



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

TEAT350

Mastergradsoppgave i Teatervitenskap

Høst 2021

Dramaturgi i Lene Therese Teigens scenekunstarbeid

-En casestudie av *LIVIA's ROM* og *Tiden uten bøker*

Anette Fedje Buseth

Abstract

This thesis is a case study of the dramaturgy in the performances *LIVIA'S ROOM* and *Time without books*, written and directed by Lene Therese Teigen. She is a Norwegian writer and director. I try to contextualize these two projects by looking at her work on feminism and history in previous project. Historically I connect her to the project-theatre in Norway. In my thesis I have two different parts about dramaturgy. One with the understanding of dramaturgy as process, and one where I use an understanding of dramaturgy as a model to discuss her work. In the first one I discuss the process in *LIVIA'S ROOM* which I observed. In this part I discuss how their way of organizing the work during the process affects the performance. I also discuss her work with historical content and how the feminist critique of this content effected the performance. In the second part I discuss her work in the two projects in the perspective of Knut Ove Arntzen's term dramaturgy of equivalence. After I have analysed the two projects, I compare them to see if it is possible to see some tendencies in her artistic work.

Takk!

Takk til Lene Therese Teigen for muligheten til å følge arbeidet hennes og for å hjelpe meg å organisere det praktiske rundt dette arbeidet. Hun har og vært til stor hjelp ved å gi meg tilgang på materiale som ikke er utgitt.

Takk til de andre medvirkende i prosjektene som også har tatt meg godt imot i mitt arbeid.

Takk til mine veiledere Knut Ove Arntzen, Anna Watson og Ulla Kallenbach for god veiledning.

En ekstra takk til Knut Ove Arntzen som fulgte prosjektet etter han ikke lenger var min veileder.

Takk til Máríta Charlotte Pedersen Fossum for gjennomlesing av oppgaven og språkvask. En ekstra takk for at hun har holdt meg mentalt stabil.

Takk til Carmen Hedlund Quintanilla for gjennomlesing av oppgaven og språkvask.

Takk til Linnea Reitan Jensen for god støtte og praktisk hjelp.

Takk til medstudenter for god støtte og mange interessante samtaler gjennom studietiden.

Takk til venner og familie for støtte og gode ord.

Innhold

Abstract	1
1. Introduksjon.....	6
1.1 Hvem er Lene Therese Teigen	6
1.2 Introduksjon av de to prosjektene.....	7
1.2.1 <i>Tiden uten bøker</i>	7
1.2.2 <i>LIVIA's ROM</i>	8
1.3 Teigens rolle i de to prosjektene.....	9
2. Teori og fremgangsmåte.....	10
2.1 Materiale:.....	11
2.1.1 <i>LIVIA's ROM</i>	11
2.1.2 <i>Tiden uten bøker</i>	13
2.1.3 Annet materiale	13
2.2 Hermeneutikk som innfallsvinkel.....	14
2.3 Dramaturgi - teaterets komposisjon.....	15
2.3.1 En prosessorientert dramaturgiforståelse.....	16
2.3.2 Hva er en regissør?	17
2.3.3 Devised theatre	17
2.3.4 Dramaturgi som modell.....	18
2.3.5 Likestilt dramaturgi	18
2.3.6 Visuell Dramaturgi	20
2.3.7 Simultan dramaturgi	20
2.3.8 De tre modellene sett i forhold til hverandre.....	21
2.3.9 Likestilt dramaturgi som inngang til Teigens forestillinger	21
2.3.10 Om Kirbys essay "On Acting and Not-Acting"	22
2.3.11. Den aktive tilskueren - tilskuerens blick.....	22
2.4. Teigen og det postdramatiske.....	23
2.5 Illusjon og fiksjon.....	24
2.6 Feminisme og historiografi - nylesning av historien.....	24
3. Teigens arbeid sett i kontekst	28
3.1 To tidlige tekster som har påvirket Teigens virke	28
3.2 Produksjonene i historisk kontekst.....	30
3.2.1 Prosjektteateret	30
3.2.2 Teigen i kontekst av prosjektteateret.....	33
3.3 Kjønn og feminisme i Teigens arbeid	34
3.3.1 Teigens holdning til feminisme	34

3.3.2 Det flerstemmige – kvinnen som individ	35
3.4 Teigens arbeid med kjønn og historie:	38
3.4.1 <i>DeSK - Dette skrev kvinner</i>	38
3.4.2 <i>Tulla Larsen – Mathilde Munch</i>	39
3.5 Teigens arbeid med historie i tidligere produksjoner	39
3.5.1 <i>Arkeologene</i>	40
3.5.2 <i>Tiden uten bøker</i>	40
3.6 Er Teigen auteur?	41
4. En prosessorientert dramaturgiforståelse i <i>LIVIA's ROM</i>	43
4.1 Arbeidsmetoden i prosjektet - mellom tradisjonell teaterproduksjon og devised theatre.....	43
4.2 Verksted som arbeidsform.....	44
4.3 Aktørenes involvering i skriveprosessen.....	45
4.4 En delvis åpen dramaturgi	46
4.5 To hovedfokus som setter premisser for prosessen	46
4.6 Historiske fakta som inngang	47
4.6.1 Reisen til Roma	48
4.6.2 Konferansen.....	49
4.6.3 Dokumentarisk i prosess - ikke i produkt.....	49
4.6.4 Historiografi som virkemiddel	50
4.6.5 <i>Veven og Loom choreography</i>	51
4.7 Nylesning av historien i et feministisk perspektiv.....	52
5. Dramaturgisk analyse av forestillingene	56
5.1 <i>LIVIA's ROM</i>	57
5.1.1 Teksten	57
5.1.2 Det scenografiske rommet.....	58
5.1.3 Visualitet vs. tekstualitet	59
5.1.4 Publikums plassering.....	60
5.1.5 Aktørenes interaksjon med publikum.....	61
5.1.6 Simultanitet i tid	61
5.1.7 Romlighet vs. frontalitet.....	63
5.1.8 Spill vs. ikke-spill.....	63
5.2 <i>Tiden uten bøker</i>	65
5.2.1 Teksten	65
5.2.2 Det scenografiske rommet.....	66
5.2.3 Visualitet vs. tekstualitet	67
5.2.4 Publikums plassering.....	67

5.2.5 Aktørenes interaksjon med publikum.....	67
5.2.6 Simultanitet i tid – minnene og nåtid	68
5.2.7 Romlighet vs. frontalitet.....	69
5.2.8 Spill vs. ikke-spill.....	70
5.3 Sammenligning av forestillingene	72
6. Avsluttende diskusjon	74
Litteraturliste	77

1. Introduksjon

I denne masteroppgaven skal jeg undersøke dramaturgi i Lene Therese Teigens arbeid ved å bruke *Tiden uten bøker* og *LIVIA's ROM* som mitt hovedfokus. Utover dette håper jeg at jeg ved å fokusere på disse to eksemplene, samt kontekstualiseringen av arbeidet, kan si noe mer helhetlig om Teigens arbeid gjennom å trekke ut noen tendenser. Oppgaven har 6 kapitler. Disse består av en introduksjon hvor jeg presenterer Teigen og de to prosjektene, for så å gå inni i teori og fremgangsmåte hvor jeg vil definere begrepene jeg skal bruke og materialet jeg skal se på. Videre er det et kapittel hvor jeg ser på arbeidet i kontekst, teaterhistorisk og i kontekst av feminisme og historie som fokus i Teigens arbeid. Så går jeg videre til å undersøke prosessen jeg har observert ved en prosessorientert forståelse av dramaturgi som innfallsvinkel. Etter det vil jeg se på de to visningene av prosjektene ved å diskutere de opp mot modellen likestilt dramaturgi, før jeg kommer med en avsluttende diskusjon.

1.1 Hvem er Lene Therese Teigen

Lene Therese Teigen er født Oslo i 1962. Hun er utdannet Cand.Philol. i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen og har hatt flere roller gjennom sin karriere. Hun er dramatiker, regissør, dramaturg og forfatter.(Bruun og Bikset 2020)

Hun har arbeidet med flere medier, både radio, film og teater. Hun skrev sin hovedfagsoppgave: "*Besyv*" : nye dramaturgiske perspektiver i norsk teater, film og fjernsyn basert på denne interessen. Her diskuterer hun likheter og ulikheter i hvordan de forskjellige mediene/fagfeltene forholdt seg til dramaturgi og dramaturgens rolle. (Teigen 1991)

Hun har i sin karriere vekslet mellom å skrive og sette opp egne tekster, og å regissere andres tekster. Flere av tekstene hennes har blitt oversatt til forskjellige språk. Hennes første store produksjon som regissør og dramatiker var *Mater Nexus*. Dette er en av tekstene som har blitt oversatt og har blitt vist i Oslo, Stockholm, Gøteborg, Helsinki og i Tokyo. (Teigen 2021b, 219-223) Hun har arbeidet både innenfor institusjonene og i det frie feltet.

Hun er kjent for arbeid med kjønn og likestilling og har vært president i Women Playwrights International fra 2010-2015(Bruun og Bikset 2020). I tillegg til dette er nylesning av historie aktuelt i flere av hennes prosjekter. Dette aspektet vil jeg komme tilbake til senere i arbeidet. Hun arbeider med forskning og «Integrasjon av forskning og kunstnerisk virksomhet står

sentralt i hennes produksjon» (Bruun og Bikset 2020). Dette er perspektiver som også er relevant for prosjektene jeg arbeider med i denne oppgaven, så dette vil bli diskutert senere i oppgaven, både i kontekstualiseringen og arbeidet med prosessen. Hun viser en vilje til å ta med virkeligheten inn i kunsten uten at dette gjør at hun tar avstand fra fiksjonen i arbeidet.

1.2 Introduksjon av de to prosjektene

Jeg har valgt å legge to eksempler til grunn for min analyse. Begrunnelsen for dette er at det hovedsakelig er disse to prosjektene hun har arbeidet med i perioden jeg har satt meg inn i arbeidet hennes og dermed er de de mest tilgjengelige. Slik sett kan en tenke på denne oppgaven som et utsnitt av et kunstnerskap som jeg prøver å se i kontekst.

1.2.1 *Tiden uten bøker*

Tiden uten bøker er et prosjekt som tar utgangspunkt i diktaturtiden i Uruguay i 1973-1985. Prosjektet startet som et samarbeid mellom Teigen og regissøren Cecilie Caballero Jeske som er regissør i Uruguay. Deres samarbeid startet ved at Jeske ønsket å arbeide med en norsk kvinnelig dramatiker og bestemte seg for å sette opp Teigens tekst *Square*. Teigen reiste til Uruguay for å være med på de siste prøvene og for å se premieren. Teigen var fornøyd med samarbeidet og de ble enige om at de måtte arbeide mer sammen. (Teigen 2018, 117-119) «Cecilia vil regissere noe mer jeg har skrevet, og jeg vil skrive noe nytt til henne, inspirert av hva hun har fått til med *Square*» (Teigen 2018, 119)

Under besøket i forbindelse med *Square* fikk Teigen høre litt om Uruguays historie og Jeskes historie om å være i eksil i Norge for så å komme tilbake Uruguay etter diktaturtiden og hvordan landet ikke har tatt et oppgjør etter diktaturet. De bestemte seg for at det var dette de ønsket at prosjektet skulle handle om. Arbeidet startet med at Teigen gjorde research og noen dybdeintervju, blant annet med faren til Jeske. Teigen begynte så å skrive en tekst som Jeske oversatte til spansk før de hadde et verksted med fire skuespillere i Uruguay. På dette tidspunktet var det allerede bestemt at Jeske også skulle komme til Norge ca et halvt år senere for å være med på et verksted med norske skuespillere. Målet var å lage en tekst som ikke er så stedsspesifikk at et norsk publikum ikke kan relatere til det. (Teigen 2018, 119-123)

Forestillingen tar for seg situasjonen i Uruguay etter diktaturet og spenningene mellom generasjonene som opplevde diktaturet og de som er født etter. Hvordan kan de kommunisere,

og hva snakker en om når forståelseshorizonten oppleves så ulik? «Spørsmål stykket reiser, dreier seg både rundt hva som skal huskes – og hvorfor – og hva som skal glemmes – og hvorfor.» (Nystøyl 2018, 42).

Stykkets struktur består av sammenflettede historier fra forskjellige familier og individers møte med disse problematikkene og i møtet med minnet.

Forestillingen hadde urpremiere ved Teatro Solis i Montevideo 9.mai 2018 og ble oversatt til spansk av Jeske. Forestillingen hadde norgespremiere hvor Teigen hadde regi 17. januar 2020 (HouseofStories:TidenUtenBøker).

1.2.2 *LIVIA 's ROM*

LIVIA 's ROM er et prosjekt som startet for fullt etter et møte mellom Lene Therese Teigen, komponisten Thuridur Jonsdottir og tekstilkunstneren Ingrid Aarset i Roma i januar 2018. De var på et artist-in-residence på Circolo Scandinavo/ Nordisk Kunstnerforening. Teigen var der for å starte arbeidet med sitt prosjekt hvor hun ønsket å arbeide med Livia Drusilla (Romerriketets første keiserinne, født: 58 fvt. død: 29 evt. (Andersen og Iddeng)) og rommet som var funnet i Livias villa (Villa ad Gallina Albas). De gikk sammen for å gjøre research, og kontaktet Lovisa Brännstedt ved Lunds Universitet som skrev sin doktorgradsavhandling, *Femina princeps Livia's position in the Roman state*, om Livia og hennes posisjon i det romerske samfunnet (Brännstedt 2016). Dette resulterte i at Brännstedt ble med i prosjektet og de dannet en nordisk prosjektgruppe med et mål om å «kunne formidle nye måter å forstå Livia på».(2018, 4)

Prosjektet har hentet sin inspirasjon fra freskene som ble funnet i et underjordisk rom i Livias villa. Dette rommet er nå utstilt ved Museo Nazionale Romano - Palazzo Massimo alle Terme. Freskene har motivet til en hage som er i full blomst og de dekker alle veggene i rommet (Cole 2017, 7). Det er dette rommet som setter premissene for forestillingen. Hva har dette rommet opplevd? Hva har det sett og hørt? Hvem har det møtt? Rommet er datert til tiden Livia eide villaen.

Rommet er en egen karakter i stykket, det har en egen monolog som er delt i tre deler, og det er rommet som er den røde tråden mellom de forskjellige scenene. Alle karakterene en møter har med all sannsynlighet vært inne i rommet på ett eller annet tidspunkt, alt fra mennesker på museum i nåtid til historiske karakterer. Dette gjør ikke at handlingen er begrenset til

hendelser inne i rommet. En viktig del av forestillingen er å utforske de forskjellige personene som rommet har møtt, også i situasjoner utenfor rommet. Her utforskes kvinnerollen i antikken. Forestillingen består hovedsakelig av frittstående scener som tilskueren selv må finne sammenhengen mellom, da den eneste logiske koblingen er at dette er ting som kan ha skjedd i/rundt eller med personer som har vært i rommet.

De historiske kvinnene som blir undersøkt i forestillingen er som nevnt Livia, som var konen til keiser Augustus /Octavian. Octavia, som var Livias svigersøster/Augustus' søster. Julia, Livias stedatter (etter hvert svigerdatter), Augustus' datter. Antonia, datteren til Octavia, svigerdatteren til Livia. I tillegg er en historisk mann med i stykket, Drusus, som er Livia's sønn og gift med Antonia.(Teigen 2021a, 3)

1.3 Teigens rolle i de to prosjektene

I *Tiden uten bøker* startet Teigen som dramatiker hvor hun, som nevnt tidligere, samarbeidet med Jeske. Under arbeidet hadde de et verksted hvor de arbeidet med norske skuespillere og det fremstår som at dette er første gangen Teigen er regissør i arbeidet: «Nå vil vi undersøke det sceniske potensialet og selvsagt også om teksten kan realiseres uavhengig av Uruguay. Jeg leder arbeidet, Cecilia har oppvarming med skuespillerne og er med i regiarbeidet.» (Teigen 2018, 126-127) Slik jeg har forstått det var dette bare et verksted og det var ikke per se da med en intensjon om å regissere det selv, men for å prøve ut teksten i en norsk kontekst. Hun valgte senere å sette opp sin egen tekst der hun var ansvarlig for regi. I *LIVIA's ROM* er Teigen både dramatiker og regissør, men i motsetning til i *Tiden uten bøker*, har intensjonen gjennom hele prosjektet vært at hun skal ha begge rollene.

2. Teori og fremgangsmåte

Da jeg startet å jobbe med Lene Therese Teigens arbeid, var dette opprinnelig på grunn av hennes gjesteforelesning ved Universitetet i Bergen i 2018 hvor hun snakket om sitt arbeid med *LIVIA's ROM*. Her var det originalt hennes tanke om «rommet som hovedkarakter» som vekket min interesse, da jeg på dette tidspunktet ikke visste nøyaktig hva jeg ville skrive om, bare at jeg ville at det visuelle og romlige skulle spille en viktig rolle. På dette tidspunktet hadde jeg ingen erfaring med hennes arbeid utenom at jeg hadde sett *Medealand* som hun regisserte på DNS i 2014. Jeg begynte derfor å se nærmere på hennes arbeid og det ble etter hvert klart for meg at det ikke bare var det visuelle/romlige jeg syntes var spennende. Etter å ha observert deler av hennes arbeid med *LIVIA's ROM* ble det naturlig å utvide prosjektet til å se på flere ting ved hennes kunstnerskap da det ble forsinkelser i prosessen. Dette var først på grunn av sykdom, og så på grunn av Covid-19, som rammet hele kunstfeltet hardt. Det ble naturlig for meg å fokusere på det som jeg mener definerer mye av hennes arbeid: fokus på kjønn og likestilling- både som tema, men også som en del av kunstnerisk prosess og produkt. Den andre tingen jeg mener er med på å definere hennes kunstnerskap er hennes forhold til historie/forskning. Det er interessant å se hvor langt hun går i å undersøke de historiske premissene, selv om hun ikke ønsker å skape et dokumentarisk materiale, men arbeider med fiksjon. Det ble også klart for meg at hun arbeidet med mange av de samme tingene i *Tiden uten bøker*. Selv om dette er en forestilling som tar for seg en helt annen historisk kontekst var det vanskelig å ikke se mange likheter ved de to prosjektene. Siden hun har arbeidet med disse to forestillingene i samme tidsperiode følte det naturlig å også se på denne forestillingen i oppgaven.

Da jeg anser teateret for å være subjektivt og samtidig opplever Teigens arbeid som flersentrisk/fragmentert uten mulighet for en helhetlig tolkning er ikke mitt ønske å finne ut hva forestillingene kan bety, men heller å prøve å identifisere hvordan hun arbeider i disse prosjektene: hva arbeider de med, hvordan gjør de det og hva karakteriserer Teigens arbeid? Mitt synspunkt er at det er to ting som går igjen i Teigens arbeid når jeg ser på disse prosjektene og det er at all sannhet er konstruert og er at vi er historiske vesener som blir påvirket av hvordan denne sannheten er konstruert. Alt kan sees fra et perspektiv, og hvilket perspektiv dette er, påvirker individet. Det feministiske i hennes arbeid kommer også innenfor dette. da det er samfunnets perspektiver rundt hva en kvinne er, som avgjør hvordan det oppleves å være kvinne. Her kan en se på samfunnets forventninger som et perspektiv og

hvordan individet forholder seg til dette som dets påvirkning av individet. Jeg anser dramaturgi som en inngang som gjør det lettere å kunne diskutere arbeidet opp mot strukturer og ikke mening. Jeg anser det også som naturlig at innholdet og mulige tolkninger vil endre seg i den kommende prøveperioden som jeg ikke kommer til å se på, da det blir tidsmessig utenfor rammene til denne oppgaven.

I et teaterhistoriografisk perspektiv må dette arbeidet forstås som en «nærlesning» av Teigens virke med et hovedfokus på disse to prosjektene som hun arbeidet med i perioden jeg så på virket hennes. Jeg har hennes arbeid som mitt hovedområde og jeg kommer også til å prøve å kontekstualisere dette arbeidet teaterhistorisk, og i relasjon til andre prosjekter hun har arbeidet med.

I et retrospekt tenker jeg og at jeg ideelt sett burde sett på prøveperioden til *Tiden uten bøker*, men dette ble ikke gjort da jeg, på tidspunktet de arbeidet med prøvene, fremdeles hadde innfallsvinkelen om å se på *LIVIA 's ROM* fra start til slutt. Dette var noe som ikke ble mulig grunnet utsettelse av prosjektet. Jeg hadde heller ikke kommet langt nok i min prosess med å se på de andre prosjektene hun har arbeidet med til at jeg hadde begynt å trekke ut hvilke tendenser jeg så i arbeidet.

2.1 Materiale:

I arbeidet forholder jeg meg til en variasjon av kilder. Jeg kommer først til å beskrive hvilket materiale jeg bruker i de to prosjektene for så å beskrive hvilket annet materiale jeg har sett på.

2.1.1 *LIVIA 's ROM*

I arbeidet med *LIVIA 's ROM* har jeg observert fire verksteder. Under alle disse verkstedene har jeg observert arbeidet under prøvene og så vært publikummer på arbeidsvisningen som avrundet hvert verksted. De forskjellige verkstedene har hatt ett hovedfokus for arbeidet.

Det første verkstedet jeg fulgte var i Bergen i 2018. Dette var ikke det første verkstedet de hadde, men det var den første jeg observerte. I dette verkstedet var det arbeid i rommet som var hovedfokus. Slik jeg har forstått det hadde de i verkstedet før denne også arbeidet med rom, men da bare med en aktør. I dette verkstedet var det fem aktører med. Av disse aktørene er det fire kvinnelige og en mannlig aktør. På dette tidspunktet hadde teksten ni scener og

teksten var skrevet på engelsk. Av dokumentasjon har jeg bilder, noen videosnutter, notater fra observasjonene jeg gjorde og manuset som ble brukt.

Det andre verkstedet jeg fulgte var i Roma i februar 2019. Dette var et verksted som endte i en konferanse, *LIVIA'S ROOM IN CONTEXT*, hvor arbeidsvisningen var avslutningen av konferansen. Denne visningen var tekstlig tilsvarende den i Bergen, men ble bearbejdet til et nytt rom da visningen skulle være på en takterrasse. Hovedfokuset under dette verkstedet var ikke det sceniske eller tekstlige, men det historiske aspektet i materialet. Mye av tiden ble brukt til å oppsøke historiske lokasjoner. Dette kommer jeg mer tilbake til senere i oppgaven. Konferansen var et møte mellom det kunstneriske arbeidet og akademiske arbeidet som tematisk kan knyttes til arbeidet med forestillingen. Konferansen kommer jeg også til å gjøre mer rede for senere. Av dokumentasjon har jeg manuset, bilder, noen videosnutter fra arbeidet, egne notater- både fra prøvene og konferansen og video av arbeidsvisningen.

Det tredje verkstedet ble holdt i Bergen i september 2020 og da var det teksten som var i fokus. Den var nå blitt oversatt til norsk og hadde blitt totalt 19 scener. Her brukte de mesteparten av tiden til å arbeide med teksten, før de brukte de siste timene til å organisere aktørene i rommet slik at arbeidsvisningen ble en iscenesatt lesning, ikke bare en lesning. Av dokumentasjon har jeg manuset og film av arbeidsvisningen.

Den siste arbeidsvisningen jeg har sett var på slutten av en 10 dagers pre-produksjon/verksted i Dale i Fjaler i juli 2021. Her var arbeidet likere arbeidet under første verksted, der en arbeidet i rommet og fokuset var å utforske. Nå hadde de bygd rommet i rommet på bevegelige stativ, så mye av tiden gikk med på å organisere rommet i tillegg til å sette sammen alle aspektene av forestillingen. Thuridur hadde nettopp hatt en workshop med musikerne før preproduksjonen (da det var vanskelig å få alle musikerne til Dale grunnet covid-19), så de arbeidet helhetlig med de ulike elementene og hva som skulle være i fokus når. Til denne visningen har teksten blitt 20 scener. Av dokumentasjon har jeg tatt bilder og videoer underveis, i tillegg til mine egne notater. Jeg har film av generalprøven og arbeidsvisningen. Det er denne visningen jeg forholder meg til i kapittel 5 hvor jeg gjør en dramaturgisk analyse av forestillingene.

Under alle disse verkstedene fulgte jeg hele arbeidet. Jeg var tilstede og observerte under prøvene og publikummer under visningene. Min rolle her var at jeg observerte arbeidet, jeg hadde ingen definerte oppgaver i prosjektet og var sånn sett utenfor produksjonen, men her må det også nevnes at den relativt flate strukturen gjorde det mulig for meg å stille spørsmål underveis om det var noe som var uklart. I tillegg hjalp jeg tidvis til med enkle praktiske oppgaver, som å rydde vekk stoler i pausen når de skulle gå fra å sitte å snakke til å arbeide på gulvet, men dette var kun begrenset til tider der det ikke foregikk noe kunstnerisk arbeid. Et annet eksempel på dette er at jeg kom til Dale den dagen de begynte å rigge, og prøvene skulle starte neste dag, så da var det naturlig for meg å hjelpe til med å holde planker så de fikk skrudd sammen stativene etc. når det ikke foregikk noe annet arbeid det var naturlig at jeg fulgte. Her var det ingen forventning fra produksjonen om at jeg skulle hjelpe til, men jeg anså det som det rette å gjøre da det resulterte i at de raskere fikk på plass alle elementene til de kunstneriske prøvene og mitt arbeid kunne begynne.

2.1.2 *Tiden uten bøker*

I arbeidet med *Tiden uten bøker* har jeg tilgang på en dokumentasjonsfilm fra da den ble spilt i Oslo i Kulturkirken Jakob. Denne forestillingen var filmet fra tre forskjellige vinkler. Dokumentasjonsfilmen er redigert, men jeg har også fått tilgang på råmaterialet (filmene fra hvert kamera) til denne videoen. Jeg har og den utgitte versjonen av sceneteksten. I tillegg til dette har jeg selv sett forestillingen da den ble vist i Porsgrunn under PiT, 17.06.21. I denne oppgaven vil jeg hovedsakelig forholde meg til den filmede versjonen da det var koronarestriksjoner som påvirket iscenesettelsen jeg så og mye av interaksjonen mellom scene/sal, og aktørenes bevegelser blant publikum var begrenset.

2.1.3 Annet materiale

Oppgaven er basert på mine observasjoner av prosessen og arbeidsvisninger i *LIVIA's ROM* og forestillingen *Tiden uten bøker*. Derfra er den videreutviklet basert på min analyse av hvilke teatersyn og metoder som er i bruk. Her har jeg også sett på skriftlige kilder som omhandler Teigens arbeid, og det jeg velger å presentere i oppgaven av dette materialet er det jeg mener kan knyttes direkte til de to prosjektene jeg selv har observert. Dette materialet er alt fra generell informasjon om forestillinger, etterord etter produksjoner hvor hun selv reflekterer over arbeidet, debattinnlegg og lignende. Jeg har og sett på noen av hennes utgivelser. Her har

jeg hovedsakelig forholdt meg til scenetekstene, men også romanen *Tulla Larsen Mathilde Munch* og boken *Dette skrev kvinner* da jeg mener det er konstruktivt å se på disse i lys av prosjektene hun arbeider med nå. Jeg har også sett på noen anmeldelser av Teigen arbeid. Hennes nyutgiving av *Mater Nexus* har også vært viktig for å kunne se på utviklingen av hennes kunstnerskap, da den inneholder refleksjoner om hennes arbeid 20 år senere i tillegg til selve teksten. Merk: her har jeg brukt en versjon før den ble utgitt, så det kan være endringer i utgitt materiale. Dette har vært viktig for å kunne si noe mer helhetlig om Teigens arbeid.

2.2 Hermeneutikk som innfallsvinkel

Jeg baserer min forståelse for historieskriving på hermeneutikken og da i stor grad basert på Gadamer og Postlewait. Jeg anser historieskrivingen som noe som ikke kan skilles fra meg som person, da det er mine fordommer/narrativ som kommer frem. Da forstår jeg fordommer som mine forkunnskaper:

En fordom eller for-dom (av tysk Vor-Urteil) er en dom eller oppfatning som er fattet på forhånd. Innen hermeneutikken kan denne oppfatningen være sann eller usann.

Ifølge Hans-Georg Gadamer inngår fordommene i den individuelle

forståelseshorisonten, og er dermed en forutsetning for å kunne forstå (Gursli-Berg).

Da fordommer refererer til det jeg kan forstå, refererer narrativ hos Postlewait til hvilke valg jeg har tatt i arbeidet og hvordan jeg kommuniserer mine funn basert på dette. Jeg kan verken forstå eller kommunisere det jeg har sett uten fordommer og narrativ. "The issue of narrativity in history is going to remain a problem. Perhaps, however, we can begin to focus on the real problem: not how to remove narrative from history but, rather, how to understand its operations"(Postlewait 1992, 264).

Da mye av mitt materiale er basert på egne observasjoner, vil store deler av min oppgave være basert på at jeg forklarer hva jeg har observert. Dette er basert på en forståelse av forskning:

«Vitenskapelige påstander bør være offentlige og intersubjektivt prøvbare. Det vil si at en annen forsker i teorien skal kunne utføre forskningen og oppnå det samme resultatet»

(Tranøy). Da mye av mitt materiale er basert på empirisk materiale og hva jeg velger å

analysere er basert på mine egne observasjoner av arbeidet, anser jeg det vanskeligste med tanke på metode å klare å tilstrekkelig forklare hva jeg har observert. Når metoden definerer det som at noen andre skal kunne oppnå samme resultat, forstår jeg det som at jeg må

redegjøre for mine observasjoner i den grad at de kan trekke slutninger om mine konklusjoner er holdbare i forhold til det deg har sett på. Da jeg har observert en prøveprosess vil ikke det være mulig for noen å gå tilbake å gjøre det samme arbeidet.

Jeg kan ikke skille mine tolkninger fra min forståelseshorisont og denne oppgaven er basert på mitt perspektiv som hvit kvinne i et norsk samfunn, med en teaterforståelse som er hovedsakelig basert på et vestlig/europasentrert teatersyn. Det er her jeg har mine referanser og dermed her jeg har skapt min forståelse som er forutsetningene for dette arbeidet.

I denne oppgaven er det min forståelseshorisont om hva dramaturgi er som danner grunnlaget for min analyse og mine funn vil bli kommunisert via et narrativ som er avhengig av min forståelse og mine kommunikasjonsevner.

2.3 Dramaturgi - teaterets komposisjon

Dramaturgi er et begrep som blir brukt på mange forskjellige måter, og variasjonene i hvordan en velger å definere det kan være store. Da jeg ønsker å fokusere på Teigens arbeid i et dramaturgisk perspektiv har jeg ikke noe ønske om å gå langt inn i diskusjoner om hva dramaturgi kan være. I teater blir dramaturgi ofte definert som «selve innsikten i teaterets virkemidler» (Gladsø et al. 2015, 15) og med denne definisjonen som bakgrunn kan en ofte definere det innenfor to vanlige perspektiv:

1. fra et *tekstperspektiv*, hvor dramatikerens oppbygging og strukturering av teksten står i fokus
2. fra et *komposisjonsperspektiv*, hvor kunstnerens arbeid med å strukturere verkets elementer i en scenisk komposisjon står i fokus (Leinslie og Arntzen)

Av disse to forholder jeg meg til den siste, altså en forståelse av dramaturgi som en måte å strukturere alle elementene i en forestilling. Dette gjør jeg da jeg ønsker å se på forestillingene, ikke bare teksten. Jeg kommer til å diskutere det dramaturgiske arbeidet i to omganger, en gang med fokus på prosess, så med fokus på forestillingene. Dette gjør at jeg må spesifisere hvilket perspektiv jeg bruker her litt nøyere.

2.3.1 En prosessorientert dramaturgiforståelse

Det materialet jeg har mest av er det empiriske materialet jeg har opparbeidet meg under observasjon av prosessen og arbeidsvisninger. Jeg kommer derfor til å ha en egen del av oppgaven der jeg vil diskutere prosessen alene og ikke visningen.

Her vil jeg diskutere kunstneriske og organisatoriske valg som er gjort tidlig i prosjektfasen som har hatt stor innvirkning på det kunstneriske arbeidet. Jeg vil forholde meg til definisjon nr. 2 i listen av 5 forståelser av dramaturgi i boken *Dramaturgi- Forestillinger om teater*:

2. I slekt med dette praksisorienterte synet finner vi, særlig i nåtidige drama/teaterpraksiser, et syn på dramaturgi som betegnelse på det som faktisk skjer i den skapende prosessen. I denne betydningen dekker *dramaturgi* alle forhandlinger og refleksjoner rundt tilretteleggelsen og gjennomføringen av teaterprosessen, både av kunstnerisk, organisatorisk og kommunikativ art – om dette er en del av en bevisst strategi eller ikke. Dramaturgi forstått slik er en beskrivelse av relasjonen og samspillet mellom teaterets skapere, teaterhendelsen og dens publikum (Gladsø et al. 2015, 19).

Dette er en forståelse av dramaturgi som prøver å favne alle deler av et prosjekt, samt at hver minste detalj i prosessen vil ha innvirkning på det endelige produktet. Jeg kommer ikke til å utføre en fullstendig analyse av hele prosjektet basert på denne forståelsen, men jeg ser det som nødvendig å diskutere de mest fremtredende aspektene ved prosjektet gjennom denne bruken av begrepet. I denne delen vil jeg bare fokusere på *LIVIA's ROM* da jeg ikke har observert prøvetiden til *Tiden uten bøker*.

Under arbeidet med prosjektet var det tre aspekter som fremsto viktige for prosessen og det endelige produktet. Det er disse jeg ønsker å undersøke gjennom denne forståelsen av begrepet. Disse tre aspektene er (1) hvordan arbeidet er organisert med en tilnærmet flat struktur der de forskjellige medvirkende er involvert fra tidlig i prosjektarbeidet, (2) hvordan det felles utgangspunktet for prosjektet er basert på historiske fakta knyttet til Romertiden og det spesifikke rommet som prosjektet startet med og til slutt (3) at disse historiske faktaene skal behandles gjennom en feministisk nylesning av historien. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 4.

2.3.2 Hva er en regissør?

Siden jeg i delen om prosessen skal diskutere struktur, anser jeg det som gunstig å gi en rask redegjørelse for hva jeg legger i begrepet regissør. Jeg legger Arntzens utredning av dette yrket som basis for min diskusjon. Han trekker linjen fra arrangøren og personinstruktøren på 1800-tallet til den moderne regissøren på 1900-tallet som samler disse to funksjonene sammen til ett yrke. Her har regissøren «ansvar for konsepsjonen og helheten i en teateroppsetning» (Arntzen 2007, 10-11). Han trekker linjen videre fra den moderne regissøren til den postmoderne regissøren: «Den moderne regissørens oppgave er å tolke eller finne mening i en teatertekst, mens den postmoderne regissøren søker i forskjellige lag av mening som kan være like gyldige» (Arntzen 2007, 12). Det er forståelsen av den postmoderne regissøren som vil være relevant for Teigens arbeid.

2.3.3 Devised theatre

Jeg kommer senere til å argumentere for at arbeidet i produksjonen har tilnærmet flat struktur, og må da raskt definere *devised theatre* siden jeg vil diskutere strukturen opp mot dette begrepet. Begrepet prøver å definere en alternativ måte å produsere teater på:

A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted. A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration. (Oddey 1996, 1)

Det forklarer en prosess hvor en sammen finner inspirasjon som skal utarbeides til et kunstnerisk produkt, som inneholder forskjellige synspunkt og ofte er basert på de involvertes egne erfaringer. Nøyaktig hva som skal til for å kunne kalle det *devised theatre* er omdiskutert, men jeg forholder meg til Alison Oddeys definisjon:

Any definition of devised theatre must include process (finding the ways and means to share an artistic journey together) collaboration (working with others), multi-vision (integrating various views, beliefs, life experiences, and attitudes to changing world events) and the creation of an artistic product. (Oddey 1996, 3)

Dermed forstår jeg *devised theatre* som teater laget av en gruppe med flat struktur, hvor det ikke foreligger et tekstlig forelegg, der gruppen i felleskap finner ut hva de skal lage en forestilling av.

2.3.4 Dramaturgi som modell

I siste del av oppgaven kommer jeg til å se på de to forestillingene hvor jeg hovedsakelig forholder meg til visningen i Dale av *LIVIA's ROM* og videoen av *Tiden uten bøker*.

I denne diskusjonen om forestillingene kommer jeg til å forholde meg til en dramaturgiforståelse som redegjøres for i punkt fem i opplistingen av forskjellige dramaturgiforståelser i boken *Dramaturgi - Forestillinger om teater*:

En siste, i dag hyppig brukt, betydning, er dramaturgi som modell. Under denne betydningen (...) finner vi de dramaturgiske modellene *episk, aristotelisk, simultan, metafiksjonell* etc. Slike modeller kan vi finne enkeltvis, men mest typisk defineres de i forhold til hverandre. I denne begrepsbruken er både en eventuell tekst og en forestilling omfattet av modellene. (Gladsø et al. 2015, 19-20)

Dette gjør jeg fordi jeg ønsker å kunne diskutere likheter og ulikheter i de to forestillingene, for å se om en kan se noen fellestrekk og dermed kunne si noe mer om Teigens kunstnerskap enn ved bare å se på den konkrete forestillingen. Modellen jeg tenker å forholde meg til i den delen av oppgaven er *Likestilt dramaturgi*. Da likestilt dramaturgi inneholder mange av de samme tankene som visuell dramaturgi og simultan dramaturgi, ser jeg det som nødvendig å raskt diskutere de forskjellige modellene før jeg går inn på hvorfor jeg har valgt likestilt dramaturgi.

2.3.5 Likestilt dramaturgi

Jeg forholder meg i hovedsak til Arntzens definisjon av begrepet, men det må også nevnes at han snakker om likestilt og visuell dramaturgi om hverandre. Jeg velger å dele det opp da det er mulig å assosiere forskjellige ting til de to begrepene. Derfor vil denne beskrivelsen også være relevant i neste del av teksten.

Arntzen utdyper i sin tekst *Visual performance og prosjektteater i Skandinavia* hva han mener med begrepet. Kort oppsummert kan en si at visuell/likestilt dramaturgi er et begrep som definerer maktforholdet i en forestilling. Dette er naturlig når en ser det i en historisk kontekst, hvor teksten hadde en opphøyd plassering i arbeidet. Det er denne tankegangen likestilt dramaturgi tar avstand fra. De forskjellige virkemidlene er nå likestilt/ikke satt i hierarki. Han skriver: «Det innebærer at virkemidler som romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet ikke lenger er ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt hverandre.»

(Arntzen 1990, 8) og argumenterer videre for at en ikke kan ha en semiotisk tilnærming til dette teateret da det ikke lenger eksisterer en riktig eller enestående tolkning. Dette forklarer han med Michael Kirbys arbeid «nonsemiotic performance». Han trekker også fram Kirbys arbeid «acting and not-acting», som en måte å forholde seg til skuespilleren i en likestilt dramaturgi. Som et forslag til en metodisk tilnærming til dette teateret skriver han:

Det innebærer en erkjennelse av at visualitet og tekstualitet, romlighet og frontalitet, markerende og fortolkende skuespillerkunst går inn i skjæringsforhold i forhold med hverandre. Dette kan illustreres nærmere ved å sette opp et system av akser hvor tyngdepunktet kan forskyves alt ettersom hvilken forestilling man skal ta stilling til (Arntzen 1990, 8).

Dette er vesentlig da begrepet ikke definerer oppbygningen til forestillingen i større grad enn det gjør og Arntzen oppsummerer:

Den likestilte eller visuelle dramaturgi er altså betegnelse på teateruttrykk hvor disse forskjellige uttrykkselementer forbinder seg med hverandre på stadig nye måter – på den premissen at de ikke underordner seg hverandre. De kan allikevel variere i styrke overfor hverandre, alt etter som hvilke forbindelser eller hvilken dramaturgisk kjemi som oppstår (Arntzen 1990, 8).

Her anser altså Arntzen likestilt dramaturgi som fravær av hierarki, ikke at alle virkemidlene er likestilte i uttrykket. Tore Vagn Lid har påpekt at dette kan være en problematikk ved begrepet likestilt dramaturgi:

Det er i denne sammenhengen at et alternerende begrep som «likestilt dramaturgi» blir problematisk, fordi det, tross treffpunktene, indikerer at mediene likestilles (eller demokratiseres) innenfor enhver produksjon, så å si som en «flat struktur» av kunstneriske virkemidler (Lid 2006, 23-24).

Slik jeg forstår likestilt dramaturgi, er det et begrep som gir mening i en historisk kontekst hvis en ser det opp mot et teksttungt tradisjonelt teater. Det er et begrep som prøver å beskrive en grunnleggende tankegang om at teksten ikke lenger skal ha en primær status i teaterarbeidet. Dette betyr ikke at elementene faktisk er helt likestilt i forestillingen, men at det ikke er et definert hierarki. Alle elementene i forestillingen fungerer som meningsbærende og har en egen funksjon, de skal ikke underbygge og illustrere en tekst. Forestillingen kan ha mer fokus på noen virkemidler over andre og fortsatt gå innenfor definisjonen likestilt dramaturgi. Selv

om det er ulike meninger om begrepet, ser jeg det fremdeles som nyttig å bruke som utgangspunkt til å diskutere forestillingene.

Begge forestillingene jeg skal se på har likestilt dramaturgi utfra denne forståelsen av begrepet. Det er mange virkemidler som blir brukt i begge forestillingene, men det er variasjoner mellom hvordan de to forestillingene er oppbygd, spesielt innenfor det estetiske.

2.3.6 Visuell Dramaturgi

Som jeg nevnte i forrige del, bruker Arntzen visuell og likestilt dramaturgi litt om hverandre og begrepene refererer hos han til et teater der tekstens plass ikke lenger har et primært fokus og det visuelle blir mer vektlagt på egne premisser. «Termen *visuell dramaturgi* er også uttrykk for en *beskrivelse* av hva som skjer når den tradisjonelle tekstuelle representasjon går i oppløsning i forhold til visse postmoderne forestillingspraksiser» (Arntzen 2007, 110).

Men dette betyr ikke at det er eneste forståelsen av begrepet. Begrepet blir tidvis sett i et perspektiv der det knyttes sterkt til det visuelle og dermed tolkes som at det visuelle opphøyes og at det dermed ikke er likestilt. Tore Vagn Lid er også et eksempel her:

Selv om det er treffpunkter, er Lehmann sitt begrep om «postdramatisk» teater heller ikke direkte sammenfallende med det lenge etablerte begrepet om en «visuell dramaturgi». Hvorfor? Jo, fordi oppvurderingen eller oppjusteringen av det visuelle (som for eksempel hos Robert Wilson) bare er én dimensjon, ett av flere mulige veivalg, i denne retningen (Lid 2006, 24).

Også i dramaturgi-forestillinger om teater trekker frem at det visuelle vektlegges sterkt: «*Visuell dramaturgi* var en betegnelse lansert av blant andre Knut Ove Arntzen for å beskrive et teater der teaterets visualitet vektlegges sterkt» (Gladsø et al. 2015, 178)

2.3.7 Simultan dramaturgi

Jeg ser det som produktivt å også se på simultan dramaturgi da den på mange måter prøver å definere de samme tendensene i teateret som likestilt dramaturgi og visuell dramaturgi. Janek Szatkowski beskriver et teater som er påvirket av et samfunn som er påvirket av at vitenskapen har kommet så langt at det ikke lenger er mulig for et menneske å se helheten (Szatkowski 1989, 71). Han argumenterer for at dette gjør at en kan stille spørsmålet: «hvilke verdener er overhode mulige? Er virkeligheten overhodet virkelig, eller er det blot en

konstruksjon?» (Szatkowski 1989, 70). Han beskriver et teater der det er mange bilder som er vevd sammen, som er så komplekse at de ikke kan forenes i en helhet, i motsetning til det episke og dramatiske som har helheter :

Det viktige er, at sammenbindingen ikke følger noen form for forutsigelig logikk. Det er snarere som drømmens frie assosiasjoner. I det dramatiske og det episke er montagen underlagt et prinsipp som vi, som tilskuere, ganske hurtig finner, og kan følge. Men det fører til et forutsigelig teater. Det simultane teater vil hele tiden bryde vore foreventningers automatikk. Det vil føre oss fra bilde til bilde, og lade det være op til tilskueren egen iakttagelsesevner og fantasi at danne sig en 'historie' (Szatkowski 1989, 78).

Han trekker frem at forestillingen er så kompleks at alle forsøk på å samle det til en helhet vil feile (Szatkowski 1989, 82).

2.3.8 De tre modellene sett i forhold til hverandre

De tre modellene er på mange måter forsøk på å beskrive lignende tendenser i teateret, og da hovedsakelig de ikke-hierarkiske og ikke lineære tendensene som bryter med et tradisjonelt teater. Visuell dramaturgi peker på det visuelle, likestilt dramaturgi peker på virkemidlenes forhold til hverandre, og det simultane peker på samtidigheten i virkemidlene. (Gladsø et al. 2015, 178). Et fellestrekk hos alle er at det ikke er lett å skille hvor grensene mellom de går, da de bruker begreper som kan tolkes på forskjellige måter. De forsøker å definere et teater som baserer seg på den subjektive opplevelsen der individet som ser på forestillingen definerer selv hva en ser, uten at noe konkret skal formidles. Ingen av modellene definerer en konkret struktur for teateret utover at det er fragmenter som må monteres sammen av tilskueren.

2.3.9 Likestilt dramaturgi som inngang til Teigens forestillinger

Jeg velger å bruke likestilt dramaturgi som inngang, da som begrepet tilsier, virkemidlene i forestillingene jeg skal se på er likestilte, i forståelsen av mangel på hierarki. I forestillingene jeg skal se på vil det variere gjennom forestillingene hvor tyngdepunktet ligger, og derfor ønsker jeg å diskutere det opp mot Arntzens modell:

Når det gjelder å beskrive forestillinger preget av likestilling mellom virkemidlene, kan en som hjelpemodell stille opp kryssende akser som representerer motsetningspar på

virkemiddelplanet: Visualitet vs. tekstualitet, frontalitet vs. romlighet og not-acting vs. acting (Arntzen 2007, 110).

Her henviser den siste aksen til Michael Kirbys terminologi fra essayet *On Acting and Not-Acting*. Jeg anser dette som den mest logiske måten å diskutere forestillingen på da den gir meg fokuspunkter i diskusjonen om forestillinger som ikke har en helhet en kan analysere.

2.3.10 Om Kirbys essay "On Acting and Not-Acting"

Siden jeg tenker å se på forestillingene gjennom Arntzens metode om likestilt dramaturgi, skal jeg definere spekteret til acting and not-acting for å kunne bruke det i analysen senere i kapittel 5. Jeg kommer ikke til å benytte meg direkte av spekteret i analysen ved å definere nivåene av spill opp mot skalaen, men jeg kommer til å diskutere nivåene av spill i forestillingene med utgangspunkt i Kirbys modell.

Kirbys tekst tar for seg diskusjonen om fiksjon i arbeidet til skuespilleren. Han påpeker at «not all performing is acting» (Kirby 1972, 3). I teksten definerer han skuespill (acting) slik: «Acting means to feign, to simulate, to represent, to impersonate.»(Kirby 1972). For å diskutere forholdet til fiksjon og representasjon kontra å være «seg selv». Han setter opp en skala med «Not-Acting, non-matrixed performance» som ene ytterpunktet og «Acting, Complex acting» som det andre ytterpunktet. Imellom disse ytterpunktene har han også punktene «Non-matrixed, representation», ««received» acting» og «simple acting» (Kirby 1972, 8). Han forklarer denne skalaen med at du på ene siden har en aktør som ikke gjør noe for å skille mellom det som skjer på scenen fra seg selv og på motsatt ende at aktøren aktivt gjør noe for å fremstå som noe hen ikke er, altså spiller skuespill. Hvor går grensen mellom at noe blir oppfattet som et klesplagg og et kostyme? (Kirby 1972, 4). Han bruker tanken om dette skillet som et utgangspunkt for forståelsen av når en representerer seg selv og når en representerer noe annet.

2.3.11. Den aktive tilskueren - tilskuerens blikk

Det likestilte, visuelle og det simultane baserer seg på en aktiv tilskuer. Det er tilskueren selv som må sette sammen de ulike delene som forekommer simultant i forestillingen. Det ligger et grunnleggende syn om tilskueren som medskapende. Forestillingen blir skapt mellom scene

og sal. Når det ikke lenger er en helhet som skal formidles. Det er hvor tilskueren til enhver tid velger å ha fokus som vil avgjøre tilskuerens opplevelse av forestillingen.

Når der ikke lenger er en helhet, er der heller ikke ett fokus, og tilskueren må selv orientere seg i forhold til de forskjellige virkemidlene:

På samme måten må tilskueren i forhold til et teateruttrykk hvor teksten og det billedlige er likestilt og virkemiddelhierarkiet nedbrutt, selv «iscenesette» sin forståelse ved hjelp av blikket som «regigrep». Dermed er det mulig å forholde seg til et opplevelsens teater gjennom å la blikket være som en søkemaskin i forhold til et utlagt «forestillingskart». Referansene ligger implisitt i forestillingene, de kan avdekkes gjennom blikkets søken (Arntzen 2007, 151).

Her vil tilskuerens opplevelse av forestillingen være basert på deres eget fokus under forestillingen. Forestillingene har mange virkemidler som de må forholde seg til og gjøre aktive valg om hvor en velger å fokusere. Det er ikke gjennom dramaturgien definert hvor en skal ha fokus.

2.4. Teigen og det postdramatiske

Postdramatisk teater er et begrep som knyttes til Hans-Thies Lehmann og hans bok *Postdramatic Theatre* som ble utgitt på engelsk i 2006 (Lehmann 2006). Dette er ofte et begrep som diskuteres i sammenhenger der det er snakk om likestilling av virkemidlene, men da jeg ønsker å diskutere Teigen arbeid opp mot en likestilt dramaturgi og bruke Arntzens modell, kommer jeg ikke til å diskutere henne opp mot det postdramatiske teateret spesifikt, men hun har tendenser som kan trekkes til det postdramatiske teateret. Jeg argumenterer og senere for at hun definerte sin forståelse av teateret under arbeidet med sin hovedfagsoppgave tidlig på 1990-tallet, så jeg ønsker ikke å gå inn i en debatt om hvilke trekk ved arbeidet som nå i senere tid kan sees i kontekst av det postdramatiske. Om en ønsker å lese om Teigen og det postdramatiske kan en kan lese om teksten *Tiden uten bøker* som blir diskutert i forhold til det postdramatiske i teksten *Når virkeligheten står på scenen: Teigen, Winnicott og scenetekstens tredjehet* av Silje Harr Svare i boken *Oppløsningen av det estetiske : kunstteori og estetisk praksis* (Svare. 2021).

2.5 Illusjon og fiksjon

Selv om Teigen arbeider tett på virkeligheten i prosessene sine er det hun skaper fiksjon, men selv om hun tidvis arbeider med teaterkonvensjoner som kan kobles til det realistiske, vil jeg påstå at hun aldri arbeider med illusjon. Her forstår jeg illusjon slik: «Illusjon er et sansebedrag eller en feilaktig forestilling som opptrer spontant og er vanskelig å korrigere.» (“illusjon”) og fiksjon slik: «Fiksjon betyr innbilning eller påfunn. Begrepet blir brukt om oppdiktet litteratur, skjønnlitteratur, i motsetning til dokumentarlitteratur.» (“fiksjon - innbilning”). Dette anser jeg som viktig å påpeke, kanskje spesielt med tanke på arbeidet med *Tiden uten bøker*, da teksten tidvis ligger nær en realistisk dialog, men her er det i forestillingene gjennomgående arbeid med spill og rom som gjør publikummeren oppmerksom på dette som teater. De mister aldri seg selv/ har sansebedrag slik en forventer av en illusjon. Forestillingen prøver aldri å skjule at det er en fiktiv situasjon.

2.6 Feminisme og historiografi - nylesning av historien

Jeg ønsker ikke å gå langt inn i feministisk teori da det er et såpass stort og komplisert tema hvor det finnes mange synspunkter. Jeg anser det ikke som mulig å gi en grundig utredelse innenfor rammene av denne oppgaven da mitt hovedmål er å analysere Teigens arbeid, men jeg ser det som nødvendig å gi en kort oppsummering av noen feministiske perspektiver som er aktuell for hennes arbeid, da det feministiske i arbeidet er så fremtredende som det er.

«Feminisme er en fellesbetegnelse for ideologi, idétradisjon, etikk, politikk, og akademisk virksomhet som handler om frihet, likestilling og rettferdighet for alle, uavhengig av kjønn»(Aas og Ikdahl). Feminismen diskuterer hvordan kjønn påvirker individet i samfunnet, og da ofte spesielt kvinnens rolle, og forskjellige holdninger til dette:

Feminismen har flere ideologiske retninger, men felles står målsetninger om at menn og kvinner skal ha like rettigheter, muligheter og ansvar. Både politiske, økonomiske og sosiale sider av likestilling mellom kjønnene analyseres. Dette omfatter også analyse av ideer om hva kvinnelighet/femininitet er, om hvordan seksualitet definerer kjønnsidentitet, og om hvordan dette endres (Aas og Ikdahl).

I *The feminist spectator as critic* av Jill Dolan definerer hun tre hovedkategorier innenfor feminisme: «American feminism can be separated generally into liberal, culture or radical, and

materialist segments, each of which presents a different critical approach to the issue of exclusion from male discourse and the representations in which is embodied”(Dolan 1988, 3).

Hun oppsummerer “liberal feminism” som en feminisme som har fokus på individet og arbeider for at alle skal bli møtt på samme måte uavhengig av kjønn. De oppfordrer ikke til radikale strukturelle endringer, men arbeider innefra eksisterende strukturer for å fremme likestilling. Hun definerer kampsakene deres som likelønn, retten til å kontrollere sin egen kropp etc. og at «The movement’s general effort is to insert women into the mainstream of political and social life by changing the cultural perception of them as second-class citizens.” (Dolan 1988, 4). Innenfor teateret mener hun at deres fokus er å jobbe for synlighet for kvinner: «Liberal feminist efforts are responsible for the wider visibility of women playwrights, directors, producers, and designers, and the creation of richer roles for women performers.” (Dolan 1988, 4). Det er innenfor denne formen jeg vil argumentere for at Teigen opererer. Men fordi det er flere syn på feminisme ser jeg det som gunstig å kort oppsummere de to andre større kategoriene (alle disse kategoriene er samlebetegnelser for flere holdninger til feminisme).

I motsenning til liberal feminisme argumenterer hun for at radikal feminsime «proposes that there are, and should be maintained, clear differences between men and women which might form the basis of separate cultural spheres”(Dolan 1988, 5). De anser skillet mellom kvinner og menn som naturlig, men ønsker å heve statusen til det kvinnelige «it seeks to reverse the gender hierarchy by theorizing female values superior to male values” (Dolan 1988, 6) og at de knytter dette til verdien av det å kunne få barn:

Cultural feminists, however, elide the difference between sex and gender. In their analysis, the biological base of women’s difference form men- primarily focused on their reproductive capabilities – gives rise to formulation of femininity as innate and inherently superior to masculinity (Dolan 1988, 6).

Den siste hun definerer er Materialist feminism. Denne retningen forsøker å favne hvordan flere aspekter ved samfunnet påvirker forståelsen av kjønn. “Materialist feminism deconstructs the mythic subject Woman to look at woman as a class oppressed by material conditions and social relations” (Dolan 1988, 10). Hun skriver: “In materialist discourse, gender is not innate. Rather, it dictates through enculturation, as gender division are placed at the dominant culture’s ideology” (Dolan 1988, 10). Altså at kjønn er basert på samfunnets forståelse av kjønn.

Hun bruker disse definisjonene for å kunne diskutere feminisme i teateret. I sitt arbeid med teateret forholder hun seg hovedsakelig til den kvinnelige tilskueren. Hun argumenterer for at den kvinnelige tilskuer i tradisjonelt teater mangler noen å identifisere seg med, da kvinnen i teateret er basert på et mannlige blikk og er redusert til å ha en funksjon i relasjon til en mann:

She sees women as mothers, relegated to supporting roles that enables the more important action of the male protagonist. She sees attractive woman performers made up and dressed to seduce or be seduced by the male lead. While the men are generally active and involved, the woman seem marginal and curiously irrelevant, except as a tactic support system or as decoration that enhances and directs the pleasure of the male spectators gaze (Dolan 1988, 2).

Dette gjør at den kvinnelige tilskueren ikke har noen som representerer henne. Der en mannlige tilskuer har noen å identifisere seg med, har ikke kvinnen det samme da kvinnen ikke blir fremstilt som et individ, men et objekt: «performance usually address the male spectator as an active subject, and encourages him to identify with the male hero in the narrative. The same representations tends to objectify women performers and female spectators as passive, invisible, unspoken subjects”(Dolan 1988, 2).

I tråd med denne kritikken er en vanlig kritikk innenfor feminismen, kritikk av kanonen, altså klassikere som har blitt ansett som universelt gode. Også kritikken i dette går på at kvinner har blitt ekskludert. Der klassikerne før har blitt ansett som universelle og gode, bryter feministisk tenkning med dette og anser ikke de lenger som universelle og knytter de til et patriarkalsk verdisystem:

The critical apparatus surrounding the canon and the definition of ‘great’ or ‘classic’ literature was no longer considered to be value-free, but was seen as part of the patriarchal value-system governing society and its cultural production. It critiqued, for example, those definitions of ‘greatness’ which relied on the appeal to the ‘universal’, or to ‘everyman’ (...) (Aston 1995, 16).

Det er menn som har skrevet historien og hatt definisjonsmakt over hva som er verdifullt. Kvinnene har blitt ekskludert fra det som er definert som klassikere og også ekskludert fra historien:

The feminist concept of woman “hidden from history” impacted on literary history in two ways. First, it motivated feminist critics to understand how and why woman, like Molly’s

ancestor, had been buried by man-made history, and, second, it initiated the recovery of their “lost” female ancestor (Aston 1995, 15).

Altså er en tankegang innenfor feminismen at en skal prøve å rette opp denne skjevfordelingen, ved å aktivt lete etter kvinnelige perspektiver. “A further critical approach, working in tandem with the challenge to the ‘canon’, is the recovery of female-authored dramatic texts and theatrical contexts” (Aston 1995, 23). Det er dette jeg referer til når jeg snakker om en nylesning av historien.

3. Teigens arbeid sett i kontekst

I denne delen av oppgaven skal jeg diskutere Teigens arbeid i et teaterhistorisk perspektiv, hvor jeg ønsker å knytte henne til Prosjektteateret og dets tankegang. I tillegg til dette tenker jeg å se på feminisme og historie i Teigens arbeid. Her ønsker jeg å trekke frem noen eksempler fra tidligere virke som jeg mener prosjektene jeg ser på må sees i kontekst av. Først vil jeg starte med å trekke frem to tekster jeg mener har vært definerende for hennes virke.

3.1 To tidlige tekster som har påvirket Teigens virke

Jeg ønsker å trekke frem to av Teigens tidlige tekster, som har lagt mange premisser for hennes virke som dramatiker og regissør. En av tekstene er hennes hovedfagsoppgave "*Besyv*" : *nye dramaturgiske perspektiver i norsk teater, film og fjernsyn*»(Teigen 1991). Oppgaven skildrer et teatersyn som er gjenkjennbart i hennes seneste scenetekster og forestillinger, og viser hennes grunnleggende syn på teateret. Den andre teksten er *Mater Nexus*, som jeg mener har vært definerende for hennes feministiske syn, som hun har arbeidet videre med i sitt virke. Dette var hennes første store sceniske prosjekt etter studiene.

I sin hovedfagsoppgave arbeidet hun med dramaturgi, og dette arbeidet fremstår for meg som definerende for hennes videre arbeid, da dette arbeidet i stor grad diskuterer hva teater kan være og ulike måter å strukturere det på. Hun etterlyser en dramaturg som arbeider på prosjektets premisser, og fremstår kritisk til statisk dramaturgisk tenkning (Teigen 1991). I teksten om «Livet med *Mater Nexus*» i nyutgivelsen av stykket *Mater Nexus - scenetekst, iscenesettelse, betydning* skriver hun:

Da jeg skrev hovedoppgave om dramaturgi på begynnelsen av nittitallet hadde jeg mange tanker om alternative måter å komponere scenetekst på. Det flerstemmige, simultane og visuelle tiltalte meg, og jeg ønsket å bryte med en mer tradisjonell dramaturgi, som jeg opplevde som éndimensjonal og hierarkisk. Jeg insisterte på å finne min måte å strukturere på, og ønsket å bryte med fastlåste idéer om hvordan dramaturgien skulle være (Teigen 2021b, 152).

Det var altså i arbeidet med oppgaven at hun ble bevisst sine egne holdninger til teateret. Med dette mener jeg ikke at hun ikke har hatt disse tankene før hun startet arbeidet, men at hun gjennom arbeidet fant ut hvilke teaterteorier hun selv anså som passende for hennes videre

arbeid. I arbeidet med *Mater Nexus* ble den dramaturgiske forskningen fra hennes hovedfagsoppgave svært viktig, både i arbeid med tekst og regi. Forestillingen ble mottatt som et «kvinnestykke» og her ble hennes syn på feminisme formet. Med dette mener jeg ikke at hun bevisst arbeidet med feminisme i *Mater Nexus*, men at mottagelsen ble avgjørende.

«Vi ser vår egen død, eller det som sies å være det aller verste: det egne barnets død. Kvinnestykke? Ja vel – men først og fremst et stykke om menneskets kår i den verden vi har skapt oss og som vi blir formet av» (Teigen 2002). Her viser hun en motstand mot å bli definert som kvinnelig. Hvorfor ble *Mater Nexus* møtt som et feministisk stykke når dette ikke var intensjonen hennes? Hvorfor var det hun så på som allment noe feministisk? Der hun ønsket å fremme individet, ble hun møtt med at hun fremmer det kvinnelige.

I nytgivelsen *Mater Nexus - scenetekst, iscenesettelse, betydning* skriver hun at hun ikke hadde et bevisst forhold til feminisme da hun skrev dette stykket og at mye av hennes bevissthet rundt dette i dag kommer som et resultat av at stykket ble definert som et «kvinnestykke». Dette fokuset på stykket som et kvinnestykke ble en motivasjon for å søke mer kunnskap om kjønn og feminisme. (Teigen 2021b, 153, 185)

Jeg tok kontakt med det som en gang het Senter for kvinne- og kjønnsforskning i Oslo, nå STK – Senter for tverrfaglig kjønnsforskning, var tilstede på forelesninger og seminarer, leste meg opp, dannet et tverrfaglig feministisk kvinnenettverk og ble overbevist om at det ikke gikk an å skille kunst og politikk (Teigen 2021b, 185).

Hun har tatt med seg denne feministiske tankegangen videre. Jeg forstår det slik at hun bare videreutviklet tankegangen som allerede var der og ble bevisst på dette. Jeg ønsker å diskutere denne utviklingen litt senere i oppgaven.

Et annet aspekt ved *Mater Nexus* hun har tatt med seg videre er arbeidsmetode. Allerede her startet hun å arbeide gjennom verksted:

I løpet av et halvt år møtte jeg skuespillerne til kveldsmøter noen ganger, så hadde jeg med et halvt års mellomrom to to-ukers verksteder på Det Åpne Teater. Omtrent samtidig med at jeg var ferdig med disse verkstedene fikk jeg produksjonsstøtte fra Norsk Kulturråd. Stykket ble gjennomskrevet tre ganger før prøvene kom i gang (Teigen 2002).

Hun skriver at hun ønsket at alle medvirkende skulle føle at de bidro med det kunstneriske i prosjektet og prosjektet skulle bære preg av alle de medvirkende (Teigen 2002). Som jeg

kommer tilbake til senere i oppgaven er dette ett av de mest fremtredende trekkene hos Teigen, hun tar med seg alle de medvirkende inn i den skapende prosessen, selv om det er hun selv som skriver teksten.

Det er i *Mater Nexus* hennes fokus på feminisme i arbeidet startet og hvordan dette synet har påvirket arbeidet kommer jeg tilbake til senere i oppgaven, men først ønsker jeg å gå inn i hvilke teaterhistorisk kontekst en kan se arbeidet hennes i lys av og her knytter jeg tankegangen hennes til prosjektteateret.

3.2 Produksjonene i historisk kontekst

Jeg mener Teigens arbeid må settes i en historisk kontekst med prosjektteateret som oppsto på 1980-tallet i Norge. Dette både på grunn av den organisatoriske modellen, men også de estetiske aspektet som er tillagt begrepet. Rent politisk har det blitt lagt mer til rette for en slik prosjektbasert arbeidsmetode i tiden etter 1980. I diskusjonen rundt prosjektteaterets historie kommer jeg til å forholde meg til Kai Johnsen og Knut Ove Arntzen, da jeg støtter Hallfrid Velures syn om at disse har vært med på å definere prosjektteateret som noe utover en ren organisatorisk karakter, for som hun sier «helt uavhengig av hvor og innenfor hvilken kunstnerisk tradisjoner en scenekunstforestilling produseres, vil selve produksjonen nesten alltid fylle de organisatoriske definisjoner av et prosjekt.» (Velure 2014, 153)

3.2.1 Prosjektteateret

Prosjektteater er et begrep som oppsto om et teaterfenomen som kom til Norge på 1980-tallet. Dette var en ny måte å organisere teaterproduksjon, da teaterfeltet i denne tiden hovedsakelig bestod av institusjonene og gruppeteatrene. Prosjektteateret skiller seg fra disse tradisjonene på et organisatorisk nivå, i dens mangel av kontinuitet. Institusjonene har en tvungen kontinuitet gjennom faste ansettelser og gruppeteateret besto av individer som arbeidet med hverandre gjennom mange prosjekter, mens prosjektteateret i større grad baserer seg på at sammensetningen av mennesker varierer fra prosjekt til prosjekt. Det er interessen for det spesifikke prosjektet som skaper basis for arbeidet, ikke nødvendigvis et langt samarbeid mellom forskjellige individer. (Johnsen 1991, 244)

I Arntzen og Johnsens tekster argumenterer de begge for at begrepet har et estetisk aspekt i tillegg til det organisatoriske. Begge to knytter prosjektteateret til en likestilt dramaturgi og at

prosjektteateret kommer som et resultat av et ønske om en mer kompleks formidling. Sannhet blir oppfattet som relativ og dette perspektivet må tas med inn i teateret. Johnsen bruker begrepet «En simultan og likestilt dramaturgi» (Johnsen 1991, 243) og Arntzen bruker begrepet «Visual performance» og «En visuell dramaturgi: De likestilte elementer» i tillegg til «likestilt dramaturgi» (Arntzen 1990, 4,8). Den gjennomgående forklaringen går ut på en likestilling av virkemidlene og en non-lineær oppbygning.

Visual performance er en teaterform som springer ut fra performance-bølgen på slutten av 1960-tallet. Dette innebærer at uttrykket estetisk sett i større grad bygger på det visuelle enn på det tekstlige, og ligger i skjæringspunktet mellom konseptkunst, minimalismen og multimedia (Arntzen 1990, 4).

Johnsen argumenterer for at denne utviklingen må sees i konteksten av et grunnleggende verdenssyns hvor sannheter er relative, i motsetning til 1970-tallets gruppeteater som «beskjeftiget seg med forskning i folkelige og antropologiske og/eller politiske problemstillinger. Dette teateret hadde ofte et didaktisk politisk mål ...» (Johnsen 1991) og at denne tankegangen også var tydelig i kunst- og samfunnsdebatter hvor en hadde klare frontlinjer og store ideologier. På 1980 tallet mener han man ser en dreining hvor en ikke lenger mener at de store ideologiene er tilstrekkelig for å kunne beskrive «bevissthetens eller samfunnets komplekse sammensetning» (Johnsen 1991, 244). Han mener teateret møter denne problematikken med å arbeide med dekonstruksjon og samtidighet:

Sannhetene ble oppfattet som *relative*, og først når man gjorde en *dekonstruksjon*, tok fra hverandre, disse større ideologier og satte dem sammen på nye måter i forening med andre, tidligere motstridende ideologier, nærmet man seg muligheten til å oppleve og fremstille virkelighetens *kompleksitet*. Vi får en tendens mot samtidighet- først når flere synspunkter blir representert samtidig, kan en gripe tilværelsens problematikk (Johnsen 1991, 244).

Han beskriver et teater som ikke finner de gamle konvensjonene for historie som produktive og han mener mange oppfatter de store ideologiene og helhetlige forestillingene som «en mekanisk, deterministisk eller lineær måte å forstå utviklingen og historien på» (Johnsen 1991, 245) og at «opp mot dette satte man *non-lineære* forståelsesmodeller, hvor man måtte forholde seg til sentre og flere samtidige konflikter» (Johnsen 1991, 245). Siren Leirvåg oppsummerer forskjellen på gruppeteateret og prosjektteateret slik: «Prosjektteateret prøver å

formulere det uutsigbare i verden, mens gruppeteateret har forsøkt å frelse den, for å si det banalt» (Leirvåg 1996, 54).

Oppsummert kan en si at prosjektteateret arbeider innenfor det simultane/samtidige, det fragmenterte og dekonstruksjon. En arbeider ikke lenger mot *en* helhet, men baserer seg på en aktiv tilskuer som selv må velge fokus og dermed skaper sin egen forestilling. Det er ikke en gitt ting som skal formidles. Johnsen skriver: «det vil i praksis si at begrepene relativitet, dekonstruksjon, kompleksitet, samtidighet og non-linearitet skulle kunne etterspores i teateret» (Johnsen 1991, 245).

Når det kommer til prosjektteaterets historiske røtter, knytter både Johnsen og Arntzen det til performancekunsten. De ser på prosjektteateret som en videreføring av denne tradisjonen og Johnsen oppsummerer performancekunsten slik: «Dette er et historisk fenomen som utviklet seg i skjæringspunktet mellom teater og billedkunst i løpet av hundreåret, og som manifesterer seg som selvstendig kunstart i USA på 1960- og 1970- tallet» (Johnsen 1991, 247).

Arntzen knytter performancekunsten videre til happenings, og så videre bak til dadaismen og surrealismen: «Performance-uttrykket som sådant hadde delvis sin bakgrunn i 1950- årenes happening, og den var igjen en videreføring av den historiske avant-garde i før-krigstidens Europa med vekt på dadaisme og surrealisme.»(Arntzen 1990, 4). Da mitt prosjekt har fokus på Teigens arbeid, vil jeg ikke gå mer inn i de historiske røttene til prosjektteateret, men skal heller se på hvordan begrepet utviklet seg videre.

Der prosjektteateret kommer fra teaterformer hvor «Den litterære fremstillingen og ordet har liten eller ingen betydning. Fenomenet grenser opp til og er med på å utvikle ideer om konsept-kunst» (Johnsen 1991, 247), er utviklingen på 1990- tallet at teksten igjen er et fokus. Siren Leirvåg skriver at «hovedtendensen fra og med 1990-tallets avantgardeteater ser ut til å være at teksten igjen har en sentral plass i en forestilling» (Leirvåg 2004 302). Dette betyr ikke at en har gått tilbake til tidligere tradisjoner, men at en har tatt med seg tankegangen fra prosjektteateret i mer teksttunge produksjoner: «Vi er likevel ikke tilbake til en hierarkisk struktur i forholdet mellom elementene i dramaturgien. Det fysiske og visuelle teater har trengt seg frem gjennom performance-teateret» (Leirvåg 2004 302).

Hallfrid Velure skriver i sin doktorgradsavhandling om utviklingen av prosjektteaterbegrepet. Hun argumenterer for at Arntzen og Johnsen ladet begrepet med estetiske forventninger og at

disse forventningene ble tatt med videre når prosjekt-begrepet ble tatt inn i Kulturrådets tilskuddsordning *prosjektstøtte*.

Begrepets eksplisitte tilknytning til en spesifikk visuell dramaturgi synes å ha svekket seg gjennom årene. Forventningene om en anti-konvensjonell estetikk er likevel skrevet inn i prosjektteaterbegrepets historie, og følgelig bærer begrepet i seg en ambisjon om ikke bare et alternativt organisatorisk prinsipp, men en alternativ estetikk og holdning til kunstens vesen og betydning (Velure 2014, 166).

Hun skriver om hvordan disse forventningene som ble skapt av prosjektteaterbegrepet ble tatt inn i prosjektstøtteordningen og flyttet fokuset fra drift til nyskaping. «Den største ringvirkningen av å endre ordningens navn fra driftsstøtte til prosjektstøtte er den endring i fokus dette medfører. Prosjektbegrepet legitimerer et blikk framover i tillegg til at det skaper forventning om noe nytt og bedre» (Velure 2014, 181). Hun skriver også at Arntzen og Johnsens plassering av begrepet utenfor institusjonene har holdt seg. «Langt på vei ble det ensbetydende med all scenekunst utenfor institusjonene» (Velure 2014, 167). Begrepet fremstår nå derfor som et samlebegrep for scenekunst som finner sted i det frie feltet.

3.2.2 Teigen i kontekst av prosjektteateret

Jeg mener Teigen må sees i kontekst av prosjektteateret på grunn av hennes postmodernistiske kunstsyn der hun ikke har et mål om å formidle en enhetlig fortelling, men ønsker heller å utforske et tema/tilstand. Hva det som vises betyr er opp til tilskueren. Hun ønsker i stor grad å diskutere i stedet for å formidle. Hun tar for gitt at selv om hun selv arbeider med tekst, er dette bare en del av forestillingen og, selv om den er en stor del av forestillingen, legger den ikke premisser for resten av elementene som blir brukt. Jeg mener derfor at hun kan sees i en historisk kontekst av det originale begrepet. Selv om det selvfølgelig har vært en utvikling siden 1980-tallet har hun tatt med seg mange av de tankegangene en kunne finne i prosjektteateret og videreført de i sitt arbeid. Her må det påpekes at jeg ikke mener hun har tatt med seg en spesifikk estetikk, da hun utforsker estetikken i alle sine prosjekter, men at hun har tatt med seg den grunnleggende tankegangen en finner i postmodernismen.

En kan også argumentere for at hun kommer inn under den senere tids omdefinering av prosjektteateret gjennom prosjektstøtten. Her blir prosjektet i større grad assosiert med

nyskaping enn de spesifikke estetiske holdningene begrepet originalt innebar. Prosjektene hennes har fått støtte gjennom prosjektstøtteordningen, og forestillingene blir vist utenfor institusjonene. Utviklingen i betydningen av begrepet framstår nå som mer en paraplybetegnelse på scenekunst som foregår utenfor institusjonene og har ikke lenger en definisjon som sier noe om det estetiske eller organisatoriske arbeidet, utover forventningen om at det skal stå i kontrast til arbeidet ved institusjonene og at det arbeides opp mot en spesifikk visning og dermed er et avgrenset prosjekt. Hva ønsket om nyskaping betyr vil konstant være i endring og jeg anser det ikke fruktbart å studere arbeidet hennes noe mer mot utviklingen av begrepet.

3.3 Kjønn og feminisme i Teigens arbeid

Siden jeg anser feminisme som noe av det som har formet Teigens arbeid i stor grad, ser jeg det nødvendig å se på hvilke feministiske holdninger hun har. I tillegg ønsker jeg å trekke frem noen eksempler hvor jeg mener det er mulig å trekke direkte paralleller til *LIVIA 's ROM*. Disse eksemplene knytter jeg bare til *LIVIA 's ROM* og ikke *Tiden uten bøker*, da den ikke er like feministisk i tema som *LIVIA 's ROM*. Jeg kommer tilbake til *Tiden uten bøker* under delen om det flerstemmige.

3.3.1 Teigens holdning til feminisme

Jeg viste tidligere til at Teigen ikke var bevisst på sine feministiske holdninger da hun startet sitt arbeid som dramatiker og regissør, men jeg ønsker å gå dypere inn i hvordan hun ser på feminisme etter hun ble bevisst på problematikken.

I teksten *Hvor står kvinner i norsk filmbransje og hvor burde de stå* skriver Teigen at hun ikke mener det er noen forskjell på kvinner og menn, men at kvinner og menn er i forskjellige miljøer som påvirker individets muligheter. Hun etterlyser muligheten til å være ulik, på individets premisser, ikke de to kjønnene: «Jeg ønsker at vi skal muliggjøre større ulikhet fra individ til individ gjennom å forandre miljøene: ikke gjennom å erkjenne at alle kvinner har noe likt som er forskjellig fra menn» (Teigen 2006). Hun anser det ikke som produktivt å sette de to kjønnene mot hverandre: «å dele menneskeheten opp i to grupper som står i et stabilt motsetningsforhold til hverandre ville være alt for enkelt i vår kompliserte verden» (Teigen 2006). Dette er en feministisk retning som har fokuset på individet, det er her kritikken av å bli definert som kvinnelig kommer fra:

Jeg er ingen kvinne-forfatter, som det så fint heter. Jeg skriver ikke kvinnebøker. Jeg lager ikke kvinnefilmer. Fordi det er jo klart at det ikke er slik at det bare er kvinner som vil se en film laget av en kvinne - som jo begrepet «kvinnefilm» kan antyde. Jeg vil skrive mine historier, lage mine bilder. Hvordan kan vi medvirke til å skape et miljø som gjør at vi klarer å finne ut hva som er våre bilder og historier uavhengig av kjønnsforventninger? (Teigen 2006).

Hun skriver om denne dobbeltheten ved å være kvinne i nyutgivelsen *Mater Nexus - scenetekst, iscenesettelse, betydning*. Hun beskriver frustrasjonen over å måtte representere sitt kjønn, dette som oppfattes som noe annet enn normen, og samtidig behovet for å gjøre det: «Det er jo del av denne forbannede dobbeltheten – at vi både vil bli tatt på alvor som mennesker, og at vi samtidig må velge om vi vil ta ansvar for å påpeke forskjellsbehandling og diskriminering på bakgrunn av for eksempel kjønn» (Teigen 2021b, 153). Jeg forstår henne slik at idealet er at ingen trenger å være feminist, men at med situasjonen i dag, er det nødvendig å være det og normalisere kvinnelige perspektiver: «Etter mitt syn åpner likhet for mangfold. Med likhet mener jeg prinsippet om at alle mennesker er like mye verdt og derfor bør ha like muligheter til å bruke sine evner. det er mulighetene som er forskjellige pr. i dag» (Teigen 2006). Det er ikke det å bli definert som kvinne hun finner problematisk, men at det at hun er kvinne automatisk skal si noe om hvem hun er i samfunnet vårt i dag og hvem historiene hennes er relevant for.

I teksten *Kvinnene og rollene: ROM, PENGER OG MOT* kommer Teigen i stor grad med samme kritikk som Dolan har påpekt når det kommer til roller i det tradisjonelle teatret og måten kvinnen blir fremstilt. Teigen etterlyser at de som sitter med makt i teateret og kvinnelige skuespillere skal være bevisst at de fiktive kvinnene de viser i teateret har påvirkning på hvordan en ser kvinnen i virkeligheten: «Et syn på kjønn slik det kommer til uttrykk i fiksjonen, manifesterer seg i det virkelige liv» (Teigen 2001). Hun argumenterer også for at det må skapes mer kunst med kvinnelige perspektiver. Løsningen hun foreslår til dette knytter hun til en tolkning av Virginia Woolf: «Vi må erobre rommene, pengene og motet (i oss selv)» (Teigen 2001). Hun oppfordrer kvinner til å tørre å ta plass.

3.3.2 Det flerstemmige – kvinnen som individ

Som jeg har vist til i første del av dette kapittelet, var Teigens fokus innenfor det dramaturgiske i postmodernismens verden. Hun ønsket å bryte med tradisjonell dramaturgi

(Teigen 2021b, 152). Jeg vil argumentere for at hun har tatt med seg dette dramaturgiske perspektivet inn i sin holdning til feminisme, og da tenker jeg på det flerstemmige og simultane. Hun ønsker ikke at kvinnen skal bli representert med en stemme. Individets stemme skal frem og de eksisterer simultant.

Siden jeg ikke har hovedfokus på feminisme, men ønsker å diskutere Teigen opp mot feminisme, baserer jeg meg på Ingeborg W. Owesens tekst *MATER NEXUS – en polylog?*. Den er skrevet i forbindelse med forestillingen og gjør seg noen refleksjoner basert på feministisk teori. I denne teksten peker hun på denne flerstemtheten i Teigens arbeid. Hun argumenterer for at Teigens tekst ikke er en monolog eller dialog, men at den er en *polylog* (Owesen 2021). Begrepet henter hun fra Jaques Derrida og Julia Kristeva:

Mens en monolog er en enetale, og dialog en samtale mellom to, betegner ”polylog” en talehandling bestående av flere stemmer. Derrida definerer ”polylog” som følgende: (for $n + 1$ – kvinnelige – stemmer). Vi ser altså at en ”polylog” består av flere stemmer, ikke-identifiserte stemmer og kvinnelige stemmer (Owesen 2021, 214).

Hun henviser til Nietzsches forsøk på å dekonstruere sannheten, at sannheten har et perspektiv, og at det dermed finnes mange sannheter. «For Nietzsche har sannheten alltid et perspektiv, den er situert og må forstås som et uttrykk for et bestemt ståsted, eller en bestemt fortolkning»(Owesen 2021, 214) Hun viser til Derridas lesning av Nietzsche:

Derrida leser Nietzsche dithen at ”sannheten er en kvinne” forstås som at det finnes ingen sannhet om kvinnen, denne ikkesannhet er ”sannheten”. Kvinne er navn/betegnelse for denne ikkesannhet, følgelig finnes det ingen kvinnelig ”essens”. Sannheten er polymorf og polyfon, og ”kvinnen” likeledes (Owesen 2021, 214).

Dette perspektivet er tatt inn i feministisk tenkning. Hun refererer til hvordan kvinnen ofte blir knyttet til naturlighet og at Julia Kristeva og Luce Irigaray i sitt arbeid prøver å dekonstruere dette:

Kroppen (og kvinner) forstås følgelig som natur, eller noe naturlig, i motsetning til kultur og sannhet. Og det er en slik kvinnelighets- og sannhets-forståelse feministiske teoretikere som Julia Kristeva og Luce Irigaray forsøker å ”dekonstruere” (=oppløse). Det er ikke slik at det bare finnes en sannhet, at vi f.eks. enten er kultur eller natur, vi er kanskje begge deler samtidig, eller kanskje vekselvis ettersom hvilken situasjon vi befinner oss i (Owesen 2021, 215).

Jeg forstår denne teksten slik at en innenfor disse feministiske tankegangene søker å frigjøre individet fra sannheten om kjønn, altså at det er en underliggende tanke om at det finnes mange perspektiver og at kvinnelighet ikke kan defineres.

Dette er et perspektiv jeg tenker er interessant å se på i Teigens senere arbeid og jeg mener at det er her det feministiske i de tekstene som ikke eksplisitt diskuterer kjønn ligger. Kvinnene er representert som hele og individuelle karakterer.

Teigen har gjort det til en gjennomgående trend at hun har likestilte karakterer og dermed mange kvinner som kan sees på som individer. Siden jeg har valgt *Tiden uten bøker* som hovedfokus ønsker jeg å bruke denne som eksempel da jeg ikke tenker den er feministisk når det kommer til tema. *Tiden uten bøker* er skrevet for fire aktører, hvorav tre er kvinnelige. Disse spiller flere karakterer hver. Det er familiesituasjonen som blir portrettert. Her er kvinnene mødre, døtre og venninner, men de er ikke definert noe mer ut ifra disse relasjonene enn de mannlige karakterene da de mannlige karakterene også er definert som far. De kommuniserer sine egne opplevelser, opplevelser av å være kvinner. Opplevelser av å være kvinne i relasjon til kvinner, i relasjon til menn. Det er deres perspektiver som kommer frem, de er ikke en hjelpefunksjon for å drive et narrativ fremover. Det er ingen hovedperson som representerer kjønn, men mange karakterer med forskjellige perspektiv.

Dette er ikke bare en feministisk strategi, men og basert på Teigens tanker om prøveprosessen og hvordan man får de medvirkende til å bli engasjert i arbeidet. I etterordet til *Epler som faller* argumenterer hun for at siden alle er hovedkarakter i sitt eget liv er det naturlig å skrive historier der alle er hovedkarakterer og at det som er stort i en karakters liv, er en detalj i en annen karakters liv (Teigen 2016a, 212). Hun ser på det å likestille karakterene som en måte å få alle skuespillerne like engasjert i arbeidet:

Jeg har ingen tro på stjerneskuespilleren som briljerer. En scenetekst med likeverdige roller eller oppgaver, vil gjøre noe med den gjensidige respekten de medvirkende har og får for hverandre under prøveperioden, og det vil gjøre noe med hvordan de forholder seg til hverandre som skuespillere når de står på scenen. Ingen er viktigere enn noen annen (Teigen 2016a, 213).

Hun anser dermed dette som en løsning på manglende kvinneroller som representerer fulle individer og en måte å skape en god prøveperiode.

Oppsummert er Teigens holdning til feminisme at alle mennesker er ulike og det gjør alle like. Problematikken rundt kjønn i samfunnet i dag er knyttet til at det fremdeles er tanker og normer rundt kjønn og dermed blir ikke individene møtt på lik basis. Vi skapes av forventninger og samfunnets forventninger til deg er i dag avhengig av kjønn og stereotyper rundt hva de forskjellige kjønnene er god/dårlig på og det er dette hun ønsker å endre. Det er denne holdningen som er gjennomgående i hennes arbeid med kjønn.

3.4 Teigens arbeid med kjønn og historie:

Teigens holdning til feminisme er i stor grad motivasjonen når hun går inn for nylesning av historie. Hun ønsker å stille spørsmål ved hvordan disse tankene om kjønn og normer rundt kjønn har påvirket hvordan en person/en historisk situasjon har blitt behandlet. I *LIVIA's ROM* arbeider hun aktivt med å nylese Livia, men dette er ikke første gang Teigen arbeider med historie og feminisme. Jeg ønsker derfor å raskt introdusere to tidligere prosjekter som jeg mener kan knyttes til *LIVIA's ROM* i fokus på nylesning. Dette er *DeSK - Dette skrev kvinner og Tulla Larsen- Mathilde Munch*.

3.4.1 *DeSK - Dette skrev kvinner*

Dette skrev kvinner er et bokprosjekt hvor Teigen var prosjektleder sammen med Cecilie Lundsholt. Teigen var redaktør for prosjektet.

Dette skrev kvinner er en antologi som tar for seg tekster kvinner skrev på slutten av 1800-tallet. Boken startet med en tanke om at det ikke kan ha fantes kvinnelige dramatikere på denne tiden da de som arbeidet med prosjektet ikke hadde hørt om noen. Om dette stemte valgte de å se på, så de gikk tilbake i materialer fra denne tiden og ble overrasket over hvor mange kvinnelige dramatikere de fant (HouseofStories:DESK).

Jeg har ikke mulighet innenfor denne oppgaven å gå langt inn i materialet, men jeg mener den er veldig relevant for prosjektet *LIVIA's ROM* da den benytter samme innfallsvinkel om å nyskrive historie. Tekstene i antologien diskuterer kvinners roller som dramatikere og varierer mellom å diskutere kvinners kår, både i samfunnet og arbeidskår, og å se mer direkte på arbeidet til noen dramatikere. Tekstene som presenteres er hentet fra et fagseminar som også hadde visning av utdrag fra tre av tekstene de hadde funnet (Teigen 2012).

3.4.2 Tulla Larsen – ~~Mathilde Munch~~

Tulla Larsen- Mathilde Munch er et prosjekt som ser på Tulla Larsen som egen person, ikke på hvem hun var i forholdet til Edvard Munch. Dette er en reaksjon på hvordan Tulla Larsen har blitt fremstilt i litteratur som skildrer forholdet mellom Edvard Munch og Tulla Larsen. Teigen forklarer motivasjonen til prosjektet ved at en i et feministisk perspektiv har vanskeligheter for å forstå fremstillingen av Tulla Larsen: «Mener man at likestilling mellom kvinner og menn er en selvfølge, får man problemer med å forstå Tulla Larsen slik hun blir fremstilt i Munch-biografiene, og kan lett avfeie henne som halvgal og hysterisk, en groupie eller stalker» (Teigen og Larsen 2019, 23). Teigen skriver at hun ønsker å hente Tulla Larsen frem fra et perspektiv der kvinner gjennom historien har blitt misforstått eller oversett fordi de ikke fulgte samfunnets forventninger.

I et slikt perspektiv er det jeg ønsker å hente frem Tulla Larsen. En kvinne som overlever, som preges av møtet med den store kunstneren, men som ikke går til grunne, og som gjennom sitt senere liv på mange måter beviser at hun ikke kan ha vært den skrulla vi leser om i Munch-litteraturen (Teigen og Larsen 2019, 24).

Hun ønsker å se på Tulla Larsen på hennes premisser, ikke hvordan hun blir fremstilt i allerede eksisterende litteratur, hvor hun er sett gjennom Munchs perspektiv og har en birolle. «Denne romanen er basert på Tulla Larsens livshistorie. Også her er hun konstruert, men denne gangen med utgangspunkt i hennes egen biografiske historie, så langt det har vært mulig å sette bitene sammen» (Teigen og Larsen 2019, 28). Teigen tar for seg et stort historisk materiale i arbeidet selv om hun skriver en roman, og hun henviser til alle kilder hun har brukt i boken (Teigen og Larsen 2019, 382-384).

Teigen arbeider nå med en scenetekst, *I en annens bilde*, som baserer seg på prosjektet (Teigen 2021b, 200). Teigen har også prosjekter som arbeider med historie som ikke er tematisk feministiske, disse vil jeg se på nå.

3.5 Teigens arbeid med historie i tidligere produksjoner

I sitt arbeid utforsker Teigen i stor grad at det finnes ulike perspektiv og at ulike perspektiv kan gi forskjellige «sannheter». Dette kan være en av motivasjonene for det historiske fokuset hun har i sitt arbeid, både det som omfatter kjønnsstatistikk og de som ikke har like eksplisitt

fokus på kjønn. For meg fremstår det som hennes historiske arbeid på mange måter hadde sitt startpunkt i *Arkeologene*.

3.5.1 *Arkeologene*

Arkeologene er et prosjekt jeg ikke tenker å gå veldig dypt inn i. Jeg tenker å stort sett å bare forholde meg til teksten og skriftlige kilder, men jeg mener stykket må være med da det på mange måter markerer starten på arbeidsmetoden hennes med å bruke fakta/historie som grunnlag for det kunstneriske verket.

Arkeologene er en forestilling som ble spilt på Teater Ibsen i 2007. I forestillingen møter du forskjellige karakterer som er arkeologer på en konferanse på Island. Under denne konferansen blir det gravd opp en kvinne. Dette funnet som omtales i forestillingen er et faktisk funn som ble gjort på Island i 2004 (HouseofStories:Arkeologene). Det blir først funnet en perle som ble grunnlaget for en større utgraving der en kvinne blir funnet. Dette var det største funnet av perler som er funnet på Island og man har ennå ikke klart å finne ut hvem denne kvinnen var (2007). Det er dette som er hovedspørsmålet i forestillingen. Hvem var denne kvinnen og hvordan kan vi finne ut hvem hun var? Er metodene en har som forskere tilstrekkelige til å faktisk kunne si noe om denne kvinnen? Og hva ønsker en å finne ut? Det er faglige uenigheter blant karakterene om hva en skal gjøre med dette funnet. Teksten stiller på mange måter spørsmål ved om en kan finne sannheten og hva er sannhet?

Her stiller hun blant annet spørsmålet med hvordan motivasjonene til de forskjellige forskerne påvirker hvordan dette funnet blir behandlet. Deres fokusområder er med på å forme historien til denne kvinnen.

En annen ting som er interessant med teksten jeg fikk tilsendt er at det følger med en kildeliste på slutten av manuset. Denne inneholder en liste over kilder hvor hun har delt de inn i 3 kategorier: kilder, diverse nettsider og samtaler med. Kildene inkluderer både akademiske tekster og sagn og dikt. Denne listen er ikke med i den utgitte versjonen av teksten. (Teigen 2007, 102-103)

3.5.2 *Tiden uten bøker*

Jeg velger å nevne *Tiden uten bøker* også i denne delen av teksten fordi jeg ikke har vært involvert i prosessen i *Tiden uten bøker*. Jeg vil bare forholde meg til endelig forestilling og

skriftlige kilder, men de skriftlige kildene hun har i den utgitte versjonen av *Tiden uten bøker* gir grunnlag til å påstå at hun også i dette prosjektet har gått dypt ned i det historiske perspektivet. Hun skriver blant annet detaljert om hvordan hun intervjuet regissørens far: «Jeg får høre om en celle full av bøker, om bøker som ble fratatt fangene, om intrikate metoder for å formidle innholdet til medfanger» (Teigen 2018, 120).

Tiden uten bøker må sees i et litt annet perspektiv enn *Arkeologene* og *LIVIA's ROM* da hun i dette prosjektet arbeider med nærstående historie, hvor hun i mye større grad hadde tilgang på primærkilder. Hun utførte dybdeintervju og kunne snakke direkte med de som opplevde de historiske hendelsene. «Etter å ha gjort ytterligere tre dybdeintervjuer og pløyd meg gjennom avhandlinger, romaner og artikler, sett dokumentar og spillefilmer og mengder av fotografier som skildret tiden før, under og etter diktaturet i Uruguay, var det på høy tid å begynne skriveprosessen» (Teigen 2018, 121).

I selve stykket henviser de ikke direkte til diktaturet gjennom fakta, det er tatt ned til et mikroperspektiv som har fokus på individene som har levd under diktaturet sine historier og deres personlige opplevelser.

3.6 Er Teigen auteur?

Med tanke på at Teigen arbeider innenfor flere «roller» i produksjonene, er begrepet auteur et begrep jeg ønsker å diskutere. Begrepet auteur kommer ofte opp når en diskuterer regissøren, men det blir brukt på forskjellige måter. I *Store norske leksikon* definerer de det slik under diskusjon om regissøren: «Funksjonene i teateret er gjennom dette blitt mer blandet, og begrepet auteurregissør har vært brukt om regissører som også skaper egen tekst, scenografi eller musikk til sine forestillinger, til forskjell fra den klassiske, moderne regissøren» (Arntzen, Leinslie, og Bikset 2020). Under denne definisjonen er det ingen tvil om at Teigen kan kalles auteur, da hun har både regi og tekst i *LIVIA's ROM* og hun har regi, tekst og rom i *Tiden uten bøker*, men dette er ikke eneste måten begrepet blir brukt på. Begrepet blir også benyttet på situasjonen der en regissør «tar et dramatisk materiale og bearbeider det uavhengig av dramatikerens intensjon» (Arntzen 2007, 50). Her refereres det til en situasjon der auteuren tar tekstforelegget og bearbeider det selv og på den måten «skriver» forestillingen selv. Tanken dramatikerens hadde i sitt arbeid blir ikke tatt med i beregningen. Ved denne definisjonen vil en ikke kunne se Teigens som auteur. Hun bearbeider ikke teksten, hun skaper den.

Tidvis blir auteurbegrepet brukt på samme måte som i filmen: «Auteur er et ord som kan bety forfatter eller opphavsmann til kunstverk, eller en filmregissør som gir sine filmer et personlig (kunstnerisk) preg via gjenkjennelige fellestrekk i form eller innhold» (Svendsen). Her blir begrepet brukt på en måte hvor en søker å definere særpreget til forskjellige kunstnere: «Begrepet har vært sentralt innenfor diskusjonen om hvorvidt en films kunstneriske kvalitet er betinget av regissørens personlighet eller av andre aspekter» (Svendsen).

I en slik diskusjon synes jeg det er vanskelig å skulle kalle Teigen auteur. Dette er ikke fordi det er umulig å diskutere særtrekk hos henne, men fordi jeg synes det er vanskelig å skulle kunne definere hva som er bare henne og hva som er de andre medvirkendes særpreg. Etter å ha observert verkstedene har jeg inntrykket av prosessen er en evig «gi og ta» situasjon, der det er umulig å definere hvilke kvaliteter som skal tilskrives hvem.

Når hun selv skriver om å både skrive og å regissere samme tekst fremstår det som at hun ser på det som to forskjellige prosesser. Hun har ikke alle svarene om hvordan teksten skal realiseres i rommet selv om hun selv har skrevet teksten: «Jeg tenker også at det bør gå tid fra tekstutviklingsfasen og til regiarbeidet begynner i de situasjonene hvor jeg skal regissere egen tekst. At teksten skal få hvile og modnes, kan man kanskje si. Jeg tror det gjør noe med meg som regissør, jeg kan gå løs på teksten med nye briller» (Teigen 2016b). Her ytrer hun et ønske om å holde de to prosessene adskilt.

4. En prosessorientert dramaturgiforståelse i *LIVIA 's ROM*

Jeg vil bruke en prosessorientert dramaturgiforståelse til å se på produksjonen av *LIVIA 's ROM*. Her vil jeg forholde meg til prosessen og ikke produktet fordi jeg etter å ha observert prosjektet mener det er viktige valg rundt både det organisatoriske, det tematiske og estetiske som har formet prosjektet i stor grad. I denne delen av teksten er det spesielt tre påstander jeg skal undersøke:

- Måten arbeidet er organisert under verkstedene har stor innvirkning på forestillingen.
- Det historiske fokuset i arbeidet har stor innvirkning på forestillingen.
- Holdningen til dette historiske materialet, hvor de har et fokus på nylesning i et feministisk perspektiv, har stor innvirkning på forestillingen.

Oppsummert kan en si at min forståelse for prosessen er at historie (historisk fakta) har blitt brukt som inngang til arbeidet. Denne historien har blitt møtt med et kritisk feministisk perspektiv og arbeidet med dette materialet har foregått under en tilnærmet flat struktur, noe som igjen har gjort at mange synspunkt er tatt med i forestillingen.

4.1 Arbeidsmetoden i prosjektet - mellom tradisjonell teaterproduksjon og devised theatre

Jeg vil argumentere for at arbeidet i produksjonen *LIVIA 's ROM* er tilnærmet likestilt, men ikke helt. Derfor vil jeg ikke anse dette arbeidet som devised theatre, men da den heller ikke er lik en hierarkisk teaterprosess ønsker jeg å diskutere prosessen opp mot disse to polene. En av grunnene til at jeg ikke vil kalle det devised theatre, er at arbeidet ikke er basert på en gruppe som har gått sammen for å finne noe å arbeide med. Jeg forstår devised theatre slik at det er en gruppe som finner arbeid sammen, ikke noen som starter med et prosjekt for så å finne samarbeidspartnere. Da dette prosjektet startet var Teigen i Roma og det var her de tre kunstnerne møttes. Teigen hadde allerede en tanke om at hun ønsket å gjøre noe med dette rommet til Livia før hun møtte Thuridur Jonsdottir og Ingrid Aarset (2018). Jonsdottir og Aarset viste interesse og de ble enige om å samarbeide med Teigen. Her startet et tverrkunstnerisk prosjekt, og det ekspanderte på et tidligere tidspunkt som enn i mer tradisjonelle produksjoner. Da legger jeg til grunn en forståelse av tradisjonell

teaterproduksjon som en tradisjonell hierarkisk produksjonsmodell hvor skuespillerne blir involvert når den intensive prøveperioden starter og de store kunstneriske valgene er tatt.

Aktørene i *LIVIA's ROM* ble involvert på et tidspunkt der alle de andre elementene i prosjektet var under utvikling, mens de i tradisjonelle hierarkiske teaterproduksjoner ville blitt involvert på et senere tidspunkt. Aktørene ble involvert for å undersøke teksten i rommet før teksten var ferdig. Dette gjorde at de hadde påvirkning på hvordan teksten ble. Jeg vil komme tilbake til dette senere i teksten, men først vil jeg diskutere hvordan arbeidet ble organisert under preproduksjonen. Her brukes verkstedet som arbeidsform.

4.2 Verksted som arbeidsform

Under verkstedene var Teigen regissør og ledet arbeidet med å organisere de forskjellige elementene i rommet under prøvene. Likevel arbeidet hun aktivt for å ha en tilnærmet flat struktur. Verkstedene var stedet der alle elementene skulle prøves ut. Det skulle utforskes, testes og inspirere til det videre arbeidet. Hvis jeg skal oppsummere arbeidet jeg har observert i en setning er det «vi prøver!». Teigen var alltid klar på at hun ønsket at aktørene skulle være kunstnerisk involvert. Hun oppfordret til at de skulle komme med innspill og hun ga dem rom til å teste ut ting selv. Hun er regissør i den forstand at hun organiserer aktørene i rommet, men måten hun gjør det på er gjennom å gi de rammer å arbeide med som er så romslige at aktørene skal skape noe eget. Her tenker jeg på henne under definisjonen av en postmoderne regissør. Et eksempel på dette er under monologen til Rommet under første verkstedet i Bergen. På dette tidspunktet var dette en monolog, men har senere blitt delt opp i tre deler. Aktørene skulle utforske rommet i rommet. Dette gjorde de inne i veggene. Rommet i forestillingen er bygd opp av tre lag med stoff, det midterste tekstilet har utskjæringer og de to andre lagene er tynn gjennomsiktig silke. Her beveger aktørene seg konsekvent gjennom hele monologen, men hun har bare gitt fire instruksjoner for denne delen av forestillingen. Aktørene skulle utforske veggene på forskjellige måter. Teksten var fordelt mellom de fire kvinnelige aktørene og de forskjellige instruksjonene fulgte denne inndelingen:

- 1: utforske rommet gjennom pust (blåse på stoffet)
- 2: utforske rommet gjennom fysisk kontakt med silken, føle det, rolig.
- 3: prøve å se og bli sett mellom stoffstykkene- begynner i større grad å bevege seg mellom veggene, både via hjørnene og ved å krysse inne i rommet

4: store utslag og tidvis bryte ut av rommet også på utsiden, men skal alltid ha en retning (Buseth 2018)

Her har hun gitt instruksjoner til aktørene, men de er vage nok til at de forskjellige aktørene har stor frihet i sitt eget arbeid. Dette er bare ett av mange eksempler, men jeg valgte dette fordi det var ganske konkret, selv om det gav aktørene frihet. En annen grunn til at jeg valgte dette eksempelet er at det var deres første møte med rommet.

Min tolkning av prosessen er at aktørene som er involvert ble mer og mer komfortabel med å arbeide i en flat struktur og kom med mange forslag. Det var lav terskel for å stoppe arbeidet hvis en følte at noe ikke fungerte og det skapte en diskusjon om hvordan det kunne løses. Her var Teigen veldig fleksibel som regissør, de eneste gangene hun sa nei til et forslag var hvis de prøvde det og hun ikke mente det fungerte i helheten til forestillingen. Det var et gjennomgående fokus på at alle skulle være komfortable i valgene som ble tatt.

4.3 Aktørenes involvering i skriveprosessen

Teigen arbeider som sagt med at alle medvirkende skal være involvert i å skape forestillingen, og dette blir også tatt inn i teksten. Aktørene involveres i skriveprosessen. Når jeg skriver at aktørene involveres i skriveprosessen mener jeg ikke at de er med på den aktive skriveprosessen, men at hun henter inspirasjon og tanker fra det å høre teksten høyt og det å se teksten fremført i rommet. Eksempelvis ble en scene tatt ut under første verksted jeg fulgte fordi da hun fikk se og høre den, ble den for overtydelig. Hun henter også inspirasjon i diskusjonen som oppstår når skuespillerne møter teksten. Hvilke spørsmål har de? Hva forstår de? Hva var utydelig? Hva er for tydelig? Denne refleksjonen blant de andre i produksjonen tar hun med seg tilbake til teksten for å videreutvikle. Dette har nok spesielt vært viktig i *LIVIA's ROM* med tanke på de historiske referansene for å finne ut hva som må forklares. Hun tar også med forslagene de har kommet med underveis i utprøvingen i dette arbeidet. Gjennom å gi aktørene store rammer, får hun også mange innspill om hvordan det sceniske kan løses og disse tankene tas med tilbake til skrivebordet. Dette kan kobles til Teigens tanke om at alle parter er skapende og at teksten er et av flere elementer som brukes i en forestilling. De forskjellige delene stimulerer hverandre og gir nye refleksjoner rundt tekstens rolle i det spesifikke prosjektet. Etter å ha observert denne prosessen er det klart at de ulike delene har gjensidig påvirkning på hverandre. Dette kommer klart frem med tanke på at teksten er blitt dobbelt så lang fra det første verkstedet jeg observerte til det siste.

4.4 En delvis åpen dramaturgi

Produksjonen har en delvis åpen dramaturgi. Med dette mener jeg at hun arbeider med både fokus og tilfeldigheter. Dette er ofte et resultat av hennes struktur i arbeidet da hun ønsker at alle aktørene skal være til stede i rommet til enhver tid. Her har hun under arbeidet med preproduksjonen arbeidet aktivt med de tingene som skal være mest i fokus under de forskjellige delene, men de andre aktørene er også til stede og vil også være en del av meningsdannelsen til tilskueren. I disse delene beveger de andre skuespillerne seg fritt i scenerommet. Teigen kommenterer ikke på deres bevegelser med mindre de gjør noe som oppfattes som forstyrrende eller noe som fungerer veldig bra til settingen. Utover det var aktørene frie (Utenom de stedene hun allerede hadde definert at de skulle være inne i rommet) til å bevege seg i rommet basert på egen intuisjon.

Dette kan også tidvis knyttes til teksten, da aktørene i de mer simultane delene leverte tekst slik de selv følte var naturlig. Dette gjorde at noe tekst ble veldig uklar og dermed uforståelig for publikum, mens andre deler ble veldig klar da den ble repetert flere ganger av forskjellige aktører. Her spilte tilfeldighetene inn for hver gjennomgang og det varierte fra visning til visning.

Dette er områder jeg anser som naturlig at de kommer til å arbeide mer nøye med i en prøveperiode, men inntrykket mitt er fremdeles at hun ikke ønsker å detaljstyre det. Hun har til nå vist stor tiltro til aktørenes følelse av rytme i de forskjellige delene.

4.5 To hovedfokus som setter premisser for prosessen

I det tverrkunstneriske samarbeidet er det to premisser jeg mener er avgjørende for prosjektet. Dette er enigheten om at prosjektet skal basere seg på historiske fakta om rommet til Livia, altså det fysiske rommet som nå er utstilt på museum, hvor det historiske grunnlaget skal tas inn i de ulike delene av prosjektet (teksten, tekstilene, lydlandskapet). Det andre premisset er at dette fokuset på historie skal nyleses i et feministisk perspektiv der de ser på Livia som person, og kvinnene rundt henne. Her er premisset at antikkens kvinnesyn har påvirket hvordan disse kvinnene har blitt fremstilt. «Livia var en sentral rådgiver for ektemannen, og sprengte grensene for hva kvinner skulle og kunne gjøre. Romertidens historikere ville ikke akseptere at en kvinne hadde så stort handlingsrom og makt, og omtalte henne som tidenes

ondeste kvinne» (2018). Dette var inspirasjonen og etter hvert som prosjektet har utviklet seg har de andre kvinnelige karakterene også blitt sett i samme perspektiv.

Arbeidet mellom de tre kunstnerne som startet prosjektet baserer seg i stor grad på at de utvikler sitt eget materiale basert på sine felt, derfor anser jeg enigheten om disse premisene som essensielt i arbeidet. De forskjellige delene av forestillingen (lyd, lyd, rommet, etc.) møtes først under verkstedene og det er da arbeidet med å sette de sammen og tilpasse dem til hverandre begynner.

4.6 Historiske fakta som inngang

I *LIVIA'S ROM* er det som sagt historiske fakta som er inngangen til arbeidet og jeg skal derfor se litt mer konkret på hvordan de arbeider med det i prosjektet. De går dypt inn i historisk materiale og bruker det som inspirasjonen til de kunstneriske valgene. De ønsker å diskutere virkeligheten på scenen, men ikke ved å aktivt ta inn det dokumentariske slik noen teaterformer gjør. Dette kommer jeg tilbake til. Det historiske aspektet av forestillingen blir i stor grad basert på Lovisa Brännstedts arbeid. Hun er akademiker og rådgiver i prosjektet. Hun skrev, som tidligere nevnt, sin doktorgradsavhandling om Livia og hennes posisjon i det romerske samfunnet. "In the Roman society women were traditionally associated with the domestic sphere, yet Livia Drusilla, the second wife of the emperor Augustus, managed to live at the centre of political life for nearly seventy years" (Brännstedt 2016, 15).

I denne avhandlingen undersøker hun Livias rolle utad i samfunnet, med tre hovedfokus. Den første var Livias rolle som Mater og uxor- mor og kone (s. 33). I det neste kapittelet tar hun for seg Livias rolle som Patrona- beskytter (s.91), og til slutt rollen som Diva- gudinne (s. 139)(Brännstedt 2016). Det er i stor grad dette som skaper det historiske grunnlaget for forestillingen. I tillegg til dette har Teigen selv gjort mye research, men vært i dialog med Brännstedt for å diskutere gyldigheten av det hun har lest. Hva vet en ganske sikkert? Hva er omdiskutert? Etc.

Brännstedt hadde også en aktiv rolle under de to første verkstedene jeg fulgte. Hun var tilstede under prøvene, holdt korte foredrag om den romerske hverdagen og svarte på alle spørsmålene aktørene hadde til teksten og det historiske grunnlaget. Hun spilte også guiden under visningen i Roma, da den mannlige aktøren ikke hadde mulighet til å være med på turen.

4.6.1 Reisen til Roma

Det andre verkstedet jeg var med på var i Roma hvor de arbeidet mot en arbeidsvisning som skulle avslutte konferansen *LIVIA 's ROOM IN CONTEXT*. Reisen til Roma hadde grovt sett tre hovedkomponenter: arbeid med forestillingen, konferansen som endte i en arbeidsvisning og innføring/undersøkelse av det historiske materialet. Selve konferansen kommer jeg tilbake til, men jeg ønsker å gå inn på arbeidet som ble gjort i dagene før.

Teigen går langt inn i materialet hun arbeider med, og hun har gjennom hele prosessen hatt fokus på at aktørene også skal få god innsikt i den historiske konteksten forestillingen baseres på.

Arbeidet med forestillingen gikk i stor grad ut på å friske opp det de hadde gjort tidligere i Bergen og tilpasse dette en ny lokasjon. Den skulle nå vises på en takterrasse, og det var derfor praktiske utfordringer med å få hengt opp rommet, slik at det ble redusert til å ha to vegger, ikke fire. Jeg kommer ikke til å gå inn på det konkrete arbeidet som ble gjort med forestillingen her, men jeg skal redegjøre for hvordan det historiske aspektet ble behandlet under turen.

Store deler av reisen ble brukt til å se på det historiske materialet, hovedsakelig gjennom utflukter til historiske lokasjoner og museer. Dette var hovedsakelig for skuespillerne, da Teigen, Aarset og Jonsdottir møttes i Roma og har vært på disse stedene i begynnelsen av arbeidet med prosjektet. Disse utfluktene utforsket både konkrete ting som er med i forestillingen, men og den historiske konteksten rundt karakterene. Utfluktene var som følger:

- Onsdag: Utflukt til Forum Romanum og Palatinerhøyden- her besøkte vi også Livias hus (Domus Liviae)
- Torsdag: Palazzo Massimo: Livias rom, her var hovedfokuset å se freskene fra Livias rom, men også å se på statuer etc. av de forskjellige historiske personene som er med i stykket.
- Søndag: utflukt til Villa di Livia, hvor vi så på hele villaen, men også var nede i rommet hvor freskene er hentet fra (2019b).

Her hadde spesielt Lovisa Brännstedt en sentral rolle i å formidle det historiske grunnlaget forestillingen er basert på. Hun kunne svare på alle spørsmålene aktørene hadde, og de fikk en innføring i hvordan livene til karakterene de skal portrettere var. De fikk se hjemmene deres,

området de bodde i og de fikk informasjon om hvordan området vi gikk i var i den tiden karakterene levde.

4.6.2 Konferansen

Arbeidet under turen ledet opp til konferansen *LIVIA 's ROOM IN CONTEXT*. Dette var en konferanse som ble holdt ved det norske instituttet i Roma, 15.-17. Februar 2019. Her var fokuset på at kunst og academia skulle møtes. De involverte i *LIVIA 's ROM* holdt foredrag basert på deres arbeid i prosjektet, og akademikere som arbeidet innenfor fagfelt som kan knyttes til den historiske konteksten i prosjektet holdt foredrag innenfor sine fagfelt. Et eksempel for å illustrere oppsettet på konferansen er at Magdalena Öhrman fra Universitetet i Wales holdt foredraget *Roman Textiles, Their Making and Their Makers – and Their Music* (2019a) før Ingrid Aarset, som er tekstilkunstner i prosjektet og tilknyttet Universitetet i Bergen holdt foredraget *Echoes of History in Contemporary Textiles* (2019a). Et annet eksempel er at Erika Lindgren Liljenstolpe fra Uppsala Universitet holdt foredraget *What About the Music in Livia's Room?* før Thuridur Jonsdottir holdt foredraget *Composing Time Expansion composer* (2019a). Den gjennomgående strukturen til konferansen var at de kunstneriske aspektene ble satt i en direkte kontekst av akademisk forskning. Her ble møtet med academia en inspirasjon de ønsket å ta med seg inn i prosjektet. Jeg kommer ikke til å gå inn i hele konferansen, da den favnet mye, men det viktigste å hente ut av dette er at det ble en direkte kontakt mellom forskere og kunstnerne og at de ønsket at det skulle kunne integreres i prosjektet.

4.6.3 Dokumentarisk i prosess - ikke i produkt

I sin artikkel om «dokumentarisk teater» i *Kunnskapsforlagets teater- og filmleksikon* skriver Elin Nesje Vestli: «Dokumentarisme er betegnelsen for bruk av autentiske dokumenter som vesentlige elementer i litteratur, drama og film» videre sier hun: «Drama som bruker autentisk materiale som utgangspunkt, men ikke strukturelt innarbeider det i teksten, faller dermed utenfor genren» (Vestli 1991, 130-131). I forhold til denne definisjonen om dokumentarisk teater, er det ingen tvil om at Teigens arbeid ikke kan defineres som dette, men jeg synes likevel det er interessant hvordan arbeidet i prosessen er relativ lik det en kan forvente om en hadde arbeidet med dokumentarisk teater. Jeg vil fremdeles argumentere for at de involverte i prosjektet arbeider tett opp mot kilder, ikke bare som research som brukes underveis i

tekstproduksjon etc, men at det er noe aktørene forholder seg aktivt til underveis i prosessen, både gjennom Brännstedts bidrag, reisen til Roma og dokumenter som blir delt ut underveis. Det er et gjennomgående fokus på at alle aktører skal forstå det faktabaserte fundamentet de kunstneriske valgene er basert på. Det at aktørene var med til Roma og gjorde research til forestillingen og fikk se mye av tingene som omtales i forestillingen er en del av denne prosessen. Der fikk de muligheten til å forholde seg direkte til materialer som blir brukt i forestillingen. Den viktigste delen av dette er nok Brännstedt som har kompetansen til å formidle kunnskap om antikkens samfunn og de forskjellige karakterenes roller. Hun kan kontekstualisere de historiografiske problemstillingene i prosjektet.

4.6.4 Historiografi som virkemiddel

Historiografi er en viktig del av *LIVIA's ROM* gjennom bearbeidelsen av det historiske materialet. Her ønsker de en nylesning av historien med tanke på hvordan kjønnsroller har påvirket hvordan kvinner er omtalt i kilder. I tillegg til dette er historiografi tatt inn i selve forestillingen som et aktivt virkemiddel. Dette gjøres ved at aktørene gjennomgående stiller spørsmål til publikum. Dette gjøres for å understreke alt vi ikke vet. Gjennomgående i forestillingen blir det påpekt at vi har begrenset informasjon om hvordan det faktisk var å leve i antikken, for eksempel gjennom replikker som «ingenting kan bevises Ikke mine tanker, følelser, intensjoner» (Teigen 2020a, 25). Denne replikken er hentet fra scene 6, *Hvem var jeg før jeg var meg*, som så går videre til at karakterene stiller spørsmål: «Hvem var min far? Min mor? Hvor vokste jeg opp? Var det en dårlig familie? Bra? Rik? Streng? Med innflytelse? Husker du?» (Teigen 2020a, 25). Her starter det med spørsmål det er mulig å svare på, som hvem som var moren og faren, men utover scenen endrer spørsmålene karakter og de blir mer personlige og dermed spørsmål vi ikke har svaret på, og aldri vil så svaret på. «Hva lærte jeg? Hvor smart var jeg? Hvor dydig? Hvor promiskuøs?» (Teigen 2020a, 25).

«Husker du?» (Teigen 2021a) er også en replikk som går igjen i store deler av forestillingen for å stille spørsmål ved hva vi egentlig vet om det som foregikk i antikken.

Et annet historiografisk grep som blir brukt i forestillingen er små kommentarer som blir gjort underveis i teksten i deler der aktørene kommer med påstander om historiske fakta. Et eksempel på dette er scene 3, *I min tid*. I denne scenen er det karakteren Octavia som i retrospekt forteller om hennes rolle i det politiske spillet. Hun sier blant annet:

Det var i hvert fall slik Octavian fremstilte henne da han bestemte at: neida, det var ikke borgerkrig i mellom han og Markus Antonius, men en krig med Kleopatra og Egypt - Octavian og jeg ble enig om at det var den beste strategien, og det var jeg personlig som fikk dem til å slutte fred i Tarentum» (Teigen 2020a, 20).

Her kommer Teigen med en påstand om hvilken innvirkning Octavia har hatt i en historisk hendelse. Den er omdiskutert så da følger hun opp med setningen: «Tror du det ikke? Det står i mange bøker, og jeg syns å huske det...» (Teigen 2020a, 20). Den samme usikkerheten fortsetter senere i samme scene: «Sånn var det, jeg synes å huske det, det skjedde til tross for den egyptiske dronningen, henne han til slutt giftet seg med, og døde med» (Teigen 2020a, 20).

Dette grepet som bevisstgjør publikum på den historiografiske problemstillingen i stykket er også med på å åpne opp for den åpne slutten, der en ønsker at publikum skal ta del i en forhørsscene og det skal utvikle seg til en diskusjon. Her åpnes det opp for at aktørene kan improvisere og spille på usikkerheten i de spørsmålene som skulle oppstå hvor de ikke har den historiske kompetansen til å kunne gi et faktabasert svar. Jeg vil derfor gå så langt til å si at dette gjennomgående fokuset på historiografi er med på å muliggjør den åpne og interaktive slutten hun ønsker, da det ikke ville vært praktisk gjennomførbart for aktørene å forberede seg tilstrekkelig til å kunne svare på spørsmål fra publikum.

4.6.5 Veven og *Loom choreography*

Det gjennomgående fokuset på historie gjør seg gjeldene i alle deler av produksjonen. Det er ikke begrenset til å være et element av teksten. Her ønsker jeg å bruke et eksempel på hvordan dette blir gjort i praksis, og da har jeg valgt å bruke veven de bruker i forestillingen. Her har de hentet inspirasjon fra at det å veve var en syssel som ble gjort i hjemmet i antikken, og at det derfor er sannsynlig at de historiske karakterene har vevd selv.



Denne historiske konteksten har blitt tatt inn i forestillingen på flere nivå. I koreografi, i scenografi, som auditivt virkemiddel og tatt inn i teksten. «ANTONIA: Har du vevd det eller?» (Teigen 2021a, 36).

I scenografien er det bygd to stående vever som aktørene benytter seg av under forestillingen. Loddene i enden på trådene er laget på en slik måte at de skal lage lyd når de slår sammen. Veven blir brukt av aktørene i sekvenser der de ikke er i fokus.

I tillegg til det visuelle og auditive aspektet, ble veven brukt som utgangspunkt til scenen som tidligere i prosjektet har blitt omtalt som *Loom choreography* (Teigen 2020a, 62). I siste manus er den bare omtalt som «mulige koreografi/impro-sekvenser» (Teigen 2021a, 68). Under visningen i Dale ble den blant annet brukt under monologen til rommet *Antikk tatovering I-II* (Teigen 2021a, 27-29, 54-55). Rommets monolog var i denne versjonen delt opp i tre deler, hvor aktørene danset *Loom choreography* i de to første delene av monologen. Her danser aktørene inne i rommet og de har tatt utgangspunkt i 5 bevegelser en gjør når en vever på en tilsvarende vev som de har i scenografien. Disse bevegelsene er: 1: tråd + skyttel (tre på tråden), 2: bevege bommen, 3: Veve, 4: plukking av tråder, 5: vevsverd (Dytte tråden oppover på veven) (Buseth 2021). I disse sekvensene beveger aktørene seg mellom forskjellige posisjoner inne i rommet og varierer mellom de forskjellige bevegelsene.

4.7 Nylesning av historien i et feministisk perspektiv

Tittelen *LIVIA'S ROM* er dekkende for stykkets to fokus: det historiske rommet Livia fikk laget og Livias (handlings)rom som kvinne. Hva kunne hun gjøre og ikke gjøre som kvinne?

Her er et ønske om å undersøke i historisk materiale hva Livia hadde muligheter til å gjøre som kvinne for å få publikum til å reflektere rundt hva dagens kvinner har muligheter til å gjøre. En av tingene som tematiseres er at hun hadde muligheter ingen andre kvinner hadde på den tiden siden hun hadde en maktposisjon i samfunnet. Det er ikke bare Livia's handlingsrom som undersøkes, men også handlingsrommet til kvinnene rundt henne. Disse kvinnene har også til felles med henne at de er i maktposisjoner i det romerske samfunnet. Selv om de hadde en frihet mange andre i samfunnet ikke hadde, hadde de også ansvar som kom med den friheten. Da hovedsakelig forventninger til hvem de skulle gifte seg med. Ekteskapet var mer som en businessavtale enn en romantisk ting, og de ble giftet bort til de som kunne gi den beste politiske situasjonen for riket.

I hvordan Teigen behandler denne tematikken kan en se hennes fokus på individ i stedet for kvinne som en spesifikk tilstand. I forestillingen får du høre fra de fire forskjellige kvinner som alle har blitt giftet bort, og du får fire forskjellige perspektiver på dette.

4.7.1 De fire kvinnene i *LIVIA'S ROM*

De fire kvinnene er mektige kvinner, men dette gjør ikke at de kan gjøre det de vil, det er store forventninger til hvordan de skal oppføre seg. I forhold til denne problematikken representerer hver av kvinnene en holdning til problemstillingen. Du har Antonia som trives godt innenfor de rammene hun har. Hun hadde et godt ekteskap og var lykkelig. Hennes største sorg i forestillingen er at hun mistet Drusus alt for tidlig, men hun måtte ikke gifte seg igjen. Hun representerer dermed den som passer inn i samfunnets forventninger.

Octavia representerer kvinnen som er tilpasningsdyktig. Hun skulle gjerne hatt makt på lik linje med en mann, men skjønner at det ikke er mulig og gjør dermed sitt for å trekke i tråder og dermed påvirke. Hennes måte å påvirke var gjennom ekteskap. Hun snakker ofte om hva som er «hennes oppgave». Octavias perspektiv er mer en aksept av at dette er realiteten hun må forholde seg til. «Men storsøster skulle være stille. Dydig. Men villig. Det var den måten jeg skulle bidra. Du får en avgjørende rolle i spillet, sa grandonkel Julius Cæsar, og giftet meg bort til rikets beste. Man kan kanskje si at Romerriket var min egentlige husbond.»(Teigen 2021a, 20)

Livia representerer kvinnen som både har vært utilpass innenfor rammene og hun som har funnet sin plass innenfor rammene. Hun ble først giftet bort til en eldre mann og gjorde sine plikter, men fant ikke sin plass, før hun senere ble giftet bort på nytt til Octavian for å sikre en allianse og fikk en partner hun selv liker. I dette sitatet refererer den første linjen til Livias første mann, resten av sitatet refererer til Octavian:

«Den gamle mannen lot meg gå.

//

jeg falt ikke på knærne for han

og det likte han

vi falt for hverandre

... jeg fulgte hans vilje, for den var også min»(Teigen 2020a, 24)

Julia representerer kvinnen som ikke klarer å finne sin plass innenfor de rammene samfunnet har gitt, og som nekter å prøve å holde seg innenfor de gitte rammene. Hennes monolog, *Et stykke kjøtt snakker*, viser tydelig hennes frustrasjon over alt hun ikke kan gjøre og hennes monolog, *Evig eksil*, handler om at hun har blitt utstøtt fra samfunnet på grunn av sin oppførsel:

Min mor og jeg lever avsondret fra alle

Det er straffen jeg får

For å ha hatt egne meninger

For å ha tatt noen elskere

Det tar aldri slutt (Teigen 2021a, 61).

Alle disse holdningene er basert på de historiske faktaene om hva som har skjedd i livene til kvinnene som portretteres, så har Teigen videreutviklet det til å skape de fiktive karakterene.

4.7.2 Fallos som symbol på diskriminering

I denne delen av teksten tenker jeg å diskutere bruken av fallos i stykket og ønsker derfor å starte med en definisjon: «Fallos er en gjengivelse av det mannlige kjønnsorgan, anvendt i mange kulturer som symbol på kraft og fruktbarhet, særlig ved religiøse fester med hensikt om å øke naturens, kvegets og menneskenes fruktbarhet.» (“fallos”)

Gjennomgående i teksten blir fallos brukt som symbol på alt de kvinnelige karakterene ikke kunne gjøre. «hvis jeg var et sverd» og «hvis jeg var et spyd» er setninger som kommer flere ganger gjennom forestillingen, oftest etter en monolog eller annen tekst som sier noe om hva de kunne gjøre og ikke. Her er to eksempler:

Fra scenen *løpende, blødende, brennende*:

Løper

tenker:

tenker

thinking

Og vet

Vet

knowing

at

MED HAM

finnes ingen

fremtid

INGEN FREMTID

tenk hvis-

tenk deg

hvis jeg var

et

et

sverd!

Spyd(Teigen 2021a, 24)

Avslutningen på scene 11, *et stykke kjøtt snakker*:

Skulle vært gutt

Skulle skutt pilen høyt

Skulle boret kniven dypt:

Skrellet, kuttet, stukket hvitheten ut av løgnene

Hvis jeg var

et

sverd(Teigen 2021a, 47)

Fallos brukes her for å sette fokus på at det var kjønnet til kvinnene som avgjorde hva de kunne gjøre. Det var klare forventninger til de to kjønnene. Dette i kombinasjon med andre språklige bilder som kjøttstykke, transaksjon og nattergalen i bur, blir brukt for å gjennomgående fokusere på hvordan deres kjønn påvirket individet. Her er antikken sett fra et moderne perspektiv som er svært kritisk til kvinnerollen i antikken.

5. Dramaturgisk analyse av forestillingene

I denne delen av oppgaven forholder jeg meg til likestilt dramaturgi som analytisk modell. Da det ikke er en overordnet tolkning i forestillinger som bruker en likestilt dramaturgi, bruker jeg, slik Arntzen foreslår, aksene *visualitet vs. tekstualitet, romlighet vs. frontalitet og not-acting vs. acting* som en inngang til å diskutere dramaturgien i forestillingene. (Arntzen 1990)

Jeg ønsker ikke å analysere forestillingen på et nivå der jeg skal definere hva noe betyr umiddelbart for publikum. Med dramaturgi som innfallsvinkel, ønsker jeg heller å se på strukturene i selve arbeidet.

På et helhetlig strukturelt nivå vil jeg si at Teigens dramaturgiske strukturer er basert på å veve sammen fragmenter. Disse fragmentene sirkulerer rundt forskjellige konfliktområder innenfor tematikken som forestillingen tar opp. Forestillingene er flersentriske.

Siden jeg analyserer dette med likestilt dramaturgi som perspektiv, tar jeg det for gitt at teksten ikke er det førende i forestillingene. Dette betyr ikke at teksten ikke tidvis kan være dominerende, og den fremstår ganske dominerende spesielt i *Tiden uten bøker*. Teksten er også en viktig del i *LIVIA's ROM*. Likevel vil jeg argumentere for at det ikke er teksten som styrer meningsdannelsen, og det arbeides aktivt med andre virkemidler som meningsdannende i forestillingene. Begge tekstene er også arbeidet frem under verksted, så de var ikke definert når de startet arbeidet. Slik jeg forstår Teigens arbeid med teksten åpner det for at virkemidlene har en gjensidig påvirkning på hverandre, og dermed er likestilte.

Jeg kommer først til å se på forestillingene hver for seg, før jeg til slutt kommer til å diskutere likheter og ulikheter i de to prosjektene. Jeg vil begynne med *LIVIA's ROM*, før jeg går videre til *Tiden uten bøker*.

I arbeidet med å se på disse to forestillingene, har jeg forholdt meg til filmede versjoner av forestillingene, i tillegg til at jeg har sett forestillingene selv. Her har jeg brukt filmene som dokumentasjon når jeg har sett i detalj på forestillingene. I arbeidet med *LIVIA's ROM* har jeg forholdt meg til en filmet versjon av visningen i Dale (Teigen 2021c).

Siden det var koronarestriksjoner under visningen i Dale, vil jeg og kort se på en filmet versjon av *LIVIA's ROOM* i Roma 2019 (Teigen 2019). Dette gjorde jeg fordi de ikke kunne gjennomføre slutten slik de planla grunnet restriksjonene.

I arbeidet med *Tiden uten bøker* forholder jeg meg til en filmet versjon av en visning i Oslo 2020. (Teigen 2020b)

5.1 LIVIA 's ROM

5.1.1 Teksten

Teksten er oppdelt i 20 scener i tillegg til en tekst med navn på slaver i tjeneste hos Livia som Teigen mener kan brukes som utgangspunkt til mulige koreografi/impro-sekvenser som kan brukes flere steder i forestillingen (Teigen 2021a, 5,68). Teksten er skrevet for minimum fem aktører, i tillegg til dette har hun definert rommet som egen fiksjonell karakter og publikum som medvirkende. Når det kommer til hennes oppsummering av hvem du møter i teksten er det rommet som fiksjonell karakter, en variasjon av karakterer som er på museum i vår nåtid, de historiske karakterene Livia, Octavia, Julia, Antonia, Guiden/Drusus, samt publikum og slavekor. Her bør det nevnes at slavekoret er den eneste som er oppført som en mulighet, ikke en nødvendighet i stykket. Selv om det bare er fem aktører som spiller, vil de dele på alle de andre karakterene som er oppramset. Disse møter du direkte i teksten, ikke bare i forestillingen (som er tilfellet med slavekoret) (Teigen 2020a).

I *LIVIA 's ROM* er det store variasjoner i hvordan teksten som helhet er bygd opp. Jeg anser det dessverre ikke mulig å favne helheten i teksten, da den er så kompleks. Her er det alt fra monologer, til dialoger, til mer poetiske sekvenser og mer abstrakte tekster. I mange av scenene er det en simultanitet i teksten, der aktørene skal snakke samtidig eller om hverandre.

Flere fiktive tider møtes i teksten. Her er det flere tidslag simultant, uten at de historiske tidene er definert til en spesifikk tid. Det er likevel klart at de er definert som en annen tid enn den publikum møter gjennom guiden i en nåtid. Et eksempel på dette er scene 2, *Bli til Drusus*, hvor guiden er utenfor rommet og forteller om rommet til publikum, mens de fire kvinnelige karakterene er inne i rommet og kommenterer på det han forteller om. Her er det skrevet inn en simultanitet i tid. Nåtid og fortid kommenterer hverandre og møtes i rommet. Tid er flytende og det er ingen overhengene logikk i den fiktive tiden. Karakterene kommuniserer med hverandre. De snakker med og om hverandre, de forteller fakta, kommenterer på dette og forteller om individuelle opplevelser.

Teksten skaper et assosiasjonsrom rundt mange store spørsmål. De utforskes poetisk og billedlig, ved blant annet å trekke paralleller mellom kvinnene og nattergalen i bur, dukkene som skal brennes, et kjøttstykke, en transaksjon. Referanser til disse bildene kommer flere ganger under forestillingen. Dette blir en måte å diskutere: hva kan en kvinne gjøre/ikke gjøre? Hva forventer samfunnet av oss? Hvordan forstår vi historie? Hvordan er historie konstruert?

Hva er individets plass i systemet? Hvordan påvirker historien oss som individer? Teksten ser antikken gjennom et nåtidig perspektiv med alle de spørsmålene det fører med.

I forhold til hva teksten dreier seg rundt, rent praktisk, er det rommet som ble funnet i Livias villa som er fellesnevneren til det som tas med. Dette er kombinert med et ønske om å utforske kvinnerollen i antikken. Det er kvinnene som har vært i rommet som utforskes og det er rommet som trekker konteksten til nåtiden.

Det historiske fokuset er stort, og fakta blir tatt inn i forstillingen. Teigen har tatt seg friheter ved å tillegge de ulike karakterene meninger om hva som har skjedd med dem. Meninger vi ikke kan bekrefte eller avkrefte, men som virker logiske når vi ser på antikken med moderne øyne. Hva vi vet om disse personene og hva vet vi ikke? De har sine opplevelser og vi har kanskje informasjon om hva de har gjort, men ikke hva de har tenkt. Fiksjonen i teksten ligger i hvordan karakterene forholdt seg til dette. Hva følte de? Hva tenkte de om deres rolle i samfunnet? Kvinnene blir sett fra et nåtidig perspektiv hvor de stiller spørsmål om hva som var opplagt.

5.1.2 Det scenografiske rommet

For å diskutere visualitet ser jeg behov for å først beskrive det scenografiske rommet. Her forholder jeg meg til visningen i Dale.

Det scenografiske rommet i *LIVIA's ROM* består av et rom inni rommet. Rommet er bygget opp av tekstiler. Alle veggene har tre lag, der det midterste laget har utskjæringer med inspirasjon i rommet som ble funnet i Livias villa. Disse var ikke ferdig på arbeidsvisningene, så jeg vil ikke gå i detalj på hvordan dette midterste laget vil bli. På begge sider av dette laget er



Figur 2 Rommet i rommet. Visning i Dale 2021. Foto: David Zadig

et tynt lag med hvit silke. Under visningen i Dale hadde de fire bevegelige vegger og en statisk vegg. Den statiske veggen var et resultat av praktiske utfordringer, ikke et ønske. Slik jeg har forstått det skal alle vegger være bevegelige. Da det var en arbeidsvisning hadde ikke alle veggene alle tre lagene, men dette var også av praktiske årsaker. Det var bygget to vever

som en del av scenografien. I tillegg til dette var det brettet papirfugler som lettet fra bakken når publikum hold på å sette seg. Utover dette var lys et viktig aspekt av det scenografiske rommet. Det er bare bevegelse i rommet (veggene flyttes) og lys som skaper variasjon i det scenografiske i forestillingen. I lyssettingen arbeides det spesielt mye med om rommet skal være gjennomsliktig eller ikke. Her ligger fokus på når aktørene på innsiden av rommet skal være synlige eller ikke.

5.1.3 Visualitet vs. tekstualitet

I *LIVIA's ROM* er det stor kontrast mellom de forskjellige delene når det kommer til hvor tyngdepunktet ligger på en skala mellom det visuelle og det tekstlige. Ene ytterpunktet er de teksttunge monologene og scenen, *I tolv med fire*, hvor det er lite annet visuelt som skjer. Det andre ytterpunktet er sekvenser der det tekstlige ikke er tilstede i det hele tatt og det er det visuelle som har fokus, og da spesielt utforskning av rommet via lys og lydlandskap. Selv om disse ytterpunktene finnes i forestillingen, baserer majoriteten av forestillingen seg på midtsjiktet i denne skalaen. Forestillingen baserer seg på at de ulike virkemidlene skal utforske hverandre. Det er et lydlandskap, som møter rommet (både scenografi og lys) som møter aktørenes bevegelser som møter teksten.

Mye av fiksjonskapingen i forestillingen er basert på teksten. Det feministiske aspektet er nesten kun presentert i det tekstlige. Jeg vil også si at mye av det historiske i forestillingen formidlers gjennom teksten. Dette betyr ikke at det historiske ikke er tilstede i de andre elementene, men at det er teksten som gjør tilskueren oppmerksom på det historiske materialet i de andre virkemidlene. Det er også flere aspekter jeg er usikker på om majoriteten av publikum vil tenke på som historiske, selv om det historiske har vært inspirasjonskilden til virkemidlene. Eksempler på dette er veven og at lydbildet er inspirert av musikken de hadde i Livias tid.

Scenografien i stykket er alltid til stede og det er ingenting som blir tatt inn eller ut av rommet, men veggene i rommet er bevegelige. Dette resulterer i at scenografien oppleves aktiv i de sekvensene hvor de beveger på vegger eller det er endringer i lys. I de mer teksttunge delene oppleves scenografien som mer passiv/statisk da det ikke er endringer på veggene eller lyset.

I store deler av forestillingen vil det tekstlige og det visuelle være i dialog med hverandre. Både den visuelle bevegelsen og teksten er i fokus under disse delene. Hun arbeider med brudd i forestillingen og det er her ytterpunktene blir synlige.

5.1.4 Publikums plassering

I *LIVIA's ROM* er publikums plassering varierende gjennom forestillingen. I de arbeidsvisningene jeg har sett har den variert fra et tradisjonelt scene-sal oppsett til at publikum får vandre i deler av rommet til at publikum får vandre helt fritt. Det er guiden som er ansvarlig for dette aspektet av forestillingen.

I visningen jeg så i Dale kom publikum inn i rommet via sceneområdet. Her var veggene til rommet i rommet, som er på bevegelige stativer, satt opp som en lang gang som var lukket. Her blir publikum stående gjennom første scene. Aktørene var på andre siden av veggen og spilte karakterer som var på museum og så på Livias rom. Når det nærmet seg slutten av denne scenen åpnet guiden den ene veggen og publikum fikk gå å sette seg i auditoriet. Her blir de sittende til guiden sier de får lov til komme inn i scenerommet. Publikum blir fra starten av forestillingen iscenesatt som turister og det er dette narrative som blir brukt for å kontrollere publikums bevegelser. Det er under monologen til Rommet at publikum igjen får bevege seg. Her fikk publikum vandre på utsiden av rommet. På dette tidspunktet former veggene et rom med fire vegger hvor det er sprekker i hjørnene. Publikum får se inn, men de fikk ikke tilgang til innsiden av rommet. Publikum velger selv hvor mye de beveger seg. Scenen blir avsluttet ved at guiden ber publikum om å sette seg igjen. Under visningen i Dale ble publikum sittende i auditoriet gjennom resten av forestillingen. Dette var ikke et kunstnerisk valg. Det var et resultat av Covid-19, og det var derfor ikke mulig å invitere publikum inn i rommet på slutten slik Teigen ønsket. Jeg ser det derfor nødvendig å se på arbeidsvisningen i Roma for å referere til dette.

Under visningen i Roma ble publikum igjen invitert opp til scenerommet på slutten av forestillingen. Her kunne de bevege seg fritt og også gå inn i rommet og snakke med aktørene. Målet for scenen er at det skal bli et møte mellom publikummerne og aktørene, hvor det åpnes for at publikum kan snakke med/forhøre karakterene. Dette prøvde de i Roma, men det må nevnes at grunnet praktiske årsaker rundt opphenging av rommet, noe som gjorde at rommet var langt og smalt, var det lite interaksjon mellom aktørene og publikum. Publikum sto likevel fritt til å bevege seg i og utenfor rommet.

5.1.5 Aktørenes interaksjon med publikum

Aktørene anerkjenner gjennomgående at publikum er der. I begynnelsen av *LIVIA's ROM* blir publikum iscenesatt som turister på museum. Den mannlige aktøren spiller guide, snakker direkte til tilskuerne og åpner også opp for spørsmål, eksempelvis: «(til en i publikum) ville du spørre om noe?» (Teigen 2021a, 18). Her henvender han seg direkte til publikum og venter en respons. Et annet eksempel er Octavias monolog. Hun snakker direkte til publikum og stiller spørsmål: «Jeg må bare beklage at jeg introduserer så mange navn for dere. Jeg skal unngå flest mulig, for det er mange. Men jeg antar at dere har litt bakgrunn for å kunne forstå vår tid, ikke sant?» (Teigen 2021a, 21). Dette gjør hun flere ganger under monologen: «tror dere det ikke? ikke du?» (Teigen 2021a, 21). Her henvender hun seg også direkte til publikum og åpner for at publikum kan svare. Utover dette anerkjenner aktørene som nevnt at publikum er der gjennomgående gjennom hele forestillingen. De historiske karakterene snakker også direkte til publikum uten at de alltid åpner for respons. Guiden stiller seg også tidvis blant publikum og ser på handlingen sammen med dem. Det er også et tilfelle hvor karakteren Julia går og setter seg sammen med publikum.

5.1.6 Simultanitet i tid

I forestillingen arbeides det aktivt med en flytende tid. Det er flere fiktive tidslag simultant. Dette gjøres i stor grad ved at guiden er i en fiktiv nåtid sammen med publikummet, og at de andre aktørene er i et annet fiktivt tidslag. Disse to møtes bare når guiden blir Drusus og blir tatt inn i fiksjonlaget til de historiske karakterene.

Guiden i stykket dobler mellom å spille guide og den historiske karakteren Drusus. De andre historiske karakterene ser han, og Antonia mener han er Drusus,. De andre karakterene er skeptiske. Hans rolle flyter sammen i stykket og han har selv en forvirring rundt det som skjer:

DRUSUS/GUIDEN (til Antonia)

Men jeg er her. Tiden finnes jo ikke mellom oss-

ANTONIA

Den gjør jo ikke det –

(...)

GUIDEN (til publikum)

Jeg beklager. Dette er ... var... jeg blander sammen tidene.

(til en i Publikum) Ville du spørre om noe?

Greit, da fortsetter vi. (Teigen 2021a, 17-18)

Denne dobbeltheten til Guiden blir brukt flere ganger gjennom forestillingen. Det er en flytende overgang mellom at han er guiden og at han henvender seg til og snakker med de andre historiske karakterene. Her er det forholdet mellom han og Antonia som er i fokus.

De historiske karakterene i *LIVIA 's ROM* er ofte i en udefinert nåtid. Med dette mener jeg at de ser tilbake på og kan kommunisere i et retrospekt på livene sine. De snakker med hverandre om ting som skjedde på tidspunkt der ikke alle karakterene var i live. Et eksempel på dette er scene 2, *Blir til Drusus*:

ANTONIA: Jeg bodde jo med henne fra Drusus og jeg giftet oss og helt til hun døde.

GUIDEN:

Hun var jo «bare en kvinne».

ANTONIA: I femtifem år!

OCTAVIA: Levde du *så* lenge?

(Teigen 2020a, 13)

Gjennom hele forestillingen har du disse to fiktive tidene, men de er i varierende grad i fokus. Guiden forlater aldri rommet, men er ikke alltid i fokus. Replikkene i de to tidene/tilstandene er gjennomgående skrevet i to kolonner på samme ark. Dermed er det en simultanitet som også finnes direkte i teksten i tillegg til i iscenesettelsen.

I scenen, *I tolv med fire*, er det en spesifikk historisk tid som representeres. Her møtes kvinnene i år 12 fvt. Dette er den eneste gangen den historiske tiden er spesifisert i manuset, men det blir ikke spesifisert i replikkene. Publikum blir derfor ikke gjort oppmerksom på dette. De ser bare en scene der de fire kvinnene møtes og snakker om politikk. Dette er den mest tilnærmede realistiske scenen i stykket (Teigen 2021a, 33).

5.1.7 Romlighet vs. frontalitet

Tyngdepunktet i forestillingen ligger på den romlige delen av skalaen, men det er variasjoner mellom scenene. Det er vanskelig å vite nøyaktig hvor romlig forestillingen blir, da det var koronarestriksjoner under siste visning. Dette gjorde at de måtte bruke auditoriet til å plassere publikum. En kan derfor argumentere for at deler av forestillingen også har en frontal orientering, men jeg synes det er vanskelig da jeg ikke anser dette som intensjonen. Det er definert at publikum i flere deler av forestillingen skal få gå fritt rundt i rommet. Her er det publikummeren selv som velger fokus. Karakterene bryter også flere ganger skillet mellom scene og sal ved å gå å sette seg blant publikum. Jeg mener at karakterene hele tiden anerkjenner publikum, men det er bare ved noen anledninger karakterene setter seg ned med publikum. Det er Guiden og Julia som gjør dette. Utover dette skapes det romlige ved at publikum blir integrert i fiksjonen. Dette gjør at det er mer vanlig at publikum blir dradd inn i scenerommet enn at aktørene kommer inn i publikumsområdet. Det romlige aspektet har blitt styrket i forestillingen etter at veggene til rommet ble satt på stativer og dermed ble bevegelige. Dette gjorde det mulig at publikum kom inn i forestillingen gjennom scenerommet. Her flyttet aktørene på veggene rundt publikum slik at de gikk mellom bevegende vegger på vei til å finne sitteplassen sin i begynnelsen av forestillingen. Da jeg anser det som sannsynlig at den endelige forestillingen, gitt at det er uten koronarestriksjoner, blir veldig langt mot det romlige, ønsker jeg ikke å gå inn i diskusjonen om hvilke deler som kan ansees som frontale i visningen jeg så.

5.1.8 Spill vs. ikke-spill

Her kommer jeg ikke til å prøve å definere hvilke nivå av spill aktørene har direkte i relasjon til Kirbys skala. Dette fordi jeg mener aktørenes spill i forestillingen er såpass flytende at det vil være vanskelig å forholde seg til opp mot skalaen. Jeg ønsker allikevel å diskutere aktørenes spill med Kirbys skala i tankene. En gjennomgående ting i forestillingen er at aktørene ikke alltid er definert i det fiktive. De skifter karakterer og det er sekvenser der det bare er dans. Her er det store tolkningsmuligheter for publikum. Er det kvinnene som danser? Er aktørene seg selv? Er de noen uspesifiserte som har vært i rommet?

Vevene i scenografien blir også brukt av aktørene i sekvenser der de ikke er i fokus. Her er de heller ikke definert innenfor fiksjonen.

I manus er de tidvis bare referert til som «de andre» som i scenen *Baby doll*. Her er Livia definert, men de andre aktørene og guiden er bare satt opp som GUIDEN/DE ANDRE i manuset, før noen av replikkene senere er definert som de historiske karakterene.

LIVIA (ved mikrofonen, til Publikum)

1-2-3–

Hvem var folkene rundt meg

De som beordret meg til å

brenne lekene mine?

/

Brenne?

Jeg ga dem til husgudene

det var skikken

/

De ble tatt fra meg!

/

(Teigen 2021a, 48)

GUIDEN/DE ANDRE

Hvem var alle menneskene rundt henne?

Nå er du voksen

I morgen er du en gift kvinne –

Hun har dukker! Femten år og dukker!

Hun ofret dem til husgudene

Her ble de replikkene i høyre kolonne fordelt mellom aktørene. Senere i scenen blir det definert hvilke av de historiske karakterene det er som snakker i manus. Her begynner de også å referere til hendelser som de ulike karakterene har snakket om før. Det er derfor mulig for publikum å plukke opp på hvem som er hvem, men det blir ikke direkte definert i iscenesettelsen. Samtidig som de leverer disse replikkene beveger de konstant på veggene til rommet.



Figur 3 Aktørene Lisa Colette Bysheim, Idun Vik, Ameli Agbota. Foto: David Zadig

De har samme kostyme gjennom hele forestillingen. Det er bare tekst og kroppsspråk som skiller de forskjellige tilstandene. Aktørene veksler også mellom spill, ikke-spill, dans, på å være definerte karakterer og å ikke være det. De har derfor en performativ spillestil.

5.2 Tiden uten bøker

5.2.1 Teksten

Teksten har 23 scener. Teksten er skrevet for fire aktører, tre kvinner og en mann. De fire aktørene spiller 3-4 fiktive karakterer i tillegg til at de tidvis i teksten spiller «tilnærmet seg selv» (Teigen 2018, 11) og er oppført i teksten som kvinne 1-3 eller mann. I teksten finnes det 13 fiktive karakterer som hovedsakelig møtes i fire konstellasjoner:

- Datteren Rita, mor Sofia og far Pedro. Ritas venninner Irene og Tatiana. I denne familien har begge foreldrene vært fengslet under perioden med diktatur. De har senere levd i eksil i et land langt borte, møtt hverandre der og fått datteren Rita. De flyttet tilbake til hjemlandet da det ble demokrati der. Rita har fått nye venninner tilbake i hjemlandet. Vi møter henne som fjortenåring, nittenåring og som trettiåring
- Lydia og hennes mann Enrique, deres datter Aurora og Lydia som ung. Enrique ble fengslet da datteren var ett år gammel. Moren var helt ung og ble alene med datteren mens mannen var i fengsel.
- Maria. Har vært fengslet under perioden med diktatur.
- Hector, Eva og datteren. Hector jobbet i militæret under perioden med diktatur. Ektefellen Eva kunne ikke få barn, så Hector skaffet dem en datter. Datteren er taus.(Teigen 2018, 12-13)

Majoriteten av teksten er strukturert enten som gjenfortellende monologer eller dialoger mellom karakterer og aktører. Unntaket er forhørsscenen som jeg kommer tilbake til senere i teksten.

Teksten har mange scener og de fleste scenene er korte. Det byttes hurtig mellom hvilke karakterer du får møte og du møter de samme karakterene flere ganger, men ikke i noen logisk rekkefølge. Du må som leser/tilskuer forholde deg til fragmenter av historier til personer du får veldig lite kunnskap om, og selv sette sammen hva de har med hverandre å gjøre. Jeg opplever det som mange små narrativ som du selv må prøve å sette sammen til et større narrativ. Slik jeg ser det prøver hun å gi et inntrykk av et samfunn gjennom å aktivt bruke mange stemmer i tekstene sine. Det er ikke et individs fortelling som skal frem, det er et helt samfunns fortelling som skal frem.

Konfliktene i *Tiden uten bøker* er ikke basert på en lineær oppbygning. Jeg vil heller si at teksten sirkulerer rundt flere konflikter som er flettet sammen. Disse er: hva skal sies/hva skal ikke sies, hva kan en spørre om/hva kan en ikke spørre om, hva vil en ha svaret på/hva vil en ikke vite. Hva er privat/hva er offentlig, hva kan kommuniseres/hva kan ikke kommuniseres og hva skal huskes/hva skal glemmes.

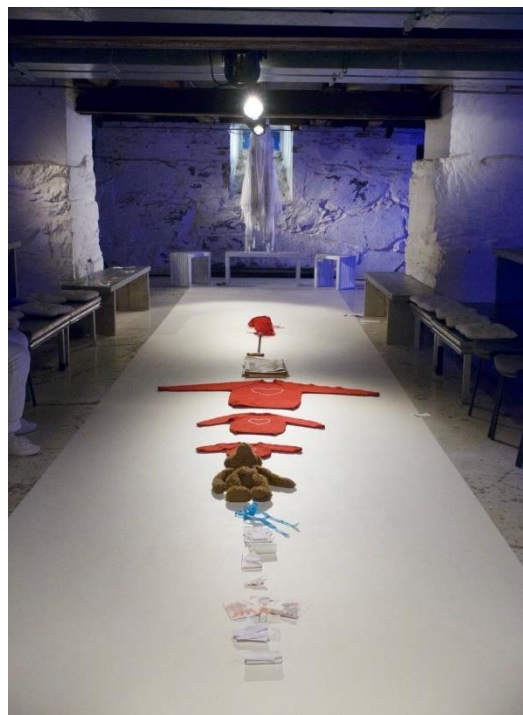
I *Tiden uten bøker* er det stort sett to tidsnivåer i fiksjonen. Nåtid og fortid. Nåtid som en udefinert tid etter diktaturet og fortid som fortellinger om tiden under diktaturet. Disse flyter sammen i stykket som helhet, men er gjerne definert i hver del. I noen tilfeller er forskjellige scener delt opp i flere deler med tanke på tid, så en kan ikke se på dette som en absolutt struktur.

I tillegg til dette har teksten en nåtid som er møtet mellom teksten/forestillingen og leser/tilskuer. Dette er fordi deler av teksten er henvendt rett til leser/tilskuer og ikke gjenfortelles i teksten til en annen aktør/karakter. Karakteren henvender seg direkte til leser/publikum og dette er de eneste rammene for disse delene av teksten. Det er ingen kontekst innenfor teksten utover at dette kommuniseres til leser/tilskuer.

For å oppsummere har teksten scener hvor de fiktive karakterene kommuniserer med hverandre og forteller sine perspektiver inne i en fiksjon. I tillegg er det deler av teksten hvor den eneste parten som adresseres er leser/tilskuer

5.2.2 Det scenografiske rommet

I *Tiden uten bøker* er scenografien ved start veldig minimalistisk. Tilskueren kommer inn i et hvitt rom som bare har noen få hvite benker og noen krakker plassert ut. I tillegg til dette er det plasser til publikum og rekvisitter som er plassert rundt i rommet, men disse er plassert hovedsakelig under benker i publikumsområdet, eller gjemt ut av synet bak søyler etc. I løpet av forestillingen blir rekvisitter tatt med inn i spillområdet. De får en visuell funksjon da de ofte blir tatt inn som en



rekvisitt brukt av aktørene. De forblir så i spillområdet utover forestillingen selv om de ikke blir brukt aktivt som rekvisitt videre. De fremstår da mer som et scenografisk element. Tidvis blir rekvisittene tatt inn og ut av spillområdet flere ganger.

5.2.3 Visualitet vs. tekstualitet

I *Tiden uten bøker* er det et større fokus på tekst enn på det visuelle. Det visuelle er tatt ned til noen få element. Visualiteten i stykket ligger i et scenografisk landskap i konstant endring. Rommet er i stor grad et tomt rom ved start. Aktørene introduserer så stadig flere rekvisitter inn i scenerommet. De flytter dem rundt, gjemmer dem under tepper, gir dem til publikum og henter dem tilbake inn på scenen. Det at de ikke tar ut rekvisittene etter de har vært i spill gjør at de fremstår som scenografiske element i de scenene der aktørene ikke aktivt bruker dem.

De mest teksttunge delene av forestillingen er monologene. Her skjer det ofte ikke annet enn at det er en karakter som står og snakker til publikum. Forestillingen er veldig nedstrippet visuelt sett. Det visuelle er allikevel ikke underlagt teksten, men arbeider sammen med den. Teksten har raske bytter og forestillingen skaper en balanse der den tidvis holder høyt tempo og tidvis lavt. Dette kommer blant annet frem i forholdet mellom minnene, som er rolige og har et lavt tempo, og dialogene i nåtid som holder høyt tempo. Teksten tar i stor grad for seg hvordan man kan bearbeide minnene fra traumer og hvordan en kan kommunisere disse. Det er teksten i kombinasjon med aktørenes spill som er tyngdepunktet i stykket når det kommer til tekstualitet og visualitet.

5.2.4 Publikums plassering

I *Tiden uten bøker* er publikum stillesittende og plassert på tre sider av rommet, vendt mot hverandre, med spillområdet midt imellom. Publikum er stillesittende gjennom hele forestillingen. Rommet er avlangt, slik at spillområdet er langt og smalt.

5.2.5 Aktørenes interaksjon med publikum

Ved starten av forestillingen er aktørene i rommet og snakker med publikum når de kommer inn. I forestillingen er det ikke et definert skille mellom scene og sal. Aktørene henvender seg direkte til publikum og gjenforteller karakterenes minner. I monologene er det ikke gjort noe forsøk på å holde karakterenes minner innenfor fiksjon. De formidles som nevnt direkte til

publikum. Det skjer også tidvis at minnene blir fortalt mellom de fiktive karakterene, men også her anerkjenner aktørene at publikum er der og forteller det til dem også.

Gjennom forstillingen ber plutselig aktørene publikum om å holde rekvisitter, for så å få de tilbake ved et senere tidspunkt. De holder bamser og stokker. Gjennom forestillingen blir det gjentatte ganger referert til at de skrev ned kunnskapen sin på lapper som ble smuglet inn og ut av fengsel og gjemt fordi det var sensur. Flere av de fiktive karakterene har tatt vare på disse lappene og aktørene deler de ut til tilskuerne.

5.2.6 Simultanitet i tid – minnene og nåtid

I *Tiden uten bøker* møter en på et generelt plan to tidslag. Nåtid som en post-diktaturtilstand, som ikke er videre definert i tid og sted, og fortiden som gjenfortelles, men også tidvis spilles ut i mindre sekvenser som er en under en



Figur 5 foto: Stine Indergård som Aurora, Terje Ranæs og Tiril Pharo i bakgrunnen som Enrique og Lydia. Foto: Torunn Eikanger

diktaturetilstand. Minnene som gjenfortelles er ikke mer tidsspesifikke enn at dette er noe som har skjedd under diktaturet. Den mest brukte fortellerformen er at karakterene gjenforteller noe fra tiden under diktaturet. Dette blir også blandet med at mindre sekvenser spilles ut, ofte samtidig som noen gjenforteller. Teksten har også tidvis en fordobling av karakterene. Da er det en versjon av karakteren som gjenforteller noe satt i diktaturtiden, samtidig som samme karakter er representert i post-diktaturtiden. Et eksempel på dette er scene 4 (Teigen 2018, 33-37). Her ser post-diktatur Enrique (far) og Lydia (mor) på unge Lydia (under-diktatur) som forteller om opplevelsen av at faren til barnet hennes er i fengsel. Det er en fordobling ved at unge Lydia først forteller: «hun satt med den i fanget på bussen og sa «pappa, se!»» (Teigen 2018, 33) så sier Aurora (som er datteren): «Pappa, se!» (Teigen 2018, 34) og holder opp en bamse hun har lekt med mot Enrique. Hun har spilt rollen som lite barn under monologen til moren og henvender seg nå til faren som bare (ifølge teksten) er representert i en post-diktaturtid sammen med post-diktatur Lydia. Post-diktatur Lydia og Enrique er plassert på et annet sted i scenerommet enn diktatur Lydia. Aurora springer mellom de to plasseringene.

Etter å ha henvendt seg til faren første gang fortsetter hun å leke, men nå i hele spillområdet mellom de to plasseringene. Etter unge Lydias replikk er over, bryter Aurora rollen som barn og snakker om de samme hendelsene (å besøke faren i fengsel) i retrospekt. Nå henvender hun seg post-diktatur Lydia som har vært ved siden av Enrique hele tiden som mor. Den sceniske koblingen mellom de to kvinnene ble gjort ved at begge satt og strikket på samme strikkesett. Senere i samme scene trekkes Enrique tilbake til diktaturet:

AURORA

... Han sa «jeg er pappaen din»

Nesten som om han ville minne seg selv om det, har jeg tenkt senere, for ordene kvernet og kvernet i hodet mitt. Om og om igjen i alle disse årene.

ENRIQUE

«Jeg er pappaen din»

AURORA

Hvorfor sa han det? Jeg visste jo at han var faren min (Teigen 2018, 36)

Tidslagene i *Tiden uten bøker* er flytende og udefinert, eller rettere sagt udefinert fordi det er så flytende. Det byttes raskt mellom hvilke karakterer som representerer nåtiden og hvem som representerer minnene. Som jeg har vist her bytter de mellom flere tidslag under samme scene.

5.2.7 Romlighet vs. frontalitet

På skalaen mellom romlighet og frontalitet er forestillingen veldig romlig orientert. Jeg vil påstå at rommet har et ganske definert spillområde/scene, men aktørene bruker hele rommet, ikke bare dette sceneområdet. Aktørene setter seg jevnlig blant publikum, både i fiksjon og uten. De utforsker dette sceneområdet i arbeidet ved å skape avstand eller nærhet mellom karakterene/aktørene. Når noe er satt direkte i fokus er det oftest tre områder som er i bruk, og det er endene av rommet og midten. Ved flere anledninger skifter fokus fra ene enden av rommet til den andre. Aktørene kunne henvende seg til publikum uavhengig av hvor de var i rommet. Selv når de var i dialog med hverandre ville de ikke stenge ute publikum og snakket

ofte like mye til publikum som til hverandre. I store deler av forestillingen er aktørene plassert på hver sin side av rommet selv om de er i dialog og i fokus samtidig. Dette resulterer i at tilskueren må ha et vandrende blikk. Det er umulig for publikum å få med seg alt, de må selv velge fokus.

5.2.8 Spill vs. ikke-spill

I *Tiden uten bøker* spiller aktørene mange karakterer. De skiller mellom disse karakterene ved å gjøre mindre endringer i kostyme eller hår. De tar på/av en jakke, setter opp håret, knytter skjorten, etc. for å markere et skille. Dette gjør de når de er i fokus. Et trekk ved Teigens forestillinger er at hun har alle aktørene i rommet til enhver tid. Det er ikke alltid gjort en endring i kostyme når aktørene går ut av fokus og setter seg blant publikum. De kan tidvis være ute av fokus/ute av synet i kortere perioder, men de vil nesten kontinuerlig være i synet for noen i publikum. Det er definert i teksten hvem aktørene er til enhver tid og aktørene har en egen logikk i sitt spill. Det er derimot ikke alltid definert for publikum og åpner derfor for flere tolkninger. (Hvem er aktørene når de setter seg blant publikum? Fortsatt en fiktiv karakter? Seg selv i et kostyme?) Det er denne utydeligheten som åpner for mange forskjellige tolkninger i Teigens arbeid.

Som leser av teksten vil det være lettere å vite hvem som til enhver tid snakker. Det er definert hvem hver replikk tilhører, men hvis teksten reduseres til bare replikker vil det flere ganger ta tid før man finner ut hvem som snakker. Det blir etter hvert spesifisert ved navn eller ved henvisninger til informasjon en har fått tidligere som gjør det mulig å identifisere dette. Et eksempel på dette er karakteren Maria. Du møter henne i scene 1, 5, 10,15, 21, 22, og 23. Hun har stort sett frem til slutten bare monologscener der hun snakker til/med publikum og andre aktører som heller ikke er definert, som i scene 10:

EN AV DE ANDRE:

Sånn?

Alle løfter armene opp over hodet som om de henger etter hendene og albuene

(Teigen 2018, 59)

I denne scenen forklarer hun hvordan hun ble tatt inn til forhør. Når hun gikk gjennom korridorene åpnet en dør seg tilfeldigvis slik at hun fikk se nakne kvinner hengende etter hendene. Dette konkluderer hun med at var for å skremme henne. Når du møter henne igjen i scene 15, er det først i slutten av monologen hun igjen henviser til denne hendelsen: «Og da jeg så han stå der i døråpningen med månen bak seg, tenkte jeg på kvinnene jeg hadde sett gjennom døra den første gangen de tok meg, og jeg visste at nå var det alvor» (Teigen 2018, 76). Det er først etter denne replikken en tilskuer vil kunne identifisere henne som den samme kvinnen de har møtt før, mens det for en som leser teksten vil være klart fra første replikk.

I en av scenene blir aktørene forhørt av myndighetene under diktaturet. Her er det en forskyvning i tid/sted gjennom at aktørene aktivt veksler mellom å svare som seg selv og som noen av karakterene de spiller. Aktørene henvender seg til publikum, men hurtigheten i scenen gjør at den skjer uavhengig av direkte respons fra publikum og oppleves derfor som en mer lukket scene.

Denne scenen er tidlig i forestillingen, Den er scene nr 3. Det at aktørene her varierer med å svare som seg selv og som de forskjellige karakterene de skal spille skaper en kobling til aktørene som egne personer. Denne koblingen følger gjennom hele forestillingen. I forestillingen er aktørene konstant til stede i rommet. Kombinasjonen av at de så tidlig i forestillingen trekker paralleller til seg selv som personer og at de konstant er tilstede i rommet, gjør det vanskelig for tilskueren å definere hvem de er til enhver tid. Dette kommer tydeligere frem i teksten da det er definert. Eksempelvis er det vanskelig for publikum under forestillingen å vite hvem aktørene skal være når de jevnlig skriver ned ting på lapper. Er det fiktive karakterer eller utøverne som dokumenterer historien? Dette kan tilskueren bestemme selv i større grad enn leseren. Selv om de i forestillingen gjør mindre endringer i kostyme og hår når de skifter karakter, er det steder i forestillingen der de er «seg selv» og en fiktiv karakter i samme scene uten at det nødvendigvis gjøres noen endring.

Dette forsterkes også ved at aktørene tidvis snakker om ting fra de fiktive historiene som «seg selv». Et eksempel på dette er scene 13, hvor du møter to fiktive karakter sammen med “mann” og “kvinne 3”, hvor alle snakker om lappene og en boks som er i et skap.

KVINNE 3

De lå i en boks i skapet hennes, jeg var jo liten, forsto ingenting. Bare lån kjedene mine, de gamle solbrillene, sa hun.

SOFIA

Bare *ikke* gå i den boksen. Den må du aldri røre.

MANN

Men nå gjorde jeg det likevel, for den boksen kan ikke lenger stå inne i det skapet inne på det soverommet (Teigen 2018, 71).

Her er både “kvinne 3” og “mann” i manus definert som seg selv, men replikkene refererer direkte til andre deler av teksten som er i det fiktive laget av forestillingen. Denne usikkerheten om hvem som snakker skaper et større fokus på situasjonen.

5.3 Sammenligning av forestillingene

Det er mange likheter i de to forestillingene. For det første baserer begge forestillingene seg på interaksjon med tilskuerne. Det er et gjennomgående fokus på å kommunisere direkte til publikum. Dette gjøres på forskjellige måter i forestillingene. *LIVIA's ROM* bryter skillet mellom scene og sal ved å ta publikum inn i fiksjonen. Dette gjør de gjennom å iscenesette tilskuerne som turister. I *Tiden uten bøker* henvender de seg til tilskuerne og integrerer dem ved blant annet å gi dem rekvisitter. Karakterene er fremdeles i fiksjonen når de gjør dette, men de definerer ikke hvem publikum er i denne fiksjonen.

Hver aktør spiller flere karakterer i begge forestillingene. I *Tiden uten bøker* er det en større variasjon i karakterene. Her er det mange hurtige skift. *LIVIA's ROM* har ikke like mange karakterer selv om aktørene også her spiller forskjellige karakterer. Her er det et større fokus på de historiske kvinnene og Guiden/Drusus. Begge forestillingene likestilte karakterer. Det er ingen hovedkarakter. Selv om det ikke er en hovedkarakter i *LIVIA's ROM* får de historiske karakterene og Guiden/Drusus mer fokus enn noen av de andre karakterene i forestillingen. For eksempel er karakterene som er på museet (første scene) bare bipersoner. Her kan en si at det er de historiske karakterene og Rommet (som karakter) som er likestilt. *Tiden uten bøker* har mer helhetlig likestilte karakterer, og det veksler mellom de mange karakterene gjennomgående i forestillingen.

Begge forestillingene går langt inn i historisk materiale, men de forholder seg til materialet på forskjellige måter. *Tiden uten bøker* tar for seg mye nærrere historie og fokuserer på å gjøre

den traumatiske situasjonen tilgjengelig. Her er det ikke historiske fakta som er viktig, historien er derimot tatt ned på et mikronivå hvor en møter individet. *LIVIA's ROM* går langt tilbake i historien og ser på den i et kritisk feministisk syn. Her er det mye fakta som er tatt inn i forestillingen og Teigen arbeider med hvordan historien om disse kvinnene er fremstilt i det historiske materiale. Oppsummert kan en si at der *Tiden uten bøker* har prøvd å distansere seg fra historiske fakta, har *LIVIA's ROM* gått langt i å integrere dette i forestillingen.

Forestillingene har en simultanitet i fiktiv tid. De har begge flere fiktive tider som flyter sammen. Nåtid og fortid flyter sammen og møtes på scenen. Jeg mener dette kan tilskrives fokuset på historie. Det er et gjennomgående fokus på at nåtiden skal gå i dialog med historien i begge forestillingene.

Teksten har en viktig rolle i begge forestillingene, men den er ikke førende. Tekstlig arbeider Teigen med å flette sammen fragmenter. Dette gjør at begge forestillingene har en flersentrisk tekst. De sirkulerer rundt store spørsmål. Her mener jeg *Tiden uten bøker* sirkulerer rundt spørsmål om historieskriving og traumer. *LIVIA's ROM* sirkulerer rundt kvinnerollen og hva det betyr og har betydd å være kvinne. *Tiden uten bøker* holder seg, rent skriftlig, mer til en gjennomgående form, mens *LIVIA's ROM* leker med en variasjon av former.

Aktørene i forestillingene forlater aldri rommet. De er konstant tilstede i rommet, selv om de tidvis går ut av fokus og ikke nødvendigvis er synlig for alle i publikum. I *LIVIA's ROM* går de inn i rommet, eller de vever, setter seg blant publikum etc. I *Tiden uten bøker* setter de seg blant publikum eller går ut av fokus ved å gå bak publikum – her vil publikumoppsettet gjøre at de fremdeles er synlige for publikum selv om de er ute av fokus.

Rent estetisk er de to prosjektene ulike. *Tiden uten bøker* er minimalistisk og har noen få men essensielle visuelle virkemidler. *LIVIA's ROM* er veldig visuelt orientert og forestillingen har flere deler der bare det visuelle er i fokus. Her kan en si at *Tiden uten bøker* i større grad fokuserer på å ha alle elementene i fokus hele tiden, mens *LIVIA's ROM* arbeider mer med ytterpunkt når det kommer til det tekstlige og visuelle.

6. Avsluttende diskusjon

Målet mitt med denne oppgaven var å se på tendenser i arbeidet til Lene Therese Teigen. Ut fra forestillingenes dramaturgi knytter jeg henne historisk til postmodernismen og likestilt dramaturgi. Jeg knytter henne også til prosjektteateret, da hun har et stort fokus på å arbeide med en dekonstruert sannhet, samt at sannhet er konstruert gjennom et fokus på flere stemmer i arbeidet. Her mener jeg hovedsakelig at hun har med seg tankegangen bak prosjektteateret, ikke at hun har tatt med seg en spesifikk estetikk. Hun utforsker det estetiske i alle sine prosjekter. Hun arbeider med å dekonstruere sannhet blant annet gjennom å likestille karakterene og å fragmentere teksten. Det er mange små narrativ som blir presentert. Det er opp til tilskueren å finne mening og bestemme hvordan disse narrative henger sammen.

I tillegg til å likestille karakterene arbeider hun med teateret som kollektivt arbeid. Ved å gjøre dette dekker hun to av sine fokus i arbeidet. Det at alle karakterene blir likestilt gjør at alle blir sett som individ, alle er like viktig. Likestillingen muliggjør også en prosess der alle er like involvert i prosjektet. Hun arbeider i en form hvor hun samarbeider med de andre medvirkende på et tidlig tidspunkt i prosjektet. Hun er opptatt av at alle skal få påvirke prosjektene og de skal føle eierskap til prosjektet. Hun har en tankegang om at hvis alle er like involvert i prosjektene vil det skape et bedre arbeidsmiljø. Dette skal igjen lede til bedre prosjekter. Denne arbeidsstrukturen gjør at flere av perspektivene som blir tatt inn i teksten kommer som et direkte resultat av prosessen og diskusjonen som har forekommet under verkstedene. Jeg mener det er her en kan vise til de største forskjellene i hennes arbeid, det blir direkte påvirket av hvem hun arbeider med, og dermed er de andre medvirkende i stor grad med på å definere prosjektene.

Hun anser det som gitt at teksten bare er ett av flere elementer. Mitt inntrykk er at selv om hun har skrevet teksten selv og er dramatiker, møter hun teksten som regissør med nye øyne. Hun ønsker å utforske hva som skjer når teksten møter de andre virkemidlene og aktørene. I denne prosessen viser hun stor tiltro til aktørene. De er med på å løse det sceniske. Hun gir dem vage instruksjoner/store rammer som de får arbeide innenfor, for så å videreutvikle det som aktørene gjorde i en helhet. Da enten det er i deler av en scene, hele scener eller forestillingen som helhet. Dette gjør at hun får mange forslag fra de andre medvirkende. Her har hun likevel en definert rolle som regissør. Det er hun som skal arbeide med helheten i forestillingen. Når hun får forslag er det hun som avgjøre hva som fungerte/hva må justeres etc. Jeg anser det som hennes største oppgave som regissør å finne ut hvordan de forskjellige virkemidlene skal settes sammen: Hvor skal rommet i fokus, hvor er tekst i fokus, hvor skal

tilskueren bli overveldet av inntrykkene og hvor er det noe spesifikt som skal kommuniseres til tilskueren? Mye av dette handler om rytme. Hun samsvarer her med tanken om en postmoderne regissør. Arbeidet mitt med henne som dramatiker handler først og fremst om prosess, og da hvordan hun involverer de forskjellige aktørene før hun har ferdigstilt teksten. Den er en dynamisk part i prosessen som endres fra verksted til verksted.

I det sceniske uttrykket arbeider hun aktivt med å bryte ned skillet mellom scene og sal. Hun ønsker å skape refleksjon hos tilskueren gjennom å fragmentarisk sette alle de forskjellige synspunktene sammen. Slik jeg forstår henne ønsker hun å diskutere, ikke formidle. Hun sier ofte at hun ønsker å stille spørsmål. Tilskueren må selv avgjøre hva det betyr og hvordan det står i relasjon til hverandre. Aktørene henvender seg til publikum gjennomgående og anerkjenner at de er der, selv om de ikke alltid blir tatt inn i fiksjonen. Den konstante tilstedeværelsen til aktørene i rommet gjør at en ikke alltid vet hvem som er tilstede, er de en karakter eller er de seg selv? Hun har ofte definert dette i tekst, men det er ikke et like stort fokus i iscenesettelsen. Med dette mener jeg at skillet mellom aktør og karakter er klart i teksten, men at hun i iscenesettelsen har glidende overganger og ikke definerer det tydelig. Jeg anser dette som et aktivt grep hun gjør for å bryte ned skillet mellom fiksjon og virkelighet, for det er virkeligheten som blir diskutert i fiksjonen.

Jeg tror også det historiske fokuset kan komme fra ønsket om å sette virkeligheten på scenen, da virkeligheten er konstruert og forstått via vår forståelse av oss selv som historiske vesener. Historie er konstruert og vår forståelse blir påvirket av dette. I det historiske har hun en akademisk tilnærming der hun går dypt inn i materialet, selv om hun skaper fiksjon. *LIVIA's ROM* har mange historiske referanser og tilskuerens forkunnskaper vil påvirke hvordan forestillingen oppleves og hva en forstår. Hun behandler det historiske materialet på ulike måter i de to prosjektene. I *Tiden uten bøker* er fokuset på opplevelser til personer hun selv har møtt, mens i *LIVIA's ROM* er det basert på tekster som omhandler antikken. *Tiden uten bøker* refererer til en situasjon med post diktatur/post traume – *LIVIA's ROM* diskuterer hvordan historien om kvinnene er skapt. Fellestrekket er at hun har gått dypt inn i det historiske materialet i begge prosjektene.

Jeg mener det feministiske aspektet kommer inn som en del av det å dekonstruere sannheten. Det finnes ingen sannhet om kvinnen. Jeg forstår henne slik at det historiske fokuset om nylesning, som hun tidligere også har vist i *DeSK*-prosjektet og *Tulla Larsen – Mathilde Munch*, kan komme fra dette standpunktet. Hvordan har kvinnen i en historisk situasjon blitt definert på bakgrunn av kjønn? Og hvordan har dette påvirket kvinnens historie og vårt

forhold til henne i dag? Hva skjer når vi ser på henne i et moderne feministisk perspektiv om kjønn? Jeg mener dette fokuset på nylesning av historie kan sees på som en videreutvikling av Teigens feministiske fokus. Etter *Mater Nexus* ble hun bevisst på at hvordan kvinner blir fremstilt i fiksjonen påvirker hvordan man forholder seg til kvinnen i samfunnet. Nå kan det se ut som at hun også har fått en dreining mot å se på hvordan vårt syn på kvinnelige historiske skikkelser påvirker vårt syn på kvinner. Her har hun fokus på hvilke strukturer som gjør at kvinnene har blitt behandlet som de har.

Selv om hun tar for seg historisk materiale har ikke hun et ønske om å formidle den til tilskueren slik mange historiske drama gjør. Jeg forstår henne slik at hun hun ønsker å diskutere nåtiden gjennom fortiden. Hun ønsker og å diskutere hvordan fortiden påvirker nåtiden. Hun har fokus på hvilke perspektiver som påvirker oss i dag. I *Tiden uten bøker* diskuterer hun hvordan vi som individ forholder oss til en traumatisk opplevelse gjennom diktaturet og hvordan vi blir påvirket av det. I *LIVIA 's ROM* diskuterer hun kvinnen i et moderne perspektiv ved å gå i dialog med historien. Jeg anser ikke *LIVIA 's ROM* som et forsøk på å diskutere kvinnerollen i antikken. Jeg anser prosjektet som et forsøk på å diskutere kvinnerollen i dagens samfunn gjennom antikken. Den historiske konteksten blir en motpol å diskutere opp mot, samtidig som det blir en refleksjon rundt hvordan historie påvirker oss.

Avslutningsvis skal jeg prøve å kort oppsummer hvilke tendenser jeg mener vi kan se i Teigens arbeid. For meg fremstår likestilling som det mest fremtredende i hennes tankegang. Likestilling i prosessen, likestilling av virkemidlene, likestilling av karakterene, likestilling som tema. Fokuset på individet og individets stemme er stort. Alle har sin egen historie og målet hennes er at det er individet som skal definere noen, ikke kjønn. Hun arbeider aktivt for å normalisere kvinnelige perspektiver i sitt arbeid. Også i de prosjektene som ikke er tematisk feministiske. I tillegg til dette anser jeg hennes arbeid med historie som svært dominerende i hennes virke. Hun har en akademisk holdning til historie når hun arbeider med prosjektene sine.

Litteraturliste

- "fiksjon - innbilning." store norske leksikon, lastet ned 26.11.21.
[https://snl.no/fiksjon - innbilning](https://snl.no/fiksjon_-_innbilning).
- "illusjon." Store norske leksikon, lastet ned 26.11.21. <https://snl.no/illusjon>.
2007. "Arkeologene." teater ibsen. <https://teateribsen.no/forestilling/arkeologene/>.
2018. Prosjektbeskrivelse Livia's Room- upublisert
- 2019a. timeplan "LIVIA'S ROOM" IN CONTEXT- upublisert
- 2019b. Timeplan, tur til Roma - upublisert
- Andersen, Øyvind, og Jon Wikene Iddeng. "Livia Drusilla ". Store norske leksikon lastet ned 30.11.21. [https://sn.no/livia drusilla](https://sn.no/livia_drusilla).
- Arntzen, Knut Ove. 1990. "Visual performance og prosjektteater i Skandinavia " *Spillerom*, 4-21.
- . 2007. *Det marginale teater : et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Laksevåg: Alvheim & Eide.
- Arntzen, Knut Ove, Elisabeth Leinslie, og Lillian Bikset. 2020. "Regissør." Store norske leksikon, lastet ned 26.11.21. <https://snl.no/regissør>.
- Aston, Elaine. 1995. *An introduction to feminism and theatre*. London: Routledge.
- Bruun, Ellen, og Lillian Bikset. 2020. " Lene Therese Teigen ". Store Norske Leksikon, Sist oppdatert 26.03.20, lastet ned 29.09.20.
[https://snl.no/Lene Therese Teigen](https://snl.no/Lene_Therese_Teigen).
- Brännstedt, Lovisa. 2016. "Femina princeps : Livia's position in the Roman state." Lunds Universitet.
- Buseth, Anette Fedje. 2018. notater 01.desember - upublisert
- . 2021. notater 17.juli - upublisert Dale
- Cole, Marianne. 2017. *Secret Gardens: The Garden Room of the Villa of Livia Ad Galinas Albas at Prima Porta*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Dolan, Jill. 1988. *The feminist spectator as critic*. Vol. 52, *Theater and dramatic studies*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.
- Gladsø, Svein, Ellen Karoline Gjervan, Lise Hovik, og Annabella Skagen. 2015. *Dramaturgi : forestillinger om teater*. 2. utg. ed. Oslo: Universitetsforl.
- Gursli-Berg, Gunhild. " fordom - hermeneutisk metode." Store norske leksikon lastet ned 27.11.21. [https://snl.no/fordom - hermeneutisk metode](https://snl.no/fordom_-_hermeneutisk_metode).
- HouseofStories:Arkeologene. "Arkeologene/The Archaeologists." lastet ned 06.04.21.
<https://houseofstories.no/scenekunst/arkeologene/>.
- HouseofStories:DESK. "Dette skrev kvinner ". House of stories lastet ned 06.04.21
<https://houseofstories.no/scenekunst/desk/>.
- HouseofStories:TidenUtenBøker. "tiden uten bøker/ el tiempo sin libros/ time without books." lastet ned 06.10.21. <https://houseofstories.no/scenekunst/tiden-uten-boker-el-tiempo-sin-libros-time-without-books/>.
- Johnsen, Kai. 1991. "Prosjektteater- en simultan og likestilt dramaturgi " I *Regikunst* redigert av Helge Reistad, 243-266. Asker Tell forlag

- Kirby, Michael. 1972. "On Acting and Not-Acting." *The Drama review* 16 (1):3-15. doi: 10.2307/1144724.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. "Postdramatic theatre." I. London ;,New York: Routledge.
- Leinslie, Elisabeth, og Knut Ove Arntzen. "dramaturgi." Store Norske Leksikon, Sist oppdatert 30.09.19, lastet ned 19.11.21. <https://snl.no/dramaturgi>.
- Leirvåg, Siren. 1996. "Fra teater til performance-teater og tilbake " I *Frie grupper og Black Box teater 1970-1995*, redigert av Inger Buresund og Anne-Britt Gran, 54-60. Oslo: ad Notam Gyldendal.
- . 2004 "Den performative teksten i kontekst " I *tendensar i moderne norsk dramatik* redigert av Jorunn Hareide, 293-313. Oslo: Det Norske Samlaget
- Lid, Tore Vagn. 2006. "Teaterteksten i kampsonen " *Norsk shakespeare- og teatertidsskrift* 2 - 2006
- Nystøyl, Karen Frøslund. 2018. "Minnenes Kaos " *Norsk Shakespearetidsskrift* 2 41-42.
- Oddey, Alison. 1996. *Devising theatre - a practical and theoretical handbook*. London and New York: Routledge.
- Owesen, Ingeborg W. 2021. MATER NEXUS-en polylog?- noen feministiske refleksjoner - hentet fra MATER NEXUS scenetekst, iscenesettelse, betydning- ikke ennå publisert
- Postlewait, Thomas. 1992. "History, Hermeneutics, and Narrativity " I *Critical Theory and Performance*, 356-368.
- Svare., Silje Harr. 2021. "Når virkeligheten står på scenen : Teigen, Winnicott og scenetekstens tredjehet " I *Opplysningen av det estetiske : kunstteori og estetisk praksis*, redigert av Ståle Finke og Mattias Solli. oslo: Universitetsforlaget.
- Svendsen, Trond Olav. "auteur." Store norske leksikon, lastet ned 27.11.21. <https://snl.no/auteur>.
- Szatkowski, Janek. 1989. "Dramaturgiske modeller. Om dramaturgisk tekstanalyse " I *Dramaturgisk analyse : en antologi*, redigert av Erik Exe Christoffersen, Torunn Kjølner og Janek Szatkowski. Århus: Institut for dramaturgi.
- Teigen, Lene Therese. 1991. "Besyv" : nye dramaturgiske perspektiver i norsk teater, film og fjernsyn. Bergen: L. Teigen.
- . 2001. "Kvinnene og rollene: ROM PENDER OG MOT." lastet ned 25.11.21. <https://houseofstories.no/artikler/>.
- . 2002. "Å TA KONTROLLEN, Mater Nexus: Teatertekst og teaterproduksjon." lastet ned 18.04.21. <https://houseofstories.no/artikler/>.
- . 2006. "Hvor står kvinner i norsk filmbransje og hvor burde de stå? ." lastet ned 27.04.21. <https://houseofstories.no/artikler/>.
- . 2007. *Arkeologene - upublisert*
- . 2012. *Dette skrev kvinner*. Oslo: Vidarforl.
- . 2016a. *Epler som faller : scenetekst*. Oslo: Transit.
- . 2016b. "ETTERORD TIL EPLER SOM FALLER." lastet ned 06.10.21. <https://houseofstories.no/epler-som-faller/om-skrive-scenetekst-etterord-til-epler-som-faller-writing-texts-stage/>.
- . 2018. *Tiden uten bøker : scenetekst*. Oslo: Bokvennen.

- . 2019. Video arbeidsvisning *LIVIA's ROOM* - upublisert
 - . 2020a. *LIVIA's ROM*- upublisert
 - . 2020b. Video *Tiden uten bøker* - upublisert
 - . 2021a. *Livia's Rom*- upublisert
 - . 2021b. *Mater Nexus- scenetekst, iscenesettelse, betydning* - upublisert
 - . 2021c. Video Arbeidsvisning *LIVIA's ROOM* - upublisert
- Teigen, Lene Therese, og Tulla Mathilde Larsen. 2019. *Tulla Larsen, Mathilde Munch : roman, Mathilde Munch*. Oslo: Solum Bokvennen.
- Tranøy, Knut Erik. "metode." lastet ned 27.11.21. <https://snl.no/metode>.
- Velure, Hallfrid. 2014. "Et prosjekt er et prosjekt er et prosjekt". En analyse av prosjektbegrepets utvikling og betydning i det norske språket, med hovedvekt på kulturpolitisk retorikk og scenekunstdiskurs. The University of Bergen.
- Vestli, Elin Nesje. 1991. Dokumentarisk teater *IKunnskapsforlagets teater- og filmleksikon*, redigert av Knut Ove Arntzen, Trond Olav Svendsen, Morten Moi, Beate Marie Bang og Kjersti Norderhaug. [Oslo]: Kunnskapsforl.
- Aas, Kristin Natvig, og Ingunn Ikdahl. "feminisme." Store norske leksikon, Sist oppdatert 07.11.21, lastet ned 09.11.21. <https://snl.no/feminisme>.

Bilder:

Figur 1: Buseth, Anette F. 2021 – upublisert

Figur 2: Zadig, David. 2021 – upublisert, Bilde av rommet i rommet, preproduksjon i Dale.

Figur 3 Zadig, David. 2021- upublisert

Figur 4: Breistrand, Ulf. 2020. URL: <http://houseofstories.no/scenekunst/tiden-uten-boker-el-tiempo-sin-libros-time-without-books/>

Figur 5: Eikanger, Torunn. 2021. – upublisert

Alle bilder er gjengitt etter tillatelse fra Lene Therese Teigen.