

Carl Anders Hollender

## **Teater om 22/7? Hvordan er det mulig?**

Etter det kunstneriske forskningsprosjektet  
*Tjueandre juli – én dag – mange historier*

Masteroppgave i drama/teater

Trondheim, våren 2013

# Teater om 22/7? Hvordan er det mulig?

Etter det kunstneriske forskningsprosjektet

*Tjueandre juli – én dag – mange historier*

Av Carl Anders Hollender

Carl Anders Hollender  
DRA3192 Masteroppgave  
15. mai 2013

Institutt for kunst- og medievitenskap  
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Veileder: Vigdis Aune, førsteamanuensis

Oppgaven er trykket ved NTNU Trykk.  
Font: Times New Roman. Skriftstørrelse: 13.  
Antall ord: 21714.

## Forord

Den 22. juli 2011 satt jeg på bussen på vei inn til Oslo sentrum. Jeg skulle på kino med ei venninne og se Harry Potter og Dødstalismanene del 2. I Vika stoppet bussen på holdeplassen, dørene åpnet seg, passasjerer steg ut og jeg hørte lyden av et drønn. Været var overskyet. Jeg trodde det måtte være torden. Mannen som satt på setet ved siden av meg sa, «Hørte du det smellet, eller?» Jeg synes det var rart at en fremmed skulle begynne å snakke med meg på bussen, men jeg svarte «Nei, var det ikke torden, da?» Da bussen passerte på oversiden av universitetet ble vi forbikjørt av flere politibiler med blålys. Mannen ved siden av meg sa, «Nei, hører du ikke alle sirenene, det er noe som har skjedd.»

På St. Olavs plass var det stillestående kø i begge filer. Vi kunne høre sirener rett bak bussen. Det var en ambulanse. Så kunne vi høre dunking og skrapelyder, det var ambulansen som presset seg fram mellom bilene. Den brakk av det høyre speilet på hjørnet av bussen og skrapet opp hele venstre side av bussen før den kjørte avgårde ned i Ibsen-tunnelen. Dette var ikke noe som pleide å skje.

Da jeg gikk av bussen på Grønland kunne jeg merke en spesiell stemning i byen. Det var som om det lå noe i luften. Jeg fikk SMS fra venninna mi, som ikke ville på kino likevel: «Hva er det som skjer i Oslo? Jeg tror vi holder oss hjemme i dag, jeg!» Jeg gikk rett hjem, ti minutter fra busstoppet, og skrudde på TV-en. I sju timer, fra klokka 1600 til klokka 2300, satt jeg som klistret til sofaen og så på nyhetene på NRK. Jeg kan huske at jeg i løpet av kvelden gikk én gang på toalettet og spiste to brødkiver med leverpostei. Dagen etter skulle jeg ta bussen til Majorstua. Da bussen kjørte gjennom sentrum kunne vi se soldater stå vakt utenfor Stortinget. Dette var ikke noe som pleide å skje.



Oppgaven er dedisert til

Martine, Kristin, Jan Ivar

# INNHOOLD

INNLEDNING.....	9
Performativ forskning: Prosjekt og kontekst.....	11
Kort om forestillingen: Praksis før teori .....	14
Motivasjon, inspirasjon og faglig forhistorie .....	15
Oppgavens innhold og struktur .....	18
TEORIER.....	21
DEL 1: Nasjonale traumer, <i>verbatim theatre</i> og fortolkende etnografi.....	22
DEL 2: Postdramatisk teater .....	26
DEL 3: Devised theatre .....	28
DEL 4: Viewpoints-trening og Suzuki-trening .....	30
DEL 5: Anne Bogart, Carl Anders Hollender og registil.....	34
METODER .....	37
DEL 1: Kunstbasert forskning og eksperimentelle prosesser .....	38
DEL 2: Forskerposisjon og Den reflekterende praktiker .....	42
DEL 3: Intervju med aktørene.....	44
DEL 4: Peer Review: Fagfellevurdering i den skapende prosessen .....	46
ANALYSER .....	49
Treningsbasert teater .....	50
«Hva kan jeg finne på nå da?» .....	52
«Hvor kommer denne energien fra?».....	54
Viewpoints og materialproduksjon .....	57
Treningsbasert teater .....	63
Tre-null-tre-seks-to-fem.....	66

Tekst, kropp, bølgeskvulp, hjerteslag .....	70
<i>Scene 2: A Tribute To Anti-Soviet Propaganda</i> .....	71
<i>Scene 6: Våpen og onde hensikter del 1</i> .....	75
<i>Scene 9: Sinnet og traumet</i> .....	78
OPPSUMMERINGER .....	81
KILDER .....	88
Intervjuer og upublisert materiale: .....	90
Kilder i arbeidet med <i>Tjueandre juli – én dag – mange historier</i> : .....	90
LISTE OVER VEDLEGG .....	91
Vedlegg: Programtekst .....	94
Vedlegg: SITI Summer Intensive 2012 .....	95
Vedlegg: Ressurser og framdriftsplan .....	96
Vedlegg: Notatbok/prøveforberedelse .....	97
Vedlegg: Intervjuguide 23. januar 2013 .....	101
Vedlegg: Tribute, Topografi og Spatial Relationship .....	103
Vedlegg: Tjueandre juli – én dag – mange historier Forestillingsmanus .....	104





# **INNLEDNING**

Om ettermiddagen den 22/7-2011 ble åtte mennesker drept av en bombeeksplosjon ved regjeringskvartalet i Oslo, og 69 mennesker ble skutt og drept på Utøya i Buskerud. Mange av de som ble drept var barn og ungdommer. Det norske samfunnet responderte på terroren med minnemarkeringer for de som ble drept, markeringer til støtte for de etterlatte og til forsvar av felles verdier som kjærlighet og demokrati. Samfunnet responderte med politietterforskning, rettssak og fengselsstraff mot gjerningsmannen. Samfunnet responderte med debatter om sikkerhet og beredskap, om en åpen og trygg offentlighet og en flerkulturell offentlighet. Samfunnet responderte med en enorm mediedekning, særlig det første året, og flere som ble berørt har skrevet bøker om sine opplevelser.

Ord som demokrati, åpenhet, verdighet og fellesskap har blitt en del av det offentlige narrativet etter 22/7. Norge har i flere år blitt kåret til verdens beste land å bo i. Og etter 22/7 – på grunn av hvordan vi møtte terroren med rosetog og minnemarkeringer preget av verdighet – ble det norske folk omtalt som verdensmestere i sorg. Sammenlignet med terroraksjoner i andre land, som har ført til uro, demonstrasjoner og krigføring, har vi kanskje grunn til å være stolte av oss selv. Samtidig kan det oppstå spenninger mellom et slikt offentlig narrativ og individuelle reaksjoner etter 22/7. En meddommer i rettssaken ble fristilt fra saken etter at det kom fram at han hadde skrevet på Facebook at gjerningsmannen fortjener dødsstraff. En tilhører i Oslo tingrett kastet en sko mot den tiltalte. Noen politikere framholder at Arbeiderpartiet har dratt politisk gevinst av terroren. Noen overlevende har uttalt at de kan føle sinne og hat mot gjerningsmannen, noen blir intervjuet på TV, andre skriver blogger om det.

Musikere, kunstnere, filmskapere, forfattere og dramatikere har begynt å forholde seg til ulike historier om 22/7. Filmprosjekter har blitt utsatt etter sterke reaksjoner fra pårørende-organisasjoner. Innenfor teatret har dramatisering og iscenesettelser av «Manifestet» vært spesielt oppsiktsvekkende. På den ene siden har det første, umiddelbare sjokket etter terroren etter hvert begynt å avta, og medietrykket har stilnet noe. Mange snakker om å komme seg videre etter 22/7, man vil bli ferdig med Breivik eller er lei av hele greia. Mange overlevende vender sakte men sikkert tilbake til en

tilsynelatende normal hverdag. På den andre siden kommer det fra tid til annen nyheter om enkeltpersoner som bærer terrordagen med seg i form av traumer, smerter, frykt, sorg eller sinne. Det kan synes som at ikke alle historier om 22/7 er blitt fortalt ennå.

Som masterstudent i drama/teater er jeg i ferd med å utvikle en kunstnerisk og estetisk kompetanse, parallelt med kunnskap om teatrets potensial til å kunne forstå sosiale og politiske virkeligheter og formidle menneskers levde erfaringer. Jeg er interessert i å finne ut noe om hva som er teatrets etiske og estetiske muligheter i møte med nasjonale traumer. Og jeg velger å ta utgangspunkt i min egen kulturelle samtid; Norge etter 22/7-2011. Jeg er interessert i å forske på formuttrykk, spillestil, skuespillerarbeid. Jeg er interessert i å jobbe med historier om overlevende fra Utøya, og utforske hvilket mangfold av opplevelser som finnes bakom det offentlige narrativet om kjærlighet og demokrati. Som teaterstudent er det nærliggende å arbeide praktisk, kunstnerisk med disse temaene.

### **Performativ forskning: Prosjekt og kontekst**

Mitt prosjekt står med begge bein plantet i den humanvitenskapelige forskningen. Det sentrale paradigmet for humanvitenskapelig (humanistisk) forskning er kvalitativ forskning, altså forskning på menneskers individuelle og kulturelle verdener gjennom beskrivelser og analyser. En gren av den kvalitative forskningen er praksisledet forskning, som blant annet i teatersammenheng er ytterligere spesialisert som kunstbasert forskning.

Det er vesentlig å være klar over at praksisledet forskning og kunstbasert forskning foregår i flere omganger eller sykluser: Dette prosjektet startet i august 2012 med åpne, generelle begreper som *etiske og estetiske muligheter*, *formuttrykk*, *spillestil* og *skuespillerarbeid*. Dette er begreper som først og fremst artikulere min egen (a priori) for-forståelse av hvilket landskap jeg planla å utøve kunstbasert forskning i. Gjennom den kunstneriske praksisen gjennom høsten 2012 manøvrerte aktørene og jeg omkring

i dette landskapet, og resultatet av denne utforskningen presenterte vi i en scenisk visning i januar 2013. Deretter, våren 2013, reflekterte jeg over den kreative prosessen og forestillingsresultatet, og analyserte den kunstneriske praksisen på bakgrunn av teoretiske perspektiver. Det er alle disse syklusene; praksis, utforskning, formidling, refleksjon og skriftlig, teoretisk analyse, som til sammen danner grunnlaget for ny forståelse som kan komme ut av prosjektet.

Forskning i den skapende prosessen kalles praksisledet forskning eller – mer spesifikt – kunstbasert forskning. Men praksis står også i dialog med teori. Kunstbasert forskning består av skapende arbeid og analytisk refleksjon. Derfor vil jeg både lage en teaterforestilling om 22/7 og skrive om det. Den praktisk-teoretiske masterutdanningen ved NTNU består av en praktisk del, *DRA3191 Prosjektemne*, og en teoretisk del, *DRA3192 Masteroppgave*, som følger kronologisk etter hverandre. Den praktiske delen fører fram til en teaterforestilling med tittelen *Tjueandre juli – én dag – mange historier*. Den teoretiske delen fører fram til en skriftlig oppgave med tittelen *Teater om 22/7? Hvordan er det mulig?*

Tradisjonelt vil et masterarbeid dreie seg om å finne mulige svar på en *problemstilling*. I det praktiske prosjektet valgte jeg i stedet formuleringen *spørsmål for kunstnerisk utforskning*. I et praktisk-kunstnerisk prosjekt vil vesentlige kunnskapsfunn skje i selve den skapende prosessen. Det var da hensiktsmessig i starten av prosjektet å artikulere noen temaer for utforskning i en mer åpen formulering. Det var naturlig å plassere noen temaer i det praktiske arbeidet i prosjektemnet, og andre temaer i den skriftlige oppgaven. Det praktiske prosjektet dreide seg om å utvikle en forskningsforestilling med historier fra 22/7. Det var fokus på forestillingens estetiske forhold: Utvikling av scenisk materiale, valg av tekster, valg av arbeidsmetoder og estetiske strategier (herunder spillestil, scenografi og teatertekniske virkemidler/lys/lyd). Disse spørsmålene har jeg undersøkt gjennom praktisk, kunstnerisk forskning:

På hvilke måter – eller med hvilke estetiske formuttrykk – kan teatret som kunstart formidle historier om overlevende etter 22/7?

Hvordan – eller med hvilke metoder – kan tre aktører og en instruktør forholde seg til 22/7 innenfor teaterforestillingen som kunstnerisk form?

Denne oppgaven dreier seg om å reflektere over den skapende prosessen og plassere det kunstneriske resultatet i en teaterfaglig og kulturell kontekst. Spørsmålet *på hvilke måter – eller med hvilke estetiske formuttrykk – kan teatret formidle historier* skulle jeg besvare delvis i praktisk eksamen og delvis i denne skriftlige oppgaven. Spørsmålet om *estetiske formuttrykk* hører til det praktiske arbeidet i prosjektemnet. Spørsmålet om *teatret som kunstart* går jeg nærmere inn på i denne oppgaven.

Det andre spørsmålet, spørsmålet om metoder, deler jeg opp litt annerledes: Spørsmålet *hvordan forholde seg til* dreide seg om form, spillestil, etiske og estetiske muligheter i teatermediet. Når det gjelder *tre aktører og en instruktør* er fokus i denne oppgaven på arbeidsprosessen, refleksjoner og mine og aktørenes opplevelser.

Det praktiske prosjektet hadde en tidsbestemt målsetning: Å lage en teaterforestilling med 22/7 som tema i løpet av tre måneders prøvetid. Prosjektet var en kronologisk prosess; en kontinuerlig kunstnerisk og estetisk utforskning der den daglige utprøvingen bygget på den tidligere prosessen fram til den dagen. Den skriftlige oppgaven er litt mer dynamisk; oppgaven både gjør rede for og analyserer deler av den kunstneriske prosessen, og er således direkte basert på det praktiske prosjektet. Men oppgaven består også av en teoretisk drøfting, refleksjon og teaterfaglig kontekstualisering; den beveger seg både innover mot det praktiske prosjektet og utover mot samfunnet.

Brad Haseman skriver om det performative forskningsparadigmet i artikkelen *A Manifesto for Performative Research*. Kvantitativ forskning behandler data i form av statistikk, tall, grafiske framstillinger, formler og lignende. Kvalitativ forskning behandler data i form av skrevne ord. Performativ forskning behandler data som kan

bestå av praksis, bilder, musikk/lyder eller – i teatersammenheng – agering eller spill (Haseman 2006:6).

Brad Haseman skriver om viktigheten av at en som arbeider innen kunstbasert (praksisbasert) forskning er bevisst på sin egen posisjonering i praksisfeltet. Haseman knytter dette til begrepet «artistic audit» (2006:8), som kanskje kan oversettes til kunstnerisk tilknytning. For mitt forskningsprosjekt i *DRA3191 Prosjektemne* vil dette si hvilke kunstsyn og teatertradisjoner som har vært mest relevante i arbeidsprosessen, eller som ligger «nærmest overflaten» i min kunstneriske forskning.

### **Kort om forestillingen: Praksis før teori**

*Tjueandre juli – én dag – mange historier* ble utviklet i perioden fra august 2012 til januar 2013<sup>1</sup>. Prøvearbeid og visninger har funnet sted i lokaler ved NTNU Dragvoll i Trondheim. Jeg har fungert som regissør og kunstnerisk leder for et ensemble bestående av tre aktører: Kristin Krogh Boge, Jan Ivar Bårtvedt og Martine Røys Nesbakk. Veiledere i prosessen har vært Vigdis Aune, samt Nils Christian Hamsund Boberg og Gunnar Fretheim<sup>2</sup>.

*Tjueandre juli – én dag – mange historier* er en forskningsforestilling. En forskningsforestilling deler mange av teatrets konvensjoner og estetiske virkemidler, og kan på mange måter ligne på en tradisjonell teaterforestilling. Men prosessen bakom gjør forskningsforestilling til en særegen teatersjanger. En forskningsforestilling forholder seg til bestemte typer materiale: Etnografisk, biografisk og auto-biografisk materiale, vitenskapelige kilder fra ulike fagfelt. En

---

<sup>1</sup> Se vedlegg PRØVEPLAN.

<sup>2</sup> Se vedlegg PROGRAM for mer informasjon om forestillingen og involverte personer.

forskningsforestilling iscenesetter levde erfaringer og reflekterer over historier fra virkeligheten. En forskningsforestilling er også selvreflekterende: Den stiller spørsmål ved ulike narrativer, og reflekterer over den skapende prosessen i seg selv.

Kunstbasert forskning, som andre typer humanistisk forskning, søker ny kunnskap om mennesket og samfunnet.

Kunnskapsfunn i dette prosjektet lå både i forståelse og iscenesettelse av temaet 22/7 – med andre ord innsikt i historier om 22/7 – og i forståelse og iscenesettelse av den skapende kunstnerens egen personlige arbeidsprosess. Det vesentlige med forskningsforestilling som teatersjanger er at den formidler forskningsfunn i scenisk form. En forskningsforestilling utforsker og formidler noe som en skriftlig artikkel ikke kan formidle: I tillegg til det tematiske perspektivet består en forskningsforestilling av det fysiske nærværet mellom aktører og publikum i samme rom. En forskningsforestilling har både en intellektuell dimensjon, en romlig, visuell og lydlig dimensjon, en fysisk, kroppslig og emosjonell dimensjon og en individuell reflekterende dimensjon.

