



Hilde Domaas

Å iscenesette det usagte

En refleksjon over den kunstneriske prosessen mot forestillingen Etterpå

Masteroppgave i drama og teater
Institutt for kunst og medievitenskap

NTNU

Trondheim, 2015

Antall ord i oppgaven: 24952

Forord

Jeg ønsker først å fremst å rette en stor takk til mine kjære med-aktører og med-forskere: Astrid Elisabeth Hofstad, og Trine Elise Gjermstad. Jeg er så glad for at akkurat dere endte opp i dette prosjektet. Både prosessen og forestillingen ble beriket av dere var en del av den. Sammen fikk vi til et resultat jeg er veldig stolt over.

En stor takk også til min veileder Bjørn Rasmussen, for god veiledning igjennom året som er gått, igjennom den kunstneriske og teoretiske utforskningen.

Takk til NTNU og Fritt Ord.

Takk til de andre som bidra under prosessen mot forestillingen: Oscar Udbye, Gunnar Fretheim og Anne-Kat Simonsen.

Takk til min kjære, gode med-studenter igjennom disse kaotiske årene.

Takk til mine venner, og min familie for at dere har hatt en irriterende sterk tro på at jeg skulle få til dette her. Og takk for at dere har holdt ut underveis.

Takk til Smula som har sørget for at jeg innimellom har fått meg sårt tiltrengte lufteturer.

Innholdsfortegnelse

Forord.....	2
Innholdsfortegnelse.....	3
1. Innledning.....	5
1.2 Bakgrunn for valg av prosjekt.....	5
1.2.1 Odin Week Festival.....	7
1.3 Presentasjon av problemstilling.....	8
1.4 Tematikken i en teaterfaglig kontekst	8
2. Teaterfaglig teori.....	14
2.1 Det postdramatiske teater.....	14
2.2 Devising.....	18
2.3 Eugenio Barba og Odin Teatret.....	19
2.3.1 Dramaturgi	20
2.3.2 Metoder i Odin Teatret.....	22
2.4 DV8 Physical Dance Theatre	24
2.5 Frantic Assembly.....	25
3. Forskningsdesign	27
3.1 Vitenskapsteoretiske perspektiver	27
3.1.1 Hermeneutikk.....	28
3.1.2 Fenomenologi.....	30
3.2 Det performative paradigmet.....	32
3.2.1 Praksisledet forskning	34
3.3 Forskningsmetoder.....	37
3.3.1 Eksperimentelle/kunstneriske metoder.....	37
3.3.2 Reflekterende metoder	39
3.3.3 Dokumentasjonsmetoder.....	40
3.4 Etiske refleksjoner.....	42
4. Refleksjon over kunstnerisk praksis	45
4.1 Kort oversikt over prosessen	45
4.2 Ensemble	46
4.2.1. Bakgrunnen for ensemblet.....	46
4.2.2 Om aktørene	47
4.2.3 Betydningen av kjønn.....	47
4.3 Narrativt innhold.....	48
4.5 Visuelle elementer.....	49
4.5.1 Scenografi.....	49
4.5.2 Kostymer	52
4.6.3 Video.....	54
4.6 Dramaturgi og formspråk	56
4.6.1 Narrativ dramaturgi.....	56
4.6.2 Organisk/dynamisk dramaturgi.....	58
4.6.3 Dramaturgien av skiftende tilstander	61
4.6.4 Refleksjon over en scene i lys av de tre dramaturgiene	61
4.7 utfordringer.	63
4.8 Veien videre	67
4.9 Viktigste erfaringer	68
5. Oppsummering	73
Referanseliste.....	74
Vedlegg.....	78

1. Innledning

There are so many choices, so many ways to begin and no good way to begin. I face a difficulty. I am asked to tell you about the making of art, about what I do and about what you might do and what you might know from me that might, if not ease your way, make it more visible. (Blumenfeld-Jones, 2002:90)

Dette sitatet oppsummerer på mange måter tankene jeg selv hadde, da jeg begynte arbeidet med denne oppgaven. Helheten av det jeg har lært, og oppdaget igjennom forskningsprosessen får ikke plass på disse sidene. Jeg har derfor måttet foreta et utvalg, og har valgt å trekke frem det mest relevante i forhold til mine opprinnelige forskningsspørsmål. Jeg anser prosjektet som en helhetlig kunnskapsprosess, bestående av to deler. I første omgang en praktisk, kunstnerisk utforskning, som i mitt tilfelle resulterte i teaterforestillingen ”Etterpå”. Videre har jeg i det skriftlige arbeidet foretatt en refleksjon over den praktiske prosessen, og forsøkt å sette prosjektet i en større sammenheng. Det har derfor vært naturlig å ha forskjellig fokus i hver av de to delene. Jeg vil i det følgende kapittelet redegjøre for bakgrunnen for mitt valg av prosjekt, og problemstilling og vil plassere prosjektet i en teaterfaglig kontekst. Jeg vil til slutt i kapittelet redegjøre kort for oppgavens struktur.

1.2 Bakgrunn for valg av prosjekt

Bakgrunnen for at jeg landet på akkurat dette prosjektet er i grunnen todelt: Jeg hadde av mange grunner vanskelig med å velge mellom to idéer som dannet seg, og jeg leverte derfor to prosjektskisser ved oppstart høsten 2013. Én som omhandlet kunstnerisk utforskning av et fysisk formspråk, basert på verbal og nonverbal kommunikasjon, og en som omhandlet formidling av en tematikk som var viktig for meg. Først i september 2014 tok jeg et valg om å sammensmelte de to idéene; å finne en måte å formidle tematikken på, nettopp igjennom utforskning av formspråket den formidles med:

Jeg har alltid ansett kunst, i alle former, som et enestående redskap for å ta opp problemer, å diskutere urettferdighet, og skape muligheter for endring i samfunnet. Jeg mener at man gjennom kunst kan nå mennesker på en helt annen måte enn gjennom andre medier. Kunsten kan på sitt beste snakke til hele mennesket: dets logikk og rasjonalitet, dets emosjoner og empati, og dets forestillingsevner. ”Kunst for kunstens skyld”, kan være både estetisk og underholdende, men blir, for min del, ofte mindre interessant og raskere glemt. Den mest

motiverende faktoren, men også den faktoren jeg var mest ambivalent til under valget av prosjekt har tilknytning til dette. Jeg ønsket å ta opp noe jeg anser et stort samfunnsproblem: hvilke konsekvenser et seksuelt overgrep, som en voldtekt, kan føre til i etterkant. Et tema jeg opplever det er lite fokus på, og kunnskap om. For meg er dette temaet viktig på bakgrunn av egne erfaringer, og en visshet om at overraskende mange jeg kjenner har lignende erfaringer de aldri har snakket om. Igjennom flere år har jeg opparbeidet meg en del kunnskap om temaet, basert på levde erfaringer, bevisst refleksjon rundt disse, og en interesse for å forstå strukturene som tillater at samfunnet opprettholder dette tabuet. Jeg så på prosjektet som en mulighet til å formidle blant annet noe av den kunnskapen jeg har opparbeidet meg igjennom årene, gjennom en 30minutters teaterforestilling. Ideelt sett ønsket jeg å lage en forestilling som kunne bidra til økt kunnskap og åpenhet rundt tematikken. En forestilling rettet mot ungdom og voksne- mot de som er midt oppe i tematikken selv, de som omgås dem, og de som ikke har et forhold til den. Jeg ville lage en forestilling som kunne stå som et diskusjonsgrunnlag for de som ser den, istedenfor å skremme dem fra å snakke. Men hvordan skal man få til dette? Hvordan skal man formidle noe om et tema som ikke snakkes om, som vi ikke vil snakke om? Hvilken formidlingsform egner seg? Hva slags formspråk? En vesentlig faktor var også at den ”viktigheten” jeg følte angående tematikken ikke måtte gå på bekostning av det kunstneriske; de estetiske kvalitetene, humoren, mystikken, det magiske, alt dette som jeg elsker ved teateret.

Før jeg begynte å studere drama og teater var jeg aktiv innen dans. Igjennom danseklasser i barndommen, 3 års studier i utøvende dans på Bårdar Akademiet, og erfaring som utøvende danser, og danseinstruktør etter dette. Min bakgrunn går hånd i hånd med en interesse for kroppens formidlingsmuligheter, og en nysgjerrighet over hvordan verbal og nonverbal kommunikasjon mellom mennesker fungerer. Hva er det vi egentlig sier, hva sier vi ikke, - og hvorfor, hva er det vi vil si, men ikke finner ord for, hva gir et blick, en berøring, oss av informasjon? Hva sier vi når vi ikke sier noe? Hvordan har to kropper en samtale?

Kommunikasjon er ifølge Richmond og McCroskey (1995), at en person stimulerer mening i hjernen til en annen ved hjelp av verbale, eller non-verbale signaler. *Verbale* meldinger har en innholdsmessig, eller kognitiv funksjon, mens *nonverbale* meldinger har en affektiv, relasjonell eller emosjonell funksjon. (Richmond og McCroskey, 1995:01)

I det vestlige samfunnet har vi en tendens til å vektlegge det verbale og kognitive. Vi kan dessverre også se en tendens til at vi blir dårligere til å lese og tolke hverandres nonverbale

signaler, mye på grunn av moderne kommunikasjon (epost, sms, chat,) som fjerner disse. For eksempel har lærere meldt om økt konfliktnivå i skolen på grunn av elevers manglende evne til å lese kroppsspråk. Det går altså raskere tid fra en misforståelse oppstår, til det blir aggressivt (Berntsen, 2014). På Sørbo skole i Sandnes har de innført tiltak, hvor elevene øver seg på å se- og tolke emosjoner, i hverandres ansikt, for at de skal opparbeide evnen til å tolke nonverbale signaler. (Berntsen, 2014).

Er vi også blitt dårligere til å tolke hverandres grenser i intime relasjoner? For en som er veldig interessert i kroppslige uttrykk syns jeg det er en lei utvikling at vi ser ut til å bli dårligere til å tolke hverandres kroppsspråk. Dette ble en medvirkende faktor til at jeg ønsket å finne frem til, i stor grad, et fysisk formspråk for denne forestillingen. Kanskje fysisk kommunikasjon er en god måte å formidle noe av det vi har vanskelig for å snakke om. Kanskje en forestilling preget av mye fysikalitet kan bidra til at tilskuerne må ”lære seg” å tolke det de ser, i forbindelse med det de hører? Et fysisk formspråk som kommuniserer, men på en måte hvor tilskuerne ikke klarer å tolke alt, kan forhåpentligvis bidra til diskusjoner i etterkant av forestillingen.

1.2.1 Odin Week Festival

Som et ledd i forskningen reiste jeg under planleggingsfasen, i mars 2014, til Holstebro i Danmark for et opphold ved Odin Teatret under Odin Week festival. Odin Week Festival er en intens ti-dagers introduksjon til Odin teatrets trening og arbeidsmetoder, deres arbeid med ”barter”, internasjonale og lokale aktiviteter, og forestillinger. Det er en årlig internasjonal, praktisk-teoretisk festival med aktiviteter som trening, forelesninger, arbeidsdemonstrasjoner, forestillinger, film, diskusjoner med mer. Festivalen varte i ti dager fra ca kl. 08.00 til kl 22.00 hver dag. Jeg hadde på forhånd lest om, og latt meg fascinere over Eugenio Barba’s arbeid med Odin Teatret. Målet med oppholdet var derfor å lære mer om hvordan de arbeidet i praksis, og å finne ut om jeg kunne videreføre noe av det jeg lærte til min egen forskning.

Det ble et veldig interessant, og lærerikt opphold, og erfaringene fra Holstebro har ligget som et bakteppe i hodet mitt under hele prosessen. Jeg kom hjem med ny innsikt, en tykk bok tettekrevet med notater (se eksempel, vedlegg 1), samt en visshet om at jeg fremdeles bare visste litt om alt det Odin Teatret er.

Foredragene med Eugenio Barba var et høydepunkt for meg. Han fremstod som en veldig vis, ærlig, humoristisk, ydmyk, men bestemt mann. Han var et vandrende oppslagsverk av referanser og anekdoter, og brukte flittig metaforer for å få oss til å forstå det han mente. Han

snakket engasjert om sitt hjem og livsverk: teatret, og måtte ofte stanses på overtid av kollegaene for at han ikke skulle slite seg ut. For en usikker masterstudent var noe av det mest inspirerende å høre en så respektert og kunnskapsrik mann fortelle med et smil at han i starten av karrieren ikke kunne så mye om teater, og ofte var usikker på hva han holdt på med. ”*Jeg forbød skuespillerne å snakke. I realiteten fordi jeg var redd de skulle spørre om noe jeg ikke kunne svare på. Skuespillerne lærte opp hverandre. Og siden de ikke fikk snakke måtte de bruke kroppen.*” (Barba, 21.03.14. Holstebro-logg)

Barba snakket ofte engasjert om teateret som en arena for å kjempe for samfunnsendring. Dette var også noe som festet seg ved meg.

«Husk: du vil komme til å ha en følelse av at tiden og samfunnet du lever i vil være forferdelig. Men historien viser dusinvis av eksempler hvor individer har sagt nei, stått imot kreftene, kjempet, og har skapt og provosert frem endringer. Folk vil si at du er dum. Folk trodde jeg var gal, men det er en risiko, som du må løpe en lang stund. Gjør du dette lenge, så kanskje du vil oppnå det. Idag: Unge vil ikke ta den risiken! Ingen vil kjempe. Ingen protesterer mot uretten som foregår. Ingen tar til gatene. Man må risikere mental og fysisk helse.» (Barba, 21.03.14. Holstebro-logg)

Man kan nok være både enig, og uenig i dette utsagnet. Bli provosert, eller inspirert. Jeg ble nok begge deler. Foredraget sådde i hvert fall en spire i meg, som gjorde at jeg høsten 2014 våget å gå i gang med det prosjektet jeg til slutt valgte. Jeg lot meg inspirere av mye under dette oppholdet, noe jeg vil komme tilbake til videre i oppgaven.

1.3 Presentasjon av problemstilling

Et overordnet fokusområde har som nevnt vært å undersøke *hvordan* man kan skape scenekunst som egner seg som medie for å ta opp tabubelagte tema. Hvordan finne en estetisk og interessant form som kan sette ord, bilder og tanker på historier vi ikke vil snakke om, mer spesifikt ”konsekvenser av seksuelle overgrep”? I den praktiske delen av mitt prosjekt har jeg utforsket dette på bakgrunn av følgende problemstilling: ”*Hvilken teaterform og dramaturgiske virkemidler egner seg til å kommunisere om et tabubelagt område: ”konsekvenser av seksuelle overgrep” ?*”

Dette var en problemstilling som krevde et praktisk og kunstnerisk utforskningsrom, og som resulterte i teaterforestillingen *Etterpå*.

1.4 Tematikken i en teaterfaglig kontekst

I tillegg til å være et tabu i samfunnet, har denne tematikken også vært tabubelagt på scenen, igjennom teaterhistorien. Jeg kan ikke påstå at jeg har en fullstendig oversikt over alt som er laget om temaet i teateret igjennom tidene, men mitt inntrykk er at seksuelle overgrep (og tabuer i forskjellige former), i større grad har vært et tema innenfor performance-art sjangeren.

I Marina Abramovic's *Rythm 0* (1974) dekker hun et bord med 72 gjenstander; noen som forårsaker smerte, andre velvære. Hun stiller seg som et objekt ved bordet, og publikum fratas ansvaret for alt som måtte skje i de neste timene. Det ender med at publikum deler seg, noen blir mer og mer ivrig på å klippe av henne klærne, ydmyke henne, skade henne, og klå på henne, mens noen tørker tårene hennes, og beskytter henne fra de skadeligste elementene. Dette var en ekstrem performance, som utforsket hvor langt mennesker er villige til å gå i å skade og ydmyke et annet menneske dersom det ikke får noen konsekvenser for dem. (Fischer-Lichte, 2008, Marina Abramovic Institute, 2013.) I en annen ende av skalaen finner vi i senere tid Emma Sulkowicz, kunststudent ved Columbia University. Som en protest mot måten universitet behandlet hennes anklager om å ha blitt voldtatt av en medstudent oppstod performansen *Carry that weight*. Sulkowicz skulle bære en madrass, identisk med den hun ble voldtatt på, med seg igjennom universitetsområdet, hver dag frem til saken hennes ble rettfærdig behandlet, eller til gjerningsmannen ble utvist. Hun bar den med seg i ett år, til og med avgangsseremonien i 2015, for å synliggjøre universitets politikk rundt seksuell trakassering (Taylor, 2015). Her i Norge har vi performanceartister som Kate Pendry, som har tatt opp tematikken igjennom for eksempel installasjonen *Make Love, Not War* (2011), der hun i samarbeid med NORAD ønsket å skape bevissthet om kjønnsbasert vold; altså vold, overgrep og kjønnslemlestelse, voldtekt og seksuelt misbruk mot personer på grunn av deres kjønn.

I de mer tradisjonelle sjangrene i teaterhistorien er tematikken mer utelatt. Kim Solga tar opp dette i sin artikkel *Blasted's Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible* (2007). Her gjør hun noen interessante refleksjoner rundt kritikken av Sarah Kane's stykke *Blasted*. Stykket er som mange av Kane's stykker ekstremt voldelig og eksplisitt, men den første voldelige handlingen; hovedpersonen Cate's voldtekt, er lagt utenfor scenen. Dette mener Solga er et bevisst valg, som gjenspeiler Kanes engasjement for hvordan voldtekt er representert igjennom historien. Hendelsen i stykket blir ofte oversett av kritikere, noe Solga mener har en sammenheng med hvordan vi overser voldtekt i vår kultur.

Blasted criticism appears to suffer from an ocular anxiety all too common to the reception of rape in our culture at large: If we cannot see Cate's violation, how are we to read it and account for it? How are we to understand ourselves in relation to it? How are we to bear witness to it? (Solga, 2007:348)

Solga peker tilbake på historien, og teaterhistorien, hvor voldtekt fra tidlig av ble sett på som en kriminell handling utført mot en annen manns "eiendom", og ikke som en handling utført mot kvinnens kropp. Dette gjorde også, ifølge Solga, iscenesettingen av slike handlinger ambivalent og tvetydig helt frem til Shakespeares tid. (Solga 2007:353) Hun peker også på en lengre tendens i både kunst og litteratur, media og rettsaler, som involverer en slags fetich for "the body of the ravished woman" som noe forferdelig, og pirrende på en gang. Det kan være verdt å nevne at ordet "ravished" oversettes med både "voldtekt", "henrykkelse", "begeistre", og "røve". Noe som igjen peker på denne tvetydigheten vi ofte ser i representasjoner av voldtekt.

Det Solga mener Cate søker i stykket, er ikke at vi er vitner til hennes lidelser, men at vi gjenkjenner at hennes lidelser ikke har vitner. Kane trekker inn voldtekts representasjon igjennom historien, ved å utfordre publikum til å være vitner, både til Cates "manglende voldtekts-scene" og til voldtekt som "manglende" gjennom historien. Sånn sett iscenesetter hun ikke det vi ikke ser, men hun iscenesetter prosessen som gjør at vi mislykkes i å se det. (Solga, 2007:350) Nettopp den manglende voldtektsscenen er det sentrale elementet i Blasteds politiske kritikk. Cates mange anfall i stykket, er ifølge Solga et mektig tegn på et "ladet fravær", men også et ladet ekko av den volden realismen påfører kvinners kropp ved å skjule, eller minimere deres lidelsers sosiale og politiske dimensjoner. (Solga 2007: 361) Videre oppsummerer hun Cate som syk, ikke på bakgrunn av sitt traume, men på bakgrunn av at traumet har blitt ignorert, avvist og oversett av de rundt henne. De er ikke et symptom på selve voldtekten, men et symptom på at voldtekt igjennom historien kontinuerlig blir benektet og skjult. (Solga 2007:362)

For meg var dette en interessant artikkel som satte lys på noen viktige historiske og teaterfaglige aspekter når det gjelder tematikken. Følger man Solgas lesning av stykket har Kane gjort intelligente valg for å sette temaet under politisk kritikk. Dog vil kritikken kanskje gå over hodet på de som virkelig trenger den. Kane får også kritikk for at hennes stykker aldri muliggjør endring, da verdenen hun skaper er fatalistisk, og ikke politisk:

"[t]hey offer violence on an archetypical level as something inherent in us, not as the consequence of a social structure, as a political play would show; instead we're given the dramatic equivalent of a horror movie. Evil is omnipresent, and claims innocent victims" (Nikcevic sitert i Solga, 2007:351)

Dette vil jeg av etiske hensyn gjerne styre unna i mitt prosjekt. Jeg mener denne artikkelen har vært nyttig, da den viser til hvorfor og hvordan voldtekt har vært skjult i historien, og som følge også i teaterhistorien. Jeg synes det er interessant at Kane iscenesetter usynlige strukturer, nettopp ved å gjøre et poeng ut av at det er usynlig, også i stykket, men jeg er usikker på om det vil få oss til å se strukturene.

Jada Yuan(2015) har forøvrig skrevet et interessant innlegg som kritiserer hvordan voldtekt blir fremstilt i populære TV-show oftere som en flyktig, underholdende hendelse som er glemt i neste episode, uten fokus på karakterens ettervirkninger av den. Vi kan i den vestlige kulturen også se en utvikling hvor representasjoner av voldtekt blir brukt i musikkvideoer og i markedsføring for å selge produkter som særlig er rettet mot ungdom. Dette er igjen en utvikling jeg mener er uheldig, og som kan ha godt av en motvekt. Den seneste forskningen på forekomst av seksuelle overgrep i Norge viser at mørketallene er store, og at forekomsten ikke er synkende. Forskerne konkluderer også med at man i dag har alt for lite kunnskap om tematikken, især når det kommer til nettopp konsekvensene og ringvirkningene slike handlinger kan få (Thoresen og Hjelmedal, 2014).

Jeg vil til slutt nevne to teaterforestillinger jeg har sett, som utelukkende tar for seg en overgrepstematikk. *Teaterforestillingen Tatt*, en monologforestilling av Hedda S. Rui og Siriann Petronella Berdal, og *En reise mot håp*, en konsertforestilling av Marit Louise Grønvik Barlaup med flere. Begge forestillinger oppført i Trondheim i løpet av 2014. Forestillingene var veldig forskjellige. Personlig satte jeg stor pris på at de tok tak i tematikken, samtidig som jeg både likte, og mislikte deler av begge forestillingene fra et faglig synspunkt. Innholdet i begge forestillingene var viktig og interessant, men formen skurret av og til.

Det var rørende fra starten av, bare det å se henne gå rakrygget inn i rommet. Med en slik tematikk ligger uroen tykt i luften allerede. Publikum er redde for hva som vil dukke opp, og vi som mennesker er redde for temaet. Det kom ingen sjokk, ingen voldsomme følelsesutbrudd. Men distanse, og kontroll. Vi fikk beholde kontroll. Musikerne var veldig dyktige. Likte ikke at hun av og til ble for vag. Kunne godt ha sagt ting mer direkte enkelte steder. Likte ikke lyset spesielt. "Disco- fargesikftingen" ble litt

malplassert, og ødela tidvis. Dansingen ble og tidvis for litterær og doblet det musikalske uttrykket. Hjertesmerter. Kunne godt vært mer abstrakt/motstridende/utforskende. Jeg kjente også at det var viktig at hun fortalte sin egen historie, det tilfører en ærlighet og ”viktighet”. At hun utstrålte trygghet og kontroll gir håp. (Utdrag logg. *En reise mot håp* 12.10.14)

For å oppsummere dette kapitlet vil jeg si at tematikken på langt nær er ferdig utforsket i teateret, men at vi så vidt har begynt. Jeg ser på mitt forskningsprosjekt som et videre bidrag til denne utforskningen, med et særlig fokus på å finne et godt formspråk, og dramaturgiske virkemidler som er egne til å håndtere tematikken. I den skriftlige delen av utforskningen har fokuset flyttet seg videre utover dette. Jeg vil her gjøre rede for hvordan jeg har gått frem i den kunstneriske prosessen, med fokus på det endelige formspråket og den endelige dramaturgien i forestillingen. Målet for denne delen av prosessen har vært å finne ord på en praksis som i stor grad har vært intuitiv, og fysisk og kunstnerisk utforskende, samt å ta et steg tilbake og forsøke å se prosessen og prosjektet i en større sammenheng. Hvilken kontekst er forestillingen skapt i, hvilke elementer har bidratt til at forestillingen ble som den ble, har forskningen bidratt til ny kunnskap, og hva kan eventuelt denne kunnskapen benyttes til videre?

2. Teaterfaglig teori

Jeg vil i det følgende kapittelet trekke frem de teaterfaglige perspektiver som har ligget til grunn for, og inspirert det metodiske arbeidet frem mot forestillingen. Jeg begynner med å se på noen vesentlige trekk ved det postdramatiske teateret, som er den sjangeren det er rimelig å plassere mitt arbeid under. Jeg vil så presentere en oversikt over devising som er en arbeidsplattform som ofte benyttes bl.a. i det postdramatiske teatret, og som også jeg har arbeidet ut ifra. Videre vil jeg snevre blikket inn på de konkrete kildene til teatermetoder som har hatt relevans for mitt prosjekt. Fokuset vil her være på noen sentrale trekk ved Eugenio Barba og Odin Teatrets arbeidsmetoder. Jeg vil så presenterer andre relevante kilder for mitt forskningsprosjekt; Frantic assembly og DV8 Physical Theatre. Jeg avrunder kapittelet med en kort forklaring på hvorfor jeg har valgt akkurat disse kildene som inngang til min kunstneriske utforsking.

2.1 Det postdramatiske teater

Et hovedmål med min praktiske utforsking, var å utforske formen tematikken tas opp i, og å finne en godt egnet form. Jeg hadde fra starten av prosjektet en hypotese om at visse virkemidler og formspråk ville kunne egne seg for å behandle den valgte tematikken. Dette er virkemidler og formspråk som man finner igjen i det postdramatiske teateret.

Begrepet ”postdramatisk teater” ble først definert av professor Hans-Thies Lehmann (2006) i boken ”Postdramatic theatre”. I boken analyserer Lehmann de forskjellige teaterformene som har utviklet seg siden 1960-tallet. De er mange, og ulike, men det de i følge Lehmann har til felles er hovedsakelig det at de ikke lenger har hovedfokus på teksten, eller dramatikken (som lenge har vært styrende for teateret). Dette er altså teaterformer hvor dramaturgien består av flere likestilte elementer, hvor den skriftlige teksten kun utgjør én del. Bakgrunnen for bevegelsen over til denne formen for teater henger ifølge Karen Jürs-Munby også sammen med den såkalte performative vendingen, og en utvikling over til mer laboratorie-baserte teaterstudier, og praksiser. (Slik vi ser for eksempel i Odin Teatrets laboratorie-teater). (Jürs-Munby, 2006:7.)

Lehmann sier om det postdramatiske teateret at det som sjanger kan minne om en drøm. Det har til felles med drømmen en struktur av bilder, bevegelser og ord som ikke er fiksert i et hierarki. Teksturen kan minne om en collage, heller en logisk strukturert serie av hendelser (Lehmann 2006: 84). En annen måte å beskrive det på er som ”scenisk poesi”. Man

presenterer ikke en logisk helhet som henger sammen, men flere deler med noen biter innimellom som mangler. Det menneskelige sanse-apparatet tåler ikke så godt ting som ikke henger sammen. Det fører til at man, når man ser en slik forestilling, vil begynne å lete etter sammenhenger, fylle inn tomrommene, og skape sine egne historier og tolkninger av det man ser. (Lehmann 2006:84) Eller som Karen Jürs-Munby skriver i introduksjonen:

”The spectators are no longer just filling in the predictable gaps in dramatic narrative but are asked to become active witnesses who reflect on their own meaning-making and who are also willing to tolerate gaps and suspend the assignment of meaning” (Jürs-Munby 2006:6).

Lehmann peker også på et bredere syn på tekstbegrepet, som inkluderer alle meningsbærende tegn i forestillingen (Lehmann, 2006:85). Dette er også Marco De Marinis (2007) inne på i artikkelen *The performance text*, hvor han argumenterer for at vi kan se på selve forestillingen som en tekst, i motsetning til det tradisjonelle synet på den dramatiske teksten som teksten. Det er den helhetlige semiotikken (måten symboler og tegn sammen danner mening på) som er avgjørende for hvordan vi leser den. (De Marinis, 2007:280). Summen av forestillingen blir slik en ”tekst” bestående av alle diskurs-enheter (verbale, non-verbale, eller blandede). Forestillingsteksten kan forklares som en sammensetning av tekstlige enheter av varierende lengde, ofte uspesifikke og ulike. Disse enhetene utgjør forskjellige koder, som kommunikative strategier spilles ut igjennom (De Marinis, 2007:280).

En vanlig måte å arrangere disse kodene eller tegnene på i postdramatisk teater, er ved bruk av simultanitet. Simultanitet henviser til samtidighet. At flere historier utspilles samtidig, at flere visuelle elementer kjemper om oppmerksomheten, at en skuespiller samtidig representerer flere ting, eller at man viser flere aspekter ved samme historie samtidig. Flere tegn opptrer samtidig, og ofte i en slik mengde at det overøser tilskuerne med så mange inntrykk at de ikke har mulighet til å oppfatte alt. Slik får de selv både frihet til å velge ut hvilke inntrykk de vil få med seg, men vil og oppleve frustrasjonen over å ikke kunne få med seg alt. (Lehmann, 2006, Turner, 2004)

Fysikalitet er én type tegnbruk som er veldig tilstede i det postmoderne teateret. Spesielt den typen fysikalitet som ikke kan erstattes med ord:

Despite the efforts to capture the expressive potential of the body in a logic, grammar or rhetoric, the aura of physical presence remains the point of theatre where the disappearance, the fading of all signification occurs- in favor of a fascination beyond meaning, of an actor’s “presence”, of charisma or

“vibrancy”. Theatre conveys meaning that cannot be named, or at least is always waiting to be named. (Lehmann 2006: 95)

I det postdramatiske teateret møter vi gjerne en påtrengende, kanskje sjokkerende fysikalitet preget av intensitet, gester, tilstedeværelse, og indre samt ytre spenninger. (Lehman, 2006: 95). Lehman trekker frem danseteater som en viktig variant av postdramatisk teater.

“Dance theatre uncovers the buried traces of physicality. It heightens, displaces and invents motoric impulses and physical gestures and thus recalls latent, forgotten and retained possibilities of body language”. (Lehmann, 2006:96)

Dette er en type fysikalitet vi finner hos eksempelvis DV8, Frantic Assembly, Pina Bausch eller Nederlands Dans Theatre. Lehmann peker også på at det postdramatiske teateret er på vei bort fra den meningsbærende kroppen, og til kroppen i seg selv- med gester uten mening, som bare er seg selv, men også en trend mot at man ikke representerer/demonstrer eller viser noe “som om” med kroppen. Man manifesterer det, og *er* det på scenen. Her trekker han frem tyske Einar Schlee’s teater som eksempel. Her jobber aktørene utpreget frontalt, og så tett på publikum at de kan merke svetten deres. De utfører anstrengende fysiske bevegelser, og militære øvelser som påvirker anstrengelsen av stemmen når de snakker. Dette gir ekkoer av minner fra den kollektive tyske historien. Minner, argumenterer Lehmann, opererer ikke bare igjennom bevisstheten, men også igjennom nervesystemet. (Lehmann, 2006:97) Å se fysiske kroppar i bevegelse kan altså vekke kroppslige minner og assosiasjoner på en annen måte enn det ord kan.

Musikaliteten er et annet element som er blitt viktigere i det postdramatiske teateret. Ikke ment i form av musikaler, eller som bakgrunnsmusikk, men et syn på teater *som* musikk, eller musikk *som* teater. Dette finner vi i former som konsertteater hos blant annet tyske Heiner Goebbels, som i 2012 fikk Ibsen-prisen for sitt arbeid (Staude og Fermariello, 2012), eller her hjemme hos Tore Vagn Lid, som er prisbelønnet for sitt arbeid med musikkdramaturgi med bl.a. Transitteatret-Bergen (Sceneweb.no). Vi kan også generelt se en bredere og mer kreativt bruk av forskjellige lydkomponenter, musikk og stemmebruk i det postdramatiske teatret. Ny teknologi har bidratt til å gjøre arbeid med- og utforskning av- lyd lettere, og mer tilgjengelig enn før. (Lehmann, 2006:92)

Når det kommer til scenografi, eller de visuelle elementene på scenen, kan disse ofte bære preg av enten streng minimalisme, eller en overflod av visuelle inntrykk. Vi kan gjerne snakke om en “visuell dramaturgi” i det postdramatiske teateret:

In place of a dramaturgy regulated by the text, one often finds a *visual dramaturgy* (...) It does not mean an exclusively visually organized dramaturgy but rather one that is not subordinated to the text and can therefore freely develop its own logic. (Lehmann, 2006:93)

Ettersom teksten ikke nødvendigvis er hovedfokus, trenger ikke scenografien og det visuelle å være underordnet den, eller tilpasset den. Den kan ha sin egen utvikling, eller den kan være i hovedfokus. Scenografien, og de visuelle elementene kan gjerne utvikles i forkant av, samtidig som, eller som en del av de andre elementene i scenetexten.

Et siste trekk jeg vil trekke frem som relevant ved det postdramatiske teateret er at skillet mellom fiksjon og virkelighet ofte er mer utydelig enn det tradisjonelt har vært:

Aesthetically and conceptually the real in theatre has always been excluded but inevitably adheres to theatre. It usually manifests itself only in mishaps. It is only in the form of embarrassing mistakes that this image of trauma and desire of the theatre, the irruption of the real into the performance is normally thematized. (Lehmann, 2006:101)

Lehmann trekker frem teateret som et eksempel på noe som nettopp må være fiksjon og virkelighet på en gang, i motsetning til for eksempel et maleri, eller en novelle:

Theatre is at the same time material process – walking, standing, sitting, speaking, coughing, stumbling, singing – and “sign for” walking, standing, sitting etc. Theatre takes place as practice that is at once signifying and entirely real. (Lehmann, 2006: 102)

Det er innebygget i teateret som konsept, at “det virkelige” som tradisjonelt har vært forsøkt maskert med fiksjon, kan dukke opp og bryte igjennom denne masken når som helst i løpet av en forestilling. I det postdramatiske teateret er man seg mer bevisst dette aspektet og tematiserer det gjerne i forestillinger ved å sette “det virkelige” på lik linje med “det fiktive”. Ofte med en selv-referende form, som hele tiden veksler mellom en tilhørighet til virkeligheten, og en konstruert fiksjon: “It is concerned with developing a perception that undergoes the “come and go” between the perception of structure and of the sensorial real” (Lehmann, 2006:103). Dette kan gjøres i varierende grad. Ifra at en aktør, eller forestillingen selv henviser til strukturene som utgjør forestillingen, til at aktøren på scenen utfører

handlinger som seg selv, det ikke er tvil om at virkelige. (Som når Marina Abramovic skjærer seg til blods i *Lips of Thomas*(1975), eller når Vegard Vinge deler ut bananer til publikum, eller kjefter på dem når de forlater lokalet i *Gjengangere*(2007)). Dette er et trekk ved det postdramatiske teatret som kan variere i grad, og som kan påvirke tilskuernes estetiske distanse. De kan bli hentet inn i virkeligheten, og må ta (moralsk) stilling til det de ser. Det kan føre til en ukomfortabel uvisshet om de skal reagere som tilskuere, eller som mennesker i en situasjon. Forestillinger som i utpreget grad vektlegger det virkelige får ofte betegnelsen “hendelse”.

2.2 Devising

”The most fundamental requirement for devising theatre is a passion or desire to say something, a need to question or make sense of a starting point that encourages you to investigate further through a variety of processes and close enquiry.” (Oddey 1994:42)

”Devising” (som vi foreløpig ikke har noen god norsk oversettelse på) betegner en spesiell produksjonsplattform for teaterproduksjon. Det kan beskrives som en prosess mot å generere en performativ hendelse, eller teaterforestilling, ofte, men ikke alltid i samarbeid med andre. Betegnelsen blir også brukt for å indikere at det er snakk om et originalt verk, som er utviklet av den, eller de, som framfører det. (Govan, Nicholson og Normington, 2007:4) Det er i seg selv ikke en spesiell sjanger, form eller stil, men beskriver strategier for å komme frem til et resultat. Devising oppstod på 70-tallet som en motreaksjon på dramatikerens og regissørens dominans, på tekstbasert teater, og på naturalisme.(Oddey 1994: 4) Dette kan forklare hvorfor det er en ofte valgt strategi innenfor postdramatisk teater. Devising har etter hvert utviklet seg til å bli et mindre radikalt begrep, og handler mer om å dele ferdigheter, forskjellige roller, og ansvar. (Oddey 1994: 9)

Devising-prosesser kan starte med utgangspunkt i et tema, en idé, en sang, en tekst, et bilde, en rekvisitt, eller annet. Poenget er at man bygger videre på dette utgangspunktet på bakgrunn av hvert enkelt individs idéer, kvaliteter, ferdigheter og forutsetninger, innenfor de rammene man har satt. Det er en måte å jobbe på som støtter intuisjon, spontanitet, oppsamling av idéer, og som reflekterer gruppedlemmenes individuelle perspektiv på verden.

”The process of devising is about the fragmentary experience of understanding ourselves, our culture, and the world we inhabit... Participants make sense of themselves within their own cultural and social

context, investigating, integrating, and transforming their personal experiences, dreams, research, improvisation and experimentation” (Oddey 1994: 1)

Noe som er spesielt ved devising, er at hver prosess, og hvert produkt er unikt. Underveis er prosessen ofte kaotisk, og kan sprike i flere retninger. Deltagerne finner ofte ut sammen hvordan produktet skal skapes, noe som kan inkludere avgjørelser om prosessen, metoder, diskusjoner, ”workshopping” av material, improvisasjon og visuell eksperimentering. (Oddey 1994: 12) Grupper bruker devising som plattform fordi de gjerne ønsker å gi uttrykk for bestemte interesser, eller bekymringer, igjennom å eksperimentere med nye former. Lekenhet, improvisasjon, og eksperimentering med forskjellige metoder for å finne den beste måten å si det man vil si på, er betegnende for devising prosessen.

”Devised theatre is a reflection of culture and society. It is continually addressing new theatrical forms, making original contributions out of the existing interest and contributions of the time. It is about the relationship of a group of people to their culture, the socio-political, artistic and economic climate.” (Oddey 1994: 23)

2.3 Eugenio Barba og Odin Teatret

«Teater er ikke bare kunst, men en personlig vei. En vei til selvutvikling, en politisk handling, en samfunnsmessig forandring. Du kan gjenskape historien på en ny måte.» (Eugenio Barba, 17.03.14. Holstebro-logg.)

Da jeg begynte masterstudiet høsten 2013 hadde jeg ingen planer om å inkludere Odin Teatret i mitt arbeid. Jeg hadde egentlig liten kunnskap om arbeidet deres. På bakgrunn av min interesse for nonverbal kommunikasjon vekte en forelesning samme høst om Jerzy Grotowskis arbeid økt interesse i meg. Jeg ble inspirert til å lese mer om regissøren og hans tanker om mennesket og teateret. Dette ledet meg etterhvert inn på Eugenio Barba, hans arbeid med Odin Teatret, og hans mange nedskrevne refleksjoner om teater. Barba skriver om teater, menneske, og samfunn på en måte som tiltalte meg veldig. Intelligent, poetisk, og med en ærlig. Selv om jeg ikke klarte å se for meg forestillingene jeg leste om, var tanken om et slikt teater appellerende. Jeg leste om et teater med et helt spesielt formspråk, som på en unik måte snakker til hver enkelt tilskuer, forvirrende forestillinger som appellerer til emosjonene heller enn til fornuften, som lagrer seg i tilskuernes underbevissthet og fortsetter å virke på

dem i lang tid etter at forestillingen er ferdig, som får tilskuerne til å tenke selv, og som skapte endringer i samfunnet.

Eugenio Barba, født 1936 i Italia, flyttet til Norge som ung mann og tok utdanning i Norsk, Fransk, og religionshistorie, før han studerte regi i Polen. I Polen møtte han Jerzi Grotowski som ble en stor innflytelse. Barba droppet studiene men ble værende i Polen i 3 år for å studere ved Grotowskis teater. (Turner 2004:5) Barba grunnla Odin teateret i 1964 da han kom tilbake til Oslo, før de slo seg ned i Holstebro i 1966. Her holder teatret fremdeles til, og noen av de opprinnelige medlemmene er fremdeles aktive. I 1979 grunnla Barba ISTA (the International School of Theatre Anthropology), som undersøker skuespillerens håndverk i forskjellige teatertradisjoner (Barba, 2010). Eugenio Barba og Odin Teatret har utrettet mye, og har mange forgreninger vi ikke hører like mye om. Medlemmene er aktive innenfor egne, ofte sosiopolitiske teater-prosjekter, ved siden av forestillingene med Odin. Jeg vil i denne oppgaven fokusere på deres kunstneriske og metodiske arbeid med forestillingene. Gruppen jobber ut ifra en devising-basert plattform, og forestillingene de produserer hører hjemme innenfor det postdramatiske teateret.

2.3.1 Dramaturgi

Dramaturgi er på mange måter det viktigste begrepet i Barba's arbeid med Odin Teateret. Et vesentlig aspekt ved dramaturgien er ifølge Barba å oppnå et spenningsforhold imellom kaos og orden. Kaos og orden kan ses på som to poler som sameksisterer og styrker hverandre gjensidig. (Barba, 2000:58) Det er hele tiden viktig å søke etter et interessant forhold mellom disse polene. "Tilfeldighet" er et annet konsept Barba holder høyt. "Som kunnskapsrike mennesker tror vi ikke på tilfeldigheter, men vi må innse at det fins en del av virkeligheten vi ikke kan desifre med logikk." (Barba, 21.03.14 Holstebro-logg.) Man burde derfor både tilrettelegge for tilfeldigheter, og være på vakt for at de kan oppstå av seg selv. For eksempel ved å arbeide i tre-fire retninger, eller med flere tema samtidig. Det vil da oppstå en spenning mellom disse punktene som, dersom de håndteres riktig, vil føre til det Barba kaller "tetthet" i materialet. "Tetthet" av informasjon forvirrer tilskuerne ved å riste de ut av deres vante tankegang, og det er de resultatene som oppstår ut av tilfeldighet som gir størst inntrykk, mener Barba. (2000:59) "My dramaturgy was also a method to find something I wasn't looking for." (Barba sitert i Trencsényi, 2015: 129)

I praksis arbeider Barba ut ifra et konsept om tre dramaturgier; skuespillerens, regissørens og tilskuerens. (Turner:2004) Skuespillerens dramaturgi handler om den utforskingen skuespilleren har gjort for å komme frem til en sekvens, og som fyller handlingene med energi og undertekst. (Turner, 2004: 31) Tilskuerens dramaturgi henviser til hver enkelt tilskuers opplevelse, og meningsdannelse under og etter forestillingen. Regissørens dramaturgi henviser til det mer tradisjonelle aspektet ved begrepet. Nemlig regissørens oppgave om å veve sammen en forestilling ut av alle elementene, på en måte som ivaretar (alle) tilskuernes behov. Denne sammenvevingen handler for Barba om å beskytte helheten. De forskjellige delene må plasseres i en struktur som ”flyter” for tilskuerne. (Turner, 2004)

Et relevant eksempel på en slik sammenveving er hvordan Barba satte sammen en sekvens som omhandlet en voldtekt av ”Kattrin” i *Brecht’s aske 2* (1978). Her var den ferdige scenen en collage av en skuespillers arbeid med en bolle vann, og en annens forsøk på å få Kattrin til å røyke når hun ikke ønsket det. Barba så de to delene for seg, og så samtidig. Istedenfor å gjøre scenene på hver side av rommet foreslo Barba å plassere bollen med vann mellom Kattrins ben. Noe som fungerte, og sammen skapte delene ekvivalensen av en voldtekt, uten å vise en voldtekt. (Wattson sitert i Mitter og Shetsova, 2005: 132)

Det er viktig for Barba nettopp å ikke lage illustrasjoner av noe, men å skape en ekvivalens til det. ”Jeg ser en jente med briller, forelsker meg i henne, jeg kan skape det tilsvarende til denne følelsen i et dikt.” (Barba, 18.03.14 Holstebro-logg.) Dette kan sammenlignes med kubistene, som maler en kvinne fra alle vinkler samtidig. De kan ikke gjenskape en kvinne, men de kan skape en ekvivalens av en. En annen sammenligning med kubistene er at de gjerne skape noe, ødelegger det og så gjenoppbygger det mange ganger. Selve navnet ”Odin” referer nettopp til den norrøne guden over krig og ødeleggelse, og over kunnskap og oppbygging.

”Vi skal nå se en film om hvordan Picasso maler. Vi vil se han male et fjes, så fortsetter han, og det blir en hånd. I realiteten har han skapt noe, så har han ødelagt det, og skapt noe nytt. Dette er den kreative prosessen. Forfattere skriver, og skriver om. Det gjør skuespillerne og regissøren også. Den kreative arbeidsmåte er å skape noe, og så skape en suksessjon av ødeleggende hendelser som til slutt avslører noe nytt.” (Barba, 23.03.14 Holstebro. Fra egne notater.)

Ifølge Barba er det også tre dramaturgiske ”nivåer”, eller ”lag”, som burde eksistere simultant i enhver forestilling.

1: En *organisk eller dynamisk dramaturgi*; Komposisjonen av rytme og dynamikk. Dette er en dramaturgi som affekterer tilskuernes på et sensorisk og sensuelt plan. Dette henviser til bruk av musikk, lyder, bevegelse, timing og retninger. Her arbeides det med fysiske og vokale handlinger, kostymer, objekter, musikk, lyd og rom.

2: En *narrativ dramaturgi*, som sammen-vever karakterene og hendelsene, og slik informerer tilskuerne om meningen bak det de ser. Altså selve historien, innholdet, tematikken i forestillingene. Her arbeides det med karakterer, historier, tekst, hendelser, og ikonografiske referanser.

3: *Dramaturgien av skiftende tilstander/ stemningsfull dramaturgi*. Dette er en type dramaturgi som oppfattes forskjellig for hver tilskuer. Her oppfattes ofte skjulte meninger, som ofte er ubevisste fra regissøren eller aktørenes side. Det er igjennom dette laget tilskuerne oppnår ny forståelse, og det kan oppleves som en slags turbulens. Denne dramaturgien handler om det sensoriske og fysiske i forestillingen, og ikke om teksten. Uten dette laget ender de andre dramaturgiene opp som en ren, åpenbar illustrasjon. (Barba, 2000 Barba, 2010)

Mitter og Shetsova(2005) trekker frem at kritikken mot Barba ofte går på at han ikke alltid lykkes med denne ”dramaturgien av skiftende tilstander”. Ironien i dette forsøket på å involvere publikum så mye som mulig, er ifølge dem at publikum ofte blir frastøtt av den intellektuelle uklarheten i produksjonene. Ironien, hevder de, forsterkes av at Barba har lagt ned så mye tid og arbeid på reiser rundt om i verden for å kartlegge nettopp hvilke metoder skuespillere bruker for å trekke tilskuerne inn i forestillingen. (Mitter og Shetsova, 2005: 133). Barba innrømmer selv at de ikke alltid får til dette. (Barba 2010:10).

2.3.2 Metoder i Odin Teatret

”The training exercises are not treasure troves of knowledge, not secrets which show one how to be expressive or to ”reveal” oneself: they are work.” (Barba og D’Urso 2000:66)

Improvisasjon har fra opprinnelsen av vært grunnmuren i Odin Teatrets laboratorium. Arbeidet starter gjerne ved at Barba gir skuespillerne et konkret tema som rammeverk for improvisasjonen. Ikke forestillingens nøyaktige tema, men et tema som har en form for, men ikke opplagt nærhet til det temaet.(Turner, 2004: 36) Gjennom skuespillernes respons på det

materialet Barba tilbyr dem, dannes individuelle historier og undertekster. Skuespillerne utvikler gjerne sine fysiske sekvenser separat fra de verbale, og setter de sammen etterpå, noe som kan bidra til en forvirrende effekt, da energien vil sprike i forskjellige retninger. (Turner, 2004:32) Skuespillerne jobber alltid individuelt i første del av prosessen, over en lang periode. Dette fordi Barba mener at å arbeide alene åpner for å kunne gå dypere inn i stoffet. Fokuset skal være på deres personlige respons til materialet, og ikke på en annen skuespiller. Det er først når alle skuespillerne har ”fiksert” sine sekvenser at de kan begynne å endres, og veves sammen. (Turner, 2004:32)

I den perioden skuespillerne jobber individuelt jobber de både ut ifra et sett med felles øvelser (som akrobatikk og stemmetrening), og med egne øvelser. Barba oppfordrer skuespillerne til å utvikle en personlig stil. Alle i Odin er i samme «familie» men hver har en særegen stil, noe som er synlig i forestillingene. De egne øvelsene utvikler de ut ifra individuelle ferdigheter og bakgrunn, interesser, metoder de lærer på reise, eller etter inspirasjon fra den tematikken eller den karakteren de utforsker. Metodene og teknikkene kan variere. Det viktigste er at man går 100% inn i disse øvelsene, og utvikler kontroll over teknikken, fysisk og mentalt. Det handler mye om å presse sine egne grenser, holde ut kjedsomhet, og om man blir mentalt, eller fysisk sliten; hold ut i to minutter til, det er da de fantastiske tingene oppstår. For eksempel jobber Iben Nagel Rasmussen ut ifra et sett øvelser for å utvikle 4 typer energi: Wind dance (lett, valse-aktig), Samurai (tyngre, grounded, kraftig energi), out of balance, (lek med vekt/retning/fall), og sakte energi (som kan være aktiv eller passiv). Julia Varley jobber blant annet med stemme ut ifra fysisk materiale. For eksempel kan utgangspunktet være et dikt om stillhet. I diktet fester hun seg ved den siste linjen om et kirsebærtre. Så kommer hun på en sang om et kirsebærtre, lager bevegelser til sangen, og legger så den opprinnelige teksten oppå disse. Roberta Carreri har utviklet flere sett med arbeidsprinsipper som hun jobber med over en periode, for så å fornye/utvikle/ de når det trengs. For henne handler mye om å finne scenisk tilstedeværelse, konsentrasjon og troverdighet. Hun kan la seg inspirere av bilder, sanger, kunstbøker, dans eller lignende, og så kopiere det hun ser. Et aspekt er å tenke med kroppen på nye måter igjennom retning, fart, størrelse og intensitet. Assosiasjoner er en tilsynelatende viktig faktor i alles arbeid. Under improvisasjon, i arbeid med kropp, stemme og karakterer, og for publikum. (Basert på egne observasjoner under Odin Week.) ”Ser man disse handlingene får man assosiasjoner. Disse assosiasjonene er avhengige av den enkeltes biografi. For de som ønsker å «forstå» kan det være tortur, fordi det kan føles som om skuespilleren erter deg.” (Barba, 18.03.14 Holstebro. Egne notater.)

2.4 DV8 Physical Dance Theatre

”In order to keep my interest in dance it has to personally resonate with issues I experience directly in my life. (...) Content, rather than style drives DV8's work, which distinguishes it from a lot of other contemporary dance. Issues, rather than 'prettiness' or aesthetics, are important. Our work delves into how individuals relate to one another, emotionally and intellectually, rather than being about movement or design patterns per se; exploring the individual's actions, and looking at how these in turn reflect political and social issues.” – Lloyd Newson (Butterworth, 1998)

DV8 Physical Theatre er et dansekompani som jobber med fysisk teater. De ble formet i England i 1986 og har siden vært under ledelse av Lloyd Newson. Newson er opprinnelig fra Australia, hvor han studerte psykologi og sosialt arbeid før han ble interessert i dans. Gruppens arbeid spenner over dans, tekst, teater og film, men har siden 2007 fokusert på forholdet mellom tekst og bevegelse. (DV8, 2015)

Jeg oppdaget DV8 for noen år siden, mens jeg fremdeles var mest aktiv med dans. Det var i et klipp fra filmen ”The Cost of Living” (2004). Der så jeg en ny meningsbæring i det fysiske uttrykket enn det jeg var vant til fra det mer mekaniske ”perfeksjonsjaget” i dansen. Det var interessant, lekent, og gjorde ubehagelige ting vakre. De hadde en helt spesiell kommunikativ form. Newson sier i en video at han beveget seg bort fra dans fordi, selv om bevegelsene kunne være spektakulære, så følte han at de ”lurte” publikum i forhold til dybden av innholdet i det de presenterte, sett opp mot kompleksiteten og rik-heten i den virkelige verden. ”If you want to adress social, psychological, human issues, and I do, dance has huge limitations”. Fysisk teater er ifølge Newson et bedre format, da det ikke fins begrensninger eller regler, og man kan ta i bruk alle midler, metoder og stilarter for å finne den absolutt beste måten å si noe om en tematikk på. ”Etter 20 år med eksperimentering med fysisk bevegelse, kunne jeg ikke lenger si alt jeg ville si uten å også ty til ord. Så da begynte jeg å inkorporere det.” (DV8, 2015)

I relasjon til mitt prosjekt har jeg hovedsakelig forholdt meg til deres senere arbeid, hvor de har utforsket nettopp verbal og fysisk kommunikasjon. ”Can we talk about this”(2012), en forestilling som tar opp et tabubelagt tema (islam-kritikk), har vært av spesiell interesse. Jeg har selv ikke sett forestillingen, og kjenner den kun igjennom videoklipp, og intervjuer. Av det jeg har sett, ligger arbeidet tett opptil mitt forskningsområde. Hvordan lage en form som egner seg til å ta opp tabubelagte tema? Jeg opplevde at de hadde funnet en form som

fungerte veldig godt. Et vakkert, kreativt uttrykk, en kombinasjon av verbal og nonverbal kommunikasjon som informerte, men samtidig fikk meg til å undres, og tenke selv.

Materialet til forestillingen er basert på intervjuer, og danserne er selv med på å kutte i teksten. Danserne hører på intervjuene mens de improviserer, og forsøker å finne ”fysiske metaforer” til forskjellige karakterer, for å levere teksten. Prøveperioden er lang, og de jobber med forskjellige stilarter, og fysiske oppgaver for å finne riktig form. (Edelstein, 2011) De har mange innganger til arbeidet, og mange og varierende metoder. Improvisasjon utgjør hos DV8 også en viktig del, samt fokus på individenes ulike ferdigheter og personligheter. (Butterworth, 1998) Newson ønsker å vekke ubehag i tilskuerne sine. ”Ubehag har en stor innvirkning. Ubehag er begynnelsen på en endringsprosess”. (Edelstein, 2011) I motsetning til Barba ønsker ikke Newson å forvirre tilskuerne med simultanitet, men å få frem innholdet tydelig:

” If I cannot find appropriate movement, I will also use words. I am not a purist, and don't wish to limit my breadth of expression or to trade complex scenarios for purism. The fundamental principle in the work is to make it clear, to be specific and detailed.”
(Butterworth, 1998)

2.5 Frantic Assembly

Jeg vil til slutt trekke frem Frantic Assembly. Frantic Assembly er også et kompani innenfor det postdramatiske teateret, som jobber ut ifra en devising plattform med fysisk teater. Kompaniet ble formet i 1994 av Scott Graham og Steven Hogget som ledet det sammen frem til 2014, da Hogget søkte nye veier. (Graham og Hogget, 2014)

Jeg ble først kjent med Frantic Assembly gjennom en innføring i øvelsene deres i emnet ”Teaterproduksjon for ungdom”, ved NTNU. For en litt i overkant analytisk person, var dette svært befriende metoder. Frantic assembly har blant annet designet øvelser som går ut på å først utvikle et nøytralt fysisk materiale, for så å lete etter narrativer i det de ser, og fylle bevegelsene med mening. De er tilhengere av stramme rammer for improvisasjon, og å ”aldri stå stille”, men produsere nytt materiale kjapt og kontinuerlig. I motsetning til Odin Teateret og DV8 er de ikke tilhengere av lange prøveperioder, men vil få en produksjon raskt oppe og gå, lære av den, og så produsere mer. De har ingen fasit, eller oppskrift på én konkret

fremgangsmåte for hvordan de jobber, da dette endres fra gang til gang. Men de har samlet sine erfaringer fra produksjoner, samt steg-for-steg instruksjoner til sine metoder i den gode, enkle og uhøytidelige boken ”The frantic assembly book of devising theatre” (2014). Denne har fungert som et nyttig oppslagsverk i min prosess.

For å avrunde dette kapitlet: Jeg har her valgt å plassere mitt kunstneriske arbeid innenfor det postdramatiske teatret, og devising som den arbeidsplattformen jeg har arbeidet ut ifra. Jeg har videre presentert tre teatergrupper, (Odin Teatret, DV8 og Frantic Assembly) som alle jobber ut ifra en devising-basert plattform og som vi kan plassere innenfor det postdramatiske teateret. Jeg valgte disse gruppene fordi jeg mente deres teorier og arbeidsmetoder utfylte hverandre hensiktsmessig som et utgangspunkt for min praktiske, kunstneriske utforsking. Teorien ble for meg både en inngang til praksis, og noe jeg kontinuerlig gikk tilbake til underveis i forskningen. De tre gruppene har alle en praksis med å hente inn øvelser og metoder fra andre steder, alt etter hva som passer til en hver prosess, ut ifra hvem som er med, og ut i fra hva man ønsker å si. Jeg har lånt øvelser, metoder, eller formspråk fra disse kompaniene i prosessen mot å finne det riktige formspråket til min forestilling. Jeg har ikke søkt å kopiere noen av dem, men å finne min egen vei. Jeg har forholdt meg til noe Eugenio Barba gjentatte ganger rådet oss til under Odin Week Festival: å lære så mye som mulig fra andre, men ikke stole blindt på noe av det.

”In a few days you will leave our theatre. Know how to forget it, burn it from your mind and with your actions. May the fire increase your passion to realise the theatre of your dreams. The ashes in the wind will point out your personal path. Remember only this of us: seven times down, eight times up.”

(utdrag fra velkomstbrev O.W.F.)

3. Forskningsdesign

“The arts in inquiry allow us to access the crevices of our souls and bring the fullness of our humanity to the process of being, living, knowing, and teaching” (Snowber,2002:20).

Jeg vil i dette kapittelet gjøre rede for prosjektets forskningsdesign. Jeg skiller mellom ulike nivå og aspekter av forskningen; hvilke vitenskapsteoretiske perspektiver som ligger til grunn for mitt forskningssyn, hvilken metodologi, eller hvilke forskningstradisjoner jeg plasserer prosjektet mitt inn i, samt hvilke konkrete forskningsmetoder jeg har benyttet i den praktiske, og teoretiske utforskningen. Dette er aspekter ved forskningen som vil flyte litt over i hverandre, men en inndeling kan allikevel være gunstig i denne sammenhengen for en bedre forståelse for prosjektets rammer. Jeg vil avslutte kapittelet med en refleksjon over forskningsetiske problemstillinger som angår prosjektet.

3.1 Vitenskapsteoretiske perspektiver

Jeg vil først si litt om hvilke vitenskapsteoretiske perspektiver jeg har forholdt meg til, fordi dette kan forklare hvilket syn jeg som forsker har på verden, mennesket, og på hvordan kunnskap oppstår. Jeg har forholdt meg til et konstruktivistisk vitenskapssyn. Et konstruktivistisk syn på kunnskap handler bl.a. om relasjonstenkning, hvor kunnskap oppstår i dialog mellom personen som skal utvikle kunnskapen, og det den utforsker. Kunnskapen finnes altså ikke der allerede, den *skapes* igjennom dialog, og variabler spiller inn underveis. Dette i motsetning til et empiristisk vitenskapssyn, som mener verden er gitt oss, og at det kun er opp til oss å «oppdage den». (Kvale 1997:20) I mitt tilfelle vil det si at jeg igjennom den praktiske, kunstneriske prosessen har vært bevisst på at forestillingen er et produkt av en kontinuerlig dialog mellom meg selv, og de faktorer som har inngått i forskningspraksisen (ensemble, skriftlig og fysisk materiale, teori, økonomi, tid, tilbakemeldinger etc.) På samme måte er denne skriftlige oppgaven et produkt av en dialog mellom meg selv, og de faktorer som inngår i denne delen av prosessen. Jeg har vært så personlig involvert igjennom hele prosessen at det ville vært umulig å fjernet meg selv helt fra denne dialogen og framstilt meg som en objektiv forsker.

Jeg startet utforskningen med noenlunde blanke ark, men jeg hadde nok en formening om hva slags produkt jeg kom til å ende opp med. Det at produktet jeg satt igjen med til slutt ble et ganske annet, er et resultat nettopp av den nye kunnskapen som oppstod underveis. For å kunne forklare hvordan den kunnskapen har oppstått vil jeg videre trekke frem to

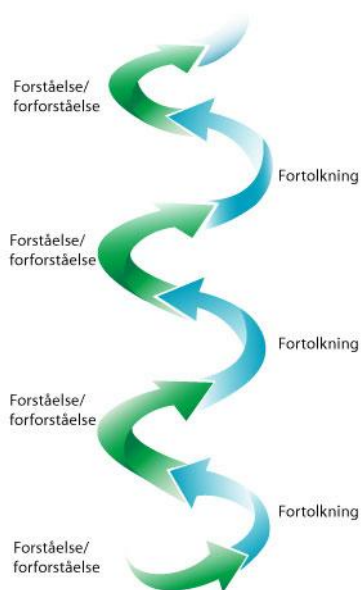
vitenskapsteorier som kommer til anvendelse i prosjektet: hermeneutikken og fenomenologien.

3.1.1 Hermeneutikk

Professor emeritus Mogens Pahuus ved det humanistiske fakultetet i Aalborg (Aalborg universitet, 2015) skriver om hermeneutikk i boken *Humanistisk Videnskapsteori* (Collin og Køppe, 2003). Der betegner han kjernen i humanvitenskapene som fortolkning av noe som har mening. I hermeneutikken er man mer spesifikt ute etter en dypere forståelse av menneskelig aktivitet og produktene av denne aktiviteten. (Pahuus, 2003:140) Selve ordet *hermeneutikk* stammer fra det greske ordet for ”fortolke” (Pahuus, 2003:142) og ordet henviser til nettopp fortolkningen av- menneskers aktivitet, og produktene av den. Disse aktivitetene og produktene er viktige å forstå fordi de har utgangspunkt i mennesker som vil, og mener noe.

Personer er størrelser som har noe at uttrykke. Det at forstå en person er at forstå, hvad vedkommende kan give uttryk for. Personens handlen eller aktivitet er hans udtryk. I selve ordet udtryk ligger, at der er noget i en eller anden forstand indre eller privat eller psykisk- indre akter, så som menen, villen, følen- som udtrykkes i noget ydre, offentlig, iagttageligt, og som ofte resulterer i ydre produkter. (Pahuus, 2003: 141)

Disse uttrykkene har en intensjon, og en kontekst. Ved en fortolkning av ytringene, ytringenes intensjoner og deres kontekst, kan man oppnå kunnskap om meningen med dem. Denne forståelsen skjer på bakgrunn av ens egen forforståelse av verden, altså egne levde erfaringer og forventninger. Dette er gjerne en taus, ubevisst forståelseshorison, og har man en veldig forskjellig forståelseshorison fra den, eller det man undersøker vil man måtte gå mer aktivt inn for å forstå. (Pahuus, 2003).



Figur 3.1 ”Den hermeneutiske spiral”

Den hermeneutiske sirkel, eller ”hermeneutiske spiral” (Figur 3.1) er den mest beskrivende modellen for hermeneutikken. Den henviser til at man i en fortolkning må forstå delene (for eksempel ord og setninger i en tekst), for å kunne forstå helheten(teksten). Man må også kunne forstå hvilken kontekst den er laget i for å virkelig kunne forstå teksten, og dermed blir den en del av en enda større helhet. Slik blir fortolkningen en kontinuerlig sirkulær bevegelse mellom delene i teksten, teksten, og den større helheten. (Pahuus, 2003:147). Modellen viser også i følge Pahuus(2003) til prosessen som skjer når man med utgangspunkt i sin forforståelse fortolker et fenomen, for så å danne seg ny kunnskap/etter-forståelse som videre blir til en ny forforståelse ved utgangspunkt for neste fortolkning. Dette foregår videre i en uendelig prosess. (Noe som gjør en aktivitet som for eksempel det å avslutte et slikt masterprosjekt vanskelig, da man hele tiden utvikler ny forståelse, som man gjerne skulle utforsket videre.) Hermeneutikken gjaldt tradisjonelt arbeid med tekst men er også anvendelig på andre produkter av menneskelige handlinger, eller uttrykk:

”Den samme menneskelige ånd taler til os fra sten, marmor, musikalsk formede toner, fra gebærder, ord og skrift, fra handlinger, samfundsmæssige ordninger og forfatninger, og den behøver udlægning.”
 (Dilthey, sitert i Pahuus, 2003:142)

I mitt prosjekt har hermeneutisk fortolkning vært en faktor helt fra starten av den praktiske prosessen og til siste stund i den teoretiske. Jeg fortolket kontinuerlig det skriftlige materialet som jeg selv produserte eller valgte ut. Videre i prosessen, sammen med ensemblet, og på

grunnlag av tilbakemeldinger fra andre, fortolket og bearbeidet vi det sceniske materialet som ble skapt. Mest tilstedeværende er nok allikevel den hermeneutiske fortolkningen i den skriftlige delen av arbeidet, hvor jeg nå analyserer og fortolker delene i prosessen og resultatet av den, for å kunne gi en beskrivelse av- og forståelse for helheten av den.

3.1.2 Fenomenologi

Dan Zahavi (2003) trekker frem fenomenologien som en av de dominerende filosofiske retningene i det 20. århundret. Zahavi er filosofiprofessor ved Københavns universitet (The university of Copenhagen, 2015) og har viet mye av sitt virke til nettopp fenomenologien. Fenomenologien har hatt innflytelse på en rekke humanistiske disipliner (som for eksempel hermeneutikken), og har fått ny interesse i senere år.

Et viktig aspekt ved fenomenologien er ”å gå til tingen selv”. Dette vil si å vende til den perseptuelle verden som eksisterer før, og som er en forutsetning for, all vitenskapelig begrepsdannelse og språklig artikulering og forsøke å se, og oppdage tingen slik den er. For å kunne gjøre dette må vi bli oss bevisst vår ”livsverden”. Det vil si de tidligere erfaringer og vissheter vi har med oss inn i møtet med tingen selv. Når vi regner inn våre egne fordommer og vår egen kontekst i erkjennelsesprosessen kan vi kanskje se fenomenet mer objektivt. Noe som er fenomenologiens mål.

Zahavi trekker frem filosofen Merleau-Ponty som påpeker at vår viten om verden utspringer fra et førstepersons-perspektiv (hvor vi har med oss vår livsverden), at vitenskapen uten dette ville vært meningsløs, og at vitenskapens fokusering på tredjepersonsperspektivet er for naivt (Zahavi, 2003:124). Altså forskeren kan ikke isolere seg selv bort fra sin forskning, vi kan kun forstå noe subjektivt og fordomsfullt. Dette er i tråd med den konstruktivistiske tenkningen om at møtene mellom subjektive intensjoner skaper kunnen.

Fenomenologien er opptatt av subjektets ”væren i verden”. Mennesket er i verden, og kjenner seg selv kun ved sin væren i verden, og dette forholdet til verden er så grunnleggende, fundamentalt og selvfølgelig at vi ikke tenker over det. Det er nettopp dette forholdet fenomenologien ønsker å undersøke. Det er også aspekter ved subjektet selv, og ved verden, som kun er tilgjengelig gjennom et annet subjekt. Subjektiviteten må også tenkes som kroppslig innlemmet i en sosial kontekst. (Zahavi, 2003:125). For å utforske disse forholdene må man distansere seg selv fra sin væren i verden, for slik å kunne beskrive den.

Et ”fenomen” i følge fenomenologien, forstås som en gjenstandes egen fremtredelsesmåte, og ”fenomenologien” er analysen av gjenstandens forskjellige fremtredelsesmåter, og de forståelses-strukturer som tillater at gjenstander viser seg slik de er (Zahavi, 2003: 127). Disse gjenstandene, vil altså fremtre forskjellig, avhengig av hvilket subjekt de fremtrer for, og hvor nøye subjektet undersøker dem. Mer spesifikt det *kroppslige* subjektet.

Zahavi siterer Sartre, som vektlegger kroppen som vårt eneste utgangspunkt for å forstå verden, da den er tilstede i hver persepsjon og hver ting vi gjør:

Kroppen er kort sagt vores greb på verden.(...) Kroppen er ikke en skærm mellom meg og verden, men vores primære væren-i-verden. Subjektiviteten er kropsligt forankret, og tilsvarende præger vores kropslighed den måde, som verden fremtreder for os på. (Zahavi 2003:130)

Hele vår verdensoppfatning springer ifølge senere fenomenologi ut i fra vår kroppslig opplevde erfaring av den. Når vi da undersøker gjenstanders fremtredelse i verden, undersøker vi derfor også oss selv som den som gjenstanden fremtrer for. Verden er ikke bare noe som er der, den fremtrer for oss, og denne fremtredelsesstrukturen er betinget, og muliggjort av subjektet. Subjektet kan igjen kun forstås i sin relasjon til verden. (Zahavi 2003:131) Det finnes ifølge fenomenologien altså ikke én sann virkelighet, den vil framtre forskjellig avhengig av hvilket kroppslig subjekt den fremstår for.

I mitt prosjekt har fenomenologisk tenkning i stor grad preget den praktiske prosessen. Jeg er et subjekt med noen kroppslig forankrede erfaringer rundt den tematikken som skal utforskes. Det var viktig å være bevisst på hvordan min livsverden ville kunne prege forskningen. Jeg forsøkte å være bevisst den, for å kunne observere materialet på en annen måte. Mine erfaringer med tematikken ville kunne føre til at jeg observerte og tolket materiale på en spesiell måte. Innspill fra andre, og det konkrete materialet vi arbeidet med satte også livsverdenen i nye perspektiv, og både min og de andre aktørenes livsverdener ble formet av prosessen. Det kroppslige aspektet ved fenomenologien var gjeldende særlig under fysiske improvisasjonsøvelser og utforsking av fysiske elementer. Vi forsøkte å finne tilbake en før-kunnskapielig/før-språklig tilstand, og ”la kroppen tenke”.

Fenomenologien er også tett knyttet til selve forskningsspørsmålene igjennom idéen om en usynlig livsverden. Jeg har spurt meg om hvordan man kan gi en form til de usynlige strukturene som rommer tanker, følelser, handlinger og meninger man lever med i tiden etter et seksuelt overgrep? Slike faktorer blir på en måte til en usynlig livsverden for et menneske

som har opplevd det. En måte å være i verden på som man ikke nødvendigvis tenker over, eller er seg bevisst. Omverdenen vil da heller ikke kunne se disse strukturene. Men igjennom å iscenesette virkelige erfaringer med slike strukturer, kan man kanskje gjøre dem synlig. På mange måter var prosjektets mål å iscenesette en slik livsverden, på en måte som kan gjøre den forståelig for andre. For å kunne gjøre dette er det som Zahavi nevnte nødvendig å distansere seg, for så å forsøke å beskrive den. På bakgrunn av våre, (mine og ensembles) ”livsverdener” i henhold til tematikken, og med bruddstykker av andres, ble forestillingen ”Etterpå” vår beskrivelse.

3.2 Det performative paradigmet

Et paradigme er et sett med særlige regler og synspunkter innenfor vitenskapen. Vi kan i dag skille mellom tre paradigmer innen forskningen. Disse skiller seg fra hverandre i blant annet arbeidsmetoder, inngang til forskningen, og hvordan man presenterer forskningsresultater. Disse tre paradigmene består av de veletablerte kvalitative og kvantitative forskningsparadigmene, samt det nyere performative forskningsparadigmet, først definert av professor Brad Haseman (2006). Haseman er assisterende dekan ved fakultetet for kreative industrier ved Queensland University of Technology i Brisbane, Australia. (Queensland University, 2015) og han skisserer i sin tekst ”*A manifesto for performative research*” (Haseman, 2006) det han anså som behovet for et paradigmeskifte.

I det kvantitative paradigmet har man et sett med deduktive metoder hvor forskerne utvikler en hypotese på bakgrunn av en teori, og tester så om den er riktig. Målet er å finne objektive sannheter om fenomener, hvor forskerens individuelle perspektiv er eliminert. Forskningsresultatene presenteres gjerne som mengde eller størrelse- altså ved bruk av tall, grafer eller statistikker (Haseman 2006:2). I det kvalitative paradigmet opererer man med induktive metoder, hvor man først observerer et fenomen og så utformer en hypotese på bakgrunn av dette. Man har her en større bredde i forskningsmetodene. Målet med kvalitative metoder er ofte å forstå meningen bak menneskelige handlinger, som i hermeneutisk tenkning. Forskningsresultatene presenteres ofte i form av ord, og ikke tall (Haseman, 2006:2).

Det performative forskningsparadigmet har først i senere tid fått en viss aksept. Behovet for et alternativt paradigme oppstod etter hvert som kunsten fikk innpass i akademia, og forskere

innenfor kunstfagene fant det vanskelig å møte kriteriene til de kvantitative og kvalitative metodologiene i sine forskningsprosjekt. Det kvalitative paradigmet kan benyttes til å observere, analysere og forske på selve den kunstneriske praksisen, men det gir ikke nok rom for å kunne anse selve den kunstneriske praksisen som en forsknings*metode*. (Haseman, 2006:2)

Med det performative forskningsparadigmet kommer altså et nytt syn på kunnskapsdannelse, og et enda bredere sett med strategier for å forske *med* praksisen. Målet med forskningen er ofte rettet mot å forbedre den kunstneriske/kreative praksisen. I de performative metodene tar man sjelden utgangspunkt i en problemstilling, eller hypotese, men utgangspunktet kan gjerne være ”en entusiasme for praksisen”, det vil si at forskerne gjerne starter med et eksperimentelt utgangspunkt, og ”ser hva som oppstår” ut av det (Haseman, 2006:3). Et annet viktig trekk ved det performative paradigmet er at forskerne gjerne ønsker å presentere funnene sine med det (symbol-) språket som tilhører den praksisformen de har forsket med, og ikke som ord eller tall, da det ofte ikke er oversettelig til det (Haseman, 2006:4).

Haseman (2006) argumenterer for at slike performative presentasjonsmåter kan forstås som forskningsresultater på bakgrunn av John L. Austins språkteori om ”performative ytringer”. Dette vil si språklige ytringer som ved at de uttales blir til en handling som får en effekt. For eksempel ved å si ”ja” i en vielse i kirken. Her er det konteksten til handlingen som er viktig. På samme måte argumenterer Haseman for at det er konteksten de performative forskningsresultatene presenteres i som er viktig. Dataene vi har å gjøre med her eksisterer performativt, ikke som tall eller ord, og de både *uttrykker* forskningen, og *blir* forskningen igjennom at de uttrykkes. (Haseman 2006:6) (Man kan si at det å si ja i en vielse i kirken, har en annen gyldighet enn det å beskrive hvordan man sier ja i kirken i en helt annen kontekst. På samme måte hadde de forskningsresultatene jeg presenterte igjennom forestillingen en annen gyldighet enn det jeg har mulighet til å beskrive her i ettertid.)

Det performative paradigmet har mange likhetstrekk med det kvalitative som det har sprunget ut fra. De har begge med seg mye tenkning fra den konstruktivistiske, hermeneutiske og fenomenologiske teoriene, og man kan si at de flyter litt inn i hverandre. Jeg anser mitt prosjekt som en todelt kunnskapsprosess, hvor den første er praktisk og kunstnerisk, og den andre teoretisk og skriftlig innrettet. Helhetlig lander det litt i begge leire, men jeg vil plassere det hovedsakelig innenfor det performative paradigmet. Jeg må dog også si meg enig med

Haseman i at dersom jeg hadde kunnet forholde meg utelukkende til det performative paradigmet så kunne forskningen slik den ble presentert igjennom forestillingen ideelt sett vært gyldig i seg selv.

3.2.1 Praksisledet forskning

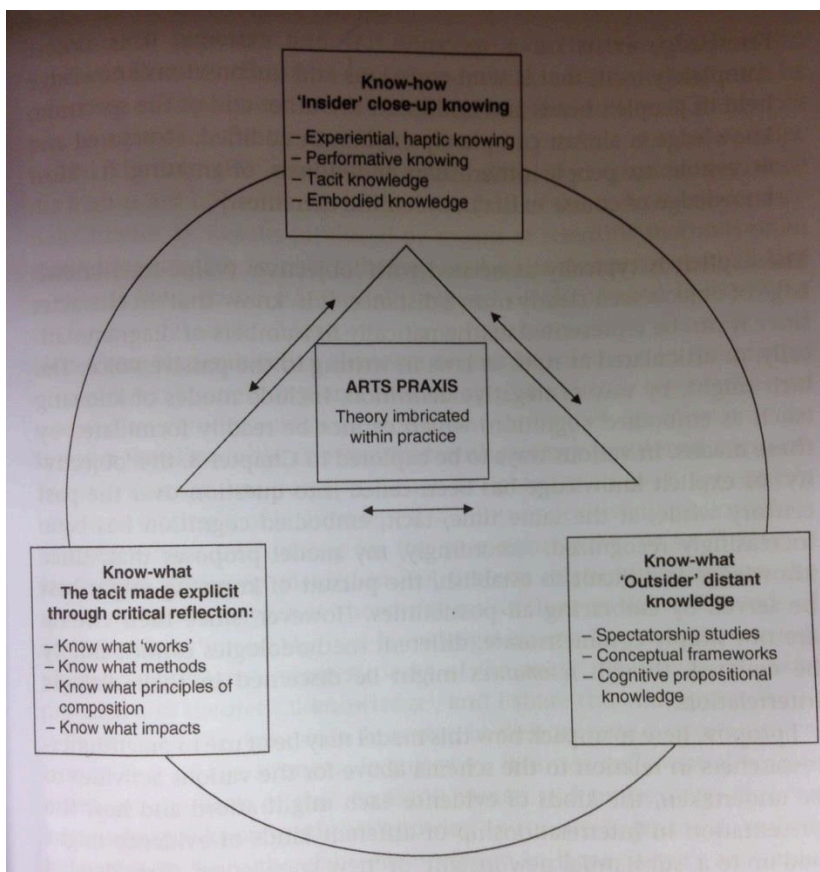
What is of interest to practice-led researchers, is the possibility of new knowledge that may be generated by moving from the unknown to the known, whereby imaginative leaps are made into what we don't know as this can lead to critical insights that can change what we do know. (Sullivan, 20'09:48)

Innenfor det performative paradigmet finnes det altså et spekter av metoder man kan benytte for å forske på- og med- kunsten. Det finnes et hav av begreper for å dekke de forskjellige formene for metoder innenfor performativ forskning; ”kreativ praksis som forskning”, ”performance som forskning”, ”forskning igjennom praksis”, ”praksis som forskning”, ”praksisledet forskning”, ”forskningsbasert praksis”, ”kunstbasert forskning”, med flere. (Haseman 2006, Nelson 2013). Begrepene henviser til *hvordan* forskningen innlemmes i kunst-praksisene (eller omvendt), men jeg har inntrykk av at de, av flere grunner, brukes litt om hverandre, og ikke har fått helt feste. Jeg vil i det følgende benytte begrepet ”praksisledet forskning” som dekker min helhetlige forskningsprosess best.

Hazel Smith og Roger Dean skriver i introduksjonen til boken ”Practice- led research and research led practice in the creative arts” (Smith og Dean, 2009) at begrepene brukes for å oppsummere to argumenter omkring praksis: At kreativt arbeid i seg selv er en form for forskning som genererer forskningsresultater, og at kreativ praksis (som innebærer den treningen og spesialiserte kunnskapen utøveren har, og den kunstneriske prosessen de fordyper seg i) kan lede til spesialisert innsikt, som videre kan generaliseres og skrives ned som forskning. Smith og Dean selv definerer begrepet ”praksisledet forskning” til å inkludere begge argumentene (Smith og Dean, 2009:7). Det kan beskrives som et bredere syn på den kreative praksisen. Det inkluderer ikke bare selve kunstverket, men også den tilhørende teorien og dokumentasjonen (Smith og Dean, 2009:5).

Professor Robin Nelson (2013) leder for forskning ved University of London Royal Central School of Speech and Drama, definerer praksisledet forskning (med hans ord: practice as

research/PaR) som et forskningsprosjekt hvor praksis er nøkkelmetoden for å innhente kunnskap, og hvor det i forhold til kunstfagene vil kunne gis nettopp en praksis som tilstrekkelig evidens på forskningsfunn. Praksisledet forskning bør ifølge Nelson kun benyttes når praksis er en forutsetning for å finne svar på forskningsspørsmålet, da det er en krevende og arbeidsom metode. Skal man undersøke noe som kan besvares på andre måter burde man heller gjøre det, hevder Nelson (2013:9). Dette mener jeg kan diskuteres. Jeg vil hevde at performativ forskning, alt ettersom det benyttes, i det minste kan gi et bidrag og en annen type innsikt, enn de mer tradisjonelle metodene, til de fleste forskningsområder. Men hva slags innsikt, eller kunnskap er så dette? I stor grad handler det om kroppsliggjort erfaring, som igjennom analyse kan formuleres å bli til uttalt kunnskap. For å kunne svare mer detaljert henviser jeg til en modell av Robert Nelson (2003).



Figur 3.2. ((Obs: *Know-what* nederst i høyre hjørnet skal egentlig være *Know-that*.) Hentet fra Nelson, 2013:37)

Nelson (2013) har utviklet en modell for praksisledet forskning (figur 3.2) som fremmer en multimodal tilnærming til praksis. En tilnærming som vil gi resultater produsert igjennom flere kunnskapsmodus (Nelson, 2013:38). Det er altså ikke én rett vei til kunnskap, og

kunnskapen er gjerne sammensatt og mangefasettert. Ifølge denne modellen beveger vi oss hele tiden imellom tre kunnskapsmodus, eller forskningsmodus. I midten av denne sirkelen, finner vi det disse forskningsmodusene utgjør; det Nelson kaller ”Kunst-praxis” – teori integrert i praksis. De tre modusene Nelson argumenterer for i forskningsledet praksis er:

«Know-how» eller kunnskap om *hvordan* man gjør noe: Denne modusen refererer til det vi kaller taus kunnskap. Det vil si integrert, taktil og kroppslig kunnskap. Ting vi bare vet, eller kan, uten at vi vet hvordan, eller kan forklare hvordan vi gjør det; å kunne holde balansen på en sykkel, eller å vite at noe fungerer i en fysisk improvisasjon. Denne kunnskapen utvikles gjennom å gjøre nye ting: som å prøve å sykle, gjennom å eksperimentere performativt, og å reflektere *i* praksis. Dette er forsknings-handlinger som danner en indre, subjektiv kunnskap.

«Know-what» eller kunnskap om hva: Handler om å vite hva man gjør, og hvordan det fungerer. Her handler det om å gjøre den tause kunnskapen eksplisitt. Å kunne reflektere over de funnene man har gjort, og konkretisere disse. Kritisk refleksjon over metoder, prinsipper for komposisjon og forståelse for hva som har betydning i forskningen hører hjemme her. Dette er subjektiv kunnskap, som kan formuleres og deles med andre.

«Know-that» eller å vite at: Denne modusen referer til viktigheten av å ha forståelse for det teoretiske rammeverket: At man har oversikt over arbeid som er gjort tidligere, faglig forståelse for praksisen, og at man kan sette sine funn i en kontekst. Dette er en type kognitiv kunnskap som utvikles igjennom lesing, skriving, refleksjoner og diskusjoner, og kan lettere deles (Nelson, 2013).

Modellen kan beskrive godt min prosess. Jeg har kontinuerlig vært innom de tre modusene, men ikke i en jevn, sirkulær bevegelse. I starten av prosessen lå hovedvekten på teoretiske perspektiver for å kunne utvikle et konsept for utforskningen, og en informert faglig problemstilling. Jeg holdt meg i denne modusen en stund, før jeg beveget meg over i de neste modusene: å vite *hva* og *hvordan*. Disse gikk litt inn i hverandre i løpet av utforsningsperioden med ensemblet, og var i hovedfokus omtrent frem til premieren, med teori som hjelp i planlegging og refleksjon til tider underveis. Nå i denne oppgaven, er min hovedoppgave å forsøke å gjøre den tause kunnskapen fra den praktiske prosessen eksplisitt (å vite hvordan). For å kunne gjøre det må jeg igjen benytte meg av refleksjon og teoretiske perspektiver, (å vite hva og å vite at).

3.3 Forskningsmetoder

Jeg har her delt metodene inn i tre kategorier: Kunstneriske/eksperimentelle metoder som har vært rettet mot å utforske det sceniske formspråket. Reflekterende metoder som viser til metodene jeg har brukt for analyse, tolkning og refleksjon over arbeidet underveis, og til slutt hvilke dokumentasjonsmetoder jeg har brukt for å dokumentere forskningsprosessen.

3.3.1 Eksperimentelle/kunstneriske metoder

Skuespillertekniske metoder: Jeg har gjennomgående jobbet med forskjellige metoder for skuespillertrening, hentet fra Odin Teatret, samt øvelser jeg har erfaring med fra tidligere. Jeg har lagt opp strukturen rundt øktene mye ut ifra Frantic Assemblys beskrivelser av arbeid med nytt ensemble, men tilpasset vårt formål. Vi startet hver økt med oppvarming. Dette er nødvendig for å kunne jobbe fysisk, det skaper samhold i gruppen, og blir et trygt sted for å prøve ut nye øvelser. (Graham og Hoggett, 2014:90) Vi startet hver dag i sirkel, varmet opp kroppen ledd for ledd, med avslutning i forskjellige variasjoner. Videre gikk vi over til stemmeoppvarming. Jeg tok utgangspunkt i metoder jeg lærte ved Odin Teatret for ”å slippe stemmen løs”. Vi arbeidet med kroppens fem forskjellige ”resonanskasser” for å produsere lyd; Nederst i magen, brystkassen, munnen, øyne/neseområdet, og toppen av hodet. Vi jobbet videre med volum og å sende lyden i forskjellige retninger. Her var fokus på eksperimentering av lyd og å unngå anstrengelse av stemmebåndene, ikke at det skulle høres vakkert ut. Vi varierte av og til denne stemmeoppvarmingen med mer tradisjonelle stemmeøvelser for sang. Vi jobbet også assosiativt med stemmen, for å få frem ulike kvaliteter; å snakke som om du er ”en forelsket katt”, ”en sky over Paris i solnedgang” etc. Dette også basert på øvelser fra Odin Teatret, i tillegg til skuespillertekniske øvelser som gikk ut på å bli kjent med/ utfordre / finne nye veier å tenke med kroppen, hvor mye fokus er på energier. Eksempler på dette er ”Wind Dance” en øvelse av lette valsesteg som har en lett energi, som vekker opp kroppen og tøyer grenser for utholdenhet. Et annet eksempel er utføringen av ulike bevegelser i veldig sakte film, som har en rolig energi, og som tvinger kroppen og hodet til å være i ”nuet” og finne nye veier, for å unngå å falle. En øvelse jeg hentet fra Roberta Carreris trening under Odin Week går på kroppens retninger og intensjoner, igjennom utforskning av 4 grunnleggende kroppslige handlinger: Peke, kaste, stoppe og lokke. Ved å variere retning, fart, størrelse og intensitet på disse kan vi gjenkjenne og utforske noen av kroppens grunnleggende impulser. Oppvarmingen med påfølgende øvelser var valgt for å utvikle aktørenes kjennskap til, trygghet- og kontroll- over egen kropp og stemme og for å gi et grunnlag for den videre utforskningen.

Improvisasjon:

The word improvisation stems from the Latin *improvisus*, which means "unforeseen". The element of surprise, wonder, mystery and discovery is at the heart of improvisation as the dancer, writer, or artist forms the unformed until that which is invisible becomes visible. (Snowber,2002:25)

Vi brukte improvisasjon som en metode for å utforske tematikken, og utvikle formspråk; både fysisk improvisasjon og verbal improvisasjon over en tekst, eller et tema. Denne metoden er valgt fordi den, dersom rammene rundt improvisasjonen er klare nok, gjerne utløser mer kreative løsninger enn de man kan tenke seg til på forhånd. Kroppen og hodet er tilstede i det man gjør på en spesiell måte, og man har lettere for å akseptere, og flyte med løsninger som dukker opp. Kroppen kan under fysisk improvisasjon handle på en måte man forstår er riktig, men ikke umiddelbart kan forklare hvorfor.

The art of dance improvisation as performative inquiry explores knowledge through the body, using its capacity to release the imagination, to uncover places of discovery, surprise, mystery, and wonder(...)Improvising alerts one to the present, and it is often in this space of not knowing what may happen next that one learns new ways to develop a physicality of knowing- a thinking on the feet. The body has the capacity to be a huge teacher in our lives. (Snowber, 2002:20.)

Gjennom fysisk utforsking av et tema kan man også skape et mer innsiktsfullt forhold til det.

My body forms a more tangible relationship of the otherness. It becomes a recurring point of departure and return, allowing me to explore the unknowable through voice, text, humor, and dance. This concept of exploring what we do not know is central to shifting the paradigm of knowing to not knowing. (Snowber,2002:24)

Metoder for å produsere scenisk materiale: I tillegg til improvisasjon, benyttet jeg noen mer aktive metoder for å produsere scenisk materiale. Noen av disse er basert på øvelser Frantic Assembly har utviklet for å produsere koreografisk materiale for ikke-dansere. For eksempel "Round, by, through" (Graham og Hoggett, 2014:125), eller "Flight Paths" (Graham og Hoggets, 2014:142). Disse kan ses på som øvelser som raskt produserer mye nøytralt fysisk materiale, som man etterpå kan omforme, legge til emosjoner, eller narrativer på, ut ifra hvilke assosiasjoner man får når man ser sekvensen. Et eksempel på dette er "Round, by, through"; En person starter med å gi tre kommandoer til den andre ved å bruke ordene "rundt", "gjennom" eller "inntil". Personen som får kommandoen må så "utføre den" på den andres kropp, ved å finne forskjellige måter å bevege seg rundt, gjennom, eller inntil den

andre på. Man veksler mellom å gi kommandoer frem til man har en kort bevegelses-sekvens man kan memorere. Videre kan man ”fylle” bevegelsene med det man måtte ønske.

En annen metode for å produsere materiale har jeg igjen lånt fra Odin Teatret; Å lage fysiske sekvens på bakgrunn av noe annet enn teksten du skal fremføre. Jeg valgte ut sangtekster, dikt, el. lignende, som *kan* assosieres til tematikken, men som aldri var ment som manustekst. Aktørene kunne så få utdelt disse, med beskjed om å lage en kort fysisk sekvens, ut ifra deres assosiasjoner til teksten. Sekvensene kan så utforskes ytterligere i andre sammenhenger.

Helhetlig gikk det eksperimenterende arbeidet ut på å utforske disse metodene, og finne ut hvordan de egnet seg i forhold til tematikken. Utforsking av andre elementer som video, lyd og scenografi ble også utført for å se hvordan de best kunne gagne det verbale og det fysiske materialet.

3.3.2 Reflekterende metoder

Jeg har benyttet flere metoder for refleksjon over prosessen og produktet. Min egen loggføring har fungert som en prosjektdagbok hvor jeg selv reflekterer rundt dagens økt eller problematiske aspekter ved prosessen. Denne loggføringen har bare vært for meg selv, og har vært helt usensurert. Personlige følelser, tanker og spekuleringer, så vel som faglige refleksjoner har fått være med. Jeg har ikke planlagt noen struktur på denne loggen, eller delt den inn i kategorier. Jeg har fritt kunnet tømme hodet uten å tenke bevisst over det. Det dukket ofte opp ny innsikt omkring prosessen, samt idéer til forestillingen igjennom denne metoden.

En kontinuerlig dialog med aktørene, har vært en viktig metode for refleksjon. Jeg har forsøkt å holde en åpen dialog med de hele veien, og tatt inn deres synspunkt både i forhold til øvelser, prosessen generelt, tematikken, tekstene, og det sceniske materialet. Jeg har av og til latt gruppens refleksjoner, og samtaler som har utviklet seg under øktene få ta ”overhånd”, og prioritert bort det planlagte arbeidet. Dette fordi jeg mente at vi som gruppe trengte det- for å bli bedre kjent,- for at aktørene skulle føle seg hørt, og fordi tematikken og det materialet vi jobber med ofte bragte opp nye tanker og refleksjoner hos oss alle, som vi trengte å luften ut. Jeg opprettet også en lukket facebookgruppe for oss, som jeg brukte til å dele informasjon, hvor aktørene kunne stille spørsmål, og vi kunne prate uhøytidelig. Vi brukte den også som et for å dele relevante nyhetsartikler, bilder og lignende, som igjen ble grunnlag for refleksjon.

Vi hadde i løpet av prosessen tre større visninger med et prøvepublikum, bestående av studenter og ansatte ved NTNU, samt flere mindre visninger for enkeltpersoner. Dette ble også en mulighet til å høre publikums refleksjoner over det de så. Det bragte nye perspektiv til det sceniske arbeidet, da de så mye som vi ikke så, eller gikk fullstendig glipp av noe vi trudde vi viste. Samtalene etter visningene ble slik en felles refleksjon mellom oss og publikum.

3.3.3 Dokumentasjonsmetoder

Jeg kan med hånden på hjertet si at videokameraet har vært et uunnværlig elementet i denne prosessen. Jeg kjenner et genuint rush av takknemlighet rettet mot min trofaste tekniske følgesvenn. Det hadde nok vært umulig å gjennomføre prosessen uten det. Videokameraet var både regi-assistent og forskningsassistent på samme tid, og ble flittig brukt fra første til siste dag. I starten da jeg jobbet alene var det et dramaturgisk verktøy i det visuelle arbeidet. Med kameraet kunne jeg ramme inn de utsnittene jeg ville, og ta de med meg hjem for videre arbeid. Disse videoene fikk en dobbel funksjon, da de også blir stående som dokumentasjon over en del av den dramaturgiske prosessen.

Kameraet ble brukt under nesten hver øvingsøkt. Jeg dokumenterte alt fra oppvarmingsøvelser og improvisasjoner, til ferdige scener. Kameraet hadde også en innebygget prosjektor som gjorde det mulig å projisere klipp direkte på veggen. Dette var nyttig for å kunne se klipp sammen. Det gjorde vi ofte under utforskning av nye scener, for å diskutere det vi så opp mot det vi trudde vi gjorde. Kameraet ga oss ærlig feedback på fellescener, hvor ingen kunne være ”øyet utad”.

Jeg så over filmene fra dagens økt flere ganger når jeg kom hjem om kveldene. Her kunne jeg observere estetiske og tematiske utforskninger fra økten, fortsette regijobben, og planlegge neste økt ut ifra observerte behov. Var det noe spesielt som utmerket seg la jeg ut den aktuelle filmen på facebook-gruppen vår, med tilbakemeldinger til deltagerne som de kunne tenke på frem til neste økt.

”Ikke si det”: Hilde og Astrid: flytt mennene langsomt de er tunge/ truende. Trine: begynn monolog mens vi flytter. Astrid og Trine kan godt gå rett til mennene sine etter "signaler". Stå der i kontakt til "skulle ønske" begynner. ”Skulle ønske”: Kan gå fra "beskjeden" lengsel, over til mer utadrettet begjær.

Også i stemmen. Øk volum på slutten. Mer frustrasjon i siste del. Trække litt over grensene dems/presse dem. (utdrag fra kommentarer til film, delt 17.02.15).

Når jeg så over videomaterialet fra dag til dag, gav det meg også verdifull informasjon om hvordan jeg fungerer som leder og forsker, hvordan gruppedynamikken fungerer og ting som kunne bli bedre:

Jeg ser at Trine smiler og søkte veldig øyekontakt i det jeg er på vei tilbake etter å ha skrudd på kameraet. Jeg legger ikke merke til det, går rett forbi, kun opptatt av arkene, frem til vi begynner scenen. Det opplevdes antagelig avvisende for henne. Jeg må bli flinkere til å se og ta inn deltagerne, når vi er i det. Anerkjennende blikk, eller sjekke ”ståa” før scenen starter.” (Notater til klipp fra øving 04.11.14)

Hendelsen utspilte seg i løpet av få sekunder, men det er slike nyanser som på sikt kan påvirke dynamikken i gruppen, og arbeidet vi skal gjøre. Slike små ting hadde jeg ikke fanget opp uten videokameraet. Jeg sitter nå igjen med rundt 200 videoklipp i forskjellige lengder som dokumentasjon på forskningspraksisen. Disse er også verdifulle i nåværende del av prosessen. De gjør det lettere kunne gå tilbake å se hva vi faktisk har gjort, og å kunne se det med et mer distansert blikk.

Av andre dokumentasjonsmetoder vil jeg trekke frem fotokamera. Dette ble brukt på en annen måte, som en ren dokumentering av prosessen. Spesielt ble det brukt hyppig under vurdering av kostymer, scenografi, materialbruk etc. Altså mest for dokumentasjon av materielle ting. Mine egne håndskrevne notater og loggføring på PC er også en skriftlig dokumentasjon på prosessen. Dette er som nevnt i stor grad beskrevet ut ifra mitt perspektiv, og således ikke en objektiv dokumentasjon. En mer objektiv dokumentasjon er øvingsplanene som viser hva vi gjorde under hver økt. I hvert fall hva som var intensjonen med hver økt (de måtte av og til justeres).

Jeg dokumenterte også tilbakemeldingene ifra de større visningene med videokamera, og transkriberte dem etterpå. Dette var i seg selv en gunstig prosess, da jeg kunne oppdage nye kommentarer, eller oppfatte ting annerledes når jeg skrev de ned.

En dokumentasjonsmetode jeg hadde intensjoner om å gjennomføre var å kontinuerlig få skriftlig tilbakemeldinger på hvordan deltagerne opplevde øktene. Vi startet med dette, men

det ble ikke gjennomført videre. Deltagerne utrykte at det var ukomfortabelt å skulle uttale seg skriftlig, og etter øktene var de slitne, så skrivingen ble utsatt. Mest av alt tror jeg kanskje at denne metoden skapte et unødvendig skille mellom dem og meg. Jeg framstod antagelig som en lærer-skikkelse, som skulle ”samle inn svar fra dem, og se om de hadde forstått det riktig”. Det var nok til det beste at jeg valgte å la denne metoden gå, og heller fokuserte på tilbakemeldinger gjennom dialog videre.

3.4 Etiske refleksjoner

Ettersom tematikken jeg har valgt er såpass tabubelagt, betent, og tung, mener jeg det er viktig å være bevisst på at nettopp det å ta tak i den kan være problematisk. Både for oss som skal jobbe med den, og for publikum som møter den i forestillingen. Det siste jeg ønsket var å ta meg vann over hodet, og utsette noen for en helsemessig risiko igjennom prosjektet. Meg selv var jeg relativt sikker på at skulle håndtere det, aktørene var jeg fra starten av noe mer usikre på, men jeg kunne i hvert fall diskutere det med dem på forhånd, og underveis, og observere de igjennom prosessen. Jeg kunne derimot ikke vite noe om publikum som skulle komme å se forestillingen. Statisk sett så vil flere av de som sitter i salen ha opplevd seksuelle overgrep selv (Thoresen og Hjelmedal, 2014), og det er umulig å vite hvor sårbare de eventuelt er på bakgrunn av dette.

Mienczakowski, Smith og Morgan (heretter Mienczakowski m.fl) tar opp lignende etiske refleksjoner i artikkelen *Seeing words – hearing feelings: Ethnodrama and the performance of data* (2002). De trekker frem The Warren Street Theatre Group’s forestilling *Tears in the shadow*(1998) som et tragisk eksempel. Forestillingen håndterte tema som selvmord og seksuelle overgrep på en svært grafisk måte. En av gruppens tidligere medlemmer valgte å ta sitt liv samme kveld som han så forestillingen, komponisten til forestillingen gjorde det samme rett etter gruppens siste forestilling. (Mienczakowski m.fl., 2002:43) Dette kan ha vært tilfeldigheter, men artikkelforfatterne peker på at måten gruppen håndterte tematikken på antagelig ikke var til hjelp. De fant at språket og bildene i The Warren Streets forestilling var så symbolske og tvetydige at den virkelige meningen forble skjult, noe de anså som et minus.. Forestillingen hadde også hele veien svært mørke overtoner i hele stykket, og det var ingen rom for positive, eller oppløftende opplevelser. (Mienczakowski m.fl., 2002:44) Altså et lignende fatalistisk bilde som Sarah Kane skaper.

Det er urovekkende å tenke på at teater kan bidra til mulige tilbakefall eller enda verre ting, hos sårbare publikummere. I eksemplet fra artikkelforfatterne jobbet gruppen med etnodrama, og tekstene var basert på intervjuer med sårbare mennesker som antagelig hadde en veldig mørk virkelighetsoppfatning, og gruppen fremstilte dette. Det skiller seg slik fra mitt prosjekt, men jeg mener det allikevel er gyldige refleksjoner å ta med seg, ettersom jeg jobber med en lignende tematikk. Tematikken vil være virkelig for noen av de som kommer å ser forestillingen, og jeg kjenner et visst ansvar rundt dette.

Mienczakowski m.fl er klar over at det er viktig å representere tematikken på en representativ måte, men det aller viktigste, er at man som kunstnere går til store lengder for å minimere den potensielle risikoen for eventuelle sårbare publikumsmedlemmer. (Mienczakowski m.fl,2002:50)

For meg har dette vært i bakhodet under valg jeg har tatt i løpet av prosessen. Jeg mener ikke at man skal legge begrensninger på det kunstneriske uttrykket, eller male virkeligheten rosenrød for å unngå å ”skade noen”. Dette er heller ikke etisk forsvarlig. De etiske avveiningene har for meg i dette prosjektet handlet om å finne en balansegang mellom det å fremstille tematikken riktig, kunstneriske valg, og å ivareta et eventuelt sårbart publikumsmedlem.

4. Refleksjon over kunstnerisk praksis

I dette kapittelet vil jeg reflektere over den kunstneriske prosessen, i lys av mitt opprinnelige forskningsspørsmål: *”Hvilken teaterform og dramaturgiske virkemidler egner seg til å kommunisere om et tabubelagt område: ”konsekvenser av seksuelle overgrep” ?”* Jeg starter med å gi en kort oversikt over den praktiske prosessen, og går videre til å presentere prosjektets deltagere. Jeg vil så gi et kort innblikk i hvordan vi har jobbet med narrativt innhold, og sceniske elementer før jeg reflekterer over forestillingens dramaturgi og formspråk i lys av de metodene vi har benyttet. Til slutt i kapittelet trekker jeg frem de største utfordringene ved prosjektet, før jeg oppsummerer de viktigste erfaringene jeg har gjort meg. Jeg kommer underveis til å henvise til forskjellige scener i forestillingen, se vedlegg for manustekster.

4.1 Kort oversikt over prosessen

Etter en periode med forarbeid, begynte jeg høsten 2014 arbeidet som dramatiker og dramaturg, samtidig som jeg søkte etter aktører. Jeg skrev tekster og scene-idéer, og oppsøkte kilder for informasjon og inspirasjon til tematikken. Jeg brukte mye tid utendørs, og filmet lange sekvenser av steder i naturen, som gav meg noen assosiasjoner til tematikken som jeg da ikke kunne forklare. Jeg brukte også tid på å lese relevant faglitteratur, planlegge økter, utforme produksjonsplaner som kontinuerlig ble oppdatert, og å søke om støtte til prosjektet. Jeg sendte inn en søknad til Fritt Ords studentstipend, og var heldig å få innvilget dette, noe som i tillegg til stipendet fra NTNU, gjorde det økonomisk mulig å gjennomføre prosjektet.

21. oktober 2014 hadde jeg det første møtet med de som skulle utgjøre det ferdige ensemblet. Etter dette møttes vi 1-2 kvelder i uken, samt helger innimellom. I første halvdel av prosessen foregikk øktene i Eli-lab på NTNU, mens vi i andre halvdel kunne benytte studio (en av universitetets teatersaler). Vi startet samarbeidet med fokus på fysiske øvelser og utforsking, og gikk over til tematisk utforsking etter hvert, før vi kombinerte dette. Mellom øktene jobbet jeg videre med dramaturgi, tekst, og videre planlegging. De andre aktørene arbeidet også hver for seg mellom øktene, med egne oppgaver, eller innarbeiding av tekst. Vi hadde perioder med mer intense øvingsøkter avhengig av når vi hadde best egnede lokaler ledig, og når deltagerne kunne. De to siste ukene før jul, og de to siste ukene før premieren 12.mars hadde vi daglige øvinger. Scenografi og visuelle elementer ble gradvis utarbeidet i løpet av prosessen, men det var også i de to siste ukene før premieren at disse ble ferdigstilt.

4.2 Ensemble

Jeg vil her legge frem hvordan ensemblet ble til, og hvem gruppen består av. Jeg har valgt å legge frem hvordan gruppen ble til, da det er av interesse i andre sammenhenger, videre i kapitlet. *Hvem* vi er, er et viktig punkt, da nettopp det er avgjørende for mye av utforskningen, materialet som ble skapt, og for hvordan vi fremstår på scenen. Formspråket i forestillingen er preget av at det er akkurat oss som har skapt det.

4.2.1. Bakgrunnen for ensemblet

Det ble utfordrende å finne riktige aktørene. Opprinnelig tenkte jeg ikke selv å delta, men å holde meg til instruktør, dramaturg og dramatiker-rollene. Både av praktiske og personlige hensyn; for bedre å kunne se prosjektet utenifra, og for å kunne skape distanse til personlige elementer i historien. Jeg så for meg et ensemble på fire personer. To kvinner og to menn. Tanken var da å utforske relasjoner mellom menn og kvinner igjennom ulike situasjoner, og hvordan det å bli utsatt for overgrep kan få konsekvenser for slike relasjoner i ettertiden. Jeg søkte aktivt etter deltagere ved å kontakte personer jeg kjente, og ved annonsering under relevante grupper på nett. Det var viktig for meg at vi ble en gruppe som hadde kjemi, som stolte på hverandre, som kunne tåle å arbeide med tematikken, og som var komfortable med å jobbe fysisk. Jeg hadde en bekjent ifra tidligere studier, som var ivrig på å delta, men hun kunne dessverre ikke før noen måneder ut i prosessen. Jeg fant til slutt to kandidater på bakgrunn av annonsene; en kvinne og en mann, som begge egnet seg godt. Jeg justerte idéen derfor fra fire til to aktører.

Da det viste seg at den mannlige deltageren ikke kunne delta allikevel, kontemplerte jeg en stund å skrinlegge alle idéer, og endre hele konseptet til en soloforestilling, hvor jeg selv spilte. Alternativet var å kontakte de to kvinnene. Hun jeg kjente fra tidligere, og hun som kontaktet meg. Jeg veide fordeler og ulemper opp mot hverandre, for begge scenarier, og etter mange runder med vurderinger, og med råd fra veileder, slo jeg fast at fordelene ved et gruppeprosjekt veide tyngst, og antagelig ville få et rikere utfall enn ved et soloprojekt. Jeg bestemte meg samtidig for også selv å delta som aktør, både av hensyn til arbeidsprosessen, og med tanke på den ferdige forestillingen. Jeg hadde en teori om at gruppen ville opparbeide seg raskere tillit, og samarbeide bedre dersom vi alle var deltagende. Tre aktører ville også gi mer rom for variert utforskning, og varierte scenebilder, og ville i større grad illustrere at vi formidler historiene til de mange, heller enn den ene. Rollen som deltagende instruktør

framstod risikabel, men jeg har tidligere sett eksempler på at slike prosesser kan fungere veldig godt (for eksempel i Trondhjemskunstner Lisa Lie sine produksjoner).

4.2.2 Om aktørene

Astrid er utdannet danser. Jeg kjenner henne fra studier ved Bårdar Akademiet. Hun har etter dette erfaring som utøvende danser, instruktør og koreograf for egne prosjekter, i grenselandet mellom jazz- og moderne dans. Trine, var ved prosjektets start førsteårs-student på Bachelor i Drama og Teater ved NTNU. Hun har fra tidligere av fått en variert skuespiller-erfaring igjennom utdanning og andre prosjekter.

De to har like forskjellig bakgrunn, som personligheter. Astrid er stille, analyserende, observerende, detaljorientert, poetisk og er vant til å uttrykke seg med kroppen på scenen. Trine er mer åpen, impulsiv, glad i å snakke, sier lett hva hun mener og viser hva hun føler. Hun har noe erfaring med fysisk teater, men ikke med mer ”danserisk fysikalitet”. Som den tredje aktøren, ligger jeg midt i mellom dem, både med tanke på bakgrunn og personlighet. En ny utfordring for meg var derimot det å skulle lede, og ha ansvaret for et prosjekt, i tillegg til å delta selv.

4.2.3 Betydningen av kjønn

Vi er tre kvinnelige aktører på scenen. Jeg har tenkt mye, og vi har diskutert mye rundt kjønnets betydning i akkurat denne forestillingen. Vi ville ikke at forestillingen skulle fremstå som ”mannefiendtlig”. Vi ville ikke formidle at dette er noe som skjer mot alle kvinner, av alle menn. Vi oppsøkte også litteratur om menn som var ofre for seksuelle overgrep, og vi ville på et punkt gjerne ha dette perspektivet med i forestillingen. Mest fordi vi synes det var viktig, litt for å renvaske oss fra et ”mannevondt” image. Men uansett hvor vi plasserte dette, så opplevdes det malplassert og uekte. Dette tenker jeg i ettertid selvfølgelig er fordi vi ikke har noe forhold til dette aspektet ved tematikken. Det er ikke noe vi har kjent på kroppen, eller har erfaringer omkring Det er mange interessante, og kompliserte innfallsvinkler man kunne ha trukket frem ved å se på kjønn i møtet med tematikken. Jeg skulle gjerne ha gått inn i de alle, da jeg synes det både er viktig, og interessant. Men det er vanskelig for oss å tilby noe mer til slike vinklinger, enn gjenfortellinger av det andre allerede har formidlet. Det var ikke vårt å formidle. Det som følte mest riktig, var å forholde seg til det området vi *kan* formidle noe om, på bakgrunn av de vi er, og våre erfaringer. Vårt perspektiv er at vi er tre cis-kjønnede, heterofile kvinner, med et sett erfaringer, holdninger,

opplevelser, tanker, følelser, erfaringer og levde liv i møte med denne tematikken. Mange av de ganske like, noen mer varierte.

4.3 Narrativt innhold

Det skriftlige, eller verbale, materialet til forestillingen er hentet i hovedsak fra tre steder. En stor del av materialet er basert på egne erfaringer og refleksjoner. Noe er hentet fra andre kilder; nyheter/media, diskusjonsforum på nett, forskningsrapporter, litteratur om kommunikasjon, og noe er skrevet av de andre aktørene. Det skriftlige materialet er det som i forestillingen kan beskrives som det narrative innholdet. Det som informerer tilskuerne om meningen bak det de ser. Jeg hadde på forhånd tanker rundt hva jeg ønsket å formidle med forestillingen, og begynte skriveprosessen ut ifra noen undertema;

Fra et individperspektiv var det viktig å formidle noen indre prosesser, og uheldige handlingsmønstre som kan dukke opp etter en slik hendelse. Fornektelse og bagatellisering, hvor lang tid det tar å innse konsekvensene, forvirring som oppstår rundt gråsoner i kommunikasjon, ønsket om normale relasjoner, alkohol som en flukt, ikke klare å si nei- til noe, PTSD, kroppslige ettervirkninger, og det å kunne stole på noen igjen. Disse tekstene har jeg skrevet basert på egne og andres erfaringer, og noe har de andre aktørene skrevet. Dette er narrativer som relaterer seg til indre, individuelle strukturer.

Fra et mer generelt samfunnsmessig perspektiv var jeg i interessert i å formidle noe om hvordan temaet håndteres i media, hvordan vi ordlegger oss når vi snakker om det, hvilke signaler som sendes ut til samfunnet av politi og styresmakter, og hvordan dette igjen kan påvirke individet. Disse tekstene baserte seg på andre kilder. Litteratur, rapporter, nyhetsartikler, kommentarfelt, diskusjonsgrupper på internett, bilder og lignende. Dette er narrativer som relaterer seg til generelle, ytre og samfunnsmessige strukturer.

Tekstene ble utformet både før ensemblet ble dannet, og underveis i prosessen. Det at jeg hadde jobbet med mange tekster før vi begynte de felles øktene, gjorde det til å begynne med vanskelig å gi opp kontroll over det tekstlige materialet. Jeg ble nok litt for knyttet til tekstene jeg selv hadde arbeidet frem. Det tok en stund før jeg våget å gi tekstlig materiale over til de andre for bearbeidelse, men jeg angret ikke når jeg først gjorde det.

Har gitt aktørene oppgaver. Dette var nok det lureste jeg kunne ha gjort. Skummelt å gi slipp på materialet og kontrollen. Men det blir jo så mye bedre når flere får sette sitt preg på det. Særlig der hvor jeg kommer til kort. Samtidig merker jeg at de får større eierskap til prosjektet og motivasjonen øker. Trine har fått en tekst, som jeg har begynt å skrive på. Hun fikk i oppgave å jobbe med denne, og kunne kutte og omskrive så mye hun ville. Hun har vært engasjert i oppgaven, og har lest tilbake det nye hun har skrevet, og det er en klar forbedring fra den opprinnelige. Jeg ser også at hun har gjort den mer til sin egen enn de andre tekstene. Og at det betyr noe for henne. «Jeg føler masse når jeg leser dette» sa hun. (fra logg, om ”Dagdrøm” 29.11.14)

I tillegg til tekster jeg har skrevet har vi utviklet noen tekster på bakgrunn av improvisasjon, og noen fra små ”skrive-oppgaver” jeg har gitt aktørene. Vi har sammen tilpasset, strøket, og endret i de fleste tekstene i fellesskap. To av de narrative tekstene endte til slutt opp ikke som replikker, men som opptak på lydbånd i et tilfelle, og prosjektert på veggen i et annet tilfelle.

4.5 Visuelle elementer

Jeg vil her presentere noen viktige visuelle elementer i forestillingen. Etersom jeg anser dette som en postdramatisk forestilling, er det naturlig at jeg anser disse som viktige for den helhetlige dramaturgien. De visuelle elementene jeg anser som viktigst i vårt arbeid er; scenografi, kostymer og video.

4.5.1 Scenografi

Av praktiske og økonomiske grunner, valgte jeg å sette opp forestillingen i universitets teaterstudio på Dragvoll. Lokalet er lyst, med hvite vegger, og innslag av tre. Gulvet er av gul-beige linoleum. På forhånd hadde jeg bestemt meg for enkel, nøktern scenografi, og å utnytte rommet som det er, så mye som mulig. Mye av målet med prosjektet er åpenhet, og formidling av et tema som ofte dekkes over. Jeg ønsket at scenografien skulle gjenspeile dette; åpent, ærlig, og ikke tildekt.

Etter at vi av praktiske grunner hadde hatt noen øvinger inne i blackbox, januar 2015, møtte jeg meg selv litt i døren. Videoprosjekteringen gjorde seg så godt der. Bildene ble skarpere, tydeligere og mer interessante. Alt ble mer estetisk. Det var en nedtur å komme tilbake til studio. Vi prøvde å dekke rommet med svarte tepper, og prosjektere på de, noe som ikke funket, og som var helt imot mitt mål. Vi prøvde oss frem på alle de fire veggene, men ingen funket godt. Jeg ble frustrert og kontaktet scenografisk veileder for å høre om jeg muligens kunne lage to store svarte settstykker og plassere i studio.

(...)Vi har forsøkt å vende alt mot langsiden, det funket godt i forhold til veggen. Men scenen mister jo veldig mye dybde igjen. Kan funke mot bakveggen og, men litt irriterende med døren og det rommet oppe i andre etasje. Men tror kanskje vi holder oss til å prøve å bruke rommet uten å dekke det til. i forbindelse med tematikken og "åpenhet". Så å skjule rommet med de svarte teppene føltes ikke riktig. mulig det blir det samme med å bruke settstykker? Hilde

Hmmm, det virker kanskje litt selvmotsigende at du går for åpenhet men ikke liker deler av rommet og ønsker å skjule det? Du skaper jo fokus i rommet med lys og spill, vi har aldri hatt dårlig erfaring med å spille mot den veggen tidligere. Det er ikke vanskelig å glemme døra om vi dekker til nødutgangs-skiltet med hvitt stoff... Jeg ville prøvd. Men ikke vurder dette i arbeidslys. Det gir totalt feil inntrykk. Vurder i scenelys og med projeksjon. Gunnar

Hehe. Det har du jommen helt rett i! :)

Er vel noe med innholdstenkningen og det estetiske blikket som ikke har blitt helt enige enda.

Jeg får prøve ut den veggen mer, med et åpnere sinn også!

Kanskje til og med exit-skiltet kan få være som det er. Hilde.

(Fra mailkorrespondanse med Gunnar Fretheim, 30.01.15)

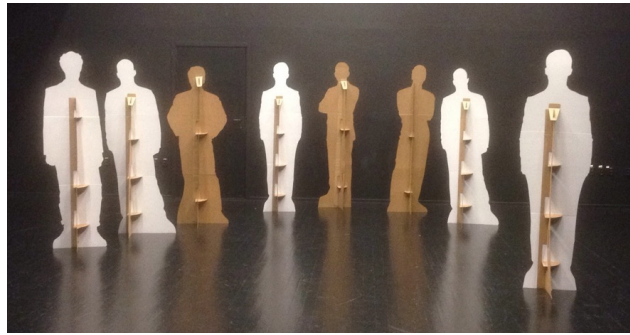
Etter den mailen slo det meg at dersom jeg skulle være tro mitt eget konsept, så burde jeg jo omfavne de delene ved rommet jeg ikke likte, og våge å "gå inn i det man ikke ønsker". Med en liten endring i bevisstheten så jeg plutselig alle ulempene med rommet som fordeler. Vi spilte til slutt mot bakveggen, den veggen jeg opprinnelig likte minst. Det rotete, mørke rommet som kommer til syne i andre etasje fikk stå som det var, i det ellers opplyste rommet. Det gav meg assosiasjoner til et slags indre lager av mørke, kaotiske minner, som alltid er tilstede, selv på lyse dager. Jeg beholdt døren, exit-skiltet og brannslukkingsapparatet som hang på bakveggen som de var. De ga meg positive assosiasjoner. De ble symboler på en mulig vei ut av noe ubehagelig, og på at det fins midler for å minimere skaden. Andre fikk antagelig sine egne assosiasjoner. Av andre elementer i rommet hadde vi tre gjennomsluktige stoler, som jeg synes både kledde konseptet, og gjorde seg godt sammen med de andre elementene i rommet.

Det viktigste elementet i scenografien er pappfigurene. Under forestillingen hadde vi 11 pappfigurer på scenen som fungerte som både rominndelinger, rekvisitter, og tidvis som medspillere. Idéen om papp-figurene stammet tilbake fra perioden hvor jeg vurderte å gjøre et soloprojekt. På grunn av mine opprinnelige idéer om kommunikasjon, følte jeg behov for

noen å kommunisere med. Jeg bestilte derfor en 2 meter lang Ryan Gosling i papp (og en ekstra i reserve), som medspiller. Jeg valgte skuespilleren Ryan Gosling på bakgrunn av hans rolle i filmen *Lars and the real girl* (2007) hvor han selv spilte mot en dukke. Jeg satte pris på dette ironiske elementet. Jeg likte også uttrykket til figuren, som er nøytralt, men åpent for tolkning.



Etter hvert som ensemblet ble en realitet var ikke pappfiguren lenger nødvendig. Jeg klarte allikevel ikke helt å slippe tanken på den. Jeg likte materialet, og de to figurene gjorde seg også godt sammen. Tanken om at de kunne brukes som scenografiske elementer slo inn. De kunne projekteres på, flyttes, dele inn rommet osv. Men da ville vi trenge flere. Etter mye improvisering og utforsking endte vi opp med elleve på scenen, og en i reserve. Jeg spraymalte alle figurene med gråhvit maling på begge sider. Dette for at de skulle kunne brukes på begge sider, for at de skulle bli mer like, og mer anonyme. Figurene blir som en grå masse, når de står sammen, og individer når de står hver for seg. Jeg valgte grått, fordi det gir assosiasjoner til noe hardt, kaldt, og evig; sten, jern, asfalt etc. Og jeg ville gi figurene, (som egentlig var svært lette), et tungt, stødig, kaldt og massivt uttrykk. Selv om de nå så like ut, var vi avhengige av at riktig figur stod på riktig sted til enhver tid. For å forsikre oss om dette måtte vi merke hver figur med et nummer. Vi plasserte så tapebiter på gulvet, som var nummererte i forhold til figurenes startposisjon. Videre i forløpet navigerte vi figurene i forhold til de eksisterende tape-bitene.



(Figurene, umalte.)



(Figurene ferdig malt, vegg vi spilte mot, med ”det mørke lageret” øverst til venstre.)

4.5.2 Kostymer

Til kostymene valgte jeg varme jordfarger. Farger som symboliserer liv. De røde tonene kan gi assosiasjoner til kjærlighet, men også til aggresjon. Kostymene er i kontrast med de ”kalde” grå figurene, og gjør at de fremstår som ”noe annet” enn oss. Fargene popper også mot de hvite veggene, samtidig som de tar opp igjen noe av tre-fargenene fra rommet. Fargene i kostymene, scenografien og rommet får sammen en harmoni som jeg synes fungerer godt. Vi valgte å holde kostymene i samme fargeskala, men ikke identiske, for å synliggjøre at vi er individer, men i en slags ”felles livsverden”. Vi valgte kostymer som er lette å bevege seg i, som er nøytrale, men feminine, løse og myke i kontrast mot de harde figurene. De viser litt hud, uten at det blir påtatt mye, og vi var barbeinte. Den nakne huden, med blåflekker fra

øvingene, og de bare føttene ga assosiasjoner til sårbarhet og menneskelighet, til at det er levende kropper som formidler, og levende kropper bak historiene som formidles.



Vi hadde ett kostymebytte i løpet av forestillingen. Under scenen ”Gode råd”, blir Trine som et ledd i forebygging av voldtekt tvunget inn i en grå, oppblåsbar drakt, og en grå lue i form av en rustning-hjelm. Dette er et ironisk element i forestillingen. Drakten blåses opp på scenen, ved hjelp av en liten, bråkete vifte i ryggen. Den er vanskelig å bevege seg i, gjør henne mer synlig, innskrenker hennes frihet, og gjør det motsatte av det den skal. Men hun passer inn i den grå omverdenen med en. Drakten er grå som et symbol på at de reglene vi i scenen presser på henne, er tilknyttet denne grå, kalde verdenen som figurene tilhører. Den pakker henne inn i forhåndsregler, istedenfor å tilpasse seg slik at hun kan bevege seg fritt som et varmt, levende menneske. Ideen til dette kostymet kom under improvisasjon, da vi oppdaget at scenen tok en satirisk vending. *”Jeg ønsker meg for eksempel veldig en slags «boble/pose» som vi kan tre på Trine, og så pumpe full med luft slik at kroppen hennes forsvinner helt.”* (Fra logg 07.12.14.)



Fra "Gode Råd"

4.6.3 Video

Vi bruker en del videoprojektering under forestillingen. For meg ble videoprojekteringen en mulighet til å kommunisere det vi ikke fikk sagt med verken verbale, eller fysiske handlinger. Jeg begynte som nevnt med å oppsøke steder ute i naturen som jeg filmet. Dette fortsatte jeg med igjennom hele prosessen. Dette var en intuitiv, og assosiativ arbeidsmetode. Jeg dro først til fjæra fordi noe ved tematikken ga meg assosiasjoner til havet. Jeg filmet mange, og lange klipp av bølgene.

Vann, naturlig, vakkert, men mystisk og skummelt. Kan se stille ut, men skjule massive krefter. Man ser ikke hvor dypt det er, umulig å vite hva som skjuler seg der. Ufarlig i små mengder, men for mye av det kan det drukne deg. Rent, men grumsete. Det er grumsete og skittent i vannkanten. Bølgene som kontinuerlig slår inn over land, en blanding av hypnotiserende og kvalmende. Sjøsyk. Bølger av kvalme som slår over deg til evig tid. Som en kran som drypper. Klokke som tikker. Havet bare er der, du kan ikke gjøre noe med det.. To båter langt der ute. Redningsbåter? De kommer aldri nærmere. (Fra egne notater 14.10.14)

Dette første bildet var for meg det tydeligste, det som satte i gang alle andre tanker og assosiasjoner, og det endte også opp som åpningsbildet, og anslaget til hele forestillingen. For meg representerte disse naturbildene nå det ukjente, det skumle, det som er overalt rundt oss, men som vi ikke helt kan se eller forklare, og det kan være vakkert eller livsfarlig. Naturen ble også et symbol på tiden. Steinene som har vært der i tusenvis av år, trærne som står stødig

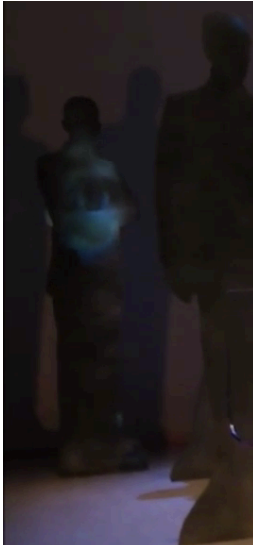
og holder ut i all slags vær, nye bølger som skvulper inn hvert sekund, men som kommer fra det samme havet som alltid har vært der.



(Øverst: Stillbildet av video. Nederst: bilde fra forestillingen med samme video prosjektert.)

Vi mennesker er også en del av naturen, hører dermed dette ukjente, de mektige kreftene også til oss mennesker? I forhold til tematikken gav bildene meg mange assosiasjoner både til følelser og emosjoner som kan oppstå i etterkant av et overgrep, assosiasjoner til tiden, og de vekket spørsmål. Hvor lang tid tar det å bli seg selv igjen? Hvor lenge varer følelser og tilstander? Har seksuelle overgrep vært en del av menneskets natur til evig tid? Er det en del av vår natur? Vil det da alltid fortsette å være det, eller er det noe vi kan endre? Dette er assosiasjoner, og spørsmål som dukket opp hos meg etter å ha jobbet med bildene over tid. Jeg ville ikke legge det opp til at publikum skulle få samme assosiasjoner, eller stille seg de samme spørsmål som meg, men at de selv kunne få danne egne tanker rundt videoene i sammenheng med det de så.

Med teknikers hjelp, brukte vi i noen scener en teknikk kalt ”mapping”. Det vil si at man kan prosjektere på kun utvalgte deler av scenen, i den formen man måtte ønske (for eksempel en pappfigur). Dette ble brukt i ”Dagdrøm”-scenen, hvor en figur fylles av en snøstorm, og under ”Signaler”, hvor noen av figurene ble fylt med videoer av øyne i forskjellige størrelser, som blunket i ulikt tempo.



(øye mappet på en figur)

4.6 Dramaturgi og formspråk

Både i prosessen og i selve forestillingen har formspråk og dramaturgi vært tett linket sammen, og jeg har derfor valgt å legge de frem sammen. Vi har utforsket dette ved hjelp av flere ulike fremgangsmåter, og har forkastet veldig mye materiale. Jeg velger her å reflektere hovedsaklig over hvordan formspråket og dramaturgien i den ferdige forestillingen har blitt til. Jeg har valgt å gjøre dette i lys av Eugenio Barbas teori om tre dramaturgiske lag.

4.6.1 Narrativ dramaturgi

Forestillingens narrative dramaturgi er bygd opp av de narrative tekstene jeg tidligere har nevnt. Etter oppholdet på Odin Teateret erfarte jeg at de forestillingene som hadde en narrativ jeg kunne plukke opp, var de jeg fant mest interessante.

”Det er noe som enda ikke stemmer overens med måten de snakker om teater på, arbeidsmetodene, og uttrykket i forestillingen. Kanskje det er kun at formen er uvant for meg? At jeg liker en annen stilmessig uttrykksform? Eller rett og slett at jeg er en av de tilskuerne som Barba snakket om som er for logisk, og leter etter mening. Jeg trenger i hvert fall emosjoner, å leve meg inn i noe, enten med/

eller imot. Ble nesten søvnig. Det som var fascinerende med forestillingen i går var i hovedsak den eminente rytmen og dynamikken imellom skuespillerne/musikerne/historien. For meg var dette hovedrollen.” (notater etter skeleton of the whale, Holstebro-logg.)

Denne forestillingen fremstod for meg som helt uten narrativ, og dermed gled den for meg over i noe som heller minnet om en konsert-opplevelse. Mens andre av forestillingene deres virkelig traff meg dypt, og uforventet:

Kveldens forestilling var fantastisk. For meg ble dette en perfekt blanding av orden og kaos, og jeg ble veldig rørt. Den var viktig, sårbar, og intens. Dette var en av de mer narrative, og kronologiske forestillingene og skilte seg litt ut- også med avbrudd i form av mer kjente melodier, ”All you need is love” etc. Nydelig når de nynnet denne i en kaotisk scene, fordi den er så familiær og treffer rett i hjertet via assosiasjonene med en gang. Sorgtungt teppe over hele forestillingen, spesielt i lystige deler. Kai har fremdeles en utrolig fascinerende tilstedeværelse og Ibens uttrykk var herlig. Ektefølt, sårbart, intenst, sant. Men ikke utleverende, eller ”selv-pinende”. Selvbiografisk materiale. Godt å se at det funker. (notater fra ”Itsi Bitsi” Holstebro-logg)

På bakgrunn av dette og at jeg jo ønsket å si noe om et tema, ble det viktig for meg å beholde mye av det narrative innholdet. Den narrative dramaturgien er allikevel ikke en fortelling fra A til Å, men kan ses på som en collage av fragmenter av forskjellige historier. Vi aktører er heller ikke karakterer som spiller gitte roller. Vi er iscenesatte versjoner av oss selv. Stemmer og kropper som på ulike måter formidler disse historiene. Av etiske hensyn tidligere diskutert i kapittel tre, valgte jeg bort en del narrativt materiale som jeg anså for drøyt, eller grafisk. Dramaturgien ble nok derfor mildere enn om jeg ikke hadde tatt hensyn til dette. Den narrative dramaturgien har en viss kronologi slik jeg ser det. Den første scenen representerer en tid rett etter et seksuelt overgrep har skjedd, og den siste scenen i forestillingen er den som ligger lengst unna i tid. Scenene i mellom disse glir litt over i hverandre, hopper noe frem og tilbake i tid, men kan ses som å ha en kronologi som går (noe kronglete) fra første til siste scene. Jeg valgte å ende forestillingen med en scene som vagt peker mot et håp om en lysere fremtid. Denne scenen, ironisk kalt ”*tro, håp og kjærlighet*” lå lenge i fare for å virke altfor klisjefylt til at den kunne være troverdig. Jeg ville ikke ødelegge alle de foregående historiene ved å mer eller mindre å si ”alt vi tidligere har formidlet er egentlig ikke så farlig allikevel, for det går jo så bra til slutt!” Det er jo ikke alltid det gjør det. Men jeg ville avslutte forestillingen på en noe positiv måte, både fordi den trengte en positiv oppløftning dramaturgisk, og av nevnte etiske hensyn. Det går ikke alltid bra, men det kan bli bedre, og det var viktig å få formidlet disse historiene også, spesielt med tanke på eventuelle sårbare

publikummere. Jeg valgte derfor å beholde scenen, men forsøkte å tone den ned, og beholde det av teksten som virket mest ekte og naturlig.

4.6.2 Organisk/dynamisk dramaturgi

Forestillingens organiske, eller dynamiske dramaturgi handler om de andre elementene som utgjør forestillingen, og hvordan disse fungerer sammen. I vår forestilling gjelder dette det fysiske materiale, scenografien, de visuelle bildene, bruken av musikk og lyd, og forholdet mellom scene og sal.

Det fysiske formspråket, er det elementet som har vært i hovedfokus under den kunstneriske forskningsprosessen. Ved bruk av blant annet utvalgte metoder fra Odin Teatret og Frantic Assembly, og med inspirasjon fra DV8s har jeg utforsket hvordan vi kan skape et fysisk materiale, og hvordan dette materialet har egnet seg til å behandle det narrative.

Forestillingens fysiske dramaturgi bærer preg av at å ha blitt utviklet ved hjelp av forskjellige metoder, og har en samme type ”collage-preget” dramaturgi som den narrative. Scenene er preget av forskjellige formspråk, fra rent verbale, til rent fysiske. Dette er et valg for å bidra til å skape inntrykk av et mangfold av stemmer.

Frantic Assemblys metoder for å skape koreografi var en favoritt blant de to andre aktørene. De skaper raske resultater, man behøver verken å tenke, tolke, eller prestere, og materialet blir skapt litt av seg selv. Man kan heller ikke planlegge sluttresultatet. De du jobber med kommer ikke til å utføre akkurat den bevegelsen du har forutsett, noe som gjør at man må finne nye løsninger. Man kan si at dette er en demokratisk måte å produsere materiale på. Alle bidrar likt, og sekvensen som blir skapt er et produkt av fellesskapet.

Jeg laget av og til egne versjoner av Frantic-øvelsene. For eksempel for å utvikle et fysisk formspråk til scenen ”bunnpunktet”. Her visste jeg hva jeg tenkte å bruke materialet til, men ikke de andre. Vi lå på gulvet, og min beskjed var at vi ved å utføre en enkel bevegelse hver etter tur, skulle komme oss fra liggende til stående med 16 bevegelser. Til slutt hadde vi en interessant fysisk sekvens. Planen var å skape en slags uregelmessig kano av disse bevegelsene ved at vi kun utførte bevegelsene når vi ikke snakket, og fryser i bevegelsen mens vi sier replikken, for å skape et inntrykk av at noe ikke stemmer. Tradisjonelt vil skuespillere lære å snakke samtidig som de beveger seg, da det er dette vi gjør naturlig. Jeg ønsket her at scenen skulle virke fremmed. Som å se igjennom et prisme, eller å huske et

forvridd minne. Vi er tre aktører som forteller den samme historien i jeg-form, og vi beveger oss først stakkete og i utakt og bevegelsene, (eller tiden?) hopper frem og tilbake.

Dette var hjernetrim, og en krevende scene å øve inn. Det tok mange timer og dager med øving før den satt, og vi kunne ikke holde på lenge i gangen med denne, da vi ble både mentalt slitne og irritable. Etter vår først visning fikk vi tilbakemeldinger på at det egentlig bare så ut som om vi begynte i utakt, og ikke klarte å være samstemte. Vi måtte derfor jobbe med å øke presisjonen, og være mindre samstemte, for å unngå å gi inntrykk at vi prøvde å være synkrone. Selve bevegelsessekvensen valgte jeg også å bruke under åpningsscenen i stykket. Der gjør vi den derimot synkront, og i veldig rolig tempo. Dette ble valgt etter tilbakemeldinger fra en visning på at bevegelsene alene satte i gang mange assosiasjoner, spesielt når de visste hva temaet var. Jeg tenkte at det var en god idé å starte forestillingen med en scene som allerede der tillater publikum å assosiere og være med-skapere. Helhetlig kan også åpningsscenen ses som et frempek mot ”bunnpunktet”-scenen, eller motsatt at historien i bunnpunktet-scenen peker tilbake på åpningsscenen som årsaken til den.

DV8 sitt arbeid var en inspirasjon for hvordan jeg ønsket at det fysiske formspråket til slutt skulle se ut, og fungere sammen med det narrative. Jeg kunne ikke finne noen faktisk oversikt over deres metodiske fremgangsmåter, men jeg har latt meg inspirere av deres ferdige uttrykk, under produsering av scener. Et eksempel er en scene fra deres produksjon *Can we talk about this* (2011). En av aktørene sitter ved et skrivebord og snakker. Mens han snakker beveger han hendene, og fingrene som om han gestikulerer naturlig, men bevegelsene er kreative, finurlige, og distraherende. Scenen fascinerte meg, og jeg ønsket å skape et lignende uttrykk i en av våre scener ”uten ord 2”. Astrid har her en kort monolog, direkte rettet mot publikum. Monologen er et slags rop om å bli hørt og sett, og hun må bokstavelig talt rope for at de skal høre henne over musikken. Jeg ønsket å tilføre monologen enkle fysiske bevegelser, for å forsterke at hun virkelig prøvde *alt* for at de skulle høre henne. Jeg lot meg inspirere av DV8s scene. Da jeg ikke vet hvordan de har kommet frem til scenen valgte jeg å lage en bevegelsessekvens ut i fra en Frantic-lignende fremgangsmåte. Jeg og Astrid stilte oss opp foran et speil, og skapte en tegnspråk-sekvens, ved at vi annenhver gang utførte håndbevegelser, til vi hadde en passe sekvens. Astrid la så denne sekvensen oppå monologen sin.

Pappfigurene er en vesentlig del av den organiske dramaturgien. Man kan si at de har sin egen dramaturgi, og at de er den røde tråden som dramaturgisk binder de andre elementene sammen. I starten av forestillingen omringer de oss. De er store, truende, mystiske, og dekker hele rommet. Vi er redd dem i starten, prøver å skyve de unna, men de er for tunge. Mot slutten av forestillingen, før den aller siste scenen ligger alle på gulvet med ”ryggen” opp, og ser ikke lenger ut som personer, men mer som rester av konstruksjonsmateriale. Fra første til siste scene i forestillingen har vi forholdt oss til de på ulike måter, og utforsket de med ambivalens. Med frykt, sinne, lengsel, og ved å trække over deres grenser. De ble også i korte glimt omgjort til objekter som gapestokk og våpen som viser kontrollen de har over oss. For meg ble figurene etter hvert en hjelp til å iscenesette livsverdenen i etterkant av et seksuelt overgrep. De kunne tydeliggjøre hvordan aktørene forholder seg til omverdenen med frykt, tanker om at alle som minner om gjerningsmannen er like, at de er truende, og at man ikke kan kontrollere de. Figurene representerer ikke nødvendigvis gjerningsmenn, men heller en slags underbevisst erfaring om at alle kan være det, og de viser at denne erfaringen gjør det vanskelig å forholde seg til dem. I løpet av forestillingen, igjennom scener hvor vi blir provoserte, og ønsker kontroll, får vi også mer kontroll over figurene, og kan lettere flytte og manipulere de. Figurene er der hele tiden, det er hvordan vi velger å forholde oss til dem som endrer seg i løpet av forestillingen.

Videomaterialet, som tidligere presentert, er også del av den organiske dramaturgien, sammen med lys, og lyd materiale. Lys og lydeffekter er brukt sparsomt i forhold til de andre elementene, men det som er brukt er valgt med omhu. Jeg vil ikke gå inn på disse elementene i dybden, men vil trekke frem et eksempel hvor de er veldig fremtredende; åpningsscenen. Forestillingen er i gang når publikum kommer inn i salen. Vi ligger på ryggen og er omringet av, og delvis skjult av figurene. Prosjektoren viser videoen av havet som dekker hele bakveggen. Musikken som spiller i bakgrunnen er *Whatever you say, say nothing* av ”Sea Wolf”. Det er en melankolsk, rolig sang med bakgrunnslyder som kan minne om vind, regn eller bølger. Sangen handler om noen som har gått fra noen etter en krangel men får i vår kontekst en annen, mer uhyggelig betydning. Det eneste man kan få med seg av sangen i myldret når publikum kommer inn er egentlig refrenget som rolig gjentas: ”whatever you say, say nothing”. Etter at publikum har satt seg, fades musikken over til en annen låt av samme band *Cedarsmoke*. Den er instrumental, men i samme leiet som den forrige. Melankolsk, men noe mer mystisk. Den har også en tydelig grunnrytme som høres ut som er laget av et rytmeegg. (dette viderefører vi ved å fysisk bruke dette instrumentet i en annen scene). Mens

Cedarsmoke spiller begynner vi den tidligere nevnte bevegelsessekvensen og scenelyset skrus gradvis opp til det overtar fokuset fra videoen. Mens vi fremdeles er på gulvet forsøker hver av oss veldig forsiktig å skyve en figur bort. Astrid begynner å snakke mens vi andre fremdeles skyver. Hennes første replikk er som et svar på teksten i inngangs-sangen; ”jeg kan ikke fortelle dette til noen.”.

4.6.3 Dramaturgien av skiftende tilstander

Dette laget er litt vanskeligere å kunne forklare med ord. Slik Barba (2000, og 2010) presenterer det handler det om de individuelle forestillingene som dannes i hver enkelt tilskuer når de ser forestillingen. Hvordan bildene, lydene, og den narrative handlingen blander seg med deres egne referanser og assosiasjoner, i det de prøver å skape en mening av det de ser. Barba jobber med en tanke om å skape et slags kaos, en forvirring, eller en turbulens i forestillingene som kan vekke dette dramaturgiske laget i tilskueren. Og det er her man ofte oppdager skjulte meninger, som har vært ubevisste fra tilskuerne og regissørens side. Det er teoretisk når dette laget lykkes at det oppstår mening innenfra hos tilskueren, noe som kan føre til en endring i oppfatning, og resultere i en ny, erfart forståelse for tilskueren.

Det er vanskelig å planlegge en slik dramaturgi, og jeg var for knyttet til den narrative dramaturgien til å gå helt ut i turbulens og kaos. Jeg liker samtidig tanken om å kaste publikum ut i det uvisse noen steder. Ikke totalt kaos, men at de må tolke, og legge til informasjon selv for å skape mening i det de ser. Jeg har forsøkt dette ved enten å utelate deler av informasjonen i enkelte scener (for eksempel ved å fjerne teksten, og la bevegelsene være igjen), eller ved å legge til så mye informasjon på en gang at de ikke kan få med seg alt. Et eksempel på en slik scene med overflod av informasjon er ”Once I loved”, hvor vi både synger og danser, har et ansiktsuttrykk som kontrasterer sangen, lyset får et dramatisk skift, og snakkebobler projekteres på bakveggen hvor noen diskuterer andre ting. Hvorvidt vi lykkes med dette dramaturgiske laget er det for meg vanskelig å svare på. For meg personlig lyktes dette noen steder, men ikke gjennomgående igjennom hele forestillingen. Jeg angrer i etterkant på at jeg ikke planla å gjennomføre publikumsundersøkelser.

4.6.4 Refleksjon over en scene i lys av de tre dramaturgiene

”Panikk” er den scenen jeg mener ble mest interessant, og mest vellykket når det gjelder formspråk og dramaturgi. Den narrative dramaturgien forteller en historie om et panikkanfall

som inntreffer i forbindelse med en intim situasjon. Det var i utgangspunktet en monolog, som ble kuttet ned til korte replikker og fordelt på to aktører, meg og Trine. Jeg så for meg dette som en ubehagelig, snål, og merkelig scene. Vi jobbet assosiativt med replikkene, på samme måte som under stemme-øvelsene ("snakk som en forelsket katt" og lignende), men vi forholdt oss manus. Hva slags lydassosiasjoner ga replikkene oss? Vi lekte oss med forskjellige varianter, volum, stemmeleie, tempo, og timing. Etter hvert begynte vi å gjenta noen replikker på samme måte, fordi de opplevdes riktig i kroppen. Vi fortsatte til vi hadde funnet de riktige lydene for alle ord.

Eksempelvis:

"Første gang" : raskt, kjapt, førstemann!, nytt, kommer plutselig.

"Uten at du merker det" : Ertende, barnslig, regle, nænænænænæ, du kan ikke ta meg.

"Inn på sykehuset" : Ambulanse. Innninnnnnnn – som en motor.

Noen steder var det riktig å gjøre det motsatte av våre assosiasjoner:

"Selvrespekten" - ble sagt med avsky, sinne, seighet, hat.

"Dø" – ble sagt med lys, glad, tilfreds stemme.

Samtidig som vi sa replikkene hadde Astrid en fysisk bevegelsessekvens. Den hadde hun opprinnelig laget til en sang jeg gav henne: *Me and a gun* av Tori Amos. Ingen av oss visste da hva sekvensen skulle brukes til. Da jeg så den ferdige sekvensen, ønsket jeg med en gang å prøve den sammen med våre replikker i "Panikk". Det fysiske formspråket til Astrid ble veldig interessant sammen med de absurde lyd-replikkene våre. Etter hvert begynte Astrid å plukke opp hva vi sa, og hvordan vi sa det, og det ble for henne naturlig å omforme noen av bevegelsene etter dette. Enten ved å følge replikkene og lydene med bevegelsene, eller å jobbe imot dem. Hun fikk full frihet i denne sekvensen, noe som fungerte veldig godt.

Vi sa våre replikker sittende på en stol, på hver vår side av scenekanten, med blikket festet mot publikum. Kroppen var nøytral, og stiv, og vi satt på hendene våre som for å holde kroppen på plass. Astrid sin sekvens foregikk i rommet bak og imellom oss. Pappmennene stod på to rekker bak stolene våre. De ble plassert slik av en tilfeldighet- vi trengte variasjon i scenebildet etter den forrige scenen, Astrid trengte plass til å bevege seg. Plasseringen hadde ingen symbolsk betydning der de stod, men det så "riktig" ut av en eller annen grunn. I ettertid har jeg forstått hvorfor de fungerte. I scenen snakker vi om intimitet i etterkant av et

overgrep. Noe vi ikke direkte snakker om, men som er en vanlig senvirkning etter seksuelle overgrep, er at personen utvikler problemer med seksualitet; noen kutter ut denne delen av livet, andre får problemer med grensesetting, og utvikler en usunn promiskuitet. Synet av pappmennene på rekke bak stolene, i sammenheng med den narrative og den organiske dramaturgien gir meg nå tydelige assosiasjoner til det sistnevnte. De fremstår som et ekko av mange intime møter som har vært, eller som et frempek. Bokstavelig talt en kø av personer som venter på å utnytte. Denne assosiasjonen ga både figurene og scenen i seg selv en ekstra ubehagelig kvalitet.



(Fra ”Panikk”)

I denne scenen består den *narrative dramaturgien* av replikkene vi sier, som forteller en historie. Samtidig bærer bevegelsene til Astrid med seg en undertekst som henger igjen fra en annen historie; Tori Amos beskrivelse av sin egen voldtekt, fra sangen ”Me and a gun”. Den *organiske, eller dynamiske dramaturgien* består av det lydbildet jeg og Trine lager når vi sier replikkene, av nyansene i Astrids bevegelser, og av det visuelle scenebildet. *Dramaturgien av skiftende tilstander* er avhengig av hvordan hver enkelt tilskuer opplever elementene i scenen, og forsøker å gi den mening. For meg, var dette dramaturgiske laget vellykket i akkurat denne scenen. Jeg kan ikke si hva som oppstod i publikum, men hos oss aktører har denne scenen alltid følt ”riktig”, uten at vi klarte helt å skjønne hvorfor, og hos meg dukker det opp nye tanker rundt scenen fremdeles (som meningen bak figurene).

4.7 utfordringer.

Så langt har jeg i hovedsak reflektert over hvordan forestillingen ble som den ble, og ikke over hva som har vært utfordrende med prosessen. Vi har selvfølgelig støtt på utfordringer i

arbeidet. Det aller mest utfordrende på et personlig plan var å ta valget om å gå inn i denne tematikken, og å våge å stå i det. Denne utfordringen var gjeldende lenge.

Har i det siste vært usikker på om det var rett å ta det valget om tematikk som jeg har gjort? Hadde de ikke vært bedre å jobbe med noe som er mer motiverende, som vekker lystbetonte følelser, og mer kreativitet. Hvorfor valgte jeg dette tenker jeg ofte? Og merker at jeg er redd for at folk skal spørre om hva jeg skal gjøre på master-prosjektet fordi jeg ikke vil snakke om det, og forsøker å vri meg unna. Var dette rett valg da? Fra logg 02.10.14

Hvorfor er det fremdeles sånn at jeg unnviker alle spørsmål om masterprosjektet fra folk jeg ikke jeg kjenner. Målet med prosjektet er økt åpenhet, jeg burde ønske å legge ut om det i det vide og det brede til alle. Men sånn er det ikke. Jeg unngår å snakke om det. Og håper at folk ikke tar det opp. Det tabuet sitter rimelig godt i. Men hvorfor vil jeg ikke diskutere det? Hvem er det jeg ønsker å beskytte? Dem? - fra et ubehagelig samtaleemne. Meg selv? - fra ubehagelige spørsmål, og tanker om at de dømmer meg? Eller er det prosjektet selv? (Utdrag fra logg 08.02.15)

Denne frykten ble også en hindring i det praktiske og kunstneriske arbeidet i starten. Til å begynne med våget jeg ikke å være helt ærlig med ensemblet om min personlige bakgrunn for prosjektet. Jeg merket en stor forandring i både eget og gruppens engasjement og innstilling i det jeg først tok det opp.

I dag valgte jeg å «droppe» øvingsøkten til fordel for en samtale, da jeg lenge har følt på at det har vært nødvendig. Jeg har følt at jeg har holdt de litt utenfor kjernen til prosjektet, og mitt eget brennpunkt, og gått litt rundt grøten. Dette tror jeg kanskje har ført til at de også har hatt vanskeligere for å åpne seg, og slappe av. Det er interessant at dette fortsatt er et ubehagelig tema å snakke om selv når vi jobber direkte med det. Og jeg merker at jeg blir en usikker leder når jeg går og holder ting «skjult» (...)

Ved å si disse få setningene ordentlig nå, og å ha satt av tid til å snakke om det, var det som om det datt ned enn vegg. Vi ble alle mye mer avslappet, og de andre begynte spontant å dele sine egne tanker, opplevelser og erfaringer. Vi snakket lenge, alle åpnet seg litt, som jeg tror fikk engasjementet til å vokse hos oss alle. Jeg er veldig glad for at vi tok oss tid til dette, og tror det kan bli mye lettere å jobbe sammen, og stole på hverandre fra nå av.(fra logg 18.11.15)

Den største kunstneriske utfordringen var at vi lenge manglet en scene i forestillingen. Det manglet en scene før den siste scenen(*tro, håp, og kjærlighet*) for at denne skulle være troverdig, og i det hele tatt kunne fungere. Vi trengte en slags transformasjon, en årsak til å bevege oss vekk fra det mørke, tunge som preget de tidligere scenene. Jeg ønsket at dette skulle bli et høydepunkt i den organiske dramaturgien; en eksplosjon av bevegelse, stemme

og energi. Scenen måtte være en kamp for å komme ut av noe. Noe som kunne validere at vi i siste scene hadde en annen innsikt i vår livsverden. Den måtte løses fysisk. Jeg ville ikke forklare transformasjonen, jeg ville vise den. Jeg så for meg at scenen måtte være aggressiv, voldsom, stor og ubehagelig. Vi jobbet med den i ukesvis, uten at noe produktivt oppstod. Vi skapte scener med løping, kjefting, fysisk kamp, dytting, roping, og kasting av pappfigurer men alt vi gjorde så flaut, tilgjort og malplassert ut. Det er ikke naturlig for noen av oss å være eksplosive, aggressive eller voldsomme, og vi hadde ikke tid nok til å lære oss å portrettere det på en god måte. Neste tanke var at denne transformasjonen kunne symboliseres ved at vi selv inntok det ukjente laget ”naturen”, og kontrollerte det. Så sent som 05.03.15 reiste vi tilbake til utgangspunktet, fjæra. Der filmet jeg utforskingen av vår ”overtakelse av naturen”, som kunne prosjekteres under den manglende scenen. Til tross for mange iskalde timer, med hyppig kommentering fra noen arbeidere i nærheten, endte vi nok en gang opp med resultater som mest av alt ble komiske, og som overhodet ikke fungerte scenisk.



(Stillbilder fra føling i fjæra 05.03.15.)

Det var under press og igjennom diskusjon vi til slutt løste problemet. Vi måtte gjøretransformasjonen som oss selv, om det skulle bli troverdig. Vi diskuterte oss frem til hva en slik transformasjon *kan* bestå av. Vi kom frem til at det kan være en gjentakelse av de samme handlinger, og tanker om og om igjen til man innser at det ikke fungerer og endringer blir provosert frem. Basert på denne ideen skrev vi hver for oss ned fire-fem punkter/ord/sitater som vi festet oss ved i forestillingen:

(Forsvinne, grenseløs, endring, instinkt/magefølelse, sprekker i fasaden/bristepunktet, alt som ikke kan beskrives med ord/igjen og igjen, jeg vil ikke det her, traff bunnen, skamfull, hysj, best å være bitch mot alle, kommer til å kaste opp, klærne kveler meg.)

Vi rullerte listene, fordelte oss på tre rom, og laget bevegelsessekvenser ut fra punktene til en av de andre aktørene. Vi viste de så for hverandre og ble sammen enige om noen bevegelser ifra hver av sekvensene, som vi satte sammen til en felles sekvens. Denne sekvensen ble etter videre eksperimentering og sammen med flere elementer (musikk, lys, kontrollert nedleggelse av pappfigurene) den manglende scenen. Jeg er fremdeles ikke hundre prosent fornøyd med den, men den fungerer, og den er *oss*.

Praktisk sett var den største utfordringen å kombinere roller. I starten var det svært tidkrevende å være både produsent, dramatiker, dramaturg, instruktør og aktør, men det fungerte. Og jeg mener det var en fordel i akkurat denne prosessen at jeg var en deltagende instruktør. Jeg erfarte at det påvirket ensemblearbeidet positivt særlig i første del av prosessen. Det var først i siste del av prosessen jeg opplevde at dette ble et problem. Vi fikk dårlig tid i siste fase før premieren. Noen scener var enda ikke helt klare, og en av aktørene var mye borte grunnet reise og eksamen. Dette førte til at de siste dagene ble hektiske, og noen avgjørelser ble tatt raskt, uten at jeg hadde full oversikt over hvordan ting så ut. Siden jeg selv var på scenen, ble jeg her veldig avhengig av andres blick og forslag utenfra, og endte med å ta avgjørelser jeg angrer på i etterkant. Premieren ble også spilt uten at jeg hadde et fullstendig inntrykk av hvordan det ferdige resultatet, med alle elementer til slutt ble.

Jeg fikk i etterkant tilbakemeldinger på at noen publikummere ikke hadde fått med seg enkelte av videoprojekteringene (øynene og snøstormen), da de forsvant i lyset, og noen elementer endte opp annerledes enn jeg trudde. Men det verste var nok at jeg endte opp med å ta avgjørelser jeg ikke var enig i. Jeg endte for eksempel med å fjerne en video fra siste scene, rett før premieren fordi vi fikk tilbakemeldinger på at den ble for kaotisk. Det var en video av sollys som skinte igjennom blader. Jeg visste at den var riktig, men klarte ikke på det

tidspunktet å forklare akkurat hvorfor jeg ville ha den der, noe som gjorde det lettere å overtale meg til å fjerne den. I ettertid ser jeg at videoen ville ha vært riktig fordi den i valgte scene representerer nettopp det vakre i menneskets uforklarlige natur. Den kunne ha unngått at ”det onde ubehagelige” i oss ble stående som representasjon på det eneste naturlige.

Dramaturgisk ville det også ha gjort seg å avsluttet forestillingen med et lignende scenebilde som vi begynte, men i en positiv kontekst. Jeg ser for meg at videoen kunne ha fortsatt og spilt også etter at vi hadde forlatt scenen. Hadde jeg vært flinkere til å planlegge tiden, eller ikke vært aktør selv, kunne jeg unngått å havne i en situasjon hvor jeg tar valg jeg er uenig i, eller ikke vet nøyaktig hvordan de sceniske elementene fremstår.

Jeg vil også føye til det å omstille seg til å skrive en teoretisk oppgave under dette punktet. Det har vært utfordrende, mest av alt å finne ord for å kunne forklare en kunstnerisk praksis, (og forestilling), som i så stor grad har vært preget av kaos og nonverbal utforsking. Jeg sitter igjen etter prosessen med en erfaring om at forestillingens dramaturgi og formspråk har blitt til ut ifra en lang rekke med valg og tilfeldigheter, og at det er vanskelig å skulle forklare dette uten å ta alt med i beregningen. Jeg er fremdeles usikker på om jeg har lyktes i å forklare, og jeg er usikker på om en slik oppgave er den rette formen for å redegjøre for en kunstnerisk prosess.

4.8 Veien videre

Skulle jeg ha arbeidet videre med denne forestillingen, er det mye jeg ser jeg kunne ha gjort annerledes. Jeg ville ha arbeidet med å få et mer helhetlig formspråk inn i de scenene som skiller seg mest ut. Jeg liker godt at de er forskjellige, men noen, spesielt ”gode råd” skiller seg veldig fra de andre. Jeg synes ikke den, slik den er nå passer inn. Jeg skulle også ha utforsket det fysiske materialet mer grundig for seg, uten tilknytning til den narrative dramaturgien. For eksempel ved å jobbe med gester, kroppsholdninger etc. ”Hvordan står man, går man, og beveger man seg dersom man enten innbyr til, eller absolutt ikke innbyr til seksuell kontakt? Hvordan går man om man prøver å skjule sine seksuelle deler, eller motsatt? Hvordan påvirker dette det man sier? Burde det påvirke det? Slike kontraster kunne ha vært interessant å utforsket. Jeg er også glad i å bruke lek, og humor under utforsking, noe vi i større grad kunne ha gjort mer av, til tross for, eller kanskje på grunn av, den tunge tematikken.

Men det mest spennende, hadde vært å fått muligheten til å vise forestillingen for en eller flere videregående skoler. Kanskje også ungdomsskoler. Jeg ser for meg at den da kunne ha vært vist som en del av et seksualundervisningsprosjekt, etterfulgt av samtaler med ungdommene og en helsesøster, eller annen fagperson med kompetanse om tematikken.

4.9 Viktigste erfaringer

Jeg vil her forsøke å oppsummere mine viktigste erfaringer fra forskningsprosessen. Jeg er nølende med å referere til dette som ”funn”. Med et konstruktivistisk vitenskapssyn mener jeg ikke at jeg har ”funnet” eller ”oppdaget” noe, men kunnskapen jeg sitter igjen med har utviklet, og videreutviklet seg i løpet av prosessen. Prosessen har i liten grad vært preget av plutselige aha opplevelser, men heller en sakte bevisstgjøring gjennom utforsking, refleksjon, prøving og feiling.

Av de metodene jeg har benyttet fra Odin Teatret, erfarte jeg at noen av de skuespillertekniske metodene ofte ikke fungerte for oss. Dette er nok fordi det er metoder som de individuelle skuespillerne har brukt lang tid på å utvikle, ut ifra deres egne behov til enhver tid. Dette gjelder i hovedsak øvelsene som gikk på utvikling av spesielle typer energier. Aktørene mistet oftere tålmodigheten under disse øvelsene fordi de opplevdes uhensiktsmessige, og jeg fikk også problemer med å forklare godt nok hvorfor vi gjorde dem, da min kunnskap om de ikke strakk til godt nok. Vi gjorde de derfor mindre og mindre. Det er nok også øvelser som egner seg bedre for et helt annet tidsperspektiv, enn det vi hadde å forholde oss til i dette prosjektet. Det er derfor urettferdig, og lite hensiktsmessig å uttale seg om disse metodene generelt. Men med vårt tidsperspektiv, og ut ifra mitt praktiske kunnskapsnivå var det ikke det beste. Jeg så for øvrig at øvelsene som rettet seg mot sakte energi hadde en god effekt på å øke kroppsbevissthet, og kroppskontroll, spesielt hos Trine, som er minst vant til denne typen fysikalitet.

Stemmeøvelsene fra Odin Teatret derimot var til god hjelp, og de var en befrielse å jobbe med. Vi gjorde disse hver øving, og merket store forandringer i hvordan vi turte å bruke stemmen. Jeg mener at siden fokuset er på å utforske, og være i de lydene som kommer ut ved å akseptere dem, slipper man noen fysiske sperrer. Man er ikke så redd for å ikke høres ”god” ut, og man kan oppdage nye sider ved siden egen stemme. Jeg opplevde denne metoden som

spesielt positiv for Astrid, som er uvant med stemmebruk på scenen. Vi kunne også ha utforsket dette videre i det sceniske arbeidet.

De metodene fra Odin Teatret som fungerte best, og som ga (det jeg synes er) det mest interessante sceniske formspråket og den mest interessante dramaturgien var å arbeide med fysiske sekvenser basert på andre tekster enn den teksten det skal brukes til. Dette var en tidkrevende metode, men de gav scener med et interessant uttrykk, med dybde og undertekst, og et mystisk lag, som åpner opp for tolkning. Ved å benytte denne metoden erfarte jeg at vi unngår å ende opp i det Barba kaller ”illustrasjon”.

Eugenio BarbAs tanker om de tre dramaturgiene har jeg egentlig ikke forholdt meg metodisk til i den kunstneriske utforskningen, annet enn at det har vært en slags rettesnor. Det var en teori jeg satte meg inn i, og var enig i, og den lå som et baktippe under utforskningen. Den ble mer fremtredende i siste del av prosessen, når vi skulle sammenveve de forskjellige scenene. Nå i etterkant ser jeg og at den er et godt analytisk verktøy.

Metodene fra Frantic Assembly har klart vært de mest effektive for å produsere materiale. Det har vært en befrielse å arbeide med disse imellom metodene fra Odin Teatret, som er mer individuelle, og innadrettede. De baserer seg på lekne tilfeldigheter, og er avhengig av at man jobber sammen istedenfor alene, og var slik mer givende for ensemblet. Men de gav også resultater som hadde mindre undertekst og dybde. Og de ble oftere en dobling av det narrative innholdet, kanskje nettopp fordi de vi lette etter meningen i det vi så og deretter plasserte scenen der den ”hørte hjemme”.

DV8 ble aldri brukt metodisk, men var et forbilde for et formspråk som jeg mente lyktes med en veldig god harmoni mellom fysisk og narrativ dramaturgi i arbeid med tabubelagte tema. Det er vanskelig å anslå nøyaktig hvor mye gruppen har tilført mitt prosjekt, med unntak av noen spesifikke steder jeg har latt meg inspirere direkte av deres arbeid (som tegnspråk-scenen). Det er mulig at gruppen er viet for mye plass i denne oppgaven, men jeg har dog brukt de som en estetisk veiviser, og mener det er etisk å nevne dette.

Jeg har erfart at det har vært både positivt og negativt å være deltagende instruktør i prosjektet. Og hoved-erfaringen på dette punktet er at dersom man være en deltagende instruktør så burde man være mye bedre til å planlegge og holde seg til skjema enn det jeg var denne gangen. Jeg vil også konkludere med at det var et helt riktig valg å jobbe i gruppe, da

mine to aktører har vært et uunnværlig bidrag til den kunstneriske forskningen, og forestillingen i seg selv.

Jeg har i løpet av den skriftlige prosessen blitt veldig bevisst på et ord som gjentar seg: ”assosiasjoner”. Jeg var bevisst på at vi jobbet med assosiasjoner i løpet av prosessen, men på langt nær i hvilken grad, og følte ikke at vi hadde utpreget fokus på dette. Jeg ser nå at ordet går igjen under alle punktene jeg har trukket frem som relevante, og vellykkede. Både når det gjelder stemmetrening, visuelle bilder, utforskning av materiale, dramaturgi og ferdige scener. Dette forteller meg at det å jobbe med assosiasjoner har fungert veldig godt for oss, på tvers av metodene.

Jeg vil avslutte med det jeg ser på som den viktigste erfaringen jeg har gjort meg i løpet av prosessen. Dette handler ikke i så stor grad om *hvordan* man kan finne et godt egnet formspråk for å ta opp tabubelagte tema, men viktigheten av *at* man gjør det. Jeg har tidligere nevnt at jeg har følt valget av tematikk som en utfordring, og at det har opplevdes ubehagelig å snakke om tematikken. Men det jeg erfarte igjennom denne prosessen var at det var mye enklere å snakke om tematikken i forhold til et kunstneriske arbeidet.

I faglige settinger går det helt fint å snakke om tematikken. Fordi vi nettopp kan diskutere det i forhold til noe konkret, visuelt og estetisk, som er utenfor oss. Forestillingen gir en distanse til materialet både for meg og for den jeg snakker med; fotograf, scenograf, aktør, etc. Det gjør det mulig å snakke om. Det skaper en arena hvor det å snakke om dette temaet kan være overkommelig, til og med interessant, selv hos noen som ikke er fortrolige med hverandre.

Nettopp denne innsikten gir meg troen på hva det er teater og kunst kan være med å gjøre for oss mennesker- det kan gi oss et rom. Et handlingsrom, et diskursrom, et reflekteringsrom. Hvor tabuer ikke går på bekostning av vår stolthet, eller vår integritet. Men vi kan få kontroll over det uvisse igjennom kunsten. Det er jo nettopp dette jeg håper skal skje etter at publikum har sett forestillingen. Jeg håper at den kan skape et rom som gjør det mer komfortabelt for dem å prate om dette temaet i forhold til det de nettopp har sett. Forestillingen vil forhåpentligvis fungere litt som å påpeke den rosa elefanten i rommet, og etter at jeg har pekt på den, malt et bilde av den, så håper jeg at de tør å diskutere, beskrive, og analysere den seg i mellom etterpå. (Fra logg 08.02.15)

For meg er dette den viktigste innsikten jeg sitter igjen med etter forskningsprosjektet. En innsikt som bekreftet en fornemmelse jeg har hatt, og som for meg bekrefter verdien av faget i en større sammenheng.

5. Oppsummering

Jeg har i denne oppgaven analysert min kunstneriske prosess. Jeg har lagt frem hvordan jeg med utgangspunkt i en tematikk jeg brenner for har søkt å finne et formspråk og en dramaturgi som kan kle tematikken. Jeg har plassert prosjektet i en teaterfaglig kontekst, og navigert videre fra denne med en bevissthet om hva slags resultat jeg ikke ønsket å ende opp med. Jeg har videre lagt frem de teaterfaglige kildene jeg har benyttet meg av, og de vitenskapsteoretiske perspektiver og metoder som ligger til grunn for arbeidet. I refleksjonen over det kunstneriske arbeidet analyserer jeg videre hvordan disse har kommet til bruk i det praktiske arbeidet. Refleksjonen over den kunstneriske prosessen bærer i likhet med den kunstneriske prosessen selv preg av kaotiske sammenhenger. Noe jeg er klar over, men som har vært vanskelig å unngå. Jeg har igjennom analysen forsøkt å trekke frem de viktigste elementene ved den kunstneriske forskningen, men innser at når jeg løfter frem et, så følger fem andre etter som perler på en snor, og jo mer man drar jo mer flokete blir det. Jeg vet at jeg har fått frem det viktigste, men sitter med en følelse av å kun ha skrapet i overflaten. Jeg har ofte gjort det vanskelig for meg selv i denne prosessen, både med valg av tematikk, og med et så bredt utgangspunkt for å svare på problemstillingen. Jeg føler allikevel at jeg klarte å finne et svar på problemstillingen. Jeg mener ikke at det formspråket og den dramaturgien jeg endte opp med i forestillingen er det *eneste* som egner seg til å ta opp en slik tematikk. Men igjennom utforskingen endte vi opp med et formspråk og en dramaturgi *som* egnet seg.

Jeg vil ta med meg erfaringene fra denne forskningsprosessen i min videre kunstneriske utforskning. Jeg ser ellers at forskningsresultatene kan være et nyttig perspektiv for andre som forsker på formspråk og dramaturgi i forhold til innhold, og spesielt når det gjelder utforsking av tabubelagte tema. Oppgaven kan nok også bidra med et nyttig perspektiv for de som er opptatt av tematikken ”konsekvenser av seksuelle overgrep”, også utenfor det rent teaterfaglige miljøet.

Referanseliste

Litteratur

Barba, E. (2010) *On directing and dramaturgy: Burning the house*. London: Routledge

Barba, E. (2000) "The deep order called turbulence- The three faces of dramaturgy." *The drama review*. 44(4) s. 56-66.

Barba, E. og D'Urso, T. (2000) *Viaggi con/ voyages with Odin Teatret*. Milano: Ubulibri

Blumenfeld-Jones, D. S. (2002) "If I could have said it, I would have." i Bagley, C. og Cancienne, M. B. (red.) *Dancing the Data*. New York: Peter Lang Publishing

Collin, F. og Køppe, S. (red.) (2003) *Humanistisk videnskapsteori*. 2.utg. København: DR Multimedie

De Marinis, M. (2007) "The performance text" i Bial, H (red.) *The performance studies reader*. 2.utg. London: Routledge s. 280-299

Fischer-Lichte, E. (2008) *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge

Govan, E. Normington, K. og Nicholson, H. (2007) *Making a performance: Devising histories and contemporary practices*. London: Routledge

Graham, S. og Hogget, S. (2014) *The frantic assembly book of devising theatre*. 2.utg. London: Routledge

Haseman, B. (2006) A manifesto for performative research. *Media international Australia incorporating culture and policy*. theme issue "Practice-led Research" no.118: s98-106.

Jürs-Munby, K. "Introduction", i Lehmann, H.T. (2006) *Postdramatic theatre*. London: Routledge s. 01-15

Kvale, S. (1997) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal

- Lehmann, H.T. (2006) *Postdramatic theatre*. London: Routledge
- Mienczakowski, J., Smith, L. og Morgan, S. (2002) "Seeing words – hearing feelings: Ethnodrama and the performance of data." i Bagley, C. og Cancienne, M. B. (red.) *Dancing the Data*. New York: Peter Lang Publishing, s34-52
- Mitter, S. og Shetsova, M. (2005) *Fifty key theatre directors*. London: Routledge
- Nelson, R. (2013) *Practice as research in the arts : Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Oddey, A. (1994) *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge
- Paahus, M. (2003) "Hermeneutikk", i Collin, F. Og Kjøppe, S. (red.) *Humanistisk videnskapsteori*. 2.utg. København: DR Multimedie, s. 139-169
- Richmond, V.P. og McCroskey, J. C. (2000) *Nonverbal behaviour in interpersonal relations* Boston: Allyn and Bacon
- Smith, H. og Dean, R.T. (red.) (2009) *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Snowber, C. (2002) "Bodydance: enfleshing soulful inquiry through improvisation" i Bagley, C. og Cancienne, M. B. (red.) *Dancing the data*. New York: Peter Lang Publishing, s20-33
- Solga, K. (2007) "Blasted's hysteria: Rape, realism, and the thresholds of the visible" *Modern Drama*. 50(3) s346-374
- Sullivan, G. (2009) "Making space: the purpose and place of practice-led research" i Smith, H. og Dean, R.T. (red.) *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s41-65
- Trencsény, K. (2015) *Dramaturgy in the making: A user's guide for theatre practitioners*. London: Bloomsbury Methuen Drama
- Turner, J. (2004) *Eugenio Barba* London: Routledge

Zahavi, D. (2003) ”Fænomenologi”, i Collin, F. Og Køppe, S. (red.) *Humanistisk videnskapsteori*. 2.utg. København: DR Multimedie, s. 121-138

Nettsider

Aalborg universitet (2015) *Forskningsportal-Mogens Pahuus*. Tilgjengelig fra:

<http://vbn.aau.dk/da/persons/mogens-pahuus%28f40abda6-28c8-4b90-843e-ef2a3d8c84a7%29.html> (hentet 25.05.15)

Berntsen, C. J. (2014) *Tror barn er dårligere til å tolke ansiktsuttrykk*. Tilgjengelig fra:

<http://www.nrk.no/rogaland/skolen-laerer-dem-a-tolke-ansiktsuttrykk-1.11992226> hentet 05.02.15

DV8(2015) *About DV8* Tilgjengelig fra: <https://www.dv8.co.uk/about-dv8> (hentet 05.05.2015)

Edelstein, J. H. (2011) *The discomfort zone*. Tilgjengelig fra:

<http://www.theaustralian.com.au/arts/the-discomfort-zone/story-e6frg8n6-1226096735798> (hentet 14.06.2015)

Sceneweb.no (ingen dato) *Tore Vagn Lid*. Tilgjengelig fra:

http://www.sceneweb.no/nb/artist/307/Tore_Vagn_Lid-1973-4-25tp://

Staude, T. og Fermariello, U. (2012) *Heiner Goebbels får Ibsen-prisen*. Tilgjengelig fra:

<http://www.nrk.no/kultur/heiner-goebbels-far-ibsen-prisen-1.8041238> (hentet 24.07.2015)

Taylor, K. (2015) *Mattres Protest at Columbia University Continues Into Graduation Event*.

Tilgjengelig fra: http://www.nytimes.com/2015/05/20/nyregion/mattress-protest-at-columbia-university-continues-into-graduation-event.html?_r=1

Thoresen, S. og Hjelmedal, O.K. (red.) (2014) *Vold og voldtekt i Norge- En nasjonal forekomststudie av vold i et livsløpsperspektiv*. Tilgjengelig fra:

http://www.nkvt.no/biblioteket/Publikasjoner/Vold_og_voldtekt_i_Norge.pdf (hentet 20.08.14)

The University of Copenhagen (2015) *Center for Subjectivity Research-Staff*. Tilgjengelig fra:

<http://cfs.ku.dk/staff/?pure=en%2Fpersons%2Fdan-zahavi%2879cc39b2-3e77-441c-922e-b5cde6ace7ac%29%2Fcv.html> (hentet 02.07.2015)

Queensland University of Technology (2015) *Professor Brad Haseman*. Tilgjengelig fra: <http://staff.qut.edu.au/staff/haseman/> (hentet 02.07.2015)

Butterworth, J. (1998) *Interview: In conversation with Jo Butterworth*. Tilgjengelig fra: <https://www.dv8.co.uk/pages/interview-in-conversation-with-jo-butterworth> (hentet 05.04.15)

Yuan, J. (2015) *Orange is the new black is the only TV-show that understands rape*. Tilgjengelig fra: <http://www.vulture.com/2015/07/orange-is-the-new-black-is-the-only-tv-show-that-understands-rape.html> (hentet 06.07.15)

Videoklipp:

DV8 (2004): *The cost of living*: <https://www.youtube.com/watch?v=NShJJr1ztkM>

DV8 (2011): *Can we talk about this*. <https://www.youtube.com/watch?v=5NIOPzP4UM8>

DV8 (2015) : *DV8 Physical theatre Promo*:
<https://www.youtube.com/watch?v=AsKtaMrxguE>

Marina Abramovic Institute (2013): *Marina Abramovic on Rythm 0 (1974)*.
<https://vimeo.com/71952791>

Egne kilder

Refleksjonsnotater fra prosessen, referert til som logg

Notater fra opphold under Odin Week festival, referert til som Holstebro-logg

Videodokumentasjon fra prosessen.

Vedlegg

Vedlegg 1, eksempel Holstebro-logg.

Ekst.: Illustratoren er ikke simultantekstlar.
Med unntak av noen kulturer hvor
de skriver skilt med bilder eller kinesisk
så har man ordets betydning og
det estetiske bildet i ett.
Kalligrafi kan man da se
spenninger i penselstrøket, fagket,
som gir ny informasjon.

På en annen måte: teater er
kommunikasjon. Hvis jeg følger
rekefølgen, hvordan kan jeg
putte mer inn? Øier man det,
skaper man letthet. Som gjør
kommunikasjonen sakte.

Vil man innøve det - skriver man
i mer journalistisk stil. Ekst.
"Barn angriper mund."

Hemingway: for å bli en god forfatter
skriv setninger med maks 10 ord.
Og i disse ordene må det finnes
noe viktig.

↳ Dette er ideen til skuespillet

Du tar bevegelse, uttrykk, etc.
og lag en montage som
kjenner seg i innholdet, og treffer.
Det rasjonelle aspektet, det
konseptuelle universet, og det
animaliske.

"Baby shoes on sale, never used"

Kommunikasjon som informasjon.

- Jo mer du putter inn, jo lettere
blir det. Og da trenger tilskueren
lytter lenger tid for å dechifre
kodene.

Male en kvinne forfra: Du ser
ikke helheten, fordi du bare ser
fronten. Kubismen: Prøvde male
absolutt alle sidene ved
kvinnen / treet etc. Simultant.
Nett fordi allerede de tar et
tre-dimensjonalt objekt og
skaper det om til et todimensjonalt.

De skaper et tilsvarende objekt

Vedlegg 2. Manus.

MANUS

ETTERPÅ

Scene 1, Ikke si det:

Etter skyving av menn:

A: Jeg kan ikke fortelle det her til noen.

T: Jeg skulle ikke ha blitt med.

H: Ingen kan få vite det her. Familien min kan ikke få vite det her.

A: Hvis jeg forteller dette til mamma kommer hun til å kaste opp.

T: Hvis jeg sier noe som helst om det her til noen, så mister jeg den lille biten av kontroll jeg har.

H: Kanskje det blåser seg opp, og blir til en svær greie.

T: Jeg vil ikke det skal være en svær greie.

A: Jeg vil ikke bli assosiert bare med det her.

H: Jeg vil ikke være pysete. At folk skal synes jeg er svak.

A: Må jo tåle såpass.

T: Hvorfor gjorde du ikke mer?

H: Du kunne sikkert ha gjort mer?

T: Ikke vær så prippen.

A: Kanskje dere ikke tror meg, jeg vet ikke om jeg tror meg.

H: Hvis jeg later som ingenting så har det kanskje ikke skjedd.

T: Hvis jeg prøver å tenke at det var en fin opplevelse så var det kanskje det?

A: Kanskje det er sånn det skal være?

H: Kanskje det var kjærlighet?

A: Jeg endrer historien helt. Gjør den klønete og komisk.

T: Forteller den til venninner på en artig måte, sjekker hvordan de reagerer.

A: De ler av den. Ler av meg.

H: Da var det jo sikkert en artig greie.

H og A løfter og bærer to figurer i "gapestokk".

Scene 2, Dagdrøm:

T:

Jeg har alltid vært en dagdrømmer.

Det pleide å gå i romantiske klisjeer:

Han ropte på meg. Han hadde skrevet navnet mitt i et hjerte av talglys midt i skolegården.

Han tok frem en rose fra jakken sin, og fortalte meg at han var forelsket i meg.

Så kysset han meg, mens snøen dalte lett rundt oss.

Som på film.

A og H slipper papp-figurene med et dunk.

Etterpå, ble dagdrømmene mørke.

Noen kom inn i klasserommet.

Astrid og Hilde kommer inn med hver sin stol, plasser på hver side av Trine, og går.

De fortalte at det hadde skjedd en forferdelig ulykke.

En eksplosjon, en brann, et selvmord..

En av mine nærmeste var døde.

Og jeg knakk sammen, i totalt sammenbrudd.

Alle ble forferdet, og strømmet til for å trøste meg, ta vare på meg, synes synd på meg.

Hvor disse dagdrømmene kom fra, det aner jeg ikke.

Det var nok min måte å reagere på.

Jeg lengtet etter en grunn til å knekke sammen.

Jeg ønsket å ha rett til å være så ulykkelig som jeg var.

Og hvis det skjedde noe større enn meg, utenfor meg, mer verdt enn meg.

Så kunne jeg fått lov.

H kommer bak T og slipper stolen.

Scene 3, Språk.

H: Da vi var små spurte de oss hva vi skulle bli når vi ble store.

A: Jeg skal bli lege.

T: Jeg skal bli lærer.

A: Jeg skal bli veterinær.

T: Jeg skal bli ingeniør.

H: Jeg skal bli voldtatt?

Alle setter seg, bevegelses-sekvens starter.

H: Bli. Voldtatt. Ganske mange av oss skulle vise seg å bli det.

En identitet vi går rundt med, som ingen andre vet om.

Å ”bli voldtatt”. - som om det er noe du egenhendig går inn for å bli.

At du blir det helt selv, som «å bli ingeniør».

Det høres ut som en aktiv handling: «Å bli noe».

Da må det jo være den som ble det sitt eget ansvar?

Men hvorfor sier vi det sånn?

«Å bli» noe, er egentlig et passivt hjelpeverb.

Altså vi kan uttrykke en handling aktivt eller passivt.

En aktiv konstruksjonsmåte vil klargjøre hvem som handler:

Alle: «Hansen klipper hekken».

H: Vi bruker en passiv konstruksjonsmåte dersom vi ikke vet hvem som handler, dersom det er uviktig hvem som handler, eller når vi ikke vil røpe hvem som gjør noe:

Alle: "Hekken ble klipt. Jenta ble voldtatt."

H: Jeg gjentar: «Når vi ikke vet hvem som handler, dersom det er uviktig hvem som handler, eller når vi ikke vil røpe hvem som gjør noe.»

Det kommer fra dagsrevyen igjen: «En jente på 17 år ble voldtatt natt til lørdag»

Det ble hun visst helt av seg selv, ettersom hun alltid er alene i den setningen.

Språket blir bedre ved å bruke aktive verbformer i stedet for passive :

Fortell hvem som gjør hva!

Og om så er tilfellet: Ukjent gjerningsmann, voldtok 17 år gammel jente natt til lørdag.

Kan vi plassere det aktive ansvaret der det hører hjemme!!

Scene 4, signaler.

Lydene til "uten ord" dukker opp med en gang. Alle reiser seg, dytter bort stolene. A og T starter bevegelses sekvens. H flytter pappfigur og "antaster" en annen.

A og T avslutter bevegelsessekvens, ser frem. Lyden fra "disco" avbryter. Dansing begynner.

A: Signaler. Jeg har jo skjønt at jeg sender ut feil type.

De høres jo ikke.

T: HÆÆ?!

A: DE HØRES JO IKKE!

T: Åh, nei hva er normal oppførsel igjen?

Hodet sier én ting, kroppen roper noe annet.

Høflighet er en seksuell invitasjon?

Nesten best å bare vær bitch mot alle, for sikkerhets skyld.

A: Jeg er håpløs romantiker, men er blitt livredd og kynisk.

Hvor går alle grensene?

Det er så mange gråsoner.

T: Men er det det? I andre situasjoner er det jo ikke sånn.

Hvis du er på restaurant og kelneren spør om du vil ha dessert...

Og du svarer «hmm. Nei takk.» , så kommer han ikke tilbake igjen og trykker en kake inn i kjeften din fordi «øynene dine sa ja» eller «du så jo sulten ut».

«Det er jo kake. Alle liker kake. Du veit du vil ha!» liksom.

Musikken fortsetter, men dempes betraktelig.

Scene 5, Skulle ønske:

Talekor:

T: Skulle ønske at jeg bare kunne sette meg her, ved siden av deg, og slappe av.

Bare sette meg helt vanlig, uten å tenke over det.

Skulle ønske at du kunne legge armen din rundt meg. Uten at jeg stivner til.

Jeg skulle ønske du sa fine ting til meg, at jeg kunne si takk og smile.

Isteden for å himle med øynene og bite deg av.

H: Jeg skulle ønske jeg kunne fortelle deg dette. Uten å føle meg dum.

Skulle ønske du kunne si «Ikke vær redd. Jeg skal bare være snill med deg.»

Og at jeg klarte å tro på det.

Skulle ønske jeg visste hvordan det var å feire en ettårsdag, eller en en-månedsdag.

Skulle ønske jeg klarte å se deg som et menneske. Selv om du er en mann.

Skulle ønske jeg visste hvordan.

A: Jeg skulle ønske at jeg ikke trengte å ha med meg en flaske vin for å møte deg alene.

Skulle ønske at jeg sluttet å lyge for å slippe å møte deg alene, når jeg egentlig vil.

Skulle ønske at kroppen min ikke slo alarm bare ved å sitte her.

At ikke hver celle i meg roper at jeg må springe ut døra,

for gjør jeg ikke det så kan jeg dø.

Skulle ønske jeg var helt vanlig.

Alle: Jeg vil jo ikke dette. Jeg har ikke valgt å leve slikt.

Det er ikke min feil. Men det er jo ikke din heller.

Så unnskyld for at jeg behandler deg som om det er det.

Skulle ønske det ikke var sånn.

Scene 6, 12 steg.

A og H henter to pappmenn, demonstrerer.

T: Nå skal vi ta for oss de 12- steg for steg holdepunkter for hvordan et romantisk forhold mellom menn og kvinner skal utarte seg.

De som hopper over, eller dveler ved steg i denne prosessen blir oppfattet som avvikende.

(1)øye til kropp (2)øye til øye (3)stemme til stemme (4)hånd til hånd (5)arm til skulder (6)arm til midje (7)munns til munns (8)hånd til hode (9)hånd til kropp (10)munns til bryst (11)hånd til genitalier (12)genitalier til GENITALIEEER. eller munns til genitalier.

H og A løfter to pappmenn som et gevær, sikter på T. Truer henne bakover i rommet. Raskt skifte- pappmennene flyttes på to rekker bak stolene. H og T går og setter seg. A begynner bevegelsessekvens.

Scene 7, Panikk:

H: Første gang jeg er intim med noen. Etterpå.

Jeg reagerer. Veldig.

T: Jeg har ikke lyst, da heller.

Men *jeg* foreslår det.

H: Så rart..

T: Nei.

Når du sier *nei* når det gjelder din egen kropp, for å oppleve at det *ikke* blir hørt.

Ting ødelegges, uten at du merker det.

Underbevisstheten tenker at det er lurt å være i forkjøpet.

H: Lurt. Lat som om du vil.

Kanskje du beholder selvrespekten.

T: Det er vanskelig å lure seg selv.

H: Mitt første panikkanfall. Helt sikker på at jeg skal dø.

T: Slutte å puste? Få hjertestans?

Klærne kveler meg. Iskald dusj. Hvor er pusten min?

H: Inn på sykehus. Ta prøver:

Hjerte, lunger, røntgen, intravenøs.

T: Så skjønner de. Et par valium. Og så hjem.

Begge: Hva faen er det som skjer!?

A stanser, H og T reiser seg. Hviskesynger

Alle: Tyven, tyven røvet øyenstenen. Smyger i skyggen bare vi er igjen.

Alle fortsetter å hviske teksten, flytter stoler og pappmenn klar. Videoen med tekst dukker opp i bakgrunn.

Scene 8: Once I loved.

Sang/ bevegelse/ videoprosjektering fra chatterom.

Scene 9, Bunnpunktet:

Alle står i sluttposisjon og rasler med egget.

H: Bunnpunktet.

Alle slipper egget. Begynner å synke i sakte film.

A: Jeg husker når jeg traff bunnen.

T: Det jeg opplevde som bunnen.

A: I mitt liv.

H: Da det ikke var greit å fortsette sånn lenger.

T: Jeg ligger bokstavelig talt på bunnen.

A: På bunnen av en trapp.

H: Nederst i en trappeoppgang.

T: I en bakgård.

A: Ikke inne, ikke ute. Det er tidlig om morgenen.

H: Tror jeg.

T: Jeg våkner der. En dame dytter på skulderen min.

H: Hun har vært og handlet. Har fullt av poser med seg. Det er lille juleaften.

T: «Går det bra?» Spør hun.

H: Uten oppriktig bekymring.

A: Jeg blir flau, og skamfull.

T: Jeg skjønner ikke hvor jeg er. Vil forsvinne, men får ikke rørt meg.

A: «Ja. ja. Det går fint med meg!» sier jeg.

H: Som vanlig.

T: «Du kan ikke ligge her!» Sier damen.

A: Så tar hun med seg posene inn i leiligheten og lukker døren.

T: Jeg reiser meg.

H: Går hjemover. Prøver å være usynlig.

T: Jeg låser meg inn og legger nøklene på kommoden.

H: Ser meg i speilet.

A: Får sjokk.

T: Jeg har et blått øye.

A: Skrubbsår.

H: Blod. Nedover ansiktet.

A: Jeg har på meg et ullskjerf.

T: Det sitter fast. Har grodd seg fast i sårene.

H: Jeg må rive det løs.

A: Jeg begynner å grine, og går og legger meg.

T: Om kvelden sminker jeg meg, og reiser hjem til familien for å feire jul.

H: Jeg sier ikke noe om at jeg dagen før,

A og T: igjen,

H: drakk meg så full at jeg slapp å tenke over alt jeg gjorde.

T: Drakk meg så full at jeg ramlet ned en trapp, og ble liggende på bunnen av den.

Alle løper, plukker opp eggene, og kaster de på en av pappmennene.

Scene 10, Gode råd.

T: Men, det er jo ikke mulig å unngå at dette skjer?

H: Ehjoo!

A: Politiet og media har alltid mange gode råd til oss.

H: Du kan selv forebygge voldtekt ved å følge disse enkle triksene!:

A: Ja. Sitt ned, kos deg, så skal vi gå igjennom det. Det første du må gjøre er ganske enkelt å bli bevisst hvordan du ser ut.

H: I ansiktet.

A: Til en hver tid. spesielt på byen.

H: Der for eksempel. Nå blunka du!

A: Der gjorde du det igjen!

H: Det visste du kanskje ikke, men det sender ut feil signaler.

A: Du fløøørter.

H: Ja, du fløøøørter!

A: Blinking skal skje raskt og sjeldent, ikke sakte og gjentakende.

H: Anbefaler deg å øv foran speilet. Forsikre deg om at du har kontroll på ansiktet.

A: 20-25 min hver dag.

H: Pass på. Ikke smil for mye. Det er flørting.

A: Det er fløøøørting!

H: Nå blunka du igjen! Skjerp deg!

A: Men ikke virk for usikker, da blir du et automatisk mål.

H: Sant. Men ikke tenk for mye på det, du skal kose deg også.

H: Men,, forsiktig med alkoholen da.

A: Blir du for full så er du et lett offer.

H: Og du bør være redd for at noen skal putte noe i drikken din. Skaff deg det seneste innen forebyggingstrenden-

A: Det fins en neglelakk som oppdager voldtektsdop. Du dypper fingeren i drinken og sjekker om den skifter farge.

H: Gjør den det, så drikker du bare ikke noe mer.

A: Jeg har den alltid på meg. På den måten kan jeg både være stilig, samt forebygge voldtekt på en gang!

H: Så må du bli oppmerksom på hva klærne dine signaliserer.

A: hva har du på deg på byen? Et skjørt og en topp kanskje?

H: Akkurat ja. Det er faktisk det motsatte av det de anbefaler.

A: Ikke ha på deg klær som er lett å rive av, som viser for mye kropp, eller som er for innbydende.

H: Det inviterer folk inn, og gjør deg til et lett offer.

A: Å ikke kle seg for utfordrende er jo et klassisk råd, men nå er det blitt fornyet, så denne gangen vet vi at det fungerer.

H: Ja, reis deg opp lille du.

A: For å være trygg, må du kle deg i plagg som skjuler så mye som mulig av kroppen din.

H: Og som er vanskelige å få av!

A: Se, prøv denne her!

Begge tar på henne dressen, ser på mens den blåser seg opp. La det ta den tiden det tar.

H: Mye bedre. Denne modellen er tilpasset nordiske forhold. Alt preller av. Vann, vind og mannfolk.

A: Men håret ditt, må du gjøre noe med! Aller helst: ikke ha langt hår.

H: Ihvertfall ikke i hestehale!

A: Utsatt posisjon igjen.

H tar på T lue.

A: Mye bedre!

H: Aller helst burde du jo ikke være ute om natten. Men du tar sikkert taxi?

A: Ikke det nei. Nei. Det er ikke verdt pengene kanskje å unngå å bli overfalt?

H: Har ikke penger? Nei, nei. Du får skyldde deg selv om det skjer noe.

A: Du går vel ikke alene, ihvertfall?

H: Du gjør det og ja, ja. ja, ja, ja, ja, ja... Jaja..

A: *dytter Trine igang.* Da er det viktig at du er bestemt. Hodet hevet. Ikke vær en struts!

T: Ikke vær en struts?

H: Ja, det var nå det det stod da.

A: Ikke fikle med noe.

H: Lytt til magefølelsen! Hva sier den?

A: Vanlige husnøkler kan du ha klar i hånden som et våpen.

H: Men husk at alt du har av våpen kan brukes som våpen imot deg. Så du velger jo selv da.

A: Snakk gjerne i telefonen, eller lat som!

H: Høyt! Jo mer lyd du lager, jo bedre!

A: Høyere!

H: Enda høyere!

A: Stopp!! For all del ikke gå igjennom parken der! Er du gal?!

H: Når du nærmer deg hjemmet ditt må du være ekstra observant!

A: Se deg godt om. Det er ofte der de tar deg igjen.

T: Hjelp! Hjelp!

H: Nei, du må ikke rope hjelp. du må rope BRANN!

T: Brann?

H: Brann.

A: Ja, Brann. Ellers kommer ingen.

H: Veiv litt med armene og! Og hvis de får tak i deg må du gjøre det du kan for å legge igjen «bevis» på de

A: Ja! Klor, Bit, slå, brenn, skjær, hva som helst som legger igjen merke.

Begge: «Klor, Bit, Slå, Brenn, Skjær,»

Trine tar av, faller etterhvert.

A: Og det aller, aller, aller siste trikset er å tisse seg ut.

H: Ja. Og om du kan, så prøv å presse ut en liten avføring. Det kan hende de går sin vei.

A: Fikk du med deg det her nå?

A og H «forlater» scenen.

T: «Men..»

Scene 11, Oppvask.

Lydropptak, oppvask-monologen. A, T og H, bevegelser.

Scene 12, Uten ord 2.

Musikk begynne å bygge seg opp.

A snakker "tegnspråk": Skulle ønske jeg bare kunne fortelle dere dette, uten å føle meg dum. Skulle ønske dere kunne si "ikke vær redd" vi skal bare være snill med deg. Og at jeg klarte å tru på det. Skulle ønske jeg visste hvordan.

Bevegelsessekvens starter.

Scene 13, "tro, håp og kjærlighet"

H: En dag.

Én.

Som utfordrer råtne forventninger.

Sanne, ekte, veide ord.

Jeg må endre fasiten.

«Et godt menneske- *selv om det er en mann?*»

Han får se på meg, et mildt blikk som vil godt.

Jeg er ikke redd han!

Blir overrasket over det.

Overrasket over at jeg blir overrasket.

Har visst tenkt motsatt om alle andre.

«Enhet av livsfarlig grums»

Det gjør vondt å innse.

Men innsikt er bra. Endring er bra.

A:

Tross alt, er jeg heldig.

En viss... varsomhet vil kanskje være der.

Alltid?

Det trenger ikke være negativt.

Jeg kan lukte meg frem til de jeg kan stole på.

Jeg har møtt trygge menn, som gjør meg trygg.

Som gir. Ikke krever.

Menn som gir meg håp om at det, *tross alt?* er det normale.

T:

Tross alt er det normalt å være forelsket.

Sommerfugler i magen.

Deilig svimmelhet.

Konstant beruset.

Skikkelig, skikkelig, forelska liksom.

Nei, ikke liksom. På ordentlig!

Glede seg sånn til å se han igjen.

Ta han på fersken når han ser på meg.

Tett inntil, hviske han i øret, kysse han og så..

Alt det gode som skjer etterpå..

Vi er helt nære og vil ikke ut av øyeblikket.

Jeg ligger i armene hans og de minuttene burde vare i all evighet, bare fordi jeg er så jævlig lykkelig.

Sånn. Skal det være.

