våren 2003 diskuterte og improviserte vi tre over mine idéer og scener til det som ble *HB-konsults stora kvinnekurs*, en scenetekst for to skuespillere. Parallellt kastet jeg meg inn i research for å skape en tekst som ikke bare

skulle være morsom, men også basert på fakta og statistikk om kvinners situasjon og posisjon i nordisk arbeidsliv.

I de første årene etter *Mater Nexus*-premierer ble jeg invitert i flere sammenhenger for å snakke om feministisk scenekunst. Jeg forsto at jeg måtte ha mer oversikt, det ene er å skape kunsten, det andre er å snakke om virkeligheten du kobler kunsten din til: da trengs det konkret informasjon, ikke bare statistisk, men også gode referanser om både bakgrunnsmateriale og lignende kunstprosjekter. Jeg tok kontakt med det som den gang het Senter for kvinne- og kjønnsforskning i Oslo, nå STK – Senter for tverrfaglig kjønnsforskning, var tilstede på forelesninger og seminarer, leste meg opp, dannet et tverrfaglig feministisk kvinnenettverk og ble overbevist om at det ikke gikk an å skille kunst og politikk. Gjennom dette energiske arbeidet fikk jeg et sterkt engasjement og kom både frem til at jeg er feminist, og til at jeg er det man kaller for likhetsfeminist. Jeg mener at alle mennesker er grunnleggende like. Det er på den måten vi alle kan ha frihet til å være forskjellige. Da kan vi også integrere tenkningen rundt kjønn og kjønnsidentitet til flere ulike identitetstilørigheter, eller sosiale kategorier, og får dermed et sterkere og tydeligere verktøy for å definere maktrelasjoner i samfunnet. Da jeg satte i gang og undersøkte hva som lå bak begrepene feminisme og kjønns teori innenfor ulike fagfelt og innefor og utenfor akademia, lærte jeg enormt mye. Det var meningsfullt å kunne få påfyll som føltes så viktig for videreføringen av mitt kunstneriske arbeide. Mange trodde nok jeg allerede var proppfull av kunnskap om feminisme, siden jeg hadde skrevet et «kvinnestykke», men det var jeg jo ikke. Man er ikke automatisk spesialist på feminisme fordi man er kvinne, eller kvinnelig forfatter eller kvinnelig forfatter som har skrevet roller for kun kvinner. Det er i dag og det var for tjuen år siden faglig utfordrende å snakke om for eksempel kjønn, kjønns teori, feminisme og interseksjonalitet. Heldigvis ga dette prosjektet meg mulighet til å tilegne meg kunnskap om feltet.

HB-konsults stora kvinnokurs handler om Håkan og Bengt som skal tjene raske penger på å holde kurs om effektivisering og behandling av kvinner på arbeidsplassen. Det ble et stykke som med humor og galskap avdekker problemstillinger knyttet til kjønn og arbeidsliv med mer enn tjue roller for to skuespillere. Med dette stykket hadde jeg tilegnet meg mye mer konkret kjønns teoretisk kunnskap og følte meg trygg på at det jeg formidlet var knyttet til konkrete fakta som var viktige å formidle. Det ble et «kvinnestykke», og fra et kunstnerisk ståsted noe nærmere det vi kalte for bruksteater da jeg studerte teatervitenskap på åtti-tallet i Oslo. Marie Feldtmann regisserte det store kvinnekurset, og høsten null-tre produserte Teater Trixter forestillingen som ble spilt på arbeidsplasser i og omkring Göteborg.

PASTELLBATIKK, PUPPERELIEFF OG SAND

Jeg hadde ett møte med regissør Feldtmann, før hun gikk i gang med *Mater Nexus*. Nok en gang var det tekstens mange og store roller for voksne kvinner og identifikasjonen med det virkelige livet som igangsatte regissørens arbeide. Og markedsavdelingens. De skrev i salgsmaterialet: «Hur gick det till? Förvånat ruskar jag på huvudet och inser att jag snart skall fira mitt livs femtiofjärde födelsedag. Dagar förvandlades till år som gick åt att fixa och trixa med karriär, dagis och relationer. Vem var jag och vem blev jag? Vad hade jag tänkt mig? Och valde jag rätt? Vad händer om du plötsligt inte längre kan bläddra till en ny oskriven sida i kalendern? Med humor och spets presenteras moderskapets dilemma, karriärens och kärlekens virrvarr. En berättelse som utspelas idag och handlar om dig och mig». Forestillingsplakaten viser et skrapelodd hvor man kan skrape frem penger, barn, ekteskap, karriere eller død. Skrap – alt er mulig, står under overskriften, ett ord: Livet. Med noen av Trixter-skuespillernes bakgrunn fra fysisk teater som springbrett ønsket Feldtmann å skape et visuelt landskap som kunne underbygge et metaforisk bevegelses-språk og skape bilder som symboliserte det de så på som forestillingens viktigste budskap. Det var utvilsomt fokus på å skape et fullstendig ensemble-verk, der ingen ble fremhevet som viktigere enn andre. Som i Finland var det ni skuespillere på scenen, fire av dem spilte også biskarakterene i første del av stykket.

Etter å ha sett hvordan tredje og siste del av *Mater Nexus* ble iscenesatt i Helsinki, hadde jeg vært påpasselig med å informere regissøren om at tredje del bød på utfordringer. Jeg hadde påpekt at om den skulle fungere som abstrahert og samtidig vise frem et indre fellesskap, ville det være nødvendig å jobbe med tekstbehandling i kombinasjon med et fysisk univers helt fra første dag. Bruk det som oppvarming, foreslo jeg. I ettertid forsto jeg at Feldtmanns planer for det fysiske scenespråket krevde mange oppvarmingsrunder, mye trening og felles øvelser – og jeg antok at hun hadde utsatt arbeidet med siste del, som jo bare fremsto som monologer for hver enkelt kvinne. Hvor vanskelig kunne det være? Når det var hun begynte å tenke at det meste kunne strykes, vet jeg ikke, men knappe tre uker før premiere ble jeg oppringt av dramaturgen med spørsmål om jeg kunne godta radikale strykninger i siste del av stykket. Det kunne jeg ikke. Spesielt ikke etter å ha sett hvordan prologen endret stykket i Stockholm, og ikke minst hvordan justeringene på tredje del endret stykket i Helsinki radikalt. Jeg sa nei. Og ringte agent Berit Gullberg som straks tok affære. Hun ga klar beskjed om at de ikke kunne stryke som de hadde ment – at endel av monologene måtte med. For en utrolig luksus å ha en så tydelig og bestemt agent. All ære til henne for



hvordan hun løste konflikten uten at jeg måtte stå i kryssilden. Etter et par dager ble jeg sendt ned til Göteborg for å se en gjennomgang. Kunne jeg akseptere strykningene nå?

Igjen ble jeg møtt av utrolig mange hyggelige teaterfolk som bare ville mitt beste. Det er selvsagt ikke enkelt å ta standpunkt som man vet vil skape uoverstigelige problemer for de medvirkende kunstnerne. Teatrets vesen er jo slik: Det finnes en premieredato og vi styres ubønhørlig mot den – på veien elter og endrer og tilpasser vi. Teaterforestillingen blir til med utgangspunkt i hvem som arbeider med den, når og hvor. Men i forkant av disse premissene ligger det en analyse – gjort av regissøren og de eventuelle medskapende kunstnerne. Den analysen er verktøyet som bestemmer hvilke avgjørelser som skal tas i relasjon til de forutgående premissene. Som dramatiker kan man ikke annet enn å akseptere den analysen det kunstneriske teamet arbeider ut fra. Så det å komme inn i teaterrommet noen dager før premiere og skape kaos, er verken lett eller noe man ønsker å utsette seg selv for. Berit Gullberg hadde forhandlet seg frem til en sterkt nedskåret avsluttende tredje del, og mer enn det kunne jeg ikke kreve, som teatermenneske visste jeg at arbeidet de hadde igjen ikke ville tåle en ny runde med radikale endringer.

Så var jeg nok en gang «bare» dramatiker og satt i salen for å se gjennomgang av *Mater Nexus*. Ingen park, ingen møbler. Hele gulvet var dekket av sand. Skulle det være slik gjennom hele forestillingen? Hva var betydningen? Er det så vanskelig å være «kvinne»? Har alle disse menneskene som befolker stykket mitt samme utfordringer, eller hindringer i å gå

fremover, bare fordi de er kvinner? I et slikt analytisk perspektiv var min reaksjon at dette var overtydelig. I tillegg var det ganske sikkert enormt krevende å skulle spille i sand i to og en halv time nærmest uten å gå av scenen én gang. Hvor mye tid og energi hadde de brukt på dette? Gjennomgangen begynte og jeg løftet blikket: Alle de medvirkende var barbent og kledd i batikkfargede lette gevanter i pastellfarger. En slags piknik på stranden, var det det de hadde satset på som hovedarena for de tre lange middagsscenen som danner del 2 i stykket? Det som jeg hadde skrevet som Berits borgerlige hjem, med en referanse til Ibsens realistiske skuespill? Det som skulle gå i oppløsning gjennom den timelange scenen? Jeg svelget – dette var nok et signal på et slags konstruert fellesskap – en likhet mellom kvinnene, mye tydeligere enn Åsa Kalmérs klemming som hadde blitt for mye for meg da jeg så hennes forestilling i Stockholm. Alle kvinner klemmer ikke. Alle kvinner går ikke i pastellfargede batikk-klær. Dette var jo et stykke om en masse ulike personer! Deres konflikter, kollisjoner, tiltrekninger og motsetninger fikk enormt mye motstand gjennom den visuelle utformingen. Hva var grunnen til at disse regissørene, og markedsavdelingene, og kanskje også dramaturgene – og skuespillerne – hva var grunnen til at de ønsket å understreke dette «kvinne-like»? For det var vel innlysende at det måtte være endel kvinner i publikum som ikke ville kjenne seg igjen i dette landskapet? Og likevel skrev markedsavdelingen at «dette handler om meg og deg». Hvorfor var det ikke nok at de medvirkende i forestillingen var kvinner?

Jeg svelget igjen og lot blikket vide seg ut, forsøkte å se alle de morsomme påfunnene – en enorm fyrstikkeske som lekte med dimensjonene og gjorde kvinnene små – eller et artig lekeopptrinn der alle damene i selskapet leker med Barbie-dukker, slik det i teksten fremgår at den åtteårige Tuva gjør. Hva ønsket de å si med dette? Men lekent og oppfinnsomt var det. Ved et av lyskiftene så jeg det: I fonden, aller bakerst i scenerommet dannet plutselig den ruglete terrakottafargete veggen et tydelig bilde: En stor kvinnetorso med fyldige bryst, stor mage og lår som veltet utover hele veggen, med tydelig referanse til Venus av Willendorf og andre fyldige gudinnefigurer. Dette ble i meste laget overtydelig, selv for velvillige meg som hadde bestemt meg for å la det kunstneriske teamet fortsette mot premiere uten å gi dem for mye motstand. I mitt perspektiv var vi nå i ferd med å forlate stykket *Mater Nexus* fullstendig. Men det var jo bare visuelt – og hvordan skulle jeg forklare dette utover at jeg ikke «likte» det? Nå handlet det om å være beredt til diskusjon med regissør og dramaturg etter gjennomgangen, samtidig som jeg visste at for produksjonens del var det viktig å gi god positiv energi til de medvirkende som alle gjorde en fabelaktig innsats der de kjempet seg frem i sanden. Og det var unektelig mange fine bilder som ble skapt. Der hadde de sikkert brukt mesteparten av prøvetiden.

Det var ikke morsomt å reise hjem etter gjennomgangen. Jeg hadde godtatt strykningene i slutten av stykket, men tydelig uttrykt min uvilje mot kvinnerelieffet i fonden: den måtte nedtones. Og det ville de gjøre, det skulle være mulig å slipe det ned så det ikke fremsto så realistisk. Jeg klarte å argumentere med intellektuelle begreper om kvinnebilde, likhets- og forskjellstenkning. Vel hjemme i Oslo følte jeg meg ikke bra: Den vanskelige dramatikerens. Og kanskje jeg var det. Kanskje sanden, pupperelieffet og batikkfargene på toppen av konflikten om strykninger i tredje del ble for mye for meg. Da jeg reiste ned til premieren var det blitt en forestilling med et mye mer abstrahert relieff, og et begeistret publikum i salen. Og forestillingen fikk ganske gode kritikker. Likevel, i Dagens Nyheter skrev anmelderen Ingvar Hanson 27.2.2004 at «Berättelsen hålls ihop mer av sina koreografiska krumelurer än av en inre logik. Den har ett drag av impressionism, en vaghet som är på en gång dess svaghet och styrka. Man kommer inte riktigt nära någon av rollgestalterna. Å andra sidan blir ingen av dem banal. Känsliga relationer förtygligas till docklek – men texten undgår överslag och sentimentalitet.» Ilddåpen som «bare» dramatiker var med dette fullendt. Hjemme i Norge hadde jeg skrevet *Livsmaskinen* og forberedte nå egen produksjon på Centralteatrets fine gamle dreiescene i samarbeide med Oslo Nye Teater. Jeg skulle selv ha regi.

BOKUTGIVELSE

Jeg hadde debutert på Aschehoug Forlag i 1993 med romanen *Hvitt.Stille.* som jeg fikk forlagets debutantpris for, men i 2002 valgte de etter mange diskusjoner å ikke utgi sceneteksten *Mater Nexus.* - Kan du ikke skrive den om til en episoderoman, husker jeg en av konsulentene foreslo. De var altså ikke interessert i å bygge mitt forfatterskap gjennom både skjønnlitteratur og dramatikk slik de gjorde med enkelte andre forfattere. Var *Mater Nexus* for lite litterær for forlaget? Eller var forlaget ikke skolert i lesing av moderne scenedramatikk? Det handlet kanskje også om at det var lenge siden min romandebut i 1993, og at dramatikk helt enkelt ikke ses på som viktig nok som selvstendig verk med tanke på å bygge forfatterskap. Heldigvis var det andre forlag som etter hvert meldte sin interesse uten at jeg måtte gjøre noe for det. I 2004 utkom teksten for første gang i Norge, den gang på Gullbakke Forlag.

KYUNIN NO ONNA

Teaterkompaniet For You kontaktet meg på nytt, denne gang med spørsmål om jeg kunne komme alene for å gjøre regi på *Mater Nexus* i Japan. I mellomtiden hadde jeg utviklet et vennskap med Yuu Komaki, som blant annet hadde vært på premieren til *Livsmaskinen*, og hadde stor tillit til meg som regissør. Hun skulle være min tolk og assistent. Høsten 2008 reiste jeg til Tokyo på jobb. Jeg møtte et land der det var mye større forskjell på menn og kvinner enn i Norden, der det blant annet fremdeles er slik at kvinner i mye større grad må velge om de vil ha karriere eller familie og barn, og der lønnsforskjellene er store. Gifter man seg forventes det at man skal få barn, og får man barn forventes det at kvinnen slutter å arbeide. Mange kvinner velger arbeids- og singel-livet. Det samme gjelder naturlig nok for kvinnelige skuespillere.

Da jeg møtte teamet som skulle arbeide med *Mater Nexus* i Tokyo viste det seg at av tretten kvinnelige skuespillere var det kun én som hadde barn, og hun hadde ett barn med mannen sin som også var hennes kollega i kompaniet. For dem hadde forholdene blitt lagt til rette også fra arbeidsgivers side. Det var denne mannlige lederen for kompaniet som hadde invitert meg for å lage *Mater Nexus*, eller *Kyunin no Onna* som ble den japanske tittelen på stykket. Kompaniet For You spiller vestlig teater. I Japan finnes ingen teaterhus med faste ensembler. Vanligvis er det slik at kompaniene leier seg inn på et teater for å vise forestillingene sine. Theatre For You var så heldige at de hadde eget lokale, riktignok ikke stort nok til å spille forestillinger, men de hadde kontorareal, prøverom og lager. De var heldige – for leien er skyhøy i Tokyo. En profesjonell teaterskole på høyt nivå har bare eksistert i Tokyo siden 2005, så i 2008 var systemet slik at man ble opptatt som lærling i kompaniene når man var ung. Dette betyr at båndet til kompaniene var sterke, man sluttet ikke uten videre. Men man gjestespilte hos hverandre. Kompaniet hadde engasjert to skuespillere utenfra for å medvirke i *Kyunin no Onna*. De hadde et stort team av scenearbeidere og andre som arbeidet med produksjonen og prosjektet var statlig støttet. Jeg fikk aldri vite nøyaktig hva de hadde hatt som begrunnelse for å velge akkurat dette stykket, bortsett fra det helt åpenbare: At det for en gangs skyld skulle være mat for de kvinnelige skuespillerne. Lederen for kompaniet var en moderne mann, og jeg vet at hans holdninger til familieliv og arbeid var radikalt i Japan. Likevel virket det ikke som om han hadde tenkt over hva slags holdningsendringer arbeidet med teksten kunne igangsette hos dem som arbeidet med den.

Den første dagen, under lesningen av teksten, viste skuespillerne sterke emosjoner og dramatisk spill. Et par dager etter forsøkte jeg å snakke om ”dry reading” – de nikket og



smilte, og leste igjen gråtkvalt. Hadde det å gjøre med at teksten lot dem møte egne erfaringer – eller hadde det å gjøre med spillestilen de var vant til? Japanerne er sparsomme med å fortelle om privatlivene sine, så jeg kunne bare gjette. Riktignok hadde jeg vært forberedt, og hadde derfor delt sjenerøst av mitt eget privatliv da jeg introduserte meg selv. Det tenkte jeg kunne åpne opp for at vi kunne få et arbeidsmiljø der de delte av sine egne erfaringer, slik jeg tenker at alt teaterarbeide krever.

ARBEIDSMETODER

Hierarkiet var strengt også i prøverommet – de eldre skuespillerne sto over de yngre, som måtte servere te og legge til rette for prøvene, mens de med mest ansiennitet og gjesteskuespillerne kunne slappe av. Skuespillerne var vant til en annen type regi enn jeg kunne tilby. De forventet å få beskjed om hva de skulle gjøre. Jeg forventet at de skulle komme med idéer og innspill, at de skulle ta mer personlig eierskap, at de skulle bidra med egne erfaringer og endringsmuligheter knyttet til dette. Jeg ønsket at vi skulle ha diskusjoner om innhold og utveksle erfaringer som kunne berike tolkningen og gjøre stykket bedre. Med en tekst uten en hovedperson og med flere likeverdige roller måtte prøveperioden preges av mindre hierarki enn disse skuespillerne var vant til. Både i den ferdige produksjonen og i prøvearbeidet måtte derfor skuespillerne gi og ta fokus hele tiden, uavhengig av om de var yngre eller eldre, erfarne eller uerfarne. Men øverst i hierarkiet sto regissøren: Lene-san. Og

lett skremte gjorde de likevel som jeg sa. Etter et par prøveuker hadde vi fått en god prøvestemning der det utkrystalliserte seg noen få som produserte idéer og delte tanker like lett som i en norsk prøvesituasjon. De delte jo også dette til de andre, og stemningen ble mer kreativ. På den måten ble det daglige arbeidet et mål i seg selv, og premieredatoen ble ikke det eneste som hadde betydning.

Det var vanskeligere å få skuespillerne til å jobbe psykologisk-realistisk enn stilisert. I mitt regikonsept krevde både stykkets åpning og slutten tekstbehandling som ikke er psykologisk motivert. Dette var ikke noe problem for skuespillerne, her gikk de i gang uten motstand. Men å diskutere hva som var naturlig væremåte i de realistiske delene av stykket tok derimot uforholdsmessig lang tid. Sceneteksten er krevende fordi den gir tilbud om skifte av spillestiler, noe jeg ønsket å vektlegge. Jeg hadde ikke sett for meg at det ”bare” ville være å arrangere dem rundt i rommet, men jeg hadde ikke forutsett hva som ville ta mest tid.

DUKKER

Da jeg arbeidet med *Mater Nexus* i Japan var kawaii-moten sentral i bybildet. Overalt så jeg kvinner med enorme stiletthæler, korte miniskjørt eller shorts og mønstrete strømper, håret gjerne tupert stort og uregjerlig, kanskje i musefletter. Kawaii betyr søt, og var opprinnelig en betegnelse man brukte om barn. Luer med pusedusker, fuskepels og rosa tilbehør er helt vanlig. ”Mine damer” kledde seg ikke helt sånn, men jeg tenkte mange ganger på hva slags idé om kvinnelighet som lurte i bakgrunnen. Samtidig hadde de aller fleste en ganske grov humor, det var mye rå latter også. Miksen av hva som var søtt og tøft og rått og godt var, som andre steder i verden, ikke akkurat som i Skandinavia. Ulike livssituasjoner gjør jo også sitt til at vi reagerer ulikt. Det fikk jeg erfare da vi fikk en baby-dukke inn i prøverommet. Da ble ”damene mine” lettere hysteriske. Bortsett fra den ene som hadde barn, hadde ingen av de andre så mye som holdt i en baby før, så alle ville holde babyduken, og alle fniste. Det gikk mye energi med til å finne ut hvordan man holder en ekte baby, og hvordan man forholder seg til et levende barn. Det samme skjedde da vi fikk Barbie-dukkene på plass: Mye fnising og leking, som om de selv fremdeles var barn. Det var datteren min Ada, den gang tolv-tretten år som foreslo at jeg skulle introdusere dukkene som element i *Mater Nexus*. Jeg trengte noe som kunne levendegjøre Tuva, den lille datteren til Alina, uten å introdusere et barn. Dermed ble et tablå med flere Barbie-dukker kledd opp som voksne damer i selskap en fin referanse til de virkelige voksnes selskap i scenen før. Samtidig tydeliggjorde dette at det nyfødte barnet i første del nå hadde blitt stor nok til å leke med



dukkene. I mine forestillinger lot jeg Alina gå og rydde sammen lekene idet moren hennes oppsøker henne åtte år senere for å be om endelig å få ta plass som mor og mormor.

BETYDNINGSFORSKYVING

Det paradoksale var at *Mater Nexus* på mange måter skiftet betydningskontekst i Japan. Jeg hadde skrevet en tekst om det umulige lykke-prosjektet der man skal forholde seg til kjærlighet, karriere, barn eller ikke barn, sykdom, død og sorg – der utgangspunktet gjerne er at vi takler alt, bare vi tar oss sammen, snakker om problemene våre og går videre. Her ble dette problematiske livet en utopi. Ambivalens, stress, bitterhet og frustrasjon ble på en måte et tegn på at man kan leve mangefasetterte liv. For mine skuespillere innebar møtet med *Mater Nexus* og arbeidsprosessen vår, at de fleste fikk spille oppegående damer som tør å si fra, som kommer ut med gørra si og som forløses gjennom prosessene. De møtte en annen virkelighet. Det doble prosjektet som også handlet om å få til større grad av medvirkning i prøvetiden ble støttet opp av rollefigurene de levendegjorde på scenen, som var aktive kvinner med stort handlingsrom. Forestillingen hadde premiere 3.desember 2008 på teatret Haiu-za, et av de mest velrenommerte teaterhusene i underholdningsdistriktet Roppongi i Tokyo. Da vi begynte arbeidet med å sy forestillingen sammen ble jeg igjen slått av at teatertenkningen var gammeldags: De ville helst ha skiftene bak et sort teppe, eller i black-out. Jeg ville ha åpne

skift der noe skjedde. Heldigvis hadde vi en fiolinist som gjorde all originalkomponert musikk live, og i skiftene la vi fokus på henne, i tillegg til at alt som skjedde på scenen ble koreografert og lyssatt slik at det ble underholdende å se på. Lite nytt i europeisk teater, men altså bittelitt revolusjonerende i Tokyo!

Skuespillerne hadde smilt da jeg ville legge annen gangs applaus, det var uvanlig. Men de måtte inn tre ganger på premieren, og det var fulle hus hver eneste dag i spilleperioden og mange begeistrede mennesker. Jeg var selv tilstede på noen andre teaterforestillinger og kunne registrere det jeg hadde blitt fortalt: At det japanske publikum ikke pleier å komme med reaksjoner underveis i en forestilling, ei heller gir de mye applaus. Men vi hadde latter i salen og mye mer applaus enn normalt. Min regi var så forskjellig, fikk jeg høre. At ikke alle skuespillere var like komfortable med å spille så ”nedpå” og med så lite dramatikk i tekstbehandlingen, var det også fagfolk som kommenterte, og roste hvor langt jeg hadde fått skuespillerne til å gå i den retningen. Kommentarene ellers gikk på at forestillingen var annerledes som teater og i forhold til hva slags mennesker og dilemmaer som ble vist på scenen. Forestillingen igangsatte samtaler om kvinners livsvilkår i Japan, spesielt sett i forhold til Norge. Det ble tydelig at japanske kvinner har få valgmuligheter, spesielt hvis de skulle ønske å kombinere familieliv og karriere. Spørsmål om hvordan en kvinne skal oppføre seg og hva slags språk eller ord hun skal bruke, ble også aktualisert. Det finnes flere ord for ”mannen min” på japansk, hvorav noen betyr ”den jeg er underdanig” og andre betyr ”min likeverdige”. Slike problemstillinger kom til overflaten gjennom arbeidet vårt – og gjennom tilskuernes refleksjoner etter å ha sett forestillingen.

Det gjenstår mye før det japanske samfunnet når Norges nivå når det gjelder familiepolitikk og rettferdighet mellom kjønnene. Jeg var ikke forberedt på at forestillingen skulle aktualisere denne problematikken så tydelig. Det gjorde arbeidet i Japan ekstra meningsfullt, men også krevende.

MUSIKKEN

I Tokyo var jeg så heldig å få arbeide med en ung komponist som laget original musikk. Musikken skulle først og fremst være karakteren Anna Caliveras konsertstykker og innspilte musikk. En ung kvinnelig fiolinist var tilstede gjennom hele forestillingen, noen ganger som observatør til spillet og noen ganger fiolinspillende og observerende. Hun hadde som premiss at hun måtte gi fokus til spillet så sant hun var på scenen. Samtidig spilte hun krevende klassisk musikk som underbygget både stemninger og dramatikk i stykket, i tillegg til at den fulgte handlingslinjen til Anna Calivera. I Göteborg hadde de endret rollen slik at Anna



Calivera var en kjent operasanger, da omgikk de problemstillingen rundt hvordan skuespilleren skulle håndtere en fiolin, og hun var selvsagt friere til å bruke stemmen som instrument i forestillingen. Anna Lindal i Stockholm var en kjent fiolinist som spilte krevende eksisterende verk, og fikk av enkelte anmeldere også kommentarer for fremføring av enkelte av verkene. Ingegärd Waaranperä skriver «När fiolen piper, skrattar, gnyr och gråter fram det myller av liv som ryms i Iannis Xenakis «Mikka» ger hon pjäsen den högre dimension som den behöver».

I urpremiereforestillingen på Det Åpne Teater var musikken innspilt på forhånd. Jeg arbeidet tett med komponist Sverre Indris Joner som skapte en musikalsk utvikling gjennom stykket der det starter med klassisk pianospill inntil fiolinspillet overtar i takt med at Anna Calivera introduseres i stykket i første dels siste scene. Siden utvikles hennes fiolinspill seg mer og mer til tangoifisert klassisk musikk, inntil vi på slutten, etter at hun har tatt sitt eget liv, får høre en ekte tango.

FREMDELES AKTUELL

Det gikk ti år fra Mater Nexus i Japan til en ny visning i februar 2018. I mellomtiden hadde stykket blitt produsert av amatører og hatt en lesning med skuespillere i Trondheim, ledet av regissør Rita Abrahamsen. I februar 2018 reiste jeg til Pordenone i Nord-Italia og møtte skuespilleren Bruna Braidotti som jeg hadde blitt kjent med via Women Playwrights International. Hun driver teaterkompaniet, Compagnia di Arti e Mestieri i Pordenone, og

ønsket å produsere *Mater Nexus*, men hadde ikke tilstrekkelig finansiering for en full produksjon. Men hun hadde samlet en lang rekke frilans skuespillere fra regionen, og hadde hatt prøver med dem fra nyttår, fjernregissert av meg. Med støtte fra Pordenone Kommune organiserte hun en iscenesatt lesning. Jeg ble invitert til å ha en tre dagers intensiv workshop med skuespillerne før vi presenterte *Mater Nexus* i Ex-Convento San Francesco i Pordenone for en fullsatt sal. I forkant hadde teksten fått en god oversettelse til italiensk, og den velrennomerte dramatiker Patricia Monaco var invitert som moderator for en samtale med meg om *Mater Nexus* i etterkant av lesningen. Jeg hadde tatt med meg morfefilmen vi laget til urpremierer i Oslo, og lot den gå i tiden før lesningen skulle begynne, og etterpå. Det fungerte svært godt i det gamle klosteret der projeksjonen traff koret i det opprinnelige kirkerommet.

Det var en fin opplevelse, nok en gang, og samtalene om hvordan vi skulle klare å gjennomføre en full produksjon trigget igjen lysten min til å arbeide med stoffet. I Norge hadde jeg tidligere fått høre om ulike skuespiller-grupperinger, blant annet knytt til DNS, som opp gjennom årene hadde forsøkt å få til produksjon, og jeg fikk igjen høre at karakterenes konflikter og livssituasjoner var aktuelle. Det var også en god følelse at ingen av skuespillerne stilte spørsmål ved det som etter hvert hadde blitt en selvfølge for meg å tematisere i det jeg gikk i gang med en arbeidsprosess: at for meg er alle mennesker like – det er premisset for at vi alle kan være den vi er. Derfor er det ikke kvinnenens kvinne-likhet som er det viktigste ved sceneteksten, men nettopp deres ulikheter.

De ti årene som gikk fra jeg iscenesatte Tokyo-produksjonen til jeg var i Pordenone hadde også endret meg: Nå hadde jeg mye trygghet, mer erfaring fra mange flere produksjoner både som regissør og dramatiker. Det å raskt etablere et tillitsforhold og skape et kreativt rom med nye skuespillere opplevde jeg både som lett og produktivt. Jeg fikk fornyet lyst til å iscenesette *Mater Nexus*, nå med mye mer trygghet på egne premisser for sceneteksten, blant annet med tanke på å virkelig dekonstruere hele stueområdet og endre parken, slik det står beskrevet i sceneanvisningene mot slutten: «Stuen bak kommer til syne, den er nå bare er en ruin, snart er det ingenting igjen. Parken vokser inn i stuen, gjengrodd, disig. Benkene grønne av fuktig mose, trærne ligger bøyd mot jorden, slått av lyn, av regn som aldri slutter.» Altså presse de visuelle idéene i sceneteksten lenger i den retningen de peker, heller enn å ignorere dem, slik de nordiske regissørene og scenografene på ulike måter gjorde i begynnelsen av 2000-tallet. Da jeg reiste hjem fra Pordenone var det for å ta turen til Uruguay bare en måned senere, for å være tilstede ved urpremierer på min scenetekst *Tiden uten bøker* som var det viktigste scenekunstprosjektet jeg arbeidet med mellom 2016 og 2018.

Regissør Cecilia Caballero Jeske iscenesatte stykket på Teatro Solis, det største teatret i Uruguay. Forestillingen hennes viste at mine sceneanvisninger og tanker om spillestil og teatrele grep hadde åpnet opp for hennes kreativitet. Hun lytter, og så presenterer hun et selvstendig kunstnerisk uttrykk. Vi har opprettet et tett samarbeide som har medført at hun nå er i gang med å iscenesette den fjerde sceneteksten min.

OVERSETTELSER

Mater Nexus er altså oversatt til svensk for forestillingene i Stockholm og Göteborg, engelsk for WPI-konferansen i Manila, finsk for Helsingin Kaupungin Teatteri, japansk for Tokyo-produksjonen og italiensk for Pordenone. I tillegg ble den oversatt til fransk. Jeg godtok ny tittel på finsk og japansk, og noen navne-endringer, mest til finsk. For oversettelsene har jeg vært opptatt av at det ikke skulle oppfattes som en fortelling om norske forhold, men at hver enkelt produksjon, uansett hvor, skulle finne sin identitet og et eget eierskap hos dem som arbeider med den.

Jeg brukte selv mye tid på den svenske oversettelsen som ble gjort for produksjonen ved Stockholm Stadsteater. Jeg var ikke spesielt fornøyd da jeg fikk den i hende i forkant av prøvestart. Etterpå har jeg tenkt at den etterhvert så anerkjente mannlige forfatteren som hadde tatt jobben med å oversette, ikke helt la sin sjel i oppgaven, og noen ganger slo det paranoide inn: Var det på grunn av at han så det som et «kvinnestykke», og dermed ikke så viktig? Teatret så åpenbart behovet for forbedringer: de ga meg et månedshonorar for å gjøre justeringer.

Regissør Tytti Oittinen oversatte selv til finsk etter mange samtaler med meg, men jeg kunne jo ikke finsk, så det var vanskelig å få grep om hvordan oversettelsen egentlig ble. Etter å ha sett spillet kunne jeg tenkt meg at den kanskje var litt mer tradisjonell enn jeg opplever at den er skrevet, det kan kanskje ha å gjøre med at Oittinen er nesten tjue år eldre enn meg. Den engelske oversettelsen finleste jeg selvsagt, og hadde ikke helt god følelse. Der så jeg at det ble mer formelle talemåter enn jeg hadde intendert. Noen ganger har jeg lurt på om oversettelsen kan være en av årsakene til at det ikke ble noen engelskspråklig produksjon av sceneteksten. Ville en annen oversetter som var yngre og også mer oppdatert på eksperimenterende teater ha laget replikker som virket så stive? Var det min engelsk som heller mer mot det amerikanske etter et år som utvekslingsstudent, som ikke helt klarte å møte hennes britiske engelsk? Senere har jeg hatt andre oversettere til engelsk, og har blant annet blitt oppført i Australia. Jeg forsto at jeg måtte være veldig nøye når jeg gikk gjennom oversettelse til et språk jeg kjenner såpass godt, og med oversetteren jeg bruker nå

samarbeider jeg svært godt. Oversetteren som gjorde den engelske versjonen av *Mater Nexus* hadde jeg knapt kontakt med, og kanskje var jeg selv også for opptatt til å ha tid til å finkjemme resultatet. Senere har jeg skrevet to scenetekster direkte på engelsk, *Square* (2009) og *Livia's Room* (2020).

Den erfarne og dyktige oversetteren til fransk, Terje Sinding, kontaktet meg og ønsket å oversette stykket til fransk, og jeg sa selvsagt sporenstreks ja til det. Han mente at det ville ha god mulighet på en fransk scene. Jeg vet ikke hvor mye agenten eller han gjorde for å få det solgt inn, men dessverre ble det heller ikke noen fransk produksjon – ennå. Den siste oversetteren jeg har hatt med å gjøre for *Mater Nexus* er Graziella Perin som oversatte det til italiensk. Selv om jeg ikke snakker italiensk, forstår jeg en del, og fikk en god fornemmelse da jeg arbeidet med de italienske skuespillerne i 2018.

Yuu Komaki arbeidet hardt i flere år for å initiere en japansk produksjon. Hun oversatte teksten fra engelsk/svensk og etter samtaler med meg, og hun fungerte også som tolk og regiassistent. Hennes oversettelse hadde det vært vanskelig for meg å sjekke i detalj før prøvestart. På japansk snakker menn, kvinner, barn, overordnede og underordnede forskjellig. Det finnes tjue personlige pronomener som tilsvarer det norske ”jeg”. Og ikke bare må man være klar over kjønn, alder og klasse, man må også passe på hva slags forhold hun eller han har til de andre personene i teksten. I *Mater Nexus* møter man stort sett en gjeng med damer som reagerer med aggresjon og som ikke oppfører seg særlig forskjellig fra menn. Mye av arbeidet de første ukene gikk med til å tørke vekk tårer og sentimentalitet og få dem til å forstå at dette var mennesker som brukte hele spekteret av reaksjonsmønstre, blant annet også sinne og sarkasmer. På en prøve ga jeg en av skuespillerne kommentarer på hvordan hun kunne endre spillet til å bli noe mer pågående. Etter et par minutter brøt hun meg av og sa: Mener du at jeg skal spille som om hun er en mann? Ja, sa jeg; gjør det, hvis det er slik du mener en mann er. Det er godt mulig at en mer adekvat oversettelse ville hjulpet skuespillerne rent språklig i forhold til nivåer av underdanighet, blyghet og pågåenhet. Slik sett er en språklig oversettelse også en kulturell oversettelse som man ikke skal ta for lett på. Det oppsto mange interessante diskusjoner idet jeg oppdaget at de japanske skuespillerne ikke kunne ha forstått en situasjon i teksten riktig. Etterhvert kjente jeg igjen visse ord, og kunne også kommentere oversettelsen direkte. Dette skjedde blant annet da jeg oppdaget at stedatteren Guro konsekvent kalte sin stemor for mamma, slik man må gjøre i Japan, og som oversetteren derfor hadde valgt – i stedet for navnet til stemoren, Berit. På den måten gikk det ikke an å forstå forskjellen på hennes følelser for sin kjødelige mor som også var ”mamma” i teksten, og for stemoren. Det endte med at jeg måtte insistere på bruken av stemors navn, til

tross for at de fleste først sa at det ikke var mulig. Da jeg spurte om hun kunne gjøre det hvis hun tenkte at denne jenta vil forandre samfunnet, aksepterte den unge skuespilleren dette med et smil. Heldigvis passet det til karakteren Guro som ble et hakk mer revolusjonær i Japan.

Å STÅ PÅ FAST GRUNN NÅR ALT FLYTER

Da jeg arbeidet med utviklingen av prosjektet *Arkeologene* for Teater Ibsen i 2005-2007 var jeg et par ganger på research til Island. Da vi gikk tur øst for Akureyri, like ved Myvatn, slo det meg at det jeg likte spesielt godt var følelsen av at til og med grunnen jeg sto på var i drift. For ingenting er noen gang helt sikkert. Det å ha en fast overbevisning er forbundet med et visst sjansespill. Slik sett kan man si at nettopp dramatikken blir noe av det mest takknemlige å holde på med, fordi man kan skape ulike posisjoner, innfallsvinkler og virkelighetssyn som kolliderer eller møtes og forenes – alt ettersom. Posisjonene, de poetiske lagene, landskap og nærbilder – alt kan holdes sammen av dette usikre, at alt egentlig er i flyt. For å formidle noe må man imidlertid ta standpunkt til hvem man snakker til, hva man antar er felles forståelse eller kunnskap, og hva som er overraskende nye perspektiver. Å kjenne sitt publikum blir dermed viktig. Når billetter skal selges er det åpenbart at institusjonsteatrenes markedsavdelinger må vri hjernene sine for å komme opp med fiffige beskrivelser for å få et kulturinteressert publikum til å bite på agnet. En felles grunn må konstrueres, og den bør være så fast som mulig. Alle som ønsker å kommunisere for å overbevise om noe eller selge noe eller skape en opplevelse for andre, må velge hvordan de skal skape denne felles forståelsen som gjør at konsumenten på et eller annet plan identifiserer seg.

Som kunstner må jeg bestemme hva jeg anser som min virkelighet, det stedet jeg kan skrive og skape fra, og håpe at noen andre vil se verden fra noenlunde samme perspektiv, at de vil forstå hvorfor jeg holder på med det jeg gjør. I min kunstneriske praksis har prosjektene mine stadig åpenbart nye perspektiver for meg, innsikt som både har endret mitt forhold til verden og til hvem jeg selv er. Å være åpen for at slikt kan skje, gir deg mulighet til å utvikles som menneske. Samtidig er det en sjanse for at man blir usikker på hvor veien har ført, man er kommet på usikker grunn og kan kanskje ikke lenger skape. Fotfestet forsvinner og kanskje også virkelighetsforståelsen.

Da jeg midt på nitti-tallet ville skrive en spillefilm om Tulla Larsen, fikk jeg avslag på søknad om penger til utvikling av manus fra en mannlig konsulent, med den begrunnelsen at alle visste at det var mennene som var de store kunstnerne på slutten av 1800-tallet, og at denne historien dermed var uinteressant. Jeg hadde i min prosjektbeskrivelse ikke nevnt at jeg ønsket å heve Larsens status som kunstner, men derimot beskrive hennes liv i relasjon til

hennes tre ulike kultur-menn, hvorav Edvard Munch var den første. Det overrasket meg dypt å bli så misforstått, prosjektet var jo tross alt beskrevet, svart på hvitt. Omtrent samtidig fikk jeg være med på feministisk filmanalyse av *Conan the Barbarian*, der vi blant annet så menn snakke i nærbilder og stumme damer i helfigur. I 2003 som deltager på den nordiske konferansen Kjønnsmakt i Norden hørte jeg professor Hege Skjeies innlegg om mannsdominans der hun innledet med en fortelling om hvordan en nytilsatt kvinnelig redaktør ble beskrevet i et intervju. Så satte hun dette på spissen ved å bytte kvinnen ut med en kjent mannlig redaktør og seksualiserte ham på samme måte som den kvinnelige redaktøren hadde blitt i artikkelen. Disse og mange flere innspill av samme slag, bidro til at jeg forsto at det ikke var meg det var noe galt med, at det faktisk var tilfellet at jeg enkelte ganger ikke ble behandlet på samme måte som en mann ville blitt. I 2019 utga jeg endelig romanen *Tulla Larsen Mathilde Munch*. (SolumBokvennen) og snart er sceneteksten *I en annens bilde* også klar. Min karriere hadde kanskje sett annerledes ut hvis jeg ikke hadde fått avslag på det filmprosjektet.

At en scenetekst produseres flere ganger på store scener i flere nordiske byer er betydningsfullt, og jeg er både stolt og ydmyk som har fått lov til å oppleve det som dramatiker, til og med flere ganger. At det etter hvert også er mange kunstnere som har arbeidet med mine scenetekster i mange deler av verden betyr usedvanlig mye, og medvirker naturlig nok til å jeg er trygg på at det jeg skriver betyr noe i andre menneskers liv, både for dem som møter tekstene og omformer dem til scenekunst, og for dem som møter tekstene som publikummere eller lesere. Med *Mater Nexus* ble jeg definert som en helt annen scenekunstner enn slik jeg så meg selv på den tiden jeg skrev teksten, og måtte derfor redefinere meg selv i lys av det. Med bakgrunn fra postmoderne teorier og idéer om tekst som landskap og flerdimensjonal formidling, ble jeg, i hvert fall av noen, redusert til en som kjempet for likestilling og skrev med kjønnsperspektiv. Hadde jeg ikke hatt lignende erfaringer tidligere, så hadde det som skjedde kanskje ikke stått så klart for meg. Jeg skjønnte jo også at det var viktig å være en som tør å si fra både når det gjelder urettferdig behandling i form av diskriminering, og være en som også er stolt over å ha skapt feministiske prosjekter som har hatt en betydning både for endel av dem som har arbeidet med prosjektene og for noen av dem i publikum. Både regierfaringene og skriveerfaringene knyttet til *Mater Nexus* bidro til at jeg ble trygg i mitt virke, uansett hvordan jeg ble møtt. Å ikke ville vite er som sagt et maktmiddel. Men i livet som helhet er det jo et maktmiddel å ikke dele erfaring også. Jeg har forsøkt å være sjenerøs der det gjelder, som i Women Playwrights International, og har klart å holde fast i forståelsen av at det jeg gjør har betydning.

Nå i 2020 har jeg et liv som fremover skal handle om å få cellegift for å holde kreftmetastasene i sjakk. For alltid, sier onkologen min. Jeg håper jeg har flere år foran meg, og at jeg vil tåle cellegiften like godt som nå, i årene som kommer, slik at jeg kan fortsette arbeidet med skriving og iscenesettelser. Kanskje også ny forskning vil gi meg nye behandlingsmuligheter. Jeg har mye jeg ønsker å gjøre, og gir ikke opp lett. Jeg fikk det barnet jeg ønsket meg etter min første krefthistorie. Jeg har levd et rikt, og etterhvert ganske langt liv, og har aldri definert meg selv som spesielt syk eller svak. Hvordan man tar en sykdom er vel like viktig som at man har en sykdom – det er som med været. Og i en periode brukte jeg kreften mye i det jeg skrev: Kreft spilte faktisk en rolle i hele tre arbeider fra midten av 2000-tallet; Både i scenetekstene *To dager i Roma* fra 2004 og *Livsmaskinen* fra 2005 og i romanen *Utro* (Aschehoug 2005) får én av karakterene kreft. Kreft er et fint grep for å vise hvor skjørt livet er, og en takknemlig måte å raskt skissere en persons livssituasjon eller livsendring, og hva det gjør med dem rundt. At det i så stor grad skulle bli min virkelige situasjon er jeg derimot mindre takknemlig for, selv om det er klart at en kreftbeskjed tvinger deg til å stoppe og gjøre opp status, og det kan være veldig bra. Men det gjorde jeg jo allerede for ti år siden, og det er som med alt annet i livet: Jeg lurte på om det ble godt nok.

Det er klart jeg lurte på om jeg skulle ha brukt årene fra 2010 bedre. Var det noe jeg gjorde galt? Ville jeg for eksempel hatt mindre sjanser for spredning om jeg hadde sovet og hvilt mer, trent og slappet av og ikke hatt denne uroen i meg, som først og fremst handler om ønsket om å gjennomføre kunstprosjekter som forfatter og regissør. Har jeg ønsket meg for mye, stått på for mye? Var det en slags straff? Nei, jeg vet godt at det er galskap å tenke sånn. Men noen ganger tenker man sånn likevel.



Siren Leirvåg

MATER NEXUS – 20 år etter

Mater Nexus lever etter at forestillingen er over

I programmet til oppsetningen av *Mater Nexus* på Det Åpne Teater i Oslo, 31.januar 2001, skriver jeg at i likhet med Anton Tsjekhovs *Tre Søstre*, som hadde premiere nøyaktig hundre år tidligere, dreier det hele seg om “å få grep på livet, kontrollere det, forstå det.”¹ Det er det riktig nok ikke jeg som har kommet opp med, men forfatteren selv, Lene Therese Teigen – eller var det Tsjekhov? Å få grep om livet innebærer alltid en viss innsats og risiko! Å kontrollere livet og forstå det krever ulike tilnærminger, og det tilbyr Teigen i *Mater Nexus*. Problemstillingene er mange både hos Tsjekhov og hos Teigen, og man får en følelse av at teksten er av betydning – at den kommuniserer med leseren og publikum gjennom henvendthet og flerstemmighet. Det siste skriver Ingeborg W. Ovesen om under tittelen “*Mater Nexus* – en polylog? – noen feministiske refleksjoner”.² Det er kanskje spesielt spørsmålet om hva sannhet er som står på spill i *Mater Nexus*, slik Ovesen ser det. Med referanse til Nietzsche hevder hun at et mangfold av perspektiver og fortolkninger med nødvendighet må føre til et mangfold av sannheter. På den måten forhandler vi om svar på det store spørsmålet om sannhet i møte med *Mater Nexus*, og da både intellektuelt/filosofisk og kroppslig. Det siste poenget vil jeg komme tilbake til.

Mater Nexus lever i beste velgående på grunn av tematikken: relasjoner mellom mennesker (som jo også kvinner er), ambisjoner om karriere, barn, tro og konfrontasjonen med døden. Men teksten lever også gjennom sin iscenesettelseshistorie: Stockholms Stadsteater i 2002, Helsingin Kaupungin Teatteri i 2003, Folk Teatern i Göteborg, 2004, og i Tokyo, Japan, med Theatre For You på Haiu-za i 2008.³

Man kan jo tenke seg hvor ulike kontekstene er i Tokyo, Helsinki, men også Stockholm og Göteborg, som jo geografisk ligger ganske nære oss. Vi snakker om ulike teaterkulturer som endrer premissene for iscenesettelsen og tolkningen av teksten. Dette er en del av en dramatikers glede og kanskje til tider frustrasjon.

VERKSTEDET SOM RAMME FOR TEKSTARBEIDET

Mater Nexus ble til i en ramme der verksted som arbeidsmetode sto sentralt. Det har delvis med det faktum at *Mater Nexus* ble et prosjekt innenfor Det Åpne Teatrets (nå Dramatikkens Hus) tilbud om tre tekstverksteder i tidsrommet 1998-2000, der utforskning av tekst i rom og med skuespillere var en del av arbeidsmetodikken.

I 2001 kalte Teigen *Mater Nexus* for en teatertekst. Hva betydde det? På hvilken måte skilte den betegnelsen seg fra for eksempel et drama eller et skuespill? Det hadde delvis med rammene for produksjonen å gjøre. I dag er betegnelsen scenetekst innarbeidet i det norske språk, og Teigen har lenge brukt den formuleringen om sine tekster skrevet for scenen. At *Mater Nexus* ble prøvd ut i et romlig verksted, betyr ikke at teksten ble improvisert frem av skuespillerne. Som Teigen skriver i ”Å leve med *Mater Nexus*” ble hun inspirert av å se og lytte til hvordan skuespillerne utviklet sin relasjon til teksten, gjerne ut fra eget levd liv. Teigen hadde tekst klar som så ble gjenstand for utprøving i rommet. Teigen har selv hatt oppgaver som skuespiller, noe som også gjør at scenetekstene hennes har den kvaliteten i spillet og replikkene, som flere av kritikerne har pekt på. Betegnelsen scenetekst handler også om tekstens utforming – den er scenisk i seg selv. Det vil si at en scenisk tenkning er skrevet inn i teksten. En annen måte å si det på er at teksten er performativ. Jeg brukte en gang *Mater Nexus* som eksempler i en artikkel jeg kalte “Den Performative teksten i kontekst”⁴, der jeg skriver at den performative teksten verken handler om teksten eller forestillingen, men om relasjonen til leseren. Det har igjen å gjøre med det jeg vil kalle tekstens hendvendthet, det vil si hvordan teksten appellerer til leserens blikk og kroppslige deltakelse i dens utforming eller formspråk. I *Mater Nexus* er de visuelle elementene, som bilde-projeksjonene og de levende tableauene, som for eksempel det siste måltidet (da Vinci), en del av spillet med leserens egne assosiasjoner og opplevelse. Vi kan også snakke om det jeg vil kalle en fornemmelse av nærvær i relasjonen mellom tekst og leser, basert på tekstens *performative potensial*. Med det mener jeg de dramaturgiske strategiene teksten utvikler for aktivt å påvirke leseren. Et viktig aspekt ved tekstens performative potensial er hvilken type erkjennelse det medfører. Jeg vil utdype dette spesifikt ved å se nærmere på *Mater Nexus* og Teigens dramaturgiske metode.

TEIGENS DRAMATURGISCHE METODE

Michael Sidnell hevder i artikkelen “Performing writing: Inscribing Theatre”⁵ at enhver tekst skrevet for teater har en scenisk tenkning skrevet inn. Hvilken scenisk tenkning er skrevet inn i *Mater Nexus*?

Hos Lene Therese Teigen spiller rommet og det visuelle uttrykket sentrale roller i teksten. *Mater Nexus* er et godt eksempel på dette. Det romlige aspektet kan forstås på flere måter – både i konkret og metaforisk forstand. Konkret gjennom de visuelle grepene i scenografien og metaforisk gjennom det at kvinnene “tar rom”, dvs. at det sceniske rommet defineres på deres performative premisser, altså hvordan de handler der og da og hvordan de etablerer et affektivt, altså et følelsesmessig, rom med leseren/publikum. Det går bakenfor det vi vil kalle fortolkning og går mer i retning av fornemmelse av nærvær og opplevelse av teksten. Teigen følger tre visuelle prinsipper eller bildeperspektiver i *Mater Nexus*: landskapet, tableauet og portrettet. Landskapsperspektivet utgjør parken, trærne, eksteriøret: *Scenen er som en overgitt park med noen trær, og tre benker spredt ut mellom trærne.*⁶ Landskapsperspektivet kommer tilbake i slutten:

De beveger seg. Høstblader daler, havet slår inn mot strendene i livene deres. Tilbake til skattene de gravde ned som barn. Rommet åpner seg, forandrer seg: Det rynkete oldingeansiktet blekner fra veggen som glir vekk, stuen bak kommer til syne, den er nå bare er en ruin, snart er det ingenting igjen. Parken vokser inn i stuen, gjengrodd, disig. Benkene grønne av fuktig mose, trærne ligger bøyd mot jorden, slått av lyn, av regn som aldri slutter. Mens de snakker beveger kvinnene seg innover i den gjengrodde parken, tilbake dit de kom fra. Flere av dem har tung bagasje, gamle, slitte koffertar eller vesker. Noen går langsomt, noen fort, noen møtes, andre ikke. Noen mister noe, noen finner noe ... Kvinnene beveger seg lenger og lenger innover i parklandskapet – til de bare anes som skygger mellom de mosegrodde trærne.⁷

Landskapsperspektivet er konkret og abstrakt på samme tid. Dramaturg Halldis Hoaas skriver i artikkelen “Skarpt lys inn i stort landskap”:

Stykket åpner med en prolog – i sin ytre form en overskriving av Samuel Becketts “Come and go” [1965/66], i sitt innhold et møte mellom tre kvinner, spilt av ni kvinner, og vekslende slik at de få setningene som ytres får en allmenngyldig karakter, langt borte fra spesifikke skjebner. Likevel – i dette korte, rytmiske partiet, skrevet ut som notasjon i bevegelse og tekst – åpner Lene Therese Teigen døren til den verden hun vil presentere for oss, og som hun uansett inspirasjonskilder har gjort til sin egen.⁸

Det Hoaas her beskriver henger nøye sammen med det jeg har kalt en rytmisk iscenesettelse, som jeg kommer tilbake til.

Det tydeligste tableauet er referansen til Leonardo Da Vincis maleri *Nattverden* fra 1495-97 i tekstens scene. Det referer også til en teaterhistorisk sjanger fra rundt 1800 kalt “tableau vivant”. Det er altså en iscenesettelse av berømte malerier med levende personer. Vi kan spørre oss hva bildet representerer bortsett fra erkjennelsen av død. Er Berit den samlende kroppen og frelseren gjennom sin egen død?

I åpningssekvensen, mellom del 2 og del 3 og i del 3 av stykket ser vi en projisering av kvinneportretter i en transformasjon fra ung til gammel. Teigen har moderert scenebeskrivelsen noe i denne nye utgivelsen av *Mater Nexus*, ved å gå fra at det *skal* projiseres en film til at det *kan* projiseres en film.

Kvinneportrettene representerer den livssyklusen vi alle er en del av og som går sin gang uavhengig av hva vi legger opp til som individer, også kalt “naturens gang”. Dermed er det introdusert et (tradisjonelt sett) motsetningspar, men som hos Teigen er litt mer komplisert enn som så. Kultur og natur er heller størrelser i et jevnbyrdig spill, som vi for eksempel ser det i teksten hennes *Arkeologene* (2008) – etter min mening en skjellsettende scenisk tekst i norsk dramatikkhistorie i et Nietzscheansk Dionysos/Apollo-perspektiv eller eufori/rasjonale, om vi vil.

DEN RYTMISKE ISCENESETTELSEN

Begrepet iscenesettelse dekker både det tekstlige og det sceniske verket. Rytmen og musikaliteten finnes både i måten monologene/dialogen er fremført, karakterenes bevegelser og de visuelle elementene, som for eksempel projeksjonenes sykliske gang. Teigen sier ved flere anledninger at hun tenker en scenisk tekst som et partitur bestående av flere stemmer, flere elementer og flere tempi. Når vi er inne på teaterhistoriske referanser, er det nærliggende å tenke på Adolphe Appia og hans manifest *Musique et mise en scène* (1897), der han søker å forene musikken, skuespillernes bevegelse og det sceniske rommet i iscenesettelsen. Som en del av tekstens performative potensial har den polyfone iscenesettelsen konsekvenser for tekstens erkjennelsesmessige betydning. Professor i litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen, Lars Sætre, har undervist og skrevet om Teigens scenetekster. Sætre skriver i sin artikkel “Kroppens krise – Kunstens kraft. Skapande interpolering i Lene Therese Teigens seinborgarlege familiesørgjespel” at “Gjennom denne repetitive, men samstundes bølgynde rørsla opnar teaterteksten med gjennomspeling av moglege, poly-morfe identitets- og

værensformer.”⁹ I *Mater Nexus* problematiserer Teigen gjennom iscenesettelsen og den dramaturgiske metoden relasjonen mellom erkjennelse, forholdet tekst og virkelighet eller representasjon og dramaturgi. Rytmen i selve formen får en samlende funksjon.

KJØNNSPERSPEKTIVET I *MATER NEXUS*

Teigens dramaturgiske strategier flytter på noen konvensjonelle forestillinger om teater. Én av dem er at det i en tradisjonell scene-sal-konstellasjon er en passiv relasjon mellom aktører og publikum. Et annet forhold er at den tradisjonelle moderne scenen er et begrenset rom for kvinnelige aktører, både skuespillere og regissører. En skulle kanskje tro at det teatrale rommet var okkupert av kvinner gjennom den feministiske kulturkampen på 1960- og -70-tallet, men det er ikke tilfelle. Estetisk sett har samtidsdramatikken og en postmoderne teatertenkning utfordret de tradisjonelle konvensjonene, men interessant nok har det kritiske blikket og kjønnsperspektivet fremdeles relativt dårlige vilkår. Nå skal det sies at “eldre” kvinnelige skuespillere har skapt seg et teatralt rom gjennom monologen og et kvinnelige fortellerståsted, men det er også problematisk i den forstand at det er et marginalt og ambivalent rom, i og med at det både er frihetsskapende og samtidig ekskluderende. Selv når tematikken er tydelig er det avgjørende på hvilken måte det teatrale blikket utfordres og inkluderes.

Det er ikke ofte vi møter en “all female cast” med mindre man har det gøy med Shakespeare. I artikkelen “Kvinnene og Rollene: rom, penger og mot” i Skuespillerforbundets tidsskrift *Stikkordet* skrev Teigen i 2001 under overskriften “Det er behagelig å være marginal” at kvinner selv definerer seg som marginale. Det er et interessant innspill i diskusjonen om kjønnsperspektiver på scenen:

Hvis vi nå forutsetter at det finnes felles kvinneerfaring, at kvinner og menn går inn i og opptrer ulikt i situasjoner, og at det også finnes noe som kan defineres som kvinnespråk eller kvinne-kommunikasjon, hva har vi da? For manges del oppstår et ønske om å få lov til å være i sammenhenger hvor disse kvinne-erfaringer og kvinne-handlinger eller -språk kan være i spill med et kreativt kunstnerisk univers, slik at det kan oppstå kunst av det. Dette ønsket bærer vi nok med oss på forskjellig måte. Det er jo også en grunn til at en kvinne har blitt skuespiller, artist, aktør, danser eller hva man nå måtte velge å kalle det å stå foran et publikum.¹⁰

Sætre skriver i sin artikkel at

Slik kvinne i opplysningsprosjektet må skape seg sjølv av seg sjølv (i og med at kvinna har måtta innta den underkasta posisjonen som annethet" (natur"), og difor står komplekst på begge sider i prosjektet: som annethet/natur og som sivilisatorisk, handlande subjekt) – reaktiverer ein maternalsk poetisk praksis det døde erfaringspotensialet i dei utsondra kroppsdelane ved å kople desse til ei vending av den andre framandgjeringa.¹¹

Sagt på en annen måte befinner kvinnen seg i en spagat mellom den andre/objekt og et handlende subjekt – en kropp i krise med et performativt potensial. Et eksempel er når Vivian (Lege, allmenpraktiker, ca 40 år) snakker om spiseforstyrrelsene sine og identitetskrise:

VIVIAN I seks uker slanket jeg meg hardt og gikk ned fire kilo, sunt og normalt. Så ble jeg invitert til foreldrene mine på gården en helg. Skulle aldri reist dit. Mamma og pappa spiser altfor fettholdig kost. De har altfor mange måltider, altfor mye søtt. Men det er godt! Klarer ikke å stoppe når jeg først begynner. Slipper meg utfor stupet. De synes det er så fint med meg som er lege, som gjør noe de ikke "forstår seg på". Jeg kunne ikke si nei til mamma. De ser meg nesten aldri. Det er sånn de viser at de bryr seg.

(Like etterpå) VIVIAN Hudens er på en måte en yttervegg som vi avslutter oss selv med. Innenfor er alt flytende. Fett og identiteter.¹²

Teigen har praktisert det hun kaller en likestilling mellom karakterene, dvs. at hun ikke følger en struktur med hovedroller og biroller. I et intervju Drude von der Fehr og jeg hadde med Teigen i 2019 til boken *Teater som betyr noe* forklarer hun hva hun mener med likestilling i et ensemble:

Eierskapet til det vi lager i teaterrommet er mye lettere å skape når alle i ensemblet er like viktige og arbeider tett sammen. Det første store arbeidet jeg gjorde med likeverdige karakterer var i *Mater Nexus*, der jeg har skapt ni store roller for kvinnelige skuespillere. To teaterpolitiske prosjekter smeltet sammen: ensemblearbeidet og behovet for kvinneroller.¹³

I *Mater Nexus* er det altså ikke først og fremst snakk om et tematisk kjønnsperspektiv, men vel så mye en dramaturgisk strategi og et teaterpolitisk engasjement. Til sammen bidrar dette til *Mater Nexus*' kultur- og samfunnsrelevans og den betydningsfulle teksten den er.

TEMATISK TILNÆRMING TIL TEKSTEN

I *Mater Nexus* opererer Teigen via det allment menneskelige i fremstillingen av kvinners språk og handling. Tittelen betyr rett og slett ”Mor Sammenheng”. Det betyr i et Irigiray-perspektiv¹⁴ at kvinnene får et språk å uttrykke seg gjennom – et språk som representerer nettopp språkliggjøring som en prosess i søken etter eksistensiell sannhet eller sammenheng. Hvordan kommer det til uttrykk i teksten? Lydia (Førsteamanuensis i russisk litteratur, ca 50 år) snakker om hvordan hun søker å komme under overflaten, bakenfor analysen:

LYDIA Det eneste jeg husker er en søkende barnemunn ved brystet mitt, at munnen lukker seg rundt det og suger konsentrert og rytmisk. Det er ett bilde, én fornemmelse. Jeg vet ikke hva som har vært drivkraften. Nå er alt borte. Jeg håper jeg får leve lenge. Fordi jeg elsker bøkene mine, og Johan. Men det er for ryddig i stuene.

Merete går.

LYDIA Jeg tror jeg holder på å bli gal. Og jeg er for logisk til å kunne håpe. Man setter seg mål, og så når man dem.

En sjuskete dame kommer gående gjennom parken. Det er Nanna som er på vei til Torils butikk.

LYDIA Hvorfor kan jeg ikke bare si at hun som går der borte er stygg? Hvorfor kan jeg ikke bare mene noe uten å forklare det? Jeg analyserer. Ser henne utenfra, som et forskningsobjekt.

Lydia prøver ringen igjen, den gir motstand, men plutselig glir den på. Hun løfter hånden og ser på ringen.

LYDIA Jeg er ensom. Livet mitt er perfekt. ¹⁵

Referansene til Tsjekhov og *Tre Søstre* er interessante i denne sammenhengen (også):

Kvinnene i *Mater Nexus* bringer minner og fortidige fortellinger til torgs i nåtid og spør seg ”Hva gjør vi nå?” Som intertekstuell grep kan vi kanskje si at *Tre søstre* er brukt som en kontrast til *Mater Nexus* så vel som en allusjon. De tre søstrene hos Tsjekhov lengter i ensomhet til en fortid og en eksistens som de drømmer om en gang ga mening, gjennom monologer forkledd som dialog. De tre søstrene hos Teigen lengter etter meningsfullhet i relasjoner de er en del av, mor-datter spesielt, i et her og nå, gjennom både monologer og dialoger. Teksten har en monologisk struktur, ikke ulikt Tsjekhovs, men i motsetning til *Tre søstre* er *Mater Nexus* klarere dialogisk, eller i hvert fall tenderer i den retningen, også

tematisk. Kvinnene ser ut til på ulike måter å ha en drivkraft i retning av å ville skape mening i fellesskap i det som skjer i livene deres. Igjen vil jeg lene meg på Sætre: Med utgangspunkt i Olav H. Hauges dikt ”Upp gjennom elvedalen” (1980) skriver han om “en sorgfull mangel” hos karakterene i *Mater Nexus*, en lengsel etter og en drøm om en eksistensiell helhet.

I Teigens dramatikkk ligg fokuset først og fremst på den begjærande menneskekroppen (oftast kvinna, åleine, og einsamgjord i parkonstellasjonar), på den for lengst eksploderte kjernefamilien sitt følgjefenomen: storfamilien og dens materielle vilkår, og endeleg: på den seinmoderne samfunnskroppens meir og meir homogeniserte og for- flatande mulighetsvilkår, trass i all verdas instrumentelle og teknologiske nyvinningar. På alle desse nivåa set dramatikaren søkelyset på dei kroppsleg-materielle komponentane (menneskekropp, storfamiliekropp, samfunnskropp), som i og for seg er utan felles språkleg koding. Men med kunstnarleg kraft bringar Teigens dramapoetikk dei tre materielle substrata i samverkande berøring med kvarandre. Det skjer i eit samanvevande formspråk, som ved interpolering gjennom repetitive mønster lar eit mogleg, alternativt rom arbeide seg fram.¹⁶

Dette alternativet rommet som skapes tangerer det jeg tenker om tekstens performative potensial, som beskrevet over. Det bringer oss til det siste punktet i min tilnærming til *Mater Nexus* – mottakelsen.

MATER NEXUS OG KRITIKKENE

I et intervju jeg hadde i 2001 med daværende teatersjef ved Det Norske Teateret, Vidar Sandem, spør jeg ham innledningsvis om bakgrunnen for at han leste og fattet interesse for *Mater Nexus*. På det svarer han at han fikk tilsendt manus og ble fascinert, fordi han så et alvor i det, og “samtidig en kjærlighet og en sensualitet.”¹⁷ Han bestemte seg for å inngå et samarbeid med Teigen på skuespillersiden og begrunner videre betydningen av teksten at den svarer på en etterlysning av relevant samtidsdramatikkk. Sandem svarer ja på spørsmålet om teksten også er relevant for menn, fordi det dreier seg om de store spørsmålene om sykdom, død og liv, kjærlighet, fødsel og savn. Han mener dessuten at stykket er modig, og som han betegner det, skrevet uten sikkerhetsnett. Han utdyper det siste poenget med at på bakgrunn av tema står stykket i fare for å bli sentimentalt, men at det unngår Teigen med å skrive frem ni gode roller og plassere seg i et spenningsfelt mellom realisme og et poetisk billedspråk. På spørsmål om hvor han ville plassere *Mater Nexus* i landskapet “norsk dramatikkk” trekker Sandem, uten å overdrive sammenligningen, paralleller til Cecilie Løveid og Bjørg Vik. Et interessant spørsmål i intervjuet dreier seg om når en dramatiker iscenesetter egen tekst, slik

Teigen altså gjør. Sandem fremhever at dette er sjeldent og at det er viktig at dramatikerer er klar over de to ulike rollene og at hun får gjennomslag hos skuespillerne. Det er kanskje nettopp det siste som er et av prosjektets viktigste suksesskriterier.

Lene Therese Teigen har selv uttrykt noen tanker om forskjellige lesninger av *Mater Nexus* i ulike kontekster. I intervjuet i *Teater som betyr noe* sier hun:

Mitt arbeid med kjønnsperspektiv i scenekunsten ble igangsatt gjennom den gode mottagelsen av *Mater Nexus*, der det stadig ble påpekt at det var et feministisk stykke. Det hadde jeg ikke planlagt. I Sverige ble det bevisst brukt i markedsføringen, de dreide altså fokus mot å oppfatte stykket som langt mer politisk enn i Norge. I Japan ble sceneteksten også langt mer feministisk og politisk. Det var både tankevekkende og lærerikt.¹⁸

Denne erkjennelsen fra dramatikerens side går rett inn i spørsmålet om et stykke med bare kvinneroller dermed med nødvendighet er et feministisk stykke. Ligger ikke nettopp svaret på det i tekstens performative potensial, forstått som dens virkning estetisk, tematisk og med tanke på dens samfunnsrelevans? Som vi skal se gjennom noen kritikker bygger de opp under påstanden om at *Mater Nexus* har betydning på flere plan.

Ida Lou Larsen skriver etter premieren på Det åpne Teateret under tittelen “Tre satser for ni kvinner” for det første at det ikke er tilfeldig at premieren er på det Åpne Teateret i og med at det er et ”dramatikerverksted” og at Lene Therese Teigen har utviklet ”det totale dramatiske uttrykket i *Mater Nexus*” nettopp der. Hun skriver videre at “Resultatet er blitt fascinerende og annerledes teater.” Der Vidar Sandem leste inn et klart kjærlighetsmotiv i teksten, skriver Ida Lou Larsen: “For øvrig spiller Kjærligheten ingen viktig rolle i *Mater Nexus* der vi møter ni kvinner som representerer forskjellige stadier i kvinnelivet.” Fokus hos henne er, ikke overraskende med tanke på hennes politiske og feministiske holdning, et kvinneperspektiv.

Det ser vi når hun skriver:

Forholdet mellom mor og barn, kanskje spesielt mellom mor og datter, er ett av de viktigste temaene i *Mater Nexus*, og jeg opplevde Lene Therese Teigens tekst og scenespråk som det dypest sett mest feministiske jeg har sett på scenen. Uten å nøle tar hun opp en rekke av de problemer og dilemmaer som kvinner møter i dag – som konflikten mellom yrkesliv og morsrolle, mellom maktutøvelse og omsorg, mellom selvrealisering og selverkjennelse. Og hun gjør det nyansert og fordomsfritt.¹⁹

Hun sammenligner også *Mater Nexus* med andre forfatteres dramatikk : Bjørg Viks *To akter for fem kvinner*, Edward Albees *Hvem er redd for Virginia Woolf* og Lars Noréns familiedramaer. Hun skriver: “Dette er utvilsomt Lene Therese Teigen meget klar over, og

når hun likevel bruker det, gir hun det en original vinkling.” Det er i tråd med det Halldis Hoaas skriver om Beckett-allusjonen.

Etter oppsettingen på Stockholm Stadsteater skriver Claes Wahlin under tittelen “Mamma är lik sin mamma” at “Mater nexus är som synes en pjäs av kvinnor, med kvinnor och för kvinnor. Men jag dristar mig till att även det andra könet, som också rimligen har viss erfarenhet av det nät mödrar spinner, kan finna anledning till reflektion.”²⁰ Berit kontrollerer en vev av relasjoner mellom søstre døtre og venninner og de er mer eller mindre fanget i hennes nett. Hovedpoenget ser ut til å være (jamfør tittelen på anmeldelsen) at veven går i arv fra mor til datter. Veven er beskrevet som intrikat, nyansert og vakkert meislet ut av forfatter og regissør.

I Morgenbladet presenterer Jon Refsdal Moe en lesning av forestillingen som det han kaller “En elegi over det nye borgerskapet”.²¹ Altså en poetisk klagesang over det bestående. Samtidig trekker Refsdal Moe frem på hvilken måte teaterutviklingen har nærmet seg filmen, her gjennom de projeksjonene som til tider dominerer teksten. Han peker også på Teigens bruk av bildereferanser, og da spesielt til det han kaller “en scenografisk pastisj på Da Vincis siste måltid” Det kan virke som han beklager valgene Teigen har gjort som iscenesetter av sin egen tekst. Samtidig skriver han: “Som showcase for et nytt stykke norsk dramatik fungerer *Mater Nexus* på Det Åpne Teater derimot ganske utmerket. Og det er unødvendig å påpeke at ensemblet, som i sin helhet består av erfarne skuespillerinner, yter teksten full rettferdighet.” Den kommentaren må glede Lene Therese Teigen sitt sceniske hjerte med tanke på arbeidet nettopp med ensemblekunsten, som *Mater Nexus* og egentlig kjernen i hennes teatertenkning representerer.

Som jeg skriver innledningsvis, lever *Mater Nexus* videre gjennom tekstens iscenesettelseshistorie, omtale gjennom kritikken og til slutt dens nytte i denne boken. Det er stadig gode grunner til å utforske *Mater Nexus* som scenisk tekst og kontekst for utviklingen av norsk samtidsdramatik.

NOTER

1. Program til *Mater Nexus* på Det Åpne Teater, 31.januar 2001, v/Siren Leirvåg (red.), Olav Torbjørn Skare og Lene Therese Teigen. s.3
2. op.cit. s.22–25
3. For bilder og mer omtale se <http://www.houseofstories.no/pages/mnteaterpros.htm>
4. I Drude von der Fehr/Jorunn Hareide (red.) (2004): *Tendensar i moderne norsk dramatik*, Oslo:Samlaget, s.293–313.
5. Sidnell, Michael J. (1996): “Performing writing:Inscribing Theatre” i *Modern Drama* vol. xxxix 4/1996, s.747–557.
6. Lene Therese Teigen (2021): *Mater Nexus*, prolog, s.? **Kommer an på den nye utgivelsen av teksten i samme bok!**
7. op.cit. s.**jf ny tekst i samme bok!**
8. Halldis Hoaas: “Skarpt lys inn i stort landskap”. **Tekst i samme bok s?**
9. Lars Sætre (2005): “Kroppens krise – Kunstens kraft. Skapande interpolering i Lene Therese Teigens seinborgarlege familiesørgjespel”, i *Prosopopeia* 3-4/2005, ss. 41-52, s.45
10. “Kvinnene og Rollene: rom, penger og mot”, i *Stikkordet*, desember 2001
11. Sætre, 2005, s.51
12. ***Mater Nexus*, s.**
13. von der Fehr/Leirvåg, 2019, s.245
14. Ingeborg W. Owsen: “MATER NEXUS – en polylog? – noen feministiske refleksjoner” i Program til *Mater Nexus* på Det Åpne Teater, 31.januar 2001, s. 22–25 **Også i denne boken, s?**
15. ***Mater Nexus*, s.?**
16. Sætre, 2005, s.42
17. Vidar Sandem om *Mater Nexus* – “Vi har for lite dramatik som tar tak i samtiden” Intervjuet av meg i Program til *Mater Nexus* på Det Åpne Teater, 31.januar 2001, s. 6–9
18. von der Fehr/Leirvåg, 2019, s.245
19. Nationen, 1.februar 2001
20. Aftenbladet, 6.april 2002
21. Morgenbladet, 9.februar 2001



Ingeborg W.Owesen, har en doktorgrad i feministisk filosofi fra Universitetet i Oslo. Denne teksten ble skrevet i 2001 i forbindelse med urpremierer til *Mater Nexus*.

MATER NEXUS – en polylog?

- noen feministiske refleksjoner

Med sine ni talende kvinner er *Mater Nexus* verken en monolog eller en dialog. En mer passende betegnelse er derimot begrepet ”polylog” – et begrep introdusert av den franske filosofen Jacques Derrida og feminist-teoretikeren Julia Kristeva. Mens en monolog er en enetale, og dialog en samtale mellom to, betegner ”polylog” en talehandling bestående av flere stemmer. Derrida definerer ”polylog” som følgende: (for $n + 1$ – kvinnelige – stemmer). Vi ser altså at en ”polylog” består av flere stemmer, ikke-identifiserte stemmer og kvinnelige stemmer. Og betraktet slik i et teoriperspektiv blir *Mater Nexus* særlig interessant. Jeg skal i det følgende kort prøve å aktualisere *Mater Nexus* i forhold til nyere fransk feministisk teori, med utgangspunkt i feministiske teoretikere som Julia Kristeva, Luce Irigaray og Hélène Cixous.

Noen av de siste 20 årenes mest interessante teorier har sitt opphav i Paris. Disse teoriene bygger til en viss grad på nylesninger av Friedrich Nietzsche, kulminert i retningen kalt poststrukturalisme. Nietzsches anliggende var å ”dekonstruere” sannhet, eller snarere vår forståelse av objektiv, vitenskapelig sannhet. For Nietzsche har sannheten alltid et perspektiv, den er situert og må forstås som uttrykk for et bestemt ståsted, eller en bestemt fortolkning. Ved å forsøke å løse opp den vestlige kulturs vitenskapelige sannhetsmonopol, ønsket Nietzsche å gi rom for flere sannheter, flere perspektiver. Ettersom det finnes et mangfold av perspektiver og fortolkninger, finnes det også et mangfold av sannheter. Nietzsche ønsket en mer pluralistisk og dynamisk sannhetsforståelse. ”Sannheten er en kvinne”, skrev Nietzsche. Med dette mente han at mannen har skapt kvinnen på samme måten som han har skapt sin verden, sin virkelighet, sin sannhet, sin vitenskap og filosofi. Derrida leser Nietzsche dithen at ”sannheten er en kvinne” forstås som at det finnes ingen sannhet om kvinnen, denne ikkesannhet er ”sannheten”. Kvinne er navn/betegnelse for denne ikkesannhet, følgelig finnes det ingen kvinnelig ”essens”. Sannheten er polymorf og polyfon, og ”kvinnen” likeledes.

Og det er denne polyfone sannhet *Mater Nexus* iscenesetter og det på flere nivåer. For det første antyder dramatikerens noe i denne retning i teatertekstens innledning. Der skriver hun: ”Det er ikke én ting som er sant. Det finnes en ytre og en indre verden. Minst.” I tillegg

presenteres vi i første scene for tre Berit'er, tre Lydia'er og tre Merete'r. Hver enkelt framstår som sin egen tredobling eller som tre versjoner av seg selv. Og ikke aller minst, etter å ha lest stykket er det spørsmål jeg sitter igjen med hvorvidt *Mater Nexus* representerer ni ulike kvinner, eller én kvinnes ulike ni ansikter? "Vi har to ansikter hver" sier Toril mot slutten av stykket. Men kanskje har vi ikke bare to, men muligens så mange som ni? Dersom disse ni kvinnene utgjør én kvinnes mulige og faktiske posisjoner, blir spørsmålet hvem av dem som er den riktige eller mest sanne helt irrelevant, i tillegg til at det er et spørsmål som er umulig å besvare. Seg i mellom utgjør de ni intet hierarki, de er alle like virkelige, like betydningsbærende, like sanne.

Hvilket bringer oss over til problematikken om identitet og subjektivitet. Hvordan blir vi den vi er? Og ikke minst, hvem er vi? Hvem er jeg? Er jeg alltid den samme, er min identitet noe stabilt og uforanderlig? Eller er den flytende, dynamisk og omskiftelig? Disse sentrale spørsmålene utgjør agendaen i mye moderne feministisk teori. Og dette er også, slik jeg ser det, noen av de spørsmålene *Mater Nexus* reiser. "Du har invadert meg mamma, her inne er du – enten du vil eller ikke" sier Alina til moren Berit. Hvem gjør dette Alina til, hvem eller hva utgjør hennes identitet, henne selv, eller moren Berit? Eller begge? Men hva er det så som holder disse ulike ansiktene, to eller ni, eller identiteten samlet? Jo, kroppen, vil nok mange svare. Kroppen er samlingspunkt for den veven av ulike diskurser som utgjør vår identitet.

Fra feministisk hold er kroppen særlig interessant da det jo tradisjonelt er kvinner som assosieres med kropp og kroppens påståtte naturlighet, og følgelig påståtte kvinnelighet. Kroppen utgjør et åsted for feministisk kulturkritikk. Det en objektiv, rasjonalistisk, maskulin fornuft fortrenger er nettopp det kroppslige og kvinnelige. Det kvinnelige/kroppslige utgjør dens monopol og grenser. "Det kvinnelige" kan vi her forstå (i tillegg til kroppslighet), også som sensualisme, irrasjonalitet, annethet og slike kategorier som tradisjonelt forbindes med kvinner og kvinnelighet. Og nettopp derfor er disse kategoriene interessante for feministiske teoretikere. Kroppen, og særlig morskroppen, utgjør fornuftens Andre, dens vrenge speilbilde. Kroppen (og kvinner) forstås følgelig som natur, eller noe naturlig, i motsetning til kultur og sannhet. Og det er en slik kvinnelighets- og sannhets-forståelse feministiske teoretikere som Julia Kristeva og Luce Irigaray forsøker å "dekonstruere" (=oppløse). Det er ikke slik at det bare finnes en sannhet, at vi f.eks. enten er kultur eller natur, vi er kanskje begge deler samtidig, eller kanskje vekselvis ettersom hvilken situasjon vi befinner oss i.

Mater Nexus problematiserer dette på en illustrerende måte. Her møter vi mange ulike versjoner av kvinnelighet, både tradisjonelle og kontroversielle. Og Lene Therese Teigen

demonstrerer fortreffelig, synes jeg, hvilke følger og problemer, og vanskelige livsvalg begge versjoner medfører for kvinner av i dag. Det er særlig morsrollen som problematiseres i *Mater Nexus*. Vi presenteres for ulike morsvariasjoner; moren som invaderer datteren sin, moren som svikter barnet sitt, moren som tok abort og ikke ble mor, stemoren, karrieremoren osv. Og om ikke alle er mødre, så har de mødre, vi er alle engang kommet inn i livet som født av en kvinne. Vi står alle i gjeld til moderskapet. Et viktig tema for både Kristeva og Irigaray, er kulturens fortrenning av moderskapet, samt dens gjeld til morskroppen. Julia Kristeva hevder at det ikke er moderskapet i seg selv som er årsak til kvinners undertrykking, men snarere vår kulturs forståelse av moderskap. Den vestlige kultur har tradisjonelt redusert kvinner utelukkende til moderskap og reproduksjon. I følge Kristeva trenger vi å fornye vår forståelse av reproduksjon og moderskap i tillegg til vår forståelse av hva det innebærer å være kvinne. Og *Mater Nexus* kan sees som et bidrag til nettopp dette.

For Luce Irigaray er språket det springende punkt for hennes feministisk baserte kritikk. Det symbolske språket er stort sett skapt av menn. Kvinner mangler et språk til å uttrykke spesifikke kvinnelige erfaringer, noe som fører til en slags "hjempløshet" i språket og i kulturen for kvinner, et slags indre eksil. Hélène Cixous foreskriver som medisin på denne diagnose det hun kaller kvinnelig skrift. Dersom kvinner i større grad skriver mer om kvinnelige erfaringer håper hun at det vil avstedkomme et adekvat språk. *Mater Nexus* er nettopp et eksempel på kvinnelig skrift. Her møter vi mange forsøk på å artikulere erfaringer knyttet til f.eks. fødsel og amming. "... Jeg legger han til brystet. Han tar det med en gang. Suger og suger. Vi smelter sammen til en stor klump av behov og tilfredsstillelse ..." (Alina)

Og igjen tematiseres spørsmålet om identitet. Er mor og barn to eller en? Eller begge deler på en gang, et slags to-i-en? For Kristeva utgjør denne to-i-en et paradigmatisk utgangspunkt for en ny etisk forståelse. Moderskapet stiller spørsmål ved skillet mellom natur og kultur, nettopp fordi det bryter ned grensene mellom subjektet og den andre. Og dette burde utgjøre modellen for etikk, en kjærlighetens poly-logikk.

Til tross for at vi i dag har tallrike kvinnelige forfattere i vår del av verden, er paradoksalt nok temaer som fødsel og amming osv. fortsatt tabu. *Mater Nexus* bryter på en uredd måte med dette tabu. Hvis vi nå går tilbake til Derridas definisjon av "polylog": (for $n + 1$ – kvinnelige – stemmer) ser vi at *Mater Nexus* oppfyller alle kriteriene; ubestemmelige identiteter og kvinner som gir "det kvinnelige" en stemme eller et språk. *Mater Nexus* kvalifiserer utvilsomt til betegnelsen - en polylog.



MATER NEXUS I OSLO

Urpremiere 31.1.2001 i Hallen på Det Åpne Teater

Produsent House of Stories,

co-produsent Det Åpne Teater, samarbeidspartner Det Norske Teatret

Regissør Lene Therese Teigen

Scenograf/kostymedesign Åse Hegrenes

Lysdesign Marianne Thallaug Wedset

Komponist Sverre Indris Joner

Videoregi Lene Therese Teigen og Marianne Thallaug Wedset

digital bearbeidelse Ivars Smedstad

På scenen:

Alina	Hanne Lindbæk
Anna Calivera	Inger Heldal
Berit	Marianne Krogh
Guro	Ine Jansen
Irene	Anitra Terese Eriksen
Lydia	Marianne Ustvedt
Merete	Ulrikke Greve
Toril	Kristin Kajander
Vivian	Liv Heløe
Gerd	Marianne Ustvedt
Katarina	Inger Heldal
Nanna	Liv Heløe
Sara Carléen	Hanne Lindbæk
Tangodanser	Fred Haugen



MATER NEXUS I STOCKHOLM

Stockholm Stadsteater, premiere 5 april 2002 på Klarascenen

Översettelse	Steve Sem-Sandberg
Regi	Åsa Kalmér
Scenografi	Åsa Kalmér og Erik Westerlund
Kostymer	Ann Bonander-Looft
Lysdesign	Erik Westerlund
Lyddesign	Oliver Börnfeldt
Masker	Katrin Wahlberg

På scenen:

Alina	Anja Lundquist/Hilderun Gorpe
Anna Calivera	Anna Lindal
Berit	Anita Ekström
Guro	Malena Engström
Irene	Lena B Eriksson
Lydia	Axelle Axell
Merete	Marika Lindström
Toril	Kajsa Reingardt
Vivian	Iwa Boman
Gerd	Sonja Hejdeman
Katarina	Marit Falk
Nanna	Ewa Björkström-Roos
Sara Carléen	Lilian Johansson



MATER NEXUS (ÄITI MEIDÄN) I HELSINKI

Helsingin Kaupungin Teatteri (Helsingfors Stadsteater) premiere 23 januar 2003

Regi og oversettelse

Scenografi

Kostymer

Lysdesign

Lyddesign

Tytti Oittinen

Maija Louhio

Sari Salmela

Juhani Leppänen

Antero Mansikka

På scenen

Alina

Anna Calivera

Berit Simonsen

Guro

Irene Simonsen

Lydia Myhre

Merete

Toril Simonsen

Vivian Myhre

Gerd

Katarina

Nanna

Sara Carléen

Tuva, Alinas datter

Leenamari Unho

Eeva-Liisa Haimelin

Tiia Louste

Ursula Salo

Ritva Koskensuu

Marjatta Raita

Marja-Leena Kouki

Aino Seppo

Marjut Toivanen

Marjatta Raita

Marja-Leena Kouki

Marjut Toivanen

Aino Seppo

Vera Pallasvesa/Ida Niemelä



MATER NEXUS I GØTEBORG

FolkTeatern, premiere 22.2. 2004

coproduksjon mellom Teater Trixter og FolkTeatern, i samarbeide med Backateatern

Översättning	Steve Sem-Sandberg Hasse Carlsson
Regi	Marie Feldtmann, SRe
Scenografi	Lisa Hjertén
Ljus	Ludde Falk
Kompositör	Björn Knutsson

På scenen:

Alina	Louise Böregård
Anna Calivera	Ulla Svedin
Berit Simonsen	Maria Hedborg
Guro	Tina Lenne
Irene Simonsen	Annika Nordin
Lydia Myhre	Maria Grahn
Merete	Elisabeth Göransson
Toril Simonsen	Lena B Nilsson
Vivian Myhre	Tinna Ingelstam
Gerd	Maria Grahn
Katarina	Ulla Svedin
Nanna	Tinna Ingelstam
Sara Carléen	Louise Böregård



MATER NEXUS (KYUNIN NO ONNA) I TOKYO

Premiere på Haiu-za i Roppongi 3. desember 2008

Produsent: Theatre For You

Regi	Lene Therese Teigen
oversettelse, tolking og regi-assistent	Yuu Komaki
Scenograf	Masahiro Norimine
Komponist	Hiroaki Goto
Kostymer	Yasuko Yamada
Lyddesign	Yasohiro Kurosawa
Lysdesign	Shinja Isono

På scenen:

Alina	Miki Wakahara
Anna Calivera	Naoko Fukuda
Berit Simonsen	Kyoko Iguchi
Guro	Atsuko Koyama
Irene Simonsen	Shinobu Kino
Lydia Myhre	Yui Komaduka
Merete	Mari Nishiumi
Toril Simonsen	Kazuko Makino
Vivian Myhre	Chika Mizuno
Gerd	Megumi Kuro
Katarina	Mari Fukao
Nanna	Aiko Kato
Sara Carléen	Maiko Goda
Fiolinisten	Ayumi Igarashi



FOTOGRAFIER FRA FORESTILLINGENE

Oslo 2001

House of Stories / fotograf Marit-Anna Evanger

Stockholm 2002

Stockholm Stadsteater/ fotograf Petra Hellberg

Finland 2003

Helsingin Kaupungin Teatteri – fotograf Eva Persson

Gøteborg 2004

Folkteatern / Teater Trixter – fotograf Ola Kjelbye

Tokyo 2008

Kompaniet Theatre For You

Omslagsfoto: Fra prologen, Mater Nexus i Oslo

Side xx Fra prologen, Mater Nexus i Oslo (før Halldis Hoaas)

Side xx Fra starten på scene 1, del 2, Mater Nexus i Oslo, på bildet: Marianne Krogh som Berit og Ine Jansen som Guro. (før sceneteksten)

Side xx Fra forestillingens slutt, Mater Nexus i Oslo, på bildet: Kristin Kajander som Toril og Fred Haugen som den tangodansende mannen (etter sceneteksten).

Side xx (s.159 pdf) Fra del 1, Mater Nexus i Oslo, øverst fra venstre:
Parken: Marianne Ustvedt som Lydia, Parken: Ine Jansen og Liv Heløe som Nanna. Butikken: Liv Heløe som Nanna og Kristin Kajander som Toril.
Forlagsfesten: Ulrikke Greve som Merete og Hanne Lindbæk som Sara Carléen. Klosteret: Inger Heldal som Katarina og Ine Jansen som Guro.
Legekantoret: Liv Heløe som Vivian og Marianne Krogh som Berit.
Barselavdelingen: Hanne Lindbæk som Alina og Anitra Terese Eriksen som Irene. Konserthuset: Inger Heldal som Anna Calivera og Marianne Ustvedt som Gerd.

Side xx (s.162 pdf) Fra del 2, scene 1 – Stor Stue, Mater Nexus i Oslo, på bildet:
f.v.: Kristin Kajander som Toril, Anitra Terese Eriksen som Irene, Liv Heløe som Vivian, Ulrikke Greve som Merete, Marianne Ustvedt som Lydia og Ine Jansen som Guro.

Side xx (s. 168 pdf) Fra del 2, scene 3 – Minste Stue, Mater Nexus i Oslo, på bildet:
f.v.: Liv Heløe som Vivian, Anitra Terese Eriksen som Irene, Inger Heldal som Anna Calivera og Kristin Kajander som Toril.

Side xx (s.169 pdf – skal stå på motstående side)
Fra del 2, scene 3 – Minste Stue, Mater Nexus i Oslo, på bildet:
f.v.: Ine Jansen som Guro, Ulrikke Greve som Merete, Marianne Ustvedt som Lydia og Marianne Krogh som Berit.

Side xx (s. 174 pdf) Fra del 3, Mater Nexus i Oslo, på bildet:
f.v. Hanne Lindbæk som Alina, Marianne Krogh som Berit og Anitra Terese Eriksen som Irene.

Side xx (s. 180 pdf) Fra del 2, scene 3 – Minste Stue, Mater Nexus i Stockholm, på bildet: f.v. Anita Ekström som Berit, Lena B. Eriksson som Irene, Kajsa

- Reingardt som Toril, Malena Engström som Guro, Marika Lindström som Merete og Axelle Axell som Lydia. Foran ligger Anna Lindal som Anna Calivera.
- Side xx (s.184 pdf) Fra del 2, scene 1 – Stor Stue, Mater Nexus i Helsinki, på bildet: f.v.: Eeva-Liisa Haimelin som Anna Calivera, Aino Seppo som Toril, Ritva Koskensuu som Irene, Marjut Toivanen som Vivian, Marja-Leena Kouki som Merete, Marjatta Raita som Lydia, Ursula Salo som Guro og Tiia Louste som Berit.
- Side xx (s. 192 pdf) Mater Nexus i Gøteborg. Fra venstre: Lena B. Nilsson, Annika Nordin, Tinna Ingelstam, Elisabeth Göransson, Maria Grahn, Tina Lenne og Maria Hedborg.
f.v.: Annika Nordin som Irene, Tinna Ingelstam som Vivian,
- Side xx (s. 196 pdf) Prologen. Mater Nexus i Tokyo.
- Side xx (s. 198 pdf) Fra del 2, Scene 2 Mellomste Stue, Mater Nexus i Tokyo, på bildet: f.v.: Naoko Fukuda som Anna Calivera, Kazuko Makino som Toril, Chika Mizuno som Vivian, Mari Nishiumi som Merete, Yui Komaduka som Lydia, Atsuko Koyama som Guro, Shinobu Kino som Irene og Kyoko Iguchi som Berit.
- Side xx (s. 200 pdf) f.v.: Fiolinist/skuespiller Anna Lindal som Anna Calivera i Stockholm 2002, skuespiller Inger Heldal som Anna Calivera i Oslo 2001 og fiolinisten Ayumi Igarashi i Tokyo 2008.
- Side xx (s.207 pdf) Fra del 3, slutten, Mater Nexus i Tokyo. I midten: Mari Nishiumi som Merete.
- Side xx (s.221 pdf) Fra del 1, Barselavdelingen Mater Nexus. Øverst fra venstre: Hanne Lindbæk som Alina og Anitra Terese Eriksen som Irene, Mater Nexus i Oslo 2001 og samme scene i Helsinki: Leenamari Unho som Alina og Ritva Koskensuu som Irene, Mater Nexus i Helsinki. Under til venstre: Ida Niemelä som Tuva, Alinas datter i starten på del 3, Mater Nexus i Helsinki og fra del 1, barselavdelingen fra Mater Nexus i Tokyo: Miki Wakahara som Alina og Shinobu Kino som Irene.
- Side xx (s. 225 pdf) Øverst: Fra del 3, Mater Nexus i Oslo. Marianne Krogh som Berit og Hanne Lindbæk som Alina, på projeksjonen er Clara Schjødt. Nederst: Del 3, Mater Nexus i Tokyo. Kyoko Iguchi som Berit og Miki Wakahara som Alina.
- Side xx (s.227 pdf) Fra del 2, scene 3, Mater Nexus i Oslo. Fra venstre: Anitra Terese Eriksen som Irene, Inger Heldal som Anna Calivera, Kristin Kajanser som Toril, Marianne Krogh som Berit, Ine Jansen som Guro, Ulrikke Greve som Merete og Marianne Ustvedt som Lydia.
- Side xx (s.228 pdf) Fra del 2, scene 3, Mater Nexus i Stockholm. Fra venstre Anita Ekström som Berit, Lena B. Eriksson som Irene, Iwa Boman som Vivian og Kajsa Reingardt som Toril.
- Side xx (s.229 pdf) Fra del 2, scene 1, Mater Nexus i Helsinki. Fra venstre f.v.: Eeva-Liisa Haimelin som Anna Calivera, Aino Seppo som Toril, Ritva Koskensuu som Irene, Marjut Toivanen som Vivian, Marja-Leena Kouki som Merete og Marjatta Raita som Lydia.
- Side xx (s.230 pdf) Fra Mater Nexus i Gøteborg. Fra venstre: Tina Lenne, Elisabeth Göransson, Lena B. Nilsson, Maria Grahn, Maria Hedborg og Annika Nordin.
- Side xx (s.231 pdf) Fra del 2, scene 3, Mater Nexus i Tokyo. Fra venstre Shinobu Kino som Irene, Naoko Fukuda som Anna Calivera, Chika Mizuno som Vivian og Kyoko Iguchi som Berit.

Omslag bakside: Det japanske ensemblet tar applaus. Mater Nexus i Tokyo 2008.