### **Motivasjon, inspirasjon og faglig forhistorie**

We really do not know what we have learnt from the last production until we are under the pressure of making a new production (Graham & Hoggett 2009:5).

Som masterstudent i drama/teater er jeg i en kontinuerlig prosess med egenutvikling og akademisk og kunstnerisk modning. Sitatet over, hentet fra de britiske teaterutøverne Scott Graham og Steven Hoggett, beskriver relasjonen mellom det en praktiker gjør i et kunstnerisk prosjekt og hvilke erfaringer man tar med seg fra tidligere prosjekter. I det følgende vil jeg gjøre rede for livserfaringer og kunnskap som jeg mener har direkte sammenheng med forskningsinteresse og valg av 22/7 som tema i masterprosjektet.



Som masterstudent i drama/teater ved NTNU har jeg fra høsten 2011 fått undervisning om humanistisk vitenskapsteori, anvendt teater, performance-teori, postmoderne og postdramatisk dramaturgi og kunstbasert forskning. Disse områdene utgjorde det faglige og vitenskapelige fundamentet for prosjektet. Det er nok særlig relevant å trekke fram emnet *DRA3005, Kunstbaserte metoder i drama/teater* hvor jeg avla praktisk eksamen i mars 2012. Overskriften for studentenes arbeid i dette emnet var *22/7 – og jeg var ikke engang der*. Jeg utviklet og framførte en forskningsforestilling med tittelen *Hevn og håp – en forskningsperformance om dødsstraff*, hvor jeg utforsket temaet dødsstraff i forbindelse med rettssaken mot Anders Behring Breivik som tok til måneden etter (april 2012). Dette skrev jeg i min personlige dagbok underveis i arbeidet med *Hevn og håp*: «Jeg hadde lagt meg, men står opp igjen. Dette er helt crazy! Klarer jeg dette, klarer jeg alt!» (fra dagbok, mandag (natt til tirsdag) 27. februar 2012). Det var en stor utfordring å finne et uttrykk og et innhold som skulle være både kunstnerisk interessant og samtidig etisk forsvarlig. Både når det gjelder faglig innhold som etnografiske metoder, intervju, tekstarbeid og eksperimentelle teatermetoder, og når det gjelder erfaringen med faktisk å arbeide i scenerommet med *22/7*-saken som tema, har nok dette emnet gitt meg både kunnskap om og mot til å kunne navigere i et etisk svært krevende landskap under arbeidet med dette prosjektet.

I løpet av studiet har jeg, i tillegg til emner ved NTNU, oppsøkt fordypning i Viewpoints skuespillertrening gjennom en fire ukers workshop ledet av Anne Bogart og medlemmer av SITI Company i Saratoga Springs i USA sommeren 2012<sup>3</sup>. Med bakgrunn i en interesse for Viewpoints som skuespillermetode har dette intensive kurset vært avsatsen på vei inn i masterprosjektet høsten 2012, og var den ferskeste teaterfaglige inspirasjonen forut for mitt eget skapende arbeid i masterprosjektet. Gjennom dette kurset utviklet jeg min kroppslige og filosofiske forståelse for

---

<sup>3</sup> Se vedlegg, SITI Summer Intensive 2012.

Viewpoints-metoden, og ble introdusert for andre arbeidsmetoder som Composition og Suzuki skuespillertrening.

I tillegg til den kroppslige, praktiske, pedagogiske og kulturelle kunnskapen jeg fikk i dette kurset, tok jeg med meg erfaringer fra de andre deltakerne; skuespillere og regissører fra mange land. Ikke minst var det en stor inspirasjon å få arbeide sammen med Anne Bogart, Ellen Lauren, Tom Nelis, Barney O'Hanlon, Darron West og øvrige medlemmer av SITI Company, scenekunstnere på høyeste internasjonale nivå, som alle fungerte som instruktører og fasilitatorer på kurset. De fire ukene gikk med til treningsklasser og gruppeoppgaver med visninger, 9-10 timer fysisk og kreativt arbeid, syv dager i uka, og det eneste som gav motivasjon til å tåle den fysiske og mentale utmattelsen var den intense følelsen av inspirasjon, samhold og læring. Opplevelsen sitter i kroppen fremdeles.

Jeg har forut for forskningsprosjektet en teoretisk kunnskap om manusbasert teater, om devised theatre, om postdramatisk teater, om anvendt teater, performance-teori og performativ kultur, om kunstbasert forskning og kreative prosesser. Og jeg har en praktisk ervervet kunnskap om gruppeledelse, regi og komposisjon, om teaterteknikk og virkemidler, om skuespillertrening og om eksperimentelt skapende arbeid. Alle disse kunnskapsformene anvendte jeg metodisk i det praktiske prosjektet. I arbeidet med den skriftlige oppgaven kan jeg legge til kunnskap om praksisbasert forskning, refleksjon, intervju, teatervitenskap, forskningsetikk og akademisk skriving.

Jeg skal gjøre et forsøk på å spole tiden tilbake til august 2012: Jeg hadde etablert kontakt med tre semi-profesjonelle skuespillere som hadde forpliktet seg til å delta som aktører i mitt masterprosjekt. Jeg var interessert i ikke-manusbaserte teaterprosesser, eksperimentelle prosesser, jeg var interessert i Viewpoints-trening og Suzuki-skuespillertrening. Jeg hadde litt erfaring med instruktørfunksjonen i devised theatre fra eksamensproduksjon på bachelornivå. Jeg hadde nylig kommet hjem – og var så vidt uthvilt – etter et lærerikt og intenst fire ukers opphold i USA med 60 andre teaterutøvere fra hele verden.

Og, jeg hadde nettopp lest Gjørsv-kommisjonens rapport om utredningen av 22/7-saken. Det var en sterk følelsesladet lesning, og en avgjørende impuls for mitt masterprosjekt. Jeg opplevde sorg og fortvilelse over å lese detaljerte beskrivelser av en enorm og grusom terroraksjon som har skjedd i mitt hjemland. Men jeg fikk også en følelse av beundring for at noen greide å beskrive ting som skjedde den dagen på en saklig og nøktern måte, en lettelse over at noen hadde vist at det var mulig å forholde seg til 22/7 og Utøya ett år etter, det var mulig å sette seg inn i saken og lære noe av det. Jeg skrev følgende i min personlige dagbok: «Det er på tide å lage teater om dette. Nå. Og noen som har kunnskap, høy etisk standard og som behersker kunstformen må gjøre det. Og det er meg. Det kan like gjerne være meg».

### **Oppgavens innhold og struktur**

Denne oppgaven har tre kapitler: Teorier, metoder og analyser. Alle disse tre kapitlene dreier seg om det praktisk-kunstneriske prosjektet. I kapitlet om teorier gjør jeg rede for hvilke konkrete teaterfaglige teorier som har informert det praktiske prosjektet, og peker på kilder som setter prosjektet inn i en kunstnerisk sammenheng. Del 1, teater og nasjonale traumer, handler om hvordan det overhode er mulig å arbeide med kunstnerisk forskning på 22/7. Del 2 handler om postdramatisk teater som en forståelsesramme for visse teateruttrykk i vår samtid, og er et grunnlag for forestillingsanalysen i analyse-kapitlet. Delene 3, 4 og 5 handler om den utforskende og skapende prosessen, og er et grunnlag for prosessanalysen i analyse-kapitlet.

I kapitlet om metoder greier jeg ut om konkrete teatermetoder og forskningsmetoder som er anvendt i prosjektet. Det gjelder kunstbasert forskning, praksisbasert forskning og Den reflekterende praktikers metodologi, intervjumetoder, arbeid med tekst i det kunstneriske arbeidet samt en kort redegjørelse av prosjektets ulike fora for fagfelleevaluering.

I kapitler om analyser trekker jeg fram tre sider av det praktisk-kunstneriske prosjektet jeg mener det er spesielt interessant å se nærmere på: Én del om den kunstnerisk skapende prosessen og treningen med aktørene, én del om arbeid med tekst og tematiske kilder, og én del som tar for seg noen scener fra forestillingen som det praktiske prosjektet ledet fram til. Til sist i oppgaven oppsummerer jeg praktiske, kunstneriske og teoretiske funn, og peker på områder hvor dette konkrete prosjektet kan bidra til bedre praksis og økt kunnskap i andre prosjekter innen kunstbasert forskning.



# **TEORIER**

## **DEL 1: Nasjonale traumer, verbatim theatre og fortolkende etnografi**

Den 22/7 gjennomførte Anders Behring Breivik en terroraksjon i to akter, og 77 mennesker ble drept. Mange var enige om at dette var den grusomste hendelsen i Norge siden Den annen verdenskrig. Før «alle ord var brukt opp<sup>4</sup>» var det to ord som til sammen kunne romme omfanget av terroren: Nasjonalt Traume. Hvordan i all verden kunne vi lære å takle det som skjedde? På samme måte som helsevesenet lærer om katastrofehåndtering etter erfaringer fra andre land, må kanskje også teaterkunstnere vende blikket mot den internasjonale arena. Ett eksempel kan være en hendelse som – i likhet med 22/7 – vekker følelser og minner opp fra vår kollektive bevissthet så snart bare datoen blir nevnt: 11. september 2001.

Et tiår etter 11/9 finnes både kunstneriske uttrykk og teater som belyser konsekvenser av USAs nasjonale traume, og det finnes forskning som analyserer og beskriver disse kunstuttrykkene og setter teoribegreper på dem. Når jeg i et teaterfaglig perspektiv interesserer meg for 22/7 som et norsk nasjonalt traume, utgjør derfor litteratur om teater etter 11/9 et teoretisk fundament for forståelsen av feltet. Sentrale kilder er *Political and Protest Theatre after 9/11 – Patriotic Dissent* av Jenny Spencer (red.), *Performance in a time of terror* av Jenny Hughes og *Dramaturgy of the Real on the World Stage* av Carol Martin (red.).

Jenny Hughes forsker i skjæringspunktet mellom terrorisme, krigføring mot terrorisme, kunstneriske uttrykk og sivile protestaksjoner gjennom 2000-tallet i boka *Performance in a time of terror* (Hughes 2011). Jeg baserer meg særlig på Hughes' analyser av teateruttrykk i kapittel 4: A crisis of voice: democratic performance on the London stage. Hughes skriver om en ny æra i det politiske teatret i tiåret etter 11.

---

<sup>4</sup> Fra H.M. Kong Haralds tale under minnekonsert 21. august 2011. «Kjære alle sammen. Nå er nesten alle ord brukt opp.» Transkripsjon av talen hentet den 4/4-2013 fra [<http://www.nrk.no/nyheter/norge/1.7758237>].

september som kjennetegnes ved oppføring av nyskrevet og klassisk dramatikk med anti-krigstematikk, ved demonstrasjoner og protestaksjoner arrangert av teaterinstitusjoner. Og om det som er mest relevant for *Tjueandre juli – én dag – mange historier*, nemlig dokumentarteater og *verbatim theatre* (2011:91f). Både dokumentarteater og *verbatim theatre* baserer seg på menneskers levde erfaringer. *Verbatim* betyr ordrett, og *verbatim theatre* er teater som tar i bruk tekster som er ordrette gjengivelser av vitnesbyrd og intervjuer (2011:92). Den kunstneriske tolkningen ligger dermed ikke i bearbeidingen av tekstmaterialet, fordi teksten blir gjengitt ordrett fra kildene, men i sammenstillingen av tekst med andre teatervirkemidler.

Også Jenny Spencers *Political and Protest Theatre after 9/11 – Patriotic Dissent* peker på denne sjangeren: «Documentary and verbatim theatre provides one of the most prevalent forms of theatre after 9/11» (Spencer 2012:8). Dokumentarteater og «verbatim» teater er med andre ord sceniske sjangre som knyttes til kunstnerisk behandling av menneskers levde erfaringer i kjølvannet av 11. september. Jeg ser derfor disse sjangrene som relevante forståelsesrammer eller teoretisk fundament for teater i Norge etter 22. juli.

*Performance in a time of terror* (Hughes 2011) dreier seg først og fremst om uttrykksformer og aktiviteter som stiller seg kritiske opp mot samfunnets offisielle (militære) kamp mot terror. Men når det er spørsmål om Norges håndtering av 22/7 – hva kan man da stille kritiske spørsmål ved? På den ene siden: Er det mulig å lage teaterkunst uten å røske opp i problematiske samfunnsforhold? På den andre siden: Er det mulig å røske opp i noe som helst som har med 22/7 å gjøre? I *Political and Protest Theatre after 9/11 – Patriotic Dissent* gir Jenny Spencer et mulig svar:

This book's subtitle, *Patriotic Dissent*, captures the double stance that explicitly political theatre of the post-9/11 period embraces. On neither side of the Atlantic were theatre practitioners immune to patriotic expressions of national solidarity: they remained sensitive to losses suffered by the victims of terrorism, honored the sacrifice of soldiers fighting abroad, and shared feelings of unity with both fellow citizens and other artists. Yet from the beginning, artists expressed skepticism of nationalist



rhetoric and offered trenchant critiques of the ways patriotic discourse was being deployed against others at home and abroad» (Spencer 2012:4, forfatterens utheving).

Spencer tar utgangspunkt i teater med et uttalt politisk budskap som fremmer skarp kritikk mot bruk av patriotisme og nasjonalisme som dominerende hersketeknikker i det offentlige ordskiftet. Samtidig, sier Spencer, er teaterkunstnere også opptatt av å behandle terrorofre med respekt og opptatt av å ivareta og pleie det nasjonale fellesskap de selv er en del av. *Patriotic Dissent* kan – kanskje noe pretensiøst – oversettes til Patriotisk Uenighet. Poenget til Spencer, som jeg mener er relevant for mitt masterprosjekt, er at det er mulig å lage teaterkunst som er både politisk og sensitiv, som inneholder både kritikk og kjærlighet. Det er i dette landskapet *Tjueandre juli – én dag – mange historier* navigerer: Jeg søker etter både perspektiver som innebærer å stille noen kritiske spørsmål til det offentlige narrativet etter 22/7, og etter historier om ofrene for terroren som må behandles med varsomhet og respekt. Med Spencer som utgangspunkt vil jeg begrunne – for min egen del – hvorfor varsomhet og respekt er så viktig. Det handler nemlig ikke kun om en ordinær mellommenneskelig empati eller respekt for ofrene; det handler også om mitt eget land og om norske ungdommer på min egen alder. Det er en dobbel varsomhet; overfor de enkeltmenneskene jeg iscenesetter historiene om, og overfor det samfunnet som jeg selv er en del av.

Denne varsomheten er begrepsliggjort, ikke av teatervitenskapen, men, av etnografien, som er en sosiologisk (og opprinnelig sosialantropologisk) metodologi. Etnografi<sup>5</sup> betyr å beskrive en folkegruppe. En kilde til anvendelsen av etnografi er *Interpretive Ethnography – Ethnographic Practices for the 21st Century* av den amerikanske sosiologen Norman Denzin (1997). Denzin skriver om en «ny sosiologi» i det performative forskningsparadigmet, der forskeren skriver sin egen historie inn i

---

<sup>5</sup> Fra gresk: Ethnos = folk, graphein = skrive.

forskningen, eller skriver om den kulturen som forskeren selv er en del av. Selv om *Tjueandre juli – én dag – mange historier* har et estetisk og kunstnerisk fokus mer enn et sosiologisk fokus, er begrepet om en fortolkende etnografi relevant som teoretisk perspektiv.

Denzin setter begrepet *messy text* på etnografier (beskrivelser) hvor forskeren ikke bare har en observerende, distansert, objektiv rolle, men hvor forskeren aktivt beskriver sin egen tilhørighet til den befolkningen eller kulturen forskeren er en del av. «These texts erase the dividing line between observer and observed (...) The messy text produces local, situated knowledge about the practices of a given group and its culture» (Denzin 1997:225). En messy text visker ut skillet mellom forskeren og forskningsfeltet og består av kontekstuell kunnskap om en gruppe mennesker. *Interpretive Ethnography* er skrevet flere år forut for 11. september. Allikevel er messy text særlig relevant for amerikanske kunstnere etter 11. september og norske kunstnere etter 22. juli, fordi dette begrepet henspeiler på dyptgripende, opprivende hendelser i menneskers liv. Som Denzin skriver i innledningen:

These messy texts are often grounded in the study of epiphanal [sic] moments in people's lives. (...) The focus is on those events, narratives, and stories people tell one another as they attempt to make sense of the epiphanies or existential turning-point moments in their lives (Denzin 1997:xvii).

I konteksten av kunst etter 22. juli (eller etter 11. september) er også hendelsen dyptgripende for kunstneren selv. Og her møter etnografien det kunstneriske praksisfeltet og mitt masterprosjekt: Teater etter 22. juli betyr ikke bare å lage teater som skildrer overlevende fra Utøya, eller setter søkelys på myndighetenes beredskap, eller utforsker gjerningsmannens personlighetsutvikling, eller medienes rolle, eller andre perspektiver i mangfoldet av konsekvenser etter terroren. Teater etter 22. juli betyr også å lage teater om noe som angår *meg selv og alle andre involverte* på en dypt personlig og sterkt emosjonell måte.

Denzin skriver: «This writer's personal experiences are worth sharing with others. Messy texts make the writer a part of the writing project» (1997:225). Det er kanskje

umulig å lage teaterkunst i sammenheng med 22. juli som røsker opp i problematiske samfunnsforhold, på grunn av åpenbare etiske hensyn. Men noe som kanskje er mulig, gjennom begrepet messy text, er å lage teater om 22. juli ved at min egen opplevelse av 22. juli blir et grunnleggende omdreiningspunkt i hele prosjektet som sådan. Sånn sett er mitt masterprosjekt et mulig svar på disse etiske spørsmålene; det er kanskje mulig å lage interessant teaterkunst om 22. juli og samtidig ivareta både etiske/samfunnsmessige og estetiske/kunstneriske krav.

## **DEL 2: Postdramatisk teater**

*Postdramatisk teater* er et begrep uløselig knyttet til den tyske teaterforskeren Hans-Thies Lehmann og boka *Postdramatic Theatre* fra 1999 (oversatt til engelsk av Karen Jürs-Munby i 2006), hvor han omtaler en del formuttrykk i samtidsteatret som *postdramatiske*. Lehmann beskriver postdramatisk teater slik som dette:

(...) it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information (2006:85).

Lehmann har fokus på hva som er teatrets egenart i drøftingen av forskjellen mellom dramatisk og postdramatisk teater. Det er da synet på teatersituasjonen som hendelse blir avgjørende både for teaterkunsten og teatervitenskapen, for Lehmann mener at det som har skjedd i teatret er et fokusskifte vekk fra teatersituasjonen som representasjon og fiksjon.

Lehmann gjør rede for det teaterhistoriske grunnlaget for begrepet postdramatisk teater, og greier ut om estetiske kjennetegn ved postdramatisk teater. Visse deler av samtidsteatret blir definert som postdramatisk ut fra kjennetegn i teatersituasjonen. Lehmann setter seg selv i tradisjonen etter Richard Schechner, nemlig den tradisjonen som ser teatersituasjonen an som *event* eller sosial hendelse. Teatervitenskapen åpner opp for et bredere (ontologisk) perspektiv ved at man interesserer seg for flere

prosesser i teatersituasjonen, for eksempel rituelle og sosiale prosesser i tillegg til de rent estetiske. Teaterkunsten beveger seg fra fokus på tegn eller symboler som utgjør en representasjon og som publikum skal tolke eller forstå mening i, til fokus på teatrets materielle omstendigheter, det fysiske og sosiale møtet eller interaksjonen mellom scene og sal. Lehmann mener det er dette fokusskiftet som gjør begrepet postdramatisk teater relevant.

What is at issue is, on the one hand, the attempt to place the theatrical development of the twentieth century into a perspective inspired by the developments of the new and newest theatre – developments which are obviously still hard to categorize – and, on the other hand, to serve the *conceptual* analysis and *verbalization of the experience* of this often «difficult» contemporary theatre and thus to promote its «visibility» and discussion (Lehmann 2006:19, forfatterens uthevinger).

Lehmann ønsker å drøfte det 20. århundrets teaterhistorie i lys av utviklingen innen det nye og det nyeste teatret. Selv om Lehmann skiller mellom det nye teatret og det nyeste teatret, er det kanskje tilstrekkelig å bruke begrepet samtidsteater som en fellesbetegnelse. I alle fall skriver Lehmann at de nyeste praksisene i teatret er vanskelige å kategorisere. Han vil også bidra til en konseptuell analyse og begrepsliggjøring av opplevelsen av det «vanskelige» samtidsteatret for å gjøre samtidsteatret mer synlig og tilgjengelig for debatt. Selv publikum som tar det vanskelige samtidsteatret på alvor, mangler begreper og ord å beskrive teateropplevelsen med. Nye teaterformer beskrives ofte som hva slags teater det *ikke* er, mens man mangler et vokabular for å beskrive hva det nye teatret faktisk er.

Teater, sier Lehmann, er først og fremst et begrep på måten vi oppfører oss på foran et publikum gjennom å late som, vise oss fram, spille roller, og hvordan tilskuerne oppfatter skuespillernes adferd. Teatersituasjonen har ikke bare med persepsjon eller sansning å gjøre, men også et ønske om å se (Lehmann 2006:169). Det er fristende å si at Lehmann er interessert i å definere en ontologi for (noen) nye teateruttrykk med «postdramatisk» som fellesnevner. Denne ontologien utgjør fem aspekter eller elementer i teatersituasjonen: Tekst, rom, tid, kropp og media. Av de fem er det særlig

kropp og tekst som er relevante for analysen av *Tjueandre juli – én dag – mange historier*.

Lehmann mener at i det dramatiske teatret «skjules» kroppen som en integrert del av rollefiguren som skuespilleren gestalter; kroppen er et symbol på rollefiguren. Det postdramatiske teatret viser fram kroppen i seg selv; kroppens materielle, fysiske tilstedeværelse er det vesentlige. Dette perspektivet har vært særlig relevant for den skapende prosessen med aktørene.

I det postdramatiske teatret blir teksten, stemmen, lyden av stemmen samt andre lyder til sammen skaper et lydrom eller «soundscape» (Lehmann 2006:148). Det postdramatiske teatret søker ikke etter mening, helhet eller hensikt på samme måte som det dramatiske teatret. Talens språklige/intellektuelle komponent tones ned, mens den auditive komponenten trer sterkere fram. Teksten kan bli formidlet i bruddstykker eller som enkeltstående bokstaver eller lyder. Dette perspektivet er særlig relevant i forståelsen av enkelte scener i forestillingen.

### **DEL 3: Devised theatre**

*Devised theatre* beskriver et særskilt teatersyn eller en produksjonsplattform. De tre mest sentrale kildene for min forståelse av devised theatre er *Devising Theatre – a practical and theoretical handbook* av Alison Oddey (1994), *The Frantic Assembly Book of Devising Theatre* av Scott Graham og Steven Hoggett (2009) og *Devised and Collaborative Theatre* redigert av Tina Bicat og Christ Baldwin (2002). Dette er tre bøker skrevet av praktikere innen devised theatre, kunstnerisk og kunstpedagogisk, i Storbritannia. Disse bøkene har vært mitt første møte med teori om devised theatre, og jeg har brukt dem i tidligere eksamensproduksjoner som teoretisk springbrett inn i en skapende teaterprosess.

Devised theatre, som ofte brukes i sin engelske originalform også blant norske teaterpraktikere, settes noen ganger opp som en motpol til tekstbasert teater. Tekstbasert teater blir da brukt for å beskrive et teatersyn som gammeldags, som at man er mer opptatt av å realisere intensjonene i dramatikerens skrevne ord enn å lete etter historier og uttrykk som er relevante i vår samtid. I devised theatre arbeider man derimot fritt med selvvalgt tema, improvisatorisk, fysisk, stedsspesifikt. Alison Oddey mener at det viktigste kjennetegnet ved devised theatre er at hver prosess og kunstnerisk produkt er unikt, som at definisjonen av devised theatre er at det ikke er mulig å definere. Hun gjør allikevel et forsøk:

Any definition of devised theatre must include process (finding the ways and means to share an artistic journey together), collaboration (working with others), multi-vision (integrating various views, beliefs, life experiences, and attitudes to changing world events), and the creation of an artistic product (Oddey 1994:3).

Devised theatre kan ifølge Oddey sies å ha følgende kjennetegn: Teaterprosessen er ikke manusbasert, men springer ut fra de involverte i det kreative arbeidet. Devised theatre er ofte laget for å framføres enten for en definert publikumsgruppe eller på et bestemt spillested. Devised theatre setter verdien av gruppesamarbeid og ensemble høyere enn enkeltpersoner. Aller viktigst er de unike, individuelle bidragene til deltakerne eller gruppemedlemmene.

I arbeidet med *Tjueandre juli – én dag – mange historier* er det noen momenter fra devised theatre som har vært spesielt relevante. For eksempel det faktum at jeg ikke har arbeidet med en dramatisk tekst, men tatt utgangspunkt i en interesse for temaet 22/7, plasserer prosjektet per definisjon i devising-feltet. Oddeys understreking av *multi-vision*, som kan oversettes til flerstemmighet, er sentralt for prosjektet. Dette er imidlertid ikke i den betydning at det er deltakernes eller aktørenes «stemmer» som har vært retningsgivende for den skapende prosessen, men at jeg har vært opptatt av flerstemmighet i selve forestillingen (hvor for øvrig også aktørenes egne stemmer blir hørt).

Aller mest vesentlig er kanskje Oddeys nærmest poetiske beskrivelse av den kunstnerisk skapende prosessen: «(...)finding the ways and means to share an artistic journey together(...)» (1994:3). Prosess handler om sammen å legge ut på en kunstnerisk reise, og prosess handler om å utforske metoder for å samarbeide, kommunisere med hverandre og reflektere over de kunstneriske/estetiske funnene underveis i arbeidet. Kunstnerisk forskning innebærer en ubestemt, skapende prosess, mens devised theatre er eksperimentell og utprøvende i sin natur. Det er derfor devised theatre så egnet som produksjonsplattform i kunstnerisk forskning.

I teaterarbeid og spesielt innenfor devised theatre deler man gjerne prøveperioden i ulike faser (Oddey 1994:152f, Biât & Baldwin 2002:24). I den innledende utprøvningsfasen er fokus på ensembletrening og utforskning av temaer eller historier. Deretter følger en målrettet materialproduksjonsfase hvor man utvikler eller improviserer fram scener eller sekvenser. Til slutt kommer en avsluttende komposisjonsfase eller struktureringsfase der man setter sammen sekvensene og forestillingen tar form.

I arbeid med *Tjueandre juli – én dag – mange historier* har jeg planlagt prøveperioden med aktørene med utgangspunkt i en slik fasetenkning<sup>6</sup>. Fase 1 har jeg kalt Ensembletrening og gruppeprosess. Fase 2 har jeg kalt Materialproduksjon og individuelle prøver. Fase 3 har jeg kalt Komposisjon og dramaturgi.

#### **DEL 4: Viewpoints-trening og Suzuki-trening**

*Viewpoints-trening* og *Suzuki-trening* bruker jeg som forenklete begreper for å beskrive to metoder for ensembletrening og skuespillertrening som har vært

---

<sup>6</sup> Se vedlegg Ressurser og framdriftsplan.

bærebjelker i prosjektet. Dette er to separate metodologier, hvor viewpoints-trening i større grad har fokus på trening for ensemblet mens Suzuki-trening er mer vesentlig for skuespillertrening på individuelt nivå. Det er også nærliggende å beskrive *viewpoints* som kreativ trening og *Suzuki* som fysisk trening.

Mitt utgangspunkt for arbeidet med viewpoints- og Suzuki-trening er hovedsakelig et praktisk erfaringsgrunnlag. Det er en taus, kroppsliggjort kunnskap som blir anvendt i masterprosjektet; dette gjelder særlig kurset *SITI Company Summer Intensive* sommeren 2012. Teorigrunnlaget for arbeid med viewpoints i prosjektet var *The Viewpoints Book* av de to amerikanske sceneinstruktørene Anne Bogart og Tina Landau (2005). Når det gjelder konkrete beskrivelser av Suzuki-trening har den mest relevante kilden vært *The Theatre of Suzuki Tadashi* av Ian Carruthers og Takahashi Yasunari (2004).

### Viewpoints

Viewpoints-trening er en metodologi for ensembletrening og scenisk materialproduksjon, og et begrepsapparat for å beskrive improvisasjonsarbeid. Metoden er gjort kjent av Anne Bogart og SITI Company. Viewpoints som begrepsapparat relaterer seg først og fremst til fysisk improvisasjonsarbeid. Viewpoints er særlig nyttig for å beskrive med ord hva som foregår i en improvisasjon, hva aktøren kan gjøre med sin kropp og sin stemme i improvisasjonen, og hvordan aktøren kan benytte impulser fra omgivelsene og andre medspillere i improvisasjonen. Viewpoints som arbeidsmetode er en metode for skuespillertrening og en improvisatorisk metode for å utvikle scenisk materiale (Bogart og Landau 2005:7). Viewpoints henvender seg til aktørens fysiske kropp, og til aktørens kroppslige samspill med andre aktører i tid og rom. Andre dimensjoner i teatret, som tekst, scenografi, lys og lyd, blir viet mindre oppmerksomhet.

Begrepet *viewpoints* kan kanskje oversettes med *fokuspunkt*. I Anne Bogarts forståelse er det ni viewpoints eller fokuspunkter som forholder seg til tid og rom: Tempo, Duration, Kinesthetic Response, Repetition, Shape, Gesture, Architecture, Spatial



Relationship og Topography. I tillegg er det fem viewpoints som forholder seg til stemmebruk: Volume, Pitch, Acceleration/Deceleration, Timbre og Silence (Bogart & Landau 2005:6ff, 112ff). For å lette refereringen til *The Viewpoints Book* velger jeg hovedsakelig å bruke de engelske begrepene. Metoden er i utgangspunktet ikke knyttet til tekst, undertekst eller spillestil. Viewpoints som skuespillermetode har et implisitt fokus på lesbarhet eller synlighet; med andre ord hva publikum ser aktørene gjøre, og hvilke assosiasjoner eller betydninger publikum kan tillegge ulike bevegelser. I innlæringen av viewpoints er det derfor nyttig for aktørene både å delta i improvisasjonsarbeid, og å observere andre aktører.

I tillegg til selve viewpoints-metoden, presenterer *The Viewpoints Book* også en annen arbeidsmetode, *Composition*. Composition kan oversettes til komposisjon, og har flere betydninger. Den viktigste betydningen i *The Viewpoints Book* er composition som en metode for å arbeide fram sceniske sekvenser eller visninger på kort tid og under et visst ytre press. En annen betydning, som Bogart og Landau vier noe mindre plass, er betydningen av composition som ligger nærmest det norske begrepet komposisjon: Nemlig betraktninger omkring hvordan man komponerer eller setter sammen scenisk materiale til et sceneutkast, og deretter setter sammen flere scener til et forløp eller en forestilling. Det er denne betydningen av composition som har vært mest relevant i mitt masterprosjekt.

Composition i relasjon til forløp eller dramaturgi henger nært sammen med begrepet *jo-ha-kyu* (Bogart & Landau 2005:147ff). Jo-ha-kyu kan muligens oversettes med *begynnelse – midtdel – slutt*, som man kan kjenne igjen etter en adskillig eldre teaterteori (*Poetikken* av Aristoteles 2004:Kap.VII). Dette er imidlertid en nokså upresis forenkling. Jo-ha-kyu kan forstås bedre som hvordan ulike deler henger sammen med hverandre, ikke nødvendigvis i en sammenhengende handling, men like gjerne sammenheng i virkemidler eller bevegelser. Jo-ha-kyu handler mye om rytme og flyt mellom ulike scener eller sekvenser; om hvordan ulike sekvenser i et forestillingsforløp er forbundet med hverandre. Jo-ha-kyu er derfor relevant for den senere forestillingsanalysen.

## Suzuki

Den japanske sceneinstruktøren Tadashi Suzuki er internasjonalt kjent for mange japanske produksjoner av kanoniserte verker fra vestlig dramatikk. Suzuki er også kjent for treningen som han har utviklet for sitt skuespillerkompani, Suzuki Company of Toga, som blir videreført av mange internasjonale teaterutøvere (inkludert SITI Company). Fokus i den grunnleggende *Suzuki-treningen* er aktørens kontakt med jorda og gulvet gjennom øvelser som utvikler styrke, stabilitet og presisjon i nedre del av kroppen; bekkenet, beina og føttene (Carruthers & Takahashi 2004:82ff). Der hvor Suzuki-trening, vel å merke for nybegynnere, handler om å gjøre bestemte øvelser som er «standard» for alle skuespillere, handler viewpoints om å skape et fysisk formspråk basert på aktørens individuelle og unike kroppslige uttrykk. Der hvor viewpoints-trening fokuserer på samspill og på kroppslig bevisstgjøring, handler Suzuki-trening mer om fysisk styrke og presisjon. Suzuki Company of Toga viderefører den fysiske treningen i en utpreget kroppslig stilisert spillestil.

De øvelsene som er lettest tilgjengelig for nybegynnere er ti gå-øvelser, hvor aktøren transporterer seg over gulvet med ti ulike gå-teknikker, mens overkroppen holdes så stabil som mulig. Disse øvelsene utfordrer ulike muskelgrupper i beina og føttene. Som fundament for gå-øvelsene er *ashibumi*, en trampe-lignende gå-teknikk hvor fokus er på hurtig og presis teknikk og fotsålekontakt med underlaget. Grunnøvelsene består av hurtige, kraftfulle bevegelser med beina og føttene, i kombinasjon med balanse og stabilitet i overkroppen. Statue-øvelsene er enten stående eller sittende, og fokuserer på å holde hele kroppen i en stram visuell form. *Tenteketen* er en gå-teknikk som trener aktørens evne til å bevege seg gjennom rommet med flytende, kontinuerlige bevegelser i ekstremt langsomt tempo.

Tadashi Suzuki har selv skrevet boka *The Way of Acting* (1986). Denne boka er Suzukis refleksjoner over sitt kunstneriske virke i konteksten av hans hjemland Japan. Boka opererer mer på et filosofisk nivå enn på et konkret metodisk nivå. Carruthers & Takahashi (2004) baserer seg derimot på egne og andres beskrivelser av å gjennomgå

Suzuki-skuespillertrening enten hos Suzuki selv eller ett ledd lengre borte; hos skuespillere fra Suzuki Company of Toga (2004:Kap.3). Jeg velger å støtte meg på Carruthers & Takahashi fordi min egen erfaring med Suzuki-trening ikke er fra Suzuki selv, men fra tidligere skuespillere fra Suzuki Company of Toga<sup>7</sup>. Dermed fungerer Carruthers & Takahashi som en referanse til mine egne praksiserfaringer.

### **DEL 5: Anne Bogart, Carl Anders Hollender og registil**

Hvorfor viewpoints? Den konkrete begrunnelsen, viewpoints som metode for skuespillertrening og scenisk materialproduksjon, gjør jeg rede for her i teori-kapitlet, og videre i analysekapitlet. Men det er også en mer filosofisk begrunnelse. Min interesse for viewpoints har sin bakgrunn i kurset med Anne Bogart og skuespillere i SITI Company. Regi, skuespillerarbeid og viewpoints henger sammen fordi jeg med viewpoints er i stand til å artikulere mitt teatersyn, regisyn, og sette ord på noen tanker om hierarki, prosess og arbeidsfordeling i teatret. Jeg vil først sitere Anne Bogart fra to av hennes utgitte bøker, *A Director Prepares* fra 2001 og *And Then, You Act* fra 2007:

Directing chose me as much as I chose it. We found one another. I like to watch. I like to study. I like to meet people in the charged atmosphere of a rehearsal room or in a theatre (Bogart 2001:1).

Within the framework of art and theater you will find a special freedom and the space and time to explore complexities. It does not cost you anything. It costs you your life (Bogart 2007:2).

Nesten vel så beskrivende som innholdet i sitatene er titlene på bøkene: *A Director Prepares*, *And Then, You Act*. Først må du forberede deg, så må du handle. Jeg forstår

---

<sup>7</sup> SITI Summer Intensive 2012. Instruktører i Suzuki-skuespillertrening: Ellen Lauren, Aizawa Akiko, Leon Ingulsrud, Tom Nelis, Will Bond.

regi som kompetansen til å oppdage historier som det er viktig at teatret forteller, å lede et kunstnerisk skapende samarbeid med andre mennesker, å legge til rette for at skuespillere kan arbeide med en scenisk energi og tilstedeværelse og å sette sammen tema, historier, skuespillere og virkemidler til et uttrykk i teaterrommet.

Jeg er, filosofisk sett, nøyaktig like interessert i temaarbeid eller historiefortelling i teatret som jeg er i skuespillerarbeid i teatret. På den ene siden kunne man lett tenke seg at et så tungtveiende tema som AUF-ere som overlevde massakren på Utøya må være alfa og omega. På den annen side mener jeg at skuespilleren – det levende mennesket på scenen – er hva teatret som kunstart består av. Viewpoints handler – teoretisk og metodisk – først og fremst om skuespilleren eller aktøren. Viewpoints som begrepsapparat beskriver ontologiske dimensjoner i aktørenes spill og samspill; hva som foregår og hva aktørene gjør i en improvisasjon eller i en scene. Begrepene gjør aktørene og instruktøren i stand til å artikulere med ord hva som foregår i scenerommet. Viewpoints som treningsmetode handler om øvelser som er ment å utvikle aktørens selvbevissthet omkring egen kropp og egen kreativitet i scenisk arbeid, og utvikle aktørens fysiske register og kroppslige presisjon.

Valget av viewpoints som sentral kunstnerisk skapende metode handler mindre om temaet 22. juli, og mer om synet på skuespilleren som grunnelement i teatret. Jeg har valgt viewpoints både som arbeidsmetode og som teatersyn: Jeg er opptatt av skuespilleren som kjernen i teatersituasjonen, og jeg er opptatt av den dialektiske prosessen mellom skuespillere og regissør. Viewpoints gjør meg som regissør i stand til konkret og presist å snakke med aktørene om hva jeg observerer når de arbeider i scenerommet. Viewpoints som teatersyn handler mindre om intensjon, konsept, tolkning, iscenesettelse, realisering, og mer om tilstedeværelse, dialog, og samspillet mellom aktørens kreativitet og kropp og regissørens observasjonskompetanse og verbalspråk. Jeg er mindre interessert i å påføre aktørene mine ideer eller konsepter, mindre interessert i hvilke regimetoder som kan fungere for å få aktørene til å forstå hva jeg vil eller beskrive hvilket scenisk uttrykk jeg ser for meg. Jeg er derimot mer interessert i hvilke metoder som kan fungere for å inspirere en skapende prosess hos

aktørene, hvordan opprette og opprettholde en kreativ dialog mellom aktørene og meg som regissør.

For meg handler viewpoints om å gå inn i scenerommet med en ydmykhet overfor aktørenes tilstedeværelse og skaperevne, å være åpen for å la meg berøre av aktørenes spill, og samtidig drive aktørene framover i deres skapende prosess ved å kunne gi presise og konkrete tilbakemeldinger om hva jeg observerer og opplever. Anne Bogart skriver «In rehearsal you must be vigilant. You must listen with your whole being» (2001:133). Regissørens viktigste oppgave i møte med aktørene er å være konsentrert om deres utprøving. Samtidig bringer jeg en annen motivasjon med meg inn i scenerommet: Interessen for å utforske historier om overlevende AUF-ere fra Utøya. Om det er jeg som regissør som driver aktørene framover i deres skapende prosess, er det min personlige interesse for 22. juli som driver meg framover.

The chief ingredient in rehearsal is real, personal interest. (...) You cannot fake interest. It must be genuine. (...) In rehearsal, a director cannot hide from an actor. (...) An actor can sense the quality of interest and attentiveness the director brings into the room (Bogart 2001:120).

Det er ikke kun min interesse for hva aktørene er i stand til å gjøre i scenerommet som motiverer meg som regissør, det er også historiene om AUF-ere, og aktørenes evne til – gjennom sitt spill – å formidle en forståelse for de menneskelige erfaringene som vi arbeider med.

# **METODER**

## **DEL 1: Kunstbasert forskning og eksperimentelle prosesser**

En overordnet kilde til min forståelse av kunstnerisk forskning er *Artistic Research – theories, methods and practices* av Mika Hannula, Juha Suoranta og Tere Vadén (2005), som har tilhørighet til praksisbasert og kunstbasert forskning i Finland. Boka stiller krav om at kunstnerisk forskning skal lede fram til ny kunnskap som forbedrer praksis, utvikle nye metoder for kunstnerisk skapende arbeid, framheve kunstens sosiale, kulturelle og pedagogiske betydning, analysere kunstens tekniske og økonomiske premisser og søke ny innsikt i og forståelse av kunstnerens rolle i samfunnet (2005:21f).

Hannula, Suoranta og Vadén beskriver også en del kjennetegn ved kunstnerisk forskning. Det mest vesentlige er at selve kunstverket står i sentrum, kunstnerens egenopplevelse er omdreiningspunktet i forskningen og blir formidlet gjennom kunstverket. Kunstnerisk forskning skal ta standpunkt i en historisk og faglig kontekst og skal være reflekterende, kritisk og søke en bred viderefremidling. Hvert enkelt prosjekt velger ulike forskningsmetoder og formidlingsform ut fra prosjektets unike problemstillinger. Og kunstnerisk forskning utøves i et faglig kollegium for å sikre utprøving og kritisk refleksjon og utveksling av tanker og følelser underveis i forskningsprosessen.

Den britiske sceneinstruktøren og praksisforskeren Baz Kershaw mener at begrepet research (eller forskning) innen teater tradisjonelt blir forstått som en aktivitet som foregår forut for den kunstnerisk skapende prosessen (Kershaw 2009:106). Som en språklig detalj er det interessant å påpeke at vi til og med på norsk kan benytte ordet research eller å gjøre research, da i betydningen undersøkelse eller forberedelse. Men i Kershaws sammenheng må research forstås som forskning. Kershaw mener imidlertid at selve den teatrale situasjonen inneholder kunnskap som kan regnes som forskning, en – etter hans egen formulering – nokså radikal påstand. For som han selv skriver «(...) moderate colleagues would expect some supplementary material – articles, journals, interpretive accounts of various kinds – for the *research* to become manifest»

(Kershaw 2009:107, forfatterens utheving). Poenget er at framføringen av en teaterforestilling, eller det skapende arbeidet i en prøvesituasjon, muligens ikke er en aktivitet som i seg selv kan kalles forskning, men at kunnskapsfunn som oppstår i forestillingen eller sceneprøven må formidles eller gjen-fortelles i skriftlig form for å oppnå status som forskning.

Det ligger i den akademiske tradisjon at forskningsfunn skal presenteres i en form som gjør det mulig for et fellesskap av forskere å diskutere hvordan ny kunnskap får betydning for forståelsen av faget. Hvorvidt forskning består av forskningsvirksomhet i seg selv eller om den består av forskningsvirksomhet pluss formidling av kunnskapsfunn er en spennende akademisk diskusjon som nok befinner seg utenfor rekkevidden av denne oppgaven. Kershaws peker på problemet med dokumentasjon: Teatret som fenomen eksisterer i et visst tidsrom og på et bestemt sted. Dermed vil teaterkunsten som gjenstandsområde muligens ikke fullt ut la seg dokumentere, uten tap av kunnskap som ontologisk kun eksisterer *der og da* i teatersituasjonen. I det performative paradigmet er teaterforskere innen både praktisk og teoretisk forskning opptatt av teatret som hendelse, som et fysisk og sosialt møte mellom mennesker og av teatrets materialitet og kroppslighet. Det er nærliggende å tenke at det er nettopp disse u-dokumenterbare bestanddelene som er av interesse. Med andre ord: Nettopp de egenskapene som gjør teater til et unikt kunstnerisk fenomen, er de samme egenskapene som gjør kunstbasert forskning innen teatret utfordrende for det etablerte akademien. Utfordringen med å likestille den praktiske eller kreative delen av et kunstbasert forskningsprosjekt med den skriftlige eller diskursive delen, forblir i følge Kershaw foreløpig uløst.

Graeme Sullivan gir et annet tilbud til forståelsen av kunstnerisk og/eller kunstbasert forskning i *Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research*, et kapittel i *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (Smith & Dean 2009). Sullivan er mindre opptatt av den kunstbaserte forskningens ontologi enn hva Hannula, Suoranta og Vadén synes å være. Han er mer opptatt av å beskrive praksis-ledet forskning til forskjell fra naturvitenskapelig forskning og til og med andre typer



kvalitativ humanvitenskapelig forskning. Med et tydelig perspektiv fra universitetsinstitusjonen framholder Sullivan at praksis-ledet forskning består av praksiskunnskap, teoretisk kunnskap i en skriftlig oppgave samt kunnskap som ligger i den diskursen som det enkelte lærested eller universitet er en del av (2009:47). Det som for Sullivan særpreger praksis-ledet forskning fra andre typer forskning er interessen for å bevege seg fra det ukjente til det kjente:

What is of interest to practice-led researchers [is] to move 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. (...) Serendipity and intuition that direct attention to unanticipated possibilities has long been a valued part of experimental inquiry. (...) The implication is that creative options and new associations occur in situations where there is intense concentration, but within an open landscape of free-range possibility rather than a closed geography of well-trodden pathways (Sullivan 2009:49, forfatterens utheving).

Graeme Sullivan beskriver tre ulike dimensjoner av praksis som forskning. Den første dimensjonen er selve kunstverket. I tilfellet *Tjueandre juli – én dag – mange historier* vil dette si selve forestillingen/visningen. Sullivan forklarer denne dimensjonen som «(...) the capacity to think in a medium (...)» (2009:50). Det er snakk om fagkunnskap innenfor en spesifikk kunstart. Den andre dimensjonen beskriver hvilke undersøkelsesmetoder kunstneren benytter for å utforske menneskers levde erfaringer og historier, inkludert praksiserfaringer i selve den kunstnerisk skapende prosessen. I tilfellet *Tjueandre juli – én dag – mange historier* vil dette ha ulike betydninger. I DRA3191 handler dette om metoder i arbeid med biografisk og etnografisk materiale og tekst, i DRA3192 handler det om erfaringer og refleksjoner fra arbeidet med å utvikle forestillingen. Den tredje dimensjonen er prosjektets kontekst: Hvordan kunsten forholder seg til sine omgivelser for å skape forandring. Disse tre dimensjonene møtes i en fjerde, teoretisk, dimensjon, hvor man rammer inn eller skaper rom for praksis som forskning (Sullivan 2009:49).

Hvordan er det kunstnerisk skapende arbeidet og den kunstneriske forskningen plassert kronologisk i forhold til hverandre? Og hva er egentlig forskjellen på teaterfaglige metoder og forskningsmetoder i et kunstbasert forskningsprosjekt?

Det kan kanskje virke som at kunstnerisk forskning og kunstbasert forskning kan brukes om hverandre. Jeg synes nok det er fristende å poengtere at formuleringen kunstnerisk gir assosiasjoner til at man forsker *i* kunsten, mens formuleringen kunstbasert ligger nærmere en intensjon om å forske *med* kunsten. Sagt på en annen måte kan begrepet kunstnerisk forskning tyde på en interesse i å forske på kunnskap som finnes empirisk i kunstopplevelsen. Hannula, Suoranta og Vadén synes å beskrive en slik forståelse, selv om de samtidig stiller krav om at forskningen må rette seg utover rammene av kunstopplevelsen (2005:20). Her er de tre på linje med Baz Kershaw, som peker på det eksisterende kravet om en skriftlig avhandling som følger etter et praktisk prosjekt. Også Sullivans *fjerde dimensjon* framhever behovet for en teoretisk/skriftlig behandling. Imidlertid setter ikke Sullivan nødvendigvis dette i sammenheng med formidling av forskning, men heller for å etablere et rom for den praktiske utøvelsen av forskningen. Begrepet kunstbasert forskning, på sin side, peker på en noe bredere forskningsinteresse eller en interesse i å benytte en kunstnerisk praksis med det for øye å finne kunnskap som er relevant utenfor kunsten. Det kan synes som at begrepene praksisledet forskning, kunstbasert forskning og kunstnerisk forskning, i den bestemte rekkefølgen, uttrykker en gradvis spissing inn mot selve kunstopplevelsen.

Den kunstneriske utforskningen av 22/7 er en utprøvende, eksperimentell prosess, med kun åpne, tematiske spørsmål som fundament for det praktiske prosjektet<sup>8</sup>. Går en slik grad av usikkerhet og uvisshet på bekostning av prosjektets validitet? Hannula, Suoranta og Vadén stiller opp nokså spesifikke krav til utøvelse og formidling av et kunstbasert forskningsprosjekt, men gir ingen klare oppskrifter på utformingen av en problemstilling forut for praksis. Baz Kershaw spør om ikke akademia burde åpne opp for praksisforskning som tar utgangspunkt i forskerens intuisjon eller magefølelse

---

<sup>8</sup> Se spørsmål for utforskning i innledningen.

(Kershaw 2009:113). Graeme Sullivan framholder sågar at intuisjon og tilfeldigheter har stor betydning i eksperimentelle prosesser (Sullivan 2009:49). Som svar på spørsmålet om validitet er det kanskje rimelig å argumentere for at kunstbasert forskning ikke handler om en presis relasjon mellom en hypotese og en konklusjon. Det som er vesentlig er en systematisk dokumentasjon av den kunstneriske praksisen, åpenhet om personlige erfaringer og refleksjoner, tilhørighet i et kunstnerisk og akademisk fellesskap samt grundig redegjørelse for de forskningsmetodene og kunstneriske arbeidsmetodene som er valgt.

## **DEL 2: Forskerposisjon og Den reflekterende praktiker**

*Den reflekterende praktiker* er et sentralt teorigrunnlag når jeg som teaterpraktiker går inn for å forske i min egen praksis. Begrepet stammer fra Donald Schön i de to bøkene *The Reflective Practitioner* (1983) og *Educating the Reflective Practitioner* (1987), som er hyppig sitert innen praksisbasert forskning. *The Reflective Practitioner* behandler den reflekterende praktiker både generelt og teoretisk, og knyttet opp mot ulike yrkeskontekster som arkitekten, musikeren eller terapeuten. Schön beskriver hvordan praksis, utøvelsen av et praktisk yrke, på grunn av refleksjon også regnes som forskning: «When someone reflects-in-action, he becomes a researcher in the practice context» (1983:68). Den reflekterende praktiker uttrykker et kunnskapssyn der praktikerens blir ansett som forsker, og der praksiserfaring blir anerkjent som forskningsmateriale.

Den reflekterende praktiker som metodologi kan deles inn i tre dimensjoner som (i teorien) er ontologisk ulike hverandre: Kunnskap-i-handling, refleksjon-i-handling og refleksjon-etter-handling (Schön 1987:24ff). Kunnskap-i-handling er en form for kunnskap som preger våre praktiske handlinger uten at vi nødvendigvis kan beskrive det med ord, vi gjør det automatisk uten å tenke over det; en taus kunnskap. Schön forklarer at en slik taus kunnskap også blir trent opp i yrkessammenheng og er en kunnskap som er spesifikk for et fag. Refleksjon-i-handling vil si å reflektere parallelt

med praksis, man tenker og handler samtidig, man vurderer ulike avgjørelser underveis i praksissituasjonen. Refleksjon-etter-handling vil si å tenke tilbake på en praksissituasjon og vurdere hva som skjedde, hva man selv gjorde og hvilke konsekvenser dette fikk, og vurdere hva man bør gjøre annerledes neste gang.

I sammenheng med mitt masterprosjekt vil det være naturlig å plassere begrepene kunnskap-i-handling og refleksjon-i-handling til det praktiske prosjektemnet, og refleksjon-etter-handling til den skriftlige oppgaven. (Rent filosofisk sett inneholder også skriveprosessen underveis i arbeidet med den skriftlige oppgaven elementer av både kunnskap-i-handling og refleksjon-i-handling, men dette ville det bli en digresjon å gå nærmere inn på.) Jeg tar altså ulike deler av Den reflekterende praktiker i bruk på ulike tidspunkter eller ulike faser gjennom masterprosjektet.

### Dokumentasjon og refleksjon

Det er sentral del av min egen læringsprosess i masterprosjektet og i praksisbasert forskning generelt, at man benytter metoder for å dokumentere praksiserfaringer. Dokumentasjonen danner grunnlag for refleksjon omkring praksis etterpå, eller refleksjon underveis. Jeg planlegger hver prøve svært detaljert. Jeg legger vekt på å ha så god orden som mulig for min egen del. Jeg er også opptatt av å framstå velorganisert for aktørene, jeg vil at de skal se at jeg har orden og se at jeg har kontroll. Grundig forberedelse danner grunnlaget for refleksjon-i-handling, mens grundig dokumentasjon danner grunnlaget for refleksjon-etter-handling.

Jeg benytter en ordinær spiralblokk i A4-størrelse og spiralblokka er enkelt å bla fram og tilbake i. Jeg skriver hver oppgave, hvert moment underveis i prøven, på post it-lapper som jeg klistrer inn i notatboka<sup>9</sup>. Da er det enkelt å endre rekkefølge på ulike sekvenser, og enkelt å rive ut lapper og klistre inn nye. Jeg bruker post it-lapper med

---

<sup>9</sup> Se vedlegg NOTATBOK/PRØVEFORBEREDELSE.

ulike farger for ulike faser eller sekvenser i prøven. Ved siden av hver post it-lapp blir det dessuten ti centimeter ledig plass på arket til å gjøre notater underveis i prøven. Jeg følger et fargesystem der jeg skriver alle slags forberedelser, alt jeg har tenkt på forhånd, med gråblyant eller sort penn, og alle notater underveis i prøven eller refleksjoner etter prøven skriver jeg meg blå blyant eller blå penn. Etter prøven river jeg arkene ut av spiralblokka og samler dem i en ringperm.

Fra aktørene var på audition i januar 2012 til eksamensvisningen i januar 2013 har jeg skrevet til sammen 724 A4-sider med notater. Det er 495 notatsider som handler om den kunstnerisk skapende prosessen, prøveforberedelse, refleksjonsnotater og utkast til scenetekst. Og 229 sider som handler om organisering og administrasjon, prosjektledelse, prøveplanlegging, forskning, veiledning og økonomi. Hvem kan vel innbille seg at ikke det skrevne ord står i sentrum? Alt teater er tekstbasert teater!

### **DEL 3: Intervju med aktørene**

Jeg planlegger å intervju aktørene en stund etter at det praktiske prosjektet er avsluttet. Intervju er en allment anvendt metode innenfor kvalitativ forskning. Hensikten med å gjennomføre intervju, er å innhente refleksjonsmateriale fra aktørene til bruk i analyse-kapitlet. Aktørene og jeg har arbeidet tett sammen i flere måneder forut for intervjuet. Jeg som intervjuer kjenner prosjektet og aktørene – ikke som privatpersoner men som deltakere i prosjektet – svært godt. Jeg kjenner aktørene som enkeltpersoner men også særlig som gruppe eller som ensemble. Det er vesentlig at jeg ser intervjuene an som unike refleksjoner fra tre enkeltmennesker med ulike interesser og opplevelser. Det ville derfor ikke være hensiktsmessig å gjøre noen standardisert analyse av intervjuene.

Steinar Kvale og Svend Brinkmann behandler denne typen intervjusituasjon i *Det kvalitative forskningsintervju* (2009) i kapittel 14: Eklektiske og teoretiske analyser av intervjuer. Dette er en intervjusituasjon der intervjueren har inngående kjennskap til

intervjupersonen og konteksten, intervjueren har teoretisk kjennskap til temaene i intervjuet og stiller kvalifiserte spørsmål. Det er ingen formelle krav for hverken intervjuing, transkripsjon eller analyse, men «Det generelle kravet om å sikre rikholdige beskrivelser og velkontrollert informasjon er stadig relevant» (Kvale & Brinkmann 2009:241).

Intervjuene blir gjennomført i løpet av februar 2013. Intervjuene er individuelle og semi-strukturerte, og jeg utformer en intervjuguide<sup>10</sup> på bakgrunn av følgende temaer: Personlig motivasjon, utvikling og læring; skuespillertrening; instruktørfunksjonen og det kreative samarbeidet; arbeidsklimaet i ensemblet, medskuespillere, instruktør og veiledere samt opplevelsen av resultatet og forestillingen. Når jeg inviterer aktørene til intervju får de vite at vi kommer til å ta opp disse temaene, og jeg spør også om de har tanker om spesifikke temaer de gjerne ville snakke om, som ikke var felles men gjaldt hver enkelt. Jeg går i tillegg igjennom all min egen dokumentasjon fra det praktiske arbeidet og trekker ut momenter som angår hver enkelt av aktørene. Dermed inneholder intervjuguiden, i tillegg til de felles temaene nevnt over, også en individuell del for hver av aktørene.

Aktørene ble intervjuet i denne rekkefølgen: Martine Røys Nesbakk, Jan Ivar Bårtvedt, Kristin Krogh Boge. Selv om den felles delen av intervjuguiden var identisk for alle aktørene, ble ikke alle aktørene stilt alle spørsmålene, ei heller i samme rekkefølge. Jeg valgte ulike måter å introdusere intervjuene på – og valgte ut spørsmål fra intervjuguiden – ut fra hva jeg antok ville være mest relevant for hver av aktørene. Jeg stilte også en del oppfølgingsspørsmål som ikke var forberedt på forhånd, ut fra hva hver enkelt fortalte om underveis i intervjusituasjonen. Alle intervjuene ble dokumentert med lydopptak, og aktørene ble opplyst om dette i forkant av intervjusituasjonen. Intervjuene ble delvis transkribert, på den måten at jeg etter

---

<sup>10</sup> Se vedlegg Intervjuguide 23. januar 2013.

gjennomlytting vurderte hvilke sekvenser som var mest relevante å transkribere. Transkripsjonene gjengir likevel mesteparten av innholdet i intervjuene. Transkripsjonene fra intervjuene ble tilsendt hver av aktørene i etterkant med oppfordring om å gi tilbakemelding om tilføyelser eller rettelser.

#### **DEL 4: Peer Review: Fagfellevurdering i den skapende prosessen**

Brad Haseman skriver om *peer review* i forbindelse med praksisforskning (2006:8) som på norsk kan oversettes til fagfellevurdering. Begrepet er knyttet til den konstruktive kontrollen som utøves i et fellesskap av fagpersoner og forskere. I forbindelse med kunstnerisk forskning betyr fagfellevurdering at den kunstneriske praksisen utøves i et faglig kollegium for å sikre utprøving og kritisk refleksjon og utveksling av tanker og følelser underveis i forskningsprosessen.

Det er jeg som prosjektleder samt de tre aktørene jeg samarbeider med som utgjør kjernen i det kunstneriske prosjektet. Omkring denne kjernen er det flere lag eller nivåer av faglig fellesskap som utøver funksjonen med fagfellevurdering. Det innerste nivået er den faglige og vitenskapelige veiledningen jeg mottar fra ansatte ved Institutt for kunst- og medievitenskap. Denne veiledningen har form av ukentlige møter gjennom prosjektperioden. Veiledningen innvirker på både praktiske og metodiske valg i utforskningsprosessen, og kunstneriske/sceniske/estetiske valg. Det neste nivået er det faglige miljøet jeg er en del av som dramastudent. Dette innebærer at jeg deltar på jevnlig møter/seminarer med andre medstudenter og veiledere i DRA3191, hvor vi diskuterer hverandres praktiske prosjekter. Disse diskusjonene tjener først og fremst til å drøfte utfordringer i hverandres prosjekter med andre masterstudenter som befinner seg i lignende situasjon som meg. Det ytterste nivået er visningsseminarer og prøvevisninger. Det består av å framføre små sceniske utdrag eller sekvenser for veiledere, DRA3191-studenter og første års masterstudenter. Framføringene etterfølges av en åpen runde med tilbakemeldinger og refleksjoner omkring det

sceniske materialet. Slike visningsseminar gjennomføres flere ganger i løpet av prosjektperioden.

Det faglige fellesskapet er også et medmenneskelig fellesskap. Å arbeide kunstnerisk er alltid en personlig prosess for de involverte. At noen kan se et scenisk materiale med et «øye utenfra» og komme med konstruktive tilbakemeldinger om det man har sett, blir brukt også i andre teaterprosesser. Aktørene har behov for at jeg som regissør kan observere deres arbeid i et utenfor-perspektiv, men jeg er samtidig «innenfor» prosjektet fordi jeg arbeider daglig med det. Både aktørene og jeg har behov for at noen innimellom kommer og ser på arbeidet vårt med et uhildet blikk. Å arbeide med 22/7 er samtidig ekstra utfordrende fordi det er en åpenbar sjanse for at et framtidig publikum vil være spesielt berørt av temaet. Det er derfor vesentlig å få tilbakemeldinger og om nødvendig kunne korrigere kunstneriske valg eller strategier som er etisk problematiske.





# **ANALYSER**

# Treningsbasert teater

Viewpoints-trening og Suzuki-trening er de to pilarene som skuespillertreningen og ensemblereningen har bygget på. Både Anne Bogart og Tadashi Suzuki peker på viktigheten av betydningen av kontinuerlig trening. Ingen av metodene er heller ment som øvelser man blir utlært i, men øvelser skuespillere gjør som del av daglig grunntrening. En av skuespillerne i SITI Company, Leon Ingulsrud, sier følgende om Suzuki-trening: «You can never achieve the form, it is an impossible goal. It is a failure-based practice» (SITI Summer Intensive 2012). Å trene handler ikke om å nå et mål, det er treningen i seg selv som er poenget. Man kan aldri lykkes med Suzuki-trening; man kan bare mislykkes, men på et høyere og høyere nivå. Viewpoints som skuespillertrening handler om å utvikle bevissthet om sin kropp i scenerommet og å utforske muligheter for bevegelse. Jeg har vært opptatt av at aktørene skulle bli vant til kontinuerlig å utvikle sin kroppslige uttrykksfullhet og presisjon. Fokuset med treningen var ikke å bli ferdig utlært som utøver; fokuset var derimot på stadig å oppdage nyanser i det fysiske arbeidet.

Jeg valgte ut tre aktører til å delta i *Tjueandre juli – én dag – mange historier*: Kristin Krogh Boge, Jan Ivar Bårtvedt og Martine Røys Nesbakk. Jeg hadde kjent dem siden desember 2011, og de ble valgt til dette prosjektet fordi de er kreative og modige aktører, de arbeider godt sammen som ensemble, og samtidig har de hver sin helt unike sceniske utstråling og energi. Aktørene ble konfrontert med en ubestemmelig og eksperimentell prosess, med et tema som de ikke selv hadde valgt, og med en nokså ung og uerfaren regissør. Jeg kan vel knapt overvurdere betydningen av det personlige mot hver av aktørene utviste hver dag vi jobbet sammen, eller utholdenheten til å kunne gjennomføre hver prøve med en seriøs holdning til arbeidet. Men jeg vil uansett innlede dette analysekapitlet med kort å gjøre rede for hvilke rutiner jeg innførte i prøvene for å legge til rette for trygghet, tillit og konsentrasjon.

### Felles for oss alle fire:

1. Vi starter alltid presist. Teater er en kollektiv kunstart, og punktlighet er meget viktig for kvaliteten på det skapende arbeidet. Ofte starter vi arbeidsdagen med å rydde og feie gulvet i prøvesalen.
2. Vi innleder alltid med *check-in*. Dette ritualet innebærer å stå i ring og holde rundt hverandre. Etter tur får hver av oss anledning til å dele dagens bekymringer og stress med hverandre; en slags «renselse» før det skapende arbeidet.
3. Vi gjør alltid en rent fysisk oppvarming – før Viewpoints eller Suzuki – for å vekke den kroppslige tilstedeværelsen og kreative beredskapen. (Vi gjorde nesten aldri såkalte «konsentrasjonsøvelser».)
4. Vi tar lange lunsjpauser og spiste masse. Uten mat og drikke duger ingen.
5. Vi avrunder hver arbeidsdag med *check-out*. Det innebærer å stå i ring og holde rundt hverandre. Etter tur får hver av oss anledning til å dele noen tanker om dagens arbeid.

### Særskilt for regissøren:

6. Jeg stiller høye krav til konsentrasjon i prøver. Om aktørene virker ukonsentrerte eller oppfører seg utsvevende er jeg nøye med å påpeke dette. (Noen ganger kunne jeg være nokså krass på dette punktet, særlig under Suzuki-trening. Noen ganger kunne jeg herme etter dem hvis jeg syntes de hadde et slapt og ukonsentrert kroppsspråk, og da lo de litt, og så skjerpet de seg.)
7. Skapende arbeid er hellig. Alle improvisasjoner og scenepreøver starter med at jeg sier «Vær så god» og slutter med at jeg sier «Takk». (Jeg ba aktørene om å holde på konsentrasjonen og stole på at jeg ville stoppe en improvisasjon dersom det ble «kjedelig».)
8. Jeg bruker aldri, aldri, aldri ord som «dårlig» eller «ikke bra nok» om noe aktørene gjør i en improvisasjon.
9. Jeg prøver alltid å være ærlig og vise følelser når jeg blir berørt av aktørenes arbeid.
10. Jeg prøver å forfølge impulser og ideer fra aktørene.

## «Hva kan jeg finne på nå da?»

De aller første prøvedagene var en intensiv start, tirsdag 4. september, onsdag 5., lørdag 8. og søndag 9. september. På et tidspunkt etter den første introduksjonen til Viewpoints-trening, etter den første avsatsen, opplevde jeg at energien og aktørenes kroppslige kreativitet stagnerte. De første prøvedagene, tirsdag og onsdag, jobbet vi separat med ulike viewpoints. Uka bygget seg opp mot en helgeworkshop med Viewpoints-trening og Suzuki-trening lørdag og søndag, syv timer hver av dagene.

Jeg kunne gjennom lørdagen observere aktørene i arbeid og få en følelse av at noe ikke stemte, at ting ikke fløt helt sånn som det burde, at det var noe aktørene ikke hadde forstått. Men jeg skjønnte ikke hva jeg kunne gjøre for å hjelpe dem videre, for å løfte dem til et nytt nivå. Om ettermiddagen søndag 9. september hadde jeg ingen andre ideer enn å utsette aktørene for en halvtimes uavbrutt improvisasjon til Vårofferet av Igor Stravinskij, et modernistisk og svært skiftende og kontrastfylt orkesterverk. Dette er et eksempel på refleksjon-i-handling som gikk over to dager denne helgen. Et av momentene som skiller refleksjon-i-handling og refleksjon-etter-handling er hvorvidt det er mulig å gjøre endringer mens praksissituasjonen fremdeles pågår. Jeg ser helgeworkshopen som én sammenhengende periode hvor jeg arbeidet sammen med aktørene. Donald Schön kaller denne perioden for «action-present» (Schön 1983:279). Aktørene gjorde en fysisk improvisasjon til impulsene fra musikken. Jeg skrev om dette eksperimentet i loggboka dagen etter, mandag 10. september:

I had no ideas for Sunday afternoon. At no point in the past days of planning had I been able to articulate for myself what should happen in the Sunday afternoon Viewpoints session. I felt there was stagnation in the creative expression of the group. I read through the Viewpoints Book literally cover-to-cover late Saturday evening looking for an exercise that would solve the problem. I think I could not find anything because I did not understand what the actors really needed. [...]

I elected to do an uninterrupted 33 minutes Open Viewpoints improvisation to the music of Stravinsky's Rite of Spring. At the time it felt like a risky and crazy stunt, but it was the only idea I had. Looking back, now I think it was a subconscious, tacit decision, based on the hope that in doing an extremely long and challenging improvisation the actors would inform me themselves of what they needed me to teach them. I made seven pages of notes during that session, and now I know a lot more

about what the actors have learnt so far from the Viewpoints training and what they haven't learnt yet.

Jeg skrev på engelsk denne dagen. Jeg tror det var fordi jeg forsøkte å få tak i en kunnskap i meg selv som jeg ville formidle til aktørene, som bare er tilgjengelig på engelsk. Det er en kroppsliggjort kunnskap fra SITI Summer Intensive sommeren 2012 hvor all språklig refleksjon foregikk på engelsk.

Jeg var fullstendig i villrede når det gjaldt å planlegge prøven søndag ettermiddag. Lørdagen arbeidet aktørene svært konsentrert med Suzuki-trening, og med rene bevegelses-øvelser. Alt de gjorde med kroppen virket interessant og inspirert. Suzuki-øvelser er konkrete og har en bestemt form, et bestemt mønster. Det finnes faktisk noe rett og galt. Men Viewpoints var mer problematisk. Den mer filosofiske eller teoretiske delen av Viewpoints, som handler om å sette ord på hva som skjer i en improvisasjon, som handler om å forstå sine egne impulser bedre og lære å ta modige valg i en improvisasjon, var vanskelig å jobbe med. Jeg følte at aktørene ikke kom seg videre. Senere i et intervju snakker også en av aktørene om en motstand eller noen hindringer som gjør at de ikke fullt ut har kontakt med hverandre: «(...) det er sånn jeg har tenkt på at det var i begynnelsen. Og veldig mye at vi gjorde ting uten sammenheng med hverandre. Av og til i sync, men så, nei, vi gjør noe nytt» (Nesbakk 2013).

Jeg tok syv sider med notater i løpet av 33 minutters åpen improvisasjon til Vårofferet. I starten av improvisasjonen noterte jeg ned mange øyeblikk som jeg festet meg ved eller syntes var spesielt interessante. Jeg opplevde at aktørene lyttet til impulsene fra musikken. Vårofferet skifter stadig tempo, dynamikk og stemning gjennom hele verket. Utover i improvisasjonen noterte jeg mer og mer der jeg opplevde at aktørene kunne ha utnyttet en interessant situasjon bedre eller blitt værende i en situasjon lengre. Jeg opplevde at aktørenes konsentrasjon ble dårligere. Jeg kunne notere stikkord som «Hold øyeblikket lengre!» eller «Repetisjon!» eller «Større kontraster i tempo» eller «Kjenn impulsene fra hverandre». Det er her Viewpoints er nyttig som begrepsapparat, nettopp for å kunne si begreper til aktørene som vi har en felles

forståelse av, i alle fall intellektuell forståelse; Duration, Tempo, Kinesthetic Response. Jeg erfarte at aktørene, gjennom sitt improvisasjonsarbeid, viste meg noe av hva de hadde lært om Viewpoints, og viste meg hva de ikke hadde lært ennå. Vi måtte jobbe med å komme fra at aktørene «gjør et eller annet på scenen» til at de arbeider med en større bevissthet og tilstedeværelse.

Denne dagen ble jeg konfrontert med min egen frustrasjon over at aktørene gikk omkring og gjorde «et eller annet» tilsynelatende uten mål og mening. Men det var også øyeblikk med intens konsentrasjon, et unikt samspill med alle aktørene i en felles impuls hvor hele rommet kunne synes å bevege seg sammen med aktørene. Det krever både trygghet og stort mot av aktørene for å klare å holde ut gjennom en så lang, uavbrutt improvisasjon. Aktørenes mot til å kaste seg ut i Open Viewpoints som de på det tidspunktet ikke ennå mestret fullt ut, gav meg en uvurderlig kunnskap om hvor aktørene var hen i sin læringsprosess og hvordan jeg kunne hjelpe dem med å utvikle seg videre.

### **«Hvor kommer denne energien fra?»**

Fra begynnelsen av prøveperioden skal jeg hoppe to måneder fram i tid til mandag den 12. november 2012. Denne dagen var et toppunkt i prøveprosessen når det gjaldt energi og tilstedeværelse, konsentrasjon og sceniske oppdagelser. Prøven var planlagt med check-in, oppvarming, bevegelse og Open Viewpoints fra 1100-1245, så lunsjpause, og Suzuki-trening, arrangementsprøve på scene 3 *Ekspertdebatt* og check-out fra 1300-1500.

Open Viewpoints er en improvisasjonsmetode hentet fra the Viewpoints Book. Dette er en helt «åpen» improvisasjon, men med noen holdepunkter: For det første, er det vanlig at en utenforstående (instruktøren) har en eksplisitt oppgave med å starte og avslutte improvisasjonen, altså at den totale varigheten på hver improvisasjon blir bestemt av instruktøren og ikke av aktørene selv. For det andre, er det vanlig at

elementer som musikk eller korte tekst-biter kan bli tatt med som elementer i improvisasjonen, for å gi noen impulser eller assosiasjoner for aktørene i deres arbeid.

Jeg hadde forberedt musikkutdrag fra *Fratres* av Arvo Pärt, en sekvens med piano og fiolin på cirka 10 minutter, og planla at vi skulle gjøre Open Viewpoints flere ganger til denne musikken. Første improvisasjon inviterte jeg aktørene til å ha særlig fokus på shape, relasjoner i rommet og på repetisjon. Jeg nevnte at de kunne følge det som musikken inviterte dem til. Jeg observerte at de gjennomførte improvisasjonen med en energi og konsentrasjon som jeg aldri hadde sett hos dem før. Det var en klarhet og presisjon i arbeidet som var veldig spesiell, ofte store kontraster, men noen ganger ekstremt synkront i bevegelsene. Hvordan jeg observerte, hva jeg så etter, hvordan jeg for meg selv artikulerte observasjonene med ord, er en form for kunnskap-i-handling. Det er en teaterfaglig, praktisk kompetanse. Etter at improvisasjonen var avrundet, delte jeg med aktørene noen av de observasjonene jeg gjorde mens de arbeidet. Jeg snakket ikke om ting som var bra eller dårlig, jeg snakket bare om ting som jeg la spesielt merke til under improvisasjonen. Poenget er ikke å vurdere kvaliteten i det aktørene gjør, poenget er å gi dem ærlige tilbakemeldinger på hva jeg kan se.

I andre improvisasjon spilte jeg *Fratres* av fra start igjen. Jeg inviterte aktørene til hele tiden aktivt å velge mellom å følge musikken eller å bryte med musikken. Jeg inviterte aktørene til å kjenne på sine egne impulser fra kroppen, fra hodet, fra hjertet. De fikk nå muligheten til også å arbeide med replikker fra forestillingen. Jeg observerte at de arbeidet med enda større kontraster. Det gjaldt både kontraster mellom musikk og bevegelseskvalitet, men også kontraster mellom hverandre, avstand i rommet, tempo og duration. Jeg kunne samtidig merke at når aktørene sa noen replikker fra forestillingen, så lot impulsene til å være mer konvergente. Jeg forstod ikke umiddelbart hvorfor, men jeg observerte en sammenheng mellom bevegelse og kontraster på den ene siden, og tekst/tale og større grad av konsensus på den andre siden.



I tredje improvisasjon spilte jeg *Fratres* av fra start igjen. Jeg inviterte aktørene til å gi hverandre øyekontakt, følge hverandre, utfordre hverandre. «Hold de andre, gå til yttergrensene, vær modig». I den tredje improvisasjonen skjedde noe som aldri hadde skjedd i løpet av de åtte ukene vi hadde jobbet sammen fram til da: Aktørene gikk inn i scenerommet og startet improvisasjonen, og med ett kunne jeg observere at de omfavnet hverandre. De gikk inn i en gruppeklem. Jeg hadde presset dem til å lytte til hverandre, og nå kunne jeg se at de sto og klemte hverandre, lenge. Det var et spesielt øyeblikk. Denne nærheten tok jeg senere inn i to varianter som åpningsbilde og sluttbilde i forestillingen.

Til sist på mandagen gjorde vi en videreutforskning av *scene 3 Ekspertdebatt*. Vi hadde en gjennomlesning på gulvet for første gang, som besto i at aktørene rett og slett gikk langsomt omkring i rommet mens de sa replikkene sine. Så ba jeg dem om å samle seg ved siden av hverandre på rekke, som et talekor. Ny gjennomlesning. Så inviterte jeg aktørene til å ta tempo ned til veldig langsom tale. Som sagt, så gjort. Resultatet var at scenen fikk en helt spesiell verdighet over seg, nærmest som en formell tale eller preken. Jeg fikk en klar følelse av at et slikt super-sakte tempo ville fungere godt for å framheve et element av ironi, eller betydningen av denne felles kulturelle omtalen av 22/7 som er både meningsfull og meningsløs. Denne ironien ble senere bekreftet i veiledning.

Sammenlignet med Open Viewpoints som jeg skriver om fra 9. september, ble det denne dagen åpenbart at aktørene hadde lært noe om viewpoints, de hadde forstått noe om viewpoints og hadde utviklet seg både individuelt og som ensemble. Men hvordan kan jeg egentlig beskrive disse funnene i den sceniske utprøvingen, disse øyeblikkene som jeg kunne merke på kroppen men ikke kan forklare eller begrunne? Danseren Shirley McKechnie og Catherine Stevens, psykolog og forsker, begge fra Australia, stiller det samme spørsmålet: «How to describe in words the complexities and subtleties of movement, emotion and reflection that have characterised [sic] that particular day?» (McKechnie & Stevens 2009:85). Hvordan kan jeg beskrive med ord

aktørens stemme, ansiktsuttrykk, presisjon i kroppsspråk og atmosfæren i prøverommet?

Ikke alt som skjer i et kunstnerisk forskningsprosjekt lar seg dokumentere. Og ikke alt lar seg formidle heller, fordi for å kunne formidle kunnskapsfunn i scenisk form, må de kunne la seg gjenskape i aktørenes spill eller ved bruk av virkemidler. Samtidig er det åpenbart en utilstrekkelig analyse å konkludere med at «noe» skjedde... Om arbeidet den 9. september kunne jeg bruke ord som stagnasjon, ting flyter ikke, aktørene kommer seg ikke videre. Det var noe de ikke har forstått. Men også at de var modige, og mot er alltid viktig for en aktør. Den 12. november kunne jeg bruke ord som energi, konsentrasjon, kontraster, presisjon, de omfavnet hverandre. Men også at de mistet taket om noen kroppslige impulser idet de forsøkte å integrere tekst fra forestillingen.

Disse dagene er to utsnitt av en kontinuerlig Viewpoints-trening fra første prøvedag til siste publikumsvisning på den praktiske eksamen. Mine observasjoner og refleksjoner tilsa at aktørene utviklet seg og ble dyktigere gjennom treningen. Men det er viktig å være klar over min dobbeltrolle: På den ene siden er jeg en forsker som kan skrive om visse kunnskapsfunn i et praksismateriale. På den andre siden var jeg, som regissør for ensemblet, den eneste som faktisk observerte aktørene i de to praksissituasjonene som jeg har analysert.

### **Viewpoints og materialproduksjon**

I dette avsnittet vil jeg greie ut om en sceneprøve tirsdag den 18. september 2012 som et eksempel på hvordan jeg har anvendt viewpoints for å utvikle scenisk materiale. Dette gjelder samspillet mellom grunntrening, den metodiske anvendelsen av viewpoints og bruk av tekst og musikk underveis i prøven. Dette avsnittet er en analyse av prøvearbeid én enkelt dag i prosessen med aktørene. Det sceniske materialet fra denne dagen ble senere til *Scene 2 A Tribute To Anti-Soviet Propaganda*

som var med i forestillingens endelige forløp. En analyse av denne scenen i et forestillingsperspektiv kommer senere i Analyse 3 Forestillingsanalyse.

Prøven startet som vanlig med check-in, deretter oppvarming av leddene. Suzuki-trening: Gå-øvelse *ashibumi* 3 minutter, grunnøvelse 1, sittende statuer og stående statuer. Så *open viewpoints*, 3x5 minutter. Jeg minnte først aktørene om de ni viewpoints de har til rådighet. Etter at hver fem minutters *open viewpoints* var avrundet ga jeg aktørene ulike tilbakemeldinger. En av tilbakemeldingene handler om *duration* eller varighet: I *open viewpoints* er det vesentlig å trene på å fordype seg en stund i én impuls før man går videre til nye ideer. Jeg kan for eksempel si til aktørene: «Jobb med det som skjer i løpet av de første 30 sekundene. Se hvor hen det kan utvikle seg videre.» Aktørene trener på å kunne flytte fokus fra *feed-forward* til *feed-back*. Det betyr, i stedet for å tenke på hele tiden å skape noe nytt, å skape noe på egenhånd, skal aktørene forsøke aktivt å se og lytte etter de impulsene som allerede finnes i rommet og i hverandre, og ta slike «ytre» impulser inn i sin egen kropp.

Mandag den 17. september 2012 skrev jeg et dikt som jeg gav tittelen *A Tribute To Anti-Soviet Propaganda*. Diktet handler om Norge etter 22/7, og var inspirert av anti-sovjetisk, anti-kommunistisk undergrunnsdikt. (Mer om bakgrunnshistorien og inspirasjonen til dette diktet, følger i den kommende forestillingsanalysen.) Tirsdag den 18. september tok jeg diktet med til prøven. Etter den innledende Suzuki- og Viewpoints-treningen, leste jeg *A Tribute To Anti-Soviet Propaganda* høyt for aktørene.

Demokrati!  
Åpenhet!  
Verdighet.  
Respekt.  
Vennskap.  
Trygghet.  
Tilhørighet.  
Kjærlighet.  
Beredskap.  
Tillit.  
Rettsikkerhet.

Sameksistens.  
Utbedring.  
Læringspunkter.  
Framtid.  
Fellesskap.  
Toleranse.  
Og så videre...

Deretter fikk aktørene utdelt ett A4-ark hver, med hver sin farge<sup>11</sup>. Jeg ba dem om å dele arket i tre ruter, velge seg to ord fra *Propaganda* og tegne tre tablåer, hvert bestående av tre prikker, som illustrerte de valgte ordene. Denne tegneøvelsen var inspirert av en Composition-klasse ved SITI Summer Intensive 2012. En lignende øvelse er også beskrevet i *The Viewpoints Book* (Bogart & Landau 2005:149f). Det eneste viewpoints som var tilgjengelig var *spatial relationship*, altså å variere plasseringen av prikkene i forhold til hverandre i hvert tablå. Det viste seg imidlertid at alle tre «jukset» ved også å variere størrelsen på de tre prikkene, som understreker statusforskjeller mellom prikkene.

Jeg tegnet så opp ni ruter på en stor white-board, og tegnet inn aktørenes prikker i rutene. Jeg skrev A-B-C på hver av prikkene i hver rute, og tildelte hver av aktørene «rollen» som A, B, eller C. Jeg pekte på rute 1 på white-boarden og aktørene stilte seg straks opp på linje slik som prikkene på tegningen. Så pekte jeg på rute 2, og aktørene gikk til sine nye posisjoner. Rute 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 og tilbake til 1 igjen. Etter flere øve-runder husket aktørene mønstret uten å se på tegningen. I tillegg til *spatial relationship* arbeidet vi nå med *topography*, altså den «ruta» eller veien som hver av aktørene går fra punkt til punkt.

Etter at aktørene hadde øvd inn ni tablåer med *spatial relationship* på ulike punkter og *topography* mellom punktene i hvert tablå, tok vi øvelsen til et adskillig mer avansert

---

<sup>11</sup> Se vedlegg: Tribute, Topografi & Spatial Relationship.

nivå. Aktørene hadde, antakelig uten å tenke bevisst over det, arbeidet i scenerommets fulle størrelse, altså 7x7 meter. Jeg innførte nå tre separate rom med ulik størrelse. Det første rommet var 1 meter dypt og 6 meter bredt. Det andre rommet var 2,5x2,5 meter. Det tredje rommet var 6x6 meter. Aktørene øvde seg nå på å gå igjennom hver sin rute fra punkt til punkt, i hvert av de tre imaginære rommene. Til slutt tok vi i bruk *tempo* og *kinesthetic response*: Det første avlange rommet hadde ekstremt langsomt tempo, og flytende bevegelse fra punkt til punkt. Det andre rommet, lite og kvadratisk, hadde medium tempo, og aktørene skulle holde hvert punkt som i frysposisjon. Starten på neste bevegelse var på felles impuls. Det tredje rommet, stort og kvadratisk, hadde ekstremt høyt tempo, sprint fra punkt til punkt. I dette rommet gjaldt *kinesthetic response*: Aktørene sto fritt til å bevege seg på egen impuls eller på impuls fra de andre.

Aktørene brukte god tid på å øve inn denne koreografien. Jeg valgte å bruke tid for at aktørene skulle bli kjent med topografien fra punkt til punkt, de ulike tempi og plasseringer i forhold til hverandre i scenerommet, og en følelse av felles impuls i rom nummer 2 og autonome impulser i rom nummer 3. Denne innøvingen foregikk for en stor del på aktørenes eget initiativ, mens jeg observerte dem med henblikk på presisjon i tempo og ga dem tilbakemeldinger på dette.

I det øyeblikket jeg opplevde at aktørene var trygge på koreografien, gjorde aktørene koreografien til musikken *An Unanswered Question*, et modernistisk orkesterverk av den amerikanske komponisten Charles Ives. Jeg var bevisst på at aktørene på dette tidspunktet kjente gangen i bevegelsene eller forløpet i sekvensene, og at de var bevisste på kontraster i tempo hele koreografien igjennom. Jeg var opptatt av at aktørene ikke i for stor grad skulle overlate «styringen» til impulsene fra musikken, men at de skulle være mer eller mindre autonome i sitt fysiske arbeid før jeg la musikken oppå som en ny dimensjon.

Det er forskjell mellom open viewpoints som trening, og viewpoints for å utvikle scenisk materiale til bruk i forestilling. I open viewpoints kan jeg benytte musikk eller

soundscapes for aktivt å introdusere spesifikke impulser for aktørene. Musikk med ulik intensitet, rytme, assosiasjoner, fungerer for å åpne for ulike bevegelsesimpulser hos aktørene, som kan velge enten å følge assosiasjonene i musikken eller gjøre noe helt motsatt. Aktørene kan arbeide med en slags *kinesthetic response* til musikken. Musikken er da til hjelp for aktørene til å trene på ulike typer bevegelseskvaliteter og nyanser i en bevegelse. Når vi jobbet med viewpoints for å utvikle scenisk materiale som jeg ønsket å ta med i forestillingen, var jeg opptatt av at aktørene skulle ta styringen over sitt eget bevegelsesarbeid uten at de jobbet under føringer fra et så sterkt virkemiddel som musikk. Jeg ville at aktørene skulle arbeide med impulsene i sin egen kropp og fra hverandres kropper, og med veiledninger fra meg, over en lengre periode, for å bli autonome eller selvstendige i sin koreografi.

Selv kjenner jeg *An Unanswered Question* svært godt, og har hørt verket framført tidligere i ulike sammenhenger, og jeg får noen klart melankolske assosiasjoner når jeg lytter til musikken. Jeg har en forventning om at andre som hører musikken kan få lignende assosiasjoner. Samtidig ønsker jeg ikke å påføre mine private assosiasjoner til aktørenes sceniske arbeid. Jeg ønsker tvert imot å bli overrasket av noe aktørene gjør. Aktørene var fremdeles i begynnelsen av sin reise inn i viewpoints: Jeg ønsket derfor å bruke tid på å framheve ulike viewpoints i det fysiske arbeidet aktørene gjorde med *Propaganda* før jeg tilførte musikk eller andre virkemidler.

Da vi avsluttet dagen med check-out bemerket Kristin og Martine noe fra 3x5 minutter open viewpoints på starten av prøven: Nemlig at de opplevde at det var en litt ufokusert start, at de ikke var helt «på nett». Kristin sa også at hun «merket at det var nesten en uke siden sist vi hadde jobbet sammen»<sup>12</sup>. Disse refleksjonene understreker viktige egenskaper ved viewpoints-trening. For det første, at frie improvisasjoner eller open viewpoints, i kombinasjon med at jeg deler noen observasjoner og kommentarer

---

<sup>12</sup> Aktørenes bemerkninger fra check-out er kun dokumentert ved mine egne notater etter prøven.

fra mitt utenfra-perspektiv, fungerer som en effektiv bevisstgjøring av både aktørens individuelle tilstedeværelse og felles tilstedeværelse som gruppe. For det andre, at viewpoints-treningen bidrar til å utvikle en forståelse av eller følelse av hvilket potensial akkurat disse tre aktørene har som ensemble. Med andre ord, viewpoints er ikke bare noe man lærer seg for å kunne bruke ulike typer impulser i et fysisk improvisasjonsarbeid. Det er like mye en kontinuerlig påminnelse om eller referanse til *dette unike ensemblet*; hvem er Kristin-Martine-Jan Ivar i samspill med hverandre og i dialog med Carl Anders? Etter at prosjektet var avsluttet, har de delt noen refleksjoner omkring den kontinuerlige treningen. Når jeg har intervjuet aktørene etter at prosjektet var avsluttet, har jeg stilt dem det samme spørsmålet:

Hva er Viewpoints-trening til for?

Jeg oppfatter det som en måte å jobbe med rom og kropp (...) Og så var det også en fin måte å bli enda mer trygg på Jan Ivar og Kristin, dynamikken mellom oss tre (Martine Røys Nesbakk 2013).

Jeg vil si at på den ene siden er det en bevisstgjøring av egen kropp, hva den kan gjøre og brukes til, men også en veldig god ensembletrening for å bli mer samstemt som ensemble (Kristin Krogh Boge 2013).

Jeg vil beskrive det som en skuespillertrening for å bli ekstra observant, fokusert. Awareness. (...) Trening på observasjon, fokus, kondis! (...) Å være kroppslig tilstede. Og kjenne på de andre skuespillerne i rommet... Hvor er vi nå? Har vi kontakt med hverandre? (Jan Ivar Bårtvedt 2013).

Etter hvert ble jeg mer åpen for impulser. I forhold til begynnelsen [av prøveperioden]. Der jeg tenkte litt vel mye på meg selv, og deretter oppdaget hva de andre gjorde og så tok jeg den impulsen. Senere [utover i prøveperioden] tok jeg impulser tidligere, fordi jeg merket den før (Martine Røys Nesbakk 2013).

Anne Bogart sier at Viewpoints-trening binder SITI Company sammen etter perioder hvor de ikke har arbeidet sammen på en stund: I perioder når SITI Company er spredt mange forskjellige steder, hjelper viewpoints-øvelser aktørene til å finne kontakten med hverandre igjen: «It brings us back together when we have spent a period of time

apart from each other» (Anne Bogart, SITI Summer Intensive 2012). Det er kanskje mulig å hevde at viewpoints i praksis vil være unikt for hver gruppe eller ensemble, unikt for hver konstellasjon av mennesker som arbeider sammen og utøver viewpoints sammen. Det er dette jeg forsøker å beskrive ved å kalle prosessen for treningsbasert teater. Den fysiske og kreative treningen ensemblet har vært igjennom handler om å utvikle et scenisk språk eller et estetisk register som tilhører oss, som tilhører dette ensemblet. Øvelsene kan være de samme, og begrepene kan være de samme, men menneskene er unike, kroppene er unike. Viewpoints-trening handler ikke om å trene aktører til en bestemt estetisk stil. Viewpoints-trening er unikt for hver enkelt av oss.

### **Treningsbasert teater**

Treningsbasert teater er mitt begrep på den delen av prosjektet som dreier seg om samarbeidet med de tre fra 3. september 2012 til 9. januar 2013. Kombinasjonen av Suzuki-trening og Viewpoints-trening gjør kroppen skjerpet og åpner den kroppslige kreativiteten. Gå-øvelsen *ashibumi* er fysisk ekstremt utfordrende, fordi aktørene må tvinge seg selv til å konsentrere seg om en presis utførelse av gå-formen mens kroppen samtidig blir presset på anaerob kapasitet. Statue-øvelsene, både sittende og stående, utfordrer balansen, kjernemuskulaturen og hurtighet i bevegelsene mellom statuene. Open Viewpoints er en metode for helt åpen improvisasjon. Aktørene er prisgitt de impulsene til bevegelse de kan hente fra sin egen kropp eller fra hverandre i rommet. Derfor er det veldig gunstig å gjøre Suzuki-trening først; ikke fordi det er en direkte overføringsverdi fra Suzuki til viewpoints, men fordi Suzuki-øvelsene er såpass fysisk krevende at de vekker opp den kroppslige beredskapen. Det er ikke bare en oppvarming, men det er en kroppslig aktivering.

Suzuki-øvelsene er harde, skarpe, bestemte. Det er en ferdig oppsatt form, en streng formalisme. En instruktør må ha evnen til å observere bittesmå detaljer hos aktørene og kontinuerlig presse aktørene til stadig høyere presisjon i øvelsene. Open Viewpoints er åpent, flytende, nysgjerrig. Den eneste regelen er at det er ingen faste



regler, kun impulser i hvert enkelt øyeblikk. En instruktør må ha evnen til å etablere trygge rammer for improvisasjonsarbeidet, og se og lytte åpent og konsentrert til det aktørene gjør. Samtidig er det et element av bestemthet også i Open Viewpoints. Aktørene må arbeide med stor konsentrasjon. Instruktøren må gi aktørene tilbakemeldinger for at de skal kunne utvikle seg og legge merke til flere nyanser i sitt bevegelsesarbeid. Og det er et element av viewpoints i Suzuki-trening: Det må være en trygg atmosfære i rommet, og aktørene utforsker ulike impulser fra de ulike øvelsene.

Med utgangspunkt i kunnskap om arbeidsmetoder i devised theatre og kunstbasert forskning og med en særskilt interesse for Viewpoints-metoden og Suzuki-metoden kan jeg beskrive prosessen i DRA3191 som treningsbasert teater. I begrepet treningsbasert teater legger jeg viktigheten av kontinuerlig fysisk og kreativ trening for aktørens opplevelse og utvikling, trening som del av den kunstneriske utforskningsprosessen og trening som grunnlag for spillestil og form. Formålet med Viewpoints-arbeidet i dette prosjektet, er å lære de tre aktørene Viewpoints som en metode for å trene opp evnen til selvstendig å kunne improvisere fram bevegelsesmateriale eller koreografier i samspill med rom, lys, tekst og – aller mest vesentlig – i samspill med hverandre og med meg.

Det er altså ni Viewpoints som handler om kropp, tid og rom: Tempo, duration, kinesthetic response, repetition, shape, gesture, architecture, spatial relationship og topography. Av disse ni er det kanskje særlig fire som har vist seg å være framtrødende i utviklingen av forestillingen: Spatial relationship, shape, duration og tempo. Fra forestillingens perspektiv vil jeg beskrive den langsomme og lavmælte intensiteten som et resultat av fokuset på duration og tempo, og det stiliserte fysiske uttrykket som et resultat av arbeidet med shape og spatial relationship.

Jeg omtaler fire Viewpoints som framtrødende i forestillingen, men det er bare halve sannheten. Egentlig er det bare en tredjedel av sannheten, for to andre poenger er det viktig å peke på. For det første er flere Viewpoints også framtrødende av de som handler om aktørens stemme, for eksempel volume, acceleration/deceleration, timbre

og silence. For det andre, den siste tredjedelen av sannheten: Selv om enkelte Viewpoints nok kan være mer framtrødende i forestillingen, og for så vidt også mer relevante i scenepøver, er alle ni Viewpoints vesentlige i den kontinuerlige treningen.

Viewpoints som metode for skuespillertrening handler om å utvide og på samme tid å finjustere oppmerksomhet og kroppsbevissthet i scenisk arbeid (Bogart og Landau 2005:8). I teorien er det mulig å skille ni ulike Viewpoints fra hverandre, men i praksis henger alle sammen. Det vil si at det er mulig å peke på øyeblikk i forestillingen hvor Shape er det mest åpenbare Viewpoint, for eksempel i *Scene 2 A Tribute To Anti-Soviet Propaganda*. Men i scenepøvene hvor denne scenen er bearbeidet, forandret og justert, er presisjonen i aktørens Shapes nært knyttet til Viewpoints som Gesture, Duration, Tempo og til og med Kinesthetic Response. Og enda lengre tilbake i tid, fra den prøven der *Anti-Soviet Propaganda* ble til, mener jeg at alle Viewpoints er likeverdige. Det er nemlig forståelsen av Viewpoints, den kroppsliggjorte forståelsen, som åpner for den tilstedeværelsen som gir følelsen av kvalitet til en improvisasjon.

# Tre-null-tre-seks-to-fem

I *Tjueandre juli – én dag – mange historier* har aktørene og jeg arbeidet med mange ulike teksttyper; etnografisk, biografisk og auto-biografisk materiale, og vitenskapelige kilder fra ulike fagfelt. Mangfoldet av kilder kan sees i tråd med arbeidsmåten *verbatim theatre*, som tar opp i seg mange ulike stemmer eller perspektiver (Hughes 2011:92). Vi har lest tekster som er skrevet av overlevende fra Utøya eller frivillige hjelpere i redningsaksjonen. Eksempler er *Jeg lever, pappa* av Siri Marie Seim Sønsteli og Knut Sønsteli (2011), og *Med livet som innsats* av Aase Margrethe Juvet og Bjørn Juvet (2012). Vi har også lest tekster som er skrevet av samfunnsforskere og journalister, og som har en mer kommenterende og perspektiverende funksjon. Eksempler er *Har rosetoget gått?* (Wollebæk et al. 2012), *Massemorderens private e-poster* (Stormark 2012) og *Når katastrofen rammer* (Ripley 2008). Noen tekster kommer fra aktørene selv: Når det gjelder reflekterende tekst fra aktørene i scene 1 *Introduksjon til tema*, er disse sekvensene arbeidet fram gjennom prøveperioden og anvendes i forestillingen etter aktørenes samtykke. For øvrig er tekstgrunnlaget til scene 2, *A Tribute To Anti-Soviet Propaganda*, skrevet av Carl Anders Hollender.

Med utgangspunkt i 22/7 som det overordnede tema for utforskning, har jeg hentet ut en del skriftlige kilder som behandler 22/7 enten i et auto-biografisk eller selvopplevd perspektiv, eller i et etnografisk, kommenterende perspektiv. Dette har særlig vært bøker, utgitt i 2011 eller 2012. Etter hvert som jeg har hentet flere og flere bøker fra universitetsbiblioteket ved NTNU har jeg blitt kjent med hvilken hylle jeg skulle gå til, og jeg festet meg ved ett bestemt hyllenummer: 303.625. Ved nærmere undersøkelse kunne jeg finne ut at 303.625 er Dewey-nummeret til all litteratur som tar for seg hendelsen 22/7-2011. Det gikk opp for meg at kildesøk ikke ville bli et spørsmål om å lete rundt i kriker og kroker etter en bok eller to som kanskje kunne være relevante. Tvert imot; på halvannet år etter terroren har det blitt utgitt et stort antall bøker av

norske forfattere, og min oppgave ble først og fremst å velge ut de aller mest relevante og interessante tekstene.

Aktørene har fått velge ut noen bøker som de har lest i utenom de felles prøvene. Aktørene har gjort dette valget ut fra hvilke bøker jeg først har presentert for dem. I prøver/samtaler som jeg har hatt individuelt for aktørene, har jeg bedt dem om å lese høyt fra noen passasjer som de har festet seg spesielt ved eller som de synes var særlig interessante. Jeg har deretter tatt bøkene tilbake, og bokstavelig talt skrevet av de tekstpassasjene som aktørene valgte. Dette har jeg gitt tilbake til aktørene, som har arbeidet med tekstene som monologer/scenetekst. Dette arbeidet har vært konsentrert til det jeg kaller FASE 2, altså omtrent midtveis i prøveperioden, hvor mye tid er brukt til individuelle prøver med hver av aktørene.

Tekstmaterialet, og særlig det auto-biografiske tekstmaterialet, er tatt ordrett fra kildene og inn i scenisk utprøving. Dette er en metode for arbeid med tekst og scenetekst som den teaterfaglige litteraturen beskriver som *verbatim theatre* (Reinelt 2012, Hughes 2011). I *Performance in a time of terror* definerer Jenny Hughes *verbatim theatre* som en ordrett gjengivelse av menneskers levde erfaringer, vitnesbyrd og intervjuer (2011:92). Det er interessant å peke på at Hughes framhever to særskilte kjennetegn ved *verbatim theatre*: For det første, at metoden legger opp til en prosess der aktørene kan være delaktige i utvelgelse av materiale og medskapende i den sceniske utprøvingen. For det andre, at *verbatim theatre* har sitt største potensial i arbeid med traumer, kriser og avmakt.

I møte med ubegripelige katastrofer og traumer kan det være vanskelig å sette ord på opplevelsene. I neste rekke – i møte med skildringer av Norges verste terroraksjon siden Den annen verdenskrig – kan det være vanskelig å se for seg hvordan slike tekster kan bli iscenesatt eller dramatisert. Det er tekster skrevet av terrorofre og som skildrer svært dramatiske situasjoner og har en stor retorisk tyngde. Det er her etikk møter estetikk: Aktørene bærer tekster om 22/7 med seg inn på scenen ved å – for å si det litt forenklet – stå rett opp og ned og framsi teksten. Janelle Reinelt beskriver

tilsvarende i arbeid med dokumentarteater om en rettssak etter et rasistisk motivert mord i England i 1993: «I don't give a damn about the manipulation of facts and evidence, this thing, this horrible thing, DID HAPPEN, and it must be enough to clearly, persuasively, SAY SO» (Reinelt 2012:39, forfatterens uthevinger).

I akademiske diskurser gjelder tydelige regler for bruken av åndsverk og sitering av skriftlige kilder. Det er vesentlig å skille mellom andres tankegods og materiale, og egne analyser og forståelser. Helt sentralt er også nøyaktige referanser til ulike kilder. Ikke bare den faktiske bruken, men også forskerens forståelse eller tolkning av en kilde, må være enkelt etterprøvbart. I *Tjueandre juli – én dag – mange historier* blir ulike skriftlige kilder tatt inn i forestillingen som replikker for aktørene; som det gjøres også i andre forskningsforestillinger. Det virker mindre eksplisitt hvilke regler for referering som gjelder i en slik muntlig formidlingsform enn i en «tradisjonell» akademisk, skriftlig form. Ut fra veiledning og ut fra det som later til å være praksis hos andre innen det fagmiljøet som jeg tilhører ved Institutt for kunst- og medievitenskap ved NTNU, er det noen retningslinjer å forholde seg til. For det første er et nokså klart krav om at man i programteksten angir hvilke kilder som er brukt i forestillingsarbeidet. For det andre er det en tommelfingerregel å gi en form for muntlig henvisning til sentrale kilder, særlig dersom de blir eksplisitt sitert.

Når det gjelder *Jeg lever, pappa* av Siri Marie Seim Sønsteli og Erik H. Sønsteli (2011) og *Med livet som innsats* av Aase Margrethe Juvet og Bjørn Juvet har jeg valgt å gå utover det som er påkrevet akribi. Jeg har før forestillingen ble vist underrettet de respektive forlag via e-post og gjort rede for forestillingens tema og konteksten for bruken av tekstutdragene. Dette har jeg gjort av to grunner: For det første, at forfatterens fornavn blir nevnt i forestillingen i sammenheng med tekstutdragene. For det andre, at disse kildene skildrer sterke personlige opplevelser som ligger nært forestillingen i tid og kulturell kontekst. Auto-biografiske tekster og etnografiske/samfunnsvitenskapelige kilder her hentet fra utgitte bøker og behandles som åpne kilder.

Hvorvidt *Tjueandre juli – én dag – mange historier* bidrar til å avklare eller utfordre reglene for akribi innen kunstbasert forskningspraksis kan muligens være et spørsmål for videre diskusjon. Dette er kanhende også en kontinuerlig utfordring innen kunstbasert forskning generelt. Som prosjektleder har jeg blitt konfrontert med forskjellen mellom tydelige formelle retningslinjer i skriftlig sammenheng og mer uklare krav i det praktiske, kunstneriske arbeidet. Prosjektet dokumenterer og presenterer i programteksten hvilke kilder som anvendes i forestillingen, henviser muntlig til de mest sentrale kildene på en estetisk velegnet måte, og går så langt i å søke godkjenning fra rettighetshavere som det er praktisk mulig.

# Tekst, kropp, bølgeskulp, hjerteslag

I den følgende forestillingsanalysen vil jeg ta utgangspunkt i tre scener i *Tjueandre juli – én dag – mange historier*, gjøre rede for scenenes innhold og virkemidler og analysere scenene i et postdramatisk perspektiv. Fokus i analysene er på indre dramaturgiske forhold; tekstgrunnlag, virkemidler, spillestil og intensitet. Jeg har valgt ut tre scener som eksemplifiserer ulike ytterpunkter i forestillingsforløpet; én scene der kroppen og den fysiske spillestilen er framtrødende, én scene hvor tekstmaterialet står i sentrum, og én scene som illustrerer kombinasjonen av tekst, kropp. Der hvor jeg anser det som spesielt interessant, drøfter jeg også hvordan disse sceneeksemplene står i forhold til andre scener i forestillingsforløpet.

Jeg anbefaler leseren underveis å bla fram og tilbake mellom dette kapitlet og forestillingens manus, som ligger til sist som vedlegg. For enkelhets skyld gjengir jeg her scenene i den rekkefølgen de ble spilt i forestillingen:

Scene 4: Russisk folketone a capella.

Scene 1: Introduksjon til tema.

Scene 2: A Tribute To Anti-Soviet Propaganda.

Scene 3: Ekspertdebatt: Den offentlige historien om 22/7.

Scene 5: Aase Margrethe og Kavitiraa.

Scene 6: Våpen og onde hensikter del 1.

Scene 7: Når katastrofen rammer: Fryktens fysiologi.

Scene 8: Våpen og onde hensikter del 2.

Scene 9: Sinnet og traumet.

Scene 10: Våpen og onde hensikter del 3.

Scene 12: Sosialdemokratiet i oppløsning.

## Scene 2: A Tribute To Anti-Soviet Propaganda

Aktørene går bak sløret på venstre side, alt lys går ned og det blir helt mørkt. Fra scenerommet høres svakt lyden av strykeinstrumenter som spiller en langsom melodi. Etter en stund ses en av aktørene i et svakt lys til venstre, deretter en annen aktør til høyre, og etter hvert ses alle aktørene i et meget svakt lys. De beveger seg langsomt mot midten av scenerommet. Lyset blir sterkere og aktørene står samlet på midten. Plutselig mørkt. Så lys, og aktørene står i nye posisjoner, som i tablå. Flere lysskift og nye tablåer. Tilbake, samlet på midten, framsier aktørene etter tur ord som demokrati, åpenhet, kjærlighet, mens de strekker ut armene og lager statuer med kroppen. Plutselig løper aktørene til hver sin kant av rommet, og det er et sterkt lys fokusert mot ni punkter i rommet. Nye statuer med kroppen. Så løper de igjen. Etter en stund samles de nok en gang på midten, og det blir gradvis mørkt igjen samtidig med at musikken slutter (Fra vedlegg *Forestillingsmanus*).

*A Tribute To Anti-Soviet Propaganda* er et dikt skrevet av Carl Anders Hollender i 2012, og diktet danner tekstgrunnet for scene 2 i forestillingen.

Demokrati!  
Åpenhet!  
Verdighet.  
Respekt.  
Vennskap.  
Trygghet.  
Tilhørighet.  
Kjærlighet.  
Beredskap.  
Tillit.  
Rettsikkerhet.  
Sameksistens.  
Utbedring.  
Læringspunkter.  
Framtid.  
Fellesskap.  
Toleranse.  
Og så videre...

I denne scenen gjør aktørene bruk av en fysisk stilisert spillestil, basert på prinsippet *jo-ha-kyu* (Bogart&Landau 2005:148ff, se for øvrig teoriavsnittet om Viewpoints for en redegjørelse for begrepet *jo-ha-kyu*). Aktørene starter med ekstremt langsomme bevegelser, som til å begynne med ikke er synlige for publikum fordi scenerommet ligger i mørke. Gradvis kan aktørene skimtes i et meget svakt lys – her er de lyse materialene i aktørenes kostymer tydelig til hjelp for å øke synligheten i det svake



lyset. De beveger seg i et bestemt mønster (topografi), og publikum ser aktørene én etter én på ulike punkter i scenerommet. Aktørene beveger seg i et ekstremt langsomt tempo. I følge Hans-Thies Lehmann er langsomt tempo ett vesentlig kjennetegn for postdramatisk teater: «Among the series of images of the body that can be considered as symptomatic for postdramatic theatre is the technique of slow motion» (2006:163). Etter hvert som lyset blir sterkere, samles aktørene midt på scenen. Dette er scenens *jo* eller eksposisjon. Deretter går scenen over til *ha*-fasen: Spenningen øker ved bruk av lys av og på for å skape ulike tablåer. Aktørene gjør ulike «shapes» i noen av tablåene. I det siste tablået blir aktørene stående i hver sin «shape» mens de i fellesskap framsier diktet. Etter at diktet er ferdig, kommer overgangen til *kyu*-fasen: Aktørene tar sats og springer til utkantene av scenerommet, hvor de gjør nye «shapes», og fortsetter med å springe omkring til nye punkter på scenen før de til slutt samles igjen på midten.

Diktet i *Scene 2 A Tribute...* er inspirert av en teknikk benyttet av Aleksandr Kamenskij for å omgå myndighetenes sensur av regimekritiske dikt i Sovjetunionen under Josef Stalin<sup>13</sup>. Teknikken var å skrive dikt i avisen som listet opp kommunistiske slagord og overskrifter som *Kameratskap! Skål for arbeiderhelten! Industrisuksess! Overflod på kollektivbruket!* og deretter avslutte med en siste strofe – som er like ironisk som den er diskret – *Et Cetera...* Dikterens poeng er at verdier som finnes i samfunnet kan bli framhevet av politikere og andre i offentligheten gjennom symboltunge slagord som ikke egentlig beskriver den jevne borgers hverdag.

Etter 22/7 har Norge hegnet om verdier som åpenhet og demokrati. Det er ikke målsetningen i *Tjueandre juli – én dag – mange historier* å ironisere over disse verdiene – langt i fra. Men kommentatorer, journalister, samfunnsforskere og politikere peker på de spenningene som ligger i å forsøke å fylle slagordene med innhold. Flere samfunnsaktører lener seg på disse verdi-begrepene for å gi status til sin

---

<sup>13</sup> Inspirert av TV-dokumentaren *Art of Russia*, produsert av BBC, 2009, Karen McGann produsent.

egen sak, med argumentasjoner som at «Statsministeren har sagt at vi skal ha mer demokrati og mer åpenhet, derfor...» Det er nokså åpenbart at disse verdiene, disse ordene, har fått en fornyet og forsterket kraft etter 22/7. Ulike budskap som tar disse ordene i bruk tilfører sin sak større tyngde i samfunnsdebatten på grunn av den enorme terroren. Det som ligger til grunn for *A Tribute To Anti-Soviet Propaganda* er om bruken av disse symbolske ordene fremmer en monologisk maktdiskurs. Scenen forsøker å peke på noen rifter og åpninger i det offentlige narrative, for å gi rom for et større mangfold av historier og en større grad av flerstemmighet.

Det er to virkemidler det er verdt å framheve i *A Tribute*. Det første virkemidlet som gjør seg gjeldende i denne scenen er avspillingen av *The Unanswered Question* av den amerikanske komponisten Charles Ives. Dette er et modernistisk orkesterverk fra 1906. Det «ubesvarte» spørsmålet, spørsmålet om meningen med menneskets eksistens, er verkets filosofiske tema. Musikken sammenstiller tonal og atonal musikk, og strykeinstrumenter, treblåseinstrumenter og en solotrompet spiller i tre ulike tonearter og tempi. Det vesentlige med anvendelsen i denne scenen er at jeg opplever at verket, med sine ulike tonaliteter, skaper en spenning mellom harmoni og kaos. Med 22/7 som bakteppe kan dette uttrykkes mer eksplisitt som spenningen mellom én felles offentlighet og utallige personlige historier. I en enda bredere forstand kan verket sees som en musikalsk illustrasjon av forestillingen som sådan: Spenningsfeltet mellom Norges felles, offentlige historie om 22/7, og de dyptgripende menneskelige opplevelsene og historiene om unike og ulike minner og mén fra den dagen. Jeg opplever at samfunnets felles historie, den ubøyelige, permanente nasjonens verdige sorg, blir uttrykt gjennom strykernes harmoniske (om enn melankolske) melodi. Solotrompeten som krasjer inn i strykerne, og treblåseinstrumentene med sine innstikk i stadig økende atonalitet, uttrykker spenningen mellom norm og avvik, mellom det offentlige og de individuelle, mellom orden og ødeleggelse.

Det andre virkemidlet jeg vil peke nærmere på, er lyssetting. Scenen starter og slutter i mørke, men i mellomtiden utgjør lyssettingen i denne scenen en slags oppsummering eller kortversjon av lyskonseptet for forestillingen som helhet. Etter at *The*

*Unanswered Question* har blitt avspilt i litt over 30 sekunder og har etablert lydsiden av Scene 2, kommer meget svakt lys på aktørene, én etter én. Dette er i *jo*-fasen av scenen. Lyset er da så svakt at publikum kun ser konturene eller omrisset av aktørene. Lyset blir sterkere i det aktørene samles på et felles punkt midt i scenerommet, og punktet framheves også av en profilkaster som markerer en sirkel av lys på gulvet. Denne lyssirkelen kommer av og på for å skape skillet mellom de ulike tablåene, som er scenens *ha*-fase. Når aktørene springer ut av det siste tablået kommer det straks på ni sterke lyskastere i taket, som skaper ni punkter av lys ned på aktørene. Dette er scenens *kyu*-fase. Aktørenes raske transport ut til kantene av scenen, i kombinasjon med en rask overgang til et sterkt lys fra ni punkter i taket, sprenger scenerommet eller «åpner» scenerommet til yttergrensene. Scene 2 avsluttes ved at lyspunktene går av ett etter ett og gradvis innskrenker aktørenes bevegelsesrom, før aktørene til slutt ender tilbake midt på scenen.

*Tjueandre juli – én dag – mange historier* utforsker hvilke narrativer som ligger bakom den offentlige versjonen av 22/7. *Scene 2 A Tribute To Anti-Soviet Propaganda* presenterer denne intensjonen gjennom en nøytral, kald oppramsing av verdi-ordene. Dette blir stilt sammen med aktørenes statuer eller «shapes» som er ekspressive tolkninger av meningsinnholdet i disse ordene. Oppramsingen av verdi-ordene avrundes med «Og så videre...». Scenen er ikke ment som direkte kritikk mot norske myndigheter, i motsetning til regime-kritiske diktere i Sovjetunionen som scenen er inspirert av. Scenen setter derimot fingeren på det faktum at Norges felles verdier blir nevnt og repetert og blir del av en «opplest og vedtatt» fortelling om hvordan det norske samfunnet har håndtert konsekvensene av terrorangrep mot oss. Men flertallet av oss *var ikke engang der*: De fleste av oss ble heldigvis ikke rammet av bomben, de fleste av oss opplevde heldigvis ikke massakren. Og de fleste av oss forstår egentlig ikke så veldig mye om hvordan ungdommene ute på øya opplevde å måtte flykte fra en mann som skjøt på dem med maskingevær og som drepte mange av vennene deres. Scenen har lav intensitet, men høyt nivå av spenning eller motstand. Lydsiden er lavmælt, og samtidig kontrastfylt. Lyssettingen framhever motsetninger som opplyst/uopplyst, åpen/lukket. Teksten peker på storsamfunnets makt til å forholde seg

til ett «felles» narrativ, og aktørenes fysiske spill og gester antyder at den offentlige versjonen av historien ikke er den eneste riktige.

### **Scene 6: Våpen og onde hensikter del 1**

I denne scenen står den ene kvinnelige aktøren på et punkt foran i scenerommet på venstre side. Hun forteller om hva som foregikk under massakren på Utøya, om skyting, panikk og flukt omkring på øya. Aktøren snakker langsomt og med lav stemme. Lyden av pulsslag høres svakt. De to andre aktørene står bak på scenen og gjør en langsom bevegelsessekvens.

«Våpen og onde hensikter» er et sitat hentet fra *Jeg lever, pappa* av Siri Marie Seim Sønsteli og Erik H. Sønsteli (2011). Denne boka ble lest av en av aktørene i oktober 2012, og jeg skrev en monolog som ordrett («verbatim») gjengir tekstpassasjer som hun valgte ut. Monologen baserer seg utelukkende på tekstpassasjer skrevet av Siri Marie Seim Sønsteli. I denne scenen er selve teksten i sentrum, historien som blir direkte gjenfortalt i teksten er meningsbærende. Tekstutdraget fra *Jeg lever, pappa* blir benyttet i scene 6, scene 8 og scene 10 i *Tjueandre juli – én dag – mange historier*. Tekstutdraget er delt opp i tre separate scener, som blir utfyllt og kommentert av andre scener imellom i scene 7 og scene 9. I *Jeg lever, pappa* skriver Siri Sønsteli om massakren på Utøya, om hvor hun selv befant seg hen, og om hvordan hun løp omkring på øya for å komme vekk fra skuddene. Det følgende sitatet er en gjengivelse av tekstutdraget som blir brukt i scene 6:

Smellene var korte, skarpe. Først tre, så tre til.

Pause.

Det kommer ikke flere skudd. Jeg kjenner at pusten min går raskt.

Det lyser forvirring og redsel av folks øyne.

Så smeller det igjen. Høyt.

Jeg befinner meg midt i en gruppe paniske ungdommer.

Mange klamrer seg til hverandre, og en del skriker høyt.

Et ubeskrivelig kaos. En voldsom redsel.

Nå er jeg helt sikker. Nå er jeg helt sikker.

Det befinner seg noen med våpen på Utøya.

Våpen og onde hensikter.  
Alle setter kursen inn mot skogen. I full fart.  
Også jeg. Det er bratt, vått og glatt, men det betyr ingenting.  
Jeg kaster meg utfor en bratt skråning.  
Hvor skal jeg løpe?  
Jeg aner ikke hvor på øya jeg er. Folk løper i alle retninger.  
Det er ingen steder å gjemme seg!  
Jeg må videre, ned til vannet. Hjertet hamrer i brystet.  
Durringen i telefonen min bråker.  
Det er stille rundt oss, så vibreringen høres godt.  
Den er rett og slett farlig.  
Den kan bli fanget opp, røpe hvor vi skjuler oss.  
Jeg må stå helt stille, for regnjakken knitrer  
når den kommer inntil fjellveggen.  
All bevegelse skaper lyd, og all lyd skaper fare.

*Jeg lever, pappa* forteller om svært sterke opplevelser på Utøya den 22/7-2011, som får noen bestemte følger for iscenesettelsen av teksten. Sønstelies skildringer er saklige og konkrete, ikke emosjonelle eller melodramatiske, men situasjonens grusomhet og størrelsesomfang gjør allikevel at det brenner i teksten. Jeg tror det ligger som en taus kunnskap, en stilltiende enighet, at det er nødvendig å ta fatt i teksten med stor grad av varsomhet. I iscenesettelