

INNHALD

KAPITTEL 1. INNLEIING OG RESEPSJON	6
Presentasjon av forfatterskapen	6
RESEPSJONEN AV MÅKESPISERE	11
Dagspressa.....	11
Psykoanalytisk og feministisk perspektiv	13
Det modernistiske drama	16
Dramatisk tradisjon.....	19
Oppsummering av resepsjonen.....	21
PROBLEMSTILLING	22
KAPITTEL 2. MONTASJEN	25
Collage og montasje i litteraturen	25
TEKSTARI MONTASJEN.....	31
Dramatisk dialog og sidetekst.....	31
Røysta til Henriette Schønberg Erken	34
Barnekoret	38
Forteljaren Kristine.....	40
SAMANHENGI MONTASJEN	44
Kronologi og gjentakning	44
Rekontekstualisering	47
Dramatiske intertekstar.....	53
Drama- og kunsttematikk.....	59
Oppsummering	63
KAPITTEL 3. SYMBOLSKDRAMA	65
Symbolikk i litteraturen.....	65
Måsen.....	71
Tamfugl og villfugl.....	74
”får de nok... kjærlyghet?”	78
Kvinna som tradisjonsberar.....	82
Oppsummering	86
KAPITTEL 4. AVSLUTNING	88
Postmoderne drama?.....	90
LITTERATURLISTE.....	94
SAMANDRAG	98

KAPITTEL 1. INNLEIING OG RESEPSJON

I denne oppgåva tek eg for meg Cecilie Løveids *Måkespisere*. I byrjinga av arbeidet med teksten var eg interessert i det vanskelege og lite tilgjengelege i teksten. Med dette i bakhovudet vart det etterkvart viktig for meg å gripe kva for meining teksten uttrykkjer og korleis denne meininga kjem til uttrykk i teksten. *Måkespisere* er konstruert som ein montasje der tekstfragment frå ulike tekstar er sett saman og montert i ein ny heilskap. Eg meiner det kjem fram ein symbolikk i dramaet, ein symbolikk som særleg senterer seg kring dei mange fuglane og fugleoppskriftene. I dette kapitlet vil eg vise korleis *Måkespisere* er motteke i forskinga og i dagspressa. I lys av resepsjonen vil eg deretter gjere greie for problemstillinga som er utgangspunktet for denne avhandlinga. Ut frå resepsjonen av dramaet vil eg trekkje fram liner tidlegare forskning har fokusert på, og slik gjere plass for mi eiga avhandling. Først vil eg likevel byrje med ein presentasjon av forfattarskapen med særleg vekt på dramatikken.

PRESENTASJON AV FORFATTARSKAPEN

Cecilie Løveid er ein svært produktiv og allsidig forfattar. Ho har skriva i alle sjangrar – romanar, dikt og dramatik sidan ho debuterte i diktantologien *Åtte fra Bergen* i 1969. Den første einaktaren, *Tingene, tingene* vart publisert i Vinduet i 1976. Sidan har ho skriva høyrespel, scenespel, tekstar for dans og performance, ein libretto og barnebøker. *Måkespisere* vart publisert 11. februar 1983 saman med to andre drama *Du, bli her!* og *Vinteren revner*, i boka *Måkespisere. Tre spill for radio og scene*. Høyrespeloppsetjinga av *Måkespisere* i NRK Radioteateret fekk internasjonal merksemd då ho vann den prestisjefylte prisen Prix Italia 1983. Stykket vart omsett til fleire språk, og markerer ein overgang for Løveid frå hovudsakleg prosaikar til hovudsakleg dramatikar, då ho for det meste har produsert dramatik etter suksessen med *Måkespisere*. Ho har seinare vunne fleire prisar for dramatikken sin, seinast

Ibsenprisen i 1999 for dramaet *Østerrike*. Trass i den prisløna dramatikken til Løveid, og omsetjingane til fleire språk, vert ho ofte framstilla som ein ”vanskeleg” forfattar. Løveid meiner sjølv at dramatikken hennar kan vere krevjande for det norske publikummet: ”Jeg tror at det som gjør mine stykker problematiske for folk, er at jeg blander formnivåene. Når man tenker teater her i landet, så tenker man nesten automatisk Ibsen og titteskap-teater” (Andersen 1998:181). Oppsetjingane av skodespela hennar har òg sjeldan vore publikumssuksessar.

I dei fire litteraturhistoriene *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (Engelstad 1990), *Norsk litteratur i tusen år* (Fidjestøl 1994), *Nordisk kvindelitteraturhistorie* (Møller Jensen 1997) og *Norges litteraturhistorie* (Rottem 1997) er det mange likskapstrekk i framstillinga av dramatikaren Løveid. Idar Stegane presenterer Løveid som ein forfattar ”som frå fyrst av var vanskeleg både å akseptere og plassere [...]. Dei fyrste bøkene hennar vart presenterte som romanar, men dei var nokså uvanlege og høvde dårleg med etablerte krav om realisme” (Fidjestøl 1994: 618). Sitatet illustrerer ein tendens i mottakinga av forfattarskapen, med ei poengtering av fråveret av realistiske kodar. Stegane viser til den særeigne komposisjonen i verka, der det snarare er stilsamanhengar mellom tekstar enn kausale og kronologiske samanhengar. På same måte som Janneken Øverland i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (Engelstad 1990), knyter han denne tekstlege strategien saman med Paal Helge Haugens *Anne* (1968), som i norsk samanheng utfordra den etablerte romansjangeren. Øverland meiner Løveid uttrykkjer ”politiske og samfunnsmessige holdninger uten å propagandere eller drive agitasjon” (Engelstad 1990:223). Øverland definerer henne som ein sosialmodernist, der ein sosial tematikk kjem til uttrykk gjennom modernistisk teknikk. I denne samanhengen knyter Stegane Løveid til den politiske og feministiske litteraturen, men framhevar at kvinnene hjå Løveid ikkje er bruksgjenstandar –som i tillegg vert brukte –, dei er snarare aktivt handlande subjekt.

Den politiske dimensjonen i Løveid sin forfattarskap er eit område Øystein Rottem i *Norges litteraturhistorie* (1997) legg stor vekt på. Han ser Løveid i samanheng med den såkalla ”kvinnelitteraturen” på 1970-talet der tekstane speglar ”rollekonflikter og rolleforvirring” (Rottem 1997:552), og der det tematisk dreier seg om ”den kvinnelige sanselighetens vilkår, om kvinners muligheter for å realisere sine behov, lyster og ambisjoner i en verden der menn fortsatt setter premissene, selv om en ny kvinnelig

selvbevissthet er i ferd med å vokse fram” (Rottem 1997:554). Rottem meiner likevel at Løveid skil seg klart frå mykje anna kvinnelitteratur med det ”uhyre genrebevisste” formspråket. Rottem støttar Øverland når ho kallar Løveid for ein ”genererabulist”, ein forfattar som stadig bryt etablerte med sjangerkonvensjonar.

I dei fire litteraturhistoriene vert sjanger- og formeksperimenteringa framheva som eit generelt trekk i forfattarskapen til Løveid, i tillegg til å vere modernistiske trekk ved den litterære produksjonen hennar. Øverland nemner i samanheng med *Sug* (Løveid 1979) ei oppbygging av boka i ulike tablå, i stil med ”modernistisk dramateknikk slik vi kjenner den fra Strindbergs *Ett Drömspel* og framover til det tyske ekspresjonistiske ”stasjons”-drama” (Engelstad 1990:224). Det same gjeld for Øystein Rottem i *Norges litteraturhistorie* og Ellen Mortensen i *Nordisk kvindelitteraturhistorie*. Her vert *Måkespisere* sett i samanheng med den ekspresjonistiske draumespeltradisjonen, i tillegg til det episke teateret og Brecht sin *verfremdungsteknikk* først og fremst knytt til sitata frå Erken (Rottem 1997:565 og Møller Jensen 1997:368). Dei fire litteraturhistoriene peiker i tillegg på ei sjangerblanding på tvers av dei store sjangerlinene, der den lyriske, episke og dramatiske diktarten vert teke i bruk og kombinert. Det lyriske ved språket vert samstundes framheva som eit særskilt og dominerande trekk ved stilen til Løveid, anten det gjeld prosa, poesi eller dramatik.

Sjangereksperimenteringa er eit trekk ved Løveid sin produksjon som òg Ellen Mortensen i *Nordisk kvindelitteraturhistorie* legg stor vekt på. Mortensen ser ein modernistisk estetikk hjå Løveid der ”fragment, collage, intertekstualitet og flerstemmighet foretrekkes frem for de realistiske koder” (Møller Jensen 1997:366). Me ser at realisme brotet vert framheva. Øverland og Mortensen framhevar Løveid i særleg grad som ein av dei mest interessante samtidsdramatikarane i Noreg. Det litterære medvitet hennar kjem fram gjennom intervju og artiklar ho har skriva om si eiga litterære verksemd og produksjon. I artikkelen ”Når ideene aldri tar slutt” heiter det:

[E]t materiale som følger sine egne naturlige lover, men samtidig er merket av en kultur det er bærer av (intertekstualitetens ekko). Når en forfatter påstår å ha arbeidet under inspirasjon, da lyger han. *Genius is twenty percent inspiration and eighty per cent perspiration*. Forresteren sier Thomas Alva Edison, Genius is

one per cent inspiration, ninety-nine per cent perspiration. Kanskje i en del tilfeller noen prosent masturbasjon også? (Løveid 1986:60)

I denne artikkelen viser Løveid ein del av arbeidsprosessen ho sjølv legg til grunn, og stadfester den utstrakte bruken av andre tekstar i sine egne verk. Eit kjenneteikn ved den litterære produksjonen hennar er at han inneheld eit vell av sitat og allusjonar frå andre litterære og ikkje-litterære tekstar. I det intertekstlege perspektivet er Ibsen ein av dei litterære storleikane ho på ulike måtar relaterer dramatikken sin til. I den norske dramatradisjonen er Ibsen ein storleik ein ikkje kan kome utanom. Løveid sin dramatikkk fell ikkje innanfor det klassiske Ibsen-drama, men ho viser fram eit medvite forhold til Ibsen. Dette kjem fram i forfattarskapen hennar og slik ho sjølv uttrykkjer det i intervju og artiklar. I intervju med Merete Morken Andersen (1998) gjev Løveid uttrykk for eit meir komplekst syn på Ibsen sin dramatikkk enn slik ho meiner han vanlegvis er oppfatta:

Ibsen er dessuten banalisert og forenklet. Ibsen er mye mer mystisk og mye mer obskur enn han utlegges. Spesielt tenker jeg på alle disse åpne sluttene hans, hvor man aldri kan få vite om det er riktig det som sies, om det er rett informasjon man får. Ibsen har en umåtelig frekk form! (Andersen 1998:194)

Løveid er òg misnøgd med den tradisjonelle måten Ibsen sine verk vert tolka på den norske teaterscena. Ho er oppteken av teaterforma og teateruttrykket i dag generelt og i høve til Ibsen sitt uttrykk. I mykje av dramatikken til Løveid finn ein ulike tilvisingar til Ibsen sin dramatikkk. Om sin eigen dramatikkk og forholdet til Ibsen-tradisjonen på den norske teaterscena seier ho:

Gjennom historien er det blitt skrevet så mye forskjellig for teateret, alle slags uttrykk. Likevel måles man ofte opp mot en norm som er svært kort i historisk perspektiv. Jeg tror det er noe norsk i dette, og jeg tror at det som gjør mine stykker problematiske for folk, er at jeg blander formnivåene. Når man tenker teater her i landet, så tenker man nesten helt automatisk Ibsen og titteskap-teater. Det gjør man ikke nødvendigvis rundt omkring i verden. (Andersen 1998:181)

I eit meir teatervitskapleg perspektiv framhevar teatervitaren Knut Ove Arntzen Løveid som ein fornyar av den norske dramatikken ved at ho utfordrar nettopp Ibsen-tradisjonen. Arntzen peiker på postmoderne tendensar i scenedrama hennar der bilete og tablå vert likestilt med ordet. Han plasserer Løveid sin nyekspresjonistiske dramatikkk i høve til nyskapande internasjonal dramatikkk, mellom eksperimenterande dramatikkarar som tyske Heiner Müller og Botho Strauss på den eine sida, og

amerikanske Richard Foreman og Robert Wilson på den andre. (Arntzen 1998:60). Gjennom eksperimenteringa mellom anna ved sceneforma bryt Løveid med den tradisjonelle norske teaterscena som han meiner framleis er sterkt prega av Ibsen-tradisjonen:

Den dramaturgien som tradisjonelt har vært normgivende, er den klassiske enhetsdramaturgien med sine krav til oppbygging og handling for å skape illusjon og troverdighet. I teateret skal dette ivaretas av en håndverksbasert tradisjon for skuespillerkunst og mise-en-scène eller regikunst. I Norge har dette utkrystallisert seg i den såkalte Ibsen-tradisjonen, hvor det etter hvert ble tradisjonen i seg selv som bestemte hvordan f.eks. Ibsens dramatik burde tolkes på scenen. (Arntzen 1998:57)

Gjennom sin eigen dramatik viser Løveid korleis ho sjølv er med på å reformere den norske teatertradisjonen. Løveid frigjer seg frå Ibsen-tradisjonen, men har likevel mange referansar til Ibsen sin dramatik i sin eigen dramatik. Ho tek opp i sin eigen dramatik tematiske trekk og susjett frå Ibsen, og viser på denne måten respekt for, og rekkjevidda i dramatikken hans.

I presentasjonen av Løveid sin forfattarskap ser me at det er særleg tre generelle trekk som trer fram. Sjangerblanding og formeksperimentering innan ein modernistisk estetikk, Løveid sitt særeige språklege uttrykk, og ein politisk og feministisk tematikk er punkter som vert framheva. Dette er trekk det vil vise seg går att i resepsjonen av *Måkespisere*.

RESEPSJONEN AV MÅKESPISERE

I undersøkinga av resepsjonen byrjar eg med mottakinga av høyrespelet og bokutgåva i dagspressa. Forskingshistorikken med grundigare i artiklar og hovudoppgåver får likevel størst plass. Denne deler eg inn i tre tendensar, der eg først tek for meg det psykoanalytiske og feministiske perspektivet i mottakinga av dramaet. Deretter fokuserer eg på dei meir modernistiske og formeksperimenterande orienteringane i resepsjonen. Til slutt vil eg vise korleis resepsjonen peiker på nærveret av dramatisk tradisjon, intertekstuelle referansar i *Måkespisere*.

DAGSPRESSA

Radioframføringa av *Måkespisere* i NRK Radioteateret vart meld i dei store norske avisene. Sissel Lange-Nielsen i *Aftenposten* og Gro Jarto i *Dagbladet* var først ute 13.04.82, fylgt av Liv Herstad Røed i *Verdens Gang* og Unni Rastad i *Arbeiderbladet* 14.04.82. Trass i gode meldingar av høyrespelet, vart ikkje bokutgåva *Måkespisere*. *Tre spill for radio og scene* vigd særleg merksemd, og ho vart i motsetnad til høyrespelet ikkje meld i dei store avisene.

Meldingane av oppsetjinga kan gje ein peikepinn på korleis ei generell oppfatting av stykket arta seg. Kritikanane var altså imponerte og storvegs nøgde med høyrespeloppsetjinga av *Måkespisere*. Dramaet og oppsetjinga av det var utfordrande og god meiner Liv Herstad Røed i *Verdens Gang*: ”Et imponerende møte med Cecilie Løveid. Et enda mer imponerende møte med perfekt formet radioteater” (Røed 1982), medan Lange-Nielsen var meir spesifikk: ”et stramt komponert, og samtidig slentrende hørespill [...] Et særpreget og anderledes radioteater som fullt ut utnyttet mediets egenart” (Lange-Nielsen 1982). Kritikanane skildrar språket som poetisk, drøymande og lyttande. Jarto i *Dagbladet* peiker på den måten ord og vendingar er vridne på som er overraskande og skapar ny mening.

Kritikanane la stor vekt på rolla til Henriette Schønberg Erken og hennar skildring av ungt og gammalt fjørkre. Siteringa av Erken er eit av dei verkemidla som gjer dramaet spesielt og oppsiktsvekkjande. Lange-Nielsen i *Aftenposten* meiner Schønberg Erken

blir ein klovn i stykket, "Uten å ane det, har den brave prestekonen laget en mengde treffende replikker" (Lange-Nielsen 1982). Det er berre Gro Jarto i *Dagbladet* som ikkje er eintydig positiv til bruken av Erkens kokebok. Ho meiner slakteoppskriftene av og til var "grøssende gode eksempler på det å bli tatt livet av, men ikke alltid var symbolet like i øynefallende" (Jarto 1982). Røed framhevar kontrastane i dramaet der roseraude draumar står mot den beiske røynda, Erken sin "nøkterne realisme står steilt mot poetiske innslag" (Røed 1982), og ung lengt vert sett opp mot "fordringsløs fornuft"(s.st). Sjølv om dramaet kan lesast som eit uttrykk for likestilling og kvinnesak, er dramaet meir enn det: "[e]ksalterte utbrudd skifter med barneregler og lyriske rariteter" (s.st), meiner Røed.

Den klåre motsetjinga i dramaet mellom Erken sin nytteideologi og Kristine sine unge draumar opnar for dei fleste til ei kvinnepolitisk lesing. Sissel Lange-Nielsen i *Aftenposten* meiner historia om Kristine er velkjend, der menn ser på kvinna som eit bytte. Gro Jarto i *Dagbladet* meiner det er hovudpersonen si medvitsløyse som fører til undergangen. Årsaka ligg i at Kristine aldri sjølv trekkjer politiske konsekvensar av det som hender kring henne, meiner Jarto. Unni Rastad i *Arbeiderbladet* ser derimot Kristine som ein "hjelpeløs kasteball mellom folk og følelser" (Rastad 1982). Rastad forklarar Kristine sin undergang ved at ho vert slite mellom kravet til eiga utfolding og fridom, og ynsket om å fylle det kravet andre set til henne. "Så faller hun mellom adskillige stoler" (s.st) meiner Rastad. Felles for Jarto og Rastad er at dei ser ein historisk dokumentasjon i *Måkespisere*, der høyrespelet gjev eit innblikk i klasseskilje og sosiale kår i Noreg på 1930-40 talet. Lange-Nielsen poengterer det dokumentariske i dramaet som eit innblikk i livet under krigen. Rastad og Jarto er likevel dei einaste som peiker på ei apolitisk haldning hjå Kristine.

Me skal sjå på meldinga av bokutgåva ved Eiliv Eide i *Bergens Tidende* 22.06.83 og Herman Starheimsæter i *Gula Tidend* 02.07.83. Eiliv Eide i *Bergens Tidende* melde *Måkespisere. Tre spill for radio og scene* i ei samanliknande bokmelding av nyutjevne drama av Løveid og Herbjørg Wassmo. Eide peiker på det ekspresjonistiske ved Løveid sine tre drama i høve til Wassmo sitt drama *Juni-vinter* (1983). I *Måkespisere* kjem forteljinga om Kristine fram på ekspresjonistisk vis gjennom glimt "uten noen særlig 'linje', naturalistisk 'forklaring' eller dypere mening" (Eide 1983). På same måten som kritikarane av høyrespeloppsetjinga merker

Eide seg særleg Erken si rolle. Han meiner Erken skapar eit ”ironisk, grotesk og lett kynisk preg” i *Måkespisere*. Av dei tre stykka trekkjer han fram *Vinteren revner* som det mest eksperimentelle og ekspresjonistiske. Til felles for alle Løveid sine tre stykke framhevar han det ekspresjonistiske i skarp kontrast til Wassmo sitt drama som han meiner er langt meir konvensjonelt.

Hermann Starheimsæter i *Gula Tidend* framhevar på si side tittelstykket *Måkespisere* som det mest vellukka av dei tre, mellom anna fordi ”det er nesten utruleg kor mykje informasjon Løveid har greidd å pakka inn i dei avskrapa replikkane” (Starheimsæter 1983). Han merker seg særleg språkkunstnaren Løveid, at ho ”kan få den enklaste bagatell til å leva” (s.st). Han uthevar i særleg grad den teknikken som høyrspelforma krev, og han meiner Løveid meistrar denne til fulle, med ein kronologi som er delt opp i ”eit mylder av scenar” (s.st). I dette punktet står dei to bokmeldingane noko mot kvarandre, sidan Eide peiker på ei ekspresjonistisk og glimtvis forteljing utan ei klår kronologisk line.

Meldingane i dagspressa er korte, men visse hovudtendensar i resepsjonen vert tydelege. Dei legg vekt på det formelt eksperimenterande og eit lyrisk språk av ein språkkunstnar. I tillegg vert Erken si rolle i dramaet og ein kvinnepolitisk tematikk framheva. Me ser at desse tendensane er i stor grad samanfallande med den generelle mottakinga av forfattarskapen. Me skal no gå over til den meir fordjupande utforskinga av stykket i artiklar og hovudoppgåver som presenterer andre innfallsvinklar og perspektiv.

PSYKOANALYTISK OG FEMINISTISK PERSPEKTIV

Det er skrive ei rekkje hovudfagsavhandlingar om forfattarskapen til Løveid, på 80-talet særleg om romanane *Most* (1972) og *Sug* (1979). Seinare er det skrive ein del avhandlingar kring den dramatiske produksjonen hennar, med særleg vekt på *Balansedame* (1985), *Fornuftige dyr* (1986) og *Dobbel nytelse* (1988). Av oppgåvene skrivne om Løveid, er det *Hørebilder; en analyse av Cecilie Løveids dramatikk* (1984) av Sigrun Borgersen, som legg mest vekt på *Måkespisere*. Oppgåva er ein gjennomgang og analyse av Løveids dramatiske produksjon fram til 1984: *Måkespisere, Vinteren revner, Du, bli her! og Kan du elske? Her vert Måkespisere*

knytt til tidlege modernistiske teatertradisjonar, særleg den ekspresjonistiske draumespeltradisjonen etter Strindberg og Brecht sitt episke teater. Borgersen si lesing av *Måkespisere* har eit psykoanalytisk perspektiv og er samanfatta i artikkelen ”På kant med genrene” i *Vinduet* 3/1984. Vibeke Sofie Andreassen følgjer opp Borgersen sitt arbeide i artikkelen ”Å plukke fjøra av unge høner” i *Nordica Bergensia* 11/ 1996, men vrir det psykoanalytiske perspektivet til eit klarare feministisk fokus.

For Sigrun Borgersen er eit hovudsynspunkt i analysen av *Måkespisere* å sjå dramaet som ein draum som går over i mareritt. Med utgangspunkt i Freud si draumelære les ho dramaet som eit uttrykk for Kristine sin draum. Det meste av handlinga går etter hennar meining føre seg i Kristine sitt indre, i den umedvetne verda i spelet mellom ynskjeoppfylling og sensurinstansar. Kristine sitt prosjekt i dramaet er å verte skodespelar, men ho har òg eit ynskje om seksualitet og kjærleik. Dette er eit tabubelagt ynskje som vert uttrykka i dramaet i sensurert form, meiner Borgersen. Psykoanalytiske forkleddingar som fortetting og forskuving kjem fram i den språklege oppbygginga av dramaet: ”Kristines ønske om kjærlyghet blir også forkledd; det kommer bare fram i assosiasjonene, i ordenes tvetydighet og i bildene” (Borgersen 1984a:28), skriv Borgersen, doble tydingar i teksten er forskuvingar og forkleddingar av seksualitet. Eit døme på at sensurinstansar bryt inn, meiner Borgersen me kan sjå der Kristine sitt seksuelle møte med Nikolay vert avbrote av ”Bjellelyd, sterkere opp, rytmisk!” (Løveid 1983:27)¹. Bjellelyden trekkjer Borgersen fram som repetisjon i forvrent form, der bjellelyden kjem att i samleiescena med Olsen. I den freudianske lesinga vert attråa den drivkrafta som fører Kristine inn i ulukka. Attråa som drivkraft er eit poeng Janneken Øverland i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1990) følgjer opp: ”Kristines begjær (”Eg ve ver med!”) som bringer henne i kontakt med miljøet rundt teateret, og det er kroppen hennes (”De har pene ben”) som bringer henne i ulykken” (Engelstad 1990: 227). Attråa som ei drivkraft er noko Øverland ser i samanheng med andre Løveid-tekstar.

¹ Sitat frå *Måkespisere* er henta frå bokutgåva frå 1983. Frå no av vert tilvisingar til stykket berre markert med sidetal i parantes.

Høyrespelet som sjanger er eit anna synspunkt for Borgersen i avhandlinga hennar. I *Måkespisere* meiner ho høyrespelet i seg sjølv opnar seg på ein særleg måte for det lyriske språket med bruk av ordspel, gjentakingar, rytme og klang. I høyrespelet vert det skapa eit nært forhold mellom rollefigur og lyttar, illusjonen av bringe fram ein person sine tankar og kjensler er lettare å få til i høyrespelet enn i scenedramaet. Eit tydeleg døme er indre monolog, meiner ho (Borgersen 1984:5). I artikkelen "Å plukke fjøra av unge høner. Ei lesing av *Måkespisere* av Cecilie Løveid" (1996) følgjer Vibeke Sofie Andreassen opp synspunkta frå Borgersen. Med eit tydelegare feministisk utgangspunkt argumenterer Andreassen for høyrespelet som ein kvinnesjanger – ! –, ved at mediet historisk er knytt til kvinnene sitt tradisjonelt daglege område, heimen og den private sfæren. Sjangeren var på midten av 1900-talet dominert av kvinnelege forfattarar (Andreassen 1996:82). I tolkinga av *Måkespisere* fokuserer ho på kvinna som eit offer og kjønnsobjekt for mannen si utnytting av henne. Andreassen meiner dramaet viser korleis kvinnene vert sosialiserte inn i eit kjønnsrollemønster. Dramaet handlar ikkje berre om spenningar mellom generasjonar meiner ho, men om "vidareføring av normer frå generasjon til generasjon og korleis vi blir sosialiserte inn i faste roller" (Andreassen 1996:83). Koret speglar desse normene meiner Andreassen, og Erken overfører tradisjonane gjennom kokeboka. Ho peiker på det paradoksale i at det er kvinnene som overfører undertrykkande normer, og opprettheld det etablerte kjønnsrollemønsteret.

Løveid-forskinga har "en feministisk overbalanse, hvor det særegne språklige uttrykket får en stemoderlig behandling" (Markussen 1998:32), skriv Bjarne Markussen i 1998. I artikkelen "Hverdagslige katastrofer" i *Livsritualer* (1998) utvidar han resepsjonen kring *Måkespisere*. I ei tekstnær analyse avviser han Borgersen si psykoanalytiske lesing av stykket som Kristine sin draum, fordi det er fleire scener Kristine ikkje kan ha kjennskap til. Han peiker på ustabile tid- og romkategoriar, der dramaet blir ein collage av ulike røyster. Røystene kan gje inntrykk av at "hele stykket er en avspilling av et bevissthetsrom, en slags stream of (un-)consciousness i replikkform" (Markussen 1998:33). Kristine sitt medvite er berre eitt av fleire lag i ein collage som skapar eit fiktivt medvete. Markussen meiner dramaet ikkje berre handlar om "hardhendt jentesosialisering", det handlar òg om "språk, makt, kommunikasjon og kunst" (s.st). Markussen meiner med grunnlag i sjangerblanding og utforsking av dramaforma at *Måkespisere* langt på veg er eit modernistisk drama.

DET MODERNISTISKE DRAMA

I 1998 vart det utgjeve to artikkelsamlingar kring forfattarskapen til Cecilie Løveid. *Klangen av knust språk. Cecilie Løveids prosa og lyrikk* (1998) redigert av Benedicte Eyde er ei av dei to artikkelsamlingane, og denne fokuserer på dei lyriske og episke Løveid-tekstane. Den andre, *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatik* (1998) redigert av Merete Morken Andersen, gjev ei grundig innføring i dei ulike aspekta ved Cecilie Løveid sin dramatik. Bjarne Markussen sin artikkel "Hverdagslige katastrofer" er henta frå denne. Samlinga inneheld òg eit interessant intervju med Løveid sjølv. Dei to artiklane som får størst rekkjevidde i høve til denne avhandlinga er "Fablens fragmentering – noen strøtanker om Cecilie Løveids *Måkespisere*" av Eivind Tjønneland i *Nordica Bergensia* 11/ 1998 og "Hverdagslige katastrofer" av Bjarne Markussen (1998), men òg Sigrun Borgersen si hovudoppgåve vert handsama her.

Dramaet *Måkespisere* vert hjå Borgersen, Markussen og Tjønneland knytt til ein modernistisk estetikk. Det er likevel fleire modernisme-argument mellom forskarane. Sigrun Borgersen peiker på *Måkespisere* sitt formlege slektskap til tidlege modernistiske drama i avhandlinga *Hørebilder*. Ho koplår altså dramaet til draumespeltradisjonen etter Strindberg: "Som *Ett Drömspel*, er også *Måkespisere* formet som en dröm. Kristine er drømmeren som dikteren er det i *Ett Drömspel*" (Borgersen 1984:28). Strindberg sitt draumespel er rekna som utgangspunktet for det ekspresjonistiske stasjonsdramaet i modernismen. *Måkespisere* byggjer på ein stasjonsteknikk, meiner Borgersen, der handlinga ikkje er formidla i ein heilskap, men på ein måte der me møter Kristine på ulike stadium på vegen (Borgersen 1984:32). *Måkespisere* har tilknytning til modernistisk stilhistorikk, samstundes er dramaet prega av sjangerblanding der både lyriske og episke trekk er påfallande.

Bjarne Markussen meiner i artikkelen "Hverdagslige katastrofer" (1998) at *Måkespisere* tenderer mot det episke der kommunikasjonsproblem vert tematiserte gjennom forma. Dialogen, eller replikkvekslinga som Markussen kallar det, vitnar om "kommunikasjonens sammenbrudd" der dialogen heile tida bryt saman og må setjast i gang på ny (Markussen 1998:38). Borgersen relaterer dei episke trekka til forteljaren

Kristine, men *Måkespisere* har òg ein episk struktur, meiner ho, ”idet handlinga prinsipielt er fortidig, men samtidig er det dramatisk fordi Kristine spiller sitt liv” (Borgersen 1984:54). Ho knyter vidare det episke og ekspresjonistiske opp til Peter Szondi og teorien hans om det moderne dramaet si utvikling i ei episk retning. Tilknytninga til Peter Szondi er eit moment Eivind Tjønneland òg trekkjer fram ved det episke i *Måkespisere*. I artikkelen ”Fabelens fragmentering – noen strøtanker om Cecilie Løveids *Måkespisere*” viser han som Borgersen til Szondi, og begge følgjer episke innslag i dramatikken tilbake til Ibsens prosaiske scenetilvisingar. Tjønneland hevdar at i ”både epikken og dramaet i dette århundre er vi vitne til en oppløsning av fabelen. Det episodiske har fått forrang” (Tjønneland 1998:30). Oppløysinga av den klassiske fabelen resulterer i fragmentert handling som igjen kjem til uttrykk gjennom collage- og montasjeteknikkar, meiner Tjønneland. Samstundes som den klassiske aristoteliske fabelen vart oppstykkja, forsvann logiske kausalkjeder. Fabelen vart difor sprengt i episodar, og ”erstattes av paralleller, sammenstillinger av assosiasjoner der kausaliteten forsvinner” (Tjønneland 1998:31). Tjønneland meiner at det ikkje er ei ny form for sjangerblanding Løveid sin dramatikkk presenterer. Manglande kausalkjeder er tvert imot typisk for modernistiske romanar og dramatikkk.

Som ei følgje av sjangerblandinga, meiner Tjønneland at epikken og dramatikken i vår tid nærmar seg det lyriske uttrykket der ”den subjektivt ekspressive og momentane følelsestilstand [...] måler lyrikerens puls i øyeblikket, og slett ikke trenger å inneholde hverken et før eller et etter, ei heller en historie, selv om den kan gjøre det” (Tjønneland 1998:31). Det subjektive og ekspressive i draumeforma er noko Borgersen legg vekt på i si avhandling slik eg viste ovanfor, lyriske tendensar i *Måkespisere* uthevar ho difor i denne samanhengen. Både lyrikk og draum er subjektive tolkingsmåtar av verda, og det draumeaktige i dramaet hengjer difor uløyseleg saman med lyriske tilsnitt. *Måkespisere* har eit biletspråk som er prega av eit rytmisk språk, gjentakingar, parallellar og ordspel (Borgersen 1984:45). Det rytmiske og leikande språket, er eit poeng Markussen stør Borgersen i: ”Språket i *Måkespisere* er alt språket hos Erken og Olsen *ikke* er: kritisk, sensuelt, frekt og lekende” (Markussen1998:40). Han meiner metaforiske og metonymiske utfaldingar skapar ein poetisk tendens som ”synliggjør *språket* i dets mange fasetter” (s.st), der mellom anna ein hang til å avsløre etablerte metaforar i språket, gjer seg gjeldande.

Tjønneland peiker på at metaforiske og metonymiske samansetjingar erstattar dei kausale samanbindingane i dramaet. Samstundes ser han ein *demetaforiseringsprosess* i stykket, ei utvikling der Kristine går frå ei metonymisk sambinding med fuglane til eksplisitt å bli ein måse (Tjønneland 1998:34). Måsen allegoriserer fridomen og ”måker og måkespisere blir gjort til gjenstand for fortolkning eller *allegorese* i stykket” (s.st). Markussen på si side ser måsen i samanheng med måse-symbolet i *Måken* av Tsjechov. Her ser han ein samanheng mellom avfigurering av symbolet i *Måken* og av-metaforisering i *Måkespisere*. Han peiker på at blandinga av metaforbruk og av-metaforisering i *Måkespisere* kan verke paradoksal, og meiner Løveid i staden ”søker etter metaforer og fremstillingsformer som kan virke kritiske og perspektivskapende, ut fra en gitt situasjon” (Markussen 1998:48). Løveid søker seg difor ikkje vekk frå metaforen, meiner han.

Måsen er nemna som eit motiv med ei viss ladning i resepsjonen, men lite som ein del av ein symbolikk eller symbol som ein vesentleg del av dramaet. Borgersen er den einaste som kallar måsen eit symbol (Borgersen 1984:47). Ho koplar måsen til fridom og til Kristine slik Andreassen, Markussen og Tjønneland òg gjer. Markussen og Tjønneland er dei som tydelegast legg vekt på måsemotivet som eit eige moment. Markussen ser måsen og handsaminga av måse-metaforen i samanheng med måse-symbolet i Tsjechovs *Måken*, men trekk ikkje dette vidare til ein symbolikk i *Måkespisere*. Tjønneland kallar utviklinga i dramaet for ein demetaforiseringsprosess, der måsen går frå ein allegorisk konstruksjon knytt til fridom til å bli Kristine sjølv, noko han meiner gir dramaet eit magisk preg. Oppskriftene til Erken vert òg nemna med symbolsk tyding, i dagspressa (Jarto 1982) og hjå Mortensen (Møller Jensen 1997:368). Fleire av forskarane er altså inne på eit figurleg nivå i dramaet, utan å gå vidare inn på ein symbolsk struktur i stykket.

Det modernistiske ved *Måkespisere* vert i resepsjonen altså knytt til ulike argument. Det er trekt fram likskapar til modernistisk stilhistorikk som ekspresjonisme og draumespeltradisjonen, og Brecht sin verfremdungsteknikk. I tillegg finn forskarane ein utprega bruk av sjangerblandinga av lyriske og episke trekk i dramaet.

DRAMATISK TRADISJON

I resepsjonen peiker dei fleste kritikarane på dei mange intertekstuelle referansane som finst i *Måkespisere*. Det litterære medvitte Løveid gjev uttrykk for i eigne artiklar og intervju kjem til uttrykk i *Måkespisere* gjennom ulike former for intertekstualitet. Her er særleg Ibsen ein viktig referanse. Janneken Øverland knyter stykket til Ibsens *Gengangere* når ho peiker på at Kristine kan vere ”en oppdatert Regine-skikkelse. [...] Både teatersjefen og herskapet hun arbeider hos tilhører restene av et ibsenskt borgerskap” (Engelstad 1997:226). Men Øverland framhever at sjølv om det finst likskapar til Ibsen både i tematikk og handling, er dramateknikken snarare prega av Brecht enn Ibsen. Øystein Rotten har opplagt lese Øverland og følgjer dette opp: ”Som tragedie har hørespillet ingredienser til felles med et Ibsen-drama, men teknisk og formelt føyer det seg snarere inn i Brecht-tradisjonen med sine mange illusjonsbrudd og distanseskapende effekter” (Rotten 1997:565). Forutan Strindberg sin draumespelteknikk er Brecht og Ibsen nokre av dei dramatiske forgjengarane som har innverknad i *Måkespisere*.

Mellom forskarane er det Markussen som vier dei intertekstuelle referansane størst merksemd. Han peiker på allusjonar til og spennet i dramahistoria som ligg nedfelt i *Måkespisere*, frå ”den greske tragedien via Ibsen og Tsjekhov til den folkelige jærdikteren Torvald Tu” (Markussen 1998:31). Markussen trekkjer først og fremst fram Ibsens *Gengangere* som den viktigaste teksten i dramaet, og peiker på likskapar i rollekonstellasjonar mellom dei to skodespela. Trekanten Fruen – Sønnen – Kristine er ein parallell til konstellasjonen Fru Alving – Oswald – Regine i *Gengangere*. Eit viktig skilje mellom dei to drama er synsvinkelen som er flytta frå herskapet til tenestejenta i *Måkespisere* og Markussen kallar dramaet av den grunn sosialmodernistisk. Både i *Gengangere* og i *Måkespisere* er det innlemma ein ideologikritikk, hevdar han. Hjå Ibsen stenger pliktmoralen for livsglede, medan det i *Måkespisere* er Erken sin nytteideologi som gjennomsyrrar samfunnet og øydelegg for Kristine sine draumar.

Ved ein gjennomgang av spel i spelet i *Måkespisere* viser Markussen korleis dramaet sjølv rissar opp ein dramatisk tradisjon gjennom dei mange tilvisingane til ulike drama. Dialogen i *Måkespisere* liknar ei Tsjekhovsk replikkveksling med

kommunikasjonsbrot, meiner Markussen. Folk talar til kvarandre og forbi kvarandre. I tillegg er det ein påfallande likskap mellom historia til Nina i *Måken* og Kristine si historie i *Måkespisere*. Replikkteknikken i *Måkespisere* kan slik koplast til både Tsjekhov og Ibsen, men ”tematiseringen av språk og form har et mer uttalt ideologiskritisk siktemål enn hos Tsjekhov” (Markussen 1998:48). Det er ein ideologisk reproduksjon som kjem fram i stykket der Kristine ”har ubevisst akseptert sin underlegenhet” (Markussen 1998:51). Tragedien hennar ligg i at ho sjølv tar opp i seg ein undertrykkande ideologi, meiner Markussen. Tjønneland er meir tydeleg i høve til den tragiske tilknytninga i *Måkespisere*. Han meiner ein kan finne ein tragisk fabel, ”et fall fra idealet om friheten og skuespillerdrømmene til voldtekten og en ulykkelig eksistens der Kristine blir fratatt sitt eget barn” (Tjønneland 1998:32). Tjønneland meiner likevel at Kristine druknar i den samanhengen dramatikaren har konstruert kring henne. Det som kunne vorte ein tragisk fabel, vert dramatisk ironi (Tjønneland 1998:36). Me ser her at òg Markussen og Tjønneland kjem fram til ein tematikk som liknar den Borgersen og Andreassen skildra. Dei to førstnemnte dempar rett nok den strengt kvinnepolitiske lesinga som særleg Andreassen uttrykkjer. Markussen og Tjønneland legg vekt på det tragiske i Kristine si historie der det ulukkelege utfallet i dramaet er påtrengande.

Tjønneland framhevar samstundes at det ligg ei opposisjonell haldning i *Måkespisere*. Han tek til orde for å sjå dramaet i opposisjon til ein teatertradisjon han meiner framleis er prega av Ibsen sin realisme. Dette kjem fram når Løveid vender om på hierarkiet innanfor den kanoniserte litteraturen. Kokeboka til Erken vert sett over Ibsen og Bjørnson, og ved at *Ibsens samlede* vert kokte i brun saus til middag og ramlar i oppvasken: ”En klarere ”postmoderne” omvending av smakshierarkiet i den litterære institusjonen kan en vanskeligere finne!” (Tjønneland 1998:36). Generelt ser me at den dramatiske tradisjonen på ulike måtar spelar ei stor rolle i dramaet. Her finst både tematiske og tekstlege likskapar til ei rekkje drama frå breidda av den dramatiske historia. *Måkespisere* vert saman med Ibsen, Tsjekhov, Brecht og den antikke tragedien.

OPPSUMMERING AV RESEPSJONEN

Resepsjonen kring *Måkespisere* svarar i stor grad til den generelle resepsjonen kring Løveid sin forfattarskap. Det er nærast påfallande kor samstemde kritikarane og

forskarane er om trekka som vert framheva kring *Måkespisere*. I resepsjonen er det tre perspektiv som peiker seg ut. Det første er den kvinnepolitiske tolkinga av teksten som Sigrun Borgersen og Vibeke Sofie Andreassen i hovudsak er dei som legg størst vekt på. Borgersen ser dramaet i eit psykoanalytisk perspektiv, noko Andreassen tek opp, men endrar til eit meir utstrakt feministisk syn på teksten. For det andre vert det i resepsjonen fokusert på *Måkespisere* som eit modernistisk drama. Dette er noko som òg kjem fram hjå Borgersen, men Bjarne Markussen og Eivind Tjønneland gjer i større grad det modernistiske i dramaet til eit fokus. Det tredje perspektivet som peiker seg ut i resepsjonen er plasseringa av *Måkespisere* i ein dramatisk tradisjon, særleg med intertekstuelle referansar til Ibsen. Dette kjem fram både i litteraturhistoriene og hjå Borgersen, men igjen er det Markussen og Tjønneland som gjev dette størst tyngde.

Me ser at det er ei stor grad av eining i resepsjonen om dei formelle eigenskapane i *Måkespisere*. Både i dagspressa, i litteraturhistoriene og i meir fordjupande artiklar og hovudoppgåver finn me gjennomgåande trekk ved mottakinga av dramaet. Det særeigne lyriske språket til Løveid vert framheva, slik dette er vektlagt i mottakinga av forfattarskapen generelt. *Måkespisere* som eit modernistisk drama er noko som går att. Moment er gjennomgåande framheva er sjangereksperimentering, blanding av episke og lyriske trekk samt det fragmentariske uttrykket med Erken som eit framandgjerande element.

Sjølv om forskarane har ulike fokus, psykoanalytisk, feministisk, litteraturhistorisk, er dei i stor grad einige om den hovudsaklege tematikken i dramaet. Frå dagspressa, litteraturhistoriene, artiklane til hovudoppgåva til Borgersen kjem det fram ein tematikk som dreier seg kring ei ung jente som møter motbør i samfunnet sine krav. Ein tematikk der eit kvinnepolitisk og sosialt engasjement er framtrudande, er noko dei kjem fram til trass dei ulike perspektiva. Eit anna tematisk trekk det er stor eining om i resepsjonen er den språklege utforskinga som dramaet uttrykkjer. Dramaet verkar difor å vere meir eintydig enn kva ein kunne vente ut i frå den samtidige vektlegginga av sjangereksperimentering, modernisme og den fragmentariske forma.

PROBLEMSTILLING

I ei tekstnær analyse av *Måkespisere* vil eg undersøkje kva for meining teksten uttrykkjer. Eg nærmar meg teksten med ei innstilling om det litterære kunstverket som ein retorisk konstruksjon, og ynskjer difor å sjå kva som kjem fram i dei formelle eigenskapane i teksten. Eg søker altså å kome fram til ei meining i teksten på teksten sine premiss, sjå kva teksten uttrykkjer i komposisjon og oppbygging av eit figurleg nivå.

Eg vil studere og vise *Måkespisere* som montasje, korleis stykket er sett saman av ulike fragment og teksttypar. Å setje saman delar av andre tekstar til ein ny tekst skapar samstundes fragmentering og ein ny samanheng. Eg vil undersøkje kva for meining som oppstår i vekselverknaden mellom tekstfragmenta i montasjen. For ei avklaring av montasjeomgrepet tek eg utgangspunkt i den tyske litteraturvitaren Franz- Josef Albersmeier sin artikkel "Collage und Montage im Surrealistischen Roman" (1982). Her kjem det fram ein distinksjon mellom dei to tvillingomgrepa collage og montasje. Ut frå Peter Bürger i *Om avantgarden* (1998) viser eg den historiske tydinga av montasjeforma som er knytt til den modernistiske stilretninga.

Symbolikk og symbol er omgrep det kan verke underleg å dra inn i ein fragmentarisk modernistisk kontekst som eg no har skissa opp. Det symbolske drama er vanlegvis assosiert til romantikken som periode og eit ideal om eit organisk, heilskapleg kunstverk. Likevel meiner eg det i *Måkespisere* kjem til syne ein symbolikk som strukturerer dramaet. Tilnærminga mi til symbol og symbolikk har mellom anna bakgrunn i dekonstruksjonen sin kritikk av det romantiske symbolet og i forfattaren Umberto Eco si semiotiske tilnærming. Han ser desse storleikane som retoriske storleikar konstruerte i teksten. Analysen av det symbolske i dramaet vil kome inn på ein del poeng montasjen har avdekka. Det vert ei viss overlapping, som er naudsynt og interessant, sidan montasjedimensjonen og symbolskaping i teksten dermed vert kopla saman.

I resepsjonen såg me at det kom fram ei relativt samstemt tematisk lesing av *Måkespisere* som eit uttrykk for ei ung kvinne sin draum som brest i møtet med

samfunnet sine krav. Det er ei kvinnepolitisk tolking som pregar resepsjonen. Med den tilsynelatande oppløysande og fragmentariske forma i dramaet kunne ein likevel vente ei langt meir fleirstemt tolking. Gjennom analysen av *Måkespisere* ynskjer eg å forklare og vise korleis det kjem fram ei langt meir heilskapleg meining enn det ein kunne vente i ein modernistisk tekst. Kan den kvinnepolitiske og feministiske tolkinga vere eit ufrivillig fatalistisk syn som kjem fram?

Montasje og symbolikk er to omgrep som i litteraturvitskapen er knytt til to ulike retningar, modernisme og romantikk. Desse retningane treng ikkje å vere motsetnader, modernismen kan sjåast i forlenging av romantikken. Problematisering og utfordring av sjangerkonvensjonar, fragmentering og metafiksjonelle innslag er noko som er høgt akta både mellom romantikarar og modernistar. Dei subjektive kjenslene i litteraturen og kravet til originalitet er moment som vert framheva i begge stilperiodar. Særleg lyrikken kan ein trekke fram som ein uklar overgang mellom romantikk og modernisme. Til dømes vert Obstfelder sin lyrikk i *Norsk litteratur i tusen år* karakterisert som ei diktning som både peiker framover og attende i teksthistoria (Fidjestøl 1994:355).

Romantikarane si tru på det heilskaplege og organiske kunstverket er likevel noko som skil dei to retningane. I modernismen vert det snarare viktig å splitte opp kunstverket, med insisterande ikkje-organisk form som mellom anna montasjen er eit døme på. Trua på det organiske verket heng saman med romantikken sitt symbolomgrep. I *Måkespisere* som må karakteriserast som eit ikkje-organisk verk, finn me likevel ein symbolikk. Symbolstrukturen forklarast i teksten på ein annan måte enn ved romantikken sitt metafysiske symbolomgrep. Symbolikken strukturerer dramaet og bind det fragmentariske saman på nokre andre premiss enn ved trua på det litterære og symbolske verket som ein organisk heilskap. Gjennom tekstanalysen kjem det fram at symbolikken i stykket er eit ledd i montasjen, me ser at symbolet ikkje treng å vere metafysisk slik romantikarane meinte det skulle vere. Likevel skapar symbolikken ein heilskap i dramaet. Nettopp det at det er tale om ein meningsheilskap i *Måkespisere* i større grad enn kva vektlegginga av ei modernistisk fragmentert form skulle tilseie, er derimot noko som kunne gjere det aktuelt å diskutere i kva grader og på kva måte dette dramaet er modernistisk. Ser me snarare ei eining i tydingsdanninga, snarare enn eit meningsmangfald?

KAPITTEL 2. MONTASJEN

I dette kapitlet er konstruksjonen av montasjen *Måkespisere* i fokus. Kapitlet byrjar med ei avklaring av omgrepa collage og montasje og særmerkte eigenskapar ved desse litterære formene. Kapitlet vert deretter delt i to delar der eg i den første delen fokuserer på dei ulike teksttypane som inngår som tekstfragment i *Måkespisere*. I den andre delen viser eg korleis fragmenta inngår i ein ny samanheng og korleis tekstfragmenta til saman dannar ei ny mening.

COLLAGE OG MONTASJE I LITTERATUREN

Stilomgrepa collage og montasje er for dei fleste assosierte til modernistisk litteratur. Brot og fragment pregar collage og montasje, slik brot og fragment ofte er nytta til å karakterisere modernistisk litteratur generelt. Dei to omgrepa er opphavleg tekniske termar er henta frå film, fotomontasje og biletcollage. Når ein flyttar termene over til litteraturen sitt område, vert dei deskriptive omgrep som skildrar eit oppløysingsprinsipp og eit konstruksjonsprinsipp som høyrer uløyeleg saman. Ved å rive ut tekstbitar frå den opphavlege samanhengen og setje dei saman til ein ny tekst, løyser ein opp den opphavlege heilskapen, men konstruerer samstundes ein ny heilskap. I litteraturvitskapen er collage og montasje ofte nytta som synonym, utan ei klar differensiering.

Franz-Josef Albersmeier søkjer i artikkelen "Collage und Montage im surrealistischen Roman" (1982) nettopp ei differensiering mellom dei to omgrepa. Med utgangspunkt i dei to surrealistiske romanane *Le Paysan de Paris* (1926) av Louis Aragon og André Bretons *Nadja* (1928) undersøker han omgrepa litterær collage og litterær montasje i høve til korleis dei er nytta innan det området omgrepa er henta frå, nemleg bilete og

filmteknikk. Albersmeier kjem fram til at collage-aspektet aksentuerer det å føre framande element inn i ein tekst, å plassere saman fragment frå allereie eksisterande tekstar, som avisutklipp, sakprosa, skjønnlitterære tekstar. Den litterære collagen fører dermed heterogene tekstbitar saman til ein komplett ny tekst, på same måte som kubistar, dadaistar og surrealistar skapa biletcollage. Eit viktig poeng i høve til collagen er innføringa av deler av røynda i kunsten. Ved å føre inn eksterne tekstdelar, allereie eksisterande tekst, lèt ein samstundes røynda kome inn i kunstverket. Albersmeier kjem fram til at *Le Paysan de Paris* er systematisert etter ein utstrakt collage-teknikk, medan *Nadja* snarare er ein roman som fører collage- og montasjeteknikk saman i ein syntese (Albersmeier 1982:63).

Den litterære montasjen er som collagen prega av tekstfragment. Der collagen framhevar det eksterne materialet sett saman til ein ny tekst, kan montasjen like godt vere sett saman av tekstinterne element. Montasjen aksentuerer likevel samanhengen mellom dei ulike nivåa og elementa i teksten, montasje-aspektet legg tydelegare vekt på korleis tekstelementa er samansett. Albersmeier teiknar opp eit montasjesystem etter den russiske filmregissøren Sergej Eisenstein sin teori kring filmmontasjen². Litterær montasjeteknikk inneheld tre moment, for det første ein forfattarmedviten relasjon mellom forteljar og forteljarposisjon. Den litterære montasjen har ein arrangementsteknikk som følgjer Eisenstein si montasjedoktrine, meiner Albersmeier. Viktig i montasjen er komponering av materialet til ein ny tekst, der montasjedelane er monterte i kollisjon og konflikt, i kontrast eller der dei rett og slett følgjer etter kvarandre. For det tredje er elementa i montasjen komponert i ein viss rytme som kjem fram i teksten i variasjon av lange og korte tekstutdrag, språklege og visuelle element og ved endring i tid- og rom kategoriar (Albersmeier 1982:55).

Monteringa av montasjeelementa omsluttar òg collage-teknikken, det å innføre eksterne element. Albersmeier meiner difor at "[a]ccording to this differentiation, "literary collage" would merely be one specific application of a more extensive system of montage" (62). Montasje-omgrepet fokuserer dermed tydelegare på dei grepa som er gjort i teksten ved komponering til ein ny tekstleg heilskap. Denne nye tekstlege heilskapen inneheld likevel brot og fragment, men har ikkje i same grad som

² Sjå Sergej Eisenstein "Montagens teori - Fra enkeltbillede til tonefilm" i *Udvalgte skrifter* (1972).

collagen eit fokus på at røynda er ført inn i teksten gjennom allereie eksisterande materiale. Collagen vert følgjeleg eit sterkare uttrykk for det å føre røynda inn i kunsten, medan me kan finne montasjeverk der fragmenta ikkje er av eksternt opphav.

I *Litteraturvitskapleg leksikon* er *collage* definert som ”kunstverk satt sammen av forskjellige materialer [...] I den litterære collage flettes det inn fragmenter fra massemedia, slagertekster, historiske data m.m” (Lothe 1998:37). *Montasje* er her definert som ”[...] kombinasjon eller sidestilling av elementer fra ulike kilder for å produsere en ny og samlende estetisk effekt, men slik at de forskjellige elementene likevel kan skilles fra hverandre og delvis beholder sine særtrekk” (Lothe 1998:165). Me ser her at leksikonet følgjer den same inndelinga av omgrepa som Albersmeier kom fram til. Montasjen poengterer i større grad samanhengen i teksten, medan collagen tydelegare poengterer teksteksterne element og oppsplitting av tidlegare heilskapar som dei einskilde fragmenta vitnar om. I artikkelen ”Montasje. Fragmenter i en totalitet?” (2001) peiker Jørgen Alnæs på ulike former for montasje i litterære verk. Etter Albersmeier kjem han fram til ei poengtering av omgrepa der collagen er det å føre framande element inn i ein tekst, medan montasjen er ”sammensetningen av elementene i en åpen paradigmatisk struktur” (Alnæs 2001:8). Alnæs viser til Ferdinand Bruckners drama *Die Verbrecher* (1929) som har karakter av montasje der separate handlingar vert brotne mot kvarandre. Denne montasjen har ikkje collagetrekk, alle fragmenta tekstinterne, dei er Bruckner sine eigne ord. Det som vert brote opp er konvensjonelle samanhengar i dramaet som form. I tillegg karakteriserer Alnæs Erlend Loes *Naiv. Super.* (1997) som eit montasjeverk. I denne montasjen vert grensa mellom fiksjon og røynd broten ned, meiner Alnæs: ”Det blir uklart for oss hvor mye av handlingen som er sann og hvor stor likheten egentlig er mellom hovudpersonen og forfatteren” (Alnæs 2001:13). Alnæs viser dermed korleis montasjen kan ha ulike former og korleis collagen kan vere ein del av montasjen.

Å rive ut tekstbitar for så å setje delane saman att til ein ny tekst, er ein dobbel prosess. Dei innskotne elementa som er løyst frå den opphavlege konteksten vert påfallande og underlege, samstundes vil dei i den nye konteksten nettopp gjere denne nye konteksten underleg og påfallande. Prosessen i den litterære collagen er av Atle Kittang i artikkelen ”Anne Revisited 1968-1998” (1998) skildra som eit resultat av ein dobbel prosess. Tekstelement vert riven ut av den eigentlege konteksten, for så å bli

føydd saman i ein ny kontekst i det litterære verket. Denne doble prosessen kallar Atle Kittang for dekontekstualisering og rekontekstualisering. Desse omgrepa viser prosessen i danninga av ein collage. Han skildrar denne prosessen med utgangspunkt i Duchamps kjende ”ready-made” pissoar, *Fontaine*:

Eit pissoar høyrer heime i ein kvardagsleg brukssamanheng, vi kan kalle det kontekst. Det Duchamp gjer er å løyse pissoaret frå denne konteksten, han dekontekstualiserer pissoaret, [...] og så set han det inn i ein ny kontekst, rekontekstualiserer det. Denne doble prosessen av dekontekstualisering og rekontekstualisering har ein dobbel verknad: Løyst frå sin kontekst (brukssamanhengen) blir pissoaret påfallande, underleg på ein måte; sett inn i ein kontekst (kunstens kontekst) bidrar det til å gjere den nye konteksten underleg og påfallande. (Kittang 1998:52)

Kittang overfører dette prinsippet til den dokumentariske litteraturen Paa-Helge Haugens *Anne* (1968) representerer. Å løyse noko frå sin opphavlege samanheng kallar Kittang å dekontekstualisere, og omvendt det å setje dette inn i ein ny samanheng kallar han å rekontekstualisere. Han nyttar korkje collage- eller montasjeomgrep, men omgrepa dekontekstualisering og rekontekstualisering gjev likefullt eit godt bilete på prosessen i collage- og montasjeteksten.

I *Om avantgarden* (1998) skildrar Peter Bürger montasjeverket slik det kom til syne i den historiske avantgarden i byrjinga av det tjuande hundreåret. Han tek utgangspunkt i montasjeomgrepet slik det kom fram i dei tidlege kubistiske collagane. Dei kubistiske collagane skil seg frå dei teknikkane for å skape bilete som har utvikla seg sidan renessansen ved at ”fragmenter fra virkeligheten, dvs. materialer som ikke er blitt bearbejdet av kunstneren som subjekt, føyes inn i bildet. [...] dermed ødelegges bildets enhet forstått som en helhet hvor kunstnerens subjektivitet har satt sitt preg på alle delene” (Bürger 1998:120). Intensjonen ved montasjeverket var å skape eit brot, å øydeleggje det organiske kunstverket si avbiling av røynda. Ved å føre fragment frå røynda inn i kunstverket, vert det grunnleggjande endra. I høve til avantgarden var dette eit brot med kunsttradisjonen i seg sjølv, dei historiske avantgardekunstnarane skapa estetiske objekt som gjekk utanom tradisjonelle vurderingskriterium.

For Bürger er konstruksjonsprinsippet i montasjen eit vesentleg poeng. I den historiske avantgarden si tid representerte montasjen eit brot med det konvensjonelle organiske kunstverket. I montasjeverket vert kunstnaren sitt materiale og

arbeidsprosess synleggjort. Montasjen fører saman delar og fragment som i utgangspunktet ikkje høyrer saman. ”Montasjen forutsetter fragmenteringa av virkeligheten og beskriver verkets konstitusjonsfase” (Bürger 1998:117).

Montasjeverket fører element frå røynda inn i kunstverket og viser dermed fram kunstnaren sin arbeidsprosess. I den lengste konsekvensen av montasjeverket vil fragmenteringa og innføringa av tekstbitar løyse opp ein kvar heilskap:

[m]an kunne, uten at man derved foretok noen vesentlig forandring, føye til nye hendelser av den samme typen, eller utelate noen av dem som allerede står der. Det ville også være mulig å flytte delene. Det avgjørende er ikke det særegne ved hendelsene, men det konstruksjonsprinsippet som ligger til grunn for rekken av begivenheter. (Bürger 1998: 124)

Det er konstruksjonsprinsippet i seg sjølv som er det viktige, ikkje kva teksten som ein heilskap uttrykkjer. I byrjinga av 1900-talet var dette eit markant brot med det konvensjonelle organiske kunstverket, der delar og heilskap skulle danne ei dialektisk eining. Det organiske kunstverket er bygd opp rundt syntagmatiske strukturmønster, meiner Bürger:

Den adekvate lese måten beskrives av den hermeneutiske sirkel: Delene kan bare forstås ut fra verkets helhet, mens denne helheten igjen bare kan gripes ut fra delene. Det betyr at en innstilling som foregriper helheten, binder oppfatningen av delene samtidig som den blir korrigert av disse. En grunnleggende forutsetning for denne resepsjonstypen er antagelsen av en nødvendig overenstemmelse mellom de enkelte delenes mening og helhetens. (Bürger 1998:123)

Det er denne ”nødvendige overenstemmelse” som vart brote i montasjeverket. Montasjeverket kravde nye spørsmål til teksten. Avantgarden sine nye kunstverk framheva det gåtefulle i utforminga, og gav ei motstandskraft mot å dra ut ei heilskapleg meining. Bürger viser korleis avantgarden sine kunstverk med avkall på meining framkalla eit sjokk i mottakinga. I dag er mangfaldet og spenninga i den litterære teksten snarare ein konvensjon, montasjen framkallar ikkje eit sjokk. Montasjen og collagen insisterer likevel på det mangfaldige og fleirtydige.

Collage og montasje er altså to poengeringar av eit fenomen der ein tekst vert sett saman av brokkar frå andre tekstar og teksttypar. Collagen er ei tekstsamansetjing der elementa i hovudsak er eksterne element der forfattaren skapar eit nytt verk ut frå allereie eksisterande tekstar. Montasjen kan dermed ha trekk av collage der teksteksterne element er ein del av tekstane som utgjer montasjen. Tekstdelane i

montasjen står i kontrast til kvarandre. Dei kan vere henta frå eksterne tekstar, men kan òg vere produserte i verket av forfattaren sjølv. Etter Albersmeier sin distinksjon mellom collage og montasje må *Måkespisere* karakteriserast som ein montasje, men ein montasje med trekk av collage. Tekstutdraga frå Henriette Schønberg Erken si *Stor kokebok for større og mindre husholdinger*³ og dei barnekulturelle tekstane som rim, regler og barneleik utgjer dermed collagetrekk i dramaet.

Måkespisere er samansett av dramatisk dialog og sidetekst, saman med utdrag frå Erkens *Stor kokebok* (1914), barnerim og -regler og ei forteljarrøyst. Eg skal først undersøkje desse tekstane kvar for seg, korleis dei kjem fram som eigne tekstar og kva for meining dei bringer med seg inn i montasjen. Deretter vil eg undersøkje montasjen som samansett form, korleis tekstane til saman skapar ein ny heilskap. Kva meining kjem fram gjennom vekselverknad mellom tekstfragmenta? Er det element i teksten som har tyding for teksten som heilskap og er det noko som går att i teksten slik at ein kan finne ei meining ut frå dette, kort sagt kva uttrykkjer montasjen?

³ Frå no forkorta til *Stor kokebok*

TEKSTAR I MONTASJEN

Montasjen *Måkespisere* presenterer fragment i ei handlingsrekke. Teksten presenterer dramatisk dialog og sidetekst i episodar frå Kristine sitt liv, men brota mellom fragmenta skapar tomrom i forteljinga som lesarane må fylle ut ved hjelp av sitt eige meiningsproduserande apparat. Saman med episodiske innslag frå Kristine sitt liv, er tekstutdrag frå andre tekstar fletta inn i dramaet. I tillegg til dramatisk dialog og sidetekst, kan tre teksttypar skiljast ut: Tekstutdrag frå Henriette Schønberg Erken si *Stor kokebok* (1914) lèt saman med kjende leikar, rim og regler frå barnerøyster. Barnerøystene dannar eit kor i teksten, koret og Erken dannar sjølvstendige røyster. I tillegg har hovudpersonen Kristine Larsen ei eiga røyst som forteljar, ho vekslar mellom forteljar og aktør i dramaet.

Dei fire hovudtekstane i montasjen er altså dialog og sidetekst, kokebokoppskriftene til Erken, barneleik, rim og regler og Kristine som forteljar. Den første er forventa i dramasjangeren, og utgjer ein eigen tekst som dei andre bryt med. Erken og barnekoret kan kallast collagetekstar eller collagetrekk i dramaet, då tekstfragmenta er dekontekstualiserte utdrag frå tekstar med ein annan opphavleg kontekst. Forteljarrøysta til Kristine er ein tekst som skil seg frå dei to collagetekstane ved at han ikkje er henta frå ein annan tekstleg kontekst, men ein tekst produsert i *Måkespisere*. Desse ulike tekstelementa utgjer det fragmentariske i teksten, det som verkar forvirrande som spreier meininga og i utgangspunktet riv ned eit heilskapleg inntrykk.

DRAMATISK DIALOG OG SIDETEKST

Dramatisk dialog og sidetekst er delar av dramaet som er forventa og implisert i sjangeren. Ein kan seie at det er denne teksten dei andre tekstane bryt med. Sceniske miljø og handling vert i hovudsak etablert her. Den teksten som dialog og sidetekst til saman utgjer viser seg å vere fragmentert i seg sjølv, den er oppsplitta i episodar frå ulike sceniske miljø.

Dialogen viser personane i samhandling der replikkar og sidetekst byggjer opp miljø kring dei ulike personane. I heimen møter me far og mor, på teateret er skodespelarane, hjå herskapet på Kalfaret møter me frua og sonen, og kolonialhandlar og hybelvert Olsen møter på hybelen til Kristine. Nikolay er ikkje festa til ein oppgjeven stad, me møter han først på landet, sidan i byen. Han infiltrerer likevel ikkje andre scenemiljø, me møter han ikkje til dømes på hybelen eller i teateret. Dei andre rollefigurane er meir stasjonært knytte til sine miljø, ein kan difor tale om ein stasjonsdramaturgi, der Kristine vandrar mellom ulike miljø, som mellom ulike stasjonar. Dialogen og sideteksten er komponert over ein dramaturgi som gjerne vert kalla stasjonsteknikk, der aktørane vandrar mellom ulike scenemiljø.⁴ I resepsjonen såg me Borgersen og Engelstad relatere *Måkespisere* til denne teknikken.

Ei følgje av stasjonsdramaturgien i *Måkespisere* er det inga samhandling mellom personane på tvers av dei ulike miljøa. Dramaet skildrar Kristine i dialog med ulike personar i ulike miljø, i barndomsheimen, i møte med Nikolay, på Kalfaret, hjå Olsen, på teateret. Dei andre karakterane skrid ikkje over mellom dei fråskilde scenemiljøa, det er berre Kristine som rører seg mellom dei. Ho vert dermed ein figur som bind fragmenta av handling og scenemiljø saman ved at ho opptrer i alle dei ulike miljøa. Dette preget kjem tydeleg fram i siste scena, som òg viser sideteksten sin funksjon i oppbygginga av dramaet:

(Kristine går "fra rom til rom" skritt, hun åpner en dør, serl fra den personens miljø som hun oppsøker, tones opp. Døren lukkes igjen. Skritt videre.)

(Skritt fra høyhælte sko. Dør opp. Olsen-musikk)
[...]

(Dør igjen. Skritt videre)
(Kjellerteateret)
[...]

(Dør igjen. Skritt videre)
(Teatret)
[...]

⁴ Stasjonsteknikk eller stasjonsdramaturgi, etter Strindberg sin draumespelteknikk, er ofte nemna i samanheng med det ekspresjonistiske drama, som vert kjenneteikna ved ein "dramaturgisk struktur som bryter med både den klassiske tradisjon og det borgerlige konvensjonsdramaet. Enhetlig handling og utvikling er erstattet med en serie av situasjoner hvor drivkraften først og fremst er den subjektive opplevelse, til erstatning for den objektive iakttagelse" (Arntzen 1991:153).

(Dør igjen. Skritt videre)

(Hjemme)

(Blanc leser et dikt om sorg)

[...]

(Skritt videre: Dør opp)

(På landet hos Nikolay)

*(Naturlyd, fugler, båtmotordunk, sjø)*⁵ (50-51)

I utdraget ser me tydeleg dei ulike miljøa som fungerer som stasjonar Kristine vekslar mellom, Kristine går frå dør til dør, frå miljø til miljø. Dialogen og sideteksten byggjer opp sceniske miljø, og teiknar opp ulike sosiale og kulturelle miljø. Det går eit skilje i sosial stand mellom heimen til Kristine og herskapet på Kalfaret, mellom fiskaren Nikolay og kolonialhandlar Olsen og mellom Kjellerteateret og Den Nationale Scene. Me møter historiske personar som Magda Blanc og Sverre Jordan. Dramaet er tidfest til andre verdskrig, og skildrar ulike historiske sosiale og kulturelle miljø i Bergen under krigen.

Språket i sidetekst og dialog er utprega lyrisk, slik det vart peika på i resepsjonen, med repetisjon av bilete, vriding på ordtak og uttrykk. Dialogen er prega av korte replikkar, metaforar og gjentakingar:

KRISTINE: Aldri. Aldri i dette liv.

TEATERSJEF: Fordommer. Fordommer i folket. Man skal aldri si aldri. Man skal alltid si *alltid!*

KRISTINE: Alltid? (24)

KRISTINE: Det er akkurat som om De skulle være fiende av meg.
De er vel ikke det?

OLSEN: Det er akkurat som om De ville sove med meg, har jeg rett?

KRISTINE: God aften!

OLSEN: God aften! (40)

KRISTINE: Her ligger de som humler i et humlebol
og suger på hverandre og gråter.
Jeg kan ikke se på dette. Ungen min!

⁵ Sidetekst er i *Måkespisere* markert i kursiv og parantes.

FRUEN: Ha Dem vekk. Dette har De ingen anledning til å se. De er ikke av det rette slaget. (49)

Dette er tre døme på den litt merkelege dialogen som pregar dramaet. I resepsjonen kallar Bjarne Markussen det snarare replikkvekslingar enn dialog. Språket vert lyrisk gjennom dei mange gjentakningane som peiker tilbake til tidlegare replikkar. Dei knappe korte setningane med bokstavrim og som vrir på kjende ordtak er andre lyriske preg. I sideteksten er det skildringar som berre går til lesarane: ”*Duer i takmønet*” (26) og ”*Tynn musikk*”(45). Desse skildringane er stemningsskapande for lesaren, som dramaturgen må overføra til lyttarane i oppført form. Språket er prega av ord med doble tydingar, det kan vere ord og uttrykk som får ein dobbel klangbotn i teksten: ”Trodde jeg hadde en grunn. Men den forsvant under meg” (19). Det å ha ein grunn, kan vere både fysisk og mentalt. Her kjem begge tydingane fram og skapar dermed eit fokus på det doble i språket. Ei slik stadig avsløring av doble tydingar skapar eit lyrisk språkspel som pregar i dialogen og sideteksten.

Stasjonsdramaturgien som pregar stykket skapar altså ulike scenemiljø som Kristine vekslar mellom. Scenemiljøa tener til ein miljøkarakteristikk av historiske sosiale og kulturelle miljø som handlinga utspeler seg i. Dialogen og sideteksten er prega av eit lyrisk språk, som står til den ekspresjonistiske stilen stasjonsdramaturgien er knytt til. Gjennom dei andre tekstfragmenta kjem andre perspektiv til uttrykk.

RØYSTA TIL HENRIETTE SCHØNBERG ERKEN

Tekstutdrag frå Henriette Schønberg Erken si *Stor kokebok for større og mindre husholdninger* (1914) er monterte inn i teksten. Fragment frå kokeboka bryt inn i dialogen med ujamne mellomrom. Fragmenta bryt opp i språkleg stil og i handlinga. Oppskriftene vert presenterte i dramaet som ei røyst frå kokebokforfattarinna sjølv. Erken trer ut som eiga røyst etter først å vere omtala i teksten i kokebokform. Frå *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* vert det fortalt om kokebokforfattaren:

Erken, Maren Henriette Caroline Schønberg, 1866-1953, født i Oslo, norsk husholdningslærer og kokebokforfatter. Hun gjorde et banebrytende arbeid for husstellsaken i Norge ved demonstrasjoner i matlaging, ved sin

husholdningsskole på Dystingbo nær Hamar og ved sine meget utbredte kokebøker, bl.a. *Kogebog for skole og hjem* (sammen med Caroline Steen, 1859), *Stor Kokebok* (1914 og senere utg.) og *Kjøkkenalmanakk* for årene 1936 til og med 1940 (Kortner 1979:13) (mi understreking).

Kokebokforfatterinna har ein historisk bakgrunn i Noreg, kokebøkene hennar er utbreidde og mykje brukte. Tekstutdraga frå *Stor kokebok* er ikkje kamuflerte som ein del av Løveid sin eigenproduserte tekst, men er synleggjort som tekstutdrag høyrande til ein spesiell kulturell kontekst. Synleggjeringa av kokebokfragmenta kjem fram på tre måtar, ved at Erken vert presentert gjennom aktørane, ho presenterer seg sjølv som eiga røyst og gjennom sitering av oppskriftene. Gjennom denne grundige presentasjonen av forfatterinna og husstellærarinna Erken, vert den opphavlege konteksten hennar ein viktig del av *Måkespisere*.

I dramaet møter me Erkens kokebok for første gong i scene 2, som ei bok som eksisterer i familien Larsen sitt liv:

FAR: Stinemor! Eg ska personlig skaffe deg itt billetthefte, så du kan få se hinnes sceneytre i egen person...De har sånne "kunsten ut te folket"-billetter no, billig. Eg ska stampe Erkens Kogebok og skaffe deg itt abbonemang. Du ska få se en stor, scenens mesterinde!

MOR: Eg ska stampe kjeften din eg, om ikkje du no tar tørn Larsen... Det e støvlar hon trengar jentungen, hon kankje gå å vifte med terene opp i ansiktet på finere folk! Men du måkje stampe Erken, det e jo eneste anledning hon har te utdanning... (22)

I utdraget ser me at kokeboka til Erken har to verdifunksjonar, den kan stampast mot teaterbilletter, men er òg framheva som den einaste moglege form for utdanning Kristine kan få. Mor og far har ulikt syn på kva som er viktig for Kristine. Kokeboka vert altså sett opp mot kunst, praktisk huslære og teateret står mot kvarandre. Kristine supplerer presentasjonen av Erken:

Han måkje stampe Schönberg Erkens Kogebog. Den e det eneste vi har igjen av lesestoff. No har han stampet Bjørnson med skinnrygg og Ibsens samlede [...] Jeg elsker å lese i den kokeboken. Det var det mest spennende dramatik. Hvordan stikke dyr, hvordan svi høns, hvordan slakte gås... (23)

Interessant nok vert Ibsen og Bjørnson stampa føre kokeboka. Kristine metaforiserer Erkens kokebok som "det mest spennende dramatik", i ein syntese som kanskje må oppfattast ironisk. Trass i at ho har lese Ibsen og Bjørnson og sjølv har eit ynskje om å

verte skodespelarinne, framhevar ho likevel Erken som ”det mest spennende dramatikkk”. Dramatikkk kan her ha ein dobbel tyding, som dramatisk verk, men òg i tydinga av dramatisk handling som korleis å stikke dyr, svi høns og slakte gås. Kristine les kokeboka som litteratur, men det er samstundes den einaste litteraturen som er att i heimen. Erken sin sakprosa vert i det heile framheva til fordel for den nasjonale litteraturen, både som utdanning og som dramatikkk.

Til no er Erken presentert for lesarane gjennom dei andre aktørane. I scene 4 bryt Erken ut som ei sjølvstendig røyst i teksten:

Mitt navn er Henriette Schönberg Erken. (*pause*)
Det er jeg som gjør et banebrytende arbeid for husstellsaken i Norge. Hjemmets økonomi avhenger av husmorens stell, ingensteds kan der spares fornuftigere og ødsles ufornuftigere enn i kjøkkenet. Er man husmor, har man påtatt seg et *embede*. Hansker og striforkle på! (25)

Forfattarinna Erken set seg sjølv inn i sin eigen historiske kontekst: ”Det er jeg som gjør et banebrytende arbeid for husstellsaken i Norge”. Me ser her korleis den tidlegare siterte leksikonartikkelen inngår ved direkte sitat som ein intertekst til *Måkespisere*. Autentiske liner frå kokeboka er klippa saman med sitat frå leksikonartikkelen. Dramaet trekkjer slik inn den opphavlege konteksten til Erken, og presenterer ein del av ei kulturhistorie som mange i dag ikkje kjenner. Forfattarinna Erken sjølv vert ein del av teksten, som ein streng autoritet mellom anna spegla i språkstilen som bryt tvert med dei andre tekstane i dramaet.

Den tredje måten Erken vert presentert på er ved tekstutdrag frå kokeboka. Etter at Erken bryt ut som eiga røyst i scene 4, følgjer oppskriftene utetter dramaet og bryt av dialogen. Tekstutdraga er dekontekstualiserte fragment, dei er tekne ut av samanhengen i kokeboka. Tekstutdraga frå *Stor kokebok* er ikkje berre matoppskrifter, men fortel i tillegg korleis å slakte og stelle til fugl, korleis ein skal utnytte alle delar av slaktet, reglar for borddekking og generell opplysing om skikk og bruk ved bordet. Kokeboka gjev samstundes ei innføring i korleis unge kvinner bør (og skal) skikke seg:

Vaskeklutene maa vaskes op, skylles og henges til tørring. Vaate vaskekluter, liggende sammenklemt i en krok et eller annet sted eller liggende i eller ovenpaa en balje, er et utilgivelig slurveri. (51)

Den formanande og formelle språktonen til Erken står i kontrast til det meir lyriske språket i dialogen. Oppskriftene bryt av dialogen og skil seg ut særleg ved språkleg tone og stil. Gjennom oppskriftene vert me presentert for det som Kristine kalla ”det mest spennende dramatikkk”.

Løveid held seg heller fritt til fakta. Utdraga frå Erken si kokebok er forkorta utdrag frå den opphavlege ordlyden. Ord og setningar i *Stor kokebok* frå ulike avsnitt er klippa ut og sett saman til dei fragmenta som kjem til syne i *Måkespisere*. Løveid trekkjer ut setningar og sett saman slik ho vil ha dei:

Paapasselighet med hensyn til det brukte fett.

Straks fett er brukt og ganske litt avkjølet, skal det siles op gjennom et klæde [...]

Hvert kjøkken

maa ha sin fettgryte; ogsaa i alle småkjøkkener maa man lære sig at ta vare paa alle fettrester, koke dem og klare dem – nyretalg, stekefett, skumfett av kjøtsupper. Om det bare er ganske litet man har, det kommer godt med, naar man skal steke fisk, pannekaker o. m. a. (Erken 1996:164)

I *Måkespisere* lèt dette slik:

Hvert kjøkken må ha sin fettgryte, også i alle småkjøkkener må man lære seg å ta vare på alle fettrester, koke dem og klare dem – nyretalg, stekefett, skumfett, om det bare er ganske litet man har, det kommer godt med. Straks fett er brukt, skal det siles gjennom et klede. (Løveid 1983:40)

Løveid klipp ut setningar frå Erken og set dei saman på ny. Erken vert gjengjeven i ein meir ordknapp stil, noko som får det formelle språket i sakprosaen til å verke strengare enn det opphavleg er.⁶ Løveid hevar seg over den konstitusjonelle fridomen, ho klipper og limer sitata frå Erken slik det passar henne. Erken vert lagt ord i munnen, jamfør leksikonartikkelen. Sigrun Borgersen har avdekka i denne samanhengen at oppskrifta på måsar i teksten ikkje er å finne i *Stor kokebok*, heller ikkje i dei andre kokebøkene til Erken (Borgersen 1984:51). Løveid må difor enten ha dikta den sjølv eller funne den ein anna n stad.

⁶ Me ser her at Løveid i dette sitatet gjev Erken ei nyare språkdrakt, der doble *aa* vert *å* og infinitivsmarket *at* blir til *å*. Dette er noko som ikkje er gjennomført i *Måkespisere*, einskilde stader er Erken sitert etter opphavleg språkdrakt, jamfør sitat over.

Utdraga frå Erken si kokebok er dekontekstualiserte tekstdelar som er rivne ut av den opphavlege samanhengen. Samstundes ser me at kokebokforfattarinna sin historiske kontekst vert presentert i dramaet. Oppskriftene til Erken skil seg markant ut i dramaet særleg på grunn av språktonen. Erken sin knappe og strenge språkstil står mot den meir lyriske dialogen. Fragmenta viser ein sakprosaetekst innlemma i skjønnlitteratur, og i kontaktflatene mellom tekstane vert det danna tomrom i teksten, som må fyllast av lesaren sjølv og krev tolking. Erken bryt òg med ein annan tekst i dramaet som har ein opphavleg eksistens utanom dramaet sjølv. Det er dei barnekulturelle rima og reglene som vert presenterte av eit kor av barnerøyster.

BARNEKORET

I *Måkespisere* utgjer barnerima og reglene den andre teksten i stykket som har eit eksternt opphav. Denne teksten vert presentert av eit "bergensk kor av småpiker", slik det vert presentert i rollelista. Koret bring med seg element frå ein barnekultur inn i teksten. Eit anna viktig aspekt ved korinnslaga er den tradisjonelle tydinga eit kor har hatt i teatertradisjonen, meir spesifikt i tragedien.

Barnekoret er aktørar på same nivå som Kristine i scene 1. På same viset som for Erken er barnekoret først ein del av handlinga. Barnekoret vert ikkje omtala i dramaet av dei andre aktørane slik Erken vert, men vert presentert i eit barndomsmiljø der det inngår som aktør saman med Kristine i leiken "Alle mine barn kom hjem" (20). Koret inngår som eit naturleg element i barndomsmiljøet, men dukkar opp att jamleg seinare i andre scenemiljø. Koret bryt av handlinga med sine rim og vers, og dannar slik ei eiga røyst i dramaet. Dei kommenterer teksten og Kristine sine val og handlingar. Tekstane er monterte inn ved at dei bryt av handlinga, gjerne i byrjinga eller utgangen av ei scene, og har dermed ein avgrensande karakter.

Rima og reglene er kjende overleverte minnebokvers frå barnekulturen. Reglene og rima bringer med seg forventingar og normer, men òg draumar og håp for kva framtida vil bringe. Reimund Kvideland (1997) knyter barnelitteraturen og

minnebokversa saman med sosialiseringprosessen barn går gjennom⁷: ”Direkte og indirekte førebur ei lang rekkje genrar barn på ekteskap og dei kvinnelege og mannlege rollene i ekteskapet. Det gjeld mange av eventyra, og minnebokversa, og det er sentrale tema i sangleikar og spådomsleikar” (Kvideland 1997:42). Versa i *Måkespisere* viser fram ein sosialiseringprosess som vert vidareført mellom barn:

Når du engang blir gift
bør du aldri trette med din mann
Men heller elske han! (31)

Uskrivne normer og reglar kjem fram gjennom versa, som i dette utdraget gjeld kjønnsroller og synet på barn og vaksne. Barnereglene er tilsynelatande uskuldige, men opererer indirekte med sosiale rammer. I den første korsongen er dette tydeleg: ”Ja sånn vifter baken ja baken vifter sånn...” (19-20). Koret skildrar eit miljø der jantelova råder som underliggjande prinsipp. Slik kan ein seie at reglene fører vidare avgrensande normer, og er ein del av ein sosialiseringprosess og eit kjønnsrollemønster som kan verke hemmande for individet.

Innan dramatradisjonen bringer koret med seg eit element av antikk tragedie. Koret var eit fast innslag i tragedien, og kunne kommentere handlinga gjennom song eller i rytmiske vers. Det hadde ein funksjon som kunne vere dømmande, profeterande eller formanande ofte i dialog med protagonisten. I *Måkespisere* ser me at koret har noko av den same funksjonen:

Stol du alene paa dig selv
og aldrig stol paa andre
for du blir alltid hos dig selv
mens venner stadig vandre! (32)

Ta i agt dig for en mand
som i vrede smile kan! (43)

⁷Charlotte Seymour-Smith definerer i *Macmillan Dictionary of Anthropology* sosialiseringprosessen som ”The process of learning to become a member of society, including both formal EDUCATION and the informal inducition into social ROLES”. (Seymour-Smith 1986:261). Seymour-Smith legg vekt på at dei ulike sosialiseringprosessane held fram gjennom heile livet, og ikkje er avgrensa til barndommen.

Koret bryt stadig inn i handlinga med velkjende minneord og regler som velmeinande råd til livet. I høve til handlinga bryt dei inn, dei rådar, åtvarer og kommenterer, men dei kan òg vere tilsynelatande umotiverte:

Hvis du på din stille vei
finder en forglemmegei
ta den opp og les i den! (28)

Her ser me at korsongen snarare er barnleg naiv. Korsongen bryt av handlinga i innhald og i språkleg stil. Reglene går på vers og bryt slik av dialogen med eit metrisk mønster. I dei siterte utdraga frå koret ser me at språktonen er ein arkaisk riksmålsform som kontrasterer den dialektale stilen i dialogane, men på ein annan måte enn slik språktonen til Erken er. Koret dannar ei eiga røyst av barnestemmer som formidlar ein barnekultur, og bringer dermed inn ei motsett stemme til den meir autoritære stemma til Erken.

FORTELJAREN KRISTINE

Den fjerde røysta som kan skiljast ut i dramaet er forteljarrøysta til Kristine. Denne kan skiljast ut som ein eigen tekst i montasjen, som skil seg frå Erken og barnekoret sine tekstar. Forteljarrøysta er i motsetnad til Erken og barnekoret ikkje eksterne tekstutdrag som er monterte inn i teksten, men er produsert av dramatikaren sjølv. Forteljarrøysta er i seg sjølv eit moment som bryt den dramatiske samanhengen.

Forteljaren skapar episk distanse ved skilnad i tid og rom. Den dramatiske dialogen er samtidig, medan forteljaren ser hendingane utanfrå og gjenfortel med distanse i tid. I dei episodiske innslaga frå Kristine sitt liv, vekslar ho i rolla som forteljar og aktør. Det vert ei oppspalting mellom eit forteljarnivå og eit dramatisk handlingsnivå i stykket, gjennom forteljaren vert det skapa ein avstand til dialogen. Allereie i prologen møter me Kristine som forteljar. Ho står i ein udefinert posisjon der ho talar til Teatersjefen og lesarane, me får ikkje vite kvar ho fortel *frå*. Prologen er samstundes eit tilbakeblikk der Kristine tolkar og forklarar for lesaren:

KRISTINE: (*dannet*)
De svarte aldri; Hr. Teatersjef?
Hvorfor kunne De ikke ha spandert et lite brevkort med pålydende tekst:

Uønsket, uinteressant, talentløs med videre...
Tenk at jeg skulle være så dum å tro at noen skulle bry seg med
meg, som om det skulle være noe spesielt med *meg*?
Så dum har *jeg* vært.
Trodde jeg hadde en grunn.
Men den forsvant under meg. (19)

Kristine talar her danna. Ho er tydeleg i ein annan situasjon og posisjon her enn i opninga av dramaet, jamført med det dialektale talemålet som er gjennomgåande i dialogen. I prologen er det ei forteljarrøyst som er fortidig, slik forteljaren vanlegvis er distansert i tid. I *Måkespisere* er det i tillegg ein notidig forteljar, og forteljaren Kristine vekslar mellom desse plana i ein og same replikk:

Då kjellerteateret skulle åpne etter hysteriet 9. april, manglet de en *ingenue*, jeg fikk bare én prøve og den er nå! Men jeg har ny permanent i håret, Kristine Larsen. Lovende debutant ... jeg står på venteliste for å låne Stanislavskijs "En skuespillers arbeide med seg selv", og jeg skal arbeide! (36-37)

Kristine som forteljar og aktør har tilsynelatande ulike temporale aspekt. I sitatet ser me korleis forteljaren går frå fortidig til notidig tale, men sitatet viser ein notidig forteljar, og ikkje Kristine som aktør i dialogen. Det er altså ein forteljar i to tempus, ein fortidig og ein notidig. Forteljarane vender seg til ein tilhøyrar, og den notidige er distansert sjølv om ho er samtidig. Kristine opptreir altså i to ulike forteljeplan i tillegg til aktøren Kristine. Desse tre posisjonane kan ho òg veksle mellom i ein og same replikk:

Først følte jeg at jeg ble fri når jeg kom inn i teateret. Kustusen var vidunderlig, disiplinen, det å spille en annen enn seg selv. Så merket jeg... at den leoparden borte i den mørke kroken var en voksdruk-regnfrakk. – Når jeg tar av meg kjolen er brystene iskalde. Enda så varm jeg er er de kalde som is...Hendene er også kalde...det er en sykdom som kommer av mangel på...
(*Det banker på døren*)
...mangel på. Av mangel. En mangels sykdom.
Ja? Gud. Olsen. Verten. (39)

Sideteksten bryt av forteljaren, Kristine vert riven inn i handlinga att, og me ser tydeleg korleis replikkane hennar som aktør skil seg frå forteljaren sine utgreiande og forklarande monologar. Me ser at dei korte replikkane frå dialogen bryt med den forteljande stilen. Aktørreplikkane er korte, meir stakkato: "Ja? Gud. Olsen. Verten". Forteljaren har lengre og meir utgreiande replikkar. Forteljaren i dramaet opptreir i to tidsplan, ein fortidig og ein notidig. Me har ein førstepersonsforteljar som skapar nærleik til Kristine der ho fortel om seg sjølv og sine tankar som dannar ein indre

monolog. Eg-forteljaren er altså delt i to tidsplan, ein fortidig og ein notidig, der den notidige forteljaren er samtidig med aktøren Kristine. Den fortidige forteljaren skapar skapar ein avstand til dialogen ved avstand i tid. Forteljarfiguren skapar altså ein avstand i tid og etablerer ein nærleik til Kristine. Den fragmenterte teksten *Måkespisere* har slik eit komplisert forhold mellom forteljarplanet og handlingsplanet.

Forteljarrøysta til Kristine bryt med den dramatiske og dialogiske framstillinga, men som forteljar bind Kristine likevel saman historia, ho tolkar og forklarar. Samstundes verkar forteljarrøysta destabiliserande, ved at ho vert avslørt som ein upåliteleg forteljar:

KRISTINE: Jeg er seksten, sytten. Vi visste jo ikke hvor vi skulle ta maten fra, ofte.

PIKE: Du lygar så det renner, Kristine.

KRISTINE: Det var streiker, arbeidsløshet. Min far var streikeleder på sporveien. Jeg husker jo ikke akkurat gatekamper, for jeg ble sendt på landet til tantene. For å få fisk og fløte. Det bodde en ung fisker, Nikolay. Han tar måker med åte på angel. (25)

At Kristine her vert skulda for å lyge, kan gjelde denne eine replikken, men sår samstundes tvil ved forteljarrolla hennar generelt. Ein slik tvil skapar avstand til det fortalde, den fører til eit mistenksamt blick på handlinga og forteljaren. Replikken skapar ein distanse til forteljaren og hovudpersonen på trass av nærleiken den etablerer. Ei jente avbryt dessutan Kristine, slik barnekoret og Erken på same vis avbryt og talar uavhengige av forteljaren, noko som viser at Kristine har ikkje det heile og fulle grepet om forteljinga. Lesarane veit meir enn henne og kan difor avsløre henne. I dramaet er det scener som ho ikkje veit om, til dømes scene 9, der frua og sonen på Kalfaret talar saman.

Forteljarrøysta til Kristine rommar ei gåte i teksten: Det er uklart *kvar Kristine fortel frå, kvar ho står i høve til teksten*. Me møter henne som subjekt som forteljar, men det er ikkje råd å finne ut kvar ho er. I dramaet vekslar forteljaren mellom tidsplan og forteljarposisjonar som ikkje kan fastsetjast fullstendig. Det er dessutan scener der Kristine korkje er forteljar eller aktør, til dømes i scene 9, der ”Fruen” og ”Sønnen” omtalar Kristine. Dermed vert det gjeve eit anna og utanforliggjande blick på hovudpersonen, me ser henne i blikket til ”Fruen” og ”Sønnen”. Forteljaren vert

samstundes fortald og forteljninga vert avbroten av handling. Forteljarrøysta står i ei særstilling, ei røyst som klårast bind saman teksten, men som òg skapar eit distansert blikk på Kristine. Det at ho er upåliteleg gjer at ho vert ytterlegare distansert, me kan ikkje stola på ho, men det er likevel berre hennar blikk me får presentert.

Eit element i teksten som ikkje lèt seg passe inn i nokre av dei fire teksttypene eg har skissert, er to tekstbitar som høvesvis innleier del fire og fem:

DEL IV
Noen måker i brunt papir (38)

DEL V
Dette som røper at en lyspære har brent
den er varm ennå (47)

Dette er ikkje sidetekst, som er markert i kursiv og i parantes, dei er heller ikkje replikkar som er lagt til einskilte personar. Felles for begge er at dei peiker ut sentrale element i dei to delane dei innleier. Dei kan kallast titlar til dei delane som dei står til, dei gjev i alle høve eit hint til handlinga i dei to avsluttande delane.

Dei fire teksttypene i montasjen ber med seg ulike meiningar. Dialog og sidetekst dannar ein stasjonsdramaturgi, Erken viser kulturelle koder av rolleforventingar knytt til samtida, barnekoret bringar med seg ein ein barnekultur og ein tragedietradisjon, medan forteljaren skapar både nærleik og distanse til hovudpersonen Kristine. Desse uttrykka og teksttypene står mot kvarandre og bryt mot kvarandre i montasjen dei til saman utgjer, og viser fram at teksten står i ein litterær, dramatisk og kulturell tradisjon. Montasjeforma med brota og tomromma i teksten insisterer på den ikkje-organiske forma, og viser seg fram som konstruksjon. Den fragmentariske forma hentar lesaren inn i teksten som aktivt må vere med. Dei ulike fragmenta interagerer og i spelet og brotet mellom dei ulike tekstane fins det likevel samanbindande prinsipp som gjer det mogleg å finne ein meining i teksten som ein heilskap. No skal me sjå kva for samanbindande prinsipp som ligg i teksten.

SAMANHENG I MONTASJEN

Dei fire tekstane som utgjer montasjen dannar til saman dramaet *Måkespisere*. Tekstfragmenta bryt kvarandre av og skapar brot og motsetjingar i teksten. Samstundes vert det ein veksilverknad mellom fragmenta, og til saman skapar dei ein tekst som kan seiast å ha ein heilskap. I denne delen skal me sjå korleis tekstelementa dannar ein samanheng i montasjen ved kronologi, og korleis ny mening oppstår i veksilverknad mellom fragmenta, ved gjentakning av ord og uttrykk. Erken og barnekoret får ein ny kontekst i *Måkespisere*, dei vert rekontekstualiserte. I *Måkespisere* får Erken og barnekoret ny mening og tilfører dramaet tematikk i ein meningsheilskap. Ulike intertekstuelle referansar gjev visse tolkingsnøklar, eit sett med forståingsformer ein kan sjå dramaet i lys av. Eit anna felles trekk i dramaet er tematiseringa av kunst og teater i seg sjølv. Ved historiske personar og teatermiljø vert teateret og kunsten i seg sjølv tematisert ut frå eit heilskapleg syn på dramaet. Forma og komposisjonen i dramaet teiknar opp eit riss av ein dramatradisjon. Det eg vil ta opp i denne delen er korleis dramaet til saman utgjer ein heilskap, korleis tekstane inngår i ein relasjon til kvarandre, og kva for mening som kjem fram i den nye teksten som dei fire teksttypane skapar saman.

KRONOLOGI OG GJENTAKING

Dialog og sidetekst skapar scenemiljø som vert til episodar frå dei ulike miljøa. Episodane byggjer opp ei forteljing med hendingar og tekstar relaterte til Kristine Larsen. Fragmenta lèt likevel berre glimtvisse brotstykk frå Kristine sitt liv kome fram. Desse brotstykk skapar høl i teksten, tomrom som til dels vert fylde av forteljaren, men som likevel gjer krav på lesaren si tolking. Sjølv om *Måkespisere* er samansett av tekstfragment og einskildepisodar, er dramaet likevel i stor grad kronologisk, og gjer det mogleg å rekonstruere ei historie. I tillegg er det gjentakningar av ord og uttrykk som går att mellom dei ulike tekstfragmenta, og desse skapar dermed ein raud tråd i stykket. Gjennom den samanhengen som kjem fram i dramaet kan me teikne opp ein personkarakteristikk.

Kronologien som strukturerer episodane vert utgangspunktet for å rekonstruere ei historie i dramaet, det som vert til ei historie om Kristine sitt liv. I byrjinga er dramaet tidfesta til 1939, men tidsgangen er likevel uviss. Me møter Kristine når ho i scene 3 er ”fjorten femten seksten år” (23), og i scene 4 ”seksten, sytten” (25). Kronologien viser ei utvikling der me møter Kristine i eit barndomsmiljø og framover eit uklart tal år. Episodane er ordna kronologisk, men tidsgangen er ikkje spesifikk forutan at handlinga byrjar i 1939 og held fram nokre år framover. Kristine vert gravid og får eit barn, og impliserer difor ein naudsynt progresjon. Her ligg det ei uvisse, sidan dramaet er tidfesta samstundes som det vik unna faste tidskrav. Me ser eit komplekst spel mellom det historisk fastsette og det tvilrådige, meir fiksjonaliserte i dramaet.

I *Måkespisere* møter me Kristine i eit barndomsmiljø, der ho er rekningsbod og drøymmer om å bli skodespelarinne. I neste brotstykke er ho sendt på landet for å få fisk og fløyte. Der møter ho Nikolay som vert kjærasten hennar. Seinare møter me Kristine som tenestejente hjå herskapet på Kalfaret. Ho kjem inn på Kjellerteateret og flyttar på hybel hjå kolonialhandlar Olsen. Ho vert gravid og får eit barn som ho må gje frå seg. Dette er den historia som kjem fram i korte trekk gjennom den kronologiske ordninga. Historia om Kristine har likevel inga forløyising, ho endar i ein sekvens der Kristine vandrar frå miljø til miljø, der alle dører lukker seg. Slutten gjev ikkje noko klart svar og lèt mottakaren sitje att i forvirring. Innimellom episodane bryt Erken og koret inn, medan forteljarrøysta til Kristine i stor grad knyter episodane saman. Episodane er kronologiske samstundes som tida ikkje er berande prinsipp. Det er ei kryssklipping av episodar i ei lineær utvikling, men det tidfeste er likevel uviss.

Eit samanbindande prinsipp i tillegg til den kronologiske framgangen er gjentakningar av ord, uttrykk og bilete. Ord og setningar som kjem att fleire gonger, både identiske og i variasjon. Dei dreg liner i teksten og får lesaren med seg. Gjentakningane peiker tilbake på tidlegare fragment og bind dermed delane saman. Nokre frasar vert repeterte så ofte at dei kan karakteriserast som refreng. For Kristine gjeld dette særleg uttrykka ”pene ben” og ”jeg fryser”. Uttrykket ”pene ben” kjem att i mange variasjonar av Kristine sjølv og av aktørane som karakteriserer henne, gjerne kontrastert med stygge støvlar. Olsen har òg sitt eige omkvede: ”er De lykkelig?”, som kjem att i ulike variasjonar. Dette omkvedet står i kontrast til Kristine sitt ”jeg

fryser”, og får eit ironisk tilsnitt etterkvart som det går fram at Olsen forgrip seg på henne. Det ironiske i frasen kjem tydeleg fram etter at Kristine er blitt gravid:

Schwanger! Bare et lite uhell. Og hell i uhellet. Jeg kan selvfølgelig ikke gifte meg med Dem som før antydet...men...merk: nar det er krig kan vi ikke ta smålige hensyn til om foreldre er gifte eller ikke...vi har bruk for barn! Det tredje riket har bruk for sterke små krabater, så vær lykkelig! (48)

Kvar gong han gjentek refrenget sitt vert det nærast som ei hån mot Kristine. I tillegg til desse frasane som kan karakteriserast som refreng, er det andre moment som kjem att. Motiv som ”De snakkar bak baken min og ler foran magen min” (26 og 33), ”liten hvit trådsnelle” (24 og 34) og ”trettende å spille tragedier alene” (33 og 51) skapar band mellom episodane. Der dei vert gjentakne peikar dei attende i dramaet og viser ein kontinuitet. Desse gjentakande frasane bind trådar mellom dei ulike delane av dramaet. Gjentakande bilete hjelper lesaren til å skape ein samanheng. Dei bind elementa saman og peiker på ein tematisk heilskap i teksten. Dei vitnar om at tekstdelane heng saman, og at det er ein heilskap i den fragmenterte teksten.

Slik me har sett tidlegare byggjer dialog og sidetekst opp ulike miljø som gjev grunnlag til ein miljøkarakteristikk. I dramaet vert det òg bygd opp ein personkarakteristikk gjennom den kronologiske gangen i historia, i samspel mellom dialog, sidetekst og forteljarrøysta til Kristine. *Måkespisere* teiknar eit bilete av ei jente i ein låg og svak sosial situasjon. Det er i utgangspunktet noko stakkarsleg ved Kristine. Ho er ikkje stolt og sterk, noko som kjem til uttrykk på fleire måtar, særleg gjennom hennar stadige spørsmål: ”Har eg pene ben?” (31). Kristine veit kva ho vil, men har lita tru på seg sjølv: ”Jeg vil synge, jeg vil danse jeg vil le. Men jeg er kanskje ikke pen nok, jeg tenker på hvor stygg jeg er...” (33). Ho er råka av jantelova sine prinsipp, jamfør koret sin song. Allereie i prologen kjem det fram at ho ikkje vil lukkast: ”Tenk at jeg skulle være så dum og tro at noen skulle bry seg med *meg*, som om det skulle være noe spesielt med *meg*?” (19). Trass denne mistrua på seg sjølv viser ho viljestyrke i trua på draumen om teateret. Ho har ein romantisk draum om skodespelartilveret som både gjer henne sterk og naiv: ”Men nå har jeg fått synge med Jordan og lese med Magda Blanc. Hva tror du Ibsen ville gjort hvis han visste? Han vil gå ned på jorden og svinge sin hatt... å, jeg er så glad. Sang i luften” (36). Kristine kjempar for seg sjølv og draumen sin, men tek ikkje til motmæle, ho lèt seg drive

med, og ho lèt seg fange: ”Olsen er vel vant til å få viljen sin, han som er finere kolonialhandler” (40).

Dei kronologiske episodane og stasjonane dreg inn ulike tema og ulike vinklingar til å framstille historia om Kristine Larsen. Fragment av scenemiljø med dei ulike personane dannar episodar som er klipte over i kvarandre. Dei skildrar ulike sosiale miljø, historiske teatermiljø med faktiske personar. Kronologisk orden i episodane skapar historia om Kristine og viser ein personkarakteristikk. I dramaet vert einskilde element gjenteke og bind såleis saman ulike fragment. Erken og koret bryt opp dramaet, bryt av episodane og fragmenterer teksten. Samstundes er dei repeterande element i seg sjølve og utgjer ein del av montasjen som heilskap.

REKONTEKSTUALISERING

Tekstutdraga frå Erken si *Stor kokebok* og dei barnekulturelle tekstane til koret får ei ny meining tillagde seg i den nye konteksten fragmenta inngår i. Tidlegare såg me at desse tekstane har ein opphavleg kontekst utanom dramaet. I prosessen er dei dekontekstualiserte, rivne ut frå den opphavlege konteksten, men dei får samstundes ein ny kontekst i dramaet. Her vil eg vise korleis Erken-teksten og den barnekulturelle teksten vert rekontekstualiserte, korleis dei vert gjevne ein ny kontekst sett ut frå heilskapen i dramaet. Dei tilfører dramaet meining og er ein del av montasjen som totalitet. Den nye heilskapen tekstane dannar i *Måkespisere* gjev dei ny meining. Kokebokoppskriftene og koret inngår i ein vekselverknad med kvarandre og med episodane, som i seg sjølv består av dialog, sidetekst og forteljar. I denne vekselverknaden som oppstår ved at fragmenta følgjer etter kvarandre og bryt av kvarandre, inngår dei i ein ny kontekst.

Dei dekontekstualiserte oppskriftene til Erken vert rekontekstualiserte i *Måkespisere* på ein slik måte at den opphavlege konteksten er med, men tekstfragmenta og Erken sjølv får som me skal sjå, i tillegg ei ny meining. Rekontekstualiseringa gjev Erken ei ny rolle, ho kommenterer dramaet med oppskriftene sine. Samstundes som Erken fortel og lærer frå seg, formanar ho. Utdraga frå kokeboka vert rekontekstualiserte til å bli kommentarar til forteljinga om Kristine og står som ein analogi og tolking av ho:

KRISTINE: Jeg lå på sofaen. Måneder. [...] Olsen kom med det utroligste.
Råsilke. Smykker. Magen bulte under den svarte horete silkeunderkjolen. (48)

[...]

ERKEN: Servering av gås

Ved anretningen skjæres laarene fra, brystkjøttet skjæres ut, og dette skjæres i seks stykker, legges igjen sammen, saa den ser hel ut. Fatet pyntes med fine salatblade, brunede poteter, rosenkaal, potetesreder fylt med grønnsaker, og den frukt gaasen har vært fylt med. Gule og hvite rotfrynser legges over gaasen. Kan også serveres med rødkaal. (49)

Dei to bileta som vert danna av Kristine på sofaen og den serveringsklare gåsa på fatet liknar kvarandre. Teksten skaper visuelle bilete av Kristine og av fuglane i oppskriftene. Veksilverknaden mellom dei to tekstane set eit fokus på likskapen mellom fuglane og Kristine. Dramaet har ei rekkje slike parallellar der element frå tekstutdraga går att i historia til Kristine. Den nye konteksten oppskriftene får i *Måkespisere*, opprettar difor ein kontakt mellom Kristine og fuglane som Erken handsamar og førebur. Gjennom skildringa av fugl gjev oppskriftene dermed samstundes tilvisingar om korleis ein skal øydeleggje kroppen og livet til ei ung kvinne som Kristine:

KRISTINE: Har eg pene ben?

TEATERSJEF: De har vel en kjæreste? De må ikke ta lykken fra ham.

KOR: Når du engang blir gift
bør du aldri trette med din mann
Men heller elske han!

ERKEN: Begynd under vingen og plukk forsiktig, og helst tørt – ikke dyppe dyrene i vand...Efterat dyret er plukket, befries det for alle fjærpinder og dun ved at svides.

Sviding av fjærfe

Legg litt salt på en pande, held derpaa 1 eller 2 spiseskjeer denaturert spiritus og tend paa. Hold dyret i vinger og ben og i stadig bevægelse over flammen, så denne let berører, men ikke brender dyret, –hodet skjæres av, hoder på villender og enkelte små fugler lar man ofte sitte på. (31)

I samanstilling til historia om Kristine vert Erken sine oppskrifter til groteske kommentarar. I kombinasjon der teatersjefen talar om kjærast og lukke, og koret om framtidige giftarmål, skapar Erken ein kontrast ved å bringe inn reinsking og sviding av fjærfe. Den konteksten oppskriftene får i *Måkespisere*, gjev altså ei ganske anna meining enn i den opphavlege konteksten i *Stor kokebok*. I samanstillinga av utdraga vert det ein analogi mellom Kristine og fuglane til Erken. Kristine les Erken som "det

mest spennende dramatikkk”, og i dette ligg det eit paradoks eller djup ironi: Kristine les Erken som spanande dramatikkk, men tekstutdraga vert etterkvart oppskrifter på korleis ein skal øydeleggje unge kvinner som Kristine. Oppskriftene til Erken skapar difor ein ironisk distanse til det som skjer med Kristine, eit ironisk snitt i høve til den nærleiken forteljaren Kristine opprettar. Dette fører vidare til at Erken får ei trugande framtoning i dramaet, ho står for ei autoritær og streng røyst som ikkje ser dei unge kvinnene som einskildindivid, og som berre ser husmoryrket som deira oppgåve: ”Som gammel lærerinne og husmor ber jeg de unge husmødrene ha interesse for sitt husstell, være fordringsløse og økonomiske... Ingen er *ulykkeligere* enn en slekt med store fordringer!” (29). Kokebokforfattarinna Erken vert ein representant for ein kulturell kode som viser forventingar og krav til unge kvinner og husmødre. Den historiske konteksten hennar som husstellærar vert i dramaet eit uttrykk for ein viss kulturell kode som forkynnar fastlagde kjønnsrollemønster.

Me møter koret i scene 1, der Kristine leikar i eit barndomsmiljø: ”Ja sånn vifter baken, ja baken vifter sånn” og ”Alle mine barn kom hjem”. Barnekoret skapar eit naivt preg i teksten, og reglene trekkjer Kristine inn i ein barnleg sfære. Det er likevel er noko tvitydig her, slik eg viste tidlegare ligg jantelova under i barneteksten som eit grunnleggjande prinsipp. Koret motverkar inntrykket av Kristine som ei vaksen og moden kvinne. Dette barnlege skapar òg kontrast til Erken som den myndige, ei naiv røyst mot Erken si autoritære, men koret har òg makt gjennom jantelova sine prinsipp. Begge har på sine måtar makt, koret og Erken kommenterer på kvar sine måtar Kristine:

ERKEN: [...] Er man husmor, har man tatt på seg et *embede*.
Hansker og striforkle på!

KOR: (*av piker*)
Vær barn Kristine
så lenge du kan
siden får du
mere forstand.

(*fnising*) (25)

I utdraget ser me at dei to røystene gjev motsette oppfordringar til Kristine. Der Erken vil ha Kristine inn i husmorrolla seier koret nettopp det motsette: ”Vær barn, Kristine”. Samstundes er koret tvitydig. Sideteksten ”(*fnising*)” saman med det

jantelovske preget tidlegare gjev koret eit meir spottande uttrykk. Dei to tekstane Erken og barnekoret gjev begge alternative perspektiv på Kristine. Gjennom desse tekstane møter me Kristine i eit anna blick enn i dialog og sidetekst og det inntrykket ho gjev gjennom forteljarrøysta. Utdraget ovanfor markerer skiljet mellom kor og Erken i språktonen. Der Erken formanar og kommenterer i ein kald og sakleg stil, kjem koret inn med vers og oppfordrar Kristine, rådar og åtvarar. Koret varslar både lesar og hovudpersonen om komande farar. Det er tydeleg til dømes i overgangen mellom scene 17 og 18:

KRISTINE: Jeg står igjen med en brun papirpakke med ti døde måker. Jeg legger måkene i vann for å bli kvitt transmaken.

OLSEN: Nei så hyggelig, frøken Larsen, tenk De har skaffet Dem kylling! Jeg har fersk fløte! Så kan vi koke sammen noe riktig deilig!

Scene 18

KOR: Ta i agt dig for en mand
som i vrede smile kan!

KRISTINE: Denne kvelden var det avlyst forestilling. Jeg kom hjem mye tidligere med måker under armen (43)

Dette utdraget illustrerer godt den fragmenterte kryssteknikken i *Måkespisere*. Etter at Kristine har fått måsane av Nikolay, dukkar brått Olsen opp og talar om kylling. Koret bryt inn med ei direkte åtvaring mot Olsen. Åtvaringa kjem i kraft av å bryte av handlinga. Dialogen mellom Olsen og Kristine vert sett i eit anna lys gjennom koret, som her avdekkjer fleire eigenskapar ved Olsen enn det han sjølv uttrykkjer og Kristine oppfattar. Den siterte korteksten rådar Kristine direkte i høve til handlinga og er samstundes eit frampeik i teksten. Det er eit varsel om utviklinga i stykket der Olsen forgrip seg på henne i scene 19.

Kortekstane kommenterer handlinga og åtvarar Kristine. Denne åtvaringa har ein dobbel effekt, ho fremjar eit distansert syn på protagonisten og fører lesaren inn på særskilde spor, kan hende spor som teksten lagar distanse til og tek avstand frå. Den barnekulturelle teksten viser fram ein sosialiseringsspross og inkluderer dermed rollemønster, forventingar og krav til Kristine, på same måte som Erken blottlegg ein kulturell kode. Koret minner om framtidsutsiktene til Kristine, der giftarmålet er forventa. Teatersjefen og koret er samstemte i råd til Kristine, ho må ikkje ta lukka frå han og heller ikkje trette med han. Dette er gode råd, men dei får likevel eit ironisk

preg i samanheng med rollemønsteret som vert teikna opp i dramaet. Dette rollemønsteret viser seg å verte ei hindring for Kristine. Koret har same funksjon, her er det den uoffisielle barnekulturen sin ideologi og verdiar som kjem til uttrykk og formidlar sine perspektiv. Den kulturelle koden som kjem fram gjennom oppskriftene og i barneteksten avslører korleis haldningar og meiningar finst i all type skrift. Det som er sakprosa og lærebøker gjev samstundes uttrykk for særskilde haldningar og verdsett. Det tilsynelatande uskuldige barnekoret er òg ein del av denne språklege koden. Korteksten avslører ein sosialiseringssprosess der som skapar haldningar og forventingar. Her har me eit metaspråkleg perspektiv i ein kulturell kritikk som òg omfattar språket. Den kulturelle koden viser verdiar knytte til plikter og krav til unge kvinner og husmødrer. I tillegg kjem det fram haldningar til teaterlivet og skodespelaren.

I *Måkespisere* skildrar den kulturelle koden ei forventa framtid for Kristine som husmor. Desse forventingane står i kontrast til Kristine sitt ynskje om teaterlivet, ho har nettopp ”store fordringer”. Erken sin moral og perspektiv kjem difor i konflikt med Kristine sine ynskje og gjeremål. I samspelet mellom dei ulike tekstane vert samfunnet sine haldningar til teateret og skodespelaren skildra:

PIKE: Guuud, se på Stine se på hon der.

PIKE II: Vifter med baken så hon skulle hatt betaling.

(*latter*)

PIKE I: Hon *må* gå te scenen.

PIKE II: Hon tror hon e nokke.

KOR (*ertende*): Ja sånn vifter baken
ja baken vifter sånn! (20)

Me møter altså jantelova i barndomsmiljøet allereie i første scene. Men det denne scena òg fortel oss, er ei allmenn haldning der det å gå til scenen er knytt til eit ynskje om å vise seg fram som igjen vert framstilt som noko negativt. I heimen ser me det same mønsteret:

FAR: Stinemor! Eg ska personlig skaffe deg itt bilettheft, så du kan se hinnes sceneytre i egen person...

MOR: Person meg her og person meg der!
Opp som en hjort og ner som en lort!

ERKEN: Ingen er ulykkeligere enn en slekt med store fordringer... (29)

Det er her faren som talar kunsten si sak. Mor og Erken inntek same posisjon i fordømming av teateret. Igjen ser me ei negativ haldning til skodespelaren. Eit ekko av Erken og mor sine haldningar i scene 7, ser me att i scene 9:

FRUEN: Jeg har fått en ny pike på kjøkkenet. For en ulykke – hun vil til scenen!

SØNNEN: Det vil alle unge piker når de har sett Johanne Dybwad og Magda Blanc. Er hun pen?

FRUEN: De faller fort ned igjen. (32)⁸

Dialogen mellom Fruen og Sønnen tar opp att dei same fordømmende haldningane til skodespelaren. Kristine vil gjerne verte skodespelarinne, men møter motstand i samfunnet sine haldningar til teaterlivet. Barnekoret uttrykkjer ei barnleg angst mot å skilje seg ut, medan mora og Erken kritiserer skodespelaren. Frua og sonen avviser Kristine si lengt etter scena som ein glamorøs draum. I dramaet vert Kristine sin lengt etter scena framstilt nettopp som ein roseraud ungjentedraum. Det som er poenget her er likevel det at haldninga i samfunnet generelt til skodespelaren vert avslørt. Ein oppsiktsvekkjande detalj i denne samanhengen må nemnast:

FRUEN: Jeg forstår ikke hva De vil ha med det Kjellerteateret å gjøre. Der går bare tjenestepiger og fiskere.

KRISTINE: Men jeg *er* en tjenestepige, fru Thalias! (38)

Thalia var som kjend teateret si muse i gresk mytologi. Framleis er teateret omtala som ”Thalias tempel” og skodespelarar som ”Thalias barn”. At Fruen får dette namnet gjev det heile eit ironisk snev der den lite sympatisk skildra frua får dette tilnamnet. Samstundes ser me her at det ikkje berre er dei negative haldningane til skodespelaren generelt som kjem fram i *Måkespisere*, det er òg ein skilnad i sosial status. Namnet Thalias forsterkar difor nedvurderinga av Kjellerteateret, frua uttrykkjer at det er openbert nokre teater som er verre og betre enn andre.

⁸ I *Måkespisere* vekslar nemninga til frua på Kalfaret mellom ”Frue” og ”Fruen”. I rollelista er ho oppført i ubunden form: ”En frue” (18).

Erken og barnekoret viser altså to perspektiv på Kristine. Erken skapar eit ironisk perspektiv på Kristine enn det inntrykket ho som forteljar presenterer seg med. Utdraga frå kokeboka kommenterer historia hennar og kontrasterer samstundes hennar egne håp og ynskje. Nærleiken til Kristine vert brote opp, og gjev ironisk perspektiv på henne. Barnekoret er med på å skape det inderlege inntrykket ved Kristine då det drar inn ein barnleg og naiv kontekst. Likevel viser òg barnekoret eit anna perspektiv på Kristine. Barnekoret bring inn ei jantelov og avslører ein sosialiseringsspross. Dermed vert barnekoret ein del av den kulturelle koden som Erken representerer, som stengjer for Kristine og motarbeider prosjektet hennar. Teateret og skodespelaren er eit anna moment som vert råka av dei strenge krava den kulturelle koden set fram.

DRAMATISKE INTERTEKSTAR

Intertekstualitet er eit vidt omgrep som ”betegner alle tenkelige forbindelser mellom tekster (likheter, forskjeller, forskyvningar, forutsetningar osv)” (Lothe 1998:114). Omgrepet vart innført av Julia Kristeva i *Séméiotiké* (1966), der tekstrelasjonane dannar bakgrunn for all meiningsdanning og språkbruk, einkvar tekst er ein mosaikk av tidlegare tekstar. Roland Barthes vidareutvikla omgrepet ved at intertekstualitet handlar om å studere ulike skrivemåtar enn å kartlegge direkte og indirekte lån i teksten. Montasjen som bringer inn eksterne element i ein tekst impliserer intertekstualitet. Forholdet mellom konkrete tekstar som fragmenta er henta frå skapar eit meiningsrom mellom dei impliserte tekstane. I *Måkespisere* finn me intertekstuelle innslag kan gje tolkingsnøklar til å danne ein tematikk som skapar samband mellom tekstfragmenta.

I ei intertekstuell lesing oppstår det eit meiningsrom mellom dei involverte tekstane. Dei impliserte intertekstane tilfører *Måkespisere* meinig, og dannar klangbunn for handling og tematikk. Erken si *Stor kokebok* og dei barnekulturelle tekstane er collagetekstar og intertekstar. I tillegg til desse viser dramaet eksplisitt og implisitt til andre drama. Dei tekstane som er namngjevne i dramaet skapar eit meiningsrom og eit forhold mellom *Måkespisere* og den nemnde teksten. I sideteksten vert det vist direkte til Ibsens *Gengangere* (1881) og til folkekomedien *Bertels Gjenvendigheter*

(utan årstal) av Torvald Tu. Dei kan difor seiast å vere tekstar i montasjen.

Måkespisere har i tillegg mange likskapar til *Måken* (1898) av Anton Tsjekhov. Dette dramaet kan sjåast som ein bakgrunnstekst til *Måkespisere*. Desse litterære førelegga i dramaet kan gje tolkingsnøklar til dramaet som ein heilskapleg konstituerande meiningstotalitet.

Intertekstuelle innslag ladar altså teksten med meining. I *Måkespisere* skjer dette på ulike måtar, gjennom direkte tilvising i tekst, gjennom sitering og ved likskap i handling. Dei to tekstane som det vert vist direkte til er Ibsens *Gengangere* og folkekomedien *Bertels Gjenvordigheter* av Torvald Tu. Den første er ein kjend tekst som er ein del av den litterære kanon, medan den andre er ein ukjend komedie i dag, og eit upublisert som manuskript. Når det vert vist til desse i sideteksten vert det to ulike verknader, der *Gengangere* ber med seg handling og tematikk, medan *Bertels Gjenvordigheter* snarare vert henta fram i lyset. Ved nærare undersøking ser me og tematiske og handlingsmessige likskapar. Dramaet bringar altså på bane både kjende og meir ukjende tekstar. *Gengangere* er presentert i sideteksten og vert spela i radioen med Magda Blanc i hovudrolla:

(Radioen)
(Blanc som fru A i *Gengangere*) (21)

[...]

(Lyder av oppvask. En sprakende radio blir slått på: autentisk opptak fra *Gengangere* med Magda Blanc) (32)

Gengangere er rekna for å vere ein moderne tragedie der pliktmoralen stenger for livsgleda. Bjørn Hemmer (1978) peiker på konflikten mellom "individets krav på jordisk lykke og de krav som *samfunnet* stiller den enkelte" (Hemmer 1978:173). Dette er ein konflikt som kjem til syne i *Måkespisere*. Kristine møter slik eg viste over, ein kulturell kode med eit rollemønster som stiller krav og forventingar til henne som ung kvinne. Ho møter motstand mot draumen om å verte skodespelarinne, samfunnet sine krav til henne rommar ikkje denne. Som vist i resepsjonen, ser Eivind Tjønneland ein tendens i dramaet til eit tragisk fall frå idealet om fridomen og skodespelardraumen. I *Måkespisere* er koret som nemnt med på å skape ein tragediefære, men Kristine spelar sjølv tragedier: "Det ble så trettende å spille

tragedier alene” (51). Tragedietradisjonen opnar for ei lesing av Kristine som ein tragisk helt. *Gengangere* fører altså med seg ein tragedietradisjon inn i *Måkespisere*.

På same måte som for *Gengangere* vert det vist til *Bertels Gjenvordigheter* direkte i sideteksten. I scena med prøvane frå Kjellerteateret er det lagt opp til utdrag frå *Bertels Gjenvordigheter*:

(Sorl fra Kjellerteatret, prøve på Fjelebod-stykket *Bertels Gjenvordigheter* av Torvald Tu. F.eks åpningen. Sufflørmanus s. 1)

[...]

(Replikker fra ”Bertels” trenger gjennom mere og mere)

[...]

(Utdrag fra ”Bertels”)

(Litt spill på trekkspill. Sang av Kristine. Dei talar um kjærleik. Sufflims. s. 10)
(36-37)

Tematikken i *Bertels Gjenvordigheter* dreier seg kring kjærleik og giftarmål, som er sentral i scenene sideteksten i *Måkespisere* viser til. Bjarne Markussen peiker på likskapen mellom første scena i *Bertels Gjenvordigheter* og scena der Olsen trengjer seg på til Kristine i *Måkespisere*. Det er likevel ein vesentleg skilnad. Berta i den første teksten viser vekk friaren, noko Kristine ikkje greier å gjere med Olsen. Giftarmålet er viktig i *Bertels Gjenvordigheter*, men giftarmålet har kjærleiken som føresetnad. Dette kjærleiksmotivet kjem til syne i songen ”Dei talar um kjærleik”. I utdraget over vert det vist til to spesifikke stader i *Bertels Gjenvordigheter*, den eine til songen ”Dei talar um kjærleik”:

Dei talar um kjærleik med stormande ord
kor lite, kor lite, dei veit
I hjartestilla kjærleiken gror
først der kan han loga heit

Lik blomen han harbdenne [sic] vårlege brand
som gjer han so mjuk og so blid
som berre i stilla stråla kan
med dogblenk i krana si

Dei talar um kjærleik med stormande ord
kor lite, kor lite dei veit
Den stillaste draum eg veit på jord
Er kjærleiken mild og heit. (Tu utan årstal:10-11)

I *Måkespisere* syng Kristine denne songen, og bringar inn eit kjærleikstema.

Kjærleikstematikken i *Måkespisere* kjem fram i forholdet mellom Kristine og

Nikolay. Til skilnad frå *Bertels Gjenvordigheter* endar ikkje kjærleiken i *Måkespisere* med giftarmålet. *Måkespisere* har heller ein open slutt, forholdet mellom Nikolay og Kristine vert verande uavklara. Kjærleikstematikken i *Måkespisere* har i tillegg tilknytning til Ibsens *Kjærlighedens komedie*, som Kristine deklamerer frå over oppvasken:

Jeg har satt opp teaterbøker langs min vei. Over strykebrettet, over oppvaskkummen. (*Bryter ut i et sitat fra Ibsen*) SÅ TA MEG HELT OG HOLDENT SOM JEG ER! NU SPRINGER LØVET UT, MIN VÅR BEGYNNER! (*Plask, boken faller i vannet*) Hun kaster seg med kjekket i hans arme idet tappet [sic] faller...Å boken, med skinnyrygg! (35)

Ibsensitatet er henta frå slutten av andre akt i *Kjærlighedens komedie* (Ibsen 1978:75). Felles for dei to skodespela er igjen kjærleik og ekteskapstematikken. Falk og Svanhild gjev kvarandre ringar, slik òg Nikolay og Kristine gjer. Innstillinga til ekteskapet er likevel ulik. Falk og Svanhild kastar ringen i havet for at lukka ikkje skal slukne i ekteskapet, for å halde på ein ideell kjærleik. Nikolay derimot kastar ringen i myra då Kristine kjem inn på teateret. I *Måkespisere* får den kjærleiken som Ibsen skildrar ein meir ironisk og parodisk variant:

NIKOLAY: [...] Hvis du skal gifta deg me meg, Kristine, så må du gå frå teatret. Du må sitte i en stova og sjå ut glaset... passe på om stikkelsbærbuskene får stikkelsbærkart, om de blir modne. (42)

Nikolay krev at Kristine må gå inn i husmorrolla og forlate teateret. Begge drama har altå ein brodd mot samfunnet sitt krav om ekteskapet. I *Måkespisere* er det ekteskapet Nikolay tilbyr innskrenkande for Kristine. I *Måkespisere* går ikkje det lukkelege kjærleiksekteskapet frå *Bertels Gjenvordigheter* i oppfylling, men heller ikkje ein romantisk kjærleik som den mellom Svanhild og Falk. Dei intertekstuelle relasjonane tilfører kjærleikstematikken i *Måkespisere* meining, men gjev òg eit innslag av ironisk haldning til kjærleik og ekteskap. Dette kan sjåast i samanheng med den sosiale kritikken som kjem til uttrykk.

I høve til dei intertekstuelle relasjonane i *Måkespisere* vil eg samstundes peike på den haldninga til Ibsen som dramaet uttrykkjer. Eg viste tidlegare at Erken vert opphøgja føre Ibsen og Bjørnson. Me kan sjå ei forleing av dette i dramaet, haldninga til Ibsen kan seiast å veksle mellom respekt og respektlaus, affirmasjon og kritikk. Sitatet frå *Kjærlighedens komedie* illustrerer Kristine sitt ynskje om kjærleik og det å verte

akseptert for den ho er. Likevel kjem det fram eit meir ironisk perspektiv på Kristine her. Dei store bokstavane markerer ein deklamasjon med stort patos, og Kristine verkar ufrivilleg komisk. Når boka samstundes ramlar i vatnet, vert komikken i scena understreka. Den måten som *Ibsens samlede* i seg sjølv vert handsama i *Måkespisere* er påfallande. Ikkje berre ramlar boka ”med skinnrygg!” i oppvasken, ”Sønnen” poengterer: ”Hun mister pene bøker rett ned i oppvaskkummen, og koker snart Ibsens samlede i brun saus til middag” (35). Ein kan sjå dette i to aspekt, for det første som ein respektlaus handsaming av den litterære kanon, men òg som eit uttrykk for eit meir ironisk perspektiv på Kristine. Er det slik at teaterdraumen hennar hamnar rett i oppvaskbaljen og middagsgryta og inn i husmoryrket?

Ein annan viktig tekst i *Måkespisere* er *Måken* av Anton Tsjekhov. I motsetnad til dei andre tekstane, vert det ikkje vist direkte til dette dramaet. *Måken* er likevel ein viktig bakgrunnstekst som i stor grad gjev ulike tolkingsnøklar til *Måkespisere*, ikkje minst tittelen peiker på eit samband mellom tekstane. På same måte som for *Gengangere* vert fokuset i teksten flytta, historia til bipersonen vert hovudfokus, sjølv om *Måken* rett nok ikkje har ein klar hovudperson. *Måken* fortel historier om mange personar, der ein av dei er ungjenta Nina Mikhájlovna Zarétsjnaja. Nina vil gjerne verte skodespelarinne, trass foreldra sin vilje. Ho forlèt ungdomskjæresten Konstantin til fordel for den eldre Trigorin, ein kjend forfattar som hjelper henne til byen og teateret. Ho får eit barn som døyr, og draumen om det glamorøse teaterlivet slår feil. I historia om Nina og Kristine kan ein framheve eit feministisk perspektiv, om ungjenta med kunstnarambisjonar som vert offer for eit mannssamfunn. I *Måken* ser me dette i replikken til forfattaren Trigorin der han uttalar seg om den skotne måsen:

Motiv til en liten novelle! Ved breddene av en innsjø bor en ung pike, akkurat som De, hun er fri og lykkelig, som en måke... Men så kom det en mann forbi, han fikk øye på henne, og siden han ikke hadde annet å ta seg til, ødela han henne, – slik som denne måken. (Tsjekhov1992:66)

Ironisk nok er det Trigorin som vert øydeleggjande for Nina. I *Måkespisere* er det kolonialhandlar Olsen som får denne rolla. Me ser mellom desse skodespela likskapar i handlinga mellom aktørane Nina og Kristine. Samstundes er det likskapar på symbolsk og tematisk nivå. Den siterte replikken til Trigorin viser korleis personane i *Måken* diskuterer symbolverdien til måsen. Måsen vert knytt til fridom og til kvinna. Det vert danna ein symbolikk kring måsefuglen i *Måken*, men i dette stykket er det

samstundes ei oppsiktsvekkjande og litt ironisk handsaming av symbolfiguren. Måsen vert skoten og stoppa ut. Geir Selsnes (1993) kallar dette ei dekonstruering av symbolet, der symbolverdien til måsefuglen vert omdiskutert av rollefigurane sjølve (Selsnes 1993:67). Måsen kan knytast til fleire personar, men Nina identifiserer seg med den i slutten: ”Jeg er en måke” (Tsjekhov 1992:103 og 105). Dette ser me igjen i *Måkespisere*, der Kristine i slutten seier: ”Måker tas med angel med åte, jeg biter på” (49). Det er igjen vesentlege likskapar mellom stykka, i *Måkespisere* vert måsen nettopp fanga og eten. Dette er eit viktig utgangspunkt for fuglesymbolikken i *Måkespisere* som eg vil konsentrere meg om i neste kapittel.

Ein annan likskapsdetalj mellom *Måken* og *Måkespisere* finn ein i namna til dei to kjærastepara Kristine-Nikolay og Konstantin-Nina. Førebokstavane er dei same, berre bytte i kjønn. Kristine vert knytt til Konstantin gjennom førebokstav og Nina gjennom kjønn. I *Måken* vert òg Konstantin knytt til måsen. Det er han som skyt måsen og proklamerer at han vil sjølv skyte seg på same måte. I slutten gjer han dette, og her ser me ein likskap mellom dei to aktørane. Både Kristine og Konstantin ender opp på same måte som måsen i dei to stykka. Kristine ”biter på”, medan Konstantin skyt seg. Ein tematisk verdi i likskapen mellom desse to aktørane som har tematisk verdi, er det at Kristine og Konstantin begge er mistydde kunstnarar. Konstantin er ein dramatikar som søkjer nye former i teateret, ein som bryt opp mot den konvensjonelle dramaforma som mora, den store skodespelarinna Arkadina, står for. På same måte bryt Kristine med den kulturelle koden nettopp ved å gå til scena. Både Kristine og Konstantin står i opposisjon til konvensjonar i samfunnet. Samstundes vert begge òg gjennom eit meir ironisk perspektiv litt komiske og patetiske i dei respektive drama.

I likskap med *Måkespisere* vert dramaet som form tematisert i *Måken*, aktørane diskuterer teateret og skodespelaren sin funksjon. *Måken* har innslag av spel i spelet, der skodespelarane sjølv spelar på scena og er publikum på teateret. Selsnes karakteriserer *Måken* som eit metadrama:

Måken er langt på vei et meta-drama, som reflekterer over sine egne grep, sin egen retorikk og representasjonsform, på en måte som skaper en alternativ form, en form som ikkje kan gjengis som (noe annet enn) det den er: en refleksjon og teoretisering omkring (andre) mulige løsninger på egne antinomier eller apoirer - uten at denne løsningen noensinne kan finne sted. (Selsnes 1993:73)

I *Måkespisere* reflekterer likevel ikkje karakterane over dramaet som form på same måte, men dramaet tematiserer likevel gjennom stilblandinga ulike teaterhistoriske trekk. I *Måkespisere* vert drama- og teaterdiskusjonen ført meir indirekte gjennom dei intertekstuelle innskrivingane av dramasjanger og teatermiljø.

Tematikk og heilskapsverknad blir slik konstituerte i *Måkespisere* ved parallellar og kontrastar til andre kjende drama og dramatradisjonar. Dramaet rommar ein sosial kritikk og ein sosial tematikk. Me har sett at fokus vert flytta frå herskapet til tenestejenta. I dette lyset er det interessant å sjå *Gengangere* og *Bertels Gjenvordigheter*. Dei to tekstane til Tu og Ibsen representerer kvar si side av den kulturelle skalaen, og representerer samstundes kvart sitt teater, DNS og Kjellerteatret. Dette kan ein sjå i samheng med skiljet mellom finkultur og folkekultur som vert teikna opp i *Måkespisere*. For ei tolking av montasjen som ein samheng er *Måken* viktig. Denne interteksten bringar inn eit fokus på symbolikk og på drama- og kunsttematikken som *Måkespisere* rommar.

DRAMA- OG KUNSTTEMATIKK

I *Måkespisere* føregår handlinga i eit teatermiljø, og me følgjer hovudpersonen på vegen til scena. Dramaet skildrar to ulike teatermiljø på tvers av sosiale skilje, og skodespelaren og teateret sin plass i samfunnet. Dette skapar ein tematikk kring kunsten og livet, og Kristine spelar roller både i livet og på teateret. *Måkespisere* ber òg på eit meir metadramatisk perspektiv, som utforskar dramaet som sjanger i seg sjølv.

I *Måkespisere* vert me vitne til eit spel i spelet. Kristine spelar på Kjellerteatret, Magda Blanc spelar i *Gengangere* som går som høyrspel i radioen. I høyrspelet *Måkespisere* høyrer far til Kristine samstundes på høyrspel i radioen. Teaterforma vert dermed dobla, skodespelarane spelar sjølv teater og skodespelarane vert sjølv publikum. Dramaet vert dobla i uttrykket, og viser fram teateret som teater. Dermed problematiserer dramaet seg sjølv og si eiga form. Denne måten å setje teateret i scene på, er ein velkjend teknikk innan dramatradisjonen tilbake til renessansen og det

elisabethanske teateret.⁹ I mange av Shakespeare sine skodespel vert me vitne til ei slik tematisering av drama i dramaet. Spel i spelet finn me slik eg nett viste òg i Tsjekhovs *Måken*. Denne dramatiske teknikken set eit fokus på teateret og dramaet som er eit framtrédande element i *Måkespisere*.

Det er i tillegg ei anna form for spel i spelet, nemleg Kristine som speler roller. *Teatrum mundi* er eit konsept som er knytt til teateret i renessansen og Shakespeare sine drama, som i *As you like it* (1599-1600):

All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages...Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything
(Weisinger 1964:61-62)

Å sjå livet som ei scene, der menneska er skodespelarar som speler mange roller, var hjå Shakespeare eit uttrykk for dårskapen til menneska. Herbert Weisinger (1964) konkretiserer omgrepet, eller meir presist metaforen:

Teatrum mundi is, as you realize, an extended metaphor; the world is symbolized as a theatre, and all its events, or plot, and all its inhabitants, or *dramatis personae*, are depicted as taking place and acting within its confines and within its particular terms as a medium of representation. (Weisinger 1964:59)

Denne metaforen framhevar at det ikkje berre er på teateret ein speler roller, men framhevar at alle speler roller til ei kvar tid, ikkje berre på teateret. Av alle kunstformar er det teateret som strevar mest etter å skape ein illusjon av røynda på scena, med lys, kulissar og kostyme. I *teatrum mundi*-metaforen vert derimot perspektivet snudd ved at dramaet sjølv avslører illusjonen og peiker på heile verda som ei scene (Weisinger 1964:67). Dermed viskar metaforen ut skiljet mellom realitet og illusjon, Weisinger jamstiller den difor med andre teknikkar med slik funksjon, som spel-i-spel-episoden.

⁹ Eit kjend døme er *The Mousetrap* i Shakespeares *Hamlet* (1604-05) og innan moderne drama *Seks personer søker en forfatter* (1921) av Luigi Pirandello. Sjå elles Robert J. Nelson *Play within a play* (1971).

I *Måkespisere* finn me teatrum mundi- metaforen att når Kristine utbryt: ”Nå lever jeg ikke, jeg bare spiller livet, putter på filmstjernesminke” (39). Kristine speler roller på godt og vondt – det siste kjem fram mot slutten: ”De andre lever livet og dør, men jeg bare spiller det” (41). Kristine speler roller og ho lever ikkje livet, her i ei tydeleg negativ meining. Ho avsluttar dramaet med følgjande replikk: ”Det ble så trettende å spille tragedier alene” (52). Teatrum mundi- metaforen tematiserer forholdet mellom kunst og liv. Kristine lever i ein konflikt mellom kunst og liv, der ho speler roller både på teateret og i livet. Teaterdraumen til Kristine innfrir ikkje. Forventinga om fridom på teateret viser seg å ikkje stemme.

KRISTINE: Nå lever jeg ikke, jeg bare spiller livet. Hendene er kalde.

BLANC: Det var det De ville, lille Larsen!

KRISTINE: Hva var det jeg ville?

SKUESPILLERINNEN: Slippe ut og bli isolert.

KRISTINE: Slippe inn og bli fri. (41)

Kristine ynskjer seg fridom innan teateret, men skodespelarinna avslører at teaterlivet er eit isolert liv. Me ser her igjen dei haldningane til skodespelaren som kom fram hjå Erken, barnekoret og dei andre aktørane. Kan dette vere uttrykk for ein kulturkritikk? Det er i alle høve inga glorifisering av skodespelaren og livet ved teateret. Kristine sin konflikt mellom kunsten og livet viser seg å vere problematisk i *Måkespisere*. Kristine avslører eit pragmatisk kunstsyn, der ho tek det same standpunktet som frua:

KRISTINE: (*ivrig, lyst*)

Det ble krig. Men vi kunne jo ikke holde opp med å leve for det?

FRUEN: Ole Jakob! Gutten min. Avlyse konserten av patriotiske grunner! Nei!

Du må tenke på *en* ting her i verden. Din egen karriere. Og tenk på mulighetene i Tyskland...man kan da ikke holde opp med å leve... (36)

Kristine viser ei apolitisk haldning til kunsten, og vert såleis likestilt med frua frå Kalfaret. Slik kan me like gjerne sjå ein kritikk av den apolitiske kunstnaren som lèt kunsten vere fråskild frå røynda. Det er dermed ikkje ei einsidig stakkarsleggjering av Kristine som kjem fram. Praksisen hennar som kunstnar og skodespelar vert motarbeida av den kulturelle koden, men ho har likevel eit kunstsyn som vert kritisert.

Måkespisere plasserer seg i tradisjonen etter Ibsen og Tsjekhov, gjev samstundes plass til folkekomedien og skapar sitt eige uttrykk. Atle Kittang (1998) hevder i ei lesing av Løveid-dramaet *Tiden mellom tidene* (1991) at ein kan sjå ein djuptgåande metadramatisk intensjon i stykket, gjennom det ”medvitne forholdet til ulike dramatradisjonar som er nedfelt i stykket i form av gjennomførte sitat og intertekstuelle referansar” (Kittang 1998:104). Ein metadramatiske intensjonen finn me att i *Måkespisere*, slik me ser i den innleiande epigrafen i boka *Måkespisere. Tre spill for radio og scene*:

What is a play.
A play is scenery.
A play is not identity or place or time
but it likes to feel like it oh yes it does
it does wonderfully well like to feel like it.
That is what makes it a play.

GERTRUDE STEIN: *The Geographical History of America* 1936 (6)

Epigrafen set eit fokus nettopp på sjangeren drama. Den interne sjangerdiskusjonen i dramaet kjem fram som eit metaperspektiv på ulike nivå. *Måkespisere* har altså fleire element av stilblanding, og dramaet inneheld ein utstrakt bruk av intertekstar på ulike nivå. Desse intertekstuelle innslaga er ein del av den interne sjangerdiskusjonen i dramaet, samstundes som dei utgjer ein del av den generelle kunstdiskusjonen i dramaet, ein diskusjon som set fokus på forholdet mellom kunst og liv. Epigrafen styrer lesaren i ei retning mot refleksjon over dramaet som form. Det må presiserast at denne epigrafen står i byrjinga av heile boka. Epigrafen kan difor lesast som eit spørsmål, der dei tre skodespela i boka *Måkespisere. Tre spill for radio og scene* kan vere tre svar på kva eit drama kan vere.

Drama- og kunsttematikken og metaperspektivet kjem til syne der ein ser fragmenta i ein samanheng, og er ei tolking sett ut frå heilskapen i montasjen. Ein metadramatisk tematikk som set dramaet og kunsten i fokus for debatt. Me ser ei blanding av finkultur og folkekultur, sakprosa og skjønnlitteratur i dramaet som insisterer på ei oppheving av grensene. *Måkespisere* utfordrar den etablerte dramatradisjonen og set dramaet i samanheng med ein større europeisk teatertradisjon. I *Måkespisere* er det ein medviten tendens som ein del av ein tradisjon, samstundes som deler av denne tradisjonen delvis vert utfordra, kontrastert og parodierte.

OPPSUMMERING

Montasjen er ein litterær form som føreset det fragmenterte. Montasjen er samansett av mange ulike tekstfragment som dannar ein ny heilskap. Tekstfragmenta kan vere teksteksterne delar, som eg kallar collagetekstar, og det kan vere tekstar som er produserte tekstinternt. I *Måkespisere* er Erken og barnerima og reglene collagetrekk, som er monterte inn i dramaet. I tillegg har dramaet to tekstinterne element dialog og sidetekst og forteljarrøysta til Kristine. Dei fire teksttypene og røystene som er samanstilte i montasjen markerer både brot og samanheng i teksten. Erken si røyst bryt opp handlinga samstundes som ho kommenterer handlinga. Barnekoret har same funksjon, her er det den uoffisielle barnekulturen sin ideologi og verdiar som kjem til uttrykk og formidlar sine perspektiv. Forteljarrøysta skil seg ut som ved episk distanse i teksten, forteljarrøysta til Kristine fortel frå ein annan ståstad enn aktøren Kristine i dialogen. Sjølv om forteljarrøysta er distanserende er ho òg den som klarast bind saman episodane som vert presenterte om Kristine. Ho forklarar slik ho vil, men lesarane avslører ein upåliteleg forteljar som dermed igjen skapar tvil. Sams for tekstane i montasjen er at dei inneber meiningskollisjonar og meiningar som krev lesaren si aktive tolking.

Tekstfragmenta i montasjen dannar til saman ein ny kontekst. Delane går inn i den heilskapen dramaet utgjer frå byrjing til slutt. Mellom delane er det tomrom i teksten som krev lesaren sin medverknad, men gjennom repetisjon og den kronologien som kjem fram i teksten er det likevel mogleg å rekonstruere ei historie i dramaet. Dei to collage-tekstane, Erken og barnerima- og reglene, vert gjeven ei ny kontekst. I den første delen av kapitlet såg me korleis dei to tekstane vert dekontekstualiserte ved at dei er riven ut frå ein opphavelig bakgrunn, og i *Måkespisere* får dei ei ny meaning lagt til seg gjennom interagering med dei andre tekstelementa. I rekontekstualiseringa av tekstane kjem det fram ein kulturell kode som ligg nedfelt i tekstane. Desse peiker på ein metaspråkleg tematikk i dramaet der språket viser fram kulturelle rollemønster. Montasjen opnar for både ein eksistensiell tematikk – rollemønster og kjønnsroller spesielt –, feministisk tematikk og sosial kritikk og kunstnartematikk.

Måkespisere står altså fram som eit kaotisk og komplisert nettverk av ulike røyster og personar, posisjonar og tidsrom. Det kjem likevel fram ein meiningsheilskap i teksten. Saman med dei fire teksttypane som dannar montasjen er det fleire ulike tekstar i intertekstuelle relasjonar til dramaet.

KAPITTEL 3. SYMBOLSK DRAMA

Me skal sjå at i samspelet mellom tekstfragmenta vert det danna ein symbolikk i *Måkespisere*. Den symbolske ladinga i stykket kjem fram ved element som vert gjenteke og står i slektskap til kvarandre og knytt saman gjennom metaforikk. Symbolikken baserer seg samstundes på ein *konvensjonell symbolikk*, det ein kan kalla eit nedarva kulturelt tankegods. Først og fremst er det konvensjonelle tydingar knytte til ulike dyr det er tale om. Gjennom eit syn på symbolet som ein retorisk konstruksjon, vil eg vise korleis teksten gjev grunnlag for ein symbolikk som strukturerer dramaet. Dette er eit syn på symbolet som skil seg frå den romantiske oppfattinga av symbol og symbolikk. Omgrepet *symbolisk drama*, knyter seg til ei sjangerform som gjerne er knytt til den romantiske tradisjonen. Eg vil byrje med ei kort avklaring av romantikarane si forståing av symbol og symbolikk, før eg går inn på ei retoriske tilnærming til symbolikk som er mitt utgangspunkt. Hovudfokuset i kapitlet er likevel ei analyse av den symbolske dimensjonen i *Måkespisere*, der eg vil vise korleis denne symbolikken kjem fram og strukturerer dramaet trass det insisterande ikkje-organiske montasjeverket dramaet er.

SYMBOLIKK I LITTERATUREN

Symbolomgrepet er framleis i stor grad knytt til romantikken og romantikarane si symbolforståing. Romantikarane si tilnærming til symbolet i kunsten baserte seg på ei avvising av retoriske tropar og figurar. Symbolet vart framheva som eit estetisk uttrykk, medan allegorien vart tilsvarande nedvurdert. Symbolet har opp gjennom historia stått i eit uklart forhold til allegorien. Romantikarane la stor vekt på det estetiske, der kunsten reflekterer poeten si indre oppleving, og ikkje den ytre røynda.

Kunstnaren i romantikken var rekna som eit geni med eit naturtalent til å skape skjønn kunst. Ingen normer og reglar eller ytre standardar skulle regulere skapinga.

Henning Howlid Wærp meiner utviklinga i litteraturen på slutten av 1700-talet kan karakteriserast som ein gradvis ”overgang fra klassisismens normative regelpoetikk og en didaktisk, mottakerorientert diktning til en romantisk geniestetikk, kjennetegnet av ekspressivitet og følelse” (Wærp 1998:127). Fokuset på kunstnaren sin genialitet og det estetiske førte altså til ei avvisning av retorikk og retoriske verkemiddel i litteraturen. William Wordsworth og Samuel Taylor Coleridge skilde mellom retorikk og diktning i forordet til *Lyrical Ballads* (1798) som dei gav ut saman. Etter Wærp meinte Wordsworth at dei lyriske bileta skal vere erkjenningskategoriar, i staden for ornament (Wærp (1998:129). Nedvurderinga av allegorien og den tilsvarande oppvurderinga av symbolet må forståast ut frå oppgjeret med klassisismen si retoriske orientering i litteraturen. Symbolet vart tillagd ei meining som estetikk, der teikn og referent er identiske. Romantikarane avviser såleis ei retorisk skaping av kunstverket.

Romantikarane oppheva altså symbolet til å vere estetikk i seg sjølv. I følge Umberto Eco i *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984) insisterer romantikarane på eit slektskap mellom symbolikk og kunst, ein likskap mellom symbolsk aktivitet og den estetiske funksjonen i språket. Kunstverket vert av romantikarane sett som ein absolutt samanhengande organisme der uttrykk og innhald er uskiljelege (Eco 1984:141). Særleg i den tyske romantikken vart det konstruert ei myte kring symbolet som eit naturvesen, noko som vert skapa i verket av kunstnaren si genuine skaparevne. Bengt Algot Sørensen peiker i *Symbol und Symbolismus* (1963) på at dei tyske romantikarane framheva kunstverket sin ontologiske karakter som eit middel til ein kunnskap om røynda som skil seg frå den diskursive erkjenninga. Kunstverket formidlar ein kunnskap som ikkje er mogeleg å omsetje fullt ut i språket, ein kan ikkje endeleg forklåre kva kunstverket uttrykkjer, difor er det òg symbolsk. For Goethe går det ekte kunstnarlege symbolet ut frå ”det individuelle og realistiske og formidler umærkeligt på en for betragterens ubevidst måde den almene idé i den individuelle erfaring” (Sørensen 1963:324). Symbolet vart dermed skild ut frå semantiske teikn ved at det ikkje *tyder*, men *er*. Symbolet er ikkje fullt ut forklårleg, uttrykk og innhald kan ikkje løysast frå kvarandre:

Først når kunstværket synes at hvile autonomt i sig selv og kun at beskæftige sig med sig selv, bliver det symbolsk i æstetisk forstand. Hvor denne paradoksale spænding mellem kunstværkets autonomi og dets symbolske betydning ikke er til stede, trues det kunstneriske symbol med at forvandles til et ukunstnerisk tegn. (Sørensen 1963: 332)

Symbolet vert her framheva til å vere eintydig med estetikk i seg sjølv, slik Eco peika på. Denne framhevinga av symbolet gjekk på altså kostnad av mellom anna allegorien, då allegorien vart forstått som mindre poetisk enn symbolet. Nettopp ved ei poengtering av skiljet mellom allegori og symbol, fekk synet på det poetiske symbolet i kunsten stor gjennomslagkraft. Romantikarane opphøgja symbolet til å vere einetydande med kunsten sjølv. Sørensen viser korleis Schelling i sin estetiske symbolteori skil mellom allegori og symbol med utgangspunkt i ei naturfilosofisk organismelære:

Fælles for naturorganismen og symbolet er ifølge Schelling deres autonome helhedskarakter og deres uløselige enhed af ånd og materie, form og indhold, det almene og det individuelle. Symbolets karakter af organisme adskiller det fra allegorien. (Sørensen 1963: 330)

Der symbolet uttrykkjer seg indirekte, uttrykkjer allegorien seg direkte. Symbolet har ein samanheng med organismetanken som skil det frå allegorien som eit retorisk grep i verket. Symbolomgrepet til Goethe framheva symbolet som det ”emotionelle, inkommensurable og irrationalistiske væsen i motsetnad til allegoriens forstandsmæssige og entydige karakter” (Sørensen 1963:324). Allegorien vart følgjeleg sett som eit mekanisk samband i motsetnad til symbolet sitt organiske band til verket sjølv. Me ser såleis samanhengar i estetikkhistoria mellom symbol, symbolsk kunstverk og ein organisk meiningstotalitet. Romantikarane skapa eit skilje mellom symbol og allegori som er basert på verdikriteriar.

Romantikarane hadde altså ei symbolforståing der symbolet var noko mystisk og uutseieleg. Dei avviste som sagt retoriske oppbyggingar i litteraturen med metafor, metonymi, allegori og topoi. Denne trua på ein prinsipiell skilnad mellom symbol og allegori basert på eit verdigrunnlag har nyare litteraturkritikk teke oppgjer med. Paul de Man meinte at allegorien ikkje treng å vere meir eintydig enn symbolestetikkens symbol. Henning Howlid Wærp viser i denne samanhengen til de Man sine nylesingar av romantikarane sine verk, som avslører ei splitting i dei romantiske verka snarare enn den intenderte heilskapen. de Man framhevar det allegoriske og ironiske i dei

romantiske verka, som viser fram ei kløft og ei splitting i motsetnad til symbolet og den organiske heilskapen. Wærp presiserer: ”Allegoribegrepet blir for Paul de Man kjernen i en alternativ lesemåte som søker å unngå de teologiske illusjonene i en symbollesende fortolkning av romantikken” (Wærp 1998:133). Etter Paul de Man er det fleire teoretikarar som har eit nytt og meir retorisk fokus på symbolet.

I lys av dekonstruksjonistane blir det klart at ein symbolsk verknad kan vere –er kan hende alltid– basert på allegoriske og metaforiske konstruksjonar. Ein kan definere symbolet som ein retorisk konstruksjon av språklege bilete og gjentakingar som til saman skaper ein effekt av eit symbol. I *Litteraturvitskapleg leksikon* definerer dei det poetiske symbolet som:

en kompleks semantisk struktur der et ord eller ordgruppe med en konkret referanse henviser til et større betydningsfelt [...]. Enkelte kritikere hevder at en slik betydningsutvidelse blir til i et bestemt verk ved at et bilde ved repetisjon blir knyttet til ulike situasjoner eller forestillinger og gradvis fylles av et komplekst innhold. (Lothe 1998:244)

I samanheng med å fokusere på konstruksjonen av symbol i teksten, kan ein fokusere på *kulturellt* skapa konvensjonelle bilete og metaforar –topoi. Desse finn ein ofte systematisert i symbolleksika. Til skilnad frå romantikarane som avviste topikken, kan topoi i ein retorisk innstilling til symbolikk vere eit utgangspunkt. I den litterære teksten vil det kulturelle symbolet ta preg av konteksten i kring:

Dersom vi støter på slike kulturelle symboler i et litterært verk, vil ordet henspille på denne kulturelle konvensjonelle betydningen, samtidig som det kan anta en annen betydning i den konteksten det inngår i . Den litterære teksten kan overta, omdefinere, utvide, eller til og med nedmontere det kulturelle symbolet. (Lothe 1998:244)

Denne retoriske tilnærminga til symbolet gjer det mogleg å tale om eit symbol der symbolet er produsert i teksten, utan den romantiske mystiske karakteren. I *Semiotics and the Philosophy of Language* argumenterer Umberto Eco for ei tekstforståing han kallar *det symbolske modus*. Her undersøker han den fortolkande verksemda i ulike typer tekstar. Eco nærmar seg ikkje symbolet som ei trope, men kallar heller symbolikken i ein tekst for eit utslag av eit symbolsk modus. Dette omgrepet skil han ut frå det semiotiske teiknet ved at det er grunnlagt i ein tekstleg produksjon som skapar eit fortolkingsnivå. For Eco er ikkje symbolet ein spesiell type semiotisk teikn med særskilte mystiske kvalitetar, det er heller ikkje ein spesiell modalitet av

teiknproduksjon. Det er ein tekstleg modalitet, ein måte å produsere og fortolke visse aspekt ved ein tekst. Det symbolske modus er ikkje berre ein måte å produsere tekstar på, men òg eit modus for fortolking av tekst gjennom ei pragmatisk avgjersle: "I want to interpret this text symbolically" (163). Eco meiner det symbolske modus er eit uttrykk for ein måte av tekstleg bruk. På same måte som ein kan produsere ein tekst med eit symbolsk modus, kan det symbolske modus samstundes vere ei innstilling ein møter teksten med i fortolkinga.

Eco skil mellom allegori og symbol der han ser allegorien som "a piece of extended narrativity, whereas usually a symbol is the sudden apparition of something that disturbs the course of a previous narration" (Eco 1984:161). Allegorien skal med det same peike ut ein tolkingsnøkkel, medan symbolet lar fortolkaren stå ansikt til ansikt med det ukoda og symbolet skal ikkje vise attende til ein tidlegare koda kulturell kompetanse. Eco meiner både allegorien og symbolet har eit bokstavleg nivå i teksten, til skilnad frå metaforen som må fortolkast for å gje ei meining. Med dette seier han at i møte med eit symbolsk eller allegorisk plan i ein tekst, har teksten meining på det bokstavlege nivået, men teksten gjev ei kjensle av at det ligg noko meir i han enn berre den bokstavlege meininga. Dette er ein hovudkarakteristikk ved det symbolske modus. Teksten er full av meining både på bokstavleg og figurativt nivå, sjølv om det figurlege nivået ikkje er realisert på fortolka måte. I den moderne estetiske erfaringa vert det moglege innhaldet foreslått av konteksten og den intertekstlege tradisjonen: "the interpreter knows that he is not discovering an external truth but that, rather, he makes the encyclopedia work at its best" (Eco 1984:163).¹⁰ Moderne poetisk symbolikk er difor ein verdsleg symbolikk der språket talar om sine evne, meiner Eco.

Med ein semiotisk innstilling ynskjer Eco å redde symbolet ved å forklare det som ein retorisk konstruksjon i teksten som skapar eit figurleg nivå. Eco tenderer likevel til å gje symbolet eit meir metafysisk uttrykk. For Eco er det viktig at symbolet ikkje har kulturelle tydingar, eller tydingar som kan hentast eksternt enn i teksten, symbolet får si tyding berre i den poetiske konteksten som omkransar det. Dermed gjev han likevel symbolet ein mystisk sfære. Eg følgjer Eco i forståinga av symbolikk som ein retorisk

¹⁰ Eco nyttar omgrepet "encyclopedia" i forståinga av den bakgrunnskunnskapen av konvensjonar og kulturell kunnskap ein kvar deltakar i eit samfunn har.

konstruksjon, men eg ser symbolikken som konstruert nettopp ut frå allegoriske og symbolske konstruksjonar i teksten. Eg vil ikkje som Eco avvise kulturelle teikn og etablerte topoi som ein del av symbolkonstruksjonen.

Eg har altså ei retorisk innstilling til symbolomgrepet. I *Måkespisere* meiner eg det kjem fram ein symbolikk i teksten gjennom allegoriske konstruksjonar, metaforikk og gjentakingar av ord og sekvensar. Språklege bilete og figurar går att i teksten og strukturerer han til det som vert ein symbolsk struktur i dramaet. Symbolikken vert skapa der ord og sekvensar vert ladde med meining gjennom gjentaking og variasjon. Ein allegorisk konstruksjon viser eit overført nivå gjennom utvida metaforar som med ein viss narrativ progresjon dannar ei ny meining. I ein symbolsk konstruksjon er det snarare ein dominans av gjentaking av bilete, ord og sekvensar som gradvis skapar eit figurleg nivå. Den symbolske strukturen dannar ein symbolikk der allegoriske konstruksjonar inngår som ein del av symbolikken som kjem fram i teksten og dannar eit symbolsk drama. Dette er ei retorisk og kulturelt medviten forståing av symbolet. I lys av denne kan me sjå og vise *Måkespisere* som eit symbolsk verk skrive av ein tydeleg retorisk og kulturelt medviten forfattar. Ved å lese *Måkespisere* som eit symbolsk drama påstår eg ikkje at Løveid er romantikar eller at dramaet kan karakteriserast som eit romantisk verk. Me ser heller eit døme på eit modernistisk verk som kan karakteriserast som ein meiningstotalitet, på nokre nye premiss. Sjølv i eit montasjeverk som insisterer på det fragmenterte og mangfaldige kan det finnast tendensar som skapar ein meiningsheilskap.

Den følgjande analysen av den symbolske strukturen i *Måkespisere* er ei utfyllande lesing til undersøkinga av montasjen. Analysen av dramaet som montasje viser ikkje det figurlege nivået i teksten, ein kjenner likevel at teksten har ei vidare tyding enn den som kom fram i kapittel to. Etter Eco indikerer dette eit symbolsk modus. Me kan seie med Eco at me til no har lese i teksten kva han uttrykkjer på eit bokstavleg nivå, men lesinga kjennest likevel ufullstendig fordi teksten ber på noko meir. Det er likevel vanskeleg å skilje dei to lesingane frå kvarandre, fordi den symbolske lesinga eigentleg ikkje kan skiljast frå montasjen, men det vert ei lesing på andre premiss.

MÅSEN

Springbrettet for danninga av fuglesymbolikken finn me i sjølve tittelen, ”Måkespisere”. Tittelen er eit verbalsubjekt, nokon som èt. I tillegg oppgjev tittelen objektet for handlinga, ”måke”. Personane som utfører denne handlinga, og gjerninga å ete noko(n) kjem med dette i fokus frå byrjinga av. Lesaren vert merksam på det som har med måsar, mat og det å ete å gjere.

Måsen dukkar opp i dramaet tidleg, og er ein gjennomgåande figur i dramaet som lydkulisse og sjøfugl, som potensiell føde og som mat. Måsen vert omtala på ulike vis, metaforisk der Kristine møter teatersjefen for første gong i scene 4, del 1:

TEATERSJEF:

Spiser de måker? Fortreffelig spise. Friheten selv hentes ned fra sin sky. Pang!

KRISTINE:

Aldri. Aldri i dette liv.

TEATERSJEF:

Fordommer. Fordommer i folket. Man skal aldri si aldri. Man skal alltid si *alltid!*

KRISTINE:

Alltid?

[...]

TEATERSJEF:

De kommer dit en dag... at de vil spise måker... men hvorfor? For fanget frihet, overskudd, eller... den bitre nød...? Liker De duer eller raphøns?

KRISTINE:

Tenk å ikke hele tiden lengte etter en annen virkelighet. (24)

Teatersjefen metaforiserer direkte over måsen som uttrykk for fridom, og reflekterer kring måse som mat og kring handlinga å ete måsar. Krigen gjev ein realistisk bakgrunn til å ete måsar, men det kjem fram at det ligg noko meir til grunn. Teatersjefen grunngjev handlinga å ete måsar: ”For fanget frihet”. Refleksjonen over moglege årsaksforhold til det å ete måsar avslører at handlinga er ekstraordinær, det å ete måsar gjer ein berre når ein må og det gjeld her noko meir enn å stille svolt. Måsar vert lada med meining utover næringsverdien. Måsar får ein karakter av fridom, og det å ete måsar vert gjeven ein mogleg årsak i *fanga fridom*. Denne sentrale scena konstituerer på dette viset eit utgangspunkt for ein symbolikk kring fridom og fuglar. Måse-fridom-metaforikken er ein allegorisk konstruksjon, slik Tjønneland peika på i

resepsjonen (Tjønneland 1998:34). Me ser ei utviding av metaforikken frå måse-fridom til ”måkespising”- fanga fridom. Denne allegoriske konstruksjonen inngår som ein del av symbolikken i dramaet. Den tydinga kring måsar og ”måkespising” som vert grunnlagt i scene 4, legg føringar for den vidare forståinga av tittelen og dramaet.

Me held oss til scene 4, der replikken til teatersjefen ”friheten selv hentes ned fra sin sky. Pang!” spelar tydeleg på Anton Tsjechov sitt drama *Måken*. Dei intertekstuelle relasjonane byggjer altså opp under den same symbolikken som metaforane i teatersjefen sin replikk, slik me såg i kapittel to. I Tsjechov sitt stykke vert ein måse nettopp skoten og vert lansert som eit fridomssymbol: ”Hun er fri og lykkelig som en måke” (Tsjechov 1992:66). Teatersjefen er autoritet på teateret, såleis har det ein viss realistisk dimensjon at han viser til andre skodespel. Når Kristine reagerer med ”Aldri. Aldri i dette liv” og teatersjefen repliserer ”Man skal alltid si *alltid!*” får teatersjefen ein særleg autoritet som bryt med talen elles i stykket ved patosen og innhaldet i det han seier. Kan det vere ei form for dramatisk ironi der dramatikaren si stemme bryt igjennom og gjer teatersjefen til eit slags talerøyr eller medium? Det teatersjefen samstundes seier er at det alltid er slik i teateret, måsen vert alltid skoten. Kan ein føre dette vidare til òg å gjelde for *Måkespisere*? Teatersjefen gjev eit varsel om kva som kan og vil hende. Scene 4 skapar i alle høve ei dramatisk uro, eit frampeik eller varsel om kva som skal skje. Scena viser at Kristine vil og må ete måsar, ei handling som ikkje er av det gode for henne. Kristine vil falle, det er ingen veg utanom, ho vil bli ein ”måkespiser”.

Gjennom scene 4 får måsen og det å ete måsar eit visst lada innhald. Måsen vert knytt til fridom og til Kristine sjølv i denne viktige dialogen mellom Kristine og teatersjefen. Det vert etablert eit forhold mellom Kristine og måsen, og Kristine og ”måkespisere”. Det negative i dette forholdet kjem fram gjennom Kristine sin reaksjon til at måsen vert skoten og ved at ho sjølv vert ein ”måkespiser” ein dag. Vidare vert det negative understreka ved Kristine sin replikk: ”Tenk å ikke hele tiden lengte etter en annen virkelighet”. Replikken opnar for spørsmål til stykket, kva er det Kristine lengtar etter? Er det ei lengt bort frå det livet ho lever som rekningsbod, eller er det ei lengt etter teaterscena slik ho har gjeve uttrykk for tidlegare? Ut frå patosen i replikkvekslinga er det meir truleg at ho lengtar etter er ei røynd vekke frå den fanga fridomen som teatersjefen indikerer. I scene 20, den nest siste, identifiserer Kristine

seg eksplisitt med måsen: ”Måker tas med angel med åte, jeg biter på. Vannet lukker seg over meg” (49). Kristine et ikkje berre måsar, ho vert ein måse. Ho vert fanga fridom.

Fuglen *måse* har tradisjonelt ikkje eit sterkt kulturelt assosiasjonsfelt knytt til seg. Måsen er ein villfugl. Den er fri og sjølvstendig, jamfør uttrykket ”fri som fuglen” og metaforen ”friheten selv” i teatersjefens replikk. Sjølv om måsen er fri og uavhengig er han tradisjonelt ikkje ein høgt akta fugl, noko som kjem fram i dramaet: ”Kattene venter og slikker. Duene finner hverandre. Måkene venter på *slo*” (26, mi utheving). Replikken markerer skilnaden mellom due og måse i teksten, der måsen er knytt til slo og avfall. Måsen er ein ukonvensjonell symbolfugl, han er oftast rekna som ein ufugl, men det finst unntak som i Tsjekhovs *Måken*. Det rovdyraktige ved måsen i *Måkespisere* kjem seinare fram i ei krigersk simile: ”måkene dukker som stupbombere etter sydvesten hans” (28). Som villfugl har måsen eigenskapar som knyter han til andre villfuglar med tydingar knytte til seg som ørn, hauk, falk. Felles eigenskapar for villfuglane er at dei flyg høgt, fritt og fort. Dei er rovfuglar som jaktar og fangar byttedyr. Ein skilnad mellom villfuglane måse og ørn, hauk og falk vil eg likevel peike på. Måsen har ikkje dei same stolte assosiasjonane som ofte er knytte til dei nemnde rovfuglane, men me kan likevel sjå eit mønster i *Måkespisere* som knyt måsen til andre rovdyr i teksten, representert ved ulv, krokodille, katt og leopard. Rovdyra har eigenskapar innanfor eit tradisjonelt mannleg assosiasjonsfelt, eigenskapar som styrke, mot, aggresjon, aktivitet og klokskap. I *Måkespisere* kjem det etterkvart til syne eit skilje mellom tamfuglar og villfuglar.

Måsen er ein viktig figur i stykket, og er tilstades som lydkulisse i tillegg til at han vert omtala. Han vert lada med ei meining knytt til fridom, men òg til Kristine. Den allegoriske konstruksjonen kring måse–fridom og måkespising–fanga fridom dannar utgangspunkt for ein fridomsymbolikk i tilknytning til fuglane. Måsen er ikkje noko vanleg fridomsymbol, men er som ein villfugl knytt til uttrykket ”fri som fuglen”. Måsen er altså ein villfugl, noko som skil han frå dei andre fuglane som er skildra i dramaet.

TAMFUGL OG VILLFUGL

Fridomssymbolikken kring måsen vert kontrastert med Erken sine skildringar av gås, due og høne som vert fanga og slakta. Måsen er ingen tradisjonell matfugl slik dei andre fuglane Erken skildrar, sjølv om krigen gjer han til det. Gås, due og høne inngår i dramaet som ein motsetnad til måsen. Dei er tamfuglar, medan måsen har ein status som villfugl. Villfuglane tilhøyrer himmelen og lufta, og tamfuglane er knytt til bakken.¹¹ Tamfuglane er vanlege i eit hushald. Dei er nyttefuglar ved at dei legg egg (høna) og gjev verdfulle fjær (gåsa), i tillegg til at dei er tradisjonelle matfuglar i kosten. Dei går på bakken og er gjerne tjukke og vraltande. For dua må det her gjerast eit unntak. Ho er ikkje tamfugl på same vis som gåsa og høna og ho flyg betre og er ikkje eit nyttedyr på same vis som dei to andre tamfuglane. Dua er likevel ein matfugl og har eit kvinneleg assosiasjonsfelt. Det er difor nærliggjande å omtale dua saman med tamfuglen. Eg vil igjen vise til replikken som skil måse og due: ”Kattene venter og slikker. Duene finner hverandre. Måkene venter på slo” (26). Dua får tydeleg eit meir fredeleg og kjærleg uttrykk enn måsen og katten.

Samstundes som Kristine er knytt til måsen og villfuglane, er det ein tendens i dramaet som knyter henne til tamfuglane: høne, due og gås. Gjennom utdraga frå kokeboka til Erken vert det fortald ei historie om tamfuglar som vert slakta, reinska og laga til som mat. Det oppstår eit møtepunkt mellom Kristine som kvinne og tamfuglane, mellom anna gjennom likskapar mellom episodar i historia om Kristine og oppskriftene til Erken. Eit tydeleg døme såg me i kapittel to der Kristine ligg gravid på sofaen i parallell til Erken si skildring av serveringsklar gås på fat. Eit anna døme på parallelle bilete ser me mellom slakting av gås til Olsen som forgrip seg på Kristine:

ERKEN: Ingen uøvet bør ha lov til å slakte en gås! Gåsen legges over knærne, gis et kraftig slag over nakken. Dyret er nu helt bedøvet. Og med en skarp, tveegget kniv overskjæres pulsåren. Blodet kan brukes i husholdningen, eller til hønsene. Husk at dunen er verdifull. (34)

Til samanlikning bedøver Olsen Kristine med konjakk. Utnyttinga av henne kjem fram gjennom barneregla frå barndomen som kjem tilbake i omsnudd posisjon. Der

¹¹ Bengt Algot Sørensen referer til romantisk biletbuk der finn ein dikotomien ”fader himmel og moder jord” (Sørensen 1963:328). Dette samsvarar med konnotasjonane til tamfuglen og villfuglen her.

Kristine i barndomsmiljøet leia leiken, er det no koret som leiar og Kristine som er bytte for ulven:

OLSEN: Gi meg et kyss. MMm.

KRISTINE: Jeg fryser.

(Bjellelyden fra ungdommene tilbake. Forvrengt. Sorl fra den første høstkvelden tilbake)

KRISTINE: Åh, ååå.

KOR: Alle mine barn kom hjem!

KRISTINE: Jeg kan ikke!

KOR: Hvorfor ikke det?

KRISTINE: Ulven står bakom et tre og vifter med sin lange skarpe kniv!

KOR: Hva drikker han?

KRISTINE: Blod.

KOR: Hva spiser han?

KRISTINE: Kjøtt!

KOR: Kom allikevel!

(Løpende skritt. Tynn musikk) (45)

Her går motiva bedøving, kniv og blod att frå Erken si oppskrift på slakting av gås. Olsen forgrip seg på Kristine, og gjennom barneleiken vert ho eit offer. Olsen vert samstundes eit rovdyr, det er han som er ulven. Gjennom likskapane til Erken si refererte oppskrift på slakting av gås, vert Kristine knytt til tamfuglen. Erken si oppskrift vert eit grotesk bilete på kva som skjer med Kristine. Samstundes avslører språket ein språkleg kritikk.

Kombinasjonar av assosiasjonsfelte kring kvinner og fugl er ein konvensjonell symbolbruk innan vår kulturelle kode.¹² Eit vesentleg poeng ved stykket er dermed å synleggjere dette kulturelle språket og symbolsystemet. For å gjere tydeleg dei kvinnelege eigenskapane ved tamfuglen vil eg vise eit døme frå Hans Biedermann *Symbolleksikon* (1994). Om høna skriv han at ho er "urbildet på moderligheten" og ei

¹² Det er mange felles ord som skildrar tamfuglar og kvinner. "skvalder", "kakling", "hønemor". Frå den litterære kanon er det og mange kvinne-fuglkonstellasjonar: Nora og lerkfuglen, Hedvig og villanda, Agnes og sommarfuglen. Felles for desse fuglane er at dei er ufarlege, søte og pene.

rugande høne ”legemliggjør kjærlighetens tålmodighet”. Om gåsa er det fortald at ho ”knytttes ofte til den kvinnelige og huslige sfæren” (Biedermann 1994:146), og vidare om dua ”[d]en fredelige og ømhjertede karakter som tilskrives denne *fuglen* [...] har gjort den til et innbegrep av blidhet og kjærlighet, men den legemliggjør dessuten engsteligheit og pratesyke” (Biedermann 1994:77-78). Dei er òg knytt til andre eigenskapar: ”Mange europeere forestiller seg høns som ”dumme”, noe som også går fram av den dybdepsykologiske drømsymbolikken” (Biedermann 1994:180). Sjølv kan me tenke ordspråket ”dum som ei gås”. Nedfelt i det kulturelle assosiasjonsfeltet ligg det eigenskapar som knyter kvinner og fugl saman, og som vert gjenopprett i *Måkespisere* gjennom likskapar mellom Kristine og fuglane i Erken sine oppskrifter.

Tamfuglane vert knytte til Kristine gjennom analoge skildringar, men skildringane av fuglane i oppskriftene har òg likskapar med kvinner generelt. ”En ung gås har mykt, blekrødt nebb, gulrøde ben, og svømmehuden er ikke så hård som på en gammel gås; skinnen er glatt, med tydelig markerte ruter” (26). Koplinga kvinne – (Kristine) – tamfugl, vert enda tydelegare gjennom Erken si vurdering av duer:

I alminnelighet settes der ikke stor pris på duer. Kan man skaffe dem til beste kvalitet er de utmerkede, og man vil neppe skuffes. De er best fra juli til oktober. Den passende alder er når de har fått fullstendige fjær. Er de for unge, er de løse i kjøttet. Kjøttet er saftigst før de kan flyve. På gamle duer derimot, kan der koges en utmerket suppe... (27)

Det er dei same verdiane som vert verdsett hjå kvinner som hjå Erken sine fuglar. Ung, men ikkje for ung, og heller ikkje for gammal. Dei skal ha glatt og mjuk hud/skinn, dei skal vere vakre. Denne verdien kjem fram tidleg i dramaet som Kristine sin eigenvurdering: ”Jeg har pene ben men jeg har stygge støvler” (19).

Likskapsrelasjonane mellom Erken sine fuglar og kvinner smittar over på forståinga av Kristine. Slik eg viste tidlegare, vert Erken si skildring ei parallellhistorie til og ei tolking av handlinga rundt Kristine. Eg vil òg minne om enkelte strofer i teksten som vert gjentekne med ein slik frekvens at dei får ein funksjon av refreng. Dette gjeld i særleg grad variasjonar kring strofa ”har jeg pene ben?”. Om Kristine vert det sagt ”hun har pene ben” og Kristine seier sjølv ”jeg har pene ben men stygge støvler” i ulike variantar. Strofa viser Kristine sitt blick på seg sjølv og sin kropp, i tillegg til dei andre aktørane si vurdering av henne. Refrenget viser kvinna som materialitet, kvinna som verdi i form av kropp. Tamfuglen og det kvinnesynet som kjem fram gjennom

uttrykk og ordspråk knytt til han, vert utdjupa med bruk av desse kommentarane frå og om Kristine. Her kjem ein tydeleg kvinnepolitisk tematikk fram.

Lesaren vert medveten om eit slags kollektivt, kulturstyrt blick på Kristine som Erken, mora og delvis Kristine deler. Kan hende deler lesaren sjølv òg dette synet. Hovudpersonen vert ein representant for eit fastlagd tradisjonelt kvinnesyn med lange kulturelle røter, der kvinna blir knytt til biologisk reproduksjon, kropp og nytteverdi og ikkje til kunstproduksjon og fridom. Vel så vesentleg er det at tamfugl-tematiseringa aktiviserer kulturelle kodar der likskapen mellom kvinner og tamfuglar vert nytta: dei oppheld seg på bakken, vraltar og er uelegante, dei er ufri, verdien deira er knytt til kroppen og evna dei har til å leggje egg, reprodusere seg sjølv.

Dramaet skapar eit metaformønster som på den eine sida knyter Kristine til måsen og meiningsfeltet kring fridom og ei tradisjonell maskulin verd. Samstundes vert ho på den andre sida knytt til tamfuglane høne, gås og due, eit meiningsfelt knytt til ufridom/ fangenskap, biologisk reproduksjon og kroppen som verdi, altså ei tradisjonell kvinneleg verd. Det oppstår slik ein kontradiksjon mellom tydingssfærane kring Kristine som følgjer skiljet mellom tradisjonelt mannlege og kvinnelege verdier. Dei motsetjingspara som er knytt til tam- og villfuglsfærane kan teiknast opp skjematisk:

<u>Villfugl</u>	-	<u>Tamfugl</u>
Fridom	-	Fangenskap
Mann	-	Kvinne

Skiljet fell saman med den ynskja og den forventa rolla for Kristine. Me ser teikn på eit strukturelt system i dramaet knytt til fuglesymbolikken. Gjennom fuglesymbolikken ser me korleis teksten krinsar inn og samlar meining kring ein tematikk om konflikhtar i høve til kjønnsroller. Tematikken blir samstundes språkleg: Dette er system som ligg nedlagt i lesaren sine eigne kodar –i den grad han forstår og tolkar Erken sine fugleoppskrifter og samspelet med resten av teksten på denne måten. Skodespelarstatusen heng saman med villfuglstatusen. Teateret tilhøyrer den mannlege sfæren, slik kunstnaren tradisjonelt heng til ei mannleg verd. Kristine står såleis mellom to sfærar som kolliderer etter eit tradisjonelt kjønnsrollemønster. Måsen

som villfugl vert knytt til fridom og tradisjonelt mannlege verdikrinsar, medan tamfuglen på den andre sida representerer ei tradisjonelt kvinneleg erfaringssfare. Kristine er altså knytt til både måse og tamfugl, som representerer to ulike kjønnsdelte aspekt slik eg har peika på. Dette er utgangspunkt for ein konflikt for Kristine i dramaet.

”FÅR DE NOK... KJÆRLIGHET?”

I tillegg til at tittelen ”måkespisere” set eit fokus på nærveret av måsen i dramaet, set han òg eit fokus på mat og det å ete. På line med måsen er maten eit sentralt element i stykket. Erken sine kokebokoppskrifter utgjør ein eigen del av dramaet, mat og matmangel er eit emne som står sentralt for aktørane. Matmangelen og fokuset mat kan forklarast med bakgrunn i krigstida stykket utspeler seg i. Mat og matmangel vert likevel ladd med meining utover denne realistiske bakgrunnen. Dei vert lada med meining gjennom metaforikk, gjentaking og som ei følgje av at fuglane vert mat. Maten vert knytt til eit assosiasjonsfelt kring varme, kjærleik og seksualitet i dramaet. Desse verdiane går inn i det tradisjonelle rollemønsteret som kjem til syne i dramaet.

På mange måtar har matmangelen ein funksjon som ei drivande kraft i stykket. Maten er den utløysande årsaka til møtet mellom Kristine og Nikolay. Ho blir sendt på landet for å få *fisk og fløte*. Her møter ho Nikolay som blir kjærasten hennar, han fangar måsar. På same vis er det maten Olsen nyttar for å få innpass til Kristine på hybelen:

He, bare ta imot De, frøken, en halv kilo margarin, det er mere der det kommer fra, og andre gode saker også for den som ... Kan jeg komme innenfor et lite øyeblikk? Er De lykkelig hos meg? De har en sånn stor, deilig, rund ... etasjeovn, De! (39)

Slik Nikolay fangar måsar med åte på ongel, kan ein seie Olsen brukar mat som agn eller åte. Olsen får innpass hjå Kristine ved å gje henne mat. Dette er eit gjennomgåande trekk ved møta med Olsen, han har hermetikk, fløyte og smør. Kristine let seg lokke, i siste del innrømmer ho nettopp dette: ”Måker tas med angel med åte, jeg biter på” (49). Kristine søker seg vekk frå ein matmangel som utgjør ei drivkraft i stykket. Dette kjem tydelegare fram i den utvida tydinga maten etterkvart får, det vert tydeleg at det i tillegg er ein annan mangel ho søker seg vekk frå.

Scene 4 som eg viste tidlegare, var utgangspunktet for fuglesymbolikken og den meininga måsen vert ladd med. Denne sentrale scena er òg viktig i høve til meiningsfeltet kring maten. Her oppstår det ein relasjon mellom mat og kjærleik der teatersjefen konstaterer: ”De ser i grunnen nokså tynn og blek ut...får De nok ... kjærlighet?” (24). Spørsmålet til teatersjefen fører metaforisk saman meiningsfelta mellom mat og kjærleik. Eigenskapane ”tynn og blek”, høyrer til mat og næring, men vert bytta ut med kjærleik. Kjærleiken får dermed ei tilknytning til mat ved at det er ein mangel hjå Kristine. Kombinasjonen mat-kjærleik-varme kjem til uttrykk gjennom negasjon. Når ho utbryt: ”Jeg må få meg et annet arbeide. Et jeg slipper å fryse i. En god varm strykekjeller. Jeg orker ikke traske traske traske” (30), ser me igjen at Kristine søker etter noko anna, her vekk frå kulden. Mangelen fører til at mat vert knytt til ei tydingssfære kring kjærleik og varme.

Slik eg viste i kapittel to, søker Kristine fridomen på teateret. I tillegg søker ho altså mat, varme og kjærleik. Etter at ho får plass ved Kjellerteateret viser det seg likevel at teaterlivet òg inneber ein mangel, teaterlivet dekkjer ikkje det ho søker:

Først følte jeg at jeg ble fri da jeg kom inn i teateret. Kustusen var vidunderlig, disiplinen, det å spille en annen enn seg selv. Så merket jeg... at den leoparden borte i den mørke kroken var en voksdug-regnfrakk. – Når jeg tar av meg kjolen er brystene iskalde. Enda så varm jeg er er de kalde som is... Hendene er også kalde... det er en sykdom som kommer av mangel på... av mangel...[...] ...mangel på. Av mangel. En mangelsykdom. (38-39)

Koplinga mellom mat, kjærleik og varme ser me att, *mangelsykdom* impliserer mangel på næring og mat. Teateret representerer ein mangel som er knytt til kulde. Maten vert knytt til varme og kjærleik, medan teateret samstundes er knytt til ein mangel og til fridom. Følgjeleg vert det to storleikar i dramaet som stengjer kvarandre ute. Den første er den mannlege sfæren kring teateret som vert knytt til kulde. Dette kan illustrast med skildringa av Olsen som er ”fjellvandrer og isbader” (41), samstundes som Kristine frys, jamfør refrenget i kapittel to, ”jeg fryser”. Dette gjentek ho i fleire variasjonar: ”Men jeg fryser [...] Jeg fryser så på hendene [...] Hendene er kalde” (40-41). Kristine søker fridomen på teateret, men frys i staden. Den andre storleiken som stengjer ute fridomen på teateret, er symbolikken kring maten som knyter seg til eit assosiasjonsfelt kring kjærleik, varme og seksualitet.

Møtet med Nikolay er òg eit møte med seksualiteten: ”Han varmet meg og tente meg” (28). Kristine ynskjer seg som nemnt: ”En god varm strykekjeller” (30).

Strykemotivet går att i dramaet, både positivt og negativt. Verbet ‘å stryke’ har ei dobbel tyding. Det kan vere både kjærteikn mot hud og eit husarbeid. Strykejernet er varmt, saman med Nikolay er det ein god varme: ”Nicolay har hender som stryker over meg // hender som strykejern innstilt på hud...” (46). Strykemotivet er knytt til seksualitet som saman med Nikolay er positivt, men strykejernet kjem som ei avstraffing etter samleiet med Olsen:

KRISTINE: Hun kommer helt opp i sengen til oss
med bunadjolen og strykejernet
med glødende stein inni...og kan falle!
Og inni kjolen aner jeg min egen kropp.
Åh!

(Lyd som møte mellom ild og vann: ssssss)

Nicolay har hender som stryker over meg
hender som strykejern innstilt på hud... (46-47)

I utdraget vert det ei forvandling av strykejernet si tyding, frå den trugande glødande, til Nikolay sine hender som er varme, men som ikkje brenn. Sitatet illustrerer kjærleiken i forholdet til Nikolay. Det er dermed ein kontrast i strykemotivet, mellom dei gode strykejerna til Nikolay som er knytt til kjærleiken og dei glødande strykejerna som vert knytt til straff og skam: ”Man renser dem og setter store glødende strykejern på kroppene deres. [...] Man brenner dem. Man merker dem man renser dem med ild. [...] Man brenner dem inne med et minne. Med et arr” (47). Trongen etter varme og nærleik viser seg i ein demonisk form og som eit ledd i det som held kvinna fast i eit tradisjonelt rollemønster. Meiningsfeltet kring mat og kjærleik vidar seg ut til å omfatte seksualitet.

Det kjønnsrollemønsteret som vert teikna opp i dramaet, impliserer samstundes forventingar og krav til Kristine som ung kvinne. Giftarmålet er difor forventa i Kristine sitt liv. Ut frå samtida i dramaet heng seksualitet uløyseleg saman medgiftarmålet. Seksualitet utanfor ekteskapet er bunde til skam, slik me ser er tilfelle for Kristine. I dramaet kjem giftarmålet fram i mange samanhengar, som ein del av det tradisjonelle rollemønsteret og forventingane. Slik eg har vist tidlegare er giftarmålet òg inkludert i den barnekulturelle teksten:

Når du engang blir gift
bør du aldri trette med din mann
Men heller elske han! (31)

Giftarmålet er i dramaet interessant nok knytt opp til mat og fridom på ulike måtar. Først av Olsen: ”Her er De fri, gift Dem med meg, De, frøken Larsen, så får De det enda bedre. Jeg har nok hermetikk. Og en liten smørklatt til frokost forakter vel ikke?” (40). Olsen vil gje henne mat og fridom gjennom giftarmålet. Magda Blanc rådar derimot Kristine til å ikkje gifte seg: ”Gift Dem aldri, lille Larsen” (41). Blanc går altså mot dei tradisjonelle forventingane. Ho skil seg ut frå dei andre kvinnene i dramaet, ho er ”en stor kunstnerinde” (21) og er knytt til teateret. Blanc tilhøyrrer på dette viset den mannlege verdifæren som vert danna i *Måkespisere*. Kristine poengterer: ”Bare fru Blanc er snill. Hun gir meg silet havresuppe og tran, lær meg lese Ibsen. Hun gir meg innsikt i rollene. Hun vil hjelpe meg fram i teateret.” (41). I kontrast til Magda Blanc vert den fridomen Olsen tilbyr gjennom ekteskapet lite truverdig. Eg vil no minne om kjærleikshistoria som ligg i dramaet mellom Nikolay og Kristine. Denne kjærleikshistoria har ein open slutt, men det kjem fram at det ekteskapet Nikolay tilbyr Kristine inneber at ho må forsake teateret. Dette fell inn i den symbolske strukturen i dramaet.

Me ser at mat, kjærleik, varme og seksualitet går inn i systemet kring skiljet fridom/ fangenskap og villfugl/ tamfugl. Den lada meininga som maten får i dramaet, går inn i den same bilet- og metaforstrukturen som eg teikna opp tidlegare. Matmangel vert ein del av fridomslivet, medan mattilgang vert knytt til tamfugl-livet og fangenskap:

<u>Fridom</u>	-	<u>Fangenskap</u>
Villfugl	-	Tamfugl
Mann	-	Kvinne
Skodespelar	-	Husmor
Matmangel	-	Mat
Kulde	-	Varme
Einsemd	-	Kjærleik
		Seksualitet

Me ser her korleis det vert etablert to verdisfærar i dramaet. Den første som inkluderer skodespelaren, teateret og fridomen inneber her ei verd knytt til mannen, i motsetnad til den andre som er knytt til kvinna og mat, varme, kjærleik, men som òg bring med seg fangenskap. Kristine er knytt til begge sfærane i eigenskap av tamfugl og villfugl, begge ekskluderer verdiar ho søker. Villfuglsymbolikken gjer Kristine sitt ynskje og prosjekt tydeleg, ho har eit ynskje om å vere fri og åndeleg skapande i skodespelartilveret. Tamfuglsymbolikken speglar derimot den forventade motsette rolla hennar i samfunnet. Motsetjingsforholdet som vert danna i *Måkespisere* indikerer ein umogeleg situasjon for Kristine. Teateret er knytt til fridom, men òg til matmangel. Ein konsekvens vert at Kristine ikkje kan nå målet sitt utan å betale ein svært høg pris. Dilemmaet vert difor ein slags tragisk konflikt, der Kristine står overfor eit val mellom to sfærar som begge vil vere fatale for ho. Kombinasjonen kvinne- fridom, kvinne- kunstnar viser seg å vere umogeleg, noko som er samanfallande med krava i den kulturelle koden me såg i førre kapittel.

Prosjektet til Kristine blir definert som umogeleg i lys av dei symbolske strukturane som dramaet byggjer. Kristine søker mat i ei tid med rasjonering, samt varme og kjærleik. Dette viser seg å verte lagnadstungt for henne. Livet som kunstnar og som fri måse inkluderer ikkje trongen for mat og saknet etter varme, kjærleik og seksualitet. Ho kan ikkje halde seg i den mannlege sfæren der fridomen rår, utan samstundes å lide av matmangel, kulde og einsemd. Kjærleik, varme og nærleik er sett med verdiar som i utgangspunktet er positive, men som altså her får ei ekstra tyding av fangenskap, der ufridom er knytt til kjønnsproblematikk, som ei følgje av den kjønna fuglesymbolikken. Eit problem i denne samanhengen er likevel det at i dramaet vert måsen fanga og eten. Har ho altså ikkje noko val? Kven eller kva er det som hindrar henne i å velje? Dette fører over i eit ansvarsforhold i *Måkespisere*, kven er det som et måsen og kven er ”måkespiserne”?

KVINNA SOM TRADISJONSBERAR

Av symbolstrukturen eg har skissert opp til no, kjem det fram korleis dramaet etablerer eit sett av klart definerte rollestrukturar der handlinga endar i ein tragisk konflikt og val mellom to vonde for Kristine. Dramaet viser fram sosiale roller,

forventingar og krav til individet i høve til desse, eit språk som er gjennomsyra av desse tydingane og verdiane. Tittelen ”måkespisere” peiker ut eit ansvar hjå nokre aktørar som vert årsaka til strukturane og kodane som Kristine vert offer for. Dramaet gjev ikkje noko klart svar på kven som er ”måkespisere”. Med fokus på dei kulturelle kodane og rollemønstra Kristine må leve opp til, kan ”måkespiserne” tolkast som berarane av ein undertrykkande tradisjon. I teksten kjem det i stor grad fram at det er kvinnene, då Erken, frua og mor som uttrykkjer forventingar og krav om at rollemønstra vert følgde.

Eit hovudpoeng i dramaet er at kvinner sjølv vert skildra som dei kan hende sterkaste og strengaste formidlarane av den undertrykkande tradisjonen, med eit mogleg unntak i skodespelarinna Magda Blanc. Erken, frua og Kristine si mor utgjer etter kvart eit trekløver som speglar i kvarandre, dei deler den same posisjonen og verdisett. I scene 19 smeltar dei saman og gjentek kvarandre:

KRISTINE: Hun forfølger meg med en gul bunadkjole ...
og et strykejern hun har puttet glødende gråstein inn i ...
Hun forfølger meg innover veiene, utover myrene ...
Hun glatter og stryker ...
Hun glir over sengen min ... over meg ...
Men hun er så NYTTIG
hun samler inn strå til sengehalm
fugledun til puter
madrasser med halm og til madrasser samler hun
loppkvinner og loppemenn og lusekvinner og lusemenn
og hun glir over sengen hvor vi ligger
hvor vi ligger nakne,
stryker og glatter, glatter og stryker, og legger
blodige laken i kaldt vann straks!

MOR: Den må være glatt!

FRUE: Den må være glatt!

MOR: Den må ikke krølles!

FRUE: Den må ikke krølles!

MOR: Den må være pen pike!

FRUE: Den må være pen pike!

MOR: Den må ikke ha spor etter lek i høyet!
[...]

FRUE: Vet De hva man gjør med små hekser som Dem, Kristine?

KRISTINE: Ikke jeg!

MOR: Man renser Dem og setter store glødende strykejern på kroppene deres.

KRISTINE: Åh!

MOR OG FRUE: Man brenner dem. Man merker dem. Man renser dem med ild.

SKUESPILLERINNE: Man brenner dem inne med et minne. Med et arr. (46-47)

Denne scena har eit marerittaktig skjær over seg, som først skildrar samleiet med Olsen, og deretter ei avstraffing i det siterte utdraget. Sjølv om Erken ikkje talar i utdraget, kjenner me henne igjen i Kristine si skildring. I den gule bunadkjolen følgjer ho etter henne med nyttefilosofien, og ”legger blodige laken i kaldt vann, straks!”. Erken kjem inn gjennom mora og frua sine replikkar. Mora og frua går i eitt, dei gjentek kvarandre. Eg vil repetere Erken si skildring av reinsking av fjærkre: ”Efterat dyret er plukket, befries det for alle fjærpinder og dun ved at svides. [...] Hold dyret i vinger og ben og i stadig bevegelse over flammen, så denne kun let berører, men ikke brender dyret” (31). Dette kjem att i den samstemte replikken til mora og frua: ”Man brenner dem. Man merker dem. Man renser dem med ild”. Erken, frua og mor smeltar her saman til ei stemme, dei straffar Kristine og skapar kjensla av *skam* hjå henne.

I utdraget ser me at strykemotivet med strykejernet kjem inn att. Tidlegare viste eg korleis dette motivet i den same scena har ein positiv verdi i samanheng med Nikolay som kjærteikn og seksualitet. Strykemotivet vert tvitydig, i denne scena kjem det fram både som kjærteikn og som avstraffing: ”Man [...] setter store glødende strykejern på kroppene deres. [...] Man brenner dem inne med et minne. Med et arr” (47). Kristine vert straffa som eit seksuelt vesen. Her ser me at kvinnene dermed tek rolla som tradisjonsberarar og bødlar. Den kulturelle koden som kjem fram gjennom Erken sine oppskrifter slik me såg i kapittel to, ser me att her. Gjennom eininga i avstraffingssцена vert Erken, frua og mora til saman berarar av det tradisjonelle rollemønsteret. Slik me såg i kapittel to fordømmer dei Kristine sin draum om teaterlivet, og vil knyte henne til husmorlivet. Kan ein difor seie at det er kvinnene, tradisjonsberarane som er ”måkespisere”, i den tydinga at dei held Kristine fast i fastlagde rollemønster og hindrar henne i å utfalde seg? I denne samanhengen må ein leggje merke til at Kristine sjølv vert ein ”måkespiser”.

I scene 18 lagar Kristine til ein måkemiddag saman med Olsen:

KRISTINE: Jeg står igjen med en brun papirpakke med ti døde måker. Jeg legger måkene i vann for å bli kvitt transmaken.

OLSEN: Nei, så hyggelig, frøken Larsen, tenk De har skaffet Dem kylling! Jeg har fersk fløte! Så kan vi koke sammen noe riktig deilig! (43)

Kristine vert altså sjølv ein ”måkespiser”. Olsen forgrip seg på henne, og deretter følger den marerittaktige scena eg refererte over. Kristine vert straffa for seksuell aktivitet, for ikkje å følge den kulturelle koden. Ho er likevel ein annan type ”måkespiser”. Me ser at profetien til teatersjefen no vert oppfylt, slik han sa i scene 4, at Kristine kom til å ete måsar ein dag. Teatersjefen lista opp moglege årsaker til dette: ”for fanget frihet, overskudd, eller...den bitre nød...?” (24). Kristine som ”måkespiser” kan tolkast som at ho finn plassen sin i samfunnet. Kristine identifiserer seg seinare med måsen, ho innrømmer å ha latt seg lokke, ”jeg biter på” (49). Eit ironisk poeng her er at det er Nikolay som har gjeve henne måsane.

Me er altså tilbake til utgangspunktet for symbolikken i stykket, nemleg tittelen ”Måkespisere”. Kven er det som er ”måkespiserne”? Dramaet synest ikkje å gje eit klart svar på dette punktet. Ut frå det som har kome fram i den symbolikken som strukturerer dramaet kan me skilje ut to moglege svar:

1. ”Måkespiserne” kan vere kvinnene, tradisjonsberarane som hindrar individet i å utfalde seg. Erken si oppskrift på måsar må i dette tilfellet vere eit uttrykk for kvinnene som dei som fangar fridomen. Her har me eit feministisk poeng som peiker ut kvinnene sjølv som berarar av ein undertrykkande tradisjon. ”Måkespiserne” vert difor fangevoktarar eller destruktive overfor den individuelle fridomen. Kvinnene vert altså sjølv kritiserte.

2. Kristine er ”måkespiser”. Til slutt èt Kristine måsar slik teatersjefen profeterte. Ho identifiserer seg òg med måsen. Dette kan opne for ein eksistensiell tematikk og ein tragisk konflikt i stykket. Kristine vert stilt overfor eit umogeleg dilemma der begge utveggar medfører tap. Ho står i ein konflikt mellom fri vilje og eit bestemt utfall av arv og miljø. Gjennom Teatersjefen sin profeti er historia hennar fastsett på førehand, og ho ser ikkje feilgrepet sitt før det er for seint. I høve til den tragiske konflikten må Kristine ete måsar, ho kan ikkje leve som eit fritt individ på tvers av samfunnet sine krav.

Me ser altså at den symbolikken i stykket er gjennomgripande. Dei ulike tekstfragmenta inngår i den symbolikken som strukturerer dramaet i ein meningsheilskap. Det kjem slik fram ein fatalistisk tematikk og eit system der Kristine som kvinne ikkje har noko val. Lagnaden hennar er fastsett av eit sett med kulturelle normer og reglar. Slik kjem det fram ein kritikk av kvinna som paradoksalt nok viser seg som tradisjonsberar av haldningar som er avgrensande for individet. *Måkespisere* uttrykkjer òg ein språkleg kritikk av eit kvinneomgrep som knyter kvinna til ein ufri status og som viser kvinna som bruksgjenstand. Dette er eit språk som ligg nedfelt i ein felles kulturell kode.

OPPSUMMERING

Symbolikken i *Måkespisere* vert danna på grunnlag av metaforar, allegoriske konstruksjonar og repetisjon av bilete, ord og frasar. Dette symbolomgrepet skil seg frå romantikarane si forståing av omgrepet. Fokuset på symbolbygginga i *Måkespisere* har eit retorisk utgangspunkt inspirert av Umberto Eco og dekonstruksjonistane sin kritikk av det romantiske symbolet. Denne symbolforståinga viser at det òg eit fragmentarisk montasjeverk kan romme ein gjennomgripande symbolikk.

Måsen som tittelfigur dannar utgangspunktet for fuglesymbolikken i stykket. Han får tydingar tilknytt seg i ein allegorisk konstruksjon og vert kontrastert med dei andre fuglane i dramaet. Fuglesymbolikken dreg med seg eit sett av kulturelle konvensjonar i høve til kjønnsroller og -verdiar. Fuglane i stykket er samstundes mat, som vidare fører med seg eit assosiasjonsfelt kring kjærleik, varme og seksualitet. Desse momenta inngår i ein symbolikk som strukturerer dramaet i to fråskilde sfærar. Måsen og fridomen vert knytt til teateret og eit mannleg verd medan mat, kjærleik, varme og seksualitet er knytt til ei kvinneleg verd. Det vert slik to motsette sfærar som Kristine står mellom. Ingen av desse sfærane er moglege for henne å velje, ho står overfor eit dilemma der begge val vert umoglege for henne. Dramaet rommar konturar av ein tragisk konflikt, det rommar ein kulturkritikk og ein kritikk av eit kvinneomgrep og ein kritikk av kvinna sjølv.

KAPITTEL 4. AVSLUTNING

I resepsjonen såg me korleis forskarane plasserte *Måkespisere* i ein modernistisk tradisjon, i høve til sjangerblanding og brot med konvensjonelle former, samt tilknytning til stilhistoriske dramatradisjonar som det ekspresjonistiske drama. Samstundes kjem det fram i resepsjonen ei ganske samstemt tolking av dramaet. Frå dagspressa til artiklar kjem hovudsakleg den same tematikken til syne, ein språkleg og feministisk kritikk av handsaming av unge kvinner. Ei slik eining i tolkinga skurrar i forhold ei modernistisk framstilling, som skulle gje uttrykk for det mangfaldige og fleirtydige. Me har sett korleis tekstfragmenta i montasjen går inn i ein meningsheilskap som ikkje er så fragmentarisk likevel. Dette vert styrka av ei symboldanning som oppstår ved koplingar mellom motiv, metaforar og gjentakingar i replikkane.

I *Måkespisere* kjem det fram ein meiningstotalitet der måsen vert knytt til fridom, og kontrastert til tamfugl og kvinna. Det vert dermed eit tematisk fokus på eit kvinneomgrep, der kvinna vert utnytta og brukt, samstundes som ho òg vert kritisert. Dramaet avslører ein kulturkritikk av tradisjonsberarane av eit rollemønster og eit samfunnssyn som hindrar den unge kvinna sin fridom. I denne samanhengen er det ein kulturkritikk av tradisjonsberarane si formidling av tradisjonen og rollemønsteret dei eldre kvinnene formidlar. Kritikken omfattar òg haldninga som vert uttrykt overfor teateret og skodespelaren, samt fridomsavgrensinga for den unge kvinna i ein lågare samfunnsklasse. Den kulturkritikken som kjem fram, omfattar òg språket. Den kulturelle koden som vert tydeleg gjennom Erken, der fuglar og kvinner blir parallelle fenomen, viser eit språk me har vore –og kan hende enno, er ein del av, eit språk der normer og reglar ligg nedfelt. Med dette opnar teksten for eit metaspråkleg perspektiv.

Røysta og tekstbitane frå Erken fortel altså om og legg distanse til fastlagde førestillingar. Desse har i siste omgang med forståinga av omgrepet 'kvinne' å gjere.

Samstundes ligg det òg ein meir feministisk kulturkritikk i dramaet. Kristine verdset seg sjølv og vert verdsett av andre ved at ho har "pene ben". Dette tematiserer kvinna som kropp og hennar verdi som seksuelt objekt. Kristine vert utnytta av kolonialhandlar Olsen. Ho søker sjølv kjærleik og seksualitet, noko ho vert straffa for med ei skamkjensle av dei eldre kvinnene, tradisjonsberarane. Dramaet viser fram ei ung kvinne som medvite søker kjærleik og seksualitet, og eit fritt og sjølvstendig liv –som viser seg å vere umogleg å kombinere. Me ser at symbolikken lukkar Kristine inne i ei nærast fatalistisk tolking der kvinna er fanga same kva. Dramaet viser med dette opp nokre samanhengar som kan diskuteras. Er det ein mogleg kombinasjon det Kristine ynskjer? Det er i alle høve ei synleggjering av overførarar av eit kvinneomgrep og ein kulturell kode som ho vert offer for, og dermed ein kritikk av kvinnene sjølv.

Kan det vere eit ufrivillig fatalistisk syn som kjem fram i *Måkespisere*? Eg vil peike på at det er ironiske perspektiv i dramaet som samstundes dreg meiningsheilskapen i tvil. Desse perspektiva kjem fram gjennom replikkar og kommentarar som gjev ironiske og parodiske perspektiv på Kristine. Ho vert til tider noko komisk og patetisk, ho viser seg som klønete, mistar bøkene i oppvasken og deklamerer patosfylt. Kristine viser i tillegg eit pragmatisk syn på kunsten som det vert oppretta ein distanse til. Den strenge tolkinga symbolikken bringar med seg vert mjuka opp av desse ironiske trekka. Likevel meiner eg at dette ikkje er sterkt nok til å skape eit mangfald av meining i lys av eit modernistisk ideal.

Den heilskaplege tematikken me finn i dramaet gjer at me kan undersøkje andre moglege periodeplasseringar. Er "modernisme" den beste eller einaste nemninga å relatere dramaet til? Måten historiske detaljar vert nytta i *Måkespisere* opnar kan hende for eit postmoderne perspektiv: Grensa mellom fiksjon og fakta vert utprøva. Kan *Måkespisere* plasserast i glidinga mellom modernisme og postmodernisme? I denne samanhengen vil eg kort nytte høvet til skissere ei alternativ tolking av dramaet i eit postmoderne lys.

POSTMODERNE DRAMA?

Litteraturvitaren Linda Hutcheon legg i *A Poetics of Postmodernism* (1988) vekt på ein flytande overgong mellom det modernistiske og det postmoderne. Eit prinsipp ved det postmoderne som svært ofte går att er det parodiske. Parodien er paradoksal i seg sjølv ved at den både innlemmer og utfordrar det som vert parodierte. Namnet "postmodernisme" viser den same tendensen som det parodiske nettopp det at det postmodernistiske markerer avstand frå det modernistiske, samstundes som det er ei fortsetjing av det føregåande. Altså ikkje eit markant skilje med modernismen, men ein flytande overgang (Hutcheon 1998:13). For Hutcheon er postmodernismen eit motsetnadsfylt fenomen der dei kulturelle uttrykka både brukar og misbrukar dei konseptane som vert utfordra. Eit viktig omgrep og paradoks for Hutcheon er "presense of the past" og som ho meiner gjer seg gjeldande på mange måtar i kunst prega av postmodernismen.

Hutcheon tek utgangspunkt i og viser med døme frå ein romansjanger ho kallar "historiographic metafiction". Dette er romanar som er reflekterande over si eiga form og som samstundes inneheld historiske hendingar og personar. I tillegg ser ein i desse romanane eit medvit om historie og fiksjon som menneskelege konstruksjonar (Hutcheon 1988:5). Dei inngår både i den litterære og den historiske diskursen, er dokumentariske, men gjev likevel ikkje slipp på det litterære. Dette er ein type litteratur som ho meiner er prototypisk for postmodernismen. Skiljet mellom det litterære og det historiske vert utfordra og begge vert framstilt som lingvistiske konstruksjonar. Eit postmoderne prosjekt er å konfrontere det paradoksale i ein historisk representasjon, det spesielle mot det generelle. Fordi litteraturen er fiksjon er den korkje sann eller falsk (Hutcheon 1988:111). I historiografiske metafiksjonar vert skiljet mellom det fiksjonelle og det dokumentariske, det litterære og det ikkje-litterære problematisert.

I *Måkespisere* finn me ei slik problematisering av det litterære og det ikkje-litterære ved gjennom vridinga på Erken sine oppskrifter. Sakprosateksten vert nytta som litteratært materiale. Dramaet inneheld òg dokumentariske trekk og historiske fiksjonelle element. *Måkespisere* skildrar eit historisk teatermiljø i Bergen under den

andre verdskrigen. Kristine speler roller på Kjellerteatret, som har klare likskapar til Komediateateret, som eksisterte i Bergen frå 1933- 1964. Det spesielle teatermiljøet på Komediateateret er skildra av Kari Gaarder Losnedahl i boka *Komediateateret 1933-1964* (1996). Teateret var kjent for elleville komediar og god stemning i salen. Det heldt til i kjellaren i Vestre Torggate 5-7. Komedia var eit uhøgtideleg teater der ein kom inn rett frå gata og inn i teatersalen. Publikum var fiskarar og bønder frå områda rundt Bergen, Komedia fekk difor tilnamnet ”strileteater”. Følgjeleg var ikkje Komedia rekna for å vere ”fint”, og det var få bergensarar som vitja teatret.

Tilskodarane fekk presentert kjende miljø på scena, då repertoaret for det meste var folkekomediar med miljø frå vestnorske fjell- og fjordbygder. På scena vart det nytta daglegtale, noko som i praksis vil seie striledialektar, som stod i stil til dramatikken som vart spela. Folkekomedien ”fjelebodstykket” som det vert kalla i *Måkespisere*, *Bertels gjenvordigheter* vart ein stor suksess på Komediateatret og vart oppført med jamne mellomrom. Kristine Larsen debuterer i nettopp dette stykket. Teatersjefen ved Komedia under krigen, Lars Nygard, dukkar opp som teatersjef Nygard i *Måkespisere*, som me ser oppført i rollelista som ”Sjef og instruktør v/ Kjellerteatret” (18). I scena frå Kjellerteatret er replikkane til sjefen ved Kjellerteatret merka med ”Nygard”. Me kjenner altså klart att Komedia og miljøet der i *Måkespisere* og Kjellerteatret. ¹³

Den Nationale Scene tilhøyrer den motsette sida av det sosiale skiljet i teaterlivet i Bergen på denne tida. Teaterpersonar frå tretti- førtitalet som høyrte til ved DNS, er representert i *Måkespisere*. I dramaet møter me Sverre Jordan og Magda Blanc, høvesvis kjend komponist og skodespelarinne ved Den Nationale Scene. Dei to teaterscenene representerer eit sosialt skilje i kunstlivet. I *Måkespisere* dannar teatera utgangspunkt for eit skilje mellom finkultur og folkekultur som vert spegla i teksten. Skiljet mellom DNS og Komedia kjem òg fram ved dramatisk intertekst. *Bertels Gjenvordigheter* er ikkje eit allment kjent stykke slik *Gengangere* er det. Slik sideteksten viser, er *Bertels Gjenvordigheter* eit lite kjent stykke og er presentert i

¹³ Losnedahl har med ei tilvising til *Måkespisere*: ”I hørespillet *Måkespisere* av Cecilie Løveid kan Komediateaterets atmosfære fornemmes” (Losnedahl 1996:54). Av meir kuriøse detaljar kan nemnast at ei av skodespelarane som debuterte ved teateret våren 1940, var Ingrid Meyer, mora til Løveid, slik Kristine Larsen debuterer på Kjellerteatret i *Måkespisere* våren 1940. Ein annan detalj som kjem fram hjå Losnedahl er at ei ung skodespelarinne Gudrun Møklebust i likskap til Kristine i *Måkespisere*, las med Magda Blanc (Losnedahl 1996:29).

dramaet med både forfattar og utgåve, i motsetnad til kva som er tilfelle med *Gengangere*. I teksten vert det dermed inkludert eit stykke gløymt dramahistorie, og Kjellerteatret minner om ein del av ei mindre kjent teaterhistorie. Samstundes vert denne folkekomedien opphøgd på same nivå som klassikaren *Gengangere* ved at begge tekstane er inkludert på same måte i sideteksten og i ei intertekstuell tolking. *Måkespisere* inkluderer på lik line element frå både finkultur og folkekultur.

Det er ikkje vanskeleg å finne fleire historiske detaljar i dramaet. Til dømes kan eg nemne slik Stegane peiker på, at folk faktisk åt måsar under krigen (Fidjestøl 1994:642). "Gi Føreren Et Barn-kampanjen" (49) som Kristine gjer barnet sitt til er henta frå krigshistoria. Veslemøy Kjendsli fortel at "Gi Føreren et barn!" var ein parole for organisasjonen Lebensborn under krigen (Kjendsli 2001:46). Detaljane viser ein forfattar med stor kjennskap til teater-, lokal-, og krigshistorie. Samstundes har Løveid tydeleg ein fri omgang med dei historiske fakta. Erken får tillagd oppskrifter ho ikkje har skrive, historiske personar som Blanc, Jordan og teatersjef Nygard opptrer som aktørar i *Måkespisere*. Komediateateret er ikkje nemnd med sitt rette namn, men kalla Kjellerteatret. Dei historiske detaljane i teksten fører til at blikket vert vendt mot ei ekstern historisk røynd. Lesaren spør seg om det Kristine si historie er "verkeleg", men det poetiske språket, tekstfragmenta og fiksjonaliseringa gjer at lesaren samstundes vert dregen i motsett retning. Lesaren møter ein fiksjonstekst, men det er ein tekst der grensene mellom fiksjon og fakta vert utfordra.

Dramaet er paradoksalt ved at det både innset og viskar ut grensa mellom fiksjon og historie. Saman med dei historiske teatermiljøa som dramaet skisserer, legg stykket føresetnader for ei meir politisk lesing, med tanke på den krigssituasjonen *Måkespisere* utspeler seg i. Dramaet utspeler seg i tida kring den andre verdskrigen, og den fridomssymbolikken som kjem fram, kan ein sjå i samanheng med okkupasjonen av Noreg og den kampen for fridom som då vart ført. Dette gjev ei tolking av stykket som fører til ei anna tyding av fridomen kring måsen og Kristine?

Andsynes det postmoderne dramaet kan ein utvide materialet til å sjå ein samanheng mellom fleire av Løveid sine drama som har utgangspunkt i historisk materiale. I fleire seinare drama etter *Måkespisere* har ei stor vekt av historisk materiale. I dei fire siste drama hennar kjem dette særleg fram. Her vert biografisk materiale teke i bruk:

Barock Friise (1993) om barokkens Zille Gad, *Maria Q* (1994) om Maria Quisling, *Rhindøtrene* (1996) som skildrar Hildegard von Bingen, og *Østerrike* (1998) der den austerriske filosofen Ludwig Wittgenstein er i fokus, og er sett i scene på ein måte som Løveid kallar ein overmaling av Ibsens *Brand*.

LITTERATURLISTE

Albersmeier, Franz-Josef, 1982, "Collage und Montage im surrealistischen Roman: Zu Aragons *Le Paysan de Paris* und Bretons *Nadja*.", *Lili Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 46 (12):46-63

Alnæs, Jørgen, 2001, "Montasje. Fragmenter i en totalitet?", *Bøygen* 1:6-15

Andersen, Merete Morken, 1995, "Å føde et barn og glemme det igjen på veien", *Vinduet* 2:2-9

Andersen, Merete Morken, 1998, "Dramaets veier er guddommelige. Cecilie Løveid i samtale med Merete Morken Andersen", *Livsritualer*, Merete Morken Andersen, Oslo: Gyldendal

Andreassen, Vibeke Sofie, 1996, "Å plukke fjæra av unge høner", *Nordica Bergensia* 11: 80-101

Aristoteles, 1997, *Poetik*, på dansk ved Poul Helms, København: H. Reitzels

Arntzen, Knut Ove, 1998, "Cecilie Løveid og ny dramaturgi. Et vendepunkt i ny norsk dramatikk og teater eksemplifisert med *Balansedame* på Den Nationale Scene i 1986", *Livsritualer*, Merete Morken Andersen, Oslo: Gyldendal

Arntzen, Knut Ove, Trond Olav Svendsen, Morten Moi 1991, *Kunnskapsforlagets teater og filmleksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget

Biedermann, Hans, 1994, *Symbolleksikon*, omsett av Finn B. Larsen, Cappelen

Borgersen, Sigrun, 1984 a, "På kant med genrene", *Vinduet* 3:19-23

Borgersen, Sigrun, 1984, *Hørebilder: en analyse av Cecilie Løveids dramatikk*, hovudoppgåve i Nordisk -Universitetet i Oslo

Bürger, Peter, 1998, *Om avantgarden*, omsett av Eivind Tjønneland, Oslo: Cappelen akademisk forlag

Eisenstein, Sergej, 1972, *Udvalgte skrifter*, omsett av Troels Andersen, Eli Christiansen, Ole Vesterholt, Holstebro: Odin teatrets forlag

Engelstad, Irene, [et al.] 1990, 1940-1980, *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bind 3, Oslo: Pax

- Erken, Henriette Schönberg, 1996**, *Stor kokebok for større og mindre husholdninger*, Oslo: Aschehoug
- Eco, Umberto, 1984**, *Semiotics and the Philosophy of Language*, London: Macmillan
- Eyde, Benedicte, (red) 1998**, *Klangen av knust språk*, Landslaget for norskundervisning: Cappelen
- Faldbakken, Knut, 1977**, "Å være med i seg selv – Portrett av Cecilie Løveid", *Vinduet* 2:10-15
- Fidjestøl, Bjarne [et al.] 1994**, *Norsk litteratur i tusen år: teksthistoriske linjer*, Oslo: Landslaget for norskundervisning: Cappelen
- Hemmer, Bjørn, 1978**, *Ibsen og Bjørnson. Essays og analyser*, Oslo: Aschehoug
- Hutcheon, Linda, 1988**, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge
- Ibsen, Henrik, 1978**, *Kjærlighedens komedie*, Oslo: Gyldendal
- Ibsen, Henrik, 2000**, *Gengangere*, i *Nutidsdramaer 1877-99*, Oslo: Gyldendal
- Kittang, Atle, 1998**, "Cecilie Løveid si tid eller Teateret som forvandling", *Livsritualer*, redigert av Merete Morken Andersen, Oslo: Gyldendal
- Kittang, Atle, 1998**, "Anne Revisited 1968/1998", *Norsklæraren* 4: 49-54
- Kjendsli, Veslemøy, 2001**, *Skammens barn*, Oslo: Egmont
- Kortner, Olaf, Preben Munthe, Erik Tveterås, 1979**, Er-F, *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*, bind 4, Oslo: Kunnskapsforlaget
- Kvideland, Reimund, 1997**, "Verbal trading i sosialiseringprosessen", *Barns kultur*, redigert av Tone Birkeland og Gunvor Risa, Landslaget for norskundervisning: Cappelen
- Losnedahl, Kari Gaarder, 1996**, *Komediateatret 1933-1964*, Bergen: Alma Mater
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg, 1998**, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lunden, Eldrid, 1983**, "Vinteren revnar", *Nordisk profil (Kritikkjournalen)* 2: 55-56
- Løveid, Cecilie, 1983**, *Måkespisere. Tre spill for radio og scene*, Oslo: Gyldendal
- Løveid, Cecilie, 1986**, "Når ideene aldri tar slutt", *Dyade* 1/2: 58-71

- Markussen, Bjarne, 1998**, "Hverdagslige katastrofer. Om *Måkespisere*", *Livsritualer*, redigert av Merete Morken Andersen, Oslo: Gyldendal
- Møller Jensen, Elisabeth, [et al.], 1997**, På jorden: 1960-1990, *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, bind 4, København: Rosinante/ Munksgaard
- Nelson, Robert J, 1971**, *Play within a Play. The Dramatist Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, New York: Da Capo Press
- Nygaard, Knut og Eiliv Eide, 1977**, *Den nationale scene 1931-1976*, Oslo: Gyldendal
- Pfister, Manfred, 1991**, *The Theory and Analysis of Drama*, omsett av John Halliday, New York: Cambridge
- Rottem, Øystein, 1997**, Inn i medietidsalderen, *Norges Litteraturhistorie*, bind 7, redigert av Edvard Beyer, Oslo: Cappelen
- Selsnes, Geir, 1993**, "Måkens poetikk: dramatisk form som tema i Tsjekhovs skuespill", *Edda* 1: 62-74
- Seymour-Smith, Charlotte, 1986**, *Macmillan Dictionary of Antropology*, London: Macmillan
- Skei, Hans H, 1995**, *På litterære lekeplasser: Studier i moderne metafiksjonsdiktning*, Oslo: Universitetsforlaget
- Stein, Gertrude, 1973**, *The Geographical History of America*, New York: Vintage Books
- Szondi, Peter, 1972**, *Det moderna dramats teori 1880-1950*, omsett av Kerstin Derkert, Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Sørensen, Bengt Algot, 1963**, *Symbol und Symbolismus in den Ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, København: Munksgaard
- Tjønneland, Eivind, 1998**, "Fablens fragmentering- noen strøtanker om Cecilie Løveids drama *Måkespisere*", *Nordica Bergensia* 17: 29-37
- Tsjekhov, Anton, 1992**, *Måken*, omsett av Kjell Helgheim i *Måken - fra Stanislavskij til Ototmar Krejca*, Oslo: Solum
- Tu, Torvald, utan årstal**, *Bertels Gjenvordigheter*, upublisert manuskript, Teaterarkivet i Bergen
- Weisinger, Herbert, 1964**, *The Agony and the Triumph: Papers on the Use and Abuse of Myth*, Michigan, Ann Arbor: The State University Press
- Wærp, Henning Howlid, 1998**, "Romantikken" i *Nye tilbakeblikk*, redigert av Alvhild Dvergstad, Oslo: Landslaget for norskundervisning: Cappelen

AVISMELDINGAR

Eide, Eiliv, 1983, "To kvinner skriver drama", *Bergens tidende*, 22.06.83

Jarto, Gro, 1982, "Overraskende "Måkespisere" i Radioteateret", *Dagbladet*
13.04.82

Lange-Nielsen, Sissel, 1982, "Fritt efter Schönberg Erken", *Aftenposten* 13.04.82

Røed, Liv Herstad, 1982, "Blinkskudd i Radioteateret", *Verdens Gang*, 14.04.82

Rastad, Unni, 1982, "Med Henriette i hovedrollen", *Arbeiderbladet*, 14.04.82

Starheimsæter, Herman, 1983, "Ein særmerkt dramatkarprofil", *Gula tidend*,
02.07.83

SAMANDRAG

Hovudfagsavhandling i nordisk litteratur
Nordisk institutt, Universitetet i Bergen
Gudrun Urd Sylte, februar 2002

Stykkevis og delt? Montasje og symbolikk i Cecilie Løveids *Måkespisere*.

Avhandlinga tek utgangspunkt i resepsjonen kring dramaet *Måkespisere*. Det kjem fram ei relativt samstemt tematisk tolking av dramaet som knyter det til ei feministisk lesing. Samstundes er det stor eining om ei plassering av dramaet i samanheng med modernisme. Denne eininga i resepsjonen kjem fram trass at forskarane nærmar seg dramaet med ulike perspektiv. I mi analyse av dramaet ynskjer eg å undersøkje kva som skapar denne eininga i synet på dramaet. Med ei retorisk tilnærming til teksten undersøkkjer eg *Måkespisere* som ein montasje og i høve til symbolikken strukturerer stykket.

Kapittel to tek for seg *Måkespisere* som montasje, Franz-Josef Albersmeier handsamar omgrepa collage og montasje i litteraturen. Peter Bürger viser korleis innføringa montasjeteknikken i kunstverda braut opp konvensjonen om kunstverket som ein organisk heilskap. I den første hovuddelen av kapitlet tek eg for meg dei tekstane som inngår i montasjen og det desse teksttypane bring med seg. I den andre delen undersøkkjer eg korleis det vert oppretta ein samanheng mellom tekstfragmenta i montasjen. Her er tolkingsaspektet ved montasjen viktig, der eg ser fragmenta i forhold til kvarandre og den meininga som vert oppretta. Dei intertekstlege referansane i dramaet gjev tolkingsnøklar til den tematiske heilskapen. Eg peiker til slutt på den drama- og kunsttematikken som *Måkespisere* rommar.

I kapittel tre undersøkkjer eg den symbolikken som kjem fram i dramaet. Med bakgrunn i ei retorisk innstilling til symbolikk etter Umberto Eco og dekonstruksjonistane sin kritikk av det romantiske symbolet, ser eg korleis montasjen har ein strukturerande og gjennomgripande symbolikk. Denne symbolikken lukkar inne ei meining som kring kvinna sine føresetnader som kunstnar. Symbolikken skapar eit skilje mellom ein mannleg og ein kvinneleg sfære. Symbolikken avslører ein kulturkritikk og kritikk av eit kvinneomgrep, men og av kvinna sjølv.

I det avsluttande kapitlet kjem eg fram til at den meiningsheilskapen som kjem fram i resepsjonen er sameinleg med den meininga som kjem fram gjennom analysen av montasjeforma og den symbolikken som ligg her. Vidare peiker eg på ei mogleg tilknytning til eit postmoderne perspektiv i dramaet, og trekk trådar til andre drama av Løveid- postmoderne på grunn av dei historiske detaljane.