

*Denne teksten er skrevet til utgivelsen av sceneteksten "Epler som faller", som utkommer på Transit Forlag i slutten av november d.å.*

*Den vil bli plassert etter selve sceneteksten.*

*Teksten er skrevet for en hvilken som helst leser av boken, slik at mest mulig spesiell fagterminologi er forsøkt unngått, men på en slik måte at det også skal være interessant for fagfolk.*

## ETTERORD TIL *EPLER SOM FALLER*

av Lene Therese Teigen

*Epler som faller* er tenkt som utgangspunkt for en scenekunstproduksjon med mye bevegelse, lys, lyd og musikk. Mot slutten av denne teksten kommer jeg tilbake til noen tanker om mulige regivalg og om den dramaturgiske komposisjonen i *Epler som faller*.

For kort tid siden ble jeg invitert til bokbad av forfatter Ingrid Storholmen for å snakke om *Epler som faller* og om scenetekst og scenekunst generelt. Spørsmålene jeg fikk har vært utgangspunkt og inspirasjon for denne teksten.

### TEKST ER TEKST, FORESTILLING ER FORESTILLING

Jeg møter ofte oppfatninger som at når jeg skriver en scenetekst, så har jeg vel en ideell oppsetning i hodet som jeg prøver å formidle gjennom teksten. Slik er det ikke. Når jeg skriver, skriver jeg en tekst, jeg beskriver ikke én forestilling. Teksten har en egenverdi som kunstverk, og skal danne utgangspunkt for tolkninger. Disse tolkningene vil nødvendigvis føre til ulike scenekunstproduksjoner.

Og neste spørsmål er, uavhengig av hva slags svar jeg gir på den første antagelsen, om jeg ikke finner det vanskelig at andre skal iscenesette en tekst jeg selv har skrevet. Som forfatter får jeg kanskje ekstra mange spørsmål om dette fordi jeg også arbeider som regissør. Men slik er det heller ikke. Mine scenetekster står på egne bein. De er skrevet med tanke på at de skal kunne resultere i mange ulike forestillinger, gjerne med forskjellige scenekunstnere involvert, og gjerne på flere ulike språk.

### SCENETEKSTBEGREPET

Når jeg bruker begrepet scenetekst er det synonymt med både drama, dramatikk og skuespill. Det er nå rundt ti år siden det ble vanligere å bruke scenetekst-begrepet. Skuespill og drama høres fort litt gammeldags ut, kanskje fordi mange tenker at da må det vel være veldig dramatisk. Nå for tiden er det ikke noe kvalitetskriterium i scenekunsten at den skal være dramatisk i klassisk forstand og man stiller blant annet spørsmål ved hva dramatisk egentlig betyr. Dermed kan scenetekst-begrepet favne tekster med større åpenhet for nye former. Problematisering av og lek med hva det er å spille har nok også gjort sitt til at ordet skuespill kan virke gammeldags.

Ved å bruke begrepet scenetekst kan det også bli tydeligere at teksten er beregnet på å være del av et scenisk verk der flere andre sceniske virkemidler vil bli tilført. Disse virkemidlene kan ha meningsbærende funksjoner på samme måte som den teksten de medvirkende sier. Med scenetekst-begrepet kan man også signalisere at teksten ikke nødvendigvis er skrevet for skuespillere, men for dansere, musikere, eller andre som opptrer. Man åpner opp for en forståelse av at det som foregår på en scene kan være mer enn en tradisjonell teateroppsetning med publikum i salen og skuespillere på scenen. Scenekunst som begrep er derimot ikke nytt, det inkluderer ballett, moderne dans, musikkteater, mime, performance, altså teater og dans i alle former og alle slags tverrestetiske praksiser som blir vist i en performativ situasjon, der noe blir fremført for noen andre.

## Å LESE SCENETEKST

Jeg ønsker at scenetekstene mine skal være interessante å lese, helst både for folk som arbeider med teater, og for den interesserte leser som åpner boken. Enhver leser vil lage en forestilling i sitt eget hode, og den vil nødvendigvis bli ulik fra hva jeg ser inne i mitt hode. Det synes jeg er fint fordi det betyr at jeg igangsetter leserens eget assosiasjonsapparat, og får leserens egen billedverden i sving. Jeg har sans for scenekunst der tilskueren kan veve sine egne livserfaringer inn i det hun ser på scenen, og jeg vil at noe av det samme skal skje i lesehandlingen.

For scenetekst er både et verk i seg selv som kan møte en leser i en bok, og samtidig ligger kimen der til en forestilling, der teksten forløses på en annen måte, i scenerommet. Den forløsningen er fundamental for forfatteren, men behøver ikke å bety noe for leseren av verket. I siste halvdel av 1800-tallet var skuespill en helt vanlig lesesjanger. Folk gikk og ventet på at enkelte forfattere skulle komme med neste skuespill, og kastet seg over dem når de kom. Å – det var tider!

## ET MØTE I ØYEBLIKKET

Det er teatrets egenart som gjør at sceneteksten som kunstverk kan gjenskapes igjen og igjen i nye kunstneriske verk – som scenekunst. Det helt spesielle med scenekunst er at det skjer her og nå: Et levende publikum møter en eller flere medvirkende i et spesifikt øyeblikk som er tapt etterpå. Det vil dermed si at når et scenisk verk skapes så er resultatet helt avhengig av hvilke mennesker som samarbeider, hvor de gjør det, og hvilke premisser som legges til grunn for arbeidet. Premissene for hvordan den samme sceneteksten realiseres på scenen flere ganger, vil dermed alltid være forskjellige. Noe nytt vil bli skapt hver gang.

Slik kan man også si at en litterær tekst får nytt liv for hver nye leser den møter. Men med scenekunsten settes et stort apparat i gang, og de som arbeider med tekst og andre virkemidler i forestillingen, vil på forskjellige måter prege det kunstverket som møter publikum. Forutsetningene de bringer inn, kommer blant annet som resultat av idéer de har om den virkeligheten de skaper i. Tidens og stedets betydning kan heller ikke undervurderes. Dette så jeg spesielt godt da *Mater Nexus* (Gullbakke 2004) ble produsert i Japan i 2008. Den skiftet nærmest betydning, og ble langt mer grensesprengende idémessig, enn den hadde vært i Norden.

Man kan altså si at øyeblikket som skapes skal være relevant for stedet og tiden det skjer i. Alle disse forutsetningene er i prinsippet noe en tekst ikke bærer med seg, men de vil ha avgjørende betydning for hvordan den enkelte forestilling til slutt fremstår. Slik vil scenetekstens betydning skifte fra produksjon til produksjon.

## TEKSTEN FØRST?

Mange praksiser innen scenekunst opererer ikke med en tekst som et fast forelegg for en scenekunstproduksjon. For en scenetekst kan selvsagt også bli til i samspill med utforskningen av andre sceniske grep. Selv om jeg gjerne og ofte har tekstutviklingsverksteder underveis i tilblivelsesprosessen, er det ikke det samme som å operere i et landskap der alle virkemidler utvikles samtidig.

Med dette etterordet er det scenetekst som foreligger før en scenisk produksjon, som er mitt anliggende. Det er både personlige, praktiske og kunstpolitiske grunner til at jeg som regel først skriver en tekst og så eventuelt går inn i produksjon av teksten. Men det er en annen historie.

## DEN OFFISIELLE VERSJONEN AV SCENETEKSTEN

Som tekst er jo sceneteksten i seg selv et uttrykk for det stedet og den tiden den er skapt i, men jeg ønsker altså ikke at den skal være tilrettelagt for spesifikke sceniske forutsetninger. Den skal danne grunnlag for de ulike tolkningene som kan komme til å

finne sted. Jeg vil presentere en scenetekst uten de strykningene som det hender at også jeg gjør som regissør, når det skal svinge mellom akkurat *de* skuespillerne innenfor det og det valgte konseptet, der for eksempel en bevegelse, lyd eller lys gjør en sekvens eller en replikk overflødig. Men de tekstbitene som kanskje strykes i én scenisk versjon må være tilstede i den sceneteksten som tilgjengeliggjøres i bokform, nettopp fordi det som strykes eller bearbeides i én spesifikk forestilling, kanskje bidrar til å formidle et utgangspunkt for tolkningen av scenen, eller av hele sceneteksten.

Mitt ønske er å ha én tekst som alle produksjoner springer ut fra, fordi det betyr at jeg har én offisiell versjon. Da blir det helt avgjørende at sceneteksten gis ut i bokform. Dermed finnes det ett sted der det er mulig å hente frem den originale sceneteksten, og det er den jeg ønsker at leseren skal ha foran seg.

### SCENETEKSTENS INTEGRITET

Hvor mange føringer skal jeg så legge i teksten? Hvor detaljert skal man beskrive kostymer eller scenografiske virkemidler? Er det grenser for hvilke teatrale grep som kan gjøres med min tekst, og har jeg mulighet til å sette noen rammer for dette når jeg skriver teksten min?

Jeg ønsker som sagt å skrive slik at det skal være mulig å dikte seg sin egen forestilling. Teksten skal være en åpning ut til et tenkt publikum, til en mottager i det rommet der tekst møter lytter, der lys, lyd, farger og bevegelse blir opplevd. Hvordan lage en tekst som både kan leve hos en leser med boken foran seg, og som samtidig kan transcendere til mulige forestillinger for den leseren som tenker på å skape et scenisk kunstverk?

Jeg ønsker å gi signaler slik at en mulig scenisk produksjon vil bli konsistent. Jeg vil skrive slik at det som er meningen med stoffet ikke skal kunne misforstås eller fordreies. Hvis en tekst jeg har skrevet har som utgangspunkt at kvinner er så forskjellige at det ikke gir noe mening å snakke om dem som én felles gruppe, så er det ikke bra om jeg opplever at sceneteksten har dannet utgangspunkt for en forestilling der kvinner og menn presenteres som helt forskjellige fra hverandre.

Så på tross av at jeg ønsker en åpen tekst med store rom for individuelle tolkninger, mener jeg at teksten skal sette noen rammer for de tolkninger og de teatrale grep som kan gjøres med akkurat den teksten, uansett hva slags sammenheng den iscenesettes i. Dette handler om hva teksten sier, og hvilken teatertradisjon den skriver seg inn i. Og da begynner det å bli vanskelig, for tekstene sier ikke alltid bare én ting, og teatertradisjoner er i kontinuerlig utvikling.

### SCENEANVISNINGER

Et annet spørsmål som ofte dukker opp, er hva jeg tenker om sceneanvisninger. Hvem er det for, og hvordan bør de skrives? Blir det ikke for mye, eller for lite, og hvor detaljert skal det være? Hvor konkret? Skal det være reginotater fra en dramatiker som også gjerne vil styre hvordan scenekunstproduksjonene ender opp, eller en hjelpetekst til den uerfarne leser av dramatik?

Da jeg begynte å studere teater og medvirke i forestillinger på begynnelsen av 1980-tallet, erfarte jeg at det var helt vanlig og svært akseptert at en regissør ville stryke alle sceneanvisninger i en scenetekst. Regissøren var teatrets udiskutable overhode, og det var hans kreativitet og samarbeidsevner som avgjorde hvordan forestillingen ble. Å gjøre ignorering av sceneanvisninger til en regel i arbeidet er både respektløst og uklokt, og jeg innså fort at jeg syntes det var useriøst. Samtidig var den holdningen kanskje et signal om at sceneanvisningene måtte ha litt mer slagkraft.

Som regissør er jeg enig i at ikke all sceneanvisning nødvendigvis skal følges til punkt og prikke. Likevel kan de være gode å ha som utgangspunkt for tekstanalysen og de kunstneriske valgene som blir tatt som følge av den. Det handler også om hvordan de skrives, og hvem det er man ser for seg som leser.

Jeg har eksperimentert med ulike typer sceneanvisninger, og har blant annet ønsket å skrive sceneanvisninger som ikke uten videre lar seg realisere scenisk, og som dermed heller vil gi assosiasjoner og være kreative igangsettere. Det er nettopp dette med å gi en retning, som blir viktig: Å skrive inn meningsbærende visuelle og auditive handlingsmarkører uten at de blir for trauste. Med sceneteksten *Square* (Transit Forlag 2008), forsøkte jeg meg på en tekst nærmest uten sceneanvisninger, men med korte poetiske tekster etter avslutning av siste scene. De skulle tjene som inspirasjon for iscenesettelsesarbeidet, og gi åpninger til mulige tolkninger. Regissør Cecilia Caballero Jeske hadde integrert disse poetiske tekstene som handlinger i forestillingen da *Square* ble produsert i Montevideo, Uruguay i 2015.

### LEKENHET, ENKELHET

I scenetekstene er jeg opptatt å formidle at det finnes et imperativ for lekenhet. Det er aldri ren realisme. Personene er fiksjonskarakterer, men den fine dobbeltheten som oppstår når vi vet at skuespilleren vet at vi vet at hun egentlig ikke er personen hun levendegjør på scenen, kan godt komme frem hvis det er mulig. Uten at det skal iscenesettes som metateater. Jeg tror det er fint for tilskueren å få være tilstede i en annen virkelighet, og tenker at det er karakterene som i sterkeste grad bærer nettopp den dimensjonen. For rommet og møtet og alt rundt er jo tross alt teater. Med det visuelle forteller vi at dette er teater, og det som i film oppleves som realisme, for eksempel raske klipp fra en situasjon til en annen, som om det foregår samtidig på et annet sted, blir straks teatralt i scenerommet. Jeg skriver aldri inn en black-out, men tenker at scenene skal gli inn i hverandre, kanskje også overlape hverandre, uten noe fiksfakseri, tidshopp og stedshopp inkludert. Jeg skriver ofte inn replikker som med fordel kan rettes mot publikum, selv innenfor en scene eller situasjon. Det er lett å inkludere publikum, og det blir en åpnere og morsommere situasjon. Det finnes ingen fjerde vegg, eller så brytes den i løpet av det forløpet jeg skriver frem, som med *Mater Nexus*. Jeg er også ute etter pussigheter og vil at teksten skal legge til rette for humoristiske situasjoner uansett hvor trist det ellers er.

Jeg tror ikke noe særlig på skrik og skrål, men er ute etter en letthet, en smidighet, et tempo. Da kan gjerne det som i sceneteksten ser veldig dramatisk ut, skifte karakter. På arket er det ikke så lett å bryte opp dialogen i bittesmå enheter, da blir den vanskelig å lese. Men når man snakker kan replikkene veves i hverandre, på samme måte som scener kan veves sammen.

### DET HJELPELØSE SPRÅKET

Det er ofte noe hjelpeløst over det vi mennesker forsøker å si til hverandre, spesielt i situasjoner som er betydningsfulle i livet. Det vil jeg at replikkene mine skal reflektere. Ordene vi velger og måten vi sier ting på, kan være en slags form for klisjéer, det vil si at jeg tror at vi ofte egentlig vil si noe annet enn det vi får gjort med ordene og setningene språket i praksis gir oss. Man står der liksom med hver sin mur av språk og skal få det til å gli. Hvilke ord skal vi velge for den følelsen vi har? Dette har jeg noen ganger forsøkt å formidle gjennom å skrive veldig enkle setninger som lett kan bli klisjé, som "jeg elsker deg", nettopp fordi det er så vanskelig å få det til å bety noe. Denne tilkortkommenheten og hjelpeløsheten er noe jeg er opptatt av, og noe jeg synes det er nyttig å snakke med regissøren eller aktørene om, hvis jeg har mulighet til det. Det er ikke alltid lett å formidle dette gjennom sceneteksten, fordi der må nødvendigvis replikkene bare være det de er. Det kan fort se ut som en replikk uten undertekst, og da er det lett å avfeie den som lite produktiv. Men det å ikke få sagt det man egentlig skulle ønske man kunne si, er ikke lett å formidle om man ikke skal lage en replikkveksling ut av refleksjonen. Og det er ikke alle som er så bevisste, ihvertfall ikke de personene som befolker mine scenetekster. Jeg er også opptatt av at det folk sier til hverandre ofte blir sagt på en mindre dramatisk

måte enn selve situasjonen eller ordene tilsier, og liker at det går ganske fort når man snakker sammen. Eller veldig langsomt.

### DEMOKRATISK DRAMATURGI

Man kan selvsagt beskyldes meg for å være i overkant demokratisk når jeg lager scenetekster med nesten nøyaktig like store roller til alle, og det er kanskje sant. Jeg mener jo at alle skal få være med på leken! Men det er selvsagt flere grunner, noen er praktiske, mens andre er dramaturgiske. Scenetekstene mine kjennetegnes av at stort sett alle personene i stykkene jeg skriver har sine egne handlingslinjer og livshistorier. Vi er alle hovedpersoner i våre egne liv, så det som egentlig er mest realistisk er jo å skape scenetekst der alle karakterer er hovedroller! Det betyr blant annet at det som er en liten og ubetydelig detalj i én karakters liv kan være hovedsaken for en annen. Det gjør på mange måter skrivearbeidet til en omfattende konstruksjon, der mange tråder skal på plass i en stor vev av hendelser. Hvis man ønsker å stryke seg ned og fokusere på én av karakterene, så vil nok korthuset falle, for historiene er kommet til parallellt. Det finnes ikke én kjernehistorie som er viktigst. Når jeg skriver disse likeverdige rollene og handlingslinjene oppstår en større fortelling: Den store fortellingen om livet som går: Lengsel, håp, sorg og glede. Historiene reflekterer og kommenterer hverandre, og derfor må alle med for å skape hele historien.

### LIKEVERDIGE ROLLER I PRØVEPROSESSEN

Men det er også noen helt praktiske grunner til at jeg liker å skape likeverdige roller i scenetekstene mine. Fordi jeg også arbeider som regissør og har bakgrunn som skuespiller, har jeg mange tanker om hvordan prøveperioder og spilleperioder organiseres, utvikler seg og ender opp med å bli. Det er krevende å få til gode arbeidsforhold når mange kunstnere i fellesskap skal skape kunst. Å skape god samarbeidsånd er tradisjonelt regissørens arbeidsområde: Kunstens teambuilding. Jo sterkere kunstnerisk visjon, jo tydeligere et felles mål formuleres, jo lettere er det å akseptere og forstå sin egen oppgave i det store maskineriet. Men jeg tror altså at det blir enda morsommere hvis alle som skal stå på scenen får omtrent like mye ansvar for å drive historien fremover. Jeg har ingen tro på stjerneskuespilleren som briljerer. En scenetekst med likeverdige roller eller oppgaver, vil gjøre noe med den gjensidige respekten de medvirkende har og får for hverandre under prøveperioden, og det vil gjøre noe med hvordan de forholder seg til hverandre som skuespillere når de står på scenen. Ingen er viktigere enn noen annen. Skuespillerne må både ta og gi fokus, i en kontinuerlig generøsitet og en kontinuerlig frekkhet. De må ta sin plass og bruke rommet for alt hva det er verdt, når det er deres tur. Når det er deres tur til å være den tykkeste tråden i veven, eller til å synge soloen i korverket for en stund. Når det er en annens tur skal de skape et godt rom for vedkommende, slik hun gjorde for dem tidligere.

### SCENETEKSTEN *EPLER SOM FALLER*

Denne sceneteksten er det mest omfattende ensemblestykket jeg hittil har skrevet, med hele tretten likeverdige roller. Den er skrevet for et ungt ensemble, og hadde urpremiere i Melbourne, Australia høsten 2016. Teksten kjennetegnes av at det er raske forflytninger i tid og rom, og vekslinger mellom større ensemblesekvenser og korte dialoger og monologer. Det er realistiske scener og scener med magiske overtoner. Blant annet opptrer skikkelsen *Astraiia*, en kvinne fra et renessansemaleri. Hun løsner fra rammen og får liv, og blir en spesiell kraft mellom de andre personene. De må forholde seg til henne, til hennes spørsmål og kommentarer. Hun er en som kan se ting på en annen måte enn de vanlige menneskene. Hun setter ting i perspektiv både gjennom å formidle sin livshistorie og gjennom hvordan hun reagerer på hva som skjer blant personene hun møter. Noen har spurt om hun er en ny versjon av Indras datter fra Strindbergs *Drömspel*, og det er ikke dumt. Hun er også inspirert av fjellkvinnen fra min egen scenetekst

*Arkeologene* (Transit 2008), og gudinnen i Stridsbergs *Medealand*. Som den eldste i rommet blir hun også en form for forelder-substitutt, og når hun i fellesskap med alle personene i stykket har gjennomgått det tidsforløpet som presenteres, har hun også blitt fysisk gammel, og er klar for å dø. De andre er klare for å leve videre.

I stykket er det også fem småroller, i tillegg til de tretten hovedkarakterene. Disse kan fint dobles av andre medvirkende. Eventuelt kan man engasjere ytterligere to aktører: Én voksen mann kan spille Pappa Fylla gjennom hele forløpet, mens en voksen kvinne kan gjøre de fire kvinneskikkelsene.

## EN DRAMATURGISK DIALOG

*Epler som faller* er mer i slekt med *Mater Nexus* enn de andre scenetekstene mine. Karakterene i *Mater Nexus* er bare kvinner. I *Epler som faller* er alle hovedkarakterene unge voksne. Med dette ønsker jeg å understreke at foreldregenerasjonen mangler i disse unge menneskenes liv. På samme måte gjorde fraværet av menn i *Mater Nexus* det mulig å diskutere både om og på hvilken måte mennene eventuelt skulle ha plass i kvinnes liv.

Det var først etter at jeg hadde skrevet *Mater Nexus* at det gikk opp for meg hvilken dramaturgisk mulighet som faktisk lå i det å bare skrive for ett kjønn. Jeg ble dermed tvunget til å beskrive andre forskjeller enn det aller kjedeligste, klisjéfylte og konstruerte: Den påståtte forskjellen mellom menn og kvinner. I stedet måtte jeg finne forskjeller mellom kvinnene. Med *Epler som faller* er prosjektet å undersøke hva som skjer når det ikke er lenger er noen voksne å forholde seg til. Det handler om hva som skjer i livet når man finner ut at foreldrene ikke lenger kan være forbilder. Hvordan skal man klare å stå støtt når man ikke vet hva slags underlag man står på? Alle personene finner nye retninger for livene sine gjennom forløpet som presenteres.

Slektskapet mellom *Epler som faller* og *Mater Nexus* er knyttet til dramaturgien. *Mater Nexus* starter med en prolog, en slags drømmesekvens der personene som presenteres har sammenfallende identiteter. Siden er stykket delt i tre, med en første del som presenterer karakterene hver for seg. Del to er en timelang scene i en borgerlig stue, et slags fyllekallas der personenes livshistorier rulles opp samtidig som rommet langsomt dekonstrueres og aktørene presses forover i scenerommet. De ender opp i del tre med å være plassert enkeltvis tett foran tilskuerne. Det borgerlige scenerommet er blitt til et abstrakt scenerom der karakterene forteller sine individuelle historier direkte til publikum. Den fjerde vegg brytes ned og skuespillerne søker til publikum, kanskje også fordi de ikke lenger finner det fellesskapet de trodde eksisterte seg i mellom. *Epler som faller* er også tredelt. Historien begynner i første del med noen scener der vi blir kjent med personene. Midtdelen er denne gang bygget opp av mange korte sekvenser der relasjonene utvikles og problemene forsterkes. Alle sammen holder på med sitt, men møtes i mindre grupper på to, tre eller fire. I siste del stråler de sammen og på tross av at det er mange uoverensstemmelser og misforståelser, ender de opp med å være sammen i én felles historie. Det som begynte med fellesskap og endte i dekonstruksjon i *Mater Nexus*, har gått motsatt vei i *Epler som faller*, som er skrevet i 2015, femten år senere.

## EPLER SOM FALLER, KOMPOSISJONEN

Første del består av elleve etterfølgende scener. I første scene er de medvirkende mennesker i en by, i en verden. De kommer og går, møter hverandre og forlater hverandre; de går alene eller sammen. I de neste scenene blir vi kjent med disse personene. Gjennom scener som foregår på ulike steder formidles livssituasjonene deres. Det er endringer i tid og sted fra scene til scene. I motsetning til andre del, der scenene godt kan overlappes, bør nok scenene i første del spilles ut etter hverandre, slik som de er beskrevet i teksten. Det er også et poeng å se etter ulik logikk og variasjon i rytmikken mellom første og annen del, som ellers fort kan bli for like.

Andre del er trettifem scener som godt kan regisseres med et blikk for det simultane. Det kan være stor frihet i hvordan scenene begynner og slutter, og hvordan stasjonene for de ulike karakterene plasseres i scenerommet i forhold til hverandre. Her er forflytting av fokus et avgjørende grep; Noen ganger er det påkrevd med ett fokus, andre ganger kan fokus spres. Hvordan disse forflyttingene gjøres skaper også muligheter for å fylle ut mellomrom mellom de skrevne scenene. Det har å gjøre med hvordan og hvorfor hver historie skal hentes fram, men også fordi parallellitetene og speilingene mellom de ulike scenene kan bli en egen historie i seg selv. Scenene kan godt veves sammen, handlinger og tekst kan brytes opp og veves i hverandre slik at en scene begynner før en annen er slutt. Det blir lett kaotisk hvis det skrives slik, men kan absolutt gjøres i regien. Rytmen er avgjørende for dette arbeidet.

Del tre består av tretten scener, men denne gangen er handlingen lagt til ett sted, eplehagen, i noen tidlige morgentimer. Sceneskiftene er der mest av alt av praktiske grunner, for å poengtere når nye mennesker og handlinger entrer historien. Denne delen er altså en eneste handling med mange underhandlinger. Her vil man tjene på at alle karakterene er sammen i det felles fiksjonelle rommet, og kanskje arbeide med en spillestil som innimellom kan tippe mot det melodramatiske, i hvert fall når det gjelder noen karakterer. Og slutten kan godt være både sentimental og trist, men også fylt av håp. Majoriteten av de medvirkende har jo tross alt funnet kjærligheten!

#### FILMEN OM MEG

I begynnelsen av del to og i slutten av del tre er det scener som vil virke annerledes enn de andre scenene i sceneteksten: Disse kalles for "filmen om meg selv", intro- og outro-tekst. Idéen her er at hver karakter spiller hovedrollen i sin egen historie, og de får her mulighet til å fabulere rundt hvordan noen scener i filmen om dem selv ville blitt. Alle har individuelle startpunkter i intro-sekvensen, mens tekstene i outro-sekvensen er veldig like. Min tanke er at dette vil bli spesielt interessant å gjøre hvis man i regien legger vekt på at tekstene er stemmer i et orkestrert verk, som igjen kan veves sammen på ulike måter. Slik kan de også være en variasjon over dramaturgien/regiteknikken i del to. I intro-sekvensen er historiene individuelle og personlige, mens i outro-sekvensen er historiene merkelig like. Personene har smeltet mer sammen i slutt-sekvensen, kanskje fordi relasjonene i nåtid har fått bakhistoriene til å blekne. Alle ser for seg en avslutning på filmen om dem selv som uvær, storm, oversvømmelser, lyn og torden. Ingen ser for seg en lykkelig slutt. Kanskje i motsetning til den slutten publikum får se?

#### EPLER SOM FALLER

Som det vil fremgå av sceneteksten er det skrevet inn mange fall og nesten-fall i *Epler som faller*. Dette kan bli til et helhetlig koreografisk og arrangementsmessig prosjekt: En bevisst historie om nesten-fall, fall og kanskje også oppreising? Eplene er i ferd med å falle – men hvor langt fra stammen faller de? Og vil noen hjelpe dem opp? Om det ikke er overdreven dramatik i tekstfremføringen, kan fallene godt være skikkelige fall!

#### Å REGISSERE EGEN TEKST

Jeg avslutter med noen refleksjoner rundt et annet spørsmål jeg har fått noen ganger opp gjennom årene: Hvorfor kan du ikke nøye deg med å være forfatter?

Jeg hadde allerede laget teaterforestillinger og kortfilmer da jeg debuterte som skjønnlitterær forfatter i 1993, og har vekslet mellom å være regissør og forfatter siden. Å møte andre og lage noe sammen er kunstnerisk tilfredsstillende. Fordi det er vanskelig å få til. Man kommer nær innpå hverandre, og alle må åpne opp og være seg selv, vise svakheter og tørre å drite seg ut. Vi som jobber sammen må tørre å ha det gøy, noe som blant annet betyr at man leter etter noen fellesnevner for humor og kommunikasjon. Noe internt. Vi skaper vår interne verden, vårt arbeidsklima. Dette er en forutsetning for at arbeidet skal bli så bra som mulig.

Å skrive og å regissere er som å være i verden på to helt forskjellige måter. Når jeg skal regissere egen tekst og det er bestemt før skriveprosessen er i gang, har jeg en samtalepartner, en dramaturg, som helst både følger tilblivelsen av teksten og realiseringen. Vedkommende stiller spørsmål og lytter når jeg fabulerer meg frem i stoffet og valgene som skal gjøres, vi diskuterer muligheter og blindveier. Motstand er viktig, og nødvendig.

Jeg tenker også at det bør gå tid fra tekstutviklingsfasen og til regiarbeidet begynner i de situasjonene hvor jeg skal regissere egen tekst. At teksten skal få hvile og modnes, kan man kanskje si. Jeg tror det gjør noe med meg som regissør, jeg kan gå løs på teksten med nye briller.

Som regissør kan jeg også høste noen praktiske fordeler ved å arbeide med en scenetekst jeg selv har skrevet, blant annet det at jeg skriver likeverdige roller, hvilket gjør at prøvearbeidet ofte blir en spennende prosess der alle er like mye involvert. Dette er alltid utfordrende fordi arbeidet skal organiseres og ingen kan føle seg viktigere enn andre. Det gjør noe med min rolle som regissør, og hvordan jeg styrer arbeidet. Det å holde fast i det kollektive arbeidet, som i stor grad handler om å styre medvirkende som må stole like mye på alle, som må gi og ta like mye fokus, er noe jeg ønsker å få til i prøveprosessen. Og dette er noe jeg ønsker at andre som arbeider med scenetekstene mine også skal erfare.

#### SPESIALSKREVNE ROLLER

Jeg ønsker at teksten skal farges så lite som mulig av de reelle produksjonsforhold hvis de ligger rett rundt svingen. Med unntak kanskje av én komponent: Og det er gleden ved å kunne skrive roller for spesifikke skuespillere. Både en skuespillers interesser, personlighet, temperament og erfaringer kan bidra til utformingen av rollen, men det blir ikke så tydelig at det kan gjenkjennes. Det er ikke dermed sagt at det gjør sceneteksten mindre relevant eller brukbar for andre, men man kan si at det preger tilblivelsen. Enkelte ganger ser jeg også at skuespillerens følelse av eierskap til rollen kan tilføre prestasjonen noe helt unikt.

Men det hender også at jeg lar flere skuespillere teste ut de ulike rollene i en tekstutviklingsfase, nettopp for å undersøke andre temperamenter eller utradisjonell rollebesetting. For ved å vrenge på idéer og utgangspunkt for roller og relasjoner avdekkes både fordommer og lettvinte løsninger.

#### SCENETEKSTENS DOBBELTE KARAKTER

Min praktiske teatererfaring gjør at scenetekstene mine blir som de blir. Kunnskap om skuespillerens arbeide, teatrets praktiske forutsetninger og konvensjoner, samt mine tanker om mulige utfordringer for teatret, integreres i skriveprosessen.

Så selv om det ikke er den vanligste lesesjangeren, og selv om det tar sin tid å få scenetekster i produksjon, har jeg likevel denne drivkraften til å skrive for scenen. Hadde det ikke vært for alt dette, så hadde jeg kun skrevet prosa. Og akkurat som en skuespiller både er seg selv og noe annet eller en annen, eksisterer sceneteksten både som seg selv, som tekst, og som det andre, det vil si teater. Det er det dobbelte ved sceneteksten som tiltrekker meg.