

«En motig debutant»

Torborg Nedreaas som dramatiker

Kari Gaarder Losnedahl

Skuespillet *Magdalene* av Torborg Nedreaas hadde urpremiere på Den Nationale Scene (DNS) 25. mars 1941. Begivenheten har fått lite oppmerksomhet, og skuespillet nevnes knapt i verksoversikter. En av årsakene til at dette arbeidet stort sett blir oversett, kan være at det ikke er publisert. Men det ble oppført, og det finnes i flere maskinskrevne eksemplarer i Teaterarkivet (TA) ved Universitetet i Bergen. Skuespillet gir et unikt innblikk både i Nedreaas' potensial som dramatiker og i hennes tidlige forfatterkarriere. Dessuten introduseres vi her for en kvinneskjebne som Nedreaas etter hvert stadig vendte tilbake til: det kjærlighetshungrende mennesket som ikke får levd ut sine behov (Dahl 1977:88). Det er altså gode grunner til å vende tilbake til dette skuespillet. Det gjorde også Nedreaas selv, da hun bearbeidet *Magdalene* til hørespill 20 år seinere, denne gang med tittelen *Historien om en liten historie*. Det ble framført i NRK i 1963, og publisert i 1976 sammen med øvrige høre-

spill av Nedreaas. Alle ble sendt i reprise i NRK. At *Historien om en liten historie* bygger på *Magdalene* er ikke nevnt verken i boka eller i programbladet. En parallellisering mellom de to dramakategoriene vil danne dette kapittelets avslutning.

Når jeg kaller oppførelsen en begivenhet, henger det sammen med alle de skuespilltekstene som årlig forkastes av teatrene. Avslagene er vanligvis begrunnet med tekstens manglende dramatiske nerve (jf. Hareide 2004:96). De sceniske premissene for å skrive drama er krevende og utfordrende. Ett av de særegne, og viktigste, trekkene ved en teatertekst, er at den skal leveres og konsumeres i løpet av tilmålt tid, for et publikum som må forstå det som skjer der og da. Det er i dette møtet – mellom sal og scene, mellom publikum og utøvere – teatret oppstår. Som teaterforskeren Martin Esslin påpeker: «If you lose their [the audience's] attention, if you fail to make them concentrate on what is being said, all is lost» (Esslin 1978:43). For dramatikeren kan en oppførelse derfor synes mer betydningsfull enn en bokutgivelse. I dette perspektivet blir urpremieren av *Magdalene* en begivenhet.

For å fungere, må dramaet ha en handlingsgang som er sterk nok og klar nok til å bære og gi liv til en scenisk framførelse i direkte møte med publikum. I hvilken grad synes Torborg Nedreaas å ha maktet det? Det er dette potensialet jeg vil undersøke, ikke den litterære kvaliteten. Jeg vil derfor rette oppmerksomheten mot dramatekstens generelle egenart, for deretter å undersøke de dramaturgiske virkemidlene Nedreaas har brukt i oppbyggingen av sitt drama. De regjerende epokale teaterkonvensjonene vil alltid påvirke dramateksten, både når det gjelder form og innhold. Som professor Berit Erbe uttrykker det, må teksten «betragtes som et kulturelt fænomen der skal placeres i sin tid» (Erbe 1972:209). Jeg vil derfor innledningsvis plassere *Magdalene* i dets egen samtid.

1941

Da *Magdalene* ble oppført, var Norge et okkupert land, og teatrene kunne ikke fritt velge repertoar. De eksperimentelle oppsetningene med politisk innhold som ble lansert på DNS på 1930-tallet – først og fremst som et resultat av samarbeidet mellom Nordahl Grieg og teatersjef Hans Jacob Nilsen (Nygaard 1977:77ff) – var ikke lenger en mulighet. Umiddelbart synes et samfunnsorientert og politisk teater å skulle passe Nedreaas' sosiale engasjement, men kravet fra styresmaktene var at det nå skulle oppføres norsk, helst ny dramatikk, uten politiske eller eksperimentelle tendenser (Nygaard 1977:149). En oversikt over repertoarvalg på DNS viser for øvrig at tidens generelle teatersyn – både før og etter krigen og upåvirket av avvikene på tretti-tallet – var det borgerlige dramaet, basert på en enhetlig (aristotelisk) dramaturgi med teksten som primær betydningsprodusent (jf. Leirvåg 2004:293). Handlingen var stort sett lagt til et borgerlig miljø i forfatterens samtid der menneskelige problem og konflikter ble behandlet (Aarnes 1976:47). Dette var krav skuespillet *Magdalene* kunne oppfylle, samtidig som det dekket et behov. For det ble produsert lite nytt på scenen, og norsk dramatikk var nærmest ensbetydende med Holberg, Ibsen og Bjørnson. I sesongen 1940/41 var for øvrig Nedreaas den eneste kvinnelige forfatteren som ble oppført på DNS.

Også sceneutformingen hun skrev for, var tidstypisk og bygde på tradisjoner tilbake til barokken: scene og sal atskilt med teppe, prosenierbue og orkestergrav, i salen gallerier og gjerne sidelosjer. Borgerskapet fylte salen. Slik var det både i København, Paris og Bergen, byer der Nedreaas hadde oppholdt seg i. Nedreaas' drama tilhørte med andre ord en solid og velkjent tradisjon som kunne virke både som en hemske, men også som en betryggelse, nettopp fordi den var kjent. Samtidig var et

nytt teatersyn på vei til å manifestere seg. Det gjaldt forholdet mellom instruktør (regissør) og forfatter, der instruktøren, som fram til 1900-tallet innehadde en ganske beskjeden posisjon, ble stadig mer synlig (jf. Trolie 2009:76). Dramateksten er imidlertid uansett det angivelige utgangspunkt for oppførelse, og blir (som oftest) gjort til gjenstand for bearbeiding, ikke minst gjelder det strykning. Intensjonen er dramaturgisk: Å stramme inn, få fram dynamikken, med framførelsen som styrende faktor. Strykningen kan være utført av instruktør/dramaturg, men den *kan* også gjøres i samarbeid med forfatteren selv (jf. Stahl 2004). Men denne prosessen har ikke alltid vært like smertefri (jf. Sauter og Martin 1995:19). I tilfellet *Magdalene* inneholder regi- og sufflørmanuset en god del overstrykninger uten at det har gått ut over originaltekstens leselighet. Jeg har imidlertid ikke kommet over eventuelle reaksjoner på strykningene fra Nedreaas.

Tradisjonelt består dramateksten av to ulike kategorier: Hovedtekst, som gjelder replikker, det vil si alt som karakterene uttrykker språklig, og sidetekster (didaskalier), som ikke uttales og består av scene- og regianmerkninger, inklusive stykkets tittel, personnavn, sceneinndeling, sceneanvisninger, osv. (se for eksempel Heed 1989:18; Esslin 1992:80). Det er i hovedteksten at handlingen finnes; dialogen er dramaets uttrykksmiddel og dramaets fortellerform (Szondi 1972:16, Lindstrøm 1969:109). Siktemålet, direkte framvisning for et publikum, er styrende for dialogens struktur. Sideteksten bygger på sin side opp under hovedteksten, og kompletterer og utfyller den. Til en viss grad kan den også utgjøre en spenning mellom de språklige og de ikke-språklige elementene (Fortier 2000:5). Bruken av didaskaliene er en bevisst del av et dramas oppbygging og vil inngå i min gjennomgang av stykket. Ikke sjelden kan sidetekstene ha preg av en tenkt iscenesettelse.

For leseren fungerer de som en påminnelse om at teksten er en teatertekst, og tilmed være en oppfordring til å foreta en imaginær projisering av teksten i rommet (spatialisering) (jf. Heed 1989:20). Men den er «usynlig» for tilskuerne i teatersalen.

Magdalene

Magdalene er et helaftens treakters skuespill og tilhører det «borgerlige drama». Handlingen foregår i en norsk småby. Hit kommer Magdalene. Hennes inntreden i miljøet skaper uro. Hun er lærer, midt i 30-årene, skilt, og innleder et forhold til den langt yngre og seksuelt uerfarne Vilhelm. Kjærligheten viser seg imidlertid for skjør til å vare. Både det sosiale presset og en voksende usikkerhet når det gjelder premisene for forholdet, får Vilhelm til å bryte forbindelsen. Stykket ender med Magdalene alene og forlatt på scenen.

Dramateksten (sideteksten) begynner i tråd med tidens konvensjon med en presentasjon av karakterene i skuespillet: Magdalene Schram; Skibsmekler Otto Rasmussen; fru Adele Rasmussen, gift for tredje gang og en som «skriver» ('skriver' i anførselstegn); hennes sønner av første ekteskap, Vilhelm Ryan og Kjell Ryan; og Katinka, hushjelp hos Rasmussens. Etter personopplistingen kommer en tidsangivelse: «*Mellem 1ste og 2nen akt et tidsrom av noen uker. Mellem 2n og 3dje benved et halvt år.*» (Nedreaas 1941). Det finnes ikke program fra forestillingen. Det er derfor usikkert hvor mye av denne informasjonen som kom publikum til del. Det er uansett viktig for publikum å bli opplyst relativt raskt om hvem de ulike karakterene forestiller, og hva som er relasjonen mellom dem.

Når teppet går opp, introduseres vi for «dagligstuen» hos

Rasmussen. Nedreaas, som hadde en særlig billedskapende evne ved måten hun nærmest «tegnet» bilder på i prosatekstene sine (Iversen 1990:124), nøyer seg her med bare å antyde noe av det som befinner seg i rommet: et stort arbeidsbord med «skrivemaskin og mange manuskripter», sofa og et mindre skatoll, samt dører som fører henholdsvis til hall, stue og kjøkkensiden (Nedreaas 1941). Tidens teaterestetikk var å skape en realistisk illusjon på scenen, slik at publikum, straks kunne gjenkjenne rommet som del av det borgerlige familiehjemmet. Her vil jeg trekke inn John Northams begrep «visual suggestions» (1953), som han lanserer for å undersøke samspillet mellom det talte og ikke-talte elementet i Ibsens tekster. Begrepet er imidlertid nyttig uavhengig av tekstopphav og tid. Når Asbjørn Aarseth diskuterer Ibsens «salongdramatikk» ut fra Northams «suggestions», kan dette, i min fortolkning, overføres til Nedreaas' dagligstue-interiør. Også hos henne indikerer den borgerlige tilværelsen som hun synliggjør i knappe ordelag i sideteksten, en innestengt verden lukket mot en – antatt – åpen verden utenfor (jf. Aarseth 1999:21–23).

Ett element stikker seg ut: skrivemaskinen. Det åpenbares ganske snart at denne rekvisitten og aktiviteten i tilknytning til den er forbundet med vertinnen gjennom stadige henvisninger, både på et selvhøvdende nivå av personen selv, og ironisert over og delvis latterliggjort av de øvrige personene i familien. Rommet, en synliggjøring av en innelukket borgerlighet, og skrivemaskinen, en markert detalj – den hører egentlig hjemme i hennes arbeidsværelse i etasjen over – er begge eksempler på uttalte elementer som underbygger handlingen. Skrivemaskinen bryter med det tradisjonelle preget i den borgerlige dagligstuen, og fungerer slik sett som et dramatisk verktoy: noe som skal legges merke til og samtidig knyttes til Adele.

I stuen sitter ekteparet Rasmussen og drikker kaffe; yngstesønnen Kjell er plassert ved skatollet opptatt med lekser. Vi, publikum, dumper midt inn i en samtale ektefellene imellom, der fru Rasmussen, Adele, forteller om en tidligere venninne hun venter besøk av. Her tar Nedreaas utfordringen som dramaformen krever (Heed 89:29; Szondi 1972:16) og bygger handlingen umiddelbart opp rundt samtaledialoger, arrangert i parvise konfrontasjoner aktørene imellom. I dette tilfellet er det en samtale mellom ektefellene, der Adele for det meste har ordet. Replikkene er kortfattede og lettforståelige; forfatteren har latt språket ligge tett opp til hverdagsspråkets uttrykksmåte, noe Gøran Lindstrøm trekker fram som en generell forutsetning for god kommunikasjon mellom sal og scene (Lindstrøm 1969:169). I samtalen blir karakterene i skuespillet presentert, og relasjonen mellom dem, samt deres karaktertrekk, blir avklart. Introduksjonen, som er lagt i munnen på Adele, opplever jeg som tenkt ut fra et publikums ståsted. Ettersom det ellers er lite publikum har å holde seg til når det gjelder de ulike karakterene, er Adeles informasjon nødvendig. Samtidig blir kontrasten mellom ektefellenes personlighet åpenbar: hun dominerende og selvsentrert, han provoserende tilbakeholdende – en tilbakeholdenhet som seinere skal slå sprekker.

Spenningsmomentet som samtalen bygger opp til, er den snart forstående visitten av Magdalene, som, i likhet med Adele, er skilt: «Jeg hørte hun skulde ha vært meget *med* en tid, med det samme hun var skilt. Litt vilter og sånn, jeg hadde vanskelig for å tro det. Men der er ingen tvil om, at hun er temmelig varmblodig - - » (2). Adele gir her et virkningsfullt hint, for å tenne publikums forventning! Samtalen går så over til å dreie seg om Adeles eldste sønn fra første ekteskap, Vilhelm, og Adeles beklagelse over ham og hans manglende tiltaksevne. Hun ønsker at han skal bli til noe, eller snarere

bli *noen*. Rasmussen parerer med et forsvar for gutten: «Den ulysten til å ta sig noe til kan ha sin grunn i, at han er nedtrykt over noe (3)». Replikken fører til voldsomme utbrudd fra Adele som oppfatter den som personlig kritikk. Mann og sønn forlater stuen, og i neste scene er Adele alene. Allerede nå er vi blitt presentert for to engasjerende moment: den forventede ankomsten av Magdalene og konfliktområdet mor-sønn med stefaren som en sandpåstrøer. Den nye scenen med Adele alene er uten tale, regissert som en pantomimisk framstilling der Adele gjennom stumt spill manifesterer sin personlighet relatert til forrige scene: både selvcentrert og sårbar. Her bruker forfatteren et dramaturgisk virkemiddel ved å la divergerende scener kontrastere hverandre: En livlig scene blir etterfulgt av en rolig scene (Kjellin og Ramnefalk 1971:14).

En ny atmosfære oppstår idet Magdalene Schram kommer inn «etter å ha banket forsiktig på» (5). Forfatteren har ingen informasjon om kostyme eller utseende, men har likevel gitt en interessant opplysning: Magdalene banker *forsiktig* på, noe publikum ikke får se eller høre. Forfatterens anmerkning oppfatter jeg som et hint til instruktøren om at kontrasten mellom de to kvinnene raskt må etableres. Den usynlige og forsiktige bankingen må kompenseres for. Bruken av kontrast, blant annet for å sette de ulike personlighetene i relieff, er ellers gjennomført stykket igjennom og setter personlighetene i perspektiv. Et eksempel er hvordan den yngste sønnens freidighet framhever den eldstes mørksinn. Ulikheten dem imellom kommer både fram i talen og i sideteksten: «Kjell (*kommer inn. Han har en klosset kurtiserende måte ved presentasjonen, man aner hos ham den fødte kurtisør på et uutviklet stadium.*)» (19), mens «Vilhelm (*har plassert sig noe avsides, han sitter foroverbøiet med henderne hengende slapt over knærne.*)» (21).

Gjennom sideteksten får Nedreaas fram karaktertrekk som er viktige både for framførelsen, for leseren og for iscenesetteren. Også andre dramaturgiske virkemidler blir tilkjenngitt i sideteksten. Dette gjelder blant annet bruken av musikk, som ellers går som en rød tråd gjennom Nedreaas sitt forfatterskap (Syéd 2019:73). Når Magdalene første gang besøker familien Rasmussen «(*høres dempet pianomusikk fra stuen i bakgrunnen*)»; «Magdalene (*legger hodet bakover og lytter*)» (11). Etter hvert stiger musikken og «(*blir lidenskapelig og dyster*)» (12). Det er Vilhelm som spiller i siderommet, og scenen forskutterer en forbindelse mellom Magdalene og ham. I tillegg til å ha en stemningsskapende funksjon, skaper musikken forventning og spenning.

Viktigst for dramaets framdrift i første akt er imidlertid dialogen de to kvinnene imellom. Magdalene framstår som hjertevarm, klok og fordomsfri, og står i kontrast til Adeles selvopptatthet og temperamentsfulle, frivole og til dels koleriske utbrudd. Magdalene er utvilsomt mest sympatisk, men Adele har fått mer å spille på, blant annet skifte i humør og framferd, og blir derfor den ledende i konversasjonen. Magdalenes tilstedeværelse mesteparten av tiden – enten fysisk eller som omtalt når hun er utenfor scenen – understreker likevel at det er hun som er hovedpersonen. Også sympatien hun presenteres med, gir henne den sentrale heltestatusen. Motsetningen mellom kvinnene tilfører stykket driv, men samtidig kan kontrasten oppleves som overdrevet: Magdalene er *for* mild, Adele er *for* utblåsende. Adele er imidlertid et godt verktøy for forfatteren; hennes noe ureflekterte oppførsel sørger for liv og kraft og overraskelser. Et eksempel er en opphetet konfrontasjon mellom ektefellene i annen akt. Her driver Adele inkvisitorisk utspørring av ektemannen og hans eventuelle skjulte følelser for Magdalene, og hun unnlater heller ikke å trekke fram

Magdalenes ikke helt plettfriske fortid. Replikkføringen er uventet kraftig og fører til raseri og saftig språkbruk fra hans side: «Hvad Satan mener du», «Nu får du pinedød gi dig», «Fanden ta», og «Hold kjeft» – opptil flere ganger – mens «i svarte helvete» er strøket i manuset av instruktør (39 ff.). Kritikerne applauderte denne scenen, og Frithjof Flüge i *Bergens Illustrerte* kaller den en «fulltreffer». Den viser at forfatterens modige bruk av virkemidler treffer.

Det finnes imidlertid likheter mellom Magdalene og Adele: De er begge skilt og har dermed brutt aksepterte samfunnsnormer. Men, mens Magdalene nå lever i sølibat og ofrer seg for sin lærergjerning, er Adele i gang med sitt tredje ekteskap, for, som hun sier: «Det er allikevel godt å ha en mann. Det gir posisjon. Det gir rettigheter. /.../ Jeg har alltid sørget for å få mine forbindelser legalisert» (14). Hun anbefaler Magdalene å gjøre det samme, for derved å leve opp til samfunnets normer. Magdalene avstår. Nok en gang framstår Magdalene som et korrektiv til Adeles utemmede oppførsel. Men er denne motsetningsfylte parkonstellasjonen som kvinnene utgjør, realistisk? Går det an å være så grenseløs som Adele og så kontrollert som Magdalene? Driver Nedreaas gjøn med oss? Vil hun forvirre oss? Eller er kontrasten benyttet bevisst for å drive handlingen videre? For Adele kjører på. Og blant hennes mange innfall er den skjebnesvangre ideen hun kaster ut mot Magdalene i første akt, og som hun håper kan hjelpe hennes tafatte pianospillende sønn, Vilhelm på 22 år:

Adele: Det er simpelthen en liten historie han trenger, gutten./.../En affære med dig vilde bli hans redning.

Magdalene: Jeg går ut fra dette er din behagelige spøk.

Adele: Hvorfor skulde det være min spøk? /.../ Det er en ordentlig, dundrende affære gutten trenger.

Magdalene: Men en hvilken som helst affære – ham eller en annen, vilde bli slutten på mitt egentlige liv, den freden, den arbeidsgleden, den velsignete rolige lykkefølelsen jeg endelig er kommet til, den vil jeg ikke miste. (31)

Men Adele insisterer. Hun unnlater heller ikke å vise til Magdalenes tidligere utsvevende liv. Hele tiden snakker hun direkte og uten forbehold. Antakelig har instruktøren oppfattet ordvalget til dels for grovt, ettersom mye i denne konversasjonen er overstrøket eller endret. For eksempel er originaltekstens «Ta og forfør ham, du» omskrevet til «Kan ikke du ta dig litt av ham?» (31).

Uansett hvor ufint forslaget enn synes, etableres med dette handlingens intrige. Idet teppet går ned for første akt, har det vært liten kontakt mellom Magdalene og Vilhelm, men nok til at publikum aner en gryende romanse. Aktørenes holdning til kjærligheten blir nå utgangspunktet og drivkraften for intrigen.

I annen akt, som foregår noen uker seinere, består scenografien av «*det festlige dekkede bord*» som Katinka går og rydder av, mens det høres «*surr av stemmer og latter, av og til dansemusikk fra stuen*» (35). Ingen rekvisitter er ellers nevnt. Fraværet av en beskrivelse av rommet kan også her være en indikator. I første akt får skrivemaskinen tillagt spesiell betydning ved at den knyttes til Adele og hennes personlighet. I andre akt er det festbordet som formidler stemning. Men utelatelsen av en detaljert scenebeskrivelse kan også være et uttrykk for trivialiteten og korrektheten i dette hjemmet. Det skiller seg ikke ut fra andre hjem innen samme sosiale klasse. I regiboken (TA) er det opplyst at møbler var utlånt fra møbelhandler Knudsen & Søn., noe som underbygger det konvensjonelle preget.

Et virkningsfullt grep i denne akten er kontrasten mellom det etablerte ekteparets følelsesladete utbrudd og den forsiktige, nølende tilnærmingen mellom Vilhelm og Magdalene.

Spenningen gjelder hvorvidt Adeles forslag blir fulgt opp. Akten slutter med «het omfavnelse», men det er fortsatt mange usikkerhetsmomenter relatert til forholdet. Slik sett vil Nedreaas holde på spenningen til siste akt, der handlingen er flyttet fra Rasmussens borgerlige stuer til Magdalenes hybel. Her har også Vilhelm bosatt seg. Beskrivelsen av dette interiøret skiller seg fra de to forrige med sin detaljrikdom, og framstår nærmest som en liten prosatekst.

«Hyggelig og nokså kvinnelig utstyrt, ikke originalt, men rett personlig. Delvis moderne preg, ingen funksiprakt. Kart på veggen, globus på arbeidsbordet, få og gode bilder. Bokhylle med mange bøker. Gode stoler, en av dem er en almindelig kurvstol med skinnsete og rygg. Bred sovedivan med mange puter, noen av dem broderte og litt forhenværende. Hyggelige, ikke hypermoderne lamper, med pergamentskjermer. En av dem er en smijerns stål lampe. Lutet hybelkommode med speil over. Radioen er ikke av siste modell. Gamle kirkelysestaker på kommoden. Sybord av kurv, av den sorten med pose av blomstret stoff til tøy som skal settes istand. Elektrisk stråleovn med et tørrestativ ved siden. På dette henger noen herresokker til tork. Herreslips ligger her og der strødd over stolene, et par benklær henger over en stolrygg med beltet i, en jakke er hengt over en annen stolrygg. Bøker på bordene. Dører til bad, entre og kjøkken.» (60)

Gjennom denne beskrivelsen får forfatteren understreket kontrasten til det borgerlige miljøet. Benevnelsen «hyggelig» om Magdalenes hybel gjør den til et positivt motstykke til den borgerlige innredningen. Jeg er usikkert på om forskjellen kan tolkes som et tegn på sosialt opprør, men beskrivelsen synliggjør følgene av Magdalenes valg. For selv om Nedreaas beskriver dette småårsrommet der Magdalene og Vilhelm lever i

kjærlighet, i positive vendinger, er hun realistisk nok til ikke å romantisere situasjonen. I akten avsløres det at Magdalenes satsing på kjærligheten har tatt fra henne posten som lærer, en gjerning hun fant mening i, og hun må nå livnære seg av privatundervisning. Samtidig opplever hun samfunnets utestengelse og menns uønskete oppmerksomhet. Også Vilhelm opplever hån og ukvemsord, men de rammer ikke ham, men henne.

Vilhelm, som i de første aktene framsto som en usikker ung mann, overveldes nå av kjærligheten til Magdalene. Det vesentlige for ham er selve følelsen av å elske og å bli elsket: «Jeg ville så gjerne – hver time på dagen kunne merke og føle, at du er gla i mig» (68). At Vilhelm tydelig hører hjemme på Magdalenes hybel, er et synlig uttrykk for gjensidighet i forholdet.

Men det er her, i dette overfylte og samtidig beskjedent møblerte rommet, at det dramatiske vendepunktet fra lykke til ulykke skjer, og Magdalene til slutt blir stående igjen alene. Nedreaas har maktet å knytte sammen hoved- og sideteksten, og beskrivelsen av hybelen synliggjør den visuelle kontekstens betydning for handlingen. Selv om hybelen er «hyggelig», indikerer den markante kontrasten til de tidligere stuene noe skjebnesvangert. Slik underbygges handlingen på en virkningsfull måte gjennom scenografien. Hybelen er hyggelig, rotete, sammensatt av mange og ulike, men nøye uttenkte detaljer, som sammen indikerer et sosialt brudd og et kanskje desperat forsøk på liv. Scenene som utspilles på hybelen er korte og varierende og går fra hyggeprat til voldsomme verbale utbrudd, og det hele ender med total katastrofe.

Problemet, rent dramaturgisk, er tidsavstanden mellom aktene (jf. Aristoteles' enheter). Fra avslutningen av annen akt, går det et halvt år før vi møter personene igjen. Det lange oppholdet har ført til at mange viktige hendelser har foregått utenfor scenen, såkalte mellomsceniske handlinger, usynlige for

publikum (jf. Tørnqvist 2012). De blir formidlet litt etter litt i små drypp, og publikum blir frarøvet dramatiske høydepunkt. Kan Nedreaas med dette bevisst ha ønsket å utfordre publikums meddiktningssevne?

Overraskelsesmomentet er fru Adeles uanmeldte inntrøden, som fører til vendepunktet med derav katastrofale følger. Skuespillet utvikler seg til et trekantdrama, der de to kvinnene kjemper om samme mann, men ut fra ulike motiv: kjærligheten mellom mor og sønn og kjærligheten mellom mann og kvinne. Adele tar kommandoen og beordrer Vilhelm hjem for å gjenopprette familiens og hans ære, samtidig anklager hun Magdalene for å ha forført sønnen og sår tvil om hennes beveggrunner. Vilhelm avviser både mor og kjæreste. Magdalene står alene tilbake.

Teaterhistoriske betraktninger

Magdalena/e er en myteomspunnet person som er sentral i en rekke fortellinger med utgangspunkt i både apokryfe og bibelske tekster. Vi finner henne blant annet i Lukas-evangeliet som synderinnen som salver Jesu føtter. Hun omtales gjerne som Maria Magdalena; i noen sammenhenger opptrer hun som to kvinner side om side: Magdalena som synderinnen, Maria som den rene. Det finnes mange sceneversjoner av historien om Magdalena. I Bergen satte DNS opp skuespillet *Maria og Magdalena* av den tyske dramatiker Paul Lindau sesongen 1878/79. Det handler om venninnene Maria og Magdalena, med Maria som den storsinnede og Magdalena som den falske synderinnen. Et langt sterkere skuespill er *Magdalene* av den danske journalisten og dramatiker Gustav Esmann med urpremiere i København i 1893. Samme år ble det satt opp på

DNS. Stykket er en protest mot datidens prostitusjonssystem og de reguleringer som den danske offentlighet bedrev. Noen tiår seinere oppførte Det Norske Teatret i Oslo et *Magdalena* av østerrikeren Ludwig Thoma, om bondejenta som kommer på avveier i storbyen. I skuespillet *Kirken*, oppført på Nationalteatret 1920, skapte Nini Roll Anker en versjon av Magdalena-motivet, der den unge, uskyldige Magdalena blir voldtatt av soldater, og som følge av dette mister forstanden. Hun blir alle soldaters gledespike. En moderne utgave er monologen «Jesu virke – Maria Magdalena» av Håvard Rem, bearbeidet av Rhine Skaanes, og framført av Skaanes blant annet på DNS i 2002.

Tematikken i Nedreaas' *Magdalene* kan plassere skuespillet i denne tradisjonen. Men det er ikke utenkelig at *Magdalene* er inspirert av Amalie Skrams *Agnete* (1893). *Magdalene* har etternavnet Schram og tiltales i begynnelsen som «fru Schram». Det er dessuten flere likheter mellom *Magdalene* og *Agnete*. Hovedkarakteren i begge dramaene er en kvinne som gir navn til dramaet. De er attraktive, har kommet ut av ødeleggende ekteskap, og blir behandlet med sympati av sine respektive forfattere, til tross for at de har alvorlige feil: *Agnete* smånasker, *Magdalene* har inngått et upassende forhold til den unge Vilhelm. Begge kvinnene rammes av en altoppslukende kjærlighet som får en tragisk utgang. Kvinnene blir forlatt.

Etterhvert ble det vanlig i anmeldelsene å sammenligne *Agnete* med *Et Dukkehjem* (1879). Allerede i 1880 analyserte Skram *Et Dukkehjem* for *Dagbladet*, der hun bereder grunnen for konflikten i *Agnete*. Hun ser i Nora en rettfærdiggjøring av kvinners rett til frigjøring og angriper samfunnsmorale som er skyld i Noras skjebne. Hun mener Nora handler moralsk. I dette perspektivet forsvaret hun Agnetes tyveri ved å legge skylden på samfunnets sosiale normer, oppretholdt av den

borgerlige samfunnsklassen Agnete egentlig tilhører. Både Nora og Agnete kan slik ses som opprørere mot borgerskapets moralkodeks. Som Oda S. Slotnes skriver om Agnete i en sammenligning med Nora: «Ved velvillig å risikere både sin sosiale integritet og status, ved å risikere fengsel, og samtidig risikere total avvisning fra Berg, gjennomfører Agnete en liknende selvoppofrelse.» (Slotnes 2018/2019:204)

Karakteren Magdalene synes ikke umiddelbart å ha samme opprørstrang. Men hun blir sagt opp fra sin stilling, utestengt fra sitt sosiale miljø, og til slutt mistrodd av sin elsker. Hvis Nedreaas' prosjekt er å stille kjærligheten på prøve ved å opponere mot borgerskapets normer, fungerer også Magdalene som en opprører. Hun har åpent etablert forholdet til Vilhelm, elsket og ofret, for så å miste alt; hun har valgt å følge egne behov, vel vitende om konsekvensene. Dessuten, med tanke på at Magdalene representerer begynnelsen på Nedreaas sin dikterkarriere, kan hun tolkes som kvinnen som har trått feil og som Nedreaas har medynk med. Denne følelsen vet Nedreaas å snu til sosial anklage og samfunnskritikk (Dahl 1977:28).

Sammenlignet med Nora, som tar saken i egne hender og går, framstår både Agnete og Magdalene som tapere med en usikker framtid. Men begge vinner publikums sympati til tross for ulovligheter og brudd på konvensjoner. Skuespillet *Agnete* er blitt vist på mange scener i årenes løp, og mottagelsen har stort sett vært positiv. Fra en utklippbok i TA heter det: «Agnete vinner da også alles sympati i sluttscenen. Publikum forstår hendes Kamp og Fortvilelse, da alt brister og Havariet er totalt. I denne Stund var alle med hende og for hende». *Magdalene* ble også møtt med sympati. Ifølge Olav Hoprekstad i *Bergens Tidende* vakte forestillingen interesse og publikum klappet sterkt for å få forfatteren fram, men lyktes ikke. Frithjof Fluge i *Bergens Illustrerte*, har som overskrift på sin anmeldelse «En

motig debutant og et velvillig teater». Selv om han har en god del innvendinger, avslutter han med ros til forfatteren og ønske om et velkommen igjen. Knut Nygaard på sin side gir en relativt fyldig omtale og berømmer de mange levende scenene og de gode replikkene (Nygaard 1997:147).

En forutsetning for at et skuespill kan fungere på en scene, er at skuespillerne blir gitt mulighet til å frambringe karakterer som fenger. På dette viktige og avgjørende punkt må Torborg Nedreaas ha lyktes. Samtlige av de opptredende får god omtale, spesielt ble framførelsen av Magdalene karakterisert som en seier for Randi Lindtner Næss, mens Ole Grepp som Vilhelm får ros for sitt intense spill som ga en sterk og nyansert skikkelse. Et annet moment kritikerne var opptatt av var forfatterens bruk av psevdonym: Tore Johan Rasch, spesielt siden identiteten tilsynelatende har vært gjenkjennelig. Kritikerne slår fast at det må være skrevet av en kvinne, og Fridtjof Fluge i *Bergens Illustrerte* antyder til og med at stykket kan være en form for selvbiografi. Et foto av forfatteren følger da også med anmeldelsen. Torborg Nedreaas hadde på dette tidspunktet flyttet til Stord med mor og to sønner. Hun var nå skilt fra sin mann, Nic Kieding. I brevveksling med teatret insisterer hun å holde på sin anonymitet, uten nærmere begrunnelse. Det er kjent at hun hadde dårlig råd på denne tiden og antakelig har hun håpet at oppsetningen ville kunne gi henne en kjærkommen fortjeneste. Slik gikk det ikke. Stykket ble oppført åtte ganger, og selv om det ikke er et katastrofalt dårlig resultat, var det likevel ikke godt nok med tanke på det forventede utbyttet som antydes i brevveksling med teatret. Knut Nygaard bemerker at kanskje oppførelsen hadde trukket flere folk dersom hun ikke hadde dekket seg bak «anonymitetens maske» (Nygaard 1977:147).

*



*Randi Lindtner Næss som Magdalene og Ole Grepp som Vilhelm,
DNS 1941. (Bergens Teatermuseum/Teaterarkivet UiB)*

Hørespillet

Tjue år seinere relanserer Torborg Nedreaas historien om Magdalene, denne gang som hørespill for Radioteatret. Nedreaas hadde fått erfaring med radio både som oppleser av novellene sine og som radiokåsør og ble oppfordret av NRK til å skrive. Det førte til at hun fikk framført fire hørespill, de tre første på 50-tallet, det siste i 1963; alle ble sendt i reprise. Det siste av disse hørespillene, *Historien om en liten historie*, er en bearbeiding av *Magdalene*, noe verken kritikken, programbladet eller bokutgivelsen fra 1976 som inneholder samtlige hørespill, nevner. Rett nok opplyser Åsfrid Svensen (2007) at *Historien om en liten historie* ble oppført som scenedrama på DNS under krigen, men uten å nevne tittelen.

Langt på vei er det samme historie som gjenopptas i hørespillet. Karakterene er de samme, dialogene til dels identiske, aktinndelingen, intrigen og handlingen følger skuespillets utvikling fra begynnelse til slutt. Avvik er imidlertid et nytt temainnlegg, samt to mindre, markerte endringer: forandring av tittel og forandring av Magdalenes etternavn. Hvordan forklare disse endringene?

En tittel er en indikasjon på hva det skal handle om. Tittelen *Magdalene* setter karakteren i fokus, samtidig som den gir assosiasjoner til andre fortellinger om Magdalena-skikkelsen. I den nye tittelen er personnavnet erstattet av en fortellende tekst. Konnotasjonene synes dermed langt mer åpne og gir flere tolkningsmuligheter, men antyder samtidig at historien er velkjent, her presentert i ny kledning. Etternavnet Schram, som Magdalene ble introdusert med i skuespillet, er byttet ut med et annet. Magdalene forklarer overfor Adele at hun har tatt tilbake sitt fødenavn etter skilsmissen, hun har ikke inngått et nytt ekteskap som Adele antok (jf. Nedreaas 1976:122.)

Ved å gi Magdalene etternavnet Schram, er det nærliggende å tenke at Nedreaas har latt seg inspirere av Amalie Skram. Når hun nå stryker Schram, kan det innebære et ønske om å frigjøre seg fra mulige forbindelser til henne. Ut fra tidens lover og regler hadde det vært mer naturlig å beholde eksmannens etternavn. Dette lille navneintermessoet kan være en henvisning til forfatterens egen situasjon; Nedreaas var selv skilt. Å benytte psevdonym som forfatternavn var uproblematisk, men offisielt var det ektemannens navn, skilt eller ikke, som var det korrekte navnet. Først utpå 1960-tallet ble det en kurant sak for kvinner å beholde eget navn ved inngåelse av ekteskap, forutsatt at det ble gjort rede for og godkjent av ektemannen. Når Torborg Nedreaas bruker litt tid og ord på forholdet, som, slik jeg ser det, ikke har noen innvirkning på selve historien, kan det tolkes som et ønske om å få fram noe av den sosiale ufriheten kvinner befant seg i, også når det gjaldt bruken av navn. At hun tar med temaet i hørespillet, kan da begrunnes i et behov for å innføre et kvinnepolitisk aspekt, samtidig som det er en tydeliggjøring av karakteren Magdalene.

For å tilpasse teksten hørespillformatet, har Nedreaas kuttet ned og strammet inn. Samtalene mellom Magdalene og Vilhelm har på den andre siden fått større plass. Karakterene får dermed utdypet sine tanker og følelser; de får en forankring i en slags felles fortid. Først og fremst får Vilhelm en mer markert tilstedeværelse. I en fortrolig samtale med Magdalene, ny i hørespillversjonen og introdusert i første akt, avslører han at han i alle år har båret på minnet om henne. Han var tretten år, og hun var i selskap hos hans foreldre. Hun oppdaget ham i et forsøk på tyveri fra hennes veske. Hun tidde om saken, og fulgte ham i stedet opp til hans soverom og fikk ham i seng. Når hendelsen gjenfortelles, er de i begynnelsen dis. Det endrer seg under samtalen:

Vilhelm: Og så – kysset De meg. Akkurat her.

Magdalene: Ja så. Var det der det traff? - Ett eller annet sted på et hardt, bortvendt gutteansikt.

Vilhelm: De gråt. Jeg kunne kjenne at De gråt.

Magdalene: Vilhelm – vi snakker ikke mer om det. Vi var to mennesker som hadde det vanskelig – hver med sitt.

Vilhelm: Siden forsvant De. De reiste fra hjemmet Deres enda de skulde ha et barn.

Magdalene: Et barn ...? Jeg skjønner ikke hvor den ideen skulle være kommet fra.

Vilhelm: Men det skulle De da?

Magdalene: N-nei.

Vilhelm: Nå skjønner jeg ingenting. /.../ Nei ... Nei! Jeg kan ikke ha tatt feil!

Magdalena: Du ... Vilhelm?

Vilhelm: Det var så rart. Så ... voldsomt. Du slokket lyset og gikk fra meg. Jeg lå alene igjen med min forbrytelse ... og med ditt kyss. Det lille våte sjokket av tårer ... og så visste jeg at du skulle ha et barn ... Jeg visste det så jeg skalv. Og nå sier du at jeg har tatt feil.

Magdalene: Var det leit, det?

Vilhelm: Jeg kan ikke forstå det. Hendene dine, som brettet teppet omkring meg. Det kysset - den levende varmen som ble sittende igjen. Duften fra deg, håret som streifet meg – nei jeg kan ikke forklare det. For jeg ble mer og mer sikker på at du skulle ha et barn. Og det var første gang jeg ikke syntes tanken på slikt var sånn – litt ekkel. (Nedreaas 1976:131)

Men samtalen endrer seg når Magdalene forteller at barnet, en liten pike, Vigdis, døde bare åtte uker gammel. Dessuten var ikke ektemannen barnets far. Fortellingen – som videreføres i annen akt – bryter inn og tilbyr et nytt dramatisk element.

Spesielt berører fortellingen Vilhelm. Samtidig henger den litt i løse luften. Spørsmålet er: hva vil Torborg Nedreaas egentlig med den? Sammenlignet med et scenisk drama mangler hørespillet scenedramaets viktigste dimensjon, nemlig visualiteten. Skal hørespillet fungere, må denne dimensjonen kompenseres for, blant annet ved å stimulere til visuell meddiktning hos lytteren. Den nye fortellingen er intim og personlig, og mediet, radioen, sender teksten rett inn i lytterens egen stue. Samtalene mellom Vilhelm og Magdalene er vare og poetiske og berører sanseapparatet annerledes enn en sceneversjon gjør. Slik sett kan de tilføre stykket en berikende kvalitet, både som en utvidelse av temaet og som en kompensering av det tapte visuelle elementet. De formidler samtidig en sårbarhet og varhet som skulle bli kjennetegnet på Torborg Nedreaas' forfatterskap. I denne sammenheng følte hun kan hende rett og slett et behov for en dramatisk intensivering?

Rett nok kommer vi nærmere Vilhelm i disse sekvensene. Men betyr de noe når det gjelder å forstå Magdalene? Har barnet muligens vært årsaken til skilsmissen hennes, eller i hennes tidligere levesett? For Vilhelm blir fortellingen et problem, og ikke så mye på grunn av barnets tragiske død, men fordi fortellingen har ødelagt drømmen hans. Sannheten punkterer drømmen. Magdalene råder ham til å glemme drømmen og gå videre slik hun selv har gjort. I tredje akt er fortellingen om barnet ikke-eksisterende. Har Vilhelm bevisst fulgt Magdalenes råd om å gå videre og glemme det som en gang skjedde?

Hovedintrigen er imidlertid også her Adeles oppfordring til Magdalene om å ta seg av Vilhelm, en oppfordring Magdalene virker mer avvisende til i denne versjonen enn i sceneversjonen. Adele har tidligere irritert seg over Magdalenes gravalvor: «Det er da direkte komisk, når opplyste mennesker tar de tingene der så rasende høytidelig – i vår frigjorte tidsalder» (Nedreaas

1976:134). Samtidig er hun opptatt av at Magdalene har levd et utsvevende liv før hun kom til deres by og omtaler henne som «en liten botferdig Magdalene». Relasjonen til «Magdalena-fortellingen» er dermed fortsatt til stede, noe fortellingen om det «uekte» barnet forsterker.

Også i hørespillet skjer det dramatiske skiftet ved Adeles uventede inntreden i Magdalenes hybel i tredje akt. Trekanten mellom mor, sønn og elskerinne opprettes. Dette et godt grep for å skape scenisk dynamikk og framdrift. Til sammenligning vil jeg benytte Henrik Ibsens *John Gabriel Borkman* og trekant-forholdet i slutten av dette stykkets tredje akt, der også trekanten mor, sønn og elskerinne etableres. Moren, fru Borkman, forsøker å bruke sin makt som mor: «- min er han og min blir han! Erhart, - ikke sandt, du, - vi to har endnu et stykke vej at gå sammen, vi» (Ibsen 2005:487). Men Erhart er ikke interessert i et bofellesskap med sin mor. Inn på arenaen kommer Fanny, fraskilt og syv år eldre enn Erhart, med livserfaring og livslyst, og nå i samboerskap med Erhart. Konfrontasjonen fører til bebreidelser og beskyldninger mot Fanny fra Erharts mor, men de har ingen virkning. Sleden står klar. De elskende reiser. Akten avsluttes med at moren, fru Borkman, med et «skærende skrig» styrter mot døren: «Erhart, rejs ikke!» (Ibsen 2005:491)

Mens Ibsens drama fortsetter en akt til med et oppgjør som angår stykkets hovedintrige, slutter både scenestykket *Magdalene* og hørespillet *Historien om en liten historie* med trekant-oppgjøret. Både fru Borkman og Adele ønsker sine respektive sønner hjem og bruker sin rolle som mor i forsøket på å overtale dem: fru Borkman med angrep på Fanny og hennes levnet, Adele tilsvarende overfor Magdalene. Men sønnene kjemper for å frigjøre seg og for å leve sine egne liv sammen med den de elsker. Erhart reiser fra sin mor, Vilhelm befaler sin mor å gå.

Adele: Mener du å jage meg – din egen mor.

Vilhelm: Du må gå nå. – Ellers vet jeg ikke hva jeg gjør.

Adele: Ja her ser du, Magdalene. Her ser du altså resultatet ...

(En stor velter)

Magdalene (skremt): Vilhelm!

Adele: Ja, ja, ja, ja, Jeg går jo! /.../ Adjø, min sønn. (151)

Mens Erhart nå skal leve livet, raser livet tilsynelatende sammen for Vilhelm. Intrigen, introdusert av Adele, ender her når Vilhelm får vite om morens oppfordring om en liten forførerisk affære. Alt han har trodd på, oppfatter han nå som løgn. Det blir hans tragedie. Han går fra stormende lykke til ulykke i tråd med den klassiske tragedieheltens skjebne. Men er historien i seg selv sterk nok til en slik analogi? Og finnes den tragiske dimensjon i karakteren Vilhelm? Har det egentlig vært forfatterens ambisjon å skrive seg inn i en tragedietradisjon? Kan Vilhelms frigjørelse fra Magdalene heller innebære begynnelsen på en ny og selvstendig tilværelse uten bånd verken til mor eller kjæreste? Kanskje innser han at varigheten av et lykkelig forhold mellom ham og Magdalene vil være begrenset? Hva så med Magdalene? I utgangspunktet var det Magdalene, stykkenes heltinne, som hadde som «oppgave» å inkarnere den tragiske karakteren. I hørespilletts sluttscene preges hun mer av vemod og resignasjon enn av fortvilelse.

Følgene av den lille historien – affæren – som Adele satte i gang, får uansett en sørgelig utgang. Ingen er vinnere. I dramaets nåtidsøyeblikk er alle tapere. «Et drama stemt i moll» sto det i kritikken etter urpremieren på *Magdalene*, samtidig som det ble ønsket nok en akt. For hvordan går det med Magdalene? Analogien til *Agnete* er påpekt, og spørsmålet blir: Må hun som Agnete reise til en utpost? Eller finnes svaret rett og slett hos Torborg Nedreaas selv. Hun lar, som hun ofte gjør, slutten stå åpen.

Litteratur

- Andersen, Merete Morken. (1995). *Ibsenhåndboken*. Oslo/Gjøvik: Gyldendal.
- Anker, Nini Roll. (1921): *Kirken*. Kristiania: Aschehoug & co.
- Aristoteles. (1969). *Om diktekunsten* (oversatt av Sam. Ledsaak). Oslo: Johan Grundt Tanum.
- Dahl, Willy. (1977). *Fra 40-tall til 70-tall*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Erbe, Berit. (1972). «Teatervidenskap». I: Mæhle, Leif (red.). *Norsk Litterær Årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Esslin, Martin. (1978). *An Anatomy of Drama*. London: Abacus.
- Esslin, Martin. (1992) *The Field of Drama*. Reading: Cox and Wyman Ltd.
- Gladso, Svein og Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen. (2015). *Dramaturgi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fehr, Drude von der og Jorunn Hareide (red.). (2004). *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fortier, Mark. (2000). *Theory/Theatre: An introduction*. New York: Routledge.
- Hareide, Jorunn. (2004). Se Fehr, Drude von der.
- Heed, Sven Åke. (1989). *En vev av tecken*. Lund: Studentlitteratur.
- Helland, Frode og Lisbeth Pettersen Wærp. (2005). *Å lese drama. Innføring i teori og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ibsen, Henrik. (2005 [1896]): *John Gabriel Borkman*. Oslo: Kagge forlag.
- Iversen, Irene. (1990). «Bruddstykker av kvinneskjebner» og «Går Herdis i brønnen?». I: Engelstad, Irene [m.fl.](#): *Norsk kvinnelitteraturhistorie bd. 3*. Oslo: Pax forlag, s. 103–125
- Kjellin, Gösta og Marie Louise Ranefalk. (1971). *Modern dramatik*. Stockholm: Alb. Bonniers.
- Leirvåg, Siren. (2004). «Den performative teksten i kontekst». I: Fehr, Drude von der og Jorunn Hareide. *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 293–313.
- Lindstrøm, Gøran. (1969). *Att lesa dramatikk*. Falköping: Gummessons Boktryckeri AB.
- Losnedahl, Kari Gaarder. (1993). «Amalie og Agnete. Amalie Skram som dramatiker». I: Haavet, Inger Elisabeth og Elisabeth Aasen

- (red.): *Amalie Skram – dikterliv og brytningstid*. Universitetet i Bergen, s. 51–93
- Losnedahl, Kari Gaarder (red.). (2009): *Den teatrale illusjon*. Bergen: Symbolon. Bergen Museums Skrifter nr. 27.
- Losnedahl, Kari Gaarder (red.). (2015) *Nina* (og) *Gjæld. To skuespill av Amalie Skram*. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk forlag.
- Martin, Jacqueline og Martin Wilmar Sauter. (1995). *Understanding Theatre*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Morrison, Hugh. (1978). *Directing in the Theatre*. London/New York: Pitman.
- Nedreaas, Torborg. (u.å.). *Boomerang*. Utrykt.
- Nedreaas, Torborg. (1941). *Magdalene*. Utrykt.
- Nedreaas, Torborg. (1976). *Det dumme hjertet. Fem hørespill og ett TV-spill*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Northam, John. (1971) [1953]: *Ibsen's Dramatic Method*. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.
- Nygaard, Knut og Eiliv Eide. (1977): *Den Nationale Scene 1931–1976*. Oslo: Gyldendal.
- Rasch, Tore Johan, se (Nedreaas 1941).
- Rem, Håvard. (2001). *Jesu virke – Maria Magdalena*, revidert utgave ved Rhine Skaanes, Den Nationale Scene.
- Rønneberg, Anton. (1949). *Nationaltheatret gjennom femti år*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Skram, Amalie 1968 [1893]). *Agnete*. Oslo: Gyldendal.
- Skram, Amalie. (2015). *Nina* (og) *Gjæld*, se (Losnedahl 2015).
- Sletbak, Nils (red.). (1963) *Det Norske Teatret 50 år 1913–1963*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Slotnes, Oda Sagbakken. (2018/2019). «Hvorfor stjeler Agnete Lindemann? En lesning av Amalie Skrams skuespill *Agnete*». I: *Årbok Amalie Skram selskapet 2018/2019*. Bergen: Amalie Skram-Selskapet, s. 191–216.
- Stahl, Gerd. (1989). «Dramatikken og teaterets maskineri». I: Engelstad, Irene [m.fl.](#) (red.) *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bd 2*. Oslo: Pax Forlag AS, s. 146–152.
- Stahl, Gerd. (2004). «Østerrike – en tekst i flere versjoner». I: Fehr, Drude von der og Jorunn Hareide (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget s. 171–193

- Svensen, Åsfrid. (2007). *De ti sannheter. Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' verden*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke.
- Syéd, Grethe Fatima. (2019). *En sommer med Nedreaas*. Oslo: Solum Bokvennen.
- Szondi, Peter. (1972 [1956]): *Det moderna dramats teori 1880–1950*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Trolie, Tor. (2009). «Scenografiens plass i forståelsen av det moderne teater». I: Losnedahl, Kari Gaarder *Den teatrale illusjon*. Bergen: Symbolon. Bergens Museum Skrifter nr. 27, s. 75–85.
- Tørnqvist, Egil. (2012). *Drama as Text and Performance*. Amsterdam: Pallas Publications.
- Utne, Ivar. (2016) (foreløpig utgave): *Navnehistorikk*. Oversikt over norske etternavns- og mellomnavnshistorie.
- H. Wiers-Jenssen og Joh. Nordahl-Olsen. (1926). *Den Nationale Scene Bergen. De første 25 aar*. Bergen: A/S John Griegs Boktrykkeri.
- Aarnes, Asbjørn. (1977). *Litterært leksikon*. Oslo: Tanum.
- Aarseth, Asbjørn. (1999). *Ibsens samtidsskuespill*. Universitetsforlaget: Oslo

I arbeidet med dette kapittelet har jeg lest brev og regibøker i Teaterarkivet, gått gjennom aktuelle nummer av *Programbladet* (NRK) og lest kritikker i *Bergens Tidende* og *Bergens Illustrerte*.