



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

NOLI350

Mastergradsoppgåve i nordisk språk og litteratur

Vårsemesteret 2018

Ord/Kjønn

- ei lesing av Arne Lygre sin forfatterskap

Lars Andreas Myklebust

Innhald

Innhald.....	2
1. Ord/Kjønn i Arne Lygre sin forfattarskap.....	4
1.1 Problemstilling.....	5
1.2 Forfattaren og resepsjonen.....	6
1.3 Materiale: Tre verk, tre former, tre førestillingar om kjønn.....	10
2. Teoridel	15
2.1 Dramaet: Historie og teori	15
2.2 Kjønnsteori: Det performative kjønnnet.....	22
3. Mamma og meg og menn (1998)	29
3.1 Handling: Livet på Knatten.....	30
3.2 Form.....	36
3.3 Tradisjonen: Fortid som dramatisk konstruert notid	42
3.4 Kjønn/Meg.....	45
4. Dager under (2008)	51
4.1 Handling: I forsøksrommet.....	51
4.2 Form.....	54
4.3 Motiv: Institusjonen og legitimitet	57
4.4 Individet, kjønnnet og omgjevnaden	64
5. Jeg forsvinner (2011)	72
5.1 Karakterar og kjønn	73
5.2 Form.....	75
5.3 Handling: Relasjonar i tid.....	77
5.4 Individ, omgjevnad og kjønn.....	82
5.5 Relasjonar og kjønn	91
6. Sluttspele: Ord/Kjønn	94
6.1 Linjer i forfattarskapen: Utforsking av «ordenes definitive makt»	95
6.2 Form/Kjønn.....	96
6.3 Omgjevnad/Kjønn.....	100
6.4 Litteraturen og teorien	107
6.5 Sluttord.....	112
7. Litteraturliste	114

«Ingen leser dramatikk»

Med denne oppgåva markerer eg avslutninga av lektorprogrammet med master i nordisk ved Universitetet i Bergen. I løpet av dette studiet vart eg ein av dei, visstnok veldig få (de Figueiredo 2014, 11), som les dramatikk. Utgangspunktet for dette var nok ein fascinasjon for Jon Fosse sine tekstar, men når eg først hadde opna døra til Arne Lygre sitt litterære univers, var det ikkje tvil om kva eg skulle bruke det avsluttande året av nordisk-studiet på. Med dette starta reisa på vegen mot siste ord i denne oppgåva.

Oppgåva viser ikkje kor lang, krunglete og arbeidsam reisa har vore, og det er heller ikkje mi hensikt å gjere greie for vegen her. Etter ei rekke *Dager under press* der eg har følt at *Jeg forsvinner*, står det heller att å takke *Mamma og meg og menn*.

Takk til Arne Lygre for fantastiske lesaropplevingar og inspirerende drøftingar.

Takk til Eirik Vassenden for rettleiing, og djupe samtalar om litteraturen.

Takk til alle medstudentar for ei flott og minnerik studietid.

Takk til mor, far og resten av familien.

Takk til min kjære, Johannes.

Sceneteppe går opp...

1. Ord/Kjønn i Arne Lygre sin forfatterskap

Eier

Du er Jente

Jente

Jente?

Eier

Jente her. I denne historien. (Lygre, 22, 2008)

I sitatet ser vi karakterane Eier og Jente frå stykket *Dager under* (2008) av Arne Lygre. Eier har fanga Jente, og sperra henne inne i eit hus saman med to andre. Her prøver han å ta makt over kroppen og tankane deira. Forsøka hans vert framstilte som ei spanande utforsking av makt og kontroll, så vel som grensene til dramasjangeren. I *Ord/Kjøtt. Norsk Scenedramatikk 1890-2000*, skildrar Ivo de Figueiredo stykket, og peiker på at «'Situasjonen' er til en hver tid underlagt språket» (2014, 461). Hjø Arne Lygre vert den notidige situasjonen ein dramatisk konstruksjon som blir framstilt i dialogen i stykka. Dette gjer at karakterane kan flyte fritt i tid og rom (ibid.), og at motstridande førestillingar om ei røynd i fiksjonen spelast ut mot kvarandre. Sjølv om dette medfører fullstendig fridom til kvar dialogen fører karakterane etter neste replikk, kompliserer det den menneskelege handlinga. Kva som er røynda til karakterane er under stadig forhandling, og er underlagt krafta i det talte ordet.

I forfatterskapen til Lygre vert dramalitteraturen sin fleirstemte natur utforska gjennom kommunikasjon i fleire lag av tekst. Her får lesaren og teaterpublikummet innsyn i ei tanke- og refleksjonsverd som elles ikkje ville ha vore synleg. Gjennom forfatterskapen går karaktarskildringane frå å vere få, til å vere fråverande, og slik skaper karakterane seg sjølve og andre i dramatisk handling. Samstundes gir karakterane uttrykk for sitt syn på seg sjølve, andre karakterar og relasjonane mellom seg. Difor er identitet og relasjonar eit gjennomgåande omtalt tema i resepsjonen av forfatterskapen. I fleire av stykka spelar Lygre ut kvinner og menn mot kvarandre i ulike situasjonar knytt til familie og samliv. Kjønn til karakterane, og handlingsnormer knytte til kjønn, kjem til syne med problemstillingar i den moderne verda som bakteppe. I resepsjonen av forfatterskapen er kjønn likevel eit lite omtalt tema.

Gjennom dramatisering av uvante eller uhøyrte sosiale samanhengar, tek Lygre lesaren og tilskodaren heilt nær på karakterane. Han let dei seie kva dei føler og kva dei gjer, og tvingar dei samstundes til å handle i framandgjerande situasjonar. Eg meiner difor at tekstane til Lygre har potensiale til å utforske kjønn på ein spanande måte, og at ein diskusjon av kjønn er ein klar

mangel i resepsjonen av forfattarskapen, når denne i særskilt avgrensa omfang kommenterer dette. Slik har det freista meg å undersøke korleis kjønn vert framstilt i forfattarskapen, og meiner at eit litterært prosjekt er særleg egna til å gjere dette. Dette er fordi dramalitteraturen, i motsetnad til teaterførestillinga, skil kjønn til skodespelaren frå kjønn til den dramatiske karakteren.

1.1 Problemstilling

I denne oppgåva vil eg gjere ei lesing av Arne Lygre sin dramatiske forfattarskap. Eg vil ta for meg stykka *Mamma og meg og menn* (1998), *Dager under* (2008) og *Jeg forsvinner* (2011), og særleg sjå på kjønnsframstillingar. Her vil eg også skildre ei utvikling i den dramatiske forma frå eit tilsynelatande tradisjonelt uttrykk, til nye former og måtar å organisere dramateksten på. I dei tre stykka eg les utforskar Lygre individ og relasjonar, og på ganske ulike måtar kan desse belyse samanhengen mellom kjønn og handling. Oppgåva mi vil slik særleg krinse rundt diskusjon av tre spørsmål:

1. Korleis problematiserer karakterar til Lygre kjønn?
2. Kva utvikling kan vi sjå i den dramatiske forma i forfattarskapen?
3. Endrar den dramatiske forma korleis Lygre framstiller karakterane sine som kjønn?

1.1.1 Forfattarskapsstudiet

Eg vil gjere ei forfattarskapslesing som tek omsyn til kjønnsframstillingar og dramatisk formutvikling. Forfattarskapsstudiet legg føringar for lesinga av tekstane. Det vil ikkje vere tenleg med nærlesingar utan å ta høgde for ein forfattarinstant. Forfattaren vert heller studieobjekt som opphav til verket, og representant for samanheng og brot med ein teksttradisjon og si samtid. Vidare vil drøftinga mi av form og kjønn gå på tvers av verka, og ha som mål å trekke linjer i forfattarskapen. Dette gir lesingane mine eit komparativt preg, og funna vil føre fram mot ei meir heilskapleg drøfting av form og kjønn i forfattarskapen. Prosjektet femner vidt, men eg ser moglegheita til å gjere ein fruktbar diskusjon av samanhengen mellom den dramatiske forma og temaa eg tek opp: Hå Lygre skjer kjønnskaping i det dramatiske språket, og språket utviklar seg med forma. Teorivala mine vert presenterte i kapittel to, og kan knytast til performativitet som utgangspunkt for kjønnsforståing og studium av teater og litteratur.

1.1.2 Kjønn: Innleiande distinksjonar

Eg gjer lesingane mine med utgangspunkt i Judith Butler og eit poststrukturalistisk syn på kjønn. For henne er kjønn noko performativt, ikkje noko vi *er*, men noko vi *blir* gjennom

handling. I «Performative Acts and Gender Constitution» (1988) skriv Butler at kjønn er «a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time» (ibid., 523). Kjønn er altså både formbart og konsolidert over tid gjennom «series of acts» (ibid.). Eg har omsett Butler sitt handlingsomgrep («act») til norsk som «kjønnsperformative handlingar». I teoridelen gjer eg vidare greie for dette handlingsomgrepet, og tek for meg korleis Butler behandlar kjønn. Når eg vil bruke dette til å undersøkje korleis Lygre framstiller karakterane sine som kjønn i høve til måten han brukar den dramatiske forma på, vert å sjå korleis karakterane kan handle eit sentralt poeng i lesingane mine.

Stykka eg les tematiserer ulike tilnærmingar til familien, og eg vil difor også presentere historiske aspekt ved kjønn og familien ved hjelp av Michel Foucault. Foucault og Butler skil seg frå kvarandre når det kjem til studieobjekt. Der Butler vel å fokusere på det enkelte subjektet, ser Foucault på kjønn og seksualitet i eit samfunnsperspektiv. Han undersøker institusjonar som bestemmer kva kjønn er, og korleis maktspilet i samfunnet bestemmer kva kjønn skal vere. Slik står han for eit annan syn på kjønn enn Butler. Likevel er hans historiske utgreiingar viktige bidrag for å kunne lese nokre sentrale motiv i forfattarskapen.

1.2 Forfattaren og resepsjonen

Arne Ingolf Sunde Lygre var fødd i 1968 i Bergen. Ser vi på forfattarskapen hans, femner den førebels om elleve utgjevingar på norsk hjå Aschehoug forlag. Mellom desse finn vi to romanar, *Et siste Ansikt* (2006) og *Min døde mann* (2009), og ei novellesamling, *Tid inne* (2004). Resten av utgjevingane er skodespel – i alt ni, sidan *To skuespill* (2005) er både *Skygge av en gutt* og *Mann uten hensikt* i same perm. Debuten på teaterscena kom med oppsetjinga av *Mamma og meg og menn* på norsk teaterfestival i 1996 (de Figueiredo, 2014, 459), to år før verket blei publisert i bokform.

Skal vi tru teatermeldar Lillian Bikset i Dagbladet, har vestlandshovudstaden denne gongen fostra «Den nye, nye Ibsen» (Bikset, 2012). Fødebyen Bergen har likevel ikkje gjort han til nokon «bergensforfattar». Lygre plasserer seg heller som «et større navn utenfor landets grenser enn innenfor» (ibid.). Den første oppsetjinga på Den Nationale Scene skjedde først 17 år etter bokdebuten, med *Ingenting av meg* (Sæverås, 2015). Før dette har han både fungert som husdramatikar på Nationaltheatret og motteke Ibsenprisen for *Jeg forsvinner* (2011).

I forfattaromtalen på forlaget sin nettstad, Aschehoug.no, er det den internasjonale mottakinga som vektlagd. Der kan ein lese at «Hans skuespill er oversatt til et titalls språk og iscenesatt mer enn 50 ganger på en rekke scener rundt i verden, for det meste i Europa, men også i Brasil,

Canada og USA» (2017). Stykke som *Mann uten hensikt* (2005) har to norske oppsetjingar, men kan skilte med oversetjingar til fransk, spansk og tysk, og oppsetjingar på teaterscener i Sao Paolo, Lisboa, Karlsruhe, Zürich og på Oédon i Paris. Lillian Bikset omtalar Lygre som særleg sentral blant norske dramatikarar. Ho skriv at han «kanskje [er] den norske dramatikereren det er mest blest om både hjemme i Norge og ute i den store verden om dagen, om man ser bort fra de to åpenbare, altså Henrik Ibsen og Jon Fosse» (Bikset, 2012). I same artikkel dreg ho fram høgdepunkt i forfattarskapen som oppsetjinga av *Jeg forsvinner* på La Colline, med: «550 seter utsolgt i førti forestillinger» (ibid.). Ivo De Figueiredo peikar samsvarande på oppsetjingar av *Dager under* og *Jeg forsvinner* i 2011 og 2012 som gjennombrotet til Lygre (2014, 459).

Sjølv om det mest iaugefallande er suksessen utanfor landegrensene, er han ein sentral tekstskrivar for teaterscenen i Noreg også. De Figueiredo skildrar Lygre som ein viktig del av ei særleg spanande tid i norsk dramatisk kontekst. Han skriv at den dramatiske teksten si rolle har gått frå ein topp i Ibsens tid, før den har vore utfordra og underminert av moderne scenekunsthøysingar. Likevel skriv han at vi kanskje står overfor ei ny tid for dramatikken i Noreg (Ibid., 11), og peikar på Lygre som ein av dei fire viktigaste dramatikarane i samtida (Ibid., 378).

Nettstaden Scenekunst.no skildrar Lygre sin forfattarskap, og skriv at «Det at et stort forlag gir ut norsk samtidsdramatikk. Og det at det nå blir noe så sjeldent som en gjenoppføring av et nytt norsk skuespill, er i seg selv berømmelsesverdig» (Røyset, 2009). *Jeg forsvinner* vart også teke med som eit av Noreg sine ti viktigaste teaterstykker, når Morgenbladet presenterte ein norsk dramatisk kanon i 2013 (Fidjestøl, 2013). Lygre sin sentrale plass i den norske teaterinstitusjonen blei også bekrefta når han i 2017 fekk Heddaprisen: «for fremragende prestasjoner innenfor norsk scenekunst» (Heddaprisen.no, 2017).

1.2.1 Resepsjon: «Gjennom hele sitt forfatterskap har Arne Lygre gransket identitet i forandring» (Bikset, 2012, 52)

I resepsjonen av Lygre sin litteratur vert identitet, individualitet og relasjonar kommentert som berande tematikk i forfattarskapen, til dømes av Arntzen (2015) og Fyllingsnes (2013). Tormod Lindgren peikar på at formutviklinga i forfattarskapen er interessant (2011). Møtet mellom form og tema skildrar Ivo de Figueiredo under tittelen «alt er språk» (2014, 459). Tittelen har rot i ei skildring av ei litterær språkdrakt der all handling er lagt i munnen på dei dramatiske karakterane. Slik vert det dramatiske nytta for å utforske mellommenneskelege relasjonar og interaksjon i språket. Lillian Bikset peikar på «frivillig og ufrivillig» innverknad og utvikling i

identitetsspelet (Bikset, 2012), noko som skjer gjennom «det andre fortellerperspektivet». I intervju med henne, seier Lygre at han har jobba med dette i alle verka sine (ibid.). Thygesen omtalar dette som forfattaren sin «leg med teaterformen» (2013, 50) som mogleggjer eit spesielt uttrykk for «lag» av tid, rom og handling. Saman med språket i hovudteksten, skal vi sjå at desse laga gjer det mogleg for karakterane å realisere og skildre opplevingar og hendingar som skjer i fortid og framtid som dramatisk konstruert notid i teaterrommet.

I eit intervju med Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift skildrar Lygre sitt litterære rom som «Tomt, avskåret, uten konkrete referanser til verden for øvrig. Den sceniske og kunstige sannheten som skapes gjennom skuespillerens språk. Kraften i det. Ordenes definitive makt» (Ölveczky, 2014). Lygrar styrkar teksten si rolle i teaterrommet ved å gjere det uttalte språket grunnleggande for alt som skjer i skodespela. De Figueiredo skildrar han derav som ein utprega litterær dramatikar med stykke som i hovudsak får minimalistiske sceneløysingar (2014, 463). Ein effekt av dette fråværet av eit tekstbunde fysisk handlingsplan, er i så måte at stykka er særleg interessante som lesedrama. Dette fordi så mykje vekt er lagt til det ein lesar kan fatte, utan at dramateksten tek form som skodespelarinstruksar.

I ei lesing av *Brått evig* (1999) peikar Drude von der Fehr på oppbrotne familierelasjonar og tukling med naturen som sentrale tema (2004, 320), og skildrar karakterane som «simulakra». Fyllingsnes brukar «arketypar» for å skildre relaterte trekk ved karakterane til Lygre (2013). I *Brått evig* ser vi manns- eller farsfigurar som er forgjengelege i høve til kvinne- og morskarakterane, noko vi skal sjå att i lesinga av *Mamma og meg og menn*. Denne karaktertypen vert ein del av det von der Fehr kallar ein «postantropologisk» tendens i teateret (2004, 318). Denne tendensen forstår eg som ei vekt på framsyning av organiske og sosiale krefter framfor karakterane. Tanya Thresher skildrar Løveid og Fosse sine karakterar som: «less individuals than representatives of certain human conditions both personal and universal» (2005, 119). Noko som viser at postantropologiske trekk er sentrale i norsk samtidsdramatik.

Ei vidare skildring av inautentiske trekk ved nokre av Lygre sine karakterar, gjer Christine Hamm i innføringsboka *Dei Litterære Sjangrane* (2018). Her forklarar ho korleis karakterane til Lygre er prega av ein altomfattande tale, og at dei verkar handlingslamme og gjennomreflekterte. Den uttalte refleksjonen meiner ho gjer dei utan menneskeleg individualitet. Desse poenga er særleg sentrale i dei siste stykka *Ingenting av Meg* (2013) og *La deg være* (2016), som Hamm kommenterer (2018, 120). Eg kjem nærare på også desse tendensane i drøftinga mi av forfattarskapen, og viser korleis dei også er knytte til *Så stillhet* (2009). Når eg likevel behandlar karakterane som individuelle i lesingane mine, er dette fordi

materialet mitt ikkje går like langt mot tendensane Hamm skildrar – ei heller står dei som klare arketypar eller simulakra. I stykka eg les skjer det ikkje gliding mellom karakterane, og dei kjem til syne som individuelle, sjølv om det finns tematiske utfordringar av individualiteten. Desse ser eg heller som delar av ei utforsking av postantropologiske trekk ved det moderne samfunnet, enn eit individlaust dramalitterært uttrykk.

Sigurd Ziegler peikar på likskapar mellom Lygre og Fosse når han omtalar *Jeg forsvinner* i Morgenbladet (2012). Dette gjer han først på bakgrunn av språkbruken, og peikar på at Lygre stikk seg ut ved «det eksistensielle perspektivet i stykker som *Jeg forsvinner* og *Så stillhet* [...] sosialt, globalt og politisk» (ibid.). Mads Thygesen poengterer at det er Lygre-stykket si form som gjer ein «eksistensiell dimension» mogleg (Thygesen, 2014). Når vi tek for oss stykke som *Jeg forsvinner*, er det likevel klart at eksistensialismen ikkje undergrev stykka som kvardagslege eller nære, som gjerne vert drege fram som kvalitetsteikn i Fosse sin litteratur. *Jeg forsvinner* tek opp moderne problemstillingar på ein lesarnær måte ved å vise korleis dei moglegvis kan kjennast på kroppen, eller blir førestilte av eit eg som ikkje er i den tematiserte situasjonen sjølv. I stykket skal vi slik sjå at Jeg og dei andre karakterane opplever problemstillingar som er sentrale i vårt seinmoderne mediesamfunn. Vi ser reaksjonane deira i situasjonane som vert utspelte, og som lesar eller publikum kan vi relatere oss særleg sterkt til hendingane som observatørar, vitne eller «medopplevande» av det Jeg og dei andre opplever.

1.2.2 Tankar om resepsjonen

Fordi forfattarskapen til Lygre i hovudsak femner om dramatiske tekstar, er han nært relatert til teaterinstitusjonen. Korleis eg slik må ha ei medvita tilnærming til resepsjon og teori, når eg tek høgde for sjangeren, kjem eg nærare inn på innleiingsvis i teoridelen. Noko meir resepsjon trekk eg også fram for å skildre materialet mitt. Ser ein resepsjonen av forfattarskapen under eitt, er det klart at måten Lygre eksperimenterer med teaterforma på, sirklar rundt den tematiske tilnærminga han har til identitet og relasjonar i litteraturen. Gjennom ein minimalt skildra omgjevnad og tidvis totalt fråvære av eit utanforståande episk eg som kommenterande instans, vert møtet mellom karakterane til Lygre fokusert og intensivt. Som lesarar eller tilskodarar vert ein møtt av ein slags individuell polyfoni som seinare i forfattarskapen skjer i eitt lag av tekst i ei slags «legering» (Ölveczky, 2014, 47). Dramakarakterane som «fysiske skodespelarar» vert abstraherte. Dette skjer ved at skapnaden og handlingsrommet deira ikkje er skildra i sidetekst, men først og fremst er avhengige av replikkane deira. Dette gjer at karakteristikkar knytt til tema som kjønn kjem til syne i samspel mellom karakterane. Som identitetar må vi også sjå karakterane som språkfenomen, fordi dei granskar både eiga og andre

si notid og fortid i interaksjon i ein dramatisk konstruksjon. Gjennom utviklinga av formuttrykket vil eg sjå korleis Lygre, ved å tre ut av stykket som forteljande instans og skapar av sidetekst, forlèt karakterane sine i eit tomt scenerom utan instruksar. Dei må på ulike måtar spele ut seg sjølve, og må stille seg spørsmål om sitt eige tilvære. Skiftet i forteljarperspektiv mogleggjer at karakterane tek seg sjølve til side og fortel kva dei i augneblinken oppfattar som si fortid, og det tomme teaterrommet vert spelerommet deira for utforsking av, og innverknad på, seg sjølve og andre.

1.3 Materiale: Tre verk, tre former, tre førestillingar om kjønn

Det er særleg to omsyn eg har teke når eg har valt materiale. For det første belyser dei tre stykka eg tek føre meg kjønn på ulike måtar. For det andre er dei frå ulike stadar i forfattarskapen og kan brukast til å skildre ei formutvikling. Debutstykket er med som utgangspunkt for starten på ei utvikling i formuttrykket, i *Dager under* er sideteksten lagt i munnen på karakterane, og skiljet mellom sjølvrefleksiv tale og dialog er etablert i to ulike forteljarstemmer. I *Jeg forsvinner* finst det også eit tredje forteljarperspektiv. Det er også noko intertekstuell kommunikasjon mellom stykka, som eg belyser når eg ser komparativt på dei i det avsluttande kapittelet.

1.3.1 *Mamma og meg og menn* (1998)

Lygre sitt debutstykke var først sett opp som einaktar ved Norsk Dramatikkfestival i 1996 (Røyset, 2009), men vart utgitt som femaktar i bokform hjå Aschehoug i 1998. Stykket har slik ei tragedieliknande form, og spenner over 150 scener og eit tidsrom på seksti år (ibid.). Her møter vi ei slekt på det vesle småbruket Knatten. Kjønnstematikken kjem fram gjennom kvinnene Liv, mor hennar og dotter hennar (begge med namn Gudrun), og deira forhold til menn. Mennene heiter alle Sigurd, og blir presentert i rollelista som «Livs far», «Livs ektemann» og «Inntrenger». Therese Bjørneboe omtalte boka i *Vagant*, og skriv at stykket sine konflikthar utspeler «forholdet til det annet kjønn, og [...] mekanismene innad i familien» (Bjørneboe, 1999). Dette skjer ved at Lygre gjer familielogistikken i odelslekta til ein dramatisk konstruksjon. Odelsjenta tek over familielivet på småbruket etter mor si, og «det annet kjønn» er mennene, som blir sidestilt i denne alternative familielogistikken. Mennene og farskapet verkar slik utskiftbart i høve til kvinnekarakterane. Bjørneboe peikar på eit skilje i generasjonane på Knatten. Gudrun er odelsjente og Sigurd innflyttar. Sigurd i neste generasjon er den gode faren, og odelsjenta Liv er ein «utrygg morsfigur» (ibid.). I tredje generasjon ser vi odelsjenta forgripe seg på Sigurd (Lygre, 1998, 128). Slik går utviklinga i slekta mot eit brot med tradisjonelle kjønnskarakteristika. Når ein ser karakterane sine uvande måtar å handle som

mann, kvinne, mor og born på, underleggjer stykket motsetjinga mellom «han» og «ho». Tittelen formidlar i sin tur eit brot med den binære kjønnsopposisjonen mellom mann og kvinne, og teiknar i staden eit mogleg triadisk kjønnsbilete. Den er med på å underbygge ein kritikk av slektsfamilien i møte med moderne tid. Sjølv om stykket er sentrert rundt samhandling i familierelasjonar, skisserer triaden eit brot med ei tradisjonell forståing av kjønn ut frå kjønnet sin funksjon i familien.

Jens Kramshøj Flinker skildrar familiekritikk i moderne litteratur særleg i to spor – kritikk av ein maskulin dominansideologi og ein nyttingsideologi (Flinker, 2015, 51). Nytingsideologien inneber ein familie som tek vare på enkeltindividet, utan at familiemedlemskapet innskrenkar den enkelte sin fridom for mykje. Denne kan vi problematisere mot stykket, der familiekritikken skjer innanfrå. Karakterane viser at handlingsrommet deira ikkje er stort nok, handlar i motstridande interesser og bryt med kvarandre. Røyset peikar samsvarande på karakterane sitt store dilemma i stykket: «Spørsmålet de og vi stiller oss ved korsveiene er: Should I stay or should I go? Svikte familien eller seg selv?» (Røyset, 2009). I *Mamma og meg og menn* skal eg slik sjå korleis karakterane gjer kjønn i odelsfamilien på Knatten. Her skal vi sjå sterk opposisjon mellom familiefunderte krav og innskrenkande rammer for karakterane sine handlingsrom på den eine sida, og individuell fridom på den andre. Slik oppstår også ei spenning mellom tradisjonelt og individuelt handlingsrom knytt til identitet og kjønn, som pressar slekta si levedyktigheit i den moderne verda til brestepunktet.

1.3.2 *Dager under* (2008)

Dager under blei først sett opp i Odense i 2009, og har fått stor merksemd før det første gang vart sett opp i Noreg av Trøndelag Teater i 2014 (Haugland, 2015). Skal vi lese stykket i ein av Flinker sine skildringar, vert kritikk av ein familieinstitusjon fundert på maskulin dominans, den mest openberre. Karakterane formar likevel ikkje ein familie baserte på slektskap, men ei alternativ systematisk organisering av karakterane. I omtale av *Dager under* (2008) trekker Lindgren linjer til Natascha Kampusch og Josef Fritzl sin kjellar (Lindgren, 2011). Karakteren Eier har teke Kvinne, Jente og Peter til fange, og skaper ei ny røynd for dei i fangenskap i det institusjonsliknande huset sitt. Ved å tematisere dette fangenskapet, peikar teaterkritikar Karen Nystøyl på at spørsmål som «Hvem er jeg? Hva er jeg?» vert tekne opp i stykket (2014). Dette skjer etter at karakterane har blitt «fanget, fratatt sin historie og identitet, dekonstruert og rekonstruert» (ibid.). De Figueiredo skildrar temaet for stykket som «forholdet mellom makt og avhengighet og hvordan avhengighet av andre mennesker utsletter ens egen identitet og integritet» (2014, 461).

I lesinga skal eg undersøke korleis stykket kan belyse identitetsendring når presset utanfrå er som størst. Vi skal sjå korleis identiteten til karakterane vert omforma eller utskifta gjennom situasjonar som bortføring, fangenskap, fysisk vald og hjernevask. Karakterane rører seg i ein omgjevnad som kan likne både ein avrusingsinstitusjon og ein konstruert familie. Denne er prega av kontroll framfor vanleg interaksjon mellom individ. Lesinga vil slik fokusere på korleis makt og relasjonar mellom karakterane blir satt på spissen.

Omgjevnaden er kunstig, og det er slik også vanskeleg å sjå eit fundament for å lese kjønn ut frå karakterane sine haldningar til institusjonar som familien bokstaveleg. Ein kjønnsdiskusjon vert likevel sentral i samband med relasjonell maktutøving og identitetsforming. Eier, som representerer eit mannleg makthegemoni, blir utfordra nedanfrå av Peter og Jente på ulike Måtar. Eier tek eigentleg ikkje menn til fange, men når han fangar Peter ved ei tilfeldigheit (Lygre, 2008, 31), vert situasjonen annleis. Slik finst det ei underliggende problemstilling knytt til ulikskap mellom kjønna som eg vil undersøke nærare i lesinga.

1.3.3 *Jeg forsvinner* (2011)

Jeg forsvinner har blitt omtalt som eit av høgdepunkta i Lygre si dramatiske karriere, og Ziegler peikar på eit sosialt, globalt og politisk motiv (2012). Likevel opnar stykket med at Jeg sit åleine og trygg i huset sitt. Ho ventar på Min Mann, men desse møtest ikkje i stykket. Den som heller kjem til Jeg er Min Venninne. Gjennom ei slags flukt saman med henne og dottera (Fidjestøl, 2013), via dramatisk utforsking av «medopplevelse» i ulike situasjonar, endar stykket opp med at Jeg forsvinn. Min Mann er no saman med «En Fremmed Kvinne», og Jeg sine trygge omgjevnadar blir utfordra av hennar «redsel for ikke å bety noe for andre. Og dermed forsvinne» (ibid.). Avhengigheit av andre vert ikkje problematisert ved fangenskap som i *Dager under*, men gjennom vanlege relasjonar, og effekten av mangel og opphøyr av band til andre menneske. Desse skal vi sjå vert grunnleggande for Jeg sine førestilling om kven ho *burde* vere som kvinne. For henne vert menneskelivet utrygt og meiningslaust når ho ser andre menneske sin levemåte, og korleis ho kunne ha levd sitt liv.

Stykket spelar ikkje eksplisitt ut grunnen til at Jeg og Min Mann ikkje er saman lenger, men «kaoset» som oppstod som følge av eit forhold som fell saman. Når karakterane vert eksponerte for ulike kriser i den moderne verda, kan det sjåast som ein dramatisk konstruksjon av kjenslene rundt relasjonelle brot. Desse blir relaterte til karakterane sine liv gjennom hypotetiske hendingar som står som symbol på oppbrota som skjer, skal skje eller har skjedd. Vidare problematiserer stykket moglege ulike tilnærmingar til samliv for menn og kvinner, samt

effekten av dei ulike samliva. Måten det gjer dette på stiller krav til at lesaren trekker slutningar, og det bygger på og aktiverer lesaren sine egne tankar om samliv.

Von der Fehr les *Jeg forsvinner* som eit uttrykk for «sårbarhet i det sen moderne menneskets kroppsbevissthet» i *Den Levende Kroppen* (2016, 335), og undersøker korleis stykket behandlar identiteten hjå menneska i det seinmoderne samfunnet. Ho framstiller menneska som eksponerte for stadig nye krisesituasjonar gjennom ei virtuell og mediestyrt verd. Slik meiner ho dei er prega av ein konstant kollektiv uro (ibid., 340). Von der Fehr nyttar Judith Butler for å lese *Jeg i Jeg forsvinner*, og har slik det same teoretiske utgangspunktet for si kjønnsforståing som eg har. Ho hevdar at kjønn er noko *Jeg* først og fremst observerer som «partikulær kvinne» (ibid., 337). Dette omgrepet diskuterer eg nærare for å sjå korleis *Jeg* opplever sin kjønnsidentitet.

1.3.4 Vurdering av materialet

Når eg les dei tre ulike stykka vil aspekt som familie, makt, identitet, institusjonar, etc. vere vektlagd ulikt, med rot i kva som er særleg relevant i kvart av stykka. Teoribruken vil variere på same måte. Stykka har tre ulike dramatiske løysingar som ligg til grunn for kjønn, og er tematisk skrivne rundt ulike motiv og samansetjing av karakterar.

I *Mamma og meg og menn* blir individa i familien behandla som slektsledd i eit generasjonsperspektiv. Blikket i stykket vert difor meir kollektivt retta enn i dei andre. Relasjonane mellom karakterane har eit institusjonelt preg av familie og biologisk slektskap, og plikter og forventingar knytt til denne «institusjonen» pregar spenninga mellom karakterane og handlingsrommet deira. Forma er særleg viktig her, fordi stykket er spekka med både formmessige særtrekk og intertekstuelle spor som pregar lese måten.

I *Jeg forsvinner* er blikket eit anna. Tidsaspektet, familierelasjonane og rammene for karakterane som individ er uklare. Fokuset her er heller individuelt enn retta mot å skildre ein kollektiv logistikk. Likevel søker dei individa vi skal observere etter kollektivet, når avhengigheit av andre vert grobotn for *Jeg* sin søken etter nære relasjonar. Familien finst som ein utanforståande konstruksjon og mogleg garanti for ein livsvarig relasjon mellom mor og dotter for karakteren. Sjølv om *Jeg* ikkje er i fare, opplever ho ei eksistensiell krise som får henne til å forsvinne når livet hennar vert meiningslaust utan born og mann.

Ser vi til rollelista i *Dager under* utgjer stykket, som Lindgren poengterer, ei utforsking av makt i kvardagslege relasjonar og institusjonar, fordi stykket tek opp relasjonar mellom Peter, Jente, Kvinne og Eier (2011). Rollelista impliserer ein diskusjon av «Eieren» som «Mann», eller ein

som utøver mannlige attributtar, og skaper andre som individ i høve til ein mannleg synsvinkel. I *Mamma og meg og menn* er heller synsvinkelen kvinneleg (Bjørneboe, 1999). I *Jeg forsvinner* er det også klart vekt på ein kvinneleg synsvinkel. Når Min Mann tek Jeg sin plass som hovudperson i den siste delen av stykket, står denne delen som ei motvekt. Synet vårt på denne karakteren sine handlingar vil likevel vere særskilt knytt til den kvinnelege hovudkarakteren.

Kjønn spelar absolutt ei rolle i *Dager under* også, men sidan det reproduktive aspektet er teke bort, står vi att med ei alternativ relasjonell samansetjing. Slik denne er framstilt i stykket, har den ikkje ein intensjon å vere «garantist» for trygge og livsvarige relasjonar i same grad som familieinstitusjonane i dei andre stykka kan vere. Den behandlar kjønn gjennom Eier sin systematiske rekonstruksjon av dei andre karakterane. Vi står slik overfor fire karakterar som kunne ha vore ein familie, men slektskapet mellom figurane er fråverande. Likevel skal vi sjå at stykket, utover å undersøke tema som maktforhold og tvang, kan belyse maktutveksling i institusjonar som kan likne familien.

2. Teoridel

2.1 Dramaet: Historie og teori

I intervju med Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift skildrar Lygre sjølv tekstane sine som litteratur «som noen kan bruke til å lage teater av» (Ölveczky, 2014, 45). Han poengterer altså at han har eit medvite forhold til at tekstane hans er litteratur, men han vedkjenner seg også dramalitteraturen sitt institusjonelle særpreg. Tekstane er meir eller mindre meint for ei oppsetjing i ei form for teaterinstitusjon. Den dramatiske litteraturen må slik ta høgde for ei institusjonell tilknytning som vidarefører litteraturen sin funksjon utanfor eit lesarmøte.

Eit skilje mellom teatervitskapleg og litteraturteoretisk tilnærming er viktig, men det mest fruktbare er ikkje naudsynt å følge ei streng tekstteoretisk linje i skildring av dramalitteratur. Teoriutvalet mitt ber preg av at ein del er delt mellom dei teoretiske retningane. I oppgåva går eg først og fremst inn på det litterære planet, men tekstane sitt forhold til teaterinstitusjonen må både bli brukt og drøfta, særleg i ei lesing retta mot ein dramatisk forfattarskap. Å bruke resepsjon knytt til oppsetjingane av stykka er særst verdifullt, sidan dei er av mykje større omfang enn resepsjonen knytt til utgjevingane av stykka som bøker. Dette krev likevel ei medvita haldning til kva resepsjonen er. Dette inneber at vi må sjå utgangspunktet for resepsjonen ulikt. Resepsjonen knytt til litteraturfeltet vil vere knytt til eit anna verk enn sceneoppsetjinga, som vil vere ei adaptiv framføring av teksten gjennom ein regiprosess, og som endar i eit anna kunstuttrykk. I Lygre sitt høve kan likevel forma til dei dramatiske tekstane bidra til at likskapen mellom teksten og oppsetjinga er stor. Likevel er både regiprosessen, skodespelarane, og oppsetjingssituasjonen grunnar til at ein ikkje kan sjå på dramatiske tekstar og sceneoppsetjingar som det same utgangspunktet for resepsjon.

2.1.1 Det klassiske og det moderne

Aristoteles' *Poetik* er grunnleggande for mykje av seinare dramateori, og dei klassiske omgrepa tufta på analysen av den greske tragedien vil også inngå i mi oppgåve. Verket femner om ei skildring av oppbygging og det vellukka med utgangspunkt i historisk forståing og lesing av tragediar. Forståinga av funksjonaliteten til diktinga rissar opp eit tidleg skilje mellom framstillingar og etterlikningar i all dikting. Den tids forståing av tragedien og komedien er basert på arketyperiske menneske som blir framstilte som betre eller «slettare enn hva nålevende menneske er» (Andersen, 2008, 7). Det er viktig å merke seg at tragisk og komisk i moderne drama kan verte sett i samanheng med det aristoteliske utgangspunktet, men det er her oftare

snakk om funksjonar og verkemidlar, enn sjangertradisjonar med faste reglar for form. I Lygre sin forfattarskap kan vi særleg sjå spor av formtrekk og oppbygging som høyrer til den aristoteliske tragedien i dei to første stykka i forfattarskapen. Dei er begge femaktarar, og skifte i scener og akter vert viktig som funksjon for organisering av stykka sine tidsaksar.

Peter Szondi tek føre seg dramaet frå «den dramatiske krisa» i 1880 til 1950, og ser på korleis den dramatiske forma vert utfordra av moderne tematikk og nye formløysingar knytt til dette i *Theory of the Modern Drama* (1987 [1965]). Szondi gjer greie for «det absolutte dramaet», som han relaterer til renessansen sin konversasjonskultur og dialog basert på interpersonale relasjonar. Det reine, absolutte dramaet er berre produksjon av relasjonar. Dette skal skje på ein viss stad og til ei viss tid, sett opp framfor eit passivt publikum, og skal ikkje vere medvite noko utanfor seg sjølv (Ibid., 8).

Brot med desse dramatiske ideala vert skildra hjå Ibsen, Chekov, Strindberg, Maeterlinck og Hauptmann sin teaterlitteratur, som kvar på sin måte utgjorde radikale utfordringar til den tradisjonen Szondi skildrar. Det er dette han kallar «den dramatiske krisa». Ibsen si behandling av fortid i stykka vert sett opp mot ei aristotelisk skildring av tragedien og Sofokles sin *Ødipus*. Brotet med «det absolutte» skildrar Szondi ved “Here the past is not, as in Sophocles’ *Oedipus*, a function of the present. On the contrary, the present is rather an occasion for conjuring up the past” (Ibid., 16). Poenget til Szondi vert slik at Ibsen let karakterane sine handle ut frå si fortid, samstundes som fortida vert tematisert i stykka. I motsetjing vert det hjå Sofokles utført det optimale samanfallet av anagnorisis og perepeti: Vedkjenning av det fortidige og vendepunktet i stykka skjer samstundes, heilt utan at den tragiske helten *Ødipus* kjenner si fortid før vendepunktet. Vi skal sjå eit «tragisk fall» skje i *Mamma og meg og menn* også, og då formmessig nærare Sofokles, når det fortidige her ikkje er tematisert i notida.

I Szondi sitt hegelianske utgangspunkt må den dramatiske krisa medføre ei «løysing» og overgangen til ei ny dramatisk form, men han kan ikkje skildre denne. Den gamle «absolutte» dramatikken vert utfordra av tendensar som står som antitesar til tradisjonen. Szondi perspektiverer situasjonen ved å sjå til ulike strøymingar i dåtida sitt moderne drama som hypotesar, det han kallar tentative løysingsforsøk (ibid., 63), på vegen mot ei ny dramaform som syntese. Her skildrar han tendensar som eg-dramaturgi, Brecht sitt episke teater, montasjeteknikk og spel med tidsaspektet.

I lesing av moderne dramatisk litteratur, vil det vere fruktbart å sjå til mange av desse døma som utgangspunkt for ei dramahistorisk forankring av trekk som kjem til syne i moderne

dramalitteratur. Hå Lygre meiner eg det er mest sentralt å gjere ei perspektivering av dialogen. Allereie i leseinstruksjonen i stykka vert vi gjort vare på at det ikkje er snakk om Szondi sin «absolutte» dialog. Lygre jobbar med fleire tekstlag som gir oss tilgang til fleire sanningar og røyndsopplevingar, og vi møter slik fleire sameksisterande individ som reflekterer og interagerer i ulike tekstlag. Det «absolutte» blir også undergrave av moderne problemstillingar som diskuterer konkret tematikk utanfor den dramatiske einskapen. Vidare skriv han seg sjølv inn i nokre av stykka, som bryt med det same skilje mellom dramaet og omverda. Dette kjem fram i debutstykket, der Liv hevdar seg sjølv overfor mannen, og fortel om skriveprosessen til forfattaren:

LIV

«Jeg er hans Leading Lady»

SIGURD

Hvor lenge har det vart?

LIV

Noen år. Siden han oppdaget meg, her inne i fjorden. (Lygre, 1998, 71-72)

Slike realismebrøt vert også ei vedkjenning av forfattaren sitt nærvær som styrande og «epic I» (Szondi, 1987, 9). Her er Szondi sitt poeng at dramaet må nekte for ein episerande forteljarinstans for å vere absolutt, og at alle verkemidlar som føreset ei forteljing utanfor den dialogsentrerte situasjonen, vil bryte med det absolutte.

2.1.2 Det postdramatiske teateret

Hans Thies Lehmann kom i 1999 med boka *Postdramatisches Theater*, og lanserer ein teori etter, og som forlenging av, Szondi som han skildrar som postdramatisk. Omgrepet «Det postdramatiske teateret» rettar Lehmann mot dramaformer som utviklar seg frå 1970-talet. Dette grunngir han med at teateret flyttar seg vekk frå dramasjangeren og mot eit teater som utnyttar performance-situasjonen sine eigenskapar til å utforske angst, press, nyting, paradoks og perversitet (Lehmann, 2006, 3), samt destabilisering av identitetskonstruksjonar og «det andre» hjå mottakaren (ibid, 4). Likevel femner det postdramatiske om ei vedkjenning av historia til teaterinstitusjonen. Lehmann tek for seg moderne problemstillingar som media sin innverknad på teateret som institusjon, og stiller spørsmålet om vi eigentleg i verda av TV og Internett treng dramatikk, med konklusjonen at teaterkunsten ikkje må bli avvikla, men vidareutvikla, så lenge det finst eit publikum som forventar teater. Han tek i neste rekke for seg korleis ulike mediaformer kan vere verktøy i det postdramatiske teateret (ibid., 168).

Med den heilskaplege teaterhendinga som kunstuttrykk, må ein også ta høgde for at anna enn den tradisjonelle teaterteksten som førande verkemiddel i scenekunsten. Knut-Ove Arntzen, Lehmann sin viktigaste introdusør i Skandinavia, nyttar termen «likestilt dramaturgi» om teatertypen som likestiller teaterteksten med andre verkemidlar (Arntzen, 2007, 110). Arntzen dreg også fram visuell dramaturgi, altså når det visuelle styrer scenehandlinga framfor teaterteksten, som *postmoderne* fortellingspraksis (ibid.). Lehmann skildrar postmoderne teateret som teaterlitteratur der ein ikkje kan sjå progresjon eller indre logikk, eller der komposisjonen ikkje vert det han kallar ein «organiserande kvalitet» (ibid., 26). Ein kan slik skilje mellom postdramatisk teater og postmoderne drama ved at dei høvesvis skildrar trekk ved dei moderne teateroppsetjingane og teatertekstane. Vidare stiller ikkje dei postmoderne tendensane spørsmål ved scenekunsten som underlagt sceneteksten i same grad.

Sjølv om det postdramatiske teateret utfordrar teaterteksten si rolle i teaterrommet, kan vi sjå spor av dei verkemidlane termen peikar mot i ulike teatertekstar. I Lygre sin teaterlitteratur er kanskje brota med eit realistisk og lineært tidsrom det som kjem klarast fram i lys av Lehmann si utgreiing av aspekt ved det postdramatiske teateret. Her vert omgrepa durasjons- og repetisjonsestetikk sentrale (Lehmann, 2006, 156). I *Mamma og meg og menn* vert julefeiringa dreiepunkt for utspeling av relasjonar mellom karakterane, og vert viktig i lesinga av stykket. *Brått evig* senterer seg rundt nyttårsfeiringar, og vi møter karakterane til same hending – like før nyttårsrakettane blir skutt opp – gjennom tusen år. Tidsaspektet kumulerer her i eit durasjonsestetisk uttrykk (ibid.) der vi følger dei same karakterane i dei ulike laga av tid, og ser slik ein tydeleg anisokroni.

I *Jeg forsvinner* er tidsaspektet organisert rundt livet til eit kvinneleg eg i tilsynelatande lineær tid. Når den uttalte handlinga overstyrer karakterane som fysisk agerande i eit organisert plott, vert den dramatiske augneblinken som røyndsførestilling ein kasteball i tid og rom. Det oppstår slik ei form for snakketeater og realismebrøt med det fysiske teaterrommet når den realistiske handlinga er fortalt, framfor spelt, av karakterane. Når fleire karakterstemmer bestemmer handlinga, får denne eit preg av å vere ein polylogisk refleksjon, eit viktig trekk for å lese Lygre i lys av ein postdramatisk tendens. Det polylogiske hentar Lehmann frå Kristeva, og seier at dette er særmerkt ved dramatik som ikkje kan verte organisert eller styrt av eitt episk eg (ibid., 32). Tidvis har vi parallelt innsyn i fleire karakterar som snakkar i seg sjølv, som tenkt tale, og til andre samstundes. Det er slik vanskeleg å skilje både samhandling og refleksjon, førestilling og røynd, samt dei ulike karakterane, frå kvarandre. Polylogiske trekk kjem ulikt fram i løpet av forfattarskapen, noko eg kjem nærare inn på når eg ser stykka komparativt. Det polylogiske

er likevel med heilt frå *Mamma og meg og menn*, der ein til dømes kan møte Liv og Gudrun i førestilt interaksjon. Her omfattar det at dei to er på ulike stadar i verda, og ei realistisk tilnærming til handling vil føresette at dei ikkje kan interagere – likevel er stykket ein dramatisk konstruksjon av førestillingane deira om å møte kvarandre, som om det skjedde og den andre var der.

I same stykke heiter alle mannskarakterane Sigurd, og Lygre brukar namnelikskapen til å problematisere familiemannen si tyding overfor dei ulike kvinnene. Individualiteten til teaterkarakteren er slik under forhandling. Dette vert sett på spissen på ein anna måte i *Så stillhet* (2009), der vi bevegar oss gjennom scener der karakterane introduserer kven vi skal få møte, og etterpå går inn i eit slags spel i spelet:

En

En mann et stykke unna to andre menn.

Bror

Hva gjør han?

En

Han sitter i en stol. (Lygre, 2009, 9)

I denne samanhengen vil eg også drage fram Lehmann sitt omgrep «textscape», som eg vil forklare som tekstlandskap eller eit stemmeskapt teater (Lehmann, 2006, 148). Dette kan vi knyte til Lygre sin polyfone og talebaserte dramatik. Lehmann skildrar dette vidare som om stemma undergrev karakteren sin kropp og er altomfattande (ibid., 149).

2.1.3 Det performativitetsestetiske

Lehmann sin «postdramatiske» teater teori er viktig for å skildre ei rekke trekk ved teaterlitteraturen til Lygre, samt plassere han i si samtid. I neste rekke viser også lesing av teaterstykk med eit teoretisk blikk korleis stykk relaterer seg til dei strøymingane dei blir skrivne i, og slik er ein aktiv del av ein teksttradisjon. Ei anna sentral vending i scene- og skodespelarkunsten, er gjort greie for av Erika Fischer-Lichte. Ho skildrar ein estetikk sentrert rundt performancekunsten og kunst som hending for møte mellom menneske og kunstuttrykk, framfor kunst som «kunstverk» i *The transformative power of performance* (2008 [2004]). Denne er basert på ulike pionerar sitt arbeid innanfor performancekunsten, og mål om å gjere ei skildring av denne estetikken sitt særpreg og verkeområde. Eg tek for meg denne vinklinga vitande om at det først og fremst er ei skildring av kunst som hending og møte mellom menneske og kunstuttrykk, og at mange aspekt ved denne estetikken kan vere på sida av det

tekstbundne teateret. At eg likevel tek opp dette som del av min analyse, er delvis inspirert av Wenche Larsen. Ho tek føre seg biletet som teatralt verkemiddel i to av Cecilie Løveid sine stykke, der ho hevdar at: «uten et performativt blikk på den dramatiske teksten, vil man gå glipp av de teatrale aspektene som teksten legger opp til» (Larsen, 2015, 89). Ho grunngir dette ved å peike på performativetsomgrepet som sentralt for korleis vi kan forstå dramaturgisk transformasjon, plottet som hending og språkhandling, og korleis teksten inkorporerer karakterane og publikum sin eksistens i teaterrommet, så vel som dei dramaturgiske verkemidla. Å studere den innskrivne performancesituasjonen som dramatiske tekstar ber preg av, ut frå sitt band til institusjonsteateret, vil i følge Larsen slik belyse verkemiddelbruk som utan eit slik blikk ville ha blitt forbigått (ibid.).

Slik eg les Larsen, botnar hennar bruk av performativetsomgrepet i dramaanalyse også på ei haldning til dramalitteratur som performativ, der teksten som språkhandling og dramaturgisk hending får verknadar hjå lesaren som vi kan relatere til det performativtestetiske. Dette skjer slik både gjennom dei teaterinstitusjonelle rammene tekstane skriv seg inn i, og ved å sjå møtet mellom lesar og tekst som performance i lesarsituasjonen. Sjølv om eit Lygre-stykke er fiksjon, vil det utøve eit alternativt uttrykk til den røynda tilskodaren eller lesaren lever i. Dette uttrykket omfattar former for kjønnsoppfatning, identitet, relasjonar, etc. i samspel og utvikling karakterane i mellom. I ein omtale av *Dager under* poengterer Lindgren nettopp dette hjå Lygre, når stykket si formutforsking, med uttalte scenehandlingar, er med på å skape eit teaterrom med publikum som vitne og «medaktør» (2011, 41-42). Han meiner at dette opnar for eit vidt symbolsk tolkingsrom med makthierarkiet i stykket som bilete på institusjonar i samfunnet. Trekket Lindgren peikar på, finn vi i den dramatiske teksten også, og teksten stiller slik like store krav til lesaren som medaktør i leseprosessen.

Ser vi til moderne radikal performancekunst, er det eit mål å overskride skiljet mellom kunsten og livet for å skape sterke erfaringar hjå medaktørane i kunstverket. Ei tilsvarande nedbryting i litterær kontekst skjer dersom ein ser leseprosessen som situasjon for møtet mellom den aktivt tolkande, reflekterande og erfarande lesaren og det litterære verket. Den fysiske boka og lesaren som menneske kjem i bakgrunnen for situasjonen som performance – det sentrale er utvekslinga som skjer mellom dei. Verket er i så måte berre eit potensiale for innsikt som den enkelte skaper.

Ei vidare samanlikning av Lygre sin teaterlitteratur og performancekunst vil eg knyte til stykka sine utradisjonelle utformingar, og korleis dei spelar på koplinga mellom verk og lesar. Vi kan sjå dei som tematiske «hendingar», og ein type tilstandsorienterte drama, framfor skodespel der plottet viser framdrift i dramatiske hendingar. Dette løyser han ved å gjere all handling til uttalt

og omtalt. Når Arntzen brukar «visuell dramaturgi» for å skildre postmoderne forteljepraktisar der teksten er sidestilt andre verkemidlar (Arntzen, 2002, 110), vil eg heller skildre Lygre sine seinare stykke i retning av ein situasjonsdramaturgi som legg vekt på språkleg undersøking av tilværet til karakterane som utspeler – eller uttalar – seg i stykket.

2.1.4 Den performative lesinga

Ei performativitetsetestetisk tilnærming til det moderne individet krev at ein tek høgde for den delaktige «mottakaren» – som her er lesaren – si erfaring av kunstuttrykket. Larsen viser her, i tillegg til transformasjon, til «liminalitet» og «terskelerfaringer» (Larsen, 2015, 75). Liminalitet blir gjerne knytt til overgangsritar, og Fischer-Lichte poengterer at ein ikkje kan setje likskapsteikn mellom slike ritar og kunsterfaringar, men at det er vanskeleg å skilje dei (2004, 175). Transformasjonen, altså endringa hjå den erfarande av riten eller ein performance, skjer i utgangspunktet berre under hendinga. Både performancekunsten og ritualet femner gjerne om ein fysisk dimensjon. Fischer-Lichte viser til performancekunst der dei erfarande vert kledde i andre klede (ibid., 179), og som døme kan det ein kler seg i når ein giftar seg vere ein viktig del av ritualet. Den fysiske dimensjonen vert avslutta når kunstverket eller ritualet er over, og alle som var del av hendinga går vidare i livet. Ser ein leseprosessen som ein performancesituasjon, kan ein sjå på tidspunktet ein byrjar og sluttar å lese som dei symbolske for rammene for transformasjonen. Både i riten, performansen og lesarsituasjonen ligg det ein latent varig transformasjon etter opplevinga av noko framandt eller nytt. Dette vert ein intuitiv transformasjon – ein refleksjonen etter opplevinga av ein performance, eit teaterstykket, eller dei reaksjonane teksten vekke i deg i leseprosessen. Fischer-Lichte skildrar dette som ein slags «fortryllelse», og peikar på at den transformative effekten til eit kunstverk varar så lenge ein erfarande er «fortrylla» eller påverka av kunstverket (ibid., 180).

Ein leseprosess med verknadar som liknar dei ein ser i performancekunsten, blir skildra av Toril Moi. I *Revolution of the ordinary* (2017) tek ho opp litteraturstudiar etter Wittgenstein, Austin og Cavell. Gjennom daglegspråkfilosofiske lesingar som ser språk, teori og litteratur i samanheng, fremjar ho leseprosessen sin effekt på lesaren. Dette vil eg knyte til Cavell sitt erfaringsomgrep «acknowledgement», som Moi forklarar som «not the opposite of knowledge, rather it acts on knowledge» (ibid., 207). Dette teiknar ein leseprosess som er performativ og transformerande – som Fischer-Lichte gjer greie for performance-kunsten sitt potensiale overfor den erfarande. Den enkelte lesaren er alltid meiningsskapar i møtet med litteraturen, som den enkelte tilskodaren vil ha ei eiga oppleving av ei teaterførestilling.

Når eg tek føre meg kjønn tematisk i Lygre sine stykke, vert dette mitt utgangspunkt for å sjå korleis litteraturen har evne til å vekke refleksjon over kjønn og relasjonar. Slik meiner eg at leseprosessen har eit transformativt potensiale med likskapar til performancekunsten. Det vi møter i litterære tekstar vil vere fiktive framstillingar, noko som krev eit medvit om at verket er fiktivt. Samstundes gjer fiksjonen det mogleg å framstille eit alternativ til røynda. Tekstane kan slik få oss til å reflektere over kjønn i ei tilnærming vi ikkje kan møte nokon annan stad.

2.2 Kjønnsteori: Det performative kjønn

For å skildre korleis kjønn blir framstilt i stykka til Lygre, tek eg utgangspunkt i eit poststrukturalistisk syn på kjønn ut frå Judith Butler, som forklarar kjønn som noko ein *blir* gjennom handlingane ein gjer, ikkje noko ein *er*. Butler forkastar slik den kjønna kroppen som gitt materie, og forklarar at den blir konsolidert over tid (Butler, 1988, 523). Ho hevdar også at kroppen alltid er kroppsleggjering av moglegheiter ved å gjere, dramatisere og reprodusere ein historisk situasjon (ibid., 521). Slik blir normer sitert og reprodusert i handlingane våre, som igjen blir styrte av normene vi og andre reproduserer. Dette gjer kjønn til ein iterativ stieringsprosess av kjønnsperformative handlingar. Dette vil eg knyte til innhaldet i Butler sitt «act»-omgrep: Ho seier at «acts» er performative, og «'performative' itself carries the double-meaning of 'dramatic' and 'non-referential.'» (Butler, 1988, 522). Det «ikkje-referensielle» forstår eg som at ei kjønnsperformativ handling ikkje refererer til noko utanfor handlinga. Det dramatiske ved desse er at vi blir kjønn gjennom «a stylized repetition of acts»¹ (Butler, 519)

Dette set Butler på spissen i *Gender Trouble* (1999), der ho brukar dragshowet til å vise korleis våre naturleggjorte kunnskapar om kjønn som binæritet avgrensar kjønn, og vidare straffar kjønnsperformative handlingar som ikkje passar med eit konvensjonelt syn. Ho konkluderer slik: «In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency» (175). Det dragshowet gjer, er altså å vise korleis kjønn er noko vi siterer og imiterer ut frå det vi trur er typisk for kjønn. Ved å etablere ei usikkerheit rundt samanhengen mellom biologisk kjønn (sex) og sosialt kjønn (gender), bevegar det førestillingane våre om kjønn. Dette fordi det viser at kjønn er noko alle imiterer, og at det derfor er mogleg å imitere kjønn uavhengig av biologisk kjønn.

Utgangspunktet for dette er ein diskusjon av samanhengen mellom biologisk og sosialt kjønn, og det binære rammeverket for dei begge, som regulerer, konsoliderer og naturleggjer maskulin og heteroseksuell undertrykking (1999, 44). Ei binær motsetjing mellom kjønna er altså

¹ Forfattaren si utheving

normativt fundert i omgjevnaden, og den vert reproduisert ved at menneske held fram med å gjere kjønn på liknande måte for å unngå negative sanksjonar mot handling som strid mot norma (1988, 525). Desse «disposisjonane» for kjønnshandling vert påpeikt, mellom anna av Foucault, men Butler hevdar at tidlegare kritikk av heteronormativitet manglar evne til å sjå kjønn uavhengig av dei grensene og konstruksjonane dei kritiserer (ibid., 525). Kjønnidentitet er slik ikkje nokon indre konstruksjon for Butler, men ein effekt av at vi internaliserer andre sine kjønnsperformativ handlingar, og som vi feilaktig ser på som ein indre einskap (1999, xv).

I *Bodies That Matter* (1993) skildrar Butler sameksistensen mellom det biologiske og sosiale kjønn, og peikar på at mann og kvinne er tvungne performativar. Vi kan ikkje velje korleis vi vil gjere mann og kvinne, men vi reforhandlar mann og kvinne gjennom våre kjønnsperformativ handlingar (Ibid., 237). Slik er kjønn eit tvungent potensiale til tilvære gjennom handling (ibid.). Kjønn er ikkje noko vi kan sleppe unna – ei heller noko som fangar oss. Vi gjer kjønn i den omgjevnaden vi er i, og vil slik oppleve at omgjevnaden har sanksjonar mot våre kjønnsperformativ handlingar. Slik kan vi sjå kjønn som ein prosess der vi etablerer normative omstende, set rammer for, og formar kroppen (ibid., xxv).

2.2.1 Performativt kjønn: Resepsjon

For å bruke Butler sin teori til å lese kjønn i Lygre sin forfattarskap, har eg sett til Unni Langås sin bruk av Butler i *Ibsen Studies* (2006), der ho les Nora i *Et Dukkehjem* (1879) som kvinne i si samtid. Ho skildrar effekten av at Nora siterer både det som normativt er sett som kvinne- og mannshandlingar:

In Ibsen's play, fixed ideas of what a woman is are challenged by Nora's actual performance. When she performs acts that are generally reserved for men, or withdraws from practices associated with women, she shows the gender attribution of these acts to be social constructions and thereby contests their reified status (Langås, 2006, 156-157).

Nora påviser normene, og viser at dei ikkje er absolutte grenser ved å bryte med dei. Dette skjer ved at omgjevnaden reagerer på åtferda til ei kvinne, som avdukar ein normdiskurs knytt til kvinnekjønn fordi handlinga ville fått ein annan reaksjon om ho hadde vore utført av ein mann. Vidare viser Nora at det er mogleg å handle på anna måte enn det konvensjonelle. Ved å handle som ho gjer reforhandlar altså Nora normkonvensjonen. Langås forklarar slik at kjønn som ein iterativ siteringsprosess fortonar seg som kroppsleg materialisering av normer og reguleringar. Kroppen vert aldri lik norma, og variasjonen av materialiseringar av kjønnsnorma plantar tvil om norma som hegemoni (Langås, 2006, 156).

Sjølv om Langås brukar Butler, er ho også ei viktig kritisk stemme. Ho er særleg kritisk til eit skilje mellom sosialt og biologisk kjønn som «konstituerende premiss» (Langås, 2008, 19) for Butler sin teori, når Butler samstundes forkastar tydinga av den materielle kroppen. Butler sine perspektiv på kjønn har blitt sett som progressive, og har vekt mykje debatt rundt kjønnet. I norsk litterær kontekst er også Toril Moi ei viktig stemme. I *Hva er en kvinne* peikar ho på det same problemet ved ei poststrukturalistisk kjønnsforståing som Langås (1998, 53). Moi meiner vidare at dette skiljet mellom sosialt og biologisk kjønn ikkje er frigjerande i seg sjølv, fordi vekta på korleis den normative innverknaden styrer handlingane våre er så stor (Ibid., 88).

Eg ser det ikkje tenleg å lese med Butler sitt performative kjønnssyn utan å ta høgde for resepsjonen sine innvendingar til dette. Resepsjonen er verdifull når han perspektiverer det teoretiske brukspotensialet. Ei utgreiing av diskusjonen og Butler sine teoretiske modifikasjonar mellom verka, kan på ei anna side gjere det vanskelegare å forklare eit teoretisk syn som er komplekst nok i seg sjølv. Eg vil slik ikkje gå lenger inn i diskusjonen rundt Butler sitt performative kjønnsomgrep – heller vil eg kome med nokre vinklingar som ligg til grunn for å ta i bruk Butler for å lese Lygre sine teatertekstar.

2.2.2 Performativt kjønn: Metodisk adaptasjon

For å skildre handlingar knytte til kjønn, har eg valt å bruke eit todelt handlingsomgrep. Eg vil bruke «å gjere kjønn» når eg skildrar ein måte karakterane handlar særleg relevant for kjønnet deira. Når eg drøftar karakterane sine handlingar som «acts», vil eg som førespegla bruke «kjønnsperformative handlingar» for å skildre performative handlingar knytte til kjønn. Dette handlingsomgrepet har eg valt fordi performative handlingar, slik Butler brukar performativitet om kjønn, etter mitt syn både må konstituere, problematisere og kommentere kjønn.

Vidare er det naudsynt med avklaring av nokre omgrep fordi eg skriv om teatertekstar. Butler brukar «character» og «actor» for å skildre den dramatiske figuren og skodespelaren (Butler, 1988). Det same gjer Unni Langås når ho nyttar Butler for å lese Ibsen (Langås, 2006). Eg brukar difor «karakter» og «skodespelar», skjønt det i all hovudsak er karakterane eg omtalar.

Ei anna viktig avklaring er knytt til at Butler innleiingsvis i «Performative Acts and Gender Constitution» (1988) fastslår at hennar utgangspunkt for å bruke «act» om kjønn, ikkje er «in the theatrical sense» (519). Slik kan ein kanskje stille spørsmål ved både å samanlikne Butler sin performativitet med det estetiske, og nytte hennar teoriar som utgangspunkt for mitt prosjekt. Butler gjer greie for kjønnsframstillingar i performance- og scenekunst, og vedkjenner at det finst teaterkunst som søkjer å bryte ned grensene mellom kunst og liv (527). Som motvekt

forklarar ho at ein «act» i performance- og teaterkunst ikkje kan vere ekte. Dette er fordi at å «gjere kjønn» på scena impliserer å «spele» kjønn, altså ei motivert handling for å framstille kjønn på ein særskild måte. Dette kan heller ikkje vere «å gjere kjønn», fordi skodespelaren er medviten om at den kan forlate scena og late som ingenting har skjedd (ibid.). På same måte kan ikkje kjønn vere «rolle», fordi ei rolle er noko vi går inn i og ut av (ibid., 528). Oppleving og utføring av sosialt kjønn i eit kjønnsuttrykk, er slik ikkje den same for eit individ i ei isolert teaterrolle som i det levde livet. På bakgrunn av dette avstår eg sjølv frå å bruke rolleomgrepet i oppgåva – også fordi det kan danne tvil om språkinnhaldet, sidan det i daglegtalet både er knytt til kjønn og teaterinstitusjonen.

Fordi eg jobbar med tekstar, og ikkje eit kjønnsuttrykk i ein performancesetting, ser eg ikkje noko poeng i å avstå frå å nytte Butler. Skodespelaren kan gå av scena og ut av rolla, men karakterane i teksten er berre fiksjonsmenneske, og har ikkje roller dei kan gå ut av. I den grad det er mogleg å gjere lesingar med Butler, meiner eg altså at det ikkje er relevant å skilje mellom dramatisk og episk litteratur, fordi det ikkje er nokon kropp som spelar kjønn i litteraturen.

Det som derimot skjer i Lygre sine tekstar, særleg i *Jeg forsvinner*, er situasjonar der karakterane vert flytta, og må handle i hypotetiske situasjonar. Desse viktige for deira syn på kva for handlingar som blir knytt til menn og kvinner. For å likevel kunne skildre avstanden dette inneber til karakteren, omtalar eg situasjonane gjennomgåande som hypotetiske eller førestilte. Om dette hadde vore framstilt som ei intendert teatralisk handling, ville eg ha brukt «spelar kjønn», men sidan karakterane ikkje kan gå friviljug ut av situasjonane unngår eg dette. Sidan det finst avstand mellom karakteren og den kroppen karakterane «handlar som», ser eg ikkje desse handlingane som kjønnsperformative, og uttrykk for karakterane sin opplevde kjønnsidentitet, ut frå Butler sitt syn. Likevel har situasjonane, i form av ei empatisk innsikt i førestillinga karakterane spelar, ein transformativ effekt på den som handlar. Dette kan vise at litteraturen utforskar kjønnet utanfor rammene Butler skisserer for det.

Performativitet føreset alltid eit møte med omgjevnaden. Dette vert det einaste faste ved det performative – at det faktisk *er* i tid og rom – men det som *er* er handling. Når eg brukar Butler sitt performative kjønnsomgrep på Lygre sin litteratur, er karakterane ulike som studieobjekt, så vel som situasjonane dei handlar i. Ein del av arbeidet med litteraturen er i så måte å skildre omgjevnaden for karakterane sine handlingar, og møtet dei opplever med normdiskursar knytte til kjønn. Nokre gongar er det mange i omgjevnaden, andre gongar kan karakterane vere og handle åleine. Replikkane er i så måte både mellommenneskeleg interaksjon og uttalt refleksjon. I lesingane har også den diskursive omgjevnaden ulik form og er tillagt ulik vekt.

Somme gongar er utforsking av språket det viktigaste, fleire gongar er ulike måtar å leve i ein familie det sentrale. Felles er tydinga for karakterane sine kjønnsperformative handlingar.

2.2.3 Kjønn: Maktdiskurs og familiefunksjon

For å diskutere kjønn i Lygre sine stykke, vil eg peike på nokre trekk ved kjønn som belyser omgjevnaden karakterane handlar i. Butler seier at kroppen blir kjønna gjennom materialisering av historiske moglegheiter knytte til kjønn (1988, 521). Slik meiner eg at Michel Foucault sine utgreiingar kan vere relevante å sjå til, sjølv eg har peika på at dei ikkje er samde om tilnærminga til kjønnet.

I *Seksualitetens Historie* (1999 [1976]) drøftar Foucault korleis samfunnet historisk har tilnærma seg seksualitet, og korleis det har vore forma normer og tabu i seksualitetsdiskursen (ibid.). Dette baserer han på framveksten av ein middelklassekultur, og viser ei klarare regulering av menneska i samfunnet ut frå kategoriar som alder og kjønn som følge av denne. Dette vert viktig for familien som institusjon, som både har ei samfunnsoppgåve som produktiv, seksuelt reproduktiv og oppsedande. Dette vert løyst med ei deling av oppgåvene i familien mellom menn og kvinner. Far er den produktive utanfor husstanden i ein profesjonssfære, og mor er den heimeverande i familiesfæren med borna. «Adskillelsen [...] mellom foreldrenes og barnas rom» (ibid., 57) vert vidare etablert som rammer for seksualitet innanfor det heteronormative ekteskapet. Dette etablerer og reproduserer ei heterofamilienorm, med sex forstått først og fremst ut frå sin reproduktive funksjon, medan sex som lyst og nyting vert tabuert. Denne tendensen, seier Foucault, blir underbygd av institusjonar knytt til utdanning og helse si tilnærming til seksualitet (ibid., 59).

Foucault brukar diskursomgrepet for å skildre korleis vi utøver og omtalar kjønn og seksualitet i samfunnet. Motsetjinga mellom diskursar, for til dømes kvinnekjønn, formar ein maktbalanse som vert halden ved like gjennom konvensjonell åtferd. Slik skildrar Foucault ein majoritetsdiskurs som det konvensjonelle, med oppponerande motdiskursar som det undertrykte (Ibid., 18). Grunnlaget for ein kjønnskonsensjon med binær opposisjon mellom mann og kvinne, er tufta på korleis familien set saman individ og relasjonane mellom dei. Foucault forklarar korleis familien fungerer som regulator av seksualitet og kjønnsnormer, og korleis ei seksualitetsordning av familien blir etablert på 1700-talet (118). Dette tek over for eit familiesamliv som var fundert i slektskapsalliansar. Her er det klare normer for det påbodne og forbodne i livet som mann og kvinne, og ekteskapet står som overgangsfase for «overdragelse

av navn og gods til etterkommerne» (1999, 117). Dette vert særleg interessant som utgangspunkt for å skjønne slekta vi skal sjå i *Mamma og meg og menn*.

Når det gjeld seksualitetsordninga av familien, peikar Foucault vidare på to maktaksar i familieeinskapen for å forklare relasjonen mellom mann, kvinne og born som grunnleggande for at familien skal fungere. Den første aksen er samlivsalliansen mellom mann og hustru, den andre er relasjonen mellom foreldra og borna (122). Denne relasjonen kviler på foreldra som regulerer borna i oppsedinga. Dette varar fram til dei tek steget vidare og går inn i eit tilvære som vaksen, etablerer ein samlivsallianse og får born sjølve. Foucault sine familiefunksjonar forklarar altså korleis eit tradisjonelt kjønnsbilete, med binær opposisjon mellom mann og kvinne, vert reproduisert gjennom familien si vidareføring av seg sjølv.

2.2.4 Ei motsetjing mot det strukturalistiske

I arbeidet med i Lygre sine teatertekstar har eg sett til Tanya Threscher si lesing av Løveid sin dramatik, utgitt under tittelen *Cecilie Løveid: Engendering a dramatic tradition* (2005). Ho brukar Julia Kristeva i si lesing, og ser identiteten som noko som blir destabilisert i interaksjon. Butler problematiserer eit slikt strukturalistisk kjønnsyn ved å seie at kjønn aldri er ein stabil konstruksjon i utgangspunktet. Sjølv om Foucault sin modell kan bli brukt til å belyse og kritisere kjønnsnormer, ser eg det ikkje tenleg å lese med ei strukturalistisk forståing av kjønn når Lygre sine karakterar er studieobjektet. Lygre sin dramatiske litteratur har polylogiske trekk som undergrev eit einskapleg plott, og krev at lesaren trekker konklusjonar om kva som skjer i stykket til ei kvar tid. Thygesen skildrar Lygre si dramatiske form, og peikar på at «nøgne rum og kroppe beklædes med ord» (2014, 50). Karakterane går inn og ut av situasjonar, og den dramatiske konstruksjonen flyttar karakterane i tid og rom. Slik ser eg ikkje nokon fast omgjevnad rundt karakterane. I staden for å lese etter konstruksjonar som kan bli destabiliserte, vil eg sjå til karakterane sine kjønnsperformative handlingar. Desse vert utgangspunktet mitt for å sjå kva normer som finst, og korleis karakterane konsoliderer kjønn som stilisert handling.

Eg meiner vidare at ei strukturalistisk lesing, i større grad enn den poststrukturalistiske, må kvile på ei tilnærming til kjønnsidentitet forstått ut frå korleis individet internaliserer normer og etablerer ein slags identitetseinskap. Denne må vidare ligge til grunn for reforhandling av strukturar. Lygre utforskar strøymingar i den moderne verda, og ser ut til å gå i motsett retning av ein opphøgd monolittisk identitet i tradisjonell forstand. Sett under eitt meiner eg slik at Butler sitt kjønnsyn vil vere eit betre utgangspunkt for å gjere lesingar i Lygre sin litteratur, enn eit strukturalistisk blick kan vere.

2.2.6 Ord/Kjønn

I stykka til Lygre skal vi sjå at karakterane reproduserer eit normmateriale i språket, både gjennom måten dei omtalar menn og kvinner ulikt, og måten dei samhandlar på. Dette vert uttrykk for kjønnnet deira, og avdekkjer korleis dei ser seg sjølv i høve til andre. Vidare vil dei få reaksjonar på språket som påverkar synet deira på kjønn, språkbruken deira, og andre karakterar sitt syn på kjønnsperformative handlingar knytte til menn og kvinner.

Metodisk vil eg sjå språk som del av det performative kjønnnet, og mi tilnærming til språkbruk kvile på likskapar mellom Butler og John. L. Austin sine performativitetssomgrep. Butler siterer ikkje Austin direkte. Førelsingane hans om talehandlingsteori frå 1955, utgjevne i bokform under tittelen *How to do things with words* (1962), blir likevel sett som grunnlaget for å bruke performativitetssomgrepet om både kunst og kjønn. I mitt prosjekt er Austin viktig fordi potensialet for å lese kjønn i Lygre sin teaterlitteratur vil vere avhengig av den språklege interaksjonen mellom karakterane.

Fischer-Lichte peikar også på likskapen mellom performativitetssomgrepa til Butler og Austin. Ho forklarar at skilnaden ligg i det handlinga omtalar (2008, 27), altså om den konstituerer, problematiserer og kommenterer språk eller kjønn. Ho peikar vidare på at både Butler og Austin sine handlingssomgrep stadfestar handlinga sin performative evne til å bryte ned motsetjingar. Eit skilje finst likevel når Butler ser på kjønn som skapt av handling, medan Austin forklarar korleis eit subjekt handlar, og intenderer å handle, i språk – eit subjekt som i sin tur ikkje vil passe inn hjå Butler. Ho omtalar samanhengen mellom subjektet og språket i *Bodies that matter* (1993, xii). Her slår ho fast at språket og kroppen er gjensidig avhengige av kvarandre, fordi kroppen ikkje kan unngå å bli omtalt, og språket ikkje kan motseie at det omtalar (ibid.).

For å sjå språkhandling som del av det performative kjønnnet, vil eg sjå språkbruk som del av dei kjønnsperformative handlingane til karakterane. Måten dei ytrar seg på må difor vere dramatisk og ikkje-referensiell, og det kan altså ikkje vere eit gitt meningsinnhald i språkhandlinga før den er gjort. Dette skil Austin sine performative språkhandlingar, og språket som del av kjønnsperformative handlingar. Med dette utgangspunktet er kjønn korkje determinert av språket eller samfunnet, men individet kan ikkje kome unna at det produserer språk, eller at samfunnet verkar inn på det gjennom reaksjonar på kjønnsperformative handlingar. Når individet handlar ved å bruke språket, siterer det slik tidlegare måtar å bruke språket på. Sett som kjønnsperformativ handling, siterer menn og kvinner sin eigen og andre sin språkbruk, ut frå internalisering og vidareføring av normer for språkbruk knytt til kjønn.

3. *Mamma og meg og menn* (1998)

I Lygre sitt debutstykke møter vi tre generasjonar av slekta på småbruket Knatten. Familieeininga her består av mor, born og menn og vert eit alternativ til den heilage eininga av mor, far og born, som er grunnlag for eit heteronormativt syn på kjønn. I teoridelen viste eg til Foucault, som gjer greie for ei familieeining som høyrer til ei tid før framveksten av borgarskapet og seksualalliansen. Denne baserer seg på eit giftarmål mellom mann og kvinne som omfattar mykje meir enn samliv. Her vart både namn og familietradisjonar vidareførte i ekteskapet, samt gard og grunn (1999, 117). Sjølv om hendingane på Knatten er plassert i ei tid langt etter den Foucault tidfestar slektskapsalliansen til, verkar det som denne vert heldt ved like på her. Her er det odelsjenter, og vidareføring av morskapet frå mor til dotter, som er i fokus. Dette er altså ikkje ein tradisjonell odelsfamilie der eldste son tek over garden etter far, men heller ei form for morsodel som dyrkar bandet mellom mor og dotter.

Denne familieeininga motset seg ikkje Foucault sine modell for funksjonar i seksualalliansen, men viser ein meir komplisert familielogistikk. Dette endrar i sin tur kva krav som vert stilte til karakterane sine handlingar for at denne logistikken skal fungere, og at slekta skal kunne gå sin gang. Triaden i tittelen underleggjer han og ho som tradisjonell binær motsetjing. Når slektslogistikken krev utover denne binæriteten, kan vi sjå tittelen som ei skisse for den alternative familiemodellen og relasjonsstrukturane mellom karakterane. Substantivet for familiemannen, «menn», vert sett i fleirtal, og er ikkje knytt til slektskap til barnet i familien som «mamma». Det vert slik stilt spørsmål ved farskapet si viktighet i høve til relasjonen mellom mor og born. Mannskarakterane vert utskiftelege, og når familien brytast i delar, er det vanskeleg å sjå korleis den kan bestå som funksjonell einskap som reproduserer ei heteronormativ kjønnsforståing. Det vi heller ser er at denne logistikken motset seg dei tendensane for kjønnsnormer Butler meiner er førande i samfunnet, som er tabuering av kjønnsperformative handlingar i retning av tvungen heteroseksualitet og maskulin dominans (1999, 44).

I lesinga skal eg sjå korleis stykket formidlar eit kjønnsyn gjennom karakterane sitt samliv i Lygre sin alternative familielogistikk. Dette undersøker eg med utgangspunkt i Butler si forståing av kjønn, med kjønn som konsolidering av kjønnsperformative handlingar og eit tvungent handlingspotensiale. Slik er vidareføring av eigenskapar og førestillingar knytt til den kvinnelege eller mannlege kroppen, avhengige av individuelle aktørar som til ein kvar tid reproduserer eit kjønnskonsept (Butler, 526). Tittelens «meg» i objektsform kan vi sjå som eit

uttrykk for familien sin determinerande effekt overfor borna. Tradisjonelt sett kan dette vere eit biologisk arvemotiv, ut frå Butler kan vi sjå familien som nær omgjevnad og produsent av sosiale sanksjonar og tabu (1988, 527). Ei lesing inspirert av Butler si forståing av kjønn kan nettopp belyse spenninga mellom den individuelle viljen og det familiære arvemotivet, når familien stiller normative krav til handling for at denne skal verte vidareført. I neste rekke skal vi sjå korleis vidareføring av eigenskapar frå foreldra til born ikkje skjer som lineær vidareført arv, men gjennom sirkulær reproduksjon av kjønnshandlingar og -forståingar i den dramatiske konstruksjonen til Lygre.

Stykket er spekka med intertekstuelle spor både på form- og innhaldsplanet. Slik både brukar og kommenterer Lygre trekk frå den sjangerhistoria det skriv seg inn i. Desse er knytte til den aristoteliske tragedien, sagadiktinga, og seinare norsk og utanlandsk dramatisk litteratur. På innhaldsplanet pregar dette også korleis vi tenker om kjønnsdiskusjonen i stykket. Moderne og eldre oppfatningar og tradisjonar vert sette opp mot kvarandre for å belyse samspelet mellom familien og individet. Korleis intertekstualitet pregar både kjønnsmotivet og strukturen i stykket, kjem eg tilbake i kapittelet om form, før eg ser på kjønn og identitetstransformasjon i relasjon mellom individa på Knatten.

3.1 Handling: Livet på Knatten

Stykket opnar med ei skildring av omgjevnaden (Lygre, 1998, 7). Staden «Knatten», med namnet som i si enkelheit kan plante assosiasjonar til Holbergs «Bjerget», vert nesten noko karikert småstad-aktig og uttrykk for ein heilt generisk småstad i eit ikkje-sublimt vestlandsk landskap. Knatten er ribba for naturromantikk og formar ein slags funksjonsstad som først og fremst berre er ein einbølt slektsgard. Det viktigaste ved Knatten vert slik å plassere karakterane sitt tilvære langt frå omverda, ein funksjon som vert underbygd når karakterane reiser vekk frå Knatten, til generelle stadar som byen og bygda. Det er ikkje veg til Knatten, og den einaste som kjem dit er postmannen. Slik, sett saman med slektsmotivet, vert Knatten bilete på grensene slekta set for handlingsrommet til karakterane. Møtet mellom plikter og tradisjonar på den eine sida, og individuelt handlingsrom på den andre, vert sentrum for forhandling, og fleire av karakterane vil vekk frå slektsgarden

Stykket sine fem akter femner om mange korte scener som bit kvarandre i halen og driv handlinga framover ein tidsakse som strekker seg over livet til tre generasjonar. Det er fokus på hendingar med familien i sentrum. Ritar og tradisjonar vert utspelte og repeterte av ulike karakterar som ledd i slekta. Fødsjar, dødsfall og bryllaup skjer om kvarandre, og julefeiringa

vert repetert til det langtekkelege. Framdrifta er hastig, og framstiller slektsledd som rullar og går så lenge familien klarar å oppretthalde seg sjølv. Ei ny odelsjente skal ta over garden og verte mor, utan at ho får rom for tankar om individuell fridom knytt til yrkesval, bustad og livssituasjon. Karakterane sitt sjølvstende som autonome individ, blir slik utfordra av slekta sine normkrav til korleis dei bør handle som funksjonar av sine familiære plikter etter familietradisjonane. Fortgangen i slektshandlinga skaper glidande overgangar mellom slektsledda. Individa går frå born til forelder og «tek over» når førre generasjon ikkje kan syte for å føre slekta vidare lenger. Ein ny familiekonstellasjon mellom mann og kvinne må trå til for seksuell og normativ reproduksjon for at slekta gå sin gang. Når stykket sine odelsjenter ikkje får tid til å dvele ved val av samlivspartnar, er det slik ikkje sikkert at dei to som skal utgjere ein «allianse» passar saman. Dette skal vi sjå få problematiske følger.

Første akt – han og ho

Stykket si «hastigheit» kjem fram allereie på dei første sidene. Det opnar med at odelsjenta Gudrun og den ferske ektemannen hennar, Sigurd, kjem til Knatten kledd som brud og brudgom. Han vil etablere seg på garden (7²), medan ho ynskjer seg born. Gudrun seier «Jeg vil ha barn» (9), dei ligg med kvarandre, og i neste scene er Liv fødd. Plutseleg har det gått mange år (ibid.). Foreldrefigurane i første akt formar tidleg eit skilje mellom mannlege og kvinnelege kjønnsperformative handlingar. Dei feirar jul, han tek med seg dottera og høgg store juletre, medan mora rører i kålrotstappen heime. For Gudrun er morsrolla sær sentral: «Det var dette hun hadde drømt om! [...] Noen å bry seg om. / En egen familie» (11). I motsetjing har Sigurd eigentleg ikkje noko stor draum om familieliv på Knatten. Han er ein spontan drøymar, og har eit anna prosjekt. Dette er slektsgarden hennar, men han ropar entusiastisk «Min egen gård!» (7). At dei har ulike prosjekt og ikkje kommuniserer, vert rot til ei motsetjing mellom dei. Den innskrenka fridomen som tradisjonane på Knatten legg på Sigurd, resulterer i hyppig alkoholbruk og turar til byen, som kona hans ikkje likar. Han reiser til Amerika, utan å konfrontere Gudrun med planane sine, og Liv vert sitjande att med éin forelder. Liv opplever slik «familien» som konfliktfylt og ufullstendig. Gudrun sin reaksjon vert å insistere for seg sjølv på at eit tilvære som mor og born er ein naturleg symbiose: «var ikke en mors kjærlichkeit til sitt barn / det eneste sanne, det opprinnelige. / kjærlichkeit større, viktigere [...]» (27). Akta sluttar med at Gudrun og Liv snakkar om menn, at Gudrun førestiller seg sitt eige bryllaup før ho plutseleg døyr utan at dødsårsaka er klar (42). I Liv si sorg over mora sin bortgang kjem den

² I kvar eg lesingane er referansar til stykket eg les markert med sidetal (x) som her

nye presten i bygda til Knatten for å trøyste henne. Også han har namnet Sigurd. Trøysta vert til ein dans, vidare til ein brudevals, så til eit bryllaup (46). Når første akt er avslutta, sit vi slik att med byrjinga av ei familieforteljing på Knatten.

Nytt «Liv» på Knatten

Korleis ein generasjon tek over for den førre blir understreka når andre scene opnar på same måte som første. Sjølv om dei startar likt, er det ei heilt ny samansetjing av mann og kvinne vi møter i andre akt. Mannen til Liv er særst ulik far hennar. Han er ikkje maskulin, han er oppteken av kultur, og har heller anlegg for huslege syslar og borneoppseding enn arbeid ute. Når Liv forfører han, verkar han avvisande og usikker (49). Liv liknar på si side foreldra sine, og viser at ho forstår verda, ektemannen, og seg sjølv som kvinne, ut frå oppveksten sin.

Korleis Liv sine handlingar uttrykker dette, vert særleg interessant på to punkt. For det første handlar ho ikkje som si eiga mor. Trass i slektsmotiviet, er Liv sine handlingar slik ikkje ei lineær vidareføring av ein måte å gjere kjønns på frå mor hennar. Slik kan vi sjå hennar stiliserte kjønnsperformative handlingar i lyset av ein oppveksten med foreldra. Handlingane hennar er ikkje bestemt av kva biologisk kjønns ho er, kjønnet hennar er avhengig av korleis ho gjer kjønns. For det andre, og i lys av dette, inngår ho ein allianse med ein mann som har ein annan bakgrunn enn henne, og som vanskeleg kan passe inn i den familiedynamikken ho sjølv har erfart frå sine foreldre. Den glidande overgangen mellom slektsledda står her som ei klar nyteikning av konstallasjonen mellom individa i familien. Ein biologisk lineæritet vert slik supplert med ein kulturell og individuell sirkularitet. Slehta blir vidareført under same tak på familiegarden Knatten, men familien vert reprodusert på ein heilt ny måte gjennom karakterane si samhandling som familie.

Konfliktane mellom han og ho er markante i Liv sin barndom. Når Liv og mannen får ei dotter, med namnet Gudrun, etter mor til Liv, står dottera likevel overfor ein større motsetnad mellom foreldra sine. Motsetjinga mellom dei kjem eg nærare inn på seinare i lesinga. Liv og mannen handlar ulikt som mann og kvinne i høve til Liv sine foreldre. Om vi ser foreldra sine kjønnsperformative handlingar som grunnlag for Liv si forståing av kva handlingar kjønns bør innebere, bryt mannen hennar sin måte å gjere kjønns på med denne. Ulikskapane mellom foreldra gjer både Liv og dottera usikre og frustrerte. Resultatet er ein foreldreallianse der dei to står i eit ikkje-forhold til kvarandre, noko som vert eit problem når mamma og mann handlar overfor eit meg. Sigurd kan verke som ein god far for dotter deira – kanskje ulikt den Sigurd vi såg i første akt. Når han som far til Gudrun ikkje kan einast med mor hennar, verkar innsatsen

likevel å vere fånnytt. Dette kjem mellom anna fram når han ynskjer at dottera skal få spele kornett, gir henne ein og køyrer henne til musikkøving (74). Liv likar ikkje kornettspelinga, og kornetten vert ein slags «farslast» i hennar auge. Tilsvarende uttrykker mor til Liv misnøye med drikking hjå far hennar (17). Liv drikk mykje sjølv, og på same måte som Gudrun har ein kornett etter far sin, har Liv ei lommelerke etter sin far. Relasjonen mellom foreldra vert både uttrykk for samhandling og motarbeiding. Mangelen på autonomi og fridom på slektsgarden stiller individa overfor spørsmålet om eit tilvære der er det beste for dei.

Should I stay or should I go?

Far til Liv vel å reise til Amerika, etablere seg på ny og nekte for sitt tidlegare farskap. I si forståing av kva ei mor bør gjere, bør Liv ikkje etterlate dottera med mannen. Når Sigurd reiser i første akt seier han «ta vare på Liv» (20), som om han formidlar kva som er ei mor si oppgåve til kona si. I andre akt reiser Liv likevel, som om ho handlar med faren sine handlingar som førebilete. Situasjonen er likevel annleis. Mannen hennar har døydd i ei bilulukke, så ho overlèt ikkje dottera til faren. Vidare ventar ho til dottera er atten år med å reise. Dottera er no att på Knatten åleine (76), som om Liv handlar i tru på at dottera vil finne ein mann og vidareføre slekta. For Liv er ikkje slekta viktig nok lenger, og det keisame og avgrensande tilværet på Knatten gjer at ho reiser.

I stykket si tredje akt møter vi Liv i Amerika, der ho etter eit langvarig opphald treff att far sin. Dette skjer parallelt med ei forteljing om Gudrun som er att på Knatten. Dei lever begge i einsemd når dei ikkje har kvarandre. Liv får innsyn i faren sitt liv. Han har etablert seg med ny familie i Amerika, og har neppe oppnådd den fridomen han lengta etter på Knatten. Han er no underlagt ein annan mann, sin eigen svigerfar, sin kontroll, som legg føringar for han som arbeidstakar og korleis han skal leve sitt familieliv i ei anna slekt. Han får ikkje fortelje kona om fortida si i Noreg, og mannen sin mobilitet viser seg slik ikkje som problemfri, men som eit tabubelagt tema. Den familieinstitusjonen Sigurd er ein del av i Amerika, verkar slik overflatisk og mindre fridomsprega enn situasjonen var på Knatten. Draumen om Amerika medfører slik også store ulemper for Sigurd.

Å be om tilgjeving

Når Sigurd vert konfrontert med farskapet han forsømte ved å reise frå Liv og mor hennar, verkar det som han ynskjer tilgjeving. Han hjelper Liv med bustad og ho arvar han når han er daud. Ho gir tilbake lommelerka når dei møtes (88), og dette vert eit slags symbol på forsoning av hans val og lastar. Eit liknande motiv vert utspelt når Liv kjem tilbake til Gudrun. Dette er

likevel meir problematisk. Når Liv forlèt Gudrun som attenåring, verkar ho ikkje moden nok til å klare seg sjølv, sjølv om Liv ikkje lenger ser seg pliktig til å forsørge henne. I staden for å sjå kva dottera treng av omsorg, ser ho Gudrun som ein myndig attenåring.

Den Gudrun vi møter parallelt med historia om Liv, sit att åleine på Knatten og er heilt ukritisk til omverda. Ho les horoskop, og let desse styre korleis ho skal leve livet (81). Når horoskopet spør «kanskje planlegger du familieførøkelse?» (92), strikkar ho babybukser, sjølv om ho allereie har strikka mange, og ikkje har ein mann. Den einaste mannen som kjem til Knatten er «Kåre post», som ho tenker ho kan få born med, og seier «Hvis Kåre Post fikk en kopp kaffe?! En egen familie!» (92). Gudrun verkar slik som ho ikkje har opplevd nok normative føringar i oppveksten til å vite korleis ho skal handle. Ho er ikkje moden og kritisk nok til å vere overlaten til seg sjølv, og på Knatten er det ingen som kan fortelje henne korleis ho skal løyse situasjonen.

Liv og dottera er også framstilt parallelt i fjerde akt, men gjennom eit formbrot i denne akta, som eg kjem tilbake til, får vi vite korleis dei førestiller seg møtet med kvarandre att. Det viser seg at dei har ulike forventingar til kvarandre. Liv førestiller seg at dottera kjem med kompliment til henne, Gudrun at ho ikkje kan la vere å verke bitter mot mor si (96). Liv bestiller drosje og reiser rundt i Noreg. Ho fortel at det ikkje var så storslått, men når Gudrun førestiller seg at ho snakkar med mor si, kjem det fram at ho lengtar etter å sjå noko anna enn Knatten. Det verkar som ho berre har overtatt plikter etter foreldra, ikkje noko opplæring eller støtte:

Gudrun drømmer om alle de fremmede stedene hennes mor har opplevd. [...]

Å få sett seg litt om! [...] Det er jo ikke så lett, med alt her hjemme. / Gården. Buskapen. // Det hadde vært lettere med litt Hjelp!

Gudrun tenker at hun forlater stuen med en anklage hengende i luften (100).

Som vi ser går Gudrun med mistru til Liv som har overlata alle pliktene til henne. Liv førestiller seg jul, at Gudrun ber inn eit juletre og handlar etter tradisjonen dei hadde når Liv var born. Ho tenker at Gudrun kanskje gjer noko annleis enn før, men Gudrun verkar barnleg, lite sjølvstendig og særskilt knytt til tradisjonane i si førestilling (102). Dette viser at Gudrun lever som i eit vakuum den tida ho er åleine, utan å kunne ta innover seg impulsar utanfrå anna enn frå horoskop i gamle vekeblad.

At mor og dotter har ulik forståing av kvarandre, og er i ulik situasjon, gjer at Liv ikkje lukkast i ei symbolsk tilgjeving, som den ho og far hennar einast i. Liv førestiller at ho gir Gudrun kornetten etter faren, som kan svare til lommelerka ho sjølv hadde som farsarv. Ho forstår dottera slik ut frå sine eigne behov for forsoning med faren. Handlinga endar i at Gudrun avviser

forsøket. Gudrun vil heller fortrenge motsetjingane i sin eigen barndom enn å verte konfrontert med dei. Forventingar til jula les eg vidare som eit symbol på den forlenga barndomen. Gudrun førestiller seg ei jul med elektriske lys, som Liv skulle ha kjøpt i Amerika. Lysa kan peike mot opplysning og det moderne, noko dottera manglar, og som Liv ikkje har gitt henne. Ein symboltung omgjevnad skildrar Gudrun som må ha passert 30 år, som nyleg har blitt gjenforeina med mor si på nytt, men som ikkje kan tilgje henne for det som hende i oppsedinga hennar.

Odelsjenta og det moderne

Når Liv og Gudrun møtest att i femte akt, opnar denne likt førestillingane deira av å møtes i byrjinga av fjerde akt. Dette svarar til korleis første og andre akt opnar likt. Det som hender i akta utviklar seg likevel ulikt. Femte akt er likevel heller prega av gjensynsglede og gjenforeining mellom mor og dotter, enn alle ulikskapane dei har førestilt seg. Liv og Gudrun drikk saman for å kunne snakke om det såre, likt måten Liv og far hennar gjorde i Amerika: «*Liv klarer ikke å finne de nødvendige ordene. / Det er vel tid for champagne!*» (122). Det vert nyttårsaftan, dei skålar for tusenårsskiftet som står som symbol på at dei no «byrjar på nytt». Liv beklagar at ho har vore ei dårleg mor, og innrømmer at ho elska far til Gudrun, før ho døyr plutseleg. Reaksjonen til Gudrun, som bryt saman og ropar «*Mamma! Mamma...!*» (125) som eit born, vert igjen eit uttrykk for at ho, trass alderen, ikkje er klar for å leve sjølvstendig utan mor si. Gudrun tenker at Liv brydde seg om henne fordi ho arva pengar og ei pelskåpe frå mora (126). Samanfallet mellom nyttårsfeiring, overgangen til «et nytt år tusen» (124) og Liv sitt dødsfall, vert eit symboltungt vendepunkt og katarsis, som eg diskuterer vidare når eg tek for meg forma i stykket. No får vi sjå om odelsjenta overlever åleine i den moderne vera.

Ein ny mannsfigur kjem inn, men ikkje som dei to andre som har kome siglande. Han er ein inntrengar som kjem til Gudrun med pistol. Ho får tak i pistolen, og i resten av stykket er det Gudrun som har makt over han. Ho bitt han til senga, og måten ho tek han til fange på vert som ei seksualisert valdsscene (131). Ho prøvar å forføre han (135), og det vert klart at ho planlegg å bruke han som ektemann og far til borna sine. Når han strittar imot brukar ho kloroform for å bedøve han. Ho forgrip seg på han seksuelt når han vaknar. Når ho når klimaks i samleiet skildrar ho dei som i eit parforhold (142). Hendingane viser at ho ikkje har ei klar førestilling om kva eit samliv og foreldrefunksjonen inneber.

Ho les horoskop i eit gammalt blad – han peikar på at det er urasjonelt. Ho vert rasande (143), og ikkje glad att før han syng «*Love me tender*» til henne (147). Gudrun meiner ho er gravid,

strikkar og verkar gal. Ho lurar på om graviditeten er psykosomatisk, men avslår sin eigen tanke. Ho får smerter, byrjar å blø frå skrittet, legg seg inntil Sigurd og trur at ho aborterer (158). Når Gudrun seier «det er over nå / Det er ikke noe der inne», ser det ut som dette er hennar dødsdom over seg sjølv og sin eigen illusjon av samliv med Sigurd. Ho fell om livlaus på golvet medan Sigurd ropar «Jeg elsker deg!» (159), så vert det mørkt, og Sigurd vert liggande å rope om hjelp. Stykket si sluttscene verkar slik som eit tragisk fall for odelsjenta – hovudkarakteren i slekta på Knatten. Gudrun klarar ikkje å utfylle den viktigaste funksjonen ho har i slekta – å føde og oppsede eit born som kan føre slekta vidare. Arvemotivet vert avgjerande i dødsfallet til Gudrun. Korleis dette skjer kjem eg tilbake til når eg kommenterer korleis forma til stykket må prege lesinga.

3.2 Form

3.2.1 Generiske namn: Sigurd og Gudrun

Sjølv om det er ein poengtert skilnad mellom dei to ulike «Gudrunane» og dei tre ulike «Sigurdane», skriv Lygre «to kvinner og en mann» (upag.) når han omtalar korleis stykket kan setjast opp. Det er i så høve sannsynleg at dei glidande overgangane mellom mannskarakterane vert særleg klar og poengtert i sceniske oppsetjingar, men dei dupliserte karakterane kan gi inntrykk av å vere versjonar av ein kvinne- og mannstipe også i teksten. Oppkallinga av karakterar vert ei utforsking av namn som symbol for den som har namnet. Sett inn i eit generasjonsperspektiv vert samanhengen mellom namnet og den som ber det ei gliding mellom signifikat (mann) og signifikant (Sigurd i eit bestemt lag av tid). Det skaper også glidande overgangar mellom akter og generasjonar i stykket. I resepsjonen viste eg korleis somme av Lygre sine karakterar vert omtalte som simulakra og arketypar. Gliding mellom karakterar må ikkje blandast med namnetradisjonen her. Her er heller poenget å vise korleis slektskapstradisjonen undergrev individualiteten, trass i at karakterane er individuelle, og å problematisere mødrer og fedrar si tyding innanfor denne. Dette vert klart når vi skal sjå at kvar mann som kjem til Knatten handlar som Sigurd på ulike måtar.

Namnetradisjonen verkar nesten ironisk påteken når presten og inntrengaren har namnet Sigurd allereie før dei kjem til Knatten. Livet i slektskapsalliansen stiller klare krav til mannen. Det viktigaste ved kvar Sigurd er at han handlar som ein mann bør gjere der, ikkje om han passar til å leve med dottera på garden. Når vi tek høgde for at mora og barnet får plass som kjernen i familieeinskapen på Knatten, vert dette ein reduksjon av mannen i høve til kvinnekarakterane. Kvinnene er likevel underlagt den same namnetradisjonen. I stykket ser vi at denne ikkje blir

fullstendig utført etter mønster frå Foucault si forklaring av slektskapsalliansen. Dette skjer når Sigurd som kjem til Knatten i første scene meiner at norma er at barnet skal ha namn frå farsfamilien. Slik får Liv namnet til mor til Sigurd og hans etternamn, noko som strid med namnetradisjonen på Knatten. Her skal odelsjenta heite Gudrun, og mannen hennar skal heite Sigurd. Allereie i namnet ho får, ser vi slik at Liv ikkje passar heilt inn på Knatten. Ei motrørsle mot tradisjonen på Knatten, vert også skapt gjennom namn som Liv førestiller seg i framtida, med titlar som «Miss Liv Pedersen» (25) og «Liv Legefrue» (65). For Liv vert desse namn på symbolsk ladde alternativ til livet på Knatten. I stykket får «Liv» også ei heil rekke andre moglege assosiasjonar. Det kan både gjere historia til eit bilete på andre liv, så vel som vise til «underliv» og «livmor», som eg kjem nærare inn på i diskusjon av korleis karakteren handlar som mor. Stadnamna i stykket kan også få eit tilsvarande «underlivspreg». Det er nesten noko påteke fallosaktig ved både «Knatten», «Nabben» og «Veslenuten», og vi skal sjå at dei er i selskap med ei heil rekke fallossymbol i stykket.

Dei symbolske namna skaper også assosiasjonar til sagalitteraturen, som ber preg av ein liknande namnetradisjon som den vi finn i slektskapsalliansen på Knatten. Som ein stundom må spørje seg kva for ein son eller «Sigurd» det er snakk om på ein bestemt stad i ei ættesoge, vert måten Lygre dupliserer karakterar under namna «Sigurd» og «Gudrun» både forvirrande og meiningsberande. Oppkallingstradisjonane som nyttast i stykket, høyrer ikkje til ei historisk tid lenger borte enn at dei kan vere realistiske i familiar i dag. Ser ein til namna Sigurd, Gudrun og Liv er dei også frekvente i høve til tidsperioden stykket er lagt til (Sivertsen, 2003). Den norrøne tydinga av Gudrun er også særleg meiningsberande. Namnet er ei samansetjing som kan tyde guds løyndom (Brøgger, 1986, 37), og namnet vert slik eit bilete på den kunnskapen odelsjenta må ha for å føre slekta vidare. Denne og namnet må ho føre vidare til si dotter. Når Liv har fått eit anna namn, markerer dette eit brot i rekka av odelsjenter på Knatten. Valet av namnet Sigurd er viktigast for å knyte stykket til den norrøne Sigurd-diktinga og Volsungasagaen. Denne diktinga har utspring i inspirasjon frå sydgermanske heltesegner som omfattar mange ulike enkelthistorier. Dette liknar korleis dei ulike «Sigurdane» i stykket er del av ulike historier om familiefelleskapet på Knatten. Heltesegnene er enkelthendingar, og kan gjerne ende med ein tragisk konflikt og heltens undergang (Bull og Paasche, 1923, 116), ein tradisjon vi kan sjå som mønster for historia til kvar generasjon i Lygre sitt stykke.

3.2.2 Struktur

Namngjevinga er berre ein av mange intertekstuelle spor som vekker assosiasjonar til fortidige sjangertradisjonar. Desse er gjennomgåande både ved form og tematikk. Sjølv om stykket er

komplekst samansett av ulike formtrekk, er det mogleg å sjå ein tradisjonell spenningskurve etter Freytags modell. «Pyramiden» er også inspirert av tragedien, men hjå Lygre er det særleg påfallande korleis akter og spenning er organisert etter modell av den elizabethanske femaktaren. Organiseringa senterer seg rundt Liv i høve til hennar livsfasar, men óg den geografiske staden ho er på. Organiseringa av stykket er slik gjort i ein «heime-borte-heime»-modell der utviklinga i plottet følger geografisk rørsle. Første akt vert eksposisjon og historie om Liv sin slektsgard og oppvekst. Eit problem oppstår når Sigurd forlèt henne og mora, og spenninga stig. Andre akt lever Liv som mor, motsetjinga mellom henne og mannen aukar, og i slutten av akta reiser ho til Amerika etter faren. Den tredje akta er ho i Amerika og møter far sin. Det skjer ei slags forsoning mellom dei, og vi får eit vendepunkt i stykket som samsvarar med at Liv vender heimover. I fjerde akt reiser ho rundt i Noreg. Vi får høyre om forholdet mellom dottera og henne, men spenninga fell etter kvart som tida legar sára etter brotet, og dei einast att i fjerde akt. Liv dør og Gudrun er åleine att i femte akt.

3.2.3 Forteljarstemmer og polyfoni

Når vi ser til stykket sin tidsakse, er det særleg viktig å ta høgde for forfattarinstruksen. Denne gjer både greie for ei plassering av hendingane i historisk tid, og korleis framdrifta i stykket skjer. Her klargjer også Lygre korleis vi skal forstå at stykket opererer med fleire tekstlag:

Stykket tar til i 1943 og ender noen år etter årtusenskiftet. Fra første til siste replikk er det altså gått nærmere seksti år. De stadige sceneskiftene er viktige for å skape denne fremdriften. Overgangen fra en scene til en annen må leses som et tidshopp, riktignok med ulik lengde [...] De stadige monologene er også viktige i denne sammenhengen. Man må, både som leser og for å løse dette scenisk, skape et brudd og lytte til karakterenes indre tanker [...] karakterene i disse monologene betrakter seg selv med en viss distanse³. (Lygre, 1993, upag.)

Sceneskifta og bytte av forteljarperspektiv heng tett sama. Tidvis blir dette kommentert undervegs i sideteksten, for å klargjere kva samanheng replikkane står i. Når replikkane også formar tankar og monologar, vert stykket noko meir enn ein dramatisk dialog, slik dialogen blir forklart i Szondi si utgreiing om det «absolutte dramaet» (1987, 8). Dette skjer når vi kjem under huden på karakterane, og er med både når dei interagerer og uttrykker tankar om kvarandre. Replikkane i stykket vert slik både del av ein einskapleg dialog basert på samhandling, men har også fragment av polyfoniske refleksjonar. Dei uttalte tankemonologane i stykket, kan også vitne om inspirasjon frå operaen. Sett saman med spora til Sigurd-diktinga kan stykket relaterast til Wagners musikkdrama *Der Ring Des Nibelungen* (1874). Her er det tyske Nibelunglied utgangspunkt, med Siegfried, som svarar til den norrøne Sigurd Fåvnesbane, som hovudperson

³ Forfatteren si utheving

(Andersen, 2014). Stykket har også tidvis korte opptrinn, som gir det preg av intens hastighet – plutselig er Liv fødd, og det har gått mange år. I teksten får alt plass på ei side (9).

Stykket viser fleire måtar karakterane kommuniserer på, både med seg sjølv, med andre, i seg sjølv og med symbolske objekt. Ei lesing av kjønn må slik skje med eit medvite forhold til denne «polyfonien», fordi måten karakterane gjer kjønn vil vere påverka av kvarandre. Korleis identitetstransformasjon kan skje, vert slik både knytt til relasjonell samhandling og karakterane sin eigen refleksjon. Ein individuell transformasjon blir vidare tematisert på fleire måtar. Liv brevvekslar med far sin, høyrer på kassettopptak av mannsstemmer, og ho og dottera behandlar symboltunge objekt, som lommelerka og kornetten, som tilkjem dei som ei slags «farsarv».

Denne kommunikasjonen vert forklart i forfattarinstruksen, og vert eit tidleg uttrykk for det vi seinare skal sjå som fleire forteljarstemmer. Utover å forklare forteljarstemmene, er forteljarinstruksjonen viktig for å sjå korleis Lygre trer inn og etablerer ein slags lesarkontrakt. Han ryddar slik i dei formmessige fridomane han tek seg for å skape ein kompleks dramatisk tekst. Larsen peikar på at det er viktig å lese dramatiske tekstar med eit performativt blick (2015, 89), noko Lygre sjølv legg opp til.

3.2.4 Intertekstuelle spor

Stykket ber preg av ulike typar symbol. Symbolhandlingar liknar tendensar ein finn i sagalitteraturen, og er særleg lagt til kvinnene. Dei strikkar babybukser som bilete på at dei vil ha born, og særleg for dotter til Liv er horoskopet viktig. Symbolbruken i stykket er også knytt til mannskarakterane, særleg gjennom korleis Liv sin far og mannen hennar er teikna som ulike figurar gjennom bruk av klare fallossymbol. Ved det siste poenget er kanskje den klaraste allusjonen til Ibsens *Gengangere* (1881), som både liknar ved fallossymbolikken og korleis stykket framstiller overlapping mellom slektsledd og personar som vert «gjengangere». Ibsen introduserer oss for overføring av laster mellom slektsledd ved at Osvald røyker på faren si pipe – Liv og Gudrun får tilsvarande høvesvis lommelerke og kornett frå sine fedrar på Knatten. På kvar sin måte vert dette odelsjentene sine «farslaster». Liv vert mange gongar framstilt som avhengig av alkohol, og kornetten vert uttrykk for impulsar og syslar som ikkje er nyttige på Knatten. Desse kjem frå far til Gudrun, og er eigenskapar Liv ikkje set pris på hjå dotter si. Dei verkar heller å intensivere misforholdet mellom henne og mannen. Fallossymbolikken er også særleg sentral for korleis eg les farsfiguren i julefeiringa, og vidare eit skilje mellom dei to fedrane sine kjønnsperformativ handlingar, noko eg vil kome tilbake til.

For å sjå korleis stykket hentar inn trekk frå eldre sjantrar, er særleg den aristoteliske tragedien sentral. Eg har skissert korleis stykket sitt plott er organisert etter eit tragedieliknande mønster. Eit blikk til tragedien er også sentralt for å forstå korleis arvemotivet er årsak til odelsjenta – «helten» som *burde* vidareføre slekta – sitt dødsfall og ufullenda prosjekt i stykket si siste scene. Dette skjer når Liv får påvist «Livmorkreft» hjå Gynekologen (113). Ved denne diagnosen får ho både sin dødsdom og ser sin tragiske last.

I teoridelen viste eg til Sofokles sin *Ødipus* som mønster for den aristoteliske tragedien (Szondi, 1987, 16). Som i denne finst det eit samanfall av anagnorisis og peripeti i tragedien om odelsjenta. Livmorkreft vert hennar dødsdom og omvendinga frå det lukkelege til det ulukkelege, altså «tragedien» sin peripeti. Den tragiske lasten hennar vert formulert eksplisitt ved å setje saman «Liv», «mor» og «kreft» som eit symbolsk ord for at ho ikkje har vore ei god mor for Gudrun. Innsikta i at ho har feila, vert vidare anagnorisis i stykket, og livmorkreften får dobbel tyding. På den eine sida er det ein krefttype som knytast til arveanlegg – i stykket vert denne arven det determinerte tilværet som mor. På den andre vert nomenet for krefttypen ei konkretisering av at Liv mislukkast som mor. Årsaka til at Gudrun dør er slik både biologisk og sosialt fundert i slekta. Foreldra til Liv sitt motsetningsfylte samliv vert det normsettet ho opplever for manns- og kvinnehendingar i oppveksten. Som mor er Liv sjølv del av eit foreldrepar som lever eit konfliktfylt samliv overfor dotter si. Vidareføring av laster i slekta vert også gjort frå mor til dotter som sjukdom, liknande slik vi ser det skje frå far til son i Ibsens *Gengangere* (1881). Mor til Liv veit ikkje årsaka til at ho dør sjølv, noko som kjem eksplisitt fram i hovudteksten når ho seier at ho lid av hypokondri (40). Når Gudrun lurar på om graviditeten er psykosomatisk (156), kan dette nettopp vere eit teikn på at ho ikkje er gravid, men ho kan ikkje trekke slutninga av kva som er gale med ho sjølv, sidan Liv ikkje har fortalt henne om "Livmorkreften".

Eit substantiv samansett av liv, mor og kreft, i den rekkefølga, peikar også på ei etablert norm og eit syklisk handlingsløp for odelsjenta sitt liv. Dette er delt i odelsjenta sin eigen oppvekst hjå si mor, som vert ein eksposisjon for korleis ho sjølv bør vere mor. Vidare bør ho følge opp med å føde og oppsede born, for så å dø. Slik det vert dramatisert i stykket, stiller det kvinneleg biologi i eit dunkelt lys. I stykket er altså ikkje berre kvinnekjønnt vist gjennom korleis kvinnene handlar kjønnsperformativt, livet som kvinne er også prega av livsfasar knytte opp mot tida før, etter og under fertil alder. Det er slik ikkje eit skilje mellom sosialt og biologisk kjønnt, slik eg har gjort greie for at det er i Butler si tilnærming. Fordi odelsjentene sin viktigaste funksjon i slektskapsalliansen på Knatten er å føde born, vert slektslogistikken til ein slags stafett der

kvinnene spring om kapp med den biologiske klokka. Denne kvinnestafetten er normativt fundert i tradisjonen, men er likevel også knytt til kvinnene sin biologiske alder. Mannen sitt liv verkar ikkje knytt til ein biologisk syklus på same måte. Han er heller varig fertil. Når Sigurd reiser til Amerika etablerer han seg med ny familie att, og får tre døtrer. Dette verkar ikkje som ei moglegheit kona har, som sit att på Knatten. Eit problem knytt til mannleg potens oppstår likevel når mannen til Liv ikkje har «stafettpinne» klar for odelsjenta.

3.2.5 Det postdramatiske

Stykket kommuniserer med sjangertradisjonen det blir skriva inn i, og vi finn særleg spor av trekk frå den greske tragedien, så vel som Szondi sitt drama. Måten det gjer dette på som postdramatisk teatertekst, kan ein sjå i korleis det stiller seg i høve til einskapane tid, stad og handling. Eit brot med handlinga sin einskap er klarast, når stykket ikkje er eit enkelt opptrinn, men ei forteljing om mange hendingar i slekta på Knatten. Her utmerkar fjerde akt seg også, der heile handlinga er ein dramatisk konstruksjon av karakterane sine førestillingar om framtidig handling, og interaksjon mellom to personar som førestiller seg at dei interagerer. Desse er på kvar sin stad, og den førestilte interaksjonen vert framstilt parallelt, utan å bryte med stykket sin lineære tidsakse.

Eg har gjort greie for det Lehmann kallar durasjons- og repetisjonsestetiske grep i det postdramatiske teateret (2006, 156), som er verkemiddel som er sentrale i stykket. Tidsaspektet er prega av eit brot mellom fortalt tid og spelt tid, til dømes når Gudrun i den eine augneblinken har sex med Sigurd, i den andre føder ho eit born, og vi får vite at barnet, Liv, har byrja på skule i den tredje (9-11). Det komprimerte fortalte tidsrommet vert her eit poeng, når det som blir skildra er nokre av dei viktigaste milepælane i livet i den vesle familien. Det gjer hendingane til bagatellar, ein tendens eg meiner er gjennomgåande i stykket. Karakterane vert fødde og døyr utan at det vert gjort noko stort nummer ut av det. Dei er berre del av slekters gang. Ein repetisjonsestetisk tendens er også sentral i stykket. Det repetitive skjer likevel i stykket utan eit brot med tidsaksen. Det vi ser er ein tematisk sirkularitet i handlingsmønsteret til karakterane, der dei gjentek årlege familietradisjonar, og neste generasjon gjentek handlingar som allereie har vore gjort av den førre. Slik kan vi observere ein transformasjon både av karakterane over mange år, og odelsjenta på langs av generasjonane.

Når eg peika på Ibsens *Gengangere* som punkt for samanlikning, er det likevel ein klar skilnad på stykka sine utformingar av tidsaksar. Szondi (1987) peikar på at fortida hjå Ibsen vert ein psykologisk konstruksjon som kjem til syne gjennom karakterane si notidige erkjenning av

denne. Hjø Lygre er fortida ein dramatisk konstruksjon i lineær tid, som skjer gjennom innsikt i tilværet gjennom sirkulær repetisjon av familierelaterte tradisjonar. Dette repetisjonsestetiske skal vi sjå vert eit særst viktig moment for karakterane sine førestillingar om kjønn. Det skjer ved at odelsjentene ser handlingar som er typiske for menn og kvinner i lyset av korleis foreldra deira handla som mann og kvinne. Dette er særleg knytt til kva handlingar som er knytte til kjønna i forbindelse med slektstradisjonar og julefeiring.

3.3 Tradisjonen: Fortid som dramatisk konstruert notid

Therese Bjørneboe skildrar stykket som slektskrønike (1998), og peikar på at det skildrar ein determinerande tendens mellom generasjonsledda i familien. Julefeiringa er særleg sentral for å sjå korleis karakterane er determinerte gjennom handlingane sine. Jul og ritar vert repeterte på Knatten, og måten den førre generasjonen gjorde tradisjonen på er målestokk. Vi står slik ikkje naudsynt overfor karakterar som er biologisk determinerte, som i *Gengangere*, men som er underlagde ein normativ tvang til å gjere manns- og kvinnehandlingar slik dei «alltid» har blitt gjort på Knatten. Dette er mogleg fordi fortida, Hjø Lygre, er ein dramatisk konstruksjon som kjem fram gjennom måten karakterane reproduserer den på. Slik er også karakterane sin reproduksjon av fortidige tradisjonar, ut frå funksjonane dei har i slektsmaskineriet på Knatten, prega av brot og endring. Dette blir fatalt når handlingsmønsteret er grunnleggande for å halde slektsmaskineriet i gang og føre slekta vidare. Det repetitive aspektet ved «slektshandlingane» vert slik sentralt for korleis vi kan lese karakterane sine kjønnsperformative handlingar.

Det som utfordrar vidareføringa av slektsmaskineriet som liknar Foucault sin slektsallianse, er at dette tilsynelatande berre finst på Knatten. Likevel føreset denne odelslektslogistikken at det kjem nokon utanfrå som kan alliere seg med odelsbarnet på Knatten. Det blir ikkje gitt rom for at Odelsjentene skal ut å leite etter nokon som skjønar verda på same måte som dei – dei skal finne ein mann og verte mødrer fortast mogleg. Dette gjer at dei mennene som allierer seg med odelsjentene på Knatten, ikkje kan oppleve korleis ein mann på Knatten bør handle – far til Liv gir henne feil namn, og far til Gudrun tek nærast over alle handlingane ei kvinne bør gjere på Knatten. Slik står dei som lever i slektsalliansen i stor motsetnad til det den krevjar av dei, i tråd av deira kjønnsperformative handlingar. Slik kan denne slektslogistikken ikkje førast vidare inn i den moderne verda.

Kjønnnet er under transformasjon i enkeltindividet sitt møte med slektstradisjonar fordi karakterane har ulike syn på tradisjonane, og gjer desse ulikt. Jula vert eit dramatisk som motiv, og sentrum for korleis eg les karakterane sine kjønn gjennom stilisert repetisjon av

kjønnsperformative handlingar. Den kan likne eit årleg julespel der kvart individ i familien har roller knytt til konvensjonelle handlingar. Dette vert sett på spissen i vårt første møte med jula i stykket, der Liv har fått rolle i eit julespel (11). Det klaraste dømet på den stiliserte handlinga er juletrehogsten på Knatten, som føyer seg i rekka av ulike fallossymbolikk i stykket. År etter år høgg far til Liv store juletre, og ho får vere med. Når mannen til Liv tek med seg dottera i granskogen, kjem dei heim til Liv med små og stusselege juletre i høve til Liv sine tankar om korleis ei høgreist julegran skal vere. Matlaging og strikking vert repetert som kvinnehandlingar, som også får ein symbolsk undertone som peikar mot at dei ynskjer seg born. Når karakterane handlar utypisk oppstår det konflikthar. Dette skal vi sjå særleg klart i samlivet mellom Liv og mannen hennar.

Liv uttrykker stor glede rundt julefeiringa som born, men når handlingar som henting og pynting av juletre, og laging av julemat, vert gjenteke gjennom stykket, skjer det store endringar i måten dei vert gjort på. Odelsjentene gleder seg ikkje over jula etter dei har vakse opp, juletradisjonane vert heller noko utslite. Jula som fruktbarheitsmotiv vert omdanna til å framstille Liv sin gjentekne skuffelse over mannen. Eit døme er når juletreet mannen har henta vert ståande som ein falloskarikatur og kommentert med «har sett større» (70). Denne scena står i motsetjing til då far hennar henta det største treet. Kommentaren til Liv vert følgd opp av ein kort monolog der Sigurd omtalar julegrana si, som også vekker klare fallosassosiasjonar. Han skildrar juletreet sitt med at det «hadde ikke nok plass, ikke nok luft.» (ibid.), som vert ståande som ein symbolsk monolog over hans innskrenka handlingsrom for seksualpraksis som prest, noko han sjølv underbygger ved å like etter spørje seg kvifor han snakkar om tre (71.).

Jula vert også sentrum for å sjå korleis Liv og mannen hennar handlar ulikt hennar foreldre som mann og kvinne. Mannen hennar lagar julematen og pyntar juletreet saman med dotter deira. Ut frå Liv si forståing av korleis kvinner og menn bør handle ut frå foreldra sine kjønnsperformative handlingar, vert dette ståande som handlingar som bør bli gjort av kvinner. Mannen til Liv kompenserer for manglande maskulinitet med husarbeid, men for Liv gjer dette han berre enno mindre lik det ho forventar av ein mann. Liv sin gjentekne skuffelse over mannen har slik rot i at han ikkje handlar som ein mann bør på Knatten.

Sigurd sine maskuline manglar verkar å øydelegge Liv si fruktbarheit, noko som er skissert i eit symbolsk julemotiv. Liv vekker Sigurd varsamt og vil ha sex med han – han vaknar og går etter kålrotstappa. Ho vert sint, og i sinnet får ho han til å gjere meir husarbeid. Denne gongen må han ta ut juletreet. Sigurd vert sint av maset til Liv, og kastar treet ut. På treet heng julekulene hennar, som er dei ho har frå barndomen. Jula – den store fruktbarheitsriten – er viktig for Liv,

og når han kastar juletreet, knuser kulene (64). I denne handlinga gir han opp å tilfredsstill krava hennar, og Liv reagerer med å stenge han ut frå soverommet, og ringe til gynekologen – underlivseksperter, som Liv moglegvis har hatt eit forhold til (ibid.). Sigurd og Gudrun kjem kort tid etter inn med eit nytt juletre, ei edelgran, som framfor å glede Liv, berre gjer henne skuffa. Dette vert eit bilete på at Sigurd ikkje forstår henne. Ho treng ikkje ei edelgran – ei gran du ikkje stikk deg på – ho treng det største grantreet, ein kjempefallos og ein mann som handlar meir som hennar bilete av kva ein mann bør gjere.

Motsetjingane mellom Liv og Sigurd, som også finst hjå Liv sine foreldre, formar eit motiv som er typisk for andre stykke som senterer seg rundt familien og julefeiringa – kampen mellom kjønna. På same måte som Liv knyter kjennskap til gynekologen Martin, er trekantdramaet eit potent motiv gjennom Nora si kontakt med doktor Rank i *Et Dukkehjem* (Ibsen, 1879). At Fru Laura utnyttar sin mann sin utryggleik i Strindbergs *Fadern*, kan også likne situasjonen mellom Liv og hennar mann (Strindberg, 1887). Den spanande utgangen her vert når Liv, etter mannen sin død, gjer eit oppbrot. Ser ein til *Et Dukkehjem* forlèt Nora Helmer – Liv vel derimot å reise frå dotter si når ho har fylt 18 år og er «gammel nok til å klare seg selv» (Lygre, 76).

3.3.1 Den ytste konsekvensen av samlivet

At Liv gir mannen heilt opp, blir tydeleg når ho skal reise til Gynekologen. Ho snakkar som om det er klart for Sigurd at hennar reise til byen inneber at ho er utru. Ho går i forsvarsposisjon, og skuldar Sigurd for å vere mistenksam gjennom utsegner som «Skal jeg aldri få komme meg bort! / Ikke engang til doktoren?» (72), likt måten far hennar snakka om byturen i første akt på. Sigurd spør på si side berre når ho kjem tilbake. Sigurd sin mistanke om utruskap er altså berre skapt i Liv sine tankar om situasjonen. Ho forstår deira forhold som ho forstår foreldra sitt, og når ho opplevde at far hennar reiste til byen, og til slutt ikkje kom att, ventar ho det same av mannen. Ein slik desillusjonistisk tendens kjem klart fram hjå Liv når ho tenker at mannen hennar, som er prest, skal vere utru når han skal jobbe saman med ei kvinne i kyrkja, og seier at «Alenemødre, de var jo ikke til å stole på!» (Lygre, 63). Slik blir det teikna eit bilete av to samlevande som ikkje berre er handlar som motsetnadar av kvarandre, men heller ikkje skjønar eller tilfredsstiller kvarandre. Dette botnar i at dei handlar i tråd med heilt ulike normer for korleis dei bør handle. Sigurd representerer ein kristenmoral med seksuelt måtehold og ei altruistisk og omsorgsfull innstilling bak handlingane sine i heimen. Liv verkar å vere hans seksuelle motpol, og verkar lat og egoistisk, fordi mannen ho gifta seg med ikkje tilfredsstiller nokre av dei behova som er viktige for ei odelsjente på Knatten. Dei blir begge framstilte med problematiske eigenskapar i samlivet, men kjem til syne som ekstremitetar når dei er saman.

Reaksjonen på motsetjinga mellom dei vert som ei slags hysterisering av karakterane, der dei gjer husarbeid for å kompensere for manglane sine, og tek til på ein annan aktivitet for å ikkje tenke på samlivsproblema. Desse fysiske handlingane vert nyttelause når dei ikkje går inn for å etablere like omgrep for å forstå verda. Ei liknande forståing av livet vert slik ein fundamental mangel i samlivet deira. Konflikten kumulerer i eit sinne som får Liv til å skulde han for å vere impotent (73), før ho slår Sigurd, og vi får vite at han forulukkar. Det siste vi ser av mannen til Liv, er slik at Liv utøver vald mot han. Ved første augekast kan ho ha slått han i hel, men vi får vite at dødsårsaka var ei ulukke. Slik skriv Lygre inn eit valdsmotiv med ein følgande død som mogleg slutt på samlivet deira, men det vert aldri ein openberr drapssituasjon. Det vert altså opp til lesaren å avgjere kor langt motsetjingane i parforholdet kunne ha drive dei to partane.

3.4 Kjønn/Meg

Ut frå tittelen kan vi forstå «mamma og meg» som slektskjerne i familien, men meg-et er plassert mellom mamma og menn. Det er presentert i objektsform, ikkje subjektsform, som eg-et vi skal sjå i *Jeg forsvinner*. Dette legg føringar for korleis vi kan forstå relasjonen mellom dei tre partane. Meg-et veks opp og betraktar mamma og menn sine kjønnsperformative handlingar. Dette får store følger for dei to karakterane som kan passe som «meg» når alliansen mellom foreldra deira ikkje vert sentrum for kompromiss, men for motsetjingar. Dette dannar eit skilje mellom kjønna, men også eit problematisk bilete av parforholdet. At meg-et også er plassert mellom mamma og menn, ikkje som i «mor, far og born», kan vi tilsvarande sjå som bilete på korleis meg-et, eller barnet, er familien sitt mål, og slik den som dei familiære konfliktane går hardast utover.

Begge jentene vi ser vekse opp på Knatten – både Liv og dottera – kan vere dette meg-et i stykket. Ein annan lese måte kan vere å berre sjå Liv som «meg» fordi karakterane blir definerte ut frå sin relasjon til henne, skrive i rollelista som: «Gudrun – Livs mor» (upag.). Begge karakterane viser at foreldra er viktige aktørar i deira omgjevnad, og at dei pregar korleis dei omgåast andre. Å betrakte Liv som det sentrale meg-et bør likevel ha prioritet i ei lesing, for å kunne sjå dei tre generasjonane på Knatten i samanheng. Slik ser vi korleis Liv, som dotter til Gudrun og Sigurd, handlar i høve til sin mann, og kva følger dette får for dottera.

3.4.1 Mor og far på Knatten

Korleis Liv og dottera gjer kjønn kan vi sjå ut frå deira kjønnsperformative handlingar i omgjevningen. Sidan relasjonane i stykket er baserte på familieslektskap og familiefunksjonalitet, må dette vere forståingsramma vi les dei i. Dette blir støtta av

overgangane mellom karakterar under same nomen på langs av generasjonane. I stykket er det aldri meir enn éi Liv, éi Gudrun og éin Sigurd til stades til ei kvar tid, og måtane dei alltid spelar ut relasjonane mellom mor, dotter og mann på, vert sentrum for deira kjønnsperformative handlingar. Reproduksjon av ein binær opposisjon mellom kvinne og mann skjer i følge Butler som ei «cultivation of bodies into discrete sexes with 'natural' appearances and 'natural' heterosexual dispositions» (1988, 524). Handlinga i stykket viser korleis karakterane på Knatten vert forma i slike disposisjonar, men overgangar mellom ulike livsfasar skjer så fort at dei nærast vert handlingslamma. Når ei dotter plutsleg inngår ekteskap med ein mann og får born, må ho handle i ein samlivsrelasjon. Ho vert tvinga til å handle som familiekvinn ut frå si eiga forståing av denne funksjonen. Omgjevnaden karakterane gjer seg sjølve i, fordrar slik ein transformasjon av individet mot sin familiefunksjonalitet. For odelsjentene sin del, vert foreldra sine handlingar det dei kan skjønne korleis ein kvinneleg og mannleg forelder bør handle ut frå. Dette vert likevel ikkje framstilt eintydig.

Når Liv handlar som familiekvinn i relasjon til sin mann, er det med utgangspunkt i opplevinga hennar av foreldra sine handlingar som hennar forståingsrammer for mann og kvinne. På den vesle slektsgarden, som er nærast avskoren frå omverda, er det ikkje andre som kan forme dette biletet. Kva verdier som vert ført vidare og utfordrar kvarandre kjem til uttrykk i samtalen mellom karakterane. Når far til Liv seier «ta vare på Liv» (20), slår han fast at barnet først og fremst er mor si oppgåve. Far hennar vert samstundes representant for ei meir moderne forståing av overgangen mellom ungdoms- og vaksenliv enn den som finst elles i stykket. Sigurd vil ha Liv til Amerika for å «lære språk» (28), som vert symbolsk for eit alternativt liv for Liv utanfor heimen. Dette vil innebære ei lausriving frå mor og overgang til ein sfære utanfor huset, der ho nyttar seg av moglegheiter ho ikkje har på Knatten. Liv set vidare alternativet med «å lære språk» (28), og verte «Miss Liv Pedersen» (25) opp mot å «gro fast her på Knatten» (29). Det siste skjer henne seinare i stykket, når mora døyr og ho vert med born med ein mann ho ikkje passar saman med. At ho nyttar akkurat å «gro fast», viser at ho opplever Knatten som eit Liv ho nærast vert determinert til, om ho ikkje gjer eit brot med det. Dette viser også at det er eit slags band mor hennar legg på henne – at ho, som henne, er kvinne på Knatten og bør bu der for å føre slekta vidare (28-30). Å verte mor og føre slekta vidare, vert som ei motyting for mora sitt engasjement i oppveksten hennar, og denne vert vidareført som norm frå mor til dotter.

Sjølv om Liv si oppseding er grunnleggande for korleis ho forstår kjønn og familien, kan den ikkje utgjere eit klart landskapsbiletet for korleis ho skal handle, og handlingane hennar kan slik ikkje bli determinerte. Det er særleg tre grunnar til dette. For det første er barndomen hennar

både prega av opplevingar av foreldra sine kjønnsperformative handlingar og følgene dei får for dei. Liv ser kva offer foreldra har gjort, kva som har gitt dei glede, og kva som har vore til ulempe. Ho handlar ut frå ei forståing av dette, når ho skal handle i eit samliv sjølv. Den andre grunnen er mannen hennar. Ho treng han som del av samlivet på Knatten, som ein som kan befrukte henne og vere far til barnet hennar. Korleis desse utgjer ein vanskeleg samlivskonstellasjon, og får henne til å reise, har vi sett. Ein tredje grunn, som ikkje er bestemt av karakterhandlingar, er tida som går. Den slekta Liv er ein del av, reproduserer tradisjonar for kva menn og kvinner i slekta skal gjere og vere. Odelsjenta på Knatten har eitt overordna føremål – ho skal føre slekta vidare til neste generasjon som kan ivareta slekta og garden. Gudrun, dotter til Liv, feilar både med bakgrunn i den arvelege sjukdomen og foreldra sitt fråvære i oppveksten. Liv og mannen utgjer ikkje noko kompromiss mellom mor og far – heller eit motsetjingsforhold. Vi kan skildre desse to som opponerande handlingsdiskursar, som stiller heilt ulike krav til dottera. Slik veit ho ikkje korleis ho skal handle som odelsjente, og kva ho bør gjere for å inngå ein slektskapsallianse med ein mann for å føre familien på Knatten vidare.

3.4.2 Brotet med slekta

Staden Knatten vert forma ut frå måten karakterane handlar på han. Karakterane si tilnærming til han, vert eit uttrykk for eit skilje mellom kjønna. Både Liv og far hennar reiser vekk frå Knatten, og bryt med heimstaden når dei opplever at denne legg for store band på dei. Skilnaden er at Liv alltid har budd på Knatten, medan far hennar giftar seg inn i odelslekta. Sjølv om Liv ventar til dottera er atten år med å reise, medan far hennar reiser når Liv sjølv er yngre, verkar det som hennar brot med heimstaden er det fatale. Når odelsjenta forlèt Knatten, finst det ikkje eit grunnlag for at slekta skal overleve. Sjølv om Gudrun har fylt atten, har ho ikkje den tilstrekkelege forståinga av reproduksjon og samliv til å føre slekta vidare, ei heller erfaringar og støtte rundt seg til å handle pragmatisk i situasjonen. Dette viser i sin tur odelslekta sine ulike krav til handlingar gjort av menn og kvinner. Liv handlar likt far sin. Likevel vert utfallet ulikt for dei. Som han sjølv seier når han reiser, er det ei mor si oppgåve å «ta vare på [eit] Liv» på Knatten (20). Slik bryt Liv med denne norma.

I eit generasjonsperspektiv fortonar kvinner og menn på Knatten si tilnærming til staden seg ulikt. I det første paret ser vi ei deling mellom kvinnesfære og mannsfære i og utanfor huset, som kan likne det Foucault skildrar som den tradisjonelle ut frå i ein modell basert på borgarskapsfamilien. Her er det eit klart skiljet mellom mannen Sigurd og hustrua Gudrun. I andre generasjon vert Sigurd, i kontrast til dette, «hustru» på Knatten, samstundes som han har jobb i bygda. Han handlar ikkje slik ein mann bør handle på Knatten, og heilt ulikt far til Liv,

trass i at han arbeid utanfor huset også. Han er vidare veldig nær dottera tidleg i oppveksten, noko som her heller er kvinna si oppgåve. I tredje generasjon er andre generasjon si litt forvirrende underleggjering av motsetjinga mellom odelsjenta Liv og mannen hennar, teke til det ekstreme. Gudrun tek den første mannen som kjem inn i huset, bitt han til senga, og brukar han til å tilfredsstille dei einaste behova odelsjenta eigentleg har i ein mann – ein å gifte seg med, ein å ha sex med, og ein far til borna sine.

3.4.3 Historisk familielogistikk/Moderne kjønn

I *Mamma og meg og menn* vert dei strenge krava odelslekta på staden Knatten stiller til karakterane sine handlingar, ein katalysator for underleggjering av kjønna i samlivsrelasjonane som kjem til syne. Dette viser seg særleg gjennom dei durasjonestetiske grepa, som mogleggjer at stykket viser julefeiring etter julefeiring gjennom tre generasjonar. Den rituelle hendinga vert slik transformert til noko stadig meir tragisk etter som åra går. Den synleggjer Liv sin gjentekne skuffelse over mannen som ikkje klarar å ha sex med henne og manglar evne til å hogge store juletre. Som følge av dette, gir ho opp livet på Knatten og nyttar første høve til å stikke av. I hennar syn, har ho oppfylt pliktene sine som mor når ho har vore hjå dotter si til dottera er myndig. Når dottera vert overlaten til seg sjølv, viser ho at ho, trass alderen, ikkje veit korleis ho skal handle i livet på Knatten. Ho er ikkje moden nok til å ta over garden, gifte seg og få born – det Knatten krev av ei odelsjente.

For at livet på Knatten skal bli ført vidare, er odelsjenta, på grunn av sin morsfunksjon, den viktigaste brikka i slektsdynamikken. Måten dette vert framstilt på knyter livet som kvinne til ein biologisk syklus. Her kjem den fertile alderen til syne som eit slags dramatisk høgdepunkt i livet, med barndom og alderdom som stigning og fall i den tragiske handlinga.

Lygre sin dramatiske konstruksjon underbygger det sykliske kvinnelivet med stykket si utforming. Dei hastige overgangane mellom akter, slektsledd og karakterane sine livsfasar, set høva rundt etablering av samliv på Knatten på spissen. Giftarmålet blir noko tilfeldig når samliva bak slektskapsalliansane vert sette saman i all hast. Dette spelar vidare på eit møte mellom gamle og nye tradisjonar for samliv og seksualitet. Dette set Lygre saman med intertekstuelle spor til Sigurd-diktinga, Volsungsagaen, så vel som *Gengangere* og andre julestykker, som kvar for seg belyser familierelasjonar og slektskap. Vi ser slik spor frå tradisjonar frå ulike historiske lag av tid, samstundes som karakterane viser heilt ulike syn på livet, samlivet og familien. Det heile kumulerer i odelsjentene sitt forsøk på å vidareføre slekta på Knatten. Men dette skjer i samliv med menneske som handlar ut frå normer som er ulike dei

som ligg til grunn for eit liv i slektskapsalliansen på Knatten. Stykket vert avslutta med at odelsjenta ikkje klarar å fullføre løpet i slektsstafetten, og levere stafettspinnen vidare til si dotter – Ho spring om kapp med den biologiske klokka, men døyrr før nytt liv blir til.

Grunnen til dette les eg i korleis karakterane handlar som foreldre. Familien på Knatten er fundert på biologisk slektskap, og som institusjon krev han altså ein dynamikk også på langs av generasjonane. Ein ny generasjon må skape og vidareføre ei forståing av kjønn basert på slektslogistikk, samhandling og ei tilnærming til born som krevjast av dette familielivet. Ser ein denne familien som potensielt fluid eller fragmentarisk, oppstår ein dialektikk der den heilage og ubrytelege eininga mellom mor, far og born vert sette opp mot ei heilt anna logistisk løysing på familieslektskap. I stykket er ikkje familien ein statisk einskap, men familiemedlemmane skiftast ut suksessivt. I første vending gjer dette at familien som garantist for stabile relasjonar vert undergraven. Vidare skildrar stykket korleis relasjonen mellom foreldra som einskap, og barnet som familiens mål, er avgjerande for borna sine liv. Lesinga har vist at karakterane feilar når oppsedinga i familien ikkje baserer seg på kompromiss mellom foreldra. Berre då kan dei lukkast som regulerande instans overfor borna sine. Når motsetnadane mellom individa i denne «alliansen» er for store, går dette ut over barnet – familiens mål og «meg».

Butler peikar på naturleggjering av maskulin undertrykking når ho forklarar korleis kjønnsskilnaden vert halden ved like (1999, 44). I familien på Knatten er dette ikkje tilfelle. Her ser vi ikkje ein mannleg maktperson, men ein slektsinstitusjon som dyrkar morskapet og odelsjenta som den viktigaste brikka i spelet om vidareføring av slekta. Heller enn maskulin dominans, belyser altså samlivet på Knatten ein familie med ein slektslogistisk funksjon, med mor og dotter som familiekjerne. Denne innskrenkar i sin tur karakterane sin handlingsfridom i stor grad. Når dei etablerer relasjonar i denne slektsfamilien, går dei inn i eit komplekst normdiskursivt system av slektstradisjonar som fortel dei korleis dei *bør* handle. Ulikt eit samliv etablert på to individ sine interesser i kvarandre, er dette samlivet i slekta si interesse. Måten karakterane feirar jul på vert slik alltid målt mot korleis ein *bør* feire jul på Knatten.

Ut frå mitt teoretiske grunnlag for å lese kjønn, har eg vist at det borna i stykket forstår kjønn ut frå foreldra sine kjønnsperformative handlingar. Dette er situasjonen fordi Knatten er avskoren frå verda rundt, og foreldra er odelsjentene sin omgjevna. Slik må måten foreldra gjer kjønn på, vere odelsjentene sitt grunnlag for å skjønne skilnaden mellom handlingsnormer knytte til menn og kvinner. Korleis to foreldre kan handle særst ulikt, ser vi i Liv sitt samliv med sin mann. Når familielogikken på Knatten baserer seg på å føre slekta vidare til neste generasjon, vert det kravd ulike handlingar frå menn og kvinner, som Liv og mannen ikkje

klarer å formidle vidare til dottera. Dette vert eit normativt krav til korleis kvinner og menn bør handle her. Når ein generasjons foreldre ikkje vidarefører denne logikken sjølve, lukkast dei heller ikkje i å formidle norma vidare til neste generasjon, og odelsfamilien går under.

4. *Dager under* (2008)

I *Dager under* utforskar Lygre relasjonell maktutøving og nedbryting av individualitet på ein heilt annan måte enn i dei to andre stykka. Omgjevnaden karakterane handlar i er konstruert og framandgjerande. Stykket formar eit maktspel organisert med éin karakter som «Eier» av dei andre. Han har teke desse til fange i eit hus, der han bestemmer alle reglar for karakterane sine liv. Her forsøker han å «rekonstruere» dei som individ, og tek ikkje berre makt over karakterane si notid, men går langt for å utslette minner og erfaringar frå fortida deira, for å «gjennskape» dei som nye og betre i sitt syn.

Lesinga mi byrjar med eit resymé fokusert mot å kunne sjå maktbruk og kjønn i samanheng. Vidare skal eg sjå korleis det er samanheng mellom den dramatiske forma og moglegheitene stykket har til å diskutere makt, kjønn og individ. Her kjem eg særleg inn på stykket sine ulike forteljarperspektiv og polylogiske trekk. Forma tek eg også opp for å sjå kva krav den stiller til lesaren, og kva den gjer med stykket som tekst. Lesinga vil vidare krinse rundt Eier-karakteren sin maktmisbruk som motiv. Med dette vil eg diskutere korleis stykket kan belyse kontroll, makt og styring i tilknytning til kjønn og identitet. Eg diskuterer også Eier sine handlingar og intensjonen bak dei. Dette gjer eg for å vise korleis stykket stiller spørsmål ved ein samfunnspraksis knytt til behandling av menneske som dett utanfor, og forsøker å gi dei eit «betre liv» i samfunnet sitt syn.

Eg gjer lesingane mine med utgangspunkt i Butler si forståing av kjønnsidentitet og Foucault sitt perspektiv på makt. Om makt skriv han at den «kommer alle steder fra. Og det permanente, gjentagende, trege, selvreproduserende ved makten er bare den helhetseffekten som avtegnes ut fra alle disse bevegelyhetene» (1999, 104). Denne maktforståinga kan likne kjønnsomgrepet slik Butler forklarar det. Kjønn blir reprodusert, utøvd, og i form av eit personleg identitetsaspekt er det prega av tregleik, men samstundes er det ikkje-bestemt og fleksibelt. Uttrykket det får kan også bli endra i den sosiale konteksten det vert gjort i. Det «permanente» ved både makt og kjønn er også at dei begge to alltid er til stades.

4.1 Handling: I forsøksrommet

«Eier / **Et tomt rom. En slags kjeller. Ingen vinduer. En mann.** / Meg.» (Lygre, 2008, 9). Stykket byrjar med at rammene for historia vert teikna i dialog mellom karakterane Eier og Kvinne. Dei kommenterer og framstiller seg sjølve og kvarandre i replikkar. Han fortel om seg sjølv som eit litt abstrakt konsept, og er ikkje skildra ved anna enn kva han har, kva han gjer,

og at han er ein mann. Tankar og handlingar vert lagt i munnen på karakterane, liknande det vi har sett i *Mamma og meg og menn*, men bruken av forteljarpespektiv er skjerpa.

Eier og kvinne skisserer vidare den omgjevnaden dei handlar i med orda «Hverandre, hus, prinsipper, enveisspeil og bunker.» (19). Rommet dei bevegar seg i er strippa for andre skildringar enn dei funksjonane dei har i Eier sitt institusjonsliknande maktspel:

Kvinne

Du kalte det noe, dette rommet. Den første gangen jeg var her.

Eier

Forsøksrommet. Dette, og de andre rommene her nede i kjelleretasjenn (18)

Eier lanserer «forsøket» tidleg. Han ynskjer at Kvinne skal passe inn i hans bilete av korleis ho bør vere. Det verkar som han har kome langt på veg i å endre henne – Kvinne er så manipulert og avhengig av Eier, at ho ikkje kan gjere greie for si eiga fortid eller notid. Den einaste røynda ho ser, er den Eier fortel og har fortalt henne. Han må fortelje korleis han fekk henne inn i huset, og kva han har gjort med henne til no (11-18). Kvinne er hjernevaska og vert tildelt nye roller av Eier. Ho vert observatør og medhjelpar i pinsle av andre karakterar i same «forsøk» som ho sjølv har vore gjennom. Slik vert ho medansvarleg i Eier sin maktbruk, og er med på å gjere overgrep til normaltilstanden i huset. Karakterane «Jente» og «Peter» har ikkje vore i huset så lenge, og Eier si behandling har ikkje verka på dei lenge nok til at dei er hjernevaska. Jente kjem forvirra inn i stykket for første gong, og stiller spørsmål ved Eier sitt namn: «Jente / Eier av hva? / Kvinne / Dette huset. Dette rommet. Disse reglene. Deg. Nå.» (23). Når ho innser at Eier har fanga henne, oppstår ei valdsscene mellom karakterane som endar med at ho vert dopa ned (29).

Eier forklarar det konkrete mønsteret for frigjering frå institusjonen: «Vi lar deg beholde en finger eller en tå for hver måned du blir her [...] Jeg har kontroll. / I tyve måneder. // Dersom du vil beholde hele deg selv.» (47-49). Å behalde heile den fysiske kroppen vert slik eit mål for karakterane, og å unngå vald og varig fysisk merking vert incentiv for å godta anna pinsle dei vert påførte. Sjølv om Kvinne har kome lengst i Eier sitt løp mot fridomen utanfor, brukar han vald mot henne. Når ho seier at ho ikkje vil forlate huset, går han på henne for å vise at ho er nøydd til å gjere som han vil. Det kan verke som ho lid av eit slags stockholmsyndrom, men Eier sitt mål for henne er ikkje eit liv der ho er avhengig av han,. Han vil at ho skal verte eit rekonstruert individ utanfor huset. Ho seier «Jeg gleder meg» (41) når han tvingar henne til det,

og viser at ho tilpassar seg Eier sin vilje. Truverda i at ho meiner det er likevel lita, og han pressar henne til fysisk utmatting i eit symjebasseng.

Peter vaknar i Bunkeren. Eier og Kvinne observerer korleis han rører seg og skrik, men kan ikkje høyre han gjennom dei lydette veggane. Dei observerer han, og kjem på at dei ikkje har gitt han mat. I matheisen ligg der i staden ei sprøyte. Peter førestiller seg vidare at han tek livet av Eier (70), men Kvinne seier at drapet ikkje er sanning (72). Det skjer slik eit brot i handlinga på dette punktet i stykket, ved at dei ulike karakterane i hendinga fortel korleis dei har ulike førestillingar om kva som skjer i huset. Denne situasjonen kjem eg tilbake til.

Den dagen Kvinne faktisk vert sett fri vert eit viktig vendepunkt i stykket (77). Først no er det klart at Eier held ord når han seier at institusjonsspelet ikkje inneber evig fangenskap. Det fortonar seg som om Eier faktisk har ein slags intensjon om å hjelpe karakterane som vert utsette for identitetsrekonstruksjonen hans. Kvinne er likevel ikkje i stand til å klare seg åleine, og ho verkar berre nedbroten framfor gjenskap. Ho kjem att, og må ha ein prat med Eier. Han minner henne på at dette er «en ny start» (84) utanfor huset. Samstundes vert Jente konfrontert med at ho har vore hjå Eier i fire månader, eller «minstetid». Dette skaper ein tvilssituasjon der Jente er usikker på om Eier faktisk skjer av henne fingrar og tær om ho reiser. Spenninga mellom dei går over i det viktigaste angrepet mot Eier sitt prosjekt i stykket. Dette skjer når Jente omtalar Kvinne, og spør Eier «Ville du innrømmet det, hvis du forsto at du hadde / ødelagt henne?» (94) og Eier må svare «Jeg vet ikke» (95). Dette vert hans siste replikk i det dialogførande forteljarspektivet. Det vert påpeika av Jente: «**Han sa ikke noe etter det.**» (Ibid.), og Eier seier følgande «**Han døde.**» (ibid.). Resten av handlinga skjer utan Eier.

Peter, kjem opp frå kjellaren og overfell Jente (96). Han veit ikkje at dei begge har vore underlagt Eier sin kontroll. Dei slår seg saman og planlegg å ta Eier saman, sjølv om det er illudert at ho har teke livet av han. Ho seier at ho ikkje veit kvar Eier er, men at utgangsdøra til bygget er stengt med kodelås. Jente påstår at ho har utført «Et slags drap.» (106) på Eier, og lurar på om dette «drapet» kan vere straffbart. Dei førestiller seg eit møte mellom seg utanfor. Det finst ikkje mat att i huset, og svolten riv dei plutselig ut av desse førestillingane. Nokre dagar etter ligg dei på golvet og snakkar om svolt og tortur som kjensler eit vanleg menneske ikkje kan fatte. Dei vert avbrotne av at Kvinne kjem att (123). Når dei fortel at Eier er død, og ho ser at Peter er ute av bunkeren, forventar ho at han har drepe Eier (125). Jente fortel Peter at Kvinne ikkje kan hjelpe dei, fordi ho ikkje kan handle utan Eier sine instruksar. Ho fortel også at at det finst eit vindauge mot ein dal der dei kan hoppe i avgrunnen. Peter og Jente vil begge at den andre skal slå seg sjølve medvitslause og kaste dei utfor, og det endar med at Peter kastar

Jente (131). Neste dag er Kvinne tilbake utanfor døra. Peter seier at han skal gi henne ei anna historie enn den Eier har fortalt henne (133). Mot hans intensjon, medfører dette at ho kjem inn til han – ikkje at ho slepp han ut. Ho klarar ikkje seie koden på døra, og dette får han til å gjere handlingar som får han til å likne Eier. Han pressar henne for å få koden til døra, slår henne medvitslaus, og når ho vaknar klipper han av henne fingrar. Avslutninga av stykket vert til ei grotesk valdsscene der Peter mishandlar Kvinne, men ho klarar ikkje å gi han koden. Trugslar og vald kan ikkje kan verke på henne, noko ho skildrar sjølv: «Hva skal du true med når ingenting betyr noe? [...] Jeg har ikke hatt noe. Jeg har ikke vært noe. / Min historie er tom.» (142), og viser at «forsøket» har brote henne ned.

4.2 Form

4.2.1 Polylogi: Karakterar som «stage manager» (Szondi, 83)

Stykket har ein tilsynelatande lineær tidsakse, og hendingane går føre seg i eit ganske konkret definert rom, trass i at dette berre er forma som funksjon for Eier sin kontrollinstitusjon. Likevel er det vanskeleg å sjå føre seg det som hender som einskapleg og realistisk, til dømes når drapshandlinga på Eier vert illudert av Jente, førestilt av Peter, og Eier døyr ved at han sjølv seier «**Han døde.**» (95). Stykket verkar slik som eit einskapleg plott i lineær tid, samstundes som dei motstridande hendingane gjer lineær dramatisk tid umogleg. Som heilskap er det ei fiksjonsrøynd samansett av fleire karakterar sine forståingar og røyndsbilete. Lehmann dreg fram Kristeva sitt omgrep «polylog» for å skildre korleis dramaet framført på scena ikkje berre kan skildrast med eitt episk eg, men med fleire (Lehmann, 2007, 32). Når karakterane i *Dager under* viser klart ulike oppfatningar av det som skjer rundt dei, meiner eg at ein tekstleg polylogi kan skildre denne tendensen hjå Lygre. Dette er fordi det kjem klart til syne at det er fleire, og dels motstridande, røyndsbilete bak det som vert fortalt.

Det polylogiske handlingsplanet er avhengig av kven som har ordet. Tid, stad og handling vert fortalt ut frå den talande si oppfatning av denne. Når Peter har førestilt seg å ta livet av Eier, og dette vert spelt ut i teksten med replikkane «Jente / Jeg drepte ham. / Peter / Jeg drepte ham. Du ga bare en hjelpende hånd.» (71), kjem Kvinne inn og avviser denne røyndsforteljinga som umogleg. Ho fortel Peter at: «Du er i bunkeren. Vi er i rommet over bunkeren. Eier / er ikke død.» (72). Det er altså to karakterar til stades i den dramatiske handlinga, men det vi vert fortalt er at den eine ikkje er til stades. Stykket sine forteljarperspektiv og ulike røydsførestillingar, kan altså også undergrave den dramatiske staden som einskapleg. Karakteren Peter *er* deltakar i dialogen, men vi får vite at han ikkje er der dialogen skjer, men i etasjen under. Å undergrave

den dramatiske staden som einskapleg har slik ein funksjon – det legg opp til at vi får innsikt i «kva hadde hendt dersom...». Dette er slik viktig fordi vi kan sjå Peter sitt potensiale for handling som uttrykk for manns- og kvinnehendingar.

I forma kan stykket likne ein type episk teater, men det er ikkje éin forteljar og episk instans som styrer tid, stad og handling. Teksten går slik mot å omfatte eit plott som styrer seg sjølv, og ein slags tekstperformance som utfordrar lesaren som meiningssskapar i leseprosessen. Lesaren står overfor ein uavklart situasjon kva gjeld karakterane og den fortalte handlinga sin legitimitet. Når klare motsetjingar i handlinga oppstår, vert det vanskeleg å avgjere kva ein skal oppfatte som stykket sitt handlingsplan i møte med karakterane sine individuelle førestillingar og interaksjon. Om ein skal tru på det som vert sagt, eller sjå handlinga som sterkt prega av ein karakter sitt subjektive tilvære, er opp til lesaren. Likevel er det heile vegen den handlinga som er dramatisert, uttalt og motsagd som er den «sanne». Lesaren vert slik tvinga til å prioritere og trekke slutningar for å orientere seg i stykket som heilskap.

I dømet der Kvinne motseier Peter, oppstår eit slags parallelt førestillingstilvære til det dialogiske perspektivet, og eit slags ikkje-tilvære på den dramatiske staden. Dette kan likne det som hender i fjerde akt i *Mamma og meg og menn*, der Liv og Gudrun er dramatiserer kvarandre sine forventingar om at dei møtast att. Stykket fortel at dei berre er til stades i den andre si førestillingsverd, men i den dramatiske augneblinken er dei i sampel. Trass denne likskapen, er det klart at *Dager under* gjer noko heilt anna enn Lygre sine første stykke, ved sine grunnleggande særtrekk som tekst. Forholdet mellom hovudtekst og sidetekst er endra. Der det første stykket har ein streng komposisjon, spekka med intertekstuelle spor til sagalitteratur og den greske tragedien, er *Dager under* ein dramatisk tekst med mykje friare taumar. Dei har begge trekk som kan knyte dei til det postdramatiske, men dei realiserer potensialet til ein slik teater tekst på ulike måtar. I sitt første stykke utforskar Lygre rammene for dramasjangeren ved å bruke trekk frå ein dramatisk formtradisjon på ein ny måte. I *Dager under*, og vidare i forfattarskapen, går Lygre meir i retning av å skape eit nytt formuttrykk med performanceaktig preg. For å belyse dette må vi sjå nærare på samanfallet mellom polylogi og forteljarstemmer.

4.2.2 Forteljarstemmer og replisert handling

Dei ulike forteljarperspektiva, og dei ikkje-dialogiske trekka i dialogen, såg vi i førre lesing. I dette stykket vert funksjonen deira skjerpa mot å verte stadig meir avgjerande for måten stykka formidlar ei handling på. Sceneinstruksen er også sentral her:

Skuespillet er skrevet i to ulike fortellerperspektiv. Rollefigurene bruker begge disse to uttrykksmåtene. Det viser seg ved at de bryter sitt førende scenespråk og agerer i en mer distansert tredjepersonsform. Det er som om de i disse hyperreplikkene forholder seg til sitt eget jeg sett utenfra, men at de likevel kan kommunisere med andre rollefigurer i en slags dialog. Disse replikkene er uthevet. (Lygre, upag.)

Lygre påpeikar slik at han skil mellom eit vanleg replikkførande forteljarperspektiv og eit perspektiv markert ved utheva skrift. Det eine skildrar han som scenespråk, det andre som agering i hyperreplikkar. At karakterane agerer i hyperreplikkar kan på den eine sida ikkje forståast som agering som handling i eit fysisk handlingsplan, ei heller vert det berre sjølvframstilling når hyperreplikkane er viktige for korleis vi kan sjå samhandling mellom karakterane. Dette kjem til dømes fram når Jente seier «**Peter setter seg sammen med Jente.**» (99). Hyperreplikkane vert ei slags agerande stemme parallelt med den dramatiske augneblinken.

Denne repliserte handlinga vert også karakterane sine kjønnsperformative handlingar i den spesielle dramatiske konstruksjonen. I stykket vert også polyfonien grunnlag for eit handlingsplan og ei forteljing som ligg utanfor den dramatiske dialogen. Det vert slik ei historie der karakterane innimellom fortel korleis dei handlar i distanse til seg sjølv og andre. Dei er både karakterar som driv replikkveksling, som i Szondi sitt absolutte drama, men dei seier også handlingar som skjer i deira individuelle bilete av røynda. Desse kan i sin tur vere noko anna enn det dei andre karakterane oppfattar som det som hender, og kan endre seg når karakterane kan påstå at noko anna har skjedd. Denne blir likevel dramatisert, og påverkar handlinga.

Ut frå Lygre sin forteljarinstruks, vil altså ein del av samhandlinga i stykket bli lagt til eit refleksjonsnivå som til vanleg ikkje er synleg i ein dramatisk dialog. Korleis karakterane ser seg sjølv utanfrå, kjem fram i den språklege modusen karakterane utfører replikkane i. Når Jente omtalar seg sjølv i det utheva forteljarperspektivet brukar ho objektsform, og står slik utanfor seg sjølv som ein episert tredjepersonsforteljar. Dette ser vi til dømes når ho seier «**Slipp meg, hvisket hun.**» (25). I det vanlege og dialogperspektivet omtalar ho seg sjølv i subjektsform: «Jente / Jeg mente det ikke (ibid.)

I teksten vert dei utheva replikkane også ein organiserande kvalitet, når stykket som polylogisk einaktar vanskeleg let seg organisere ut frå anna enn kven som er til stades på scena. Det manglar informasjon om korleis vi skal forstå scenedialogen utover lesarinstruksen og dei utheva replikkane. Når desse hyperreplikkane finst i teksten, vert vi også merksame på at stykket sin tidsakse er ein dramatisk konstruksjon av eit tidsrom i fortalt tid som er langt større enn det har utstrekning i spelt tid. Dette kjem til uttrykk når karakteren Jente kjem inn i stykket for første gong. Det er som den pågåande dialogen mellom Eier og Kvinne berre held fram,

men Eier seier «**En uke senere**» (22), og skil slik den dialogbaserte handlinga frå forteljinga om karakterane i huset. Dialogen er den same som på førre tekstsida, men i ein hyperdialog vert motivet endra i tid og handling. Det særeigne tidsaspektet skapt i eit durasjonestetiske grep, er i så måte eit sentralt postdramatisk trekk. Mangel på ei stabil organisering av stykket i tid, vert også eit viktig uttrykk for kjensla av framdrift, og mangel på den, i fangenskapet. Korleis hyperreplikkane også skaper det dramatiske rommet, kjem fram i Eier sin første replikk, som er ei byrjande skildring av omgjevnaden stykket utspelast i: «**Eier / Et tomt rom. En slags kjeller. Ingen vinduer. En mann.**» (9). Korleis hyperreplikkane realiserer at karakterane ser seg sjølv utanfrå, kjem også fram her, når Eier sjølv omtalar seg som mann.

Ser vi dette opp mot einskapane tid, stad og handling, vert brotet med ei einskapleg handling klart når Eier døyr midt i stykket. Han seier «**Eier dør**» (70), men følgande seier Kvinne at «**Eier mister besinnelsen**» (74). Dersom vi likevel ser handlinga som einskapleg, vert dette eit brot med ein lineær tidsakse. Det vert også sådd tvil om korleis vi skal forstå det dei ulike stemmene seier, når vi seinare får vite at Jente har teke livet av Eier (105). Det første drapet i dialogteksten skjer i Peter si førestilling, og eit slags etisk drap skjer ei stund etter denne førestillinga, men før Peter klarar å setje planen eller førestillinga om drapet ut i livet. Ei einskapleg handling er slik vanskeleg, noko som er eit poeng å feste seg ved. I stykket er nemleg ikkje handling eit einskapleg tema. I *Dager under* eksperimenterer Lygre med ulike forståingar av handling, og når han let karakterar med ulike røyndsbilete møtest til dialog, set han handling og ikkje-handling på spissen. Når meiningspluralisme og handlingspolyfoni fell saman, står stykket att som tid, stad og handling som vert fortalt av fleire personar som ikkje naudsynt er på same stad eller forstår røynda på liknande måte. Den dramatiske hendinga vert staden førestillingane møtest, og interaksjonen mellom karakterane sine ulike oppfatningar av denne, og kravet dette stiller til lesaren som aktiv og tolkande instans, får eit performanceaktig preg.

4.3 Motiv: Institusjonen og legitimitet

Vi har sett korleis resepsjonen peikar på dekonstruksjon og utsletting av identitet som sentrale tema i stykket. Sjølv om det mest synlege er ein enkeltperson sin maktmisbruk, finst det likskapstrekk mellom Eier, som ei slags personleg institusjonalisering av prosjektet om rekonstruksjon, og behandlingsinstitusjonar for til dømes avrusing. Ei slik lesing kan støttast på at Eier peikar på at karakterane ville ha døydd av overdose utan hjelp (48). Vidare er huset der hendingane finn stad forma som funksjon for Eier sin institusjonsliknande praksis. Stykket kan stå som kritikk til systematisk behandling ved særleg tre punkt. Det første er at det går langt i å forme eit motiv som liknar ein behandlingsinstitusjon. Det stiller i så måte spørsmål ved kva

som er ei god handling i «tvungen» behandling. Dette vert sett på spissen når «behandlinga» i stykket skjer gjennom grotesk mishandling, og er motivert av Eier sitt eige ynskje om å rekonstruere dei menneska han fangar. Når stykket, for det andre, tek for seg eit forsøk på total rekonstruksjon av karakterane, står vi også att med etiske spørsmål knytt til rehabiliteringsinstitusjonar: Kor mykje kan rehabilitering endre eit menneske før den er til skade? Og er ei stor identitetsendring i så måte ein skade på individet? Det tredje punktet er korleis karakterane si fortid vert skildra av Eier, som antydar at dei kjem frå eit gatemiljø som er problemfylt, og at «behandlinga» dei får er det beste for dei.

Les ein stykket i retning av eit slikt institusjonsmotiv, er også målet med Eier si behandling sentral, som Kvinne skildrar som «En ny start. Et nytt liv.» (84). Dette representerer eit ideal for mange rehabiliteringsinstitusjonar, men også meir folkelege og individuelle fenomen som diettprogram, treningsplanar og mindfulness-kurs. Om dette omforma livet eigentleg er betre for den enkelte, eller om det er ei drift etter endring med rot i misnøye i eige tilvære, er uklart, men «det nye» er ikkje naudsynt eit betre tilvære. I løpet av stykket ser vi at Kvinne, som lengst har vore objekt for Eier si behandling, ikkje klarar seg utanfor Eier sin institusjon, men vert «behandlingslamma». Ser vi «det nye» opp mot karakterane si fortid som potensielle rusmisbrukarar, vert dette heller ein ny avhengigheit av ein institusjon, framfor eit nytt liv som autonomt individ. Tormod Lindgren dreg same konklusjon i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, men kommenterer ikkje Eier sin uttalte intensjon om eit liv utanfor huset for karakterane: «Eierens kur virker, i den grad at kvinnens store skrekk ikke lenger er å være fanget, men å skulle slippes fri» (Lindgren, 2011, 42). Dette peikar mot at det nye tilværet etter behandlinga ikkje er noko betre, og at den blir gjort mot si hensikt. Skal vi tru Eier, er dette likevel ikkje institusjonens mål. Lindgren trur ikkje på denne intensjonen. Vidare drøftar eg difor korleis stykket problematiserer behandling og gode handlingar.

4.3.1 God handling og samfunnet sitt samvit

I byrjinga av stykket slå Eier fast intensjonen med behandlinga av Kvinne: «Jeg vil ha den virkelige deg. / Den du egentlig er.» (10). Eg les dette som at han vil ha den beste realiseringa av Kvinne sitt potensiale etter sitt eige syn. Slik han ser det, handlar ho ikkje slik han meiner ho *bør* handle. Når «behandlinga» mislukkast i høve til Eier sin uttalte intensjon, står vi også overfor eit spørsmål om kva som er ei god handling for eit anna menneske, og om handlinga berre er god i trua til den som «behandlar», eller seier korleis den andre *bør* handle. Dersom målet med institusjonen er ein «ny start», legitimerer Eier dei forferdelege handlingane sine med at dei er heilt naudsynte for å hjelpe dei andre karakterane mot ei betre framtid. Dette ser

vi til dømes når han omtalar Peter: «Eier/ Det var det jeg så for meg. Ham i miljøet. Om noen år» (33). Dette er noko han meiner samfunnet ikkje tek hand om: «Eier / Du er ikke noe verdt. Ikke nå. Ikke der. På gata. Ingen bryr seg. Du dør av en overdose og myndighetene gleder seg. Lettest sånn, tenker de. // Minst belastende. Økonomisk.» (48). Eier sin institusjon er altså hans eige alternativ til offentleg helsevesen, som i hans syn først og fremst er styrt av økonomiske aspekt, ikkje eit mål om å hjelpe flest på best måte. Slik stiller stykket seg eksplisitt kritisk til offentleg behandling.

Eit samfunnskritisk blick kjem også fram når Peter vert etterlyst, og stykket viser enkeltmennesket sin forsvinnande verdi. Først vert det berre fortalt at han er etterlyst (54), men gjennom etterlysinga opnar stykket for eit mediekritisk motiv. Eier peikar på ein mogleg kynisme i etterlysinga: «Eier / De gjør hva som helst. Alt de bryr seg om er den / sannheten de vil ha ut.» (56), og seier at han trur avisene vil skrive om Peter fram til dei har betre saker å skrive om (64). Kvinne følger opp med å peike på at hans låge alder kan vere motivet for medieoppslaget, fordi fleire vil sympatisere med eit ungt menneske. Alder, klasse og kjønn som sorterande kategoriar for menneskeverd blir slik også stilte i eit kritisk søkjelys (ibid.). Eit samsvarande kritisk blick på etterlysinga av Peter kjem fram i samtalen mellom han og Jente i slutten av stykket. Dei tvilar på at dei kjem til å verte funne, og diskuterer at det er utlyst løysepenngar for Peter. Vidare spør dei kor mykje pengar eit menneske kan vere verd, og om ein framand er like mykje verd for ein som livet til eit menneske som ein er relatert til (119).

4.3.2 Den etiske legitimiteten brest

At Eier ikkje ser gode moglegheiter for at karakterane kan få hjelp i samfunnet, vert eit anna perspektiv på kva som er tanken bak ei god handling. Legitimiteten han har til å «hjelp» dei andre karakterane, er også tufta på tanken om at han kan bidra til å hjelpe nokon som ikkje ville ha fått hjelp, noko han seier er si plikt: «Vi må handle. Vi har plikt til å handle. Når vi ser at / noe ikke er som det skal. Ikke-handling er like ille som / gal handling. Verre. Ikke-handling er det verste!» (52). Ei plikt til å «hjelp» kjem slik framfor ein refleksjon over god hjelp i Eier sitt syn. Eier etablerer slik ein slags «Det er tanken som tel»-logikk, der det viktigaste er å gjere noko for den ein trur treng ein – ikkje å tenke gjennom kva som er god hjelp for dei. Stykket stiller slik spørsmål ved å handle i beste meining, og understrekar at utfallet av ei handling og meininga bak henne ikkje er det same. Det som er meint godt for eitt menneske, er ikkje naudsynt det er som er godt for eit anna. Når dei gode handlingane for Eier inneber trugsmål, vald og tvang, ser vi at hensikta heilagar middelet i stykket.

Undervegs i behandlinga tek Jente til orde for si eiga sak, og omtalar seg sjølv overfor Eier som «En som du kan ødelegge / Eier / Jeg ødelegger deg ikke. Jeg bygger deg opp.» (74). Her ser ein klart ulike meiningar om kva som er godt for eit individ. Innanfor husets fire veggar er det Eier som bestemmer i stykket: «Det beste for meg. Det beste for deg. // Hva er det? [...] **Jeg forsvinner! Skrek hun.**» (Ibid.). I behandlaren og institusjonen sitt syn vert «pasienten» slik sett på som utilrekneleg når det gjeld å ta ansvar for eige liv. Institusjonen har slik først nådd sitt mål når «pasienten» speler på lag med den – som Kvinne i stor grad vert del av institusjonen og avhengig av han i stykket. Då har den overtydd «pasienten» om at behandlinga den får er det beste for den. I Kvinne sin situasjon er det ikkje noko att av den ho var før. Ho har blitt den nye måten Eier får henne til å handle på. Jente stiller spørsmål ved at Kvinne er avhengig av Eier. At Eier ikkje klarar å ta stilling til å ha øydelagt henne vert eit viktig poeng. Han er ikkje ein tvilande karakter før no, men kan ikkje tvile på hensikta bak handlingane sine fordi dei er så groteske. Tvilen på verknaden av dei, fører til at handlingane sin etiske legitimitet brest. følgande les eg det som at Eier døyr saman med trua på forsøket sitt. Den institusjonelle handlingstryggleiken vert ei viktig etisk problemstilling i stykket, når eg har vist at det peikar mot behandlingsinstitusjonar. Her blir institusjonen sin eigen legitimitet gjennom tru på handlingane som utgjer den, og sjølv om «behandlingsinstitusjonen» har som mål å gjere det beste for enkeltindividet, stoppar den ikkje naudsynt opp og ser det. Behandlingsinstitusjonen er, slik han kjem til syne, handling sett i eit ufråvikeleg system. Pasienten sine tap og lidingar må følgande ikkje hindre behandlinga institusjonen trur på. Lygre set dette på spissen med Eier, som held seg til sin generelle og ikkje-prøvde idé for tilnærming til andre menneske.

4.3.3 Avhumanisering: Ikkje-individ og ikkje-stad

Det groteske ved Eier sine handlingar kjem fram gjennom både fysisk og psykisk nedbryting. Utover trugselen om avskorne lemmar dersom karakterane forlèt institusjonen før dei har vore der i to år, kjem valdsepisodane og tida karakterane er innesperra i bunkeren. Om den sistnemnde fortel Jente til Eier og Kvinne at ho skreik, ropte og ikkje klarte å puste. Ho innser at dei ikkje høyrde henne gjennom dei lydtette veggane, men kunne sjå henne gjennom ein einvegsspegel (34). Dette vert også brukt mot Peter. Eier og Kvinne sender mat ned til han og observerer kva som skjer. Dei slår fast at «Eier / Jeg lar meg ikke påvirke / Kvinne / Ikke jeg heller» (36-37). Fordi dei ikkje høyrer han, syns dei Peter liknar ein som syng når han skrik. Overvakinga gjennom einvegsspegelen vert brukt fram til Eier har tilstrekkeleg tru på at tilværet i bunkeren har slitt ut den fanga karakteren. I det vidare tilværet i huset ser, dømmer og straffar

Eier alle handlingar. Utmatting, overvaking og mishandling vert slik måten han tvingar dei andre karakterane i ein avmaktsposisjon.

Ved å utforske makt og kontrollmekanismer i stykket, skriv Lygre seg inn i ein kontrollregimelitteratur, der mishandlingsmotivet er ein ståande samfunnskritisk allegori. Hendingane i Eier sitt hus har likskapar med mishandlingsmotivet i George Orwells roman *1984* (1949), som vi kan sjå som eit slags hovudverk i ein slik tradisjon. Orwell skildrar samfunnet Oceania, der menneska er underlagt eit slags altomfattande totalitært styre. Med slagordet «Big Brother is watching you» (ibid., 3), søker dette etter den totale innverknaden på borgarane ved å få dei til å internalisere og underkaste seg «partiet» sine føringar. Ein openberr skilnad på verka er at den dramatiske konstruksjonen til Lygre er basert på éin person som er både er lovgjevande, utøvande og dømmende makt, der Orwell nærmar seg skildrar eit kontrollregime gjennom ei episk forteljing om politikk og samfunn. Likskapane mellom dei to viser i så måte korleis stykket kan vere eit bilete på større institusjonar i samfunnet. Likevel må vi ha klart for oss at *Dager under* ikkje er ein samfunnsdystopisk roman, men ei dramatisk utforsking av makt og kontroll i mellommenneskelege relasjonar.

I Orwells roman, og i Eier sin institusjon, ser vi korleis individ vert tekne til fange, mishandla og fortalt kva som er deira fortid og notid. Eier driv ein slags kontroll av røyndsoppfatningar som kan likne korleis ein driv manipulering av fortida i romanen. I romanen søker partiet som styrer å ta kontroll over alle sine minner, og fortelje fortida på nytt på ein måte som kjem Big Brother til gode. Dei realiserer dette ved å gi den fornuftige og kritiske tanken ein pris – dei straffar menneske for å ikkje underkaste seg partiet si ynskta framstilling av historia. Romanfiguren Winston er motstandar av regimet, og vert teken til fange (ibid., 229), mishandla og forsøkt omgjort på ein måte som liknar Eier sin praksis. Romanfiguren Winston skildrar kona si, Katharine, og korleis ho er forma av kontrollregimet i romanen med «She had not a thought in her head that was not a slogan» (ibid., 63), noko som liknar Kvinne sin situasjon. Vi ser at effekten samfunnet i *1984* har på individet som vert tvinga til å underkaste seg det, er ei total avhengigheit av reglementerte handlingar. Dette gjeld også i Lygre sitt stykke, og verkar på begge stadar som ei rein behavioristisk forming av eit menneske.

Innleiingsvis plasserer Kvinne staden den dramatiske handlinga skal gå føre seg på: «Et hus, langt unna alle andre hus.» (11). Det kjem seinare fram at huset ligg ved ein dal, og faktisk er langt borte frå annan sivilisasjon. Sjølv om den geografiske avstanden kan vere stor, er det likevel den symbolske som er det sentrale. Dette er langt frå eit vanleg hus, men eit hus som ber eit behandlingsinstitusjons- eller fengselsliknande preg. Huset er først og fremst

funksjonelle rammer for Eier sine forsøk. Utan eit miljø som er skildra utover sin funksjon, vert staden ein funksjonsstad. Det viktige her er institusjonen sitt føremål og reglar, med på følgjande reglementerte handlingar utført av ein behandlar, og dei andre karakterane er pasientar som behandlinga blir utført på. Rammene er ikkje noko meir enn det institusjonen krev – å etablerer eit skilje mellom behandlar og pasient. Stykket teiknar slik eit avhumaniserande bilete av behandling sin institusjonar som stad. Institusjonane er laga for at behandlarane ikkje skal sympatisere med pasienten, men halde fram med den oppgåva dei har. Dei som skrik i bunkeren i stykket vert eit klart bilete på dette, når vi ser korleis Kvinne og Eier er heilt frigjorde for empati for Peter. Dei blir skjerma mot dette av institusjonshuset sine særtrekk.

Ser ein dette opp mot kor stor tru Eier har på systemet sitt, vert dette problematisk. Det teiknar eit bilete av ei usympatisk behandling, som etablerer eit skilje mellom dei handlingane ein ser på som etisk riktige som individ og som behandlar, fordi dei skjer i institusjonen. Denne inhumane mangelen på empati pregar Kvinne som har vore i institusjonen så lenge, og ikkje berre overfor dei andre karakterane. Gjennom hjernevaskinga av henne, har ho blitt vand til dei groteske reglane og mishandlinga. Ho har vore offer for denne over tid, og veit ikkje lenger om noko anna enn den behandlinga ho får av Eier. Ho veit kva reglar og handlingar ho er utsett for, og ber nærast om meir pinsle: «**Press meg! Skrek hun. Press meg så jævlig!**» (44).

Ut frå korleis Foucault forklarar makt som permanent, repetitiv, treg og sjølvreproduserande (1999, 104), vil eg forklare Kvinne sin situasjon med at Eier har etablert denne maktbalansen over tid. Gjennom Eier sine gjentekne overgrep på Kvinne, har ho altså internalisert eit situasjonsmønster ho vanskeleg kan kome seg ut av. Dette er fordi Eier held fram med handlingane sine, men også fordi ho sjølv er delaktig i institusjonen, anten i samarbeid med eller kua av Eier. Kutymen i Eier sitt hus er slik at han gjer handlingar som for ein utanforståande verkar groteske, men for Kvinne – den innforståtte – verkar vanlege. Jente peikar på denne mishandlingskutymen som teikn på manglande empati ved å omtale dei som øydelagde: «Eier / Jeg er ikke ødelagt / Jente / **Litt ødelagt måtte han være. For bare å kunne tenke. / Gjøre. Det han gjorde**» (51). I følge intensjonen hans, samsvarar ikkje dette med Eier sitt syn på seg sjølv.

Eier har konstruert ei alternativ røynd av tid, rom og handling, og huset si utforming bidreg til å avgrense handlingsrommet til karakterane. Måten stykket tematiserer «rommet» det utspeler seg i, har likskapstrekk med *Mamma og meg og menn*, og vi skal sjå parallellar i lesinga av *Jeg forsvinner*. I førstnemnte avgrensar småbruket på Knatten karakterane sine rom for handling. Nokre vel å reise derfrå, og opplever noko anna enn kvardagen på Knatten. Gudrun-karakterane,

resignerer til repetitive, kvardagslege og inneslutta handlingar. I *Jeg forsvinner* skal vi sjå ei anna vinkling, der karakteren Jeg omtalar huset og rommet eksplisitt med «Det er min mulighet og min begrensning» (Lygre, 2011, 10). Lygre perspektiverer karakterane Jeg og Kvinne sitt tilvære gjennom ein konkret referanse mellom dei. Jeg-karakteren omtalar ei kvinne i eit anna rom. Denne kvinna har blitt plukka opp tilfeldig, og Jeg skil sin situasjon frå hennar når ho omtalar sitt eige rom med «det er ingen boltet dør der» (Ibid.). Slik førestiller ho seg ein situasjon lik den Kvinne har vore gjennom hjå Eier. Bandet mellom dei to karakterane kjem eg nærare inn på når eg drøftar stykka i lys av kvarandre.

Rommet i *Dager under* har eg vist er ein funksjonell og lite skildra ikkje-stad som blir til gjennom handling. Det avhumaniserande ved Eier sitt forsøk, får ein tilsvarande effekt på karakterane, som er på veg til å verte kroppslege råmateriale for Eier sitt program og funksjonelle ikkje-individ. Ei institusjonell avhumanisering kan vi sjå når Peter er i bunkeren og Kvinne og Eier er på den andre sida av einvegsspegele. Utover overvaking, verkar poenget med at Peter ikkje ser Eier og Kvinne, å vere at dei i mindre grad kjenner ansvar for han. Peter veit ikkje at han vert sett, og kan slik ikkje peike på nokon som har ansvar for lidinga han vert utsett for, eller nokon som ikkje hjelper han. Det er heller ikkje noko teikn til hjelp til stades for Peter. Anvendt som kritikk av behandlingsinstitusjonar, skildrar stykket institusjonen slik som ein stad som ikkje ser pasientar som individ og menneske. I lys av institusjonsmotivet, kan Eier vere ei utforsking av utnytting og maktmisbruk, og kva makt i behandlingsinstitusjonar i verste fall kan innebere om den endar i gale hender.

Avhumaniseringa i stykket vert både ein funksjon og eit mål for Eier. Etter å ha sett at karakteren Peter er etterlyst, og slik fått vite namnet hans, brukar Kvinne dette. Eier rettar henne: «Kvinne / Og etter hvert Peter. / Eier / Gutt. // Gutt her» (57). Å fjerne namnet til Peter, og heller gi han eit generisk namn, vert eit institusjonelt poeng. Det viktige er ikkje kven ein er, men kva ein er. Karakterane blir henta inn for å verte rekonstruert av Eier, og vere ei råvare i eit makterapeutisk opplegg der hovudsaka er at opplegget rullar og går. Individua forsvinn i det heile. Eier reduserer karakterane slik til generelle kategoriar, og får dei til å nytte dette for å omtale kvarandre. Dette vert eit viktig punkt i prosessen med å utslette forståinga deira av seg sjølve, og er naudsynt for at han skal klare å viske ut fortida deira. Kvinne kan ikkje gjere greie for si fortid, og Jente kan heller ikkje omtale seg sjølv ved eige namn. Denne avhumaniseringa blir også formulert i klartekst i stykket i replikken: «Ingen. Ingen finnes her.» (58). Dette underbygger ein funksjonell relasjon i institusjonar der individ vert reduserte til pasientar og behandlarar. Skilnaden mellom dei er at behandlaren si oppgåve fremjar ein maktposisjon

overfor pasienten, som blir stilt i ein avmaktsposisjon, og denne maktubalansen vert ein etablert kutyme. Effekten av dette blir sett på spissen når Lygre ikkje let Peter verte heilt avhumanisert i stykket. Han består som kontrast til dei andre karakterane, ved at han særleg i det utheva tredjepersonsperspektivet er omtalt med namn, som i replikkane «Peter / **Peter hamrer voldsomt.** / Jente / **Peter skriker.**» (125). Dette peikar i sin tur på at trekk ved Peter finst utanfor kroppen fordi han også er språkleggjort.

4.4 Individet, kjønnet og omgjevnaden

Over tid vert det altså etablert ein kutyme gjennom påverking og maktmisbruk frå Eier som også kjem til uttrykk i språket, og viser at avhumaniseringsprosessen må fatte om storleikar utanfor den individuelle kroppen. Namnet på karakterane vert omgjort av Eier til kategoriar framfor individknytte namn. Trekk som kjønn og alder, er slik ikkje noko Eier forsøker å endre i sitt institusjonsspel. Kvinne som karakter *er* biologisk knytt til kjønn og alder, og gjer kvinne i lys av at ho *er* biologisk hokjønn og eldre enn Jente. Peter vert tilsvarande omtalt som Gutt, fordi kroppen hans har hankjønn og han er litt yngre enn Jente. Kjønnen til karakterane vert altså behandla som fast, stabilt og binært. Det skjer ikkje noko forsøk på kjønnsendring av Peter i teksten, sjølv om ei slik endring kanskje kunne ha vore eit glansnummer for Eier, dersom det var karakteren sitt ynskje å gjere ei total endring av eit individ. Dette har derimot vore prøvd i på scena, til dømes i Trøndelag teater si oppsetjing i 2014 (Haugland, 2015).

Ei konflikt basert på haldningar knytte til kjønn oppstår når Eier tek Peter inn i institusjonen. Vi får vite at Eier eigentleg ikkje tek menn til fange, men at han nærast har teke han med inn i bunkeren ved ei tilfeldigheit (31). Kvinne veit at Eier ikkje tek menn til fange, og vert usikker når Eier ikkje held fast ved sine egne prinsipp (Ibid.). Ein mann i institusjonen skaper ei grad av utryggleik hjå Eier og Kvinne. Eier representerer eit maskulint makthegemoni, og begge førestiller seg at ha kan verte utfordra av ein annan mannleg karakter (63). Det vi har sett skje i stykket, er derimot at Eier omtalar seg sjølv med «**Han døde.**» (95) etter at Jente har stilt spørsmål ved hans legetimitet i handlinga av Kvinne. Vi står slik att med at det er Jente-karakteren som er tettast knytt til drapet på Eier. Ser vi slik korleis jente handlar kjønnsperformativt, utfordrar ho det kjønnsynet Kvinne og Eier har. Vidare tvil om denne drapshandlinga vert likevel planta når Peter har kome opp frå bunkeren, og han og Jente planlegg å ta Eier saman. Som den maskuline er han protagonist i drapshandlinga, og vert tillagt det planlagde drapet både av Jente og seg sjølv: «Jente / Du. Du tar ham. Jeg distraherer. / Peter / Jeg. Jeg tar ham. Ja.» (99). Når Jente etterpå fortel at ho har teke livet av Eier, verkar dette

drapet også som ei impulsiv handling fordi ho ikkje fekk koda til låsen på ytterdøra. Slik har ho ikkje hjelpt seg sjølv ut av huset (106).

Tek ein høgde for den umedvitne drapshandlinga, er det den kvinnelege karakteren som vert tillagt vald i affekt. Sjølv om ho vidare ser på seg som ei som har drepe nokon, må vi vere medvitne at det ikkje er noko valdshandling i affekt som ligg bak, som det gjer i Peter si førestilling, men eit illudert drap som ho utfører ved å stille spørsmål ved Eier sine handlingar. Når Jente og Peter utforskar drapshandlinga i språket, vert drapet internalisert som eit identitetsmerke for Jente gjennom språkleggjeringa av det: «Peter / Du drepte ham? / Jente / En slags drapskvinne. Ja.» (106). Jente sin identitet vert slik omforma gjennom språket etter drapshandlinga. Hendinga er samstundes med på å undergrave kjønnskildnadar i språket, føresett at «drapsmann» er det vanlegaste substantivet for eit menneske som tek liv. Dei viser at omgrepet har bakgrunn i ei språknorm som ikkje er ei absolutt grense, fordi den omtalar ei handling som blir tillagt menn, men Jente gjer likevel handlinga. Gjennom utforsking av «drapsmann», «drapskvinne», «drapsmennesker» og «selvforsvarsmennesker» (Ibid.), viser dei språket sitt potensiale til å omtale individet som har teke liv på ein meir passende måte, med utgangspunkt i Jente sine kjønnsperformative handlingar.

Som eg peika på, skildrar Butler språket og kroppen som gjensidig avhengig av kvarandre. Kroppen kan ikkje unngå å bli forstått som omtalt, og språket kan ikkje motseie at det omtalar. Utforskinga av Jente sin identitet som følge av drapshandlinga, uttrykker denne samanhengen. Meiningsutvekslinga viser normer karakterane vidarefører og reforhandlar i språkbruk. Dei kjønnsperformative handlingane knytt til drapshandlinga er slik både sjølve drapet og omtalen av det i ettertid. At Jente har drepe, avdekkjer normative motsetjingar til drapshandlinga som er fundert både i karakterane sitt språk og kjønnsyn – også hennar eige.

I lys av Butler sitt omgrep for kjønnsidentitet, er det sentralt å sjå korleis reproduksjon av, eller brot med, slike språkkonvensjonar både medfører forming av enkeltindividet sin identitet og problematiserer kjønnsnormer. Grunna ulike forventingar til menn og kvinner knytt til handlingar som vald, drap og seksuelle lovbrøt, kan ein språkkonvensjon relatert til overgrep vere prega av maskulin dominans. Føresett at «drapsmann» er vanlegare i daglegtalet enn «drapskvinne», finst det normer i språket som Jente påviser ved å handle i strid med dei, og kjønnsidentiteten hennar vert konsolidert i lys av kjønnsperformative handlingar som andre stadar i stykket er sett på som mannshandlingar. Språket vert slik brukt for å reprodusere eit normmateriale, og Jente viser at dette ikkje er ei absolutt sanning om menn og kvinner sine handlingar, samstundes som ho reforhandlar norma.

4.4.1 Institusjon/Kjønn

Eier sin rekonstruksjon av identitetar er interessant i samanheng med ein kjønnsdiskusjon i stykket. Vi ser at det er han som bestemmer at dei andre karakterane skal omtalast som «Jente», «Kvinne» og «Gutt», sidan han nektar å bruke namnet til Peter. Gjennom språkbruken kjem det slik til syne at Eier ser kjønn som ein stabil kategori, men at han også har klare førestillingar om at kjønn både omfattar skilnadar i biologisk og sosialt kjønn. Dette har eg har teke opp i førre avsnitt, ved å vise korleis Eier og Kvinne ser eit skilje mellom jenter og gutar. Når prosjektet hans er å rekonstruere karakterane han har teke inn i sin «institusjon» med makt, skjer dette ikkje berre ved at han styrer handlingar som språkbruken deira, men også at han øver dei i konkrete situasjonar. Eit døme er når Jente blir øvd i å servere på ein kafé (83). Han bestemmer at dei må handle på ein bestemt måte, og det ser ut som dei endrar seg gradvis.

Eier sin metode, med transformasjon av karakterane sine identitetar gjennom tvungne handlingar, er eit gjennomgripande poeng i stykket. Dette kan vi stille opp mot Butler si forståing av kjønn som konsolidering av kjønnsperformative handlingar. Ser ein særleg til Kvinne, verkar det som om ho er hjernevaska av at Eier til ei kvar tid tvingar henne til å handle som han vil, og eventuelt bruke fysisk og psykisk vald som straff. Butler skildrar kjønnsidentitet som sosial fiksjon (1988, 528), og eit resultat av korleis ein sjølv og andre ser og tenker om handlingar ein gjer. Når Kvinne vert tvinga til å handle, handlar ho ut frå si forventing til omgjevnaden ho handlar i, altså Eier sin institusjon. Ho veit at alt ho gjer må skje som han vil for at han ikkje skal straffe henne. Ein kjønnsidentitet vert normalt forma i interaksjon med mange ulike omgjevningar, men kvinne har vore fanga innanfor veggane og regelverket til Eier, noko som gjer at ho berre har opplevd éin. Dette gjer at Kvinne er øvd i å handle slik ho trur Eier vil. Dette er i sin tur det som skaper likskapen til Katharine i *1984*, som berre handlar ut frå internaliserte slagord.

Slik vert det også klart kvifor Kvinne ikkje klarar seg utanfor huset til Eier, og seinare ikkje slepp Peter ut. Kvinne sin identitet er fundert som kjønnsperformative handlingar gjort innanfor veggane av Eier sin institusjon og under Eier sin kontroll. Resultatet av «behandlinga» er at ho vert totalt avhengig av Eier, noko som viser at ho ser Eier sin misbruk som del av eigne forventingar til straff frå omgjevnaden. Ho har etablert ei forståing av at hennar handlingar får responsar liknande dei Eier har påført henne, og lever slik med ei førestilling av omgjevnaden som ikkje kan vere lik den ho vil oppleve utanfor «institusjonen». Ho har slik ikkje fått ein «ny start» (84) i positiv forstand.

Eier erkjenner Kvinne sin tilstand når Jente spør han om han ville ha innrømt å øydelegge Kvinne: «**Hun klarer seg ikke uten meg, tenkte han.**» (95). Prosjektet hans har gått gale, og han har ikkje noko att å leve for. Eier sitt makthegemoni vert utfordra når Jente stiller spørsmål ved legitimiteten til prosjektet hans. Dersom den groteske valdsbruken på nokon måte kunne ha fremja eit betre liv for Kvinne-karakteren, kunne ein kanskje funne ei form for funksjonell forståing av Eier sitt prosjekt. Når han vert konfrontert med det motsette, mistar han fundamentet for å drive prosjektet vidare. Han innser at han ikkje hjelper andre, men heller er ein desillusjonert mishandlar som har hjernevaska Kvinne. Dessutan ser han at Jente har gjennomskoda han.

Korleis hjernevaskinga har skjedd kan ein sjå i lys av Foucault si forklaring av maktomgrepet. Eier sitt maktspel har gjort henne hjelpelaus i andre situasjonar enn det fangenskapet ho har opplevd. Ho formulerer det sjølv: «Jeg klarer ikke noe uten Eier. [...] Jeg er ingenting. Alene» (127). Identiteten hennar er ikkje stabil, men treg, og kan endrast med omgjevnaden over tid. Eier sin hjernevask har medført at karakterane er prega av deira reetablerte handlingsmønster og haldningar som over tid er grunnlag for vidare handling i ulike situasjonar. Åtferda deira verkar slik programmert etter basale behavioristiske prinsipp.

Når Peter prøvar å få Kvinne til å hjelpe seg ut av huset, klarar ho slik ikkje å skjønne situasjonen. Ho har blitt fortalt av Eier korleis ho skal gå fram når ho kjem ut i verda utanfor, og hjernevasken har gjort at ho er nøydd til å følge mønsteret hans: «Kvinne / Leilighet først. Så en jobb. Og så en venn [...]» (84). Å hjelpe Peter i rømmingsforsøket vert ulogisk for henne. Han har omtalt seg som hennar potensielle ven, og ho kjem inn til han, framfor å sleppe han ut (136). Gjennom å etablere ein maktkutyme i huset, vert Eier hennar faste haldepunkt i livet, og når Peter og Jente fortel Kvinne at han er daud (123), ser ho dette forsvinne.

Når Kvinne er på innsida saman med Peter, pressar han henne med makt for å prøve å få henne til å hugse koden til døra ut, men for Kvinne er det ikkje viktig å kome ut. Koden er berre «Tall uten innhold» (142). Stykket sluttar med at Peter gjer valdshandlingar som kanskje er enno meir groteske enn dei Eier gjer, og konfronterer lesaren med valdsbruk som ei kjønnsperformativ handling knytt til menn i stykket. Dette bekreftar den førestillinga om eit kjønnskilje når det kjem til valdsbruk som Kvinne og Eier uttrykker (63). Vidare problematiserer dette vald som ein mannleg maktreiskap. Dette stiller lesaren overfor ein uavklart situasjon når den skal sjå på Eier-karakteren som utprega vondsinna, eller om valdshandlingane er del av ein normdiskurs av kjønnsperformativ handlingar knytt til Menn. Dette må vi vidare sjå i lyset av at det er Eier som systematiserer valdshandlingane, medan Peter er i ein annan situasjon.

Eit vidare skilje mellom menn og kvinner er fundert i stykket når vi ser på drapet på Eier. Drapet, slik det blir utført av Jente, skjer i samtale. Slik plasserer ho ei kvinneleg motmakt basert på språk og etisk klokskap til det mannlege valdshegemoniet. Drapsførestillinga til Peter er derimot ei valdshandling. Når vi ser på Peter sine handlingar i slutten av stykket, kan vi likevel ikkje vite om dette er eit uttrykk for ei valdshandling i affekt, og som i sin tur peikar mot ein mannleg tendens til å vere meir valdeleg ein kvinner. Det kan også vere at Peter veit kva Kvinne er vand til, og slik brukar vald medvite, som ei siste løysing for å redde seg sjølv.

4.4.2 «Familien»

Eg har allereie peika på at det er vanskeleg å forstå dei relasjonane vi finn i skodespelet som familiefunksjonar. I førre lesing såg vi korleis ein kjønnsbinæritet var viktig for at slekta på Knatten skulle verte vidareført. Eg såg då til Foucault si forklaring av ein slektskapsallianse som normkonvensjon, og korleis denne vart utfordra av ulike syn på skiljet mellom kjønna, så vel som ulike handlingar utført av menn og kvinner som foreldre i familiekjernen. I *Dager under* kjem eit heteronormativt mønster for kjønnsdeling fram gjennom Eier si kategoriserande namngjeving av karakterane. Eg meiner slik at det er interessant å sjå på korleis karaktergalleriet er sett saman.

I institusjonen «huset til Eier» finn vi ei kvinne, ei jente og ein gut, og gruppa kan slik likne ei framstilling av ein heteronormativ kjernefamilie. Denne alternative familieinstitusjonen er ikkje fundert på biologisk slektskap og samhald med opphav i hendingar knytt til tradisjonelt familieliv som giftarmål, julefeiringar, namngjeving, etc. som i *Mamma og meg og menn*. Ved å setje mann, kvinne, gut og jente saman i eit hus, kan karaktergalleriet og omgjevnaden likevel likne ein slags simulert familie. At Lygre let Eier samle karakterar i ei familieliknande samansetjing, gjer at vi kan sjå stykket som ein allegori på familien. Denne stiller bruken av makt og vald i eit anna lys, som uttrykk for korleis familien både reproduserer kjønnskilnader og maskulin dominans.

Foucault si seksualordning av familien er basert på at familien sin funksjonalitet er fordelt over to maktaksar. Den første er samliv og seksualitet mellom foreldra. Den andre er foreldra som, på grunnlag av alliansen mellom dei, kan regulere borna (1999, 122). Eier sin familiekonstruksjon kan ha eit mål om å regulere dei yngre karakterane i huset, men er ikkje fundert på det same grunnlaget som Foucault sin seksualallianse. Ein kan sjå ein allianse mellom Eier og Kvinne som langt på veg gjer Kvinne til ein støttespelar i Eier si institusjonsliknande «misbehandling» av dei andre. Dette er derimot ikkje ein allianse mellom

to individ i samhandling som hjå Foucault, men ein allianse mellom Eier og hans kvinnelege marionett. Kvinne er slik ikkje noko handlande motpart, og ein aktiv og regulerande samarbeidspartnar i møte med dei yngre individa i «familien».

Som allegorisk framstilling av familien, kan vi heller sjå stykket si framstilling av den mannlege dominansen, som ein situasjon som set forholdet mellom makt og kjønn i familien på spissen. Slik står vi att med ei mannleg overmakt innanfor huset sine veggjar. Mannen eig dei andre individa, og har utvida fullmakter til å handle mot dei som han vil. Maskulin undertrykking blir vist som eit sentralt aspekt ved denne familieallegorien, når Kvinne må underkaste seg Eier sin vilje, og vidare vere delaktig i kontrollen av dei andre karakterane. At karakterane har hamna i institusjonen tilfeldig er heller ikkje noko punkt ein kan motseie ei slik lesing på, fordi borna ikkje vel foreldra sine. Stykket viser slik ikkje ein familie, men ei form for dramatisering av maktforhold i familien utført av berre vaksne individ, framfor vaksne og borna deira.

4.4.3 Kontroll/Kjønn

I kjønnsdiskusjonen kan ein spørje seg om ein slik skinnfamilie formidlar ei anna tilnærming til kjønn gjennom ein alternativ relasjonell maktkonstellasjon. Han er ikkje fundert på ein seksuell relasjon og opphav til biologisk slektskap til borna, heller ikkje på ein binær opposisjon mellom handlande individ. Difor kan denne «familien» ikkje reprodusere noko autentisk bilete av ein familiefundert kjønnsbinæritet etter Foucault sin modell. Han kan heller ikkje skilje korleis karakterane reproduserer kjønnsperformative handlingar i familiefunksjonar og vidareføre si kjønnsførestilling frå eldre til yngre individ. Eier si systematiske mishandling og hjernevask av Kvinne har gjort henne ute av stand til å handle, noko dei andre karakterane ser. Det som oppstår i relasjon mellom karakterane i stykket, er ikkje at dei utvekslar mening og nærmar seg kvarandre si forståing av konsept i verda, men at særleg mannskarakterane nyttar makt i form av vald som overtydingsmiddel.

Eier konstruerer ein konvensjonalitet av tvangsbasert samhald som fungerer fram til han får for mange utfordringar innanfrå i «familieinstitusjonen». At Eier samlar karakterar som kan utgjere bitar av ein heteronormativ kjernefamilie, kan vitne om motivasjon for å vere ein *pater familias* med utvida fullmakter til valdsbruk og maskulin dominans. Ser vi denne familien sin legitimitet opp mot Flinker sin maskuline dominansideologi, kan vi likevel ikkje sjå eit grunnlag her for at «familien» skal halde saman. Set ein Eier som farsfigur inn i eit slikt syn, fell denne på at det ikkje er i Jente eller Peter si interesse å underkaste seg makthegemoniet. Derfor blir det utfordra.

Gjennom maktbruken ser vi at denne familien sin legitimitet, som instans som regulerer yngre individ, vert undergraven. Kjønn er ikkje denne institusjonen si primære oppgåve fordi det seksuelle og biologiske fundamentet for «familien» ikkje er til stades, trass i at ein familieliknande struktur finst. Sjølv om det finst motsetjingar mellom korleis karakterane gjer kjønn på i stykket, er desse fundert på samhandling, maktbruk, tilnærming og fråstøyting mellom individ som er vaksne, og slik fell «familien» i funksjonell forstand saman når vi ser han mot Foucault sin modell: Det er ingen som kan gjennomgå ei «oppседing» i stykket. Slik kan han ikkje lukkast i prosjektet sitt: «Eier / Jeg redder. Bygger opp. Restaurerer. / Det er det jeg gjør // Restaurerer de ødelagte!» (52).

Eier seier at han prøvar å hjelpe Kvinne til eit nytt liv utanfor institusjonen. Ser vi dette opp mot motivet i Orwells *1984*, ser vi to ulike intensjonar bak kontrollregimet. I romanen er målet til partiet å få menneske til å underkaste sin vilje for eit tilvære i Oceania. Eier skaper tilsvarende menneske som underkastar seg han sjølv og eit tilvære i hans hus. Dette mennesket kan berre klare seg i denne omgjevnaden. Resultatet av «restorasjonen» ser vi klart hjå Kvinne. Ho er berre øvd til å handle innanfor Eier sitt institusjonsliknande hus. Ho klarar seg slik ikkje utanfor i ein annan omgjevnad. Omgjevnaden er internalisert i handlingane hennar gjennom erfaring med den, og handling i berre éin omgjevnad over tid, lammar henne i møtet med verda utanfor. Ho er altså berre ny i form av å ha underkasta seg Eier sine krav til handling. Samstundes er ho heilt utan handlingsvilje. Denne viljen har ho mista ved å vere tvungen til å handle ut frå Eier si normative overmakt på særleg eitt punkt: Som Butler peikar på at dei kjønnsperformative handlingane vert straffa om dei ikkje er konvensjonelle, straffar Eier Kvinne for alle handlingar som ikkje er som han ynskjer. Som individet sine kjønnsperformative handlingar ikkje kan bli like norma, og slik alltid vil bli straffa, kan handlingane hennar aldri verte heilt det Eier ynskjer. Vi har også sett at Eier ikkje alltid handlar prinsippfast – som når han tek inn Peter – og korleis Foucault forklarar at makt kjem til uttrykk som rørsler (1999, 104). Slik kan vi sjå likskap mellom maktspelet i Eier sitt hus, og maktbalansen som styrer individuelle kjønnsperformative handlingar. Dette skjer gjennom måten konvensjonelle kjønnsperformative handlingar formar majoritetsdiskursar for handling knytte til eit kjønn i ein omgjevnad. Denne prosessen er derimot ikkje basert på makt som eit fysisk valdshegemoni, som hjå Eier, men ei form for sosial vald og diskursiv makt i mange omgjevnadar.

I ein kjønnsdiskusjon er *Dager under* altså særleg interessant som bilete på korleis kjønn fungerer i samfunnet. Måten Eier straffar gal handling på, vert som ei allegorisk framstilling av korleis kjønnsperformative handlingar vert straffa i ein omgjevnad der dei er utypiske eller eit

brot med det konvensjonelle. Kvinne sin tilsynelatande apati er egentleg ein innøvd hjelpelaus situasjon som følge av to års mishandling. Prosessen kan likne måten Butler forklarar at våre kjønnsperformativ handlingar vert forma på. Dette skjer gjennom straff for gale handlingar, og medfører at ein heteroseksuell disposisjon og maskulin undertrykking blir heldt ved like og produsert i samfunnet. Slik vert omgjevnaden internalisert i handlingane våre gjennom våre erfaringar med han. Vi vert styrte til å handle etter konvensjonelle normer, og siterer andre sine handlingar som Katherine i *1984* siterer slogans frå partiet. Slik vert vi handlingslamme av ei slags normativ overmakt i omgjevnaden, reproduserer kjønnsnormer i egne kjønnsperformativ handlingar, og blir slik også aktive brikker i dette maktspelet som produsentar av kjønnsnormer. Gjennom våre kjønnsperformativ handlingar vert vi alle «feilbehandlarar» av kvarandre, og gjennom kjønnet sin performativ natur legg vi alle normative føringar for andre sine handlingar knytte til kjønn.

5. *Jeg forsvinner* (2011)

I *Mamma og meg og menn* såg vi ein familie på ein småstad på vestlandet utspele eit slektsmotiv i møte mellom odelskulturen, moderne tid og ein alternativ familielogistikk. I *Dager under* såg vi korleis tre individ vart rivne ut av liva sine, underlagt Eier sin kontroll, og slik ført inn i ein unntakstilstand i livet. Karakterane vi møter i *Jeg forsvinner* er i ein omgjevnad som skil seg frå dei andre stykka gjennom måten han er forma på, men ikkje som Eier sitt hus var forma som funksjon for hans misbruk av dei andre karakterane. Stykket tek form på ein måte som gjer det mogleg å flytte karakterane rundt i ei førestillingsverd. Dette skjer som karakterane sine forsøk på «medopplevelse», der dei vert flytta til staden for ein situasjon dei skal spele ut. På denne måten belyser karakterane tilværet som individ i det moderne medie- og internettsamfunnet, der vi stadig vert eksponerte for problemstillingar og konflikhtar, krise og døyd, utanfor våre eigne liv (von der Fehr, 2016, 339). Her må karakterane vise korleis dei ville ha handla og gjort kjønn i ein «kva dersom dette var deg»-kontekst. Desse simultane situasjonane påverkar karakterane når dei reflekterer over handlingane dei gjer i samspel, og slik opplever handlingane som ein slags del av eigen identitet.

I denne utforskinga av tilværet i den moderne verda, oppstår det ei samanstyting. På den eine sida står karakteren og eg-et – den individuelle identiteten som i tradisjonell forståing omfattar ei form for institusjonell autensitet og stabilitet. På den andre sida står omverda, som gjennom stykket viser seg å utfordre ein slik institusjonalisert individualitet. Dette skjer ved at eg-et blir fylt av impulsar og tankesett frå verda utanfrå. Korleis Jeg ser livet og kjønnen sitt, avhenger slik av korleis ho internaliserer andre sine måtar å leve og gjere kjønn på. Slik lever ho, som von der Fehr peikar på, som partikulær kvinne (ibid., 339). I sin tur kjem Jeg sitt kjønn fram gjennom måten ho gjer kjønn på, samstundes som desse kjønnsperformative handlingane tidvis står i stor kontrast til det ho fremjar som måten individet *bør* gjere kvinne på.

Denne identitetsgranskinga kan både vere i tråd med, og problematisk, ut frå Butler sitt syn. Ho ser kjønnsidentitet som ein effekt av å gjere kjønn og reaksjonar knytt til dette (1999, 42-43). Samstundes spør stykket i kva grad involvering i saker som eigentleg ikkje angår oss sjølve er mogleg, noko som gjer «kva dersom»-situasjonane problematiske som karakterane sitt tilvære. Butler peikar på at kjønnsframstillingar i teateret ikkje vil vere del av skodespelaren sin kjønnsidentitet, fordi kjønn ikkje er noko vi kan gå inn og ut av (1988, 528). Eg ser likevel ei lesing med Butler mogleg fordi karakterane ikkje har noko val om å gå inn og ut av dei simultane hendingane. Dei vert plassert der, og tvungne til å handle ut frå si forståing av

situasjonen, og som del av det dramatiske verket – liknande korleis kjønn er eit tvungent potensiale til handling for Butler. Når Lygre tvingar karakterane til handling i desse situasjonane, må dei handle som dei tenker om kjønn. Dei reproduserer slik sitt eige syn på normene rundt dei. Samstundes vert dei konfronterte med haldningane sine, som i sin tur vert utfordra eller styrka. Slik vert haldningane ein del av karakterane sin kjønnsidentitet, og dei gjennomgår ein transformasjon. Denne skjer tilsynelatande som følge av at haldningane deira knytte til kjønnsperformative handlingar vert aktiverte gjennom eigne handlingar. Trass i moglege friksjonspunkt, meiner eg slik at *Jeg forsvinner* er interessant å lese i lys av Butler si tilnærming til kjønn som performativt.

5.1 Karakterar og kjønn

For å lese kjønn i stykket, vil eg i hovudsak ta for meg kvinnene Jeg og Min Venninne, men også dei andre karakterane i høve til dei. Fordi stykket er særst kompleks som dramatisk konstruksjon av karakterar, relasjonar, rom, tid og handling, vil eg gjere greie for ein del sentrale trekk ved stykket, før eg diskuterer det som hender karakterane.

Jeg står overfor store endringar i sin relasjonelle omgjevnad gjennom stykket. Ho handlar i håp om at forholdet til mannen skal vare, men når mannen viser seg i stykket er dette saman med karakteren En Fremmed Kvinne. Min Venninne står også overfor eit vegskilje i livet når dottera ser ut til å vere i overgangsfasen mellom born og ung kvinne. Slik blir Jeg og Min Venninne sentrum for å studere dei relasjonelle endringane som skjer i stykket. I lys av Butler sitt syn på kjønn som sosialt og uttrykt gjennom kjønnsperformative handlingar, skal eg vise korleis karakterane opplever endringane i livet sitt, og handlar ulikt ut frå kva omgjevnad dei er i. Eg går difor særleg inn på korleis desse kvinnene ser på kvarandre som bilete på kva ei kvinne bør vere, og korleis dei seg i mellom påverkar kvarandre sin kjønnsidentitet.

I lesing av dei to kvinnene, er dei andre karakterane særleg relevante som deira motspelarar og andre part av dei relasjonane vi skal sjå gå i oppløysing. I utgangspunktet er det i alt fem karakterar – Jeg, Min Venninne, Min Venninnes Datter, Min Mann og En Fremmed Kvinne. Jeg sine relaterte i stykket er kategoriserte ut frå eigedomsrelasjonar. Namna til karakterane er samansette som språkuttrykk bestående av ein determinativ possessiv ”min” og eit relasjonsbestemmande uttrykk. Unntaket er En Fremmed Kvinne, som Jeg ikkje kan eige fordi ho ikkje veit om henne. Min Venninnes Datter er på si side også definert som si mor sin eigedom. Jeg verkar slik overordna i vår synsvinkel. Når Jeg blir presentert overfor dei, og gjennomgår ein transformasjon gjennom samhandling med desse som er «underordna», er det

sentralt å stille spørsmål ved om det er ho som eig hennar næraste, eller omvendt. Dette poenget vert sett på spissen i siste scene i stykket, når Jeg er åleine att, og forsvinner som følge av opphøyr av relasjonar til hennar næraste.

Karakternamna er generiske, og får også ein annan effekt enn at dei peikar på ein slags eigedomsrelasjon mellom karakterane. Gjennom namnebruken skaper Lygre handlande individ, som gjennom namnet sitt kan representere mange ulike menn og kvinner. Handlingane dei gjer vert slik allmenngjorde, og i lys av ei tilnærming til handlingane deira som kjønnsperformative, vert dei uttrykk for normskilnadar knytte til kjønn. Eg har vist korleis nokre av karakterane til Lygre blir skildra som simulakra eller arketypar i resepsjonen, ei slutning som, på bakgrunn av karakternamna, kan vere lett å trekke i *Jeg forsvinner* også. Eg meiner likevel at det er handlande individ vi ser i stykket. Namnebruken vert også viktig på andre måtar i prosjektet mitt, når den set korleis ein person sine handlingar kan vere representativ for mange andre sine på spissen, når karakterane avdekkjer normer knytt til kjønn.

5.1.2 Jeg

Tittelen peikar på karakteren Jeg sin sentrale posisjon i stykket, men ved å kalle karakteren «Jeg», plasserer Lygre også karakteren som eit subjekt som vert utforska. Når dei andre karakterane har namn ut frå Jeg sin «eigedomsrelasjon» til dei, kan dette førespegle eit solipsistisk eg, der dei andre karakterane berre finns i eg-et sitt medvit. Det vi heller ser i stykket er ei utforsking av eg-et sine grenser, tyding og grunnlag for å eksistere. Om Lygre gjer ein dom over eg-et i stykket, er denne allereie skriven i tittelen. Verbet «forsvinner» i presens, med Jeg som patient, kan vi sjå som ein peikepinn på transformasjonen vi ser hjå karakteren. Som del av ein identitetsdiskusjon i stykket, vert Jeg møtet mellom ein tradisjonell og einskapleg identitet og den moderne verda som resulterer i subjektet si forsvinning. Når det subjektive er under press, og eg-et verkar partikulært, kan vi vidare spørje om vi skal sjå Jeg som éin karakter. Når ein også tek høgde for dei hypotetiske situasjonane kan det vere problematisk å sjå stykket som éi historie, eller fleire utsnitt av Jeg sitt Liv. Jeg kan sjåast som éin karakter eller eit fragmentert subjekt, der det siste vil innebere ein karakter som manifestasjon av mange ulike personar. I stykket er Jeg likevel presentert som éin karakter i tid og rom, men i ein dramatisk konstruksjon av tid og rom som ikkje er realistisk og langt frå dramatisk «absolutt».

Som eg tok opp i resepsjonskapittelet peikar von der Fehr på Jeg som partikulær kvinne i lys av eit generalitetsaspekt ved kjønn og tankar om andre kvinner sin situasjon (2006, 339). Desse situasjonane omfattar det partikulære ved Jeg. Dette skjer ved at ho ser andre kvinner sine

situasjonar, og kan oppfatte at det som hender dei ikkje hender henne (ibid.). Det som likevel skjer Jeg er at ho ser likskapar mellom seg sjølv og dei ho ser – ho er lik andre kvinner fordi ho er kvinne sjølv. I stykket utforskar Lygre denne måten å identifiserer seg med andre på, ved å setje Jeg i handling i andre sine kvinner sine situasjonar. Lygre endrar slik karakterane sine innblikk i andre menneske sine situasjonar, frå å moglegvis kunne ha blitt deira situasjonar fordi dei ser likskap til menneska i førestillingane sine, til at innblikket vert karakterane sin situasjon. Lygre si formløysing realiserer altså det von der Fehr kallar generalitetsaspekt ved kjønn som ein dramatisk konstruksjon. Dette medfører at karakterane må handle i, og gjennomgår transformasjon som følgje av handlingane dei gjer, i dei simultane og hypotetiske hendingane.

I den grad vi kan sjå den moderne kjønnsidentiteten som varig einskap ut frå Butler sitt syn på kjønn, vil dette vere som eit tvungent handlingspotensiale. I *Bodies that matter* seier Butler at kjønn er «a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity and surface we call matter» (Butler, 1993, 9). I lys av dette, meiner eg at det vi ser i stykket, er at Lygre utforskar det plastiske og ikkje-determinerte ved den kjønna kroppen ved å gi karakterane eit utvida handlingsrom. Lygre utfordrar altså handlingspotensialet deira ved å tvinge dei til handling i ein omgjevnad som dei ikkje er vande til å handle i. Dei får slik moglegheita til å utforske grenser for kjønnsperformativ handling på ein måte som ikkje vil vere mogleg utanfor fiksjonen.

5.2 Form

5.2.1 Forteljarstemmer

At karakterane speler ut desse hypotetiske situasjonane, samstundes som stykket i hovudsak er organisert rundt Jeg, er mogleg fordi teksten har fleire lag som lesaren vert introdusert for i forfattarinstruksen:

«Det er tre tekstnivåer i skuespillet. Det vanlige replikkførende, den halvfeite sceneanvisningsaktige og den kursiverte: språket til den som omtales.» (Lygre, 2011, upag.).

Den halvfeite skrifta vert eit uttrykk for Jeg sin overordna synsvinkel i stykket, og vert ei blanding av ein slags uttalt sidetekst og tankane hennar. Den vert ein organiserande instans som underbygger hendingane si tilknytning til Jeg sitt liv, sjølv om stemma omtalar Jeg med både «jeg», «hun» og som del av eit «vi». Stemma er vidare nærare ei episk førstepersonforteljing enn vanleg teaterdialog.

Det replikkførende tekstnivået svarar til vanleg hovudtekst og dialogbasert interaksjon. Når karakterane også har replikkar i eit tredje forteljarperspektiv, er det som stykket fører éin

polylogisk refleksjon når vi ser bort frå første, sjette og sjuande scene som er monologar. Det tredje forteljarperspektivet er førestilt dialog og interaksjon – eit skodespel i skodespelet eller ein innskoten dialog i dialogen. Det realiserer den dramatiske konstruksjonen av stykket sine mange situasjonar som karakterane «medopplever», framfor å gjere situasjonane til historiefragment karakterane ikkje eigentleg er ein del av. Sjølv om det utheva forteljarperspektivet understrekar Jeg sin posisjon i stykket, overstyrer ikkje Jeg den dramatiske handlinga. Dei polylogiske trekka som finst i somme situasjonar, og som liknar dei polylogiske trekka eg kommenterte i lesinga av *Dager under*, viser dette. Vi kan slik ikkje snakke om ein einskapleg «epic I as stage manager» (Szondi, 1987, 83). Jeg opplever heller den dramatiske konstruksjonen på lik linje med dei andre karakterane.

Skiftet mellom replikkførande og omtalende forteljarperspektiv vert som «zapping», og kan verke fragmentarisk når det realiserer ulike situasjonar som ikkje naudsynt treng å vere knytt til kvarandre. Ei mogleg lesing av stykket kan slik vere å sjå det som ein presentasjon av ulike fragment eller bolkar, som delar av ein idé som er meir formbestemt enn eit einskapleg og handlingsstyrt plott. I motsetning til ei slik lesing, vert Jeg sentrum for eit heile gjennom måten forteljarperpektiva er organisert på. Stykket vert då ein refleksjon som krinsar rundt ulike former for relasjonell interaksjon og fraksjon sentrert rundt Jeg. Slik må ikkje det fragmentariske vere noko som svekker stykket som heilskap – det er heller eit poeng for utforsking av samhandling og «medopplevelse» i dei ulike situasjonane.

5.2.2 Struktur

Vi møter karakterane, situasjonane og førestillingane gjennom åtte scener komponert i eit strengt mønster. I første, andre og tredje scene, møter vi høvesvis éin, to og tre karakterar. I dei følgjande tre møter vi motsett tre, to og éin. I dei siste to ser vi éin og to. Dette gjer utforminga av scenene særskilt viktig for korleis vi ser dei relasjonelle banda mellom karakterane. Namna på scenene skisserer ein tidsakse og utvikling i stykket. Slik vert scenene episodiske. Første til sjette scene er namngitt som «Det begynner», «Øyeblikket etter», «Timen etter», «Dagen etter», «Uken etter» og «Måneden etter». Namna på scenene peikar slik på eit lenger og lenger tidshopp mellom scenene. Det skjer eit skifte i overgangen til scene sju, som har namnet «Samtidig». Vidare følger scene åtte som «Senere». I desse to møter vi Min Mann, og scenene står som ein parallell, men relatert, forteljing til historia om Jeg. Denne omtalar eg vidare som «pendanten».

I første og sjette scene møter vi Jeg åleine, i andre til femte også Min Venninne, i tredje og fjerde også Min Venninnes Datter. Når ein ser på staden, bevegar karakterane seg frå det «etablerte» utgangspunktet i bygningar i dei tre første scenene. Når bygninga dei er i rasar saman, må dei reise. Overgangen til fjerde scene utgjer altså eit vendepunkt. I sjette scene er Jeg tilbake i ei bygning att. Scene seks er heilt omvend i høve til i scene éin: I scene seks er ho åleine i ei folkemengd og eit framandt hus (87) – i scene éin er ho åleine i det trygge huset sitt. Den symmetriske organiseringa av scener og karakterar vert førande for ei sirkelrørsle i plottet som er sentrert rundt Jeg. Denne vert underbygd av ei geografisk flytting i ein «heime-borte-heime»-modell som endar med at Jeg er tilbake i ei bygning i sjette scene.

Korleis karakterane vert flytta i tid og rom i stykket, utfordrar også denne heime-borte-heime-modellen, fordi handlingsplanet blir prega av dei hypotetiske hendingane. I resepsjonen viste eg til Thygesen, som peikar på at på at kroppar og rom vert kledde med ord i Lygre sine stykke (2014, 50). Slik er rommet avhengig av å bli framstilt i dialogen, som særleg liknar det vi såg i lesinga av *Dager under*. Stadane er først og fremst viktige på grunn av funksjonen dei har for den dramatiske handlinga. Slik er stadane i stykket framstilt som trygge og utrygge med utgangspunkt i karakterane sine handlingar på dei. Huset til Jeg og Min Mann er framstilt som avskore frå omverda, ved at Jeg set det opp mot leilegheitene (8).

5.3 Handling: Relasjonar i tid

5.3.1 «Min Mann kommer»

I første scene møter vi Jeg åleine i huset der ho reflekterer over tilværet, kva som er trygge rammer for livet hennar, og kva det er å vere sterk og svak. Ho har ei ambivalent haldning til relasjonar til andre menneske, og sit åleine i eit hus og spør seg «Hva skal jeg med mer av verden?» (ibid.). Ho ser at relasjonar til andre kan føre til konfrontasjonar, sorg og skuffelse, men er samstundes avhengig av andre for å eksistere. Ho gjentek «Jeg har det godt» (ibid.) i scena, og det vert eit slags mantra for korleis ho *bør* oppleve livet sitt. Ho peikar også på menneska rundt seg når ho insisterer på dette, og uttrykker slik at ho er avhengig av andre. I scena handlar Jeg i ein hypotetisk situasjon med ei mor. Dette skjer i det kursiverte tekstnivået. Ho knyter styrke og lukke til morsfunksjonen, og fastslår at «ingenting er viktigere» (10). Slik ser Jeg også seg sjølv ut frå førestillingar av andre menneske sin levemåte. Dette vert intensivert når ho må handle i denne levemåten sjølv i Lygre sin dramatiske konstruksjon. Vidare set ho saman sine næraste i ein nesten-familie: «Jeg har det godt. Jeg har Min Mann. Jeg har min venninne. Hun har en datter. Vi er nesten som en familie.» (11). Den innleiande refleksjonen

hennar rundt eiga styrke vert slik ironisk. Dette skjer gjennom hennar handlingar som ei kvinne som definerer si styrke ut frå morsfunksjonen, og som ho ikkje liknar.

Når Min Venninne kjem i scene to, vert vi introdusert for at dei begge er særleg avhengig av ein relasjon til éin annan – Jeg til Min Mann og Min Venninne til Min Venninnes Datter. Sistnemnte er med dei for å spele ut fleire av dei simultane situasjonane. Min Mann kjem derimot ikkje, sjølv om vi fleire gongar får høyre at Jeg veit at han kjem (15). Min Venninne omtalar også sine eigne relasjonar med familieomgrepet – med dotter si, men utan ein mann (14), og dessutan omfattar ikkje dette familieomgrepet venninna, som Jeg sitt gjer (11). Ei heteronormativ forståing av familien, og «kvinne» i ein familiekontekst, kjem slik klart fram hjå karakterane. Ser vi på «kvinne» og «familie» som språkleg storleikar, går venninnene med ulike tankar om innhaldet i omgrepet, og lever med avstand til omgrepet på heilt ulike måtar. Likevel vert morsfunksjonen underbygd som noko stabilt og evig, og å verte mor står slik som noko ei kvinne i ein familien bør gjere. Dette blir vidare understreka når Jeg og Min Venninne førestiller seg ei døyande kvinne med born og seier: «Du vil alltid være deres mor» (26).

Min Venninnes Datter kjem i tredje scene, og dei tre karakterane handlar i ulike relasjonelle brotsituasjonar. Desse blir dramatiserte som valdsame hendingar i ein samanrast restaurant. Den innverknaden relasjonsbrot har på oss vert slik sett på spissen i stykket, som symbolske dramatiseringar av krisesituasjonar der livet står på spel. Nokre av desse vil eg særleg sjå nærare på når eg diskuterer relasjonane mellom Jeg og dei karakterane. Dette fordi dei situasjonane ho handlar i på dette punktet i stykket, er særleg sentrale i transformasjonen av henne. Ho får mindre tru på at mannen skal kome attende gjennom andre og tredje scene, noko ho samstundes nektar for. Dei andre seier at dei må vidare, Jeg at «Min mann kommer. [...] / Si noe.» (47). «Si noe» viser at ho vil at dei andre skal bekrefte det ho seier. Når dei ikkje gjer det nektar ho for situasjonen: «Han elsker meg. Det er ikke over» (ibid.). Utfallet av handlinga er slik heller at ho undergrev sitt eige truverd. Ho lever i ein illusjon av at Min Man skal kome til henne, og forsøker å halde denne oppe med eit rop om hjelp og stadfesting frå venninna. Det verkar heller ikkje som ho trur på det ho seier sjølv. Som følge av den førestilte «restaurantscena» reagerer Jeg som nokon faktisk har sådd tvil om samlivet hennar.

5.3.1 «Min Mann kom ikke»

Førre scene kan gjerne sjåast som eit dramatisk høgdepunkt med symbolsk tyding. I simultane førestillingar ser vi at relasjonsbrota som skjer Jeg blir illuderte, og i følgjande scene ser vi ein fallande handlingskurve, der dei førestilte situasjonane også fokuserer på relasjonsbrot. scena

byrjar med at Jeg uttalar «**Min Mann kom ikke**» (48). Ho har innsett at ho ikkje kan vente lenger på han, og sjølv om ho ikkje er klar for dette brotet sjølv, har ho ikkje noko anna val enn å reise. Dei tre kvinnene har kvar sin koffert, og køyrer så langt bort dei kan kome (ibid.). Følgande går fokuset på relasjonsbrota over frå å angå Jeg til å handle om Min Venninnes Datter sin overgang til vaksenlivet. Slik er relasjonen mellom mor og dotter i sakte oppløysing.

«Reisa» til kvinnene fører dei vidare til ein stad ved havet, der dei sit ser over til ei øy. Dei ventar på ein båt som skal ta dei over, og førestiller seg menneske som må redde seg sjølve ved å symje. Dei går inn i «medopplevelse» av ein situasjon med ein gut, mor hans og kjærasten hans som må redde seg frå ei krise. I denne situasjonen sym han frå mora og kjærasten (58). Denne utforskar grensene for kjærleiken mellom det unge paret, og mellom mor og son, som eg tek for meg i drøfting av kjønnsperformative handlingar knytte til parforholdet og foreldra sitt forhold til borna.

Båtmotivet vert teke oppatt som byrjinga av scene fem. No har Min Venninnes Datter reist med ein båt som kvinnene seier «var raskere enn vår» (61), og blitt ein del av ei gruppe unge kvinner. Venninnene ser eit utbrent bål. Den raske båten les eg som eit bilete på ulike moglegheiter knytt til kvinnene sin alder. Det utbrente bålet underbygger dette som eit klisjéfylt symbol på enda kvinneleg fertilitet. No går kvinnene inn i ei førestilling av andre modne kvinner, som utgjør ein venninnejeng på hyggetur. Før dei går inn i situasjonen seier Jeg: «en gang vil det være oss» [...] En gang er det oss» (65-67). Når Jeg seier: «De tenker ikke på dette [...] de vet om oss» (66) les eg dette som eit bilete på Jeg og Min Venninne som i framtida har gjennomgått ein erkjenningsprosess knytt til livet som går, og korleis dei vil sjå tilbake på tida dei er i no. Kvinnene sin situasjon vert ein ynskjedraum om eit bekymringslaust liv der dei kan leve som modne kvinner, men vere nøgde med livet.

Venninnejengen på tur vert eksponert for ein trugsel utanfrå – ei krise ein annan stad. Dei ringer eit gjevarnummer for å donere pengar, og har slik løyst trugselen sin relevans for dei. Dei sit sjølve med godt samvit, men det viser seg at dei har ringt feil nummer (72), og det ironiske ved måten dei lettar samvitet på vert tydeleggjort. Hendinga gjer måten vi donerer ressursar til menneske i krisesituasjonar på til ein slags klisjé. Måten Lygre framstiller dette i stykket, får det til å skine gjennom at karakterane etablerer godt samvit på tross av store skilnadar i levestandard i verda. Den viser også at måten kvinnene handlar overfor kvarandre på, er kollektivt retta. Motivasjonen bak å donere er først og fremst å verke «god» for dei andre, ikkje å hjelpe dei kriseramma. Det gode samvitet blir slik skapt i gruppa – dei får det ved å gjere som andre dei ser har godt samvit, og vise seg sjølve som gåvmilde. Når ei av mødrene i gruppa

får telefon frå dotter si, vert det oppstyr, og ho må forlate dei (75). Slik framstiller hendinga korleis ein handlar mot menneske i vanskelege situasjonar ut frå sin relasjon til dei.

Kvinna som reiser etter dotter si og frå venninnene, illuderer i sin tur eit komande brot mellom Jeg og Min Venninne. I siste scene har brotet skjedd, og vi møter Jeg i eit rom utan alle dei som har blitt presenterte som hennar næraste relaterte. Ho er likevel ikkje åleine, men i ei folkemengd som er samla inne i ein hall. Det har skjedd ei omvending i Jeg sin situasjon frå første scene der ho var åleine i huset sitt. Ho ser at Min Mann og Min Venninne ikkje lenger er hennar. Den nye situasjonen endrar henne frå kjempande til apatisk, og ho ser ikkje si eiga tyding for andre.

I retrospekt får vi vite at Min Venninne byrja å leite etter dotter si etter dei skildest, og at Jeg hadde moglegheit til å delta i leitinga. Ho tenker likevel at Min Venninne ikkje vil vere saman med henne, og har forlate venninna (83). Ho ser ikkje seg sjølv som viktig nok, og peikar på at ho kanskje «er en annen, uten å vite det» (ibid.). Slik har ho heller ikkje lit til seg sjølv eller sine eigne vurderingar. Først no, når ho er fortvila og åleine, får vi vite at ho har mista eit born. Dette forsterkar legitimiteten til «kva dersom»-situasjonane sentrerte rundt morsrolla som ei mogleg røynd for Jeg. Ho uttrykker effekten alle relasjonsbrota har på henne: «**Jeg forsvinner i mengden. Jeg løses opp**» (84). Transformasjonen Jeg gjennomgår frå scene éin, til ho forsvinn i scene seks, blir underbygd av den symmetriske fordelinga av scener. Kontrasten mellom utgangsposisjonen og avslutninga vert stor, og omgjevnaden sin innverknad på individet paradoksal. Jeg er både avhengig av nære relasjonar, samstundes som tilværet av andre intensiverer hennar einsemd. Dei rundt henne viser hennar forsvinnande vesle tyding som individ. Som ein av alle menneska i hallen, forsvinn Jeg i mengda. Til slutt førestiller ho seg ei samling menneske som døyr av kolosforgifting, og illuderer ei kjensle av å verte kvelt av situasjonen ho er i.

5.3.2 «Min Mann er alene»

Under tittelen «Samtidig», vert ei ny historie sett i gang i scene sju, no med Min Mann som einaste karakter i scena. Tittelen etablerer ein sterk relasjon mellom historiene. Jeg seier i byjinga av stykket at: «Jeg tenker ofte på dette med samtidighet. [...] At jeg sitter her og at det et annet sted sitter en kvinne som ikke har det så godt.» (8). I Min Mann si historie vert Jeg denne kvinna. Tittelen skisserer, samsvarande med den symmetriske handlingskurva, at den historia som vert byrja i scena, er knytt til same tidsakse som Jeg si historie. Dette må ikkje vere ei nøyaktig parallell forteljing knytt til same startpunkt som forteljinga om Jeg, men den

er ei alternativ historie som følgje av samlivsbrotet mellom Jeg og Min Mann. Organiseringa av scenene knyter slik historiene om desse til kvarandre. Som pendant til historia om Jeg, vert dei siste scenene forteljinga om mannen sin reaksjon på samlivsbrotet. Her ser vi at ho er avhengig av han på ein heilt annan måte enn han er av henne.

I scena fører Jeg ordet som ein slags episert tredjepersonsforteljar i det sidetekstliknande forteljarperspektivet: «**Min mann er alene i et rom og et hus som ikke lenger er mitt og som jeg ikke vet han befinner seg i.**» (86). I historia om Min Mann sitt liv, finst det altså eit tilvære av Jeg sitt ikkje-medvit. Sjølv om det er han og En Fremmed Kvinne som utfører dei dramatiske handlingane i dei to siste scenene, ber desse preg av deira relasjon til Jeg. Min Mann er berre «min» i høve til Jeg, og En Fremmed Kvinne er berre framand fordi Jeg ikkje kjenner henne. Huset og situasjonen er også prega av henne som hans førre sambuar. Når vi ser til Jeg sin replikk «jeg vet at han blir med» (15), viser den at hennar forståing av samlivsrelasjonen ikkje har rot i røynda. Huset som blir relatert til Jeg som «**ikke lenger er mitt**» (86) peikar vidare på Jeg si livskrise, når tryggleiken hennar er plassert der i scene éin. At Min Mann også tek over huset som har vore hennar barndomsheim (7), underbygger samlivsbrotet som eit fatalt inngrep i Jeg sitt liv. Ho omtalar sjølv tydinga av huset for henne når ho skildrar det som «min mulighet og min begrensning» (ibid.). Det siste vi ser av Jeg sitt tilvære i sidetekstperspektivet er replikken «[...] **Jeg er et annet sted. Ingen steder. Jeg er borte**» (87). Dette seier ho når han omtalar samliv med andre: Ho saknar mannen framleis, medan mannen hennar lengtar etter noko nytt. Måten dei handlar ulikt på, teiknar slik ein mannleg og ein kvinneleg måte å leve i eit parforhold på.

Tittelen på scene åtte er «Senere», og i motsetnad til titlane på scenene som omhandlar Jeg, er tidspunktet «Senere» ope. Slik kan hendingane i scene åtte skje når som helst og fleire gongar. En Fremmed Kvinne må ikkje vere éin bestemt person, men kan vere fleire representasjonar av kvinner som Min Mann har eit forhold til etter Jeg. Dette står i motsetjing til scenene vi møter Jeg i, der ho forsvinn i mengda i scena med namnet «Måneden etter» (82). Scene to og åtte er like i form av at det i begge er ein nær relasjon som blir utspelt. Relasjonane er likevel av særskilte art. Viktigheita av relasjonen mellom Jeg og Min Venninne for Jeg sin eksistens, vert undergraven av Jeg si stadige venting på Min Mann som ikkje kjem. På si side ventar Min Venninne sjølv på dottera – den relaterte som er fundamental i levemåten hennar. Min Mann erklærer i motsetnad ny kjærleik til En Fremmed Kvinne i scene åtte.

5.4 Individ, omgjevnad og kjønn

Situasjonane karakterane handlar i – både dei hypotetiske og dei som skjer i den vanlege dramatiske dialogen – er samansette av ulike omgjevnadar. Dei er alle prega av overgangsfasar i livet eller andre typar relasjonelle endringar. Min Venninne ser til dømes dotter si verte vaksnare, og vi får innblikk i ein situasjon der dottera reiser frå mor si. Dottera skal over i ein livsfase beståande av eit anna fundament for hennar sosiale liv. For at ho skal verte vaksen og sjølvstendig, må dette vere noko anna enn det ho har hatt tidlegare i samvære med mora.

At karakterane dramatiserer brot og etablering av relasjonar i overgangsfasar i livet deira, blir pakka inn i eit reisemotiv i dei seks første scenene. Min Venninne og dottera ber koffertar når dei kjem inn i historia i høvesvis andre og tredje scene. At Min Venninnes Datter tek båt med ei gruppe unge kvinner, les eg som eit bilete på hennar nye relasjonelle omgjevnad. Når Min Venninne ikkje er med på denne båten, markerer dette i så måte ei endring av kor viktig relasjonen til mora er for dottera. Jeg si historie er også pakka inn i dette motivet, men ho verkar i motsetnad ikkje førebudd på dei overgangane ho opplever i livet. Samlivsbrotet hennar har skjedd plutselig, medan mora og dottera ser endringa kome.

Når vi ser til korleis karakterane handlar, og uttrykker reaksjonen sin på desse overgangsfasane, er dette sterkt knytt til kven som er til stades. Det er til dømes ein klar skilnad i korleis Jeg stadfestar eige tilvære som kvinne i scene éin, to og tre. For å sjå dei ulike omgjevnadane som ligg til grunn for korleis karakterane gjer kjønn, er det særleg tre typar relasjonell samhandling som kjem fram i stykket. Når Jeg er åleine uttrykker ho eit syn på livet som formar ei slags sjølvrefleksiv identitetsgransking i ein monolog. I neste scene møter vi Jeg og Min Venninne som venninner, og i «venninnegjengen» har interaksjonen eit preg av gruppetenking og konformitet framfor individualitet. Konformitetstanken kan vi ikkje sjå att i venninnerrelasjonen gjennom handling, men vert viktig når dei to speglar seg i kvarandre som kvinner. Dersom vi ser korleis dei gjer kjønn i dei ulike situasjonane som uttrykk for ein stabil identitet, vil venninnerrelasjonen og konformitetstanken innebere ein grunnleggande tryggleik. Jeg handlar og tenker annleis om seg sjølv når ho er åleine i høve til i samvære med Min Venninne – sjølv om ho nyttar andre menneske til å grunnkje lukke og tryggleik i første scene. Dette blir underbygt av situasjonen Jeg er i i den sjette scena. Det har skjedd ein transformasjonen av Jeg i løpet av stykket, og no som ho har opplevd dei relasjonelle brota og handla i dei situasjonane ho har delteke i, kjenner ho seg ikkje trygg åleine heller.

Når vi ser til samlivsbrotet mellom Jeg og Min Mann, spelar stykket ikkje eksplisitt ut grunnen til det, men «kaoset» som oppstod då samlivet fell saman. Det finst derimot symbolske hint i dei simultane situasjonane som illuderer ei forklaring. Jeg, Min Venninne, og Min Venninnes Datter vert sette i handling i ei bygning der veggane har rasa saman over dei (36):

«MIN VENNINNES DATTER

En av dem ligger et lite stykke unna de to andre.

JEG

Gjør hun?

MIN VENNINNES DATTER

To av dem kjenner varmen fra hverandre, den tredje ligger fastklemt til side for dem» (37)

Eg les Jeg som kvinna som ligg ved sidan av dei andre – eit bilete på den relasjonelle nærleiken mellom dei tre som vert sette på prøve, der Jeg vert sidestilt i krisesituasjonen. Jeg ser at ho er ei byrde, og vil la mor og dotter overleve situasjonen. Derfor ber ho Min Venninne om å ta livet av henne. Bandet mellom mor og dotter står slik igjen i symbolsk opphøying.

Den latente forklaringa på samlivsbrotet mellom Jeg og Min Mann oppstår når Min Venninnes Datter går inn og seier at den som skal drepe er ein mann. Ho fortel sitt syn og omformar hendinga, noko som blir mogleggjort av det polylogiske plottet. Den dramatiske hendinga blir slik vist som ei forhandling mellom fleire karakterar sine røyndsbilete:

MIN VENNINNES DATTER

Det er ikke en kvinne. Det er en mann. [...]

Det er hans kone som ligger et lite stykke unna. Hun som han kjenner nær seg, er en fremmed kvinne.

JEG

Hvordan skjedde det?

MIN VENNINNES DATTER

Tilfældigheter, bare. Ekteparet hygget seg i en restaurant, spiste, men kom fra hverandre i panikken som oppstod da bygningen kollapset. (41)

I denne «restaurantscena» les eg bygninga som kollapsar som bilete på det etablerte samlivet mellom Jeg og Min Mann. Forholdet kollapsar som følge av ei krise. Dette kan vere hans utruskap, sidan han vert liggande ved sidan av «en fremmed kvinne» (ibid.). Slik kan vi eksplisitt lese karakteren En Fremmed Kvinne frå pendanten inn i denne samanhengen gjennom namnlikskapen. Likevel er det ikkje klart om utruskapen er utløysande orsak, eller ein effekt av, problem i forholdet deira. «Panikken» kan likevel vitne om at begge er prega av ei redsle knytt til eiga framtid, no som samlivet deira ikkje fungerer lenger. Korleis dei handlar i

situasjonen, etablerer i sin tur eit klart skilje mellom ein kvinneleg og ein mannleg måte å handle i høve til samlivsbrotet på. Her vert Jeg ståande som særleg affektert av samlivsbrotet, og hennar kjønnsperformativ handlingar peikar i retning av ei kvinne som er veldig knytt til varige forhold. Mannen sine handlingar står i kontrast som ein potensiell utruskap og større evne til å etablere nye kjærleiksrelasjonar hurtig.

5.4.1 Prosjektet: Familiekvinna

I stykket vert relasjonar vist som grunnlag for handlingsmotivasjon når Jeg stagnerer åleine i eit apatisk tilvære som følge av ulike relasjonsbrot. Relasjonane er også grunnlag for korleis Jeg og Min Venninne ser på seg sjølve som kvinner. Butler si forståing av kjønnsperformativ vert her ein nøkkel til å skjønne kor viktige dei relasjonelle banda mellom menneske er for korleis vi handlar. Handlingane til venninnene formar eit slags relasjonelt hovudprosjekt der Jeg vil halde på relasjonen til Min Mann, og Min Venninne på relasjonen til dotter si. Handlingane deira, så vel som synet deira på seg sjølve som kvinner, verkar slik å vere sterkt knytt til å oppretthalde ein stabil relasjonell omgjevnad. Ut frå måten vi har sett dei omtale seg sjølve, bør denne også likne ein familie.

For å lese korleis Jeg og Min Venninne gjer kjønn, kan vi dra nytte av Foucault si forståing av familien sitt krav til kjønn sin funksjonalitet. Denne er også sentralt fordi kvinnene definerer seg språkleg ved familieomgrepet. Foucault forklarar ei seksualordning av familien gjennom to funksjonsaksar – ein allianse mellom mann og kvinne, og ein reguleringsakse mellom foreldre og borna (1999, 122). Sett opp mot funksjonsaksane kan Min Venninne vere mora som er frigjord frå mannleg dominans som hustru, og Jeg vere kvinna som er frigjord frå morsrolla men som står i allianse til sin Mann. Dei kan slik vere kvinner uavhengige av ein slik heteronormativ familiemodell, og treng ikkje vere bundne til begge aksane Foucault skisserer. I samhandling formidlar dei likevel eit problem ved seg sjølve som familiekvinner – dei ser begge ein mangel ved sin næraste relasjonelle omgjevnad, og verkar ikkje frigjorde frå ei heteronormativ familieførståing. Jeg vert kvinna som forstår familiekvinne som mor, som har mista eit born, og som i løpet av stykket også opplever eit samlivsbrot. Min Venninne vert kvinna som i motsetnad til Jeg har ei dotter, men som vi mot slutten får vite at saknar ein mann i livet sitt (81). Når vi i sjetteste scene får innsikt i venninnene si siste stund saman, har leiting etter andre nære relaterte, og lengt etter noko dei ikkje har, blitt grunnlaget for oppløysing av den nære andre dei faktisk har ved seg – kvarandre som venninner.

I staden for å frigjere seg frå handlingar som liknar desse, viser måten dei handlar på at dei dyrkar Foucault si historisk funderte familiekvinne som har sin plass i relasjon til mann og born. Dei vert nærast to metonymiske framstillingar av denne «heilskaplege» familiekvinna. Kvinnene sin viktigaste motspelar, som dei står i relasjon til som transformative aktørar for kvarandre sin måte å gjere kjønn på, er venninna. Dei er to venninner som definerer seg ut frå eit familiebilete. I høve til kvarandre, lever dei likevel to heilt ulike familieliv – den eine i ein slags «morsfamilie», den andre i ein slags «alliansefamilie». Når kvinnene opplever problem knytt til oppbrot i desse relasjonane som er fundament for levemåten deira, søker dei konformitet i kvarandre som venninner. Dette gjer at dei, og særleg Jeg, let seg slik fikserte av sine opplevde manglar. Dette skjer ved at dei ser venninna sin levemåte som normativ reproduksjon for ein måte dei *burde* ha levd som kvinne på. Desse normene reproduserer dei sjølve også i dei hypotetsike situasjonane. Her ser vi at Jeg gjentekne gongar vert eksponert for, og utspeler, mor-born relasjonen som varig og ubryteleg. Kvinnene sine kjønnsperformative handlingar viser korleis dei reproduserer ein historisk situasjon, og at dei i sin omgjevning ser at ei kvinne må vere ei familiekvinne.

Sjølv om mor-born-relasjonen er framheva i stykket, og ikkje går gjennom ei så fatal endring som samlivsrelasjonen mellom Jeg og Min Mann ser ut til å gjere, må Min Venninne innsjå den naturlege lausrivinga dottera gjer. Den relasjonelle endringa vil slik gjere Min Venninne i ustand til å berre fundere sitt liv på eininga mor-born som grunnlag for livet i framtida. At karakterane ser korleis venninnejengen kosar seg, ser ut til å vekke eit ynskje om forsoning med endringane dei opplever i sin eigen livssituasjon. Ei slik forsoning viser dei ikkje i stykket, og dei ulike prosjekta driv dei frå kvarandre. Slik går den uttalt trygge relasjonen mellom dei – «vi har kvarandre» (14) – i oppløysing.

5.4.2 Relasjonane: Mann-kvinne og Mor-Born

I stykket vert skiljet mellom relasjonen mor-born og mann-kvinne særleg synleg når Jeg og Min Venninne diskuterer korleis det er å vere den nokon «ringer når hun har det vanskelig» (80), etter at mora i venninnejengen får telefon frå dottera (75). Dette har dei begge vore for sin næraste, men det er likevel ein skilnad i måten dei har vore til for den andre på. Mellom Jeg og Min Mann har det vore eit kjærleiksband, og eit samliv med potensiale til å vere ein horisontal relasjon med utveksling av gjensidig kjærleik og omsut for kvarandre. I tillegg kan dei vere ein varig sosial partnar på same nivå. Relasjonen kan slik vere tufta på same premisser for dei to partane. For Min Mann blir det presentert ein liknande relasjon i scene åtte, der han og En Fremmed Kvinne erklærer avhengigheit av kvarandre (99). Mellom Min Venninne og Min

Venninnes Datter har det alltid vore ein mor-born-relasjon, der utveksling av forventingar og handlingar ikkje er horisontal, men blir styrt av at Min Venninne bør handle som mor. I løpet av stykket er mor-born-relasjonen fleire gongar fremja som ubryteleg og grunnleggande, men i denne scena, og vårt siste møte med Min Venninne, avslører ho at ho aldri har hatt noko etablert samlivsforhold til far til Min Venninnes Datter eller andre. Den siste replikken hennar vert: «Det de har sammen, har jeg aldri opplevd, tenkte jeg ofte» (81). Dette er først eit stort problem no som dottera er på veg over i vaksenlivet, og skal lausrive seg frå mora. Når ho ikkje har ein «alliert» samlivspartner, men ser livet sitt fundert i familien, kan dette medføre eit liv åleine.

Sjølv om dei to venninnene forsøker å halde familierelasjonane sine ved like, er forståinga dei har av seg sjølve som familiekvinner også definert ut frå ein relasjon dei saknar i livet sitt. Utan det som ville ha vore karakterane «Mitt Barn» og «Min Venninnes Mann», er dei ufullkomne ut frå måten dei ser seg sjølve som kvinner på. I Jeg sitt tilfelle ser vi ein familie som manglar eit born – eit varig fundament som motivasjon for å oppretthalde alliansen på tross av eventuelle samlivsproblem. Barnet er også målet til alliansen mellom mann og kvinne, når denne i Foucault si forståing er å regulere borna i oppveksten. Oppbrotet mellom Jeg og Min Mann kan slik vere fundert i eit sagn knytt til deira «familie». Når Jeg innrømmer å ha mista eit born (83) kan vi tenke oss at begge ynskjer å ha born. På ei anna side bør ho også ha mista moglegheita til å få eigne born, sidan ho har passert femti (7). Dette gjeld truleg både Jeg og Min Venninne, noko som blir illudert i den symbolske situasjonen der dei saman ser eit utbrent bål (63).

5.4.3 Min Venninnes Datter: Frå dotter til kvinne

Når dei betraktar det utbrente bålet, har dei blitt skilt frå ei gruppe yngre kvinner som reiser frå dei med ein båt. Båtmotivet les eg som eit symbol på moglegheiter, når det er sett opp mot det utbrente bålet. At Min Venninnes Datter reiser frå dei andre på denne måten, viser i så måte oppløysinga av relasjonen mellom henne og mora. Trass i at dei bevegar seg frå kvarandre, består relasjonen i eit slektskapsband, men den vert ikkje ein horisontal relasjon sjølv om dottera vert eldre. Min Venninne vil «alltid være[...] mor» (26), som inneber ei forventing om at ho bør handle mot dotter si på ein annan måte enn dottera gjer mot henne. Dette stiller Min Venninne i ein vanskeleg situasjon i tida framover. Ho har til no basert tilværet sitt på samvære med dottera, og sett dei to som heile «familien», men dottera kan ikkje vere ein varig samlivspartner og erstatning for «Min Venninnes Mann». Fordi ho er avhengig av sider ved relasjonen til dotter si, prøvar Min Venninne likevel å motverke endringa i overgangsfasen. For dottera verkar den relasjonstilknytte transformasjonen i motsetjing naturleg. Ho bør bryte opp med mor si for å gå vidare i livet. Ho går slik frå å vere underlagt sin forelder, til å bryte med

«familien» sin regulerande funksjon, og etablere nye relasjonelle band som vaksen. Ho kan sjåast i lys av den same motivasjonen som Jeg og Min Venninne – å vere kvinne i ein familie – men det er berre ho av kvinnene som har moglegheit til å etablere seg med både mann og born.

Lausriving mellom forelder og born oppstår som motiv fleire stadar i stykket – først i ein situasjon der ei mor skal døy frå sønene. At ho alltid vil vere mor deira (ibid.), vert ei slags forsoning med mora si tyding for borna. At ho har handla som mor avhenger vidare av at dei skal leve, og ho stagnere. Når ho dør frå dei, verkar dette berre som ein del av livet sin gang. I den utspelte situasjonen med guten som sym frå mora og kjærasten sin (58), seier denne mora at han skal symje av omsyn til seg sjølv. At Min Venninnes Datter skal lausrive seg frå mor si blir slik formidla som norm i stykket gjennom kvinnene sine handlingar, men dette er likevel ikkje Min Venninne klar for.

5.4.4 Min Mann: Kjærleiken og familien

På grunn av stykket sitt sterke av kvinnelege hovudfigurar oppstår det, som i *Mamma og meg og menn*, ein sterk kvinneleg synsvinkel. Føresetnadane for å lese kjønnsperformativ handlingar gjort av menn er slik annleis enn for kvinner. Dette er fordi det berre er éin mannleg karakter i stykket. Det finst også framstilte mannsfigurar i dei simultane situasjonane, men her er det kvinner sine førestillingar av kva mannlege handlingar bør vere, som ligg til grunn for mannsfigurane sine handlingar. Potensialet for å lese desse mannsfigurane, kan slik verke avgrensa til å kunne generalisere over menn i eit strukturalistisk grep, som i sin tur vil bryte med ei lesing ut frå Butler sitt syn på kjønn. Det stykket viser er likevel materialisering av normer knytte til mannshandlingar. Lygre sin dramatiske konstruksjon gjer at kvinnekarakterane kan handle kjønnsperformativ både i andre kvinner sin situasjon, og som menn. Dette skjer når karakterane vert sette i spel i hypotetiske hendingar, som vert del av karakterane sin situasjon og den dramatiske heilskapen. Vi ser tilsvarande at Min Venninne handlar i situasjonar relatert til oppbrot mellom foreldre og born – ein situasjon ho ikkje ynskjer for seg sjølv. Likevel handlar ho på ein måte – og vidareformidlar eit normmateriale – som gjer borna si oppløysing av relasjonen til foreldra til ein naturleg del av familielivet. Slik reproduserer ho ein konvensjon som tvingar henne og andre kvinner til å underkaste seg ein måte å leve på, sjølv om ho ikkje ynskjer denne situasjonen for seg sjølv. Slik er kvinnekarakterane sine materialiseringar av menn sine handlingar, også med på å reproducere handlingar dei eigentleg ikkje ynskjer at menn skal gjere – som å bryte samliv. Når dei handlar som menn, reproduserer dei altså normer for mannshandlingar. Eg har peika på det problematiske ved dei hypotetiske hendingane som handling ut frå Butler sitt syn. Likevel er

dei særleg interessante som ei dramalitterær utforsking av korleis kjønnsnormer kan bli vidareførte, og er her særleg knytt til vidareføring av heteroseksuell og maskulin undertrykking (1999, 44), samstundes som dei er gjort av kvinner.

I utgangspunktet berre er Min Mann sine handlingar i pendanten som kan vise individuell mannleg kjønnsidentitet. Han stiller seg likevel ikkje i opposisjon til kvinnene si materialisering av kjønnsnormer i dei hypotetiske situasjonane: «Han» sym frå kjærasten og mora for å redde seg (58), på eitt punkt i stykket er det ein mannleg lege som kjem med ein dødsbodskap (27), og kvinna som skal til å sparke i hel ei anna kvinne, vert omgjort til ein mann like før drapet vert fullført (43). «Han» er også del av dei to kvinnene sine forsøk på heteronormativt familieliv, men når dei handlar som mannsfigurar i dei hypotetiske situasjonane, viser dei ei haldning til mannen som særleg sentral i oppbrot av relasjonar. Vidare viser dei «drapsmannen» og legen, som mannlege maktfigurar. Den polylogiske førestillingsverda kvinnene handlar i, materialiserer slik kjønnsnormer knytte til mannshandlingar på ein måte som gjer mannen problematisk. Dette fordi «han» ikkje er enkel å forene med den levemåten dei krevjar av seg sjølve som kvinner.

Når vi ser på Min Mann sin måte å handle på i scene sju, mot Jeg sine handlingar i scene éin, viser det seg også eit skilje i måten mannen og kvinna nærmar seg rommet på. Der Jeg er bunden til tryggleik, stillstand og etablertheit i huset, verkar mannen å oppleve stort spelerom og moglegheiter (88). Den romlege rørsleevna til mannen underbygger den relasjonelle. Dette vert problematisk for kvinnene som ynskjer å leve i ein «familiesituasjon», når begge lever utan ein mann. Min Venninnes Datter har ein biologisk far, men det blir sagt at Min Venninne aldri hadde eit forhold til han. Farsfiguren, slik karakterane viser han, verkar mindre fast enn den nære morsfiguren. Slik han er framstilt, er mannen altså ikkje like nært knytt til ein familiemodell som Jeg og Min Venninne. Han står heller som ei utfordring til at denne skal vere mogleg å leve i.

Slik verkar skiljet mellom menn og kvinner sine handlingar særleg problematiske når det kjem til korleis dei handlar i samlivet. I stykket kjem dette også fram som ulike forventingar til måten ein bør handle på når ein har erklært kjærleik til nokon. Mennene ser ut til å vere meir opne for endringar enn kvinnene. Dette vert sett på spissen av guten som sym frå kjærasten og mora. Til kjærasten seier han: «Jeg vet det. Jeg husker hva jeg lovet deg. / Men. Det man har sagt, viskes ut av det man sier. Det er bare siste ord som gjelder.» (58). Kjærasten viser at ho heller ville ha forulukka med han, enn å forlate han.

Eit liknande skilje skal vi også sjå mellom Min Mann og En Fremmed Kvinne si tru på kor varig samlivet er. Trass i dette, er mannen sin identitetstransformasjon likevel sterkt knytt til samlivet. Dette viser Min Mann gjennom korleis han er prega av forholdet til Jeg etter samlivsbrotet, og når han søker etter å etablere nye forhold. Andre menneske si rolle for korleis vi opplever oss sjølve, forklarar Butler som at «features of the world, [...] do become 'internal' features of the self» (1999, XV). Her er sjølv et ikkje ein indre einskap, men ei førestilling av ein indre identitetsenskap som er særleg påverka av våre band til somme menneske. Korleis Jeg framleis er ein del av Min Mann sitt liv, kjem fram i monologen hans i scene sju: «Jeg setter meg i den andre stolen. Den min kone kalte sin. Min og din stol, sa hun.» (87). Han har minner frå eit langt samliv med Jeg, og sitatet vert bilete på korleis slike minne særleg kan vekkast av objekt som stolen, som i deira samliv er ritualisert som «min stol» av Jeg. Når dei ikkje er saman lenger, seier Min Mann at huset verkar framandt for han (86), og at minna vil prege han i lang tid: «Jeg ser omgivelser jeg ikke kommer til å glemme» (87). Etter å ha uttrykt at han framleis er knytt til Jeg, skjer likevel ei endring når Min Mann snakkar om ei kjærleikshistorie, og seier: «I noen netter, kanskje. Så er vi to.» (ibid.). Jeg er då kommenterande instans for siste gong, og seier: «**Og så er mitt liv over. Hjertet slutter å slå, kroppen er ikke lenger i bevegelse. Jeg er et annet sted. Ingen steder. Jeg er borte**» (ibid.). Når Min Mann knyter band til ein annan, vert Jeg si tyding for han altså sterkt redusert. Sjølv om han har minner om Jeg som vekker assosiasjonar til henne, ser det slik ut som desse vert viska ut eller erstatta.

5.4.5 En Fremmed Kvinne: Kvinner, menn og ny kjærleik

Når En Fremmed Kvinne kjem, vert utruskapsmotivet flytt frå noko sagt til noko gjort. Karakternamnet hennar indikerer eit slags trugsmål mot forholdet mellom Jeg og Min Mann. Dette kan få oss til å assosiere henne med ein «femme fatal»-figur i førstninga. Ho er likevel berre ei anna kvinne som erklærer sin kjærleik til Min Mann. Ho verkar å ha gjort eit stort offer for å vere saman med han: «Ditt valg er lettere enn mitt [...] Jeg har mistet min familie. Mitt eget blod. Du har brutt et giftermål» (94). Ho ser også mannen sitt offer, men meiner at det familierelaterte offeret er viktigare. Vi veit ikkje kva familieband det er snakk om, men sett mot diskusjonen av fars- og morsfunksjonen i stykket, kan vi tenke oss at det var mann og born ho forlét. Dette er likevel ikkje skrive eksplisitt.

Sjølv om det nærast er som En Fremmed Kvinne «erstattar» Jeg, må vi merke oss at Min Mann held fram med å vere avhengig av ein samlivspartner. Mannen har slik ikkje mindre behov for relasjonelle band enn kvinna, men måten «han» og «ho» lever ut behovet for samliv på i stykket, artar seg annleis. Min Mann og En Fremmed Kvinne diskuterer bandet mellom seg, og seier

begge at det er ein type kjærleik dei ikkje har kjent før (ibid.). Ser vi dette opp mot Min Mann sin replikk om at nokon forhold er så langvarige at dei «da er livet» (87), står vi også ved eit skilje mellom ny kjærleik og kjærleik i varige samlivsrelasjonar. En Fremmed Kvinne har sett familien som fundamental for henne, som den er for dei andre kvinnekarakterane, men i same vending bryt ho med ein familie for å inngå i samliv med Min Mann. Slik viser ho forelskinga og ny kjærleik som den største motivasjonskrafta for å etablere og bryte relasjonar. Denne vert slik fatal for både hennar familieliv og Min Mann sitt varige samliv. Kjenslene mellom dei definerer kven dei er på nytt, og dei framstiller seg som delar av ein einskap: «Vi er snart ett nå» (96). Denne einskapen vert ståande som den nye storleiken for karakterane sitt handlingsrom, også i språk og tankar: «Dine tanker og mine skilles ikke lenger ad. Det du sier vil også gjelde meg» (99). Opplevinga av relasjonen mellom dei vil slik vere grunnleggande for synet deira på seg sjølve.

Min Mann problematiserer likevel alliansen: «Ingenting varer. [...] Stemmer som er viktige en stund, er plutselig glemt» (95). En Fremmed Kvinne seier i staden at det «vil vare ut vår tid» (ibid.). At også den kvinna som bryt med familien, og er ein potensiell del av Min Mann sin utruskap, har tru på lange samlivsrelasjonar, meiner eg er viktig for å understreke skilnadane mellom ei mannleg og kvinneleg syn på samlivet. Når kvinnene også peikar på familien for å forklare livet sitt på, les eg skiljet som fundert i innhaldet til mor- og farsfunksjonen i stykket. Mor er framstilt med større fysisk og kulturelt band til barnet enn far. Dette medfører større nærleik i relasjonen, men også større plikter. Slik er den kvinnelege tilnærminga til samlivet fundert på å finne ein alliert som kan støtte henne i lang tid gjennom morskapet. Dette er også ei innstilling som kjem til uttrykk i En Fremmed Kvinne, trass i at ho ikkje skal få born med Min Mann. Ho er «for gammel til å begynne på nytt» (98).

Det siste poenget viser vidare eit biologisk skilje mellom mann og kvinneleg fertilitet. Kvinnene sitt liv vert vist som syklisk og knytt til tre livsfasar – dotter, mor og moden kvinne. Dei største moglegheitene til relasjonell mobilitet har kvinnene i overgangen til livet som mor, som vi ser når Min Venninnes Datter vert del av dei unge kvinnene på båten. I same situasjonen står Jeg og Min Venninne og ser i eit utbrent bål, og merkar at eit liv med potensiale til å få born er over, noko som også gjeld En Fremmed Kvinne. I dei hypotetiske situasjonane i stykket, finst det menn som vert etterlatne, men mannen er ikkje prega av eit syklisk liv på same måte som kvinna. Mannen har ikkje dei same pliktene til barnet, og er ikkje prega av livssyklusar på same måte. Han har heller moglegheit til å etablere og bryte relasjonar uavhengig av kva livsfase han er i, noko som er ei mogleg forklaring på kvifor han nærmar seg nære relasjonar på ein meir

flyktig måte. Skiljet mellom menn og kvinner si tilnærming til samlivet i stykket, kan slik også forklarast i basale biologiske føresetnadar.

5.5 Relasjonar og kjønn

Gjennom det moglege «trekantdramaet» mellom Jeg, Min Mann og En Fremmed Kvinne, og dei simultane situasjonane realisert av Jeg, Min Venninne og Min Venninnes Datter, framstiller Lygre ulike relasjonelle møter i stykket. Det oppstår transformasjon av karakterane sin identitet når relasjonelle band verte brotne og etablerte. Dette har gitt grunnlag for å sjå kjønnsperformativ handlingar som formar menn og kvinner i stykket. Desse teiknar særleg eit bilete av normer knytt til menn og kvinner sine ulike tilnærmingar til samlivet.

Måten stykket undersøker eg-et i *Jeg forsvinner*, peikar mot viktigheita av andre menneske for vår opplevde kjønnsidentitet. Karakterar med namn etter eigeomsrelasjonar set dette på spissen, når eg-et både blir fragmentert og sett saman på bakgrunn av dei etablerte relasjonane det har til andre i stykket. Når siste relasjon er broten, er det ikkje noko att av Jeg. Måten ho lever i avhengigheit av andre på, er fundert i at ho opplever seg sjølv som kvinne i ein familie. Dette familiesynet liknar Foucault si utgreiing av familien fundert i funksjonsaksar, som forklarar eit kjønna individ som er fundert i sin familiefunksjonalitet. I dette biletet lever ho likevel utan at familierelasjonane er til stades. Dette kan forklare Jeg sine handlingar mot sine næraste, og motivasjonen hennar for å etterleve desse relasjonane over tid.

Måten menn og kvinner i stykket handlar kjønnsperformativ på, skaper ei ganske konvensjonell deling. Karakterar og figurar handlar i ulike krisesituasjonar i eit moderne globalsamfunn, og særleg kvinnene verkar motiverte til å dyrke dei grunnleggande nære familierelasjonane når krisene rammar dei. Dette skaper i så måte eit skilje mellom menn og kvinner. Her er kvinnene trufaste og dedikerte i sin relasjonelle omgjevnad, medan mannskarakteren og mannfigurane i større grad er rørlige, impulsive og utforskande. Maktuttrykk som autoritet og vald har ikkje stort fokus, men er også knytt til mannfigurar.

At dei fire kvinnekarakterane verkar trufaste og dedikerte, vil eg grunngje ved enkle karakteristikkar av dei kjønnsperformativ handlingane deira. Når det kjem til Jeg, verkar ho å vere særst etablert, og framfor alt «hustru» til Min Mann. Dette skjer sjølv om ho ikkje lever likt den familienorma ho sjølv reproducerer og forklarar relasjonane sine ut frå. Trass i at ho innrømmer at ho har mista eit born, gjer ho ikkje noko stort uttalt poeng av dette. Dette kan likevel vere ein underliggende mangel knytt til hennar eige bilete av seg sjølv som kvinne. Den vert understreka når ho betraktar seg sjølv i lys av korleis den nære venninna hennar lever som

kvinne på ein måte som avvikar veldig frå hennar liv. Min Venninne undergrev på si side behovet for ein kjærleiksrelasjon til ein annan. Likevel vert saknet formulert, utan at dette er noko ho handlar ut frå i stykket. Ho dedikerer seg heller fullt til dottera. Min Venninnes Datter gjennomgår i sin tur ein relasjonell transformasjon knytt til ein overgangsfase i livet. Ho må bryte opp med mor si for å gå vidare frå livet som underlagt sin forelder, til å verte vaksen kvinne. Fordi ho er avhengig av relasjonen til dotter si, prøvar Min Venninne å motverke endringa som skjer naturleg når barnet bryt opp dei tette banda til mora som omsorgsperson. Handlingane deira problematiserer tilværet som mor. Den siste kvinnekaraktern er En Fremmed Kvinne. Trass i at ho presenterer Min Mann sin potensielle utruskap mot Jeg, verkar ho trufast og dedikert når Min Mann seier at ikkje noko forhold varar for alltid (95). Ho presenterer likevel eit motstykke til Jeg og Min Venninne, så vel som til ei kjønnsdelt handlingsnorm i stykket knytt til samliv. Dette fordi den nye kjærleiken ho føler for Min Mann får henne til å bryte med sitt tidlegare familiesamliv.

Med utgangspunkt i kjønnsperformative handlingar som er knytt til kvinnene i stykket, kan vi sjå at avstanden mellom opplevd kjønnsidentitet og normative føringar vert stadig større for Jeg i den nye livssituasjonen ho er i. Når ho opplever tvil om at Min Mann kjem til henne, vert ho meir og meir hysterisk. Følgande vert ho stadig meir apatisk og isolert, når ho tek innover seg at Min Mann ikkje kjem til å kome. Samstundes ser ho heile vegen Min Venninne, som har ei dotter, og verkar å klare seg utan ein mann. Von der Fehr les Jeg ved å karakterisere henne som ei kvinne som har mista eit born (2016, 337), men dette er ikkje noko vi får vite før heilt i slutten av stykket. Transformasjonen av Jeg sitt syn på seg sjølv som kvinne går heller mot at dette blir viktig for henne. I byrjinga kan ho leve sin eigen «familieløgn» utan eit born. Etter samlivsbrotet med Min Mann kan ho ikkje det.

Alternativet, sidan måten ho lever på vert radikalt endra, vekker redsla i henne – redsla «for ikke å bety noe for andre. Og dermed forsvinne» (Fidjestøl, 2013). Som vi ser i von der Fehr sin karakteristikk av Jeg, kan kjensla av å ha blitt barnlaus vere underliggande, sjølv om den ikkje er uttrykt. Skal vi sjå på årsaker som kjem til syne i stykket, er det likevel meir nærliggande å sjå kjensla som vekt av Min Venninne sine kjønnsperformative handlingar. Jeg blir stadig eksponert for ei kvinne ho er nært relatert til, men som lever på ein måte som er fullstendig ulik hennar. Etter at ho har erkjent brotet med mannen, vert denne levemåten ei alternativ førestilling for Jeg om korleis ho kunne ha unngått å verte åleine. Relasjonen mellom mor og born ser ho slik som den mest intense avhengigheitsrelasjonen som kan få redsla i henne til å forsvinne. Slik ser ho heller ikkje det problematiske ved morsfunksjonen,

som Min Venninne opplever. Når Jeg slik ser korleis andre kvinner lever, og vert kasta inn i handling i førestilte situasjonar, viser ho fram tankar og haldningar til kvinnekjønn som viser stor avstand til måten ho lever livet på.

Både Jeg og Min Venninne handlar ut frå eit ynskje om å leve i ein familie dei ikkje har. Når dei førestiller seg ein venninnegjeng, viser dei ein underliggande konformitetstanke i situasjonen. Dette ser ut som ein effekt av at dei blir eksponerte for mange andre som liknar seg sjølve. Situasjonen peikar på kvinnene sin motivasjon til å handle i bilete av andre kvinner og kvarandre, og heng saman med det von der Fehr kallar generalitetsaspektet ved kjønn. Ho seier at: «kvinnen er kvinne fordi hun er sammenlignbar med andre kvinner» (2016, 337). Det von der Fehr ikkje peikar på i denne samanhengen, er at kvinnene samanliknar seg med andre kvinner fordi dei *er saman* med andre kvinner. I venninnegjengen får dette kvinnene til å handle konformt, og likast mogleg måten dei forstår dei andre kvinnene på. Overfor venninna handlar både Jeg og Min Venninne ut frå ei felles forståing om at dei lever familieliv. Dette familielivet er viktig for dei å oppretthalde – særleg fordi dei ser, og lever ved sidan av, den andre sin måte å leve som kvinne på, som i sin tur er eit liv dei ikkje klarar å leve.

Slik ser vi at kvinnene internaliserer det dei ser på som normer knytt til kvinnehendingar i sin eigen måte å handle på. Butler forklarar dette som at dei kjønnsperformative handlingane våre er styrte av straff knytt til ukonvensjonelle handlingar. Når vi tek høgde for kven som har størst innverknad på handlingane til Jeg og Min Venninne i stykket, ser vi at dei menneska som straffar oss oftast er våre næraste. Dette set Lygre på spissen ved å setje Jeg og Min Venninne i samspel. Kvinna som er forlaten av mannen sin, og kvinna som ser dotter si vekse frå henne, gjer alt dei kan for å leve etter den familienorma dei er samde om at dei lever i. Vi har sett at denne familienorma hemmar begge karakterane, men dei reproduserer den likevel.

6. Sluttspele: Ord/Kjønne

Innleiingsvis viste eg korleis særleg identitet, individualitet og relasjonar blir lyfta fram som berande tematikkar i Lygre sin forfattarskap, samt at utforskinga hans av den dramatiske forma får mykje merksemd. Eg føreslo difor at formbruken til Lygre kan skape spesielle rammer for karakterane sine tilvære som kjønne. I lesingane har eg svarande sett at fleire forteljarstemmer, polylogisk interaksjon og ulike dramaturgiske konstruksjonar av tid, stad og handling, er element som pregar Lygre sitt dramatiske uttrykk, og legg føringar for måten karakterane kan gjere kjønne på.

I løpet av forfattarskapen ser vi ei stadig større vekt på den talte handlinga. Verknaden av dette skildrar Lygre sjølv ved å peike på at orda i stykka har si «definitive makt» (Ölveczky, 2014). Dette stiller Lygre i ein sær eigen posisjon som forfattar av litteratur for teateret, som eg vil knyte til de Figueiredo si skildring av Lygre som ein utprega litterær dramatikar (2014, 463). I tekstane han produserer tek han stilling til ei vending i scenekunsten mot det performativitetsestetiske. Dette gjer han ved å skape ein talehandlingsdramatikk med fleire forteljarperspektiv. Slik vert plottet hjå Lygre prega av talt framfor spelt handling, og styrkar teksten si rolle i den moderne teaterinstitusjonen. Slik meiner eg Lygre lukkast i å møte dei performativitetsestetiske verkemidla eg skildra i teoridelen, som utfordrar teaterteksten i det moderne institusjonsteateret. Hjå Lygre har vi heller sett at det performative er fundert i tekstane som språklege hendingar.

Å lese dei utvalde stykka til Lygre med kjønne som nærlesingspunkt har, utover å vise korleis kjønne blir realisert, tematisert og diskutert, vore grunnlag for å sjå samanhengen mellom formuttrykk og karakterteikning. I stykka har eg sett tematiske fokus som kjem att og legg føringar for korleis vi kan forstå kjønne. Kjønne er avgjerande for karakterane sine handlingar i høve til staden dei er på, språket dei brukar og omgjevningane dei møter. Korleis formbruken påverkar karakterane si moglegheit til å materialisere ein kjønna kropp, kjem ulikt til uttrykk gjennom forfattarskapen. Likevel er det nokre trekk som går att, og desse kan særleg knytast til Lygre sitt skjerpa grep om den talte handlinga i skodespela.

I det avsluttande kapitlet tek eg opp linjer i forfattarskapen, kjønnestematiske som formmessige, og diskuterer det eg har funne ved å lese Lygre i lys av dei teoretiske perspektiva eg har gjort greie for. Slik søker eg også å sjå grensene for teoribruken min, og kva i forfattarskapen teorien ikkje kan kaste lys over, men berre litteraturen kan fortelje oss noko om.

6.1 Linjer i forfattarskapen: Utforsking av «ordenes definitive makt»

Utgangspunktet for ei samanlikning av formuttrykk i Lygre sin forfattarskap må byrje med debutstykket *Mamma og meg og menn*. Her vi finn ei meir tradisjonell deling mellom hovudtekst og sidetekst. Forfattarinstruksen er kompleks. Her gjer Lygre både greie for eit tenkt tal skodespelarar som skal spele karakterane, tid- og stadfesting av plottet, og ein refleksjon rundt karakterane sin språkbruk. Sistnemnde er særleg sentral når vi møter karakterar som lir av ei slags fysisk handlingslamming som følge av språkbruken sin. Dette skjer ved at dei opptrer i både monolog og i dialog, og i fjerde akt også i ein slags førestilt interaksjon. Vi får tilgang til ei verd av uttalte refleksjonar og kjensler, som karakterane korkje synleggjer for dei andre eller handlar i tråd med utanfor språkplanet. Som lesarar eller tilskodarar har vi slik større høve til å skjøne karakterane sine handlingar i situasjonar og konflikhtar, enn dei har til å skjøne kvarandre. I dei seinare utgjevnadane meiner eg at denne vekta på tale framfor handling er sentrum for eit dreiepunkt i forfattarskapen, der den talte handlinga blir utforska på vegen mot nye formmessige løysingar.

Ei deling mellom sidetekst og hovudtekst finn vi også i *Brått evig* (1999), men i *To skuespill* (2005) finn vi to stykke i ei ny form der karakterane vekslar mellom «sitt førende scenespråk [...] og en mer distansert tredjepersonsform» (ibid., 9). Omtalen av forteljarstemmene er heilt lik i *Dager under*, og i lesinga viste eg korleis dei formar dialog og hyperreplikkar. Eg skildra også at forma er prega av ein tekstleg «polylogi», og eg viste slik at teksten ikkje berre er organisert i fleire forteljarstemmer. Plottet kjem til syne som ei samansetjing av fleire røyndsbilete som tidvis opponerer mot kvarandre og endrar handlingsløpet. Effekten av dette er særleg stor i *Dager under*, når det først er her vi har stemmer som rører seg uavhengig av sidetekst. Den uttalte handlinga er slik førande for korleis vi kan forstå plottet, og vi har sett korleis denne kan endre det som hender ved å uttrykke noko som motset seg det som har hendt. Fysisk mishandling skjer som sagt framfor gjort i stykket, men i denne dramatiske løysinga fører den til stor affekt hjå dei som vert råka, fordi handlinga er replisert.

Vidare i forfattarskapen ser vi eit framhald i rørsle mot eit enklare tekstuttrykk som dyrkar dei parallelle stemmene og handlinga som ikkje er realisert utanfor talen. I intervju med Eva Fretheim peikar Lygre på at *Mann uten hensikt*, *Dager under* og *Så stillhet* er ein trilogi med spor etter same karakterar (2009). Likevel er det klare skilnadar i utforminga. Sistnemnte er også utforma med to forteljarperspektiv, men her er det tre karakterar som byrjar kvar scene med å diskutere situasjonen dei skal dramatisere. Deretter spelar dei situasjonen, for så å trekke seg ut og diskutere det som nettopp har skjedd. Det finst slik ei rørsle ut og inn av simultane

situasjonar, som eg viste i lesinga av *Jeg forsvinner*. Rørsla er likevel ulik når talen vert altomfattande. Replikkane flyt mellom karakterane, og undergrev det individuelle ved dei.

Også i *Så stillhet* finst det polylogiske, og stykket ber preg av eit plott som vert til i dialog mellom karakterane. Dette er ikkje ført vidare på same måte i *Jeg forsvinner*. Her finst det i dei hypotetiske situasjonane vi har sett karakterane gå inn i, og det polylogiske viser seg i ei felles forsøkt «medoppleving» av situasjonen. Stykket er likevel organisert rundt Jeg, noko som medfører at plottet og tidsaksen kan relaterast til livet hennar. Dette er løyst ved at Lygre innfører eit tredje forteljarperspektiv som er Jeg sitt uttalte syn på hendingane som skjer. Det polylogiske ved plottet vert slik knytt til Jeg sitt liv som framdrift i lineær tid, medan det realiserer simultane førestillingar der Jeg handlar saman med andre karakterar.

Om eg skal skildre bruken av fleire forteljarstemmer som ei «rørsle» i forfattarskapen, tek denne slutt når Jeg-karakteren forsvinner som eit dramatisert episk eg i *Jeg forsvinner*. Det tredje forteljarperspektivet er berre til stades og brukt av Jeg, og når ho forsvinn i pendanten (2011, 87), forsvinn dette med henne. I dei to siste stykka til Lygre, *Ingenting av meg* (2013) og *La deg være* (2016), er det ikkje skilje mellom forteljarperspektiva. Stykka har heller ikkje sidetekst, og einskapleg handling og karakterane sin individualitet blir undergraven av den altomfattande talen. Vi kan slik sjå stykka som eit slags snakketeater der karakteren blir stemma si. Forteljarinstruksen er også teken bort, og er for siste gang brukt som ei skildring av karakteren «Menneske» som «gestalter tre ulike identiteter» (2013, 9). Denne skildringa viser korleis Lygre utforskar samanhengen mellom karakteren som individ og funksjon for stykket sitt handlingsplan. Forma gjer vidare at den talte handlinga undergrev ei spelt handling, og vi står overfor karakterar som stemmer som skaper den dramatiske handlinga i samtale.

6.2 Form/Kjønn

Ser ein dei ulike formuttrykka som del av ei utvikling på langs av forfattarskapen, er det mange ting som endrar seg. I dei første stykka finn vi hyppige sceneskifte som skaper hurtig framdrift – seinare finst det stykke som heller er prega av ein usikker eller varierende tidsakse. Andre særtrekk er gjennomgåande. Lygre brukar til dømes generiske namn gjennom heile forfattarskapen, men på ulike måtar. Nokre av desse trekka blir særleg førande for korleis karakterane gjer kjønn i stykka, og eg skal drøfte dei vidare.

6.1.2 Polylogisk røynd og «den andre» si overmakt

Det polylogiske ved stykka mogleggjer karakterar som handlar ut frå ulike røyndsbilete i same dramatiske konstruksjon. Dette skjer gjennom uttalte førestillingar om korleis karakterane ser

seg sjølv og sine handlingar, der ei uttalt førestilling tidvis opponerer med dei andre karakterane seier. Dette utgjer spesielle føresetnadane for dei kjønnsperformative handlingane deira, og gjer at handlingane vert framstilte som ei forhandling mellom individet og dei andre karakterane.

Dette skjer til dømes når Min Venninnes Datter endrar kvinna som sparkar til ein mann før drapshandlinga i *Jeg forsvinner*. Fordi ho ser på drapet som ei mannleg handling, overstyrer ho plottet og gir nytt kjønn til den figuren ho materialiserer. Dette er ikkje i tråd med korleis Butler forklarar konsolidering av den kjønna kroppen, for det er ikkje ein *varig* kjønna kropp som blir presentert i fiksjonen. Derimot viser dette dømet karakteren Min Venninnes Datter sine tankar om kjønn. Dette skjer gjennom kjønnsperformative handlingar, som her reproduserer ei norm som fremjar vald og drap som mannshandlingar. Slike handlingar manifesterer seg som ei førestilling om mannen i stykket. I *Jeg forsvinner* mogleggjer det polylogiske slik at karakterane kan dramatisere sine tenkte skilje mellom manns- og kvinnehandlingar.

I *Dager under* møter vi ein annan situasjon når polylogien gjer om Peter sitt røyndsbilete. Dette skjer når Kvinne seier at det han har fortalt ikkje er sant. Den førestillinga Peter fortel og trur på, men som Kvinne seier er usann, er sann for han i tilstanden stykket plasserer han i. Han let seg likevel overtale til å tru på ei anna sanning, utan at noko anna enn talt handling blir gjort. Kvinne viser kor nedbrotne karakterane er av Eier sitt maktspel, og svolt og redsle får både Peter og Jente til å ynskje å ta livet av seg. Vi står slik potensielt i ein situasjon der karakterane kunne blitt overtalte til å handle i lys av eit anna biologisk kjønn dersom Eier tvang dei til å tenke slik over tid. Kjønn vert likevel behandla som ein stabil kategori i institusjonen, noko som heller motverkar ei endring av kjønnsidentiteten. Ved å berre kunne handle med huset og Eier som omgjevnad, vert karakterane sine handlingar heller noko nærast krystallisert.

6.2.2 Generiske namn

Måten Eier behandlar dei andre karakterane kategorisk på, blir underbygd av at han gir dei generiske namn. Som eg vi såg i lesinga, inneber desse ei symbolsk redusering av den individuelle karakteren til å berre vere ein kropp med sin alder og sitt biologiske kjønn. Slik blir dei kategoriserte til å vere råmateriale for Eier sine forsøk gjennom namnebruken, og denne vert ei innøvd språkleggjering av karakterane si indentitetsløyse. Slik vert denne viktig som del av måten stykket framstiller Eier sin avhumaniseringsprosess. Dei generiske namna spelar også opp til ei lesing av stykket som allegorisk framstilling av maktforhold i familien. Med Eier set Lygre farsfiguren som maktperson på spissen, og utforskar maskulin undertrykking i familien.

Mamma og meg og menn brukar generiske namn på ein annan måte. Namngjeving skjer her som ein tradisjon knytt til slektsskapsalliansen og tradisjonen på Knatten. Det er likevel interessant å sjå korleis namnebruken har ein liknande effekt her som i *Dager under*. Namnet underbygger at karakterane vert kategoriserte som far eller mor, og formidlar samstundes eit normmateriale om korleis karakteren bør handle i lys av sitt kjønn. Dette gjer at individet vert framandgjort av namnet. Når Gudrun vert synonymt med mor, og Sigurd med far, vert det etablert ein stor avstand mellom korleis dei ulike individuelle «Sigurdane» handlar, og korleis dei bør handle. Ser vi til Lygre sitt andre stykke, *Brått evig*, er mannen si utskiftelegheit i familien framstilt i ei skjerping av desse generelle farsnamna. Her har fedrane namna «Pappa», «Pappa to», «Father four» etc. (1999). Slik brukar Lygre namn for å problematisere kjønnsforhold i familien. Karakterane som får like namn vert konfrontert med like normative krav til handling. På Knatten problematiserer dei kjønnsperformative handlingane deira desse normkrava på ulike måtar, fordi dei er individuelle karakterar.

Bruken av generiske namn i *Jeg forsvinner* er ikkje førande for karakterane sine kjønn i utgangspunktet, utover at dei har namn ut frå sin relasjon til Jeg, og at dette namnet inneheld eit substantiv som er knytt til deira biologiske kjønn. Dei generiske namna underbygger likevel korleis Jeg stadig vert konfrontert med at ho er lik eller ulik andre. Dette skjer når Min Venninnes Datter alltid er omtalt som dotter til Min Venninne, og det blir skapt ei slags hierarkisk språkleggjering av den relasjonelle omgjevnaden til Jeg. Effekten av denne er at ho heile tida ser kva nære relaterte ho manglar i slutten av stykket – ein mann og eit born.

Dei generiske namna underbygger også at dei karakterane opplever kan lesast som allmenne problemstillingar knytt til menn, kvinner og relasjonar. Min Mann vert representativ for fleire menn si tilnærming til samliv, og vennerelasjonen mellom Jeg og Min Venninne vert ladd med, og utfordra av, lesaren sine haldningar til ein vennerelasjon. Korleis dei handlar kjønnsperformativt i høve til kvarandre, blir slik understreka som uttrykk for normative føringar som kan angå fleire menneske, også utanfor fiksjonen. Dette gjeld også for Liv i *Mamma og meg og menn*, som kan lesast som ei dramatisering av mange kvinner sine liv. Denne effekten liknar måten namna i *Dager under* organiserer ein familie på, ved å appellere til vår forståing av kva for individ ein konvensjonell familie inneber.

6.2.3 Stad/Kjønn

Karakterane si tilnærming til staden dei er på er også prega av Lygre si formutforskning. Hjø Lygre vert stadane danna som eit dramatisk rom som blir forma i samspel mellom karakterane.

Eg har vist korleis dette rommet er funksjonelt og prega av få skildringar, og at det får eit performativt uttrykk når det først og fremst blir framstilt av karakterane sine handlingar. Slik blir ikkje staden skildra, men likevel språkleggjort i talehandlingar. Dette skjer i dialogen og replikkane, nesten heilt utan bruk av nomen som er ladde med lesaren si forståing av desse. Unntaka vert substantiv som «småbruk», «bunker», «hus» og «restaurant». Trass i desse har eg vist korleis stadane er funksjonsstadar. Knatten er ein stad langt borte, som er einbølt, utilgjengeleg og fangande. Huset til Eier er som eit fengsel med stor geografisk og symbolsk avstand til omverda. Huset i *Jeg forsvinner* er i byen, men verkar som ein trygg og skjerma stad. Slik verkar avstanden til omverda å vere ein sær viktig funksjon ved stadane. På Knatten, i Eier sitt institusjonshus og i huset i *Jeg forsvinner* verkar karakterane isolerte frå andre menneske. I Amerika, i byen eller på restaurant, blir dei eksponerte for andre.

Stadane vert viktige for å belyse korleis karakterane gjer kjønn – både fordi dei er del av karakterane sin omgjevnad, og fordi vi har sett at menn og kvinner handlar ulikt i høve til stadane dei er på. Måten karakterane sitt handlingsrom vert avgrensa av staden på, vert eksplisitt kommentert innleiingsvis i *Jeg forsvinner* av Jeg: «Jeg har dette huset. Det er min mulighet og min begrensning» (7). Når Jeg først og fremst er oppteken av tryggleik og avgrensing knytt til staden, kjem ein annan tendens til syne hjå Min Mann, som også seier «Jeg har dette huset» (86), men opplever spenning, forventingar og moglegheiter knytt til staden og livet der. I *Dager under* gir ikkje den fysiske staden karakterane handlingsrom til å gjere andre handlingar enn dei som er bestemte av Eier. Huset er i så stor grad funksjonelt forma til fordel for Eier sin misbruk, at det gjer karakterane makteslause. Slik kan det synast vanskeleg å skildre ei kjønna tilnærming til staden. Likevel finst det nokre gjennomgåande trekk som skil korleis karakterane gjer kjønn i høve til sin romlege omgjevnad, og som også kjem til syne i *Dager under*. Medan Eier har kontroll over huset, peikar Jente og Kvinne på eigarskap til det. Peter har på si side makt til å kome seg opp frå bunkeren på eiga hand. Slik verkar kvinnene mindre handlande i høve til den fysiske omgjevningen også her, samstundes som dei er sterkt knytte til den. Mennene i stykka verkar i motsetjing meir utforskande, handlande og kontrollerande i høve til rommet dei er i.

Måten mennene handlar i og kontrollerer rommet på, formar eit bilete av ein mann som i større grad enn kvinna har makt gjennom mobilitet og fysiske handlingar. Dette kan underbyggast i stykka si tilnærming til vald. Det fysiske drapet på Eier blir, trass i at det skjer i hans dramatiserte røyndsbilete, utført av Peter. Jente seier seinare at det var ho som drap Eier, og i handlinga kjem dette, som eg har peika på, til syne som ei slags etisk og språkleg drapshandling.

Tilsvarande er det ei kvinne som byrjar førestillinga av ei drapshandling i *Jeg forsvinner*, men Min Venninnes Datter gjer dette til ein drapsmann. I desse stykka vert den fysiske drapshandlinga slik ei handling som berre mennene utfører. Dette har eit illudert motstykke i *Mamma og meg og menn*, når Liv slår Sigurd som avslutning av ei scene, og den neste opnar med at Sigurd er daud. Slik finst det også ei moglegheit for at ein kvinnekarakter skal utføre ei drapshandling i kvar av dei tre stykka, men Lygre let det kvinnelege drapet stå ufullenda. Dette underbygger at vald og fysisk makt er normativt knytt til mannshandlingar.

På Knatten ser vi ei underleggjering av kjønna som også kjem fram i måtane mennene og kvinnene nærmar seg staden på. Odelsjentene er botne til slektsgarden, og mannskarakterane er i større grad mobile. Dei kjem utanfrå og har aktivitetar utanfor. Det har også mannen til Liv som, sjølv om han gjer husarbeid, jobbar som prest og køyrer dottera til musikkøving. Unntaket er inntrengaren som kjem utanfrå, men vert fanga av Gudrun, og brukt til å tilfredsstille nokre av dei behova odelsjenta har i ein mann. Liv er den einaste av kvinnekarakterane som reiser nokon stad, men når ho reiser til Amerika er ho einsam i ei leilegheit. Når ho kjem att reiser ho rundt i Noreg i ein Taxi, og står i motsetnad til mannen som køyrer bil sjølv.

Kvinnene i forfattarskapen viser seg slik ikkje som mobile i same grad som mennene, og det vert forma ein slags normkonvensjon knytt til rørsle og fysisk handling som ligg som generelle føringar for kjønna. Gjennom Liv og dottera sine handlingar, vert denne kjønnskonvensjonen utfordra, men dei handlar ikkje med stort hell. Framfor å motvise og utfordre konvensjonen sin legitimitet, gjer dei skiljet mellom menn og kvinner til noko underleg. Trass i dette underbygger måten karakterane handlar i høve til staden på eit skilje mellom menn og kvinner si handlingsevne. Dette teiknar ein maskulin dominerande tendens, der mannen har større makt til handling.

6.3 Omgjevnad/Kjønn

Lygre si teaterform opnar for at karakterane får uttrykke meiningar, tankar og kjensler. Dette gjer at vi kan sjå korleis dei er medvitne sitt eige og andre sine kjønn, og om dette er i tråd med måten dei gjer kjønn på. Trass i at Butler forklarar den kjønna kroppen som ei konsolidering av kjønnsperformative handlingar over tid, og at det sosiale kjønn slik mogleggjer fridom frå den biologisk kjønna kroppen, ser karakterane ut til å forstå kjønn som ein biologisk fundert binæritet. Om karakteren har ein manns- eller kvinnekropp, vert slik eit fundament for korleis den samanliknar handlingane sine med andre sine handlingar. Dersom karakterane sitt handlingsrom kom til syne som bestemt av ein utanforståande konstruksjon, ville det ha vore

eit argument mot ei lesing av stykka med ei poststrukturalistisk kjønnsforståing. Det vi har sett i lesingane, er i staden karakterar som gjer kjønn på éin måte og, ut frå egne og andre sine kjønnsperformativ handlingar, betraktar korleis dei *burde* gjere kjønn. Kjønnsidentiteten til karakterane verkar slik fundert på oppfatningane deira av normative føringar som kan knytast til institusjonar og normdiskursar. Eg vil ikkje forklare desse som strukturar som skaper kjønn utanfor den menneskelege handlinga, men som måten menneska sine kjønnsperformativ handlingar skaper kjønn på. Dette kjem til syne på tre ganske ulike måtar i dei tre stykka.

I *Mamma og meg og menn* blir institusjonelle normkrav til kjønn vidareført som del av slektstradisjonen på småbruket. Denne legg føringar for korleis karakterane bør handle som menn og kvinner, og tradisjonen blir formidla til odelsjenta som skal ta over småbruket og bli mor i neste generasjon. Det skjer ved at ho opplever korleis foreldra handlar i høve til plikter til arbeidsdeling og samliv. Når den eine parten i slektsalliansen handlar i slekta si interesse, blir det forventa at den andre også gjer det. Slik kan slekta sine tradisjonar og kjønnsnormer verte reproduserte over tid dersom samhandling i slekta si interesse lukkast. I *Jeg forsvinner* oppstår ei rekkje relasjonelle brot som karakterane må handle som følge av. Dette viser oss korleis karakterane handlar ulikt i høve til samliv og familieliv, og korleis dei dannar ein kjønnsidentitet på bakgrunn av synet på egne og andre sine kjønnsperformativ handlingar i høve til desse. Stykket viser også kva moglege konsekvensar ulike interesser i samlivet kan ha, og eit følgjande skilje mellom mann og kvinner i desse. I *Dager under* er institusjonen først og fremst ein mann som stenger menneske inne i eit hus, og bestemmer korleis dei bør handle som del av hans alternative forebetningsanstalt. Han gir seg sjølv utvida fullmakter til valdshandlingar og kontroll for å styre handlingane deira. Dette vert middelet for å få karakterane til å underkaste seg hans vilje. Vi har også sett at denne institusjonen legitimerer og vidarefører seg sjølv, så lenge dei innanfor handlar i tråd med han.

6.3.1 Kjønn og familien

I *Jeg forsvinner* er Jeg sin kjønnsidentitet i transformasjon som følgje av at hennar nesten-familie har brote saman. Ho lever først i forneking, men etter kvart får vi sjå korleis samlivsbrotet med mannen hennar pregar henne. For å løyse si personlege krise ser ho til andre sine liv og levemåtar. Ho betraktar korleis andre kvinner handlar kjønnsperformativ, og let seg påverke av dei. Til slutt ser ho berre kva ho sjølv ikkje er, og opplever si eiga store redsle «for ikke å bety noe for andre. Og dermed forsvinne» (Fidjestøl, 2013). Problemet hennar er slik at ho forstår det nye livet hennar, utan ein mann, som noko ho ikkje kan leve etter. Ho og venninna problematiserer «familien» hennar i byrjinga av stykket, og utan å frigjere seg frå denne

storleiken som førebilete for livet sitt, vil ho ikkje kunne verdsetje seg sjølv som kvinne. Min Venninne viser eit anna familiært problem. Ho har ikkje ein samlivspartner, og dottera byrjar å verte vaksen. Som vist kan ikkje kvinnene reetablere seg som mødrer – det kan berre Min Venninnes Datter. Kvinnelivet vert framstilt som syklisk og prega av den biologiske klokka, ein biologisk storleik som ikkje endrar seg sjølv om kvinnene lever i samlivskonstellasjonar som høyrer til i den moderne verda. Stykket viser slik aspekt ved den biologiske kroppen som kvinna ikkje kan lausrive seg frå, som er knytte til evna deira til å etablere familiære relasjonar.

I høve til kvinnene verkar mannen og farskapet mindre knytt til lange samlivsrelasjonar og varig familieliv. Dette kjem både til syne gjennom Min Mann sine kjønnsperformative handlingar, og kvinnene sitt syn på menn, slik det vert synleggjort når kvinnekarakterane handlar som menn. Mannen viser større relasjonell mobilitet, og i kontrast til det sykliske kvinnelivet verkar mannslivet varig potent. En Fremmed kvinne verkar også særskilt knytt til familien, men den nye kjærleiken til Min Mann gjer at ho bryt med denne. Ho viser slik at kvinna ikkje er determinert til eit liv i einsemd om eit samlivsbrot skjer. Sjølv om samlivsbrotet i stykket er knytt til ei handlingsnorm for menn, endrar ho også denne litt ved å bryte samliv sjølv.

I stykket viser Lygre korleis det moderne samlivet og familielivet kan vere ein problematisk kombinasjon. Eit liknande problem vert dramatisert i *Mamma og meg og menn*, men slekta på Knatten er prega av ein meir komplisert logistikk av slektstradisjonar. Denne må fungere for at samlivet skal oppfylle funksjonen sin på småbruket, og føre slekta vidare. Dette vert også underbygd av måten forma i stykka realiserer handling på som repetisjon av tradisjonar. I *Jeg forsvinner* får karakterane handle i hypotetiske situasjonar som tek opp samlivsbrot og livskriser, og som verkar transformativt på dei. I lesinga av *Mamma og meg og menn* såg vi korleis tradisjonar og samlivskonstellasjonar på småbruket vert transformerte gjennom repetisjon av fortida som ei dramatisk konstruert notid.

6.3.2 Kjønnen, slekta og tradisjonen

Denne dramatiske konstruksjonen kastar odelsjenta på Knatten frå å vere dotter til å vere mor. Det problematiske møtet i samlivet mellom mor og far skjer mellom tradisjonar knytte til slektsalliansen og individuelle førestillingar om kvinne- og mannshandlingar. Her har odelsjenta vokse opp med ein gamal slektstradisjon på det avskorne småbruket. Denne bakgrunnen har ikkje mannen hennar som kjem utanfrå, og samlivet deira vert prega av dårleg samhandling på bakgrunn av ulike syn på handlingsnormer knytte til kjønn. Ser ein til tradisjonar som jula på Knatten, vert desse transformert over tid, og skjer ulikt år etter år.

Odelsjentene måler feiringa opp mot sine minner frå barndomen, og jula vert utsliten som fruktbarheitsmotiv. Liv sine foreldre verkar som ein ganske tradisjonell binæritet, og handlingane deira skaper eit ganske konvensjonelt skilje mellom han og ho. Ho er i heimen og rører i kålrotstappen medan han er i skogen og høgg store juletre. Desse handlingane blir grunnlaget for dottera sitt syn på kva mann og kvinne bør gjere, og korleis samlivet og jula på Knatten bør vere. Problemet oppstår når Liv giftar seg med ein mann som rører i kålrotstappen, og ikkje klarar å kome heim med juletre så flotte som dei ho opplevde i barndomen. Liv og mannen hennar viser at karakterane har grunnleggande fridom til å handle som «han» og «ho» på tross av ulike normsett som vert formidla i omgjevnaden. At dei handlar med heilt ulike forståingar av kjønn, vert likevel problematisk i samlivet, og ho er ikkje nøgd med tilværet som hans kone. Eit samliv som ikkje fungerer, og som samstundes er underlagt normkrav frå slektstradisjonane på Knatten, gjer at krava til karakterane vert for store. Slik vert dei konfronterte med det store spørsmålet «Should I stay or should I go? Svikte familien eller seg selv?» (Røyset, 2009).

Den første som reiser er far til Liv, men ho veks opp likevel, og får born. Dette stiller farskapet i ei anna rolle enn morskapet på Knatten. Liv er den som kan vidareføre odelskulturen til dottera, men det dottera opplever er heller ein oppvekst prega av samvære med faren. Når han døy, og Liv ikkje er nærverande nok i dottera sitt liv før ho forlèt henne, vert Gudrun ståande utan kunnskapar om korleis ho skal leve i ein slektskapsallianse. Når Gudrun ikkje får desse av mor si, og Gudrun ikkje vert mor sjølv, går slekta under.

I *Mamma og meg og menn* spelar Lygre altså ut karakterar som reproduserer ulike normsett innanfor éin og same familie. Dette skjer når slektskapsalliansens odelsjenter møter ulike versjonar av «moderne» menn. Dramatiseringa av slektstradisjonar og samlivskonstellasjonar, viser at kjønnsnormer i familielivet er sosialt skapte storleikar som blir reproduserte gjennom kjønnsperformative handlingar. Eg har forklart slektsalliansen vi ser på Knatten, og vist korleis normene blir endra når dei vert reproduserte. Slik ser vi at normene formar karakterane sine sosiale kjønn, men samstundes at normdiskursar vert transformerte og utfordra av opponerande diskursar. Denne samanstøyten skjer ved at dei samlevande på Knatten har så ulike syn på korleis ein bør handle som mann og kvinne.

6.3.3 Kontroll innanfor husets veggar

Ein heilt anna situasjon ser vi i *Dager under*, der omgjevnaden sine band på karakterane sine handlingar vert sette på spissen. Her er det heller ikkje reproduksjon av kjønnsperformative

handlingar i mønster etter ein tradisjonell familie som dannar eit normativt skilje mellom kjønna. Mishandlingsmotivet, og stykket sitt institusjonelle preg, viser i staden korleis Eier er motivert til å likne ein opphøgd farsfigur for karakterane han har teke til fange. I fangenskapet vert dei tvinga til å gjere som han vil, om ikkje brukar han sine utvida fullmakter til vald til å straffe dei andre karakterane. Eier tek kontroll over Kvinne, som handlar tru mot hans vilje og forsøket på å ta kontroll over Jente og Peter. Her ser vi igjen ei karaktersamansetjing som liknar ein familie, men med ein annan innfallsvinkel enn den vi såg på Knatten. Eier verkar å setje saman ein familie med Kvinne som si kone, og Jente og Peter som sine born. Som vi har sett er Eier sitt makthegemoni likevel ikkje fundert som familie ut frå det Flinker kallar ein maskulin dominansideologi. Sjølv om karaktergalleriet og handlingar skaper eit familieliknande bilete av Eier sin institusjon, er denne familien ikkje realiserbar. Den er ikkje fundert på familietradisjonar og slektskap som på Knatten, eller eit behov for samliv som i *Jeg forsvinner*, men på tvang og fangenskap som vert for store inngrep i karakterane sine liv. Dette gjer at dei to unge karakterane ikkje aksepterer «familien». Den er slik umogleg, og står som eit ironiserande bilete på samansette familieeinskapar, så vel som makt og kontroll i samlivet.

Det som gjer at Eier feilar i prosjektet sitt, er at «rekonstruksjonen» av Kvinne har gjort henne ute av stand til å handle i eigen vilje. Handlingane hennar er maskinelt programmerte. Ho gjennomgår heller ein avhumaniseringsprosess og ei behavioristisk omprogrammering, enn ein rekonstruksjon i tråd med Eier sin idé om å etablere eit nytt menneske. Ut frå eit syn på kjønn som gjenteken stilisert handling, kan vi spørje kva effekten er av at Kvinne berre handlar slik Eier bestemmer for henne. Det vi ser er at han ikkje kan forme ein ny kjønnsidentitet for henne. Vi ser ikkje ein konsolideringsprosess som endrar kvinne sitt handlingsmønster, men gjenteken systematisk tvang som lammar henne, og viser at handlingane hennar berre er ein påteken og automatisert reaksjon på tvang. Dette verkar vidare å motverke transformasjon av kjønnsidentitet, fordi karakterane vert fråteke det individuelle handlingsrommet sitt, og i staden vert kontrollerte. Det stiliserte kjønnsuttrykket til Kvinne er altså noko ho er truga til å ikle seg gjennom dei handlingane Eier bestemmer for henne.

Eier forsøker ikkje å reforhandle kjønn, men når vi ser korleis kjønn er ein effekt av samanhengen mellom kjønnsperformative handlingar og reaksjonar i omgjevnaden, ser eg Eier sitt institusjonshus som ein mogleg allegori på korleis kjønn vert forma i omgjevnaden. Som Eier tvingar Kvinne til å handle slik han vil, har kjønnsnormer i omgjevnaden stor innverknad på individet sine handlingar. Eier sin institusjon set tvang og straff for gale handlingar på spissen, og framstiller individ som vert kontrollerte gjennom mishandling. Slik utforskar

stykket korleis individet ikkje er fritt, men vert handlingslamma og maskinelt programmert ut frå normer for korleis det bør handle, og straffesaksjonar for gal handling.

I stykket lukkast Lygre i å utforske ei form for ekstrem institusjonell tvang og manipulasjon som kan likne ulike institusjonar i samfunnet. Denne kan også, som vist i lesinga, peike mot problematisk praksis i institusjonar for avrusing, eller vere ein pervertert parodi på familien. Maktinstitusjonen er likevel eit anna utgangspunkt for karakterane sine relasjonelle omgjevnadar enn familieinstitusjonane vi finn i dei andre stykka. I lys av måtane familien reproduserer kjønn på, kan vi sjå Eier sin «familie» som ein alternativ logistikk der ei maskulin overmakt legg føringar for dei andre karakterane sine handlingar. Dette skjer utan at vi ser motivasjonsfaktorar som kjærleik, sosial tryggleik og seksuell reproduksjon for at «familien» skal haldast i gang. Institusjonen legitimerer seg sjølv ut frå Eier sin diskusjon om plikt til å handle, framfor å vere grunna i gode handlingar. Utforskinga av makt i relasjonar endar i sin tur ved ei illudert grense for kor stor innverknad omgjevnaden kan ha på individet, og kva verknadar desse valdsame overgrep kan få.

6.3.4 Samlivet som maktinstitusjon: Mann/Eier

Utover polylogiske trekk i stykka, har vi sett at det somme stader er karakterar i Lygre sin forfatterskap som går att, som eg kommenterte ved «trilogien». Dette gjer i så måte at innhaldet i eitt verk utfordrar innhaldet i eit anna, når eit anna verk fortel ein karakter si alternative historie. I ein av dei simultane situasjonane i *Jeg forsvinner*, verkar Jeg å vere sett i handling som Kvinne-karakteren i *Dager under*. Slik meiner eg at Jeg og Kvinne kan belyse kvarandre sine opplevingar av samlivet med Min Mann og Eier. Bandet blir konkret når Jeg seier: «et annet sted sitter en kvinne som ikke har det godt [...] Tilfeldigheter, kanskje. At hun ble plukket ut fremfor en annen» (2011, 8). Den siste delen av sitatet kan peike på måten Eier ser seg ut personar han tek inn i institusjonen. I lesinga av *Jeg forsvinner* viste eg også korleis Jeg blir til kvinna som ikkje har det godt i slutten av stykket. Likskapen mellom dei kan sjåast i lys av korleis de Figueiredo skildrar *Dager under*, som også kan passe historia om Jeg. Han skriv at stykket utforskar «hvordan avhengighet av andre mennesker utsletter ens egen identitet og integritet» (2014, 461). Jeg og Kvinne liknar kvarandre vidare når dei begge må reise frå huset dei er vande til å leve i saman med ein mannleg karakter, og det verkar ikkje som dei klarar seg som følge av brotet.

I lys av dette kan ein sjå begge stykka som dramatiseringar av ein samlivspartner sin innverknad på den andre. I *Dager under* gir Lygre ein mannleg maktperson spelerom til å kontrollere andre

karaktarar. Ser ein stykket som ei dramatisering av makt i samlivet mellom menn og kvinner, blir det eit ekstremt bilete på korleis samlivet styrkar eit skilje mellom partane i det heteroseksuelle forholdet. Dette viser at kvinner må underkaste seg mannen sin vilje, og liknar korleis Butler forklarar at det binære rammeverket for kjønn regulerer og naturleggjer maskulin og heteroseksuell undertrykking (1999, 44). Historia om Jeg kan slik handle om kvinna som tidlegare har latt seg kontrollere av mannen, og som i kjølvatnet av eit samlivsbrot kjenner seg framandgjord i samfunnet. Som Kvinne ikkje klarar seg når Eier nærast må kommandere henne ut av sitt «husfengsel», kan ikkje Jeg slutte å vente på at Min Mann kjem att til huset. Huset vert slik symboltungt som kvinnene si moglegheit og avgrensing, og står her som ein del av eit slags symbolsk mannleg maktapparat i samlivet. Dette heng saman med drøftinga av korleis menn og kvinner verkar å ha ulik grad av makt over rommet dei er i.

Likskapen mellom karakterane gjer at eg les Kvinne som bilete på Jeg sin situasjon, og Min Mann som Eier, og ein potensiell mannleg kontrollinstans overfor Jeg. Dette er likevel ikkje berre eit eigarskap som er knytt til mannen i *Jeg forsvinner*, fordi karakterane rundt Jeg har namn som om ho eig dei. Eigarskapet er tosidig, men karakterane sine kjønnsperformative handlingar viser at menn og kvinner handlar ulikt i tilknytning til samlivet. Denne ulikskapen kan synast å undertrykke kvinna.

Jeg og Kvinne sine mannlege «samlivspartnarar» er også eit interessant punkt for samanlikning. Dette får verknadar for korleis vi kan sjå Min Mann og Eier sine samliv etter kvinnene er borte. Desse vert framstilte med ein sterk seksuell dimensjon. Eier og Min Mann lever vidare i huset etter at Kvinne og Jeg har reist – Eier med Jente og Peter, Min Mann med En Fremmed Kvinne. Om ein ser Eier sin institusjonelle vald som bilete på seksuelle overgrep, vert den mannlege seksualiteten klart motivert av noko anna enn eit reproduktivt motiv og farskap. Forholda Eier etablerer vert også skildra som tilfeldige. Ei slik lesing gjer Eier sin institusjon til eit slags harem. Ser vi dette som eit pervertert bilete på ei mannleg tilnærming til samlivet, blir kjærleiksdimensjonen ved samlivet undergraven av Eier sitt ynskje om kontroll over handlingane til dei han lever saman med. Han vil heller eige dei og forme dei etter sitt syn, og set slik maskulin undertrykking i samlivet på spissen. Ser ein eit seksuelt motiv for å etablere relasjonar i høve til Min Mann sine handlingar, vert dette styrka. Når han seier «I noen netter, kanskje. Så er vi to» (2011, 87) er ikkje dette eit eintydig bilete på sex – det kan vere ein draum om kjærleik eller samliv. Det reduserer likevel Jeg si viktighet for han drastisk, og viser ei mannleg tilnærming til samliv som meir flyktig enn den kvinnelege. Slik står vi at med eit bilete av ein mann som kontrollerer og skiftar ut samlivspartnarar.

6.3.5 Kvinnelivet og den biologiske kroppen

I tillegg til kvinnekarakterar som er underlagt maskulin makt i samlivet, har vi sett at kvinnekarakterane sitt tilvære særleg er påverka av den biologiske kroppen. Vi har sett at tilværet som odelsjente i *Mamma og meg og menn* er som ein morsstafett der kvinnene spring mot den biologiske klokka. Kvinnelivet blir framstilt syklisk, og i lesinga såg vi at liv-mor-kreft vart diagnosen på det einspora livet som kvinne på Knatten. Odelsjentene på Knatten representerer ein gammal slektstradisjon. I motsetnad til desse, møter vi ganske moderne kvinnefigurar i *Jeg forsvinner*. Desse viser likevel ein slags ibuande trong som motiverer dei til langvarig familiesamliv og å samanlikne seg med ein heteronormativ familie. Her er barnet særleg viktig, som i *Jeg forsvinner* står som løysing på at Jeg kan lausrive seg frå den skildra redsla for å ikkje vere viktig for andre (Fidjestøl, 2013). Kvar denne morsmotivasjonen kjem frå, svarar ikkje stykka klart på. Kvinnene si lengt etter familiesamlivet kan slik vere biologisk fundert, men også vere fundert i kjønnsidentiteten deira. Slik kan dei tenke at dei som kvinner bør føde born, fordi dei ser mange andre kvinner som har born.

At det biologiske kjønnet verkar særleg inn på kvinnekarakterane sine livsløp i stykka til Lygre, kan altså ha bakgrunn i at kvinnelivet, slik det er framstilt, er sterkt knytt til ein livssyklus. Dette kan igjen legge føringar for at kvinnekarakterane er sterkare knytte til langvarig familiesamliv enn mannen. I motsetjing til kvinnene har vi sett ein mansfigur som verkar å ha større fridom, både til å handle i rommet han er i, og til å handle uavhengig av ein biologisk syklus. Dette har eg skildra som ei mogleg forklaring på kvifor menn og kvinner handlar ulikt rundt samlivsproblematikk i stykka. Samstundes vert det aldri avgjort om det finst ein indre biologisk motivasjon i kvinnekarakterane til å leve familieliv, og motivasjonen kan ha rot i karakterane sin kjønnsidentitet, og korleis kvinnekarakterane ser seg sjølve i høve til andre kvinner. Lygre gjer det slik umogleg å skulle studere det sosiale kjønnet heilt uavhengig av det biologiske, og samanhengen mellom dei står uavklart. Det som er klart, er at karakterane sine kjønnsperformative handlingar vert forma i den normative omgjevnaden, og at det finst ein uavklart grad av samanheng mellom desse og den biologiske kroppen.

6.4 Litteraturen og teorien

Litteraturen og teorien har ikkje dei same moglegheitene til å belyse kjønnet – ei heller same målsetjing i måten dei gjer dette på. Litteraturen er alltid større enn det ein kan fange i eit teoretisk blikk. Det er alltid plass til nye tolkingar og lesingar, og lesinga er ein kreativ prosess som spelar på lesaren si meiningsskaping. Litteraturen kan slik skape tallause måtar å gjere

kjønn på, og vil ikkje trekke slutningar i prinsipielle omgrep og kategoriar. Teorien, som søker å forklare kjønnet, må på si side gjere akkurat dette.

Vi kan slik seie at litteraturen og teorien både har ulik natur og «funksjon». Butler sine kjønnteoretiske verk kan vi sjå som forsøk på å belyse korleis kjønn fungerer. Tekstane hennar søker slik ikkje å fortelje historier som kan få oss til å reflektere rundt kjønn, men å forklare kjønn som fenomen i verda på ein klarast mogleg måte. I motsetjing kan vi seie at det skjønnerlitterære verket ikkje er meint å forklare kjønn, og det står heller som ein estetisk storleik som kan vere verdifull for lesaren sine erfaringar med kjønn. Teorien vil på si side appellere til den tenkande sin vilje til å trekke slutningar om kjønn på bakgrunn av ei teoretisk forklaring. Å forstå kjønn i lys av teori eller skjønnerlitteratur, utgjer likevel ikkje ei motsetjing. Her ser eg Cavell sitt «acknowledgement»-omgrep, som set ord på effekten av den litterære erfaringa, som ei verdifull forståingsramme. «Acknowledgement» er ikkje det motsette av kunnskapar, men noko som verkar på kunnskapane våre (Moi, 2017, 207). Slik kan vi sjå den litterære erfaringa som ein måte å utvide horisonten vår på, medan teorien er kunnskapar vi kan forklare det vi ser i horisonten med. Om teoretiske blick belyser eller kastar skugge over det vi ser, vil vidare avhenge av dei erfaringane vi har og korleis nye opplevingar frå livet og litteraturen fargar horisonten vår vidare. Denne kunnskapen må vi ta med oss når vi les med eit bestemt teoretisk blick, fordi teorien kan skugge over verdifulle aspekt ved kjønn som finst i dei litterære verka. Dette bringer meg fram til eit avsluttande spørsmål i diskusjonen av Lygre sin forfatterskap: Korleis viser litteraturen kjønn på ein annan måte enn teorien kan forklare han?

6.4.1 Lygre sitt performative kjønn

Thygesen peikar på at Lygre si dramatiske form er tufta på at «nøgne rum og kroppe beklædes med ord» (2014, 50). Ikleding av ord og uttrykk vert den polylogiske og tekstbundne handlinga sin reiskap for å undergrave skodespelaren. Den fysiske skodespelaren vil ikkje ha evne til å realisere Lygre sin teatertekst. I staden står vi att med ein tekst med eit handlingsplan som realiserer seg sjølv, og som i sjølve forma krev ein aktivt tolkande lesar eller publikummar. Slik skaper tekstane ein performancesituasjon i seg sjølv.

Med utgangspunkt i at Lygre sine karakterar «beklædes med ord» (ibid.), førespegla eg at Butler, som skil mellom sosialt og biologisk kjønn, er eit godt utgangspunkt for å drøfte dei. Dette gjeld likevel berre materialet mitt, og dei av stykka til Lygre der det talte ordet ikkje flyt mellom karakterane og desse blir undergravne som individ. Når karakteren vert handlingslamma av talen, og berre ein del av stykket sin polylogiske refleksjon, trur eg også

moglegheita til å lese kjønn slik eg har gjort vil forsvinne. Fordi lesingane er avgrensa til tre verk for å få undersøkinga av forfattarskapen til å passe innanfor rammene til ei masteroppgåve, har eg likevel ikkje hatt moglegheit til å undersøke dette.

Eit syn på kjønn som noko ein *blir* gjennom gjenteken stilisert representasjon av kjønnsperformative handlingar, meiner eg har passa godt til å lese materialet mitt. I desse stykka har Lygre eit fast grep om karakterane sine handlingar og samhandling. Vi har slik sett korleis dei handlar og reagerer på andre sine handlingar i ulike relasjonar og situasjonar. Dette gjer ei teoretisk tilnærming som forklarar kjønn gjennom handling særleg god. Vi har sett korleis intens framdrift, og store omveltingar i karakterane sine liv, viser korleis karakterane gjennomgår ein transformasjon. Denne kan vi sjå når måten dei handlar kjønnsperformativt på, endrar seg som følge av rørsler i den relasjonelle omgjevnaden deira. Vidare har dette vist at menn og kvinner i stykka handlar, og endrar seg, ulikt som følge av endringane dei opplever.

Likevel kan ulike tolkingar av karakterane sine handlingar skape friksjon mellom teorien og litteraturen. I teoridelen peika eg på at Butler tek avstand frå at kjønn kan vere noko ein spelar. Dersom ein les dei hypotetiske handlingane i *Jeg forsvinner* som noko karakterane spelar, avgrensar dette teorien si evne til å forklare det vi ser. Slik eg forstår Butler, vil medvitet om at handlinga blir spelt, gjere det lite truleg at handlinga og reaksjonar på denne skal påverke Jeg sin opplevde kjønnsidentitet. Likevel har vi sett stykket framstille ei endring av Jeg som følge av situasjonane, og det er klart at denne innlevinga har hatt verknad på henne. I stykket vert verknaden så stor at ho gjennomgår ein erkjenningsprosess knytt til eige samliv og familieliv.

Å setje karakterane inn i simultane situasjonar – ikkje situasjonar dei går inn for å «spele» sjølve, men situasjonar dei vert sette i handling i – er ein del av Lygre sin måte å undersøke det moderne tilværet i stykket. Gjennom den dramatiske konstruksjonen viser han korleis vi i den moderne verda vert eksponerte for situasjonar utanfor oss sjølve, og kva effekt dette kan ha på oss. Det røyndsnære ved denne måten å behandle karakterane på, vert underbygd av den polylogiske dramatiseringa situasjonane. Ein karakter kan altså ikkje «spele» kjønn uavhengig av andre i det simultane nivået, men opplever hendingane som samhandling med andre.

At situasjonane også er hypotetiske, gjer at kvinnekarakterane kan handle som både menn og kvinner. Slik har vi sett kvinnekarakterar som handlar som menn ut frå sitt syn på kva som er typisk for menn sine handlingar. Eg har også vist at mannskjønn i førestillingane gjort av kvinner, og Min Mann sine kjønnsperformative handlingar, liknar kvarandre. Desse er slik med på å forme eit ganske klart skilje mellom handlingsnormer for menn og kvinner. Butler viser til

dragshowet og korleis kjønn kan sjåast som noko vi heile tida imiterer (1993, 175). Sjølv om handlingane til kvinnene imiterer kjønn i det simultane nivået, kjem teorien for kort for å forklare det vi ser i litteraturen. Dette er fordi dei hypotetiske handlingane ikkje viser intenderte imitasjonar av eit anna sosialt kjønn enn dragartisten sitt biologiske kjønn. Kjønnssbyttet som verkeleg skjer i stykket er ikkje mogleg i røynda, men er røynd for *Min Venninnes Datter*. Slik utforskar stykket ein alternativ måte å handle kjønnsperformativt på, ved at imitasjon av det andre kjønnnet fell saman med at karakteren ikkje kan skilje seg sjølv frå dette. Det skjer når *Min Venninnes Datter* føler at den ho er må vere mann, på bakgrunn av handlingane ho gjer.

Måten karakterane handlar kjønnsperformativt på er prega av det biologiske kjønnnet deira. I litteraturen er det ikkje eit avklart skilje mellom det sosiale og det biologiske kjønnnet, som det er i teorien til Butler. Dette kan synast å vere eit problematisk punkt for å forklare korleis kroppen blir kjønna gjennom handling. På bakgrunn av måten karakterane til Lygre handlar på, kan ein skildre det sosiale kjønnnet som ein mogleg sfære av kjønnsperformative handlingar som dekker den biologiske kroppen. Samstundes er ein innverknad frå karakterane sine biologiske kroppar underliggande stykka, og desse står som moglege delforklaringar på kvifor menn og kvinner handlar ulikt.

Eit anna punkt som er viktig hjå Lygre, kjem fram når eg har sett *Dager under* og *Jeg forsvinner* si utforsking av kontroll i samlivet i samanheng. Dette har vist korleis vi på ulike måtar kan endre oss i samliv med ein annan. Frå resepsjonen av *Dager under* viste eg til Bikset (2012) som peikar på at friviljug og ufriviljug innverknad i identitetsspelet er sentralt i forfattarskapen. I lesingane har eg vist at Eier mislukkast i å rekonstruere Kvinne, og den ufriviljuge innverknaden stillast slik som ein måte individet vert nedbrote på. Den individuelle viljen til endring er belyst i *Jeg Forsvinner*, men med eit anna utgangspunkt. Endringsevna vert prøvd i samlivet mellom *Min Mann* og *En Fremmed Kvinne*, som ikkje opplever innverknad under tvang, men ny kjærleik til kvarandre. Denne har eg i lesinga vist som den sterkaste motivasjonskrafta for relasjonelle endringar. Slik utforskar Lygre eit skilje mellom den friviljuge og ufriviljuge innverknaden frå andre, og *En Fremmed Kvinne* og *Min Mann* einast om at dei er «endringsvillige [...] endringsglade» (2011, 97).

For Butler er kjønn noko som konsoliderast over tid, og oppfatta kjønnsidentitet er ein slags illusjon om at ein er lik eller ulik andre gjennom måten ein skjønar korleis ein stiliserer kjønn på. Slik er kjønnnet prega av ein tregleik. Korleis handlingane våre vert endra på ulik måte, korleis transformasjon av oss sjølve kan skje fort og tregt, og kva verknadar transformasjonen kan ha, er vidare belyst i forfattarskapen. I litteraturen viser Lygre oss korleis ulike relasjonelle

omgjevnadar formar oss på ulike måter. Det er ikkje slik at innverknad som skjer til fordel og ulempe for einskilde interesser har same effekt. Slik vil heller ikkje alle i omgjevnaden verke likt på oss. Det nyforelska paret viser at vi endrar oss fortare når vi er opne for endringar. På ei anna side viser Lygre at motbør ikkje naudsynt endrar oss til å gjere andre handlingar, men kan få oss til å stagnere som i *Jeg og Kvinne* sin situasjon. Slik vil vår måte å gjere kjønn på i omgjevnaden, bli forma ulikt ut frå kva denne omgjevnaden er.

Stykkene til Lygre kan lesast annleis enn eg gjer, og slik kan ein skape andre tydingar av måten kjønn er framstilt i verka på. Likevel ser eg ikkje stort grunnlag for å lese store motsetjingsforhold, trass i at det finst noko friksjon, mellom teoriutvalet mitt og litteraturen. Mi lesing av Lygre sin litteratur med Butler, utfordrar slik kjønnsynet hennar, utan å etablere ei stor motsetjing mot det. Kjønnsideidentiteten hjå Lygre er ikkje stabil, men måten han framstiller kjønn på er også knytt til biologiske ulikskapar mellom menn og kvinner, og desse skin igjennom i karakterane sine handlingsmønster.

I teoridelen peika eg på innvendingar mot Butler sin kjønnsteori, og at Moi hevdar at eit skilje mellom sosialt og biologisk kjønn ikkje er frigjerande fordi den normative omgjevnaden har så stor vekt hjå Butler (1998, 53). Ut frå drøftinga mi av kjønn i Lygre sin litteratur, er eg samd med Moi i at teorien til Butler ikkje frigjer individet frå den biologiske kroppen i første rekke. I Lygre sine stykke kjem det heller fram at det biologiske kjønnnet verkar inn på korleis karakterane handlar. Samanhengen står likevel uavklart, og eg meiner at lesingane mine har vist at Butler sin teori er eit godt verktøy for å sjå korleis Lygre sine karakterar vert kjønna gjennom handlingane dei gjer, og korleis handlingane deira er prega av den normative omgjevnaden. Dette er fordi ei tilnærming til kjønn som performativt ikkje legg noko absolutte føringar for karakterane si evne til handling – eller tek utgangspunkt i at kjønn finns som noko form for konstruert einskap. Den gir heller rom for å vise i kor stor grad omgjevnaden pregar kjønnnet, ved å ta utgangspunkt i korleis det kjem til uttrykk gjennom handling.

6.4.1 Kjønnnet og den performative litteraturen

Sjølv om eg har forklart eit skilje mellom teorien og litteraturen sin måte å belyse kjønn på, er det klart at dei litterære verka formidlar eit syn på kjønn ved å vise kjønn. Som vi ser i *Jeg endre seg* som følge av ting ho opplever i hypotetiske situasjonar, vil lesaren si innleving i litteraturen ha ein potensiell transformativ effekt. Slik kan ein tenke at litteraturen er performativ på liknande måte, som ein alternativ representasjon for kjønn. I teoridelen skildra eg korleis Larsen viser at teatertekstar særleg er prega av performative aspekt og effektar (2015). Lindgren peikar

på korleis uttalte scenehandlingar hjå Lygre har ei særleg emne til å inkludere publikum som «medaktør» (2011). Hjå Lygre er det performative slik fundert i teksten, ved at stykka som tekstar eller oppsetjingar aktiverer den som opplever kunsten sine førestillingar om kjønn. Dette kan medføre at den som opplever stykket vert var på dei tankane den har om korleis kjønn bør vere, og som den brukar til å trekke slutningar om kjønn i livet. Vidare kan desse internaliserte normene bli reforhandla, og horisonten til den opplevande kan bli utvida. Slik kan etablerte forståingar bli transformerte i møtet med litteraturen når vi møter friksjon mot, eller stadfesting av, vårt eige syn på verda. Leseprosessen sine verknadar som «acknowledgement», har slik vore mitt fundament for å sjå korleis litteraturen er performativ.

For å sjå denne prosessen opp mot Butler si forklaring av kjønn, kan vi sjå tekstane til Lygre sin innverknad på lesaren litt som dragshowet sin måte å reforhandle skiljet mellom kjønna på. Tekstane imiterer kjønn fordi karakterane er fiksjon. Slik viser tekstane at det er mogleg å imitere kjønnsperformative handlingar som førestiller ein kropp. Karakterane førestiller både biologisk og sosialt kjønn, men som litteratur er dei begge framstilte av ein forfattar som hypotetiske personar. Tekstane etablerer slik ei mogleg sanning om kjønn, som vi veit ikkje *er* levd liv, men likevel er ei førestilling om kjønnsperformative handlingar. Denne moglege sanninga blir ein del av lesaren sin alltid pågåande prosess med å forstå kjønn i seg sjølv og i omverda. Når Lygre brukar karakterane sine til å utforske tema som kjønnsnormer, biologisk ulikskap mellom kjønna, makt i samlivet og vår avhengigheit av andre menneske, kan tekstane slik transformere lesaren gjennom sin estetiske performativitet. Effekten av lesinga kan likne korleis andre menneske sine kjønnsperformative handlingar formar omgjevnaden vi sjølve er tvungne til å handle kjønnsperformativt i. Den rører kanskje mindre ved synet vårt på korleis vi *bør* gjere kjønn i omgjevnaden fordi vi veit at litteraturen er fiktiv, men samstundes kan litteraturen utforske og representere kjønnet på måtar som ikkje finst andre stadar.

6.5 Sluttord

I lesingane mine har eg undersøkt korleis Lygre problematiserer kjønn. Eg har gjort greie for ei poststrukturalistisk tilnærming til kjønn, og teke utgangspunkt i utgreingar av Judith Butler for å sjå korleis karakterane til Lygre blir kjønna gjennom kjønnsperformative handlingar. Eg har undersøkt korleis Lygre si utforsking av den dramatiske forma gir stykka ulike preg, og korleis desse utgjør særeigne rammer for karakterane sine moglegheiter til å handle kjønnsperformativt.

Dei tre stykka har vist ulike tilnærmingar til kjønn, både på grunn av tematiske og formmessige ulikskapar. I *Mamma og meg og menn* har vi sett kvinner og menn med vidt ulike syn på

kjønnsnormer leve saman. Forma er prega av durasjons- og repetisjonsestetiske grep, som mogleggjer ei framsyning av dei samlevande sitt forsøk på å vidareføre slekt og tradisjonar på Knatten. Med heilt ulike syn på korleis dei bør handle som mann og kvinne, vert samhandling om tradisjonane ei for stor bør å bere for karakterane. Slik mislukkast dei i å vidareføre slekta, og gjer skiljet mellom han og ho til noko underleg. *Dager under* har eg særleg sett som ei utforsking av makt og kontroll. Denne kan både relaterast til samliv, familien og korleis kjønnsnormer i omgjevnaden verkar på handlingane våre. Her gjer eit polylogisk plott at tid, stad og handling vert ustabile storleikar, og karakterane opplever utryggleik rundt si eiga forståing av situasjonen dei er i og dramatiserer. Det polylogiske er teke vidare i *Jeg forsvinner*, men her skjer det særleg som del av simultane hendingar. I stykket let Lygre ei moderne kvinne forsvinne som følgje av relasjonelle brot med sine næraste. Utan dei kan ho ikkje eksistere lenger, fordi ho berre kan sjå korleis andre kvinner lever sine liv, og korleis ho burde ha levd sitt. For henne lever ikkje kvinner åleine – dei lever i ein familie.

Resepsjonen har i avgrensa grad vore merksame på korleis stykka til Lygre problematiserer kjønn. Slik plasserer lesingane mine seg i ei ganske ny tilnærming til forfattarskapen. Å sjå kjønn i samanheng med formbruken til Lygre, meiner eg også har vore ein særleg god innfallsvinkel for å sjå korleis han utforskar dramasjangeren og rammene til den postdramatiske teater teksten. Dette er fordi lesingane mine opnar for innsyn i dei verknadane Lygre sin bruk av dei ulike formtrekka har for korleis karakterane blir framstilte.

Eit komparativt blikk på stykka har vist ei rørsle i formbruken til Lygre, som går mot eit skjerpa grep om replikkane si evne til å bere den dramatiske handlinga. Eg har skissert korleis Lygre utforskar den dramatiske forma i verk utjevne både i tida mellom og etter stykka eg har lese. I denne masteroppgåva har eg likevel ikkje hatt rom til å gå nærare inn på alle, og utover dei tendensane eg har peika på i drøftinga av formutvikling i forfattarskapen, vil eg ikkje konkludere over korleis dei andre stykka problematiserer kjønn.

Sjølv om ei lesing med Butler har late oss sjå korleis karakterane til Lygre vert kjønna gjennom handlingane dei utfører, viser stykka at skiljet mellom det biologiske og sosiale kjønn står uavklart. Litteraturen fangar ikkje kjønn og mennesket i kategoriar og definisjonar, men utforskar kjønn i fiksjonen. Den skaper slik eit kunstuttrykk vi kan skjønne sider ved kjønn ut frå, og står som eit fiksjonelt alternativ til den verda vi lever i. Slik dette kjem fram hjå Lygre, viser det at sjølv om vi lever i ei verd av moderne utfordringar og framsteg, er det nokre basale ting vi ikkje kan frigjere oss heilt frå, fordi vi berre er menneske.

7. Litteraturliste

Lygre, Arne

- (1998) *Mamma og meg og menn*, Oslo: Aschehoug
- (1999) *Brått evig*, Oslo: Aschehoug
- (2004) *Tid inne*, Oslo: Aschehoug
- (2005) *To skuespill*, Oslo: Aschehoug
- (2006) *Et siste ansikt*, Oslo: Aschehoug
- (2007) *Så stillhet*, Oslo: Aschehoug
- (2008) *Dager under*, Oslo: Aschehoug
- (2009) *Min døde mann*, Oslo: Aschehoug
- (2011) *Jeg forsvinner*, Oslo: Aschehoug
- (2013) *Ingenting av meg*, Oslo: Aschehoug
- (2016) *La deg være*, Oslo: Aschehoug

Anna skjønlitteratur

Ibsen, H. (1879) *Et Dukkehjem*

Ibsen, H. (1881) *Gengangere*

Orwell, G. (1949) *1984*. New York: Harcourt

Strindberg, A. (1887) *Fadern*

Kjelder

Andersen, R. J., (2014, 28. oktober) "Des Ring Des Nibelungen". *Store Norske Leksikon*. [Internett]. Tilgjengeleg frå: https://snl.no/der_ring_des_nibelungen [Lest 02.03.2018].

Aristoteles (2008) *Poetikken*. Oversett av Øyvind Andersen (2008) Oslo: Bokklubben

Arntzen, K.O. (2007) *Det Marginale teater*. Laksevåg: Alvheim & Eide

- Arntzen., K. O. (2015) «Et postdramatisk paradoks». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 2015 (2-3), 157
- Aschehoug.no (2017) *Arne Lygre* [Internett]. Tilgjengeleg frå:
https://www.aschehoug.no/Forfattere/Vaare-forfattere/Arne_Lygre [Lest 18.09.2017]
- Austin, J. L. (1962) *How to do things with words*. London: Oxford University Press
- Bikset, L. (2012) «Mann med hensikt». *Dagbladet* [Internett], 22.08.2012 Tilgjengeleg frå:
<http://www.dagbladet.no/kultur/mann-med-hensikt/63112916> [Lest 18.09.2017]
- Bjørneboe, T. (1999) «Mellom Brecht og Såpe». *Vagant* 1999 (1), 70-72
- Bjørneboe, T. (2011) «Noen ganger får jeg følelsen av å være på en avansert audition». *Aftenposten* [Internett], 25.08.2011. Tilgjengeleg frå:
<https://www.aftenposten.no/osloby/byliv/i/rAneR/--Noen-ganger-far-jeg-folelsen-av-a-vare-pa-en-avansert-audition> [Lest 10.09.2017]
- Brøgger, W. (1986) «Gudrun», I: *Kunnskapsforlagets Navneleksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget. 37.
- Bull, F. og Paasche, F. (1923) *Norsk Litteratur Historie*. Kristiania: H. Aschehoug & Co.
- Butler, J. (1988) «Performative Acts and Gender Constitutions: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*, vol. 40 (4), 519-531
- Butler, J. (1993) *Bodies That Matter*. London: Routledge
- Butler, J. (1999 [1990]) *Gender Trouble*. London: Routledge
- de Figueiredo, H. (2014) *Ord/kjøtt: norsk scenedramatikk 1890-2000*. Oslo: Cappelen Damm
- Fidjestøl, A. (2013) «Forbigåelse skaper splid». *Morgenbladet* 06.12.2013, 34-36
- Fischer-Lichte, E. (2008 [2004]) *The Transformative Power of Performance*. Oversett av Saskya Iris Jain, London: Routledge
- Flinker, J. H. (2015) «Den satans familie – den satans konkurrence». *SPRING – Den satans familie*, vol. 37
- Foucault, M. (1995 [1976]) *Seksualitetens Historie*. Oslo: Exil

- Fretheim, E. (2009) «Det er aldri likegyldig å se sine egne stykker». *Moss Avis* [Internett], 03.03.2009. Tilgjengeleg frå: <https://www.moss-avis.no/kultur/det-er-aldri-likegyldig-a-se-sine-egne-stykker/s/2-2.2643-1.3957944> [Lest 20.03.2018]
- Fyllingsnes, O. (2013) «I hælane på Jon Fosse». *Dag og Tid*, 08.11.2013, 18-19
- Hamm, C. (2018) «Dramatikk». I: Gullestad. A. M., Hamm. C., Sejersted. J. M., Tjønneland. E., Vassenden. E. *Dei litterære sjangrane*. Oslo: Det Norsk Samlaget, 83-128
- Haugland, E. «Snikende Ubehag». *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift*, 2015 (1), 92-93
- Heddaprisen.no (2017) *Vinnere 2017* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <https://www.heddaprisen.no/vinnere/2017> [Lest 25.08.2017]
- Langås, U. (2006) «What Did Nora Do? Thinking Gender with A Doll's House». *Ibsen Studies*, Vol. 5 (2), 148-171
- Langås, U. «Kjønns materialitet eller materialitetens kjønn? En diskusjon av Judith Butlers Bodies that Matter». *Tidsskrift for kjønnsforskning* 2008 (4), 5-22
- Larsen, W. (2015) *Dramatiske forvandlinger*. [doktorgradsavhandling]. Oslo: Universitetet i Oslo
- Lehmann, H.-T. (2006 [1999]) *Postdramatic Theater*. Oversett av K. Jurs-Munby, London: Routledge
- Lindgren, T. (2011) «Dager under, Paris». *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift*, 2/2011, 42-43
- Moi, T. (2006) *Hva er en Kvinne?* Gyldendal Norsk Forlag
- Moi, T. (2017) *Revolution of the Ordinary. Literary studies after Wittgenstein, Austin and Cavell*. London: The University of Chicago Press
- Nystøyl, K. (2014) «Anmeldelse: Dager under» *NRK.NO/Kultur* [Internett], 18.11.2014. Tilgjengeleg frå: https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-_dager-under_-1.12050091 [Lest 18.09.2017]
- Røyset, E. (2009) «Intenst poetisk håndverk» *Scenekunst.no* [Internett], 26.11.2009. Tilgjengeleg frå: <http://www.scenekunst.no/sak/intenst-poetisk-handverk> [Lest 28.08.2017]
- Sivertsen, B. (2003) *Fornavn – Norsk navneleksikon*. Oslo: Andresen & Butenschøn forlag

Szondi, P. (1987 [1965]) *Theory of the Modern Drama*. Oversett av Michael Hays, Cambridge: Polity Press

Thresher, T. (2005) *Cecilie Løveid: Engendering a Dramatic Tradition*. Laksevåg: Alvheim & Eide

Thygesen, M. (2014) «Lygres teatraliske minimalisme». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 1/2014, 50-51

von der Fehr, D. (2016) *Den Levende Kroppen*. Oslo: Vidarforlaget

von der Fehr, D. (2004) «Dramaet uten karakter og uten erkjennelsesbehov». I: von der Fehr, D. og Hareide, J. (RED.) *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. 314-330

Ziegler, Sigurd, Z. (2012) «Solipsistisk blues». *Morgenbladet*, 31.08.2012, 31

Ölwezky, C. (2014), «Makt gjennom språk». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 1/2014, 45-49

Samandrag

Myklebust, Lars Andreas (2018) *Ord/Kjønn – ei lesing av Arne Lygre sin forfattarskap*. [Masteroppgåve]. Bergen: Universitetet i Bergen

I oppgåva *Ord/Kjønn – ei lesing av Arne Lygre sin dramatiske forfattarskap* undersøker eg korleis Arne Lygre sine karakterar problematiserer kjønn i dei tre skodespela *Mamma og meg og menn* (1998), *Dager under* (2008) og *Jeg forsvinner* (2011). Eg les skodespela som dramatiske tekstar, og diskusjonane mine tek slik ikkje utgangspunkt i oppsetjingar av stykka. Eg drøftar korleis karakterane problematiserer kjønn ved å sjå handlingane deira som kjønnsperformative. Dette gjer eg for å sjå samanhengen mellom formbruken til Lygre, karakterane sine moglegheiter til å handle, og korleis dette påverkar måten dei problematiserer kjønn på. Til grunn for diskusjonen min, gjer eg greie for ei poststrukturalistisk tilnærming til kjønn med utgangspunkt i Judith Butler.

I problemstillinga spør eg også etter ei skildring av endring og utvikling av den dramatiske forma i forfattarskapen til Lygre, og om dette gjer noko med måten karakterane konstituerer kjønn på. For å skildre dramatiske formtrekk, brukar eg særleg Hans-Thies Lehmann si utgreiing om det postdramatiske teateret, og viser korleis ulike formtrekk i stykka verkar inn på måten karakterane handlar kjønnsperformativt på. Vidare diskuterer eg aspekt ved litteraturen si eiga undersøking av kjønn som mi poststrukturalistiske tilnærming ikkje kan belyse, men som likevel er ein viktig del av lesaropplevinga.

Drøftinga viser at det er samheng mellom forma og karakterane si moglegheit til å konstituere kjønn. Dette knyter eg særleg til korleis Lygre brukar formgrep som durasjonsestetiske verkemidlar, polylogisk framstilte plott og simultane hendingar for å vise karakterane sin transformasjon som følgje av hendingar i stykka.

Abstract

Myklebust, Lars Andreas (2018) *Speech/Gender – readings in the authorship of Arne Lygre* [Masters dissertation]. Bergen: The University of Bergen

In this master thesis, called *Speech/Gender – readings in the authorship of Arne Lygre*, I am examining how Arne Lygre is problematizing gender in the three plays called *Mamma og meg og menn* (1998), *Dager under* (2008) og *Jeg forsvinner* (2011). These are read as dramatic texts and my discussions will, therefore, not be based on stage performances. The discussions are centred around how Lygre's characters are problematizing gender, by seeing their behaviour as gender performative. I do this to see the link between Lygre's use of dramatic features and the characters possibilities to act, and if this affects the way they constitute gender. To discuss this, I explain a post-structuralist approach to gender based on Judith Butler's works.

In this thesis I also ask for a description of change and development in how Lygre explores the genre of the dramatic text as an author, and if this can change the character's possibility to constitute gender. To describe Lygre's works I use Hans-Thies Lehmann's thesis about the post-dramatic theatre to portray different dramatic features in the authorship. I use this to show how these features affects the characters potential constitute gender through performative acts. I will also discuss aspects of the literature's own examination of gender, that my post-structuralist approach can't explain but still can be an important part of the readers experience.

My conclusion is that the way Lygre uses different featuers in his dramatic texts affects the characters possibility to act and constitute gender. I mainly base this on how Lygre uses elements of a durational aesthetic, a polyloguical produced plot and simultaneous happenings to show how the characters undergoes a transformation as a result of what they experience in the plays.

Profesjonsrelevans: Ord/Kjønn

Som del av lektorutdanninga er arbeidet med masteroppgåva mi først og fremst viktig fordi gjennomføring av eit sjølvstendig forskingsprosjekt har stor læringsverdi i seg sjølv. Oppgåva er eit resultat av langsiktig arbeid med ei stor mengd tekstlege kjelder – skjønlitterære som teoretiske. Dette meiner eg har bidrege til at eg vil ha kompetanse til å formidle kunnskapar om faglitteratur, informasjonskjelder og forskingsrelaterte spørsmål i lærargjerninga, og rettleie elevar på høgare årstrinn i møtet med desse. Erfaring med bruk av eit stort kjeldegrunnlag i eit større forskingsprosjekt, er viktig for min faglege tryggleik knytt til bruk av kjelder. Vidare er det prosessorienterte arbeidet ei viktig erfaring for å kunne rettleie elevane i lengre og kortare sjølvstendige arbeid. Desse erfaringane frå arbeidsprosessen meiner eg har tverrfagleg relevans, sjølv om oppgåva klart er nærast knytt til norskfaget.

Fordi eg særleg ønsker å undervise i norskfaget, er det klart at eg har auka den faglege kompetansen min i arbeidet med oppgåva, særleg innanfor litteraturdelen av faget. Ein effekt som likevel har overraska meg, er korleis arbeidet med ein så stor tekst har gjort meg medviten min eigen språkbruk og skriveprosess. Når det kjem til litteraturdelen, har eg fordjupa meg i ein sjanger – både skjønlitterært, teoretisk og historisk. All litteratur er skriven av nokon, og fordi oppgåva mi har vore retta mot éin forfattarskap, meiner dette gir meg eit stort innsyn i forfatternen si rolle som menneske bak litteraturen – kunnskapar eg ser som verdifulle i møte med all litteratur. Dette er alle innsyn som eg meiner vil vere til stor nytte når eg i framtida skal undervise i norskfaget i framtida.

I ei tid der skjønlitteraturen si rolle i norskfaget er under stadig press og drøfting, har oppgåva mi også eit anna formål. Eg har ynskt å seie litt om korleis skjønlitteraturen kan lære oss mykje om dei liva vi lever. Eg har gjort lesingar av tekstar i Arne Lygre sin forfattarskap, og særleg drøfta korleis karakterane realiserer kjønn. I forlenginga av teoribruken min har eg drøfta skiljet mellom skjønlitteraturen og teoretiske tekstar si evne til å belyse verda dei finns i. Eg har skildra skjønlitteraturen sine verknadar i leseprosessen i lyset av det estetiske performativitetssomgrepet. Slik viser eg korleis skjønlitteraturen kan forme lesaren, og er viktig for vårt syn på verda. Dramalitteraturen har ikkje ein posisjon som den mest leste sjangeren i samtida – snarare tvert i mot. I oppgåva ynskjer eg difor å vise korleis tekstar, også i dramasjangeren, har eit særleg potensiale til å belyse den verda vi lever i, ved å utforske eit tema gjennom dramatiserte hendingar.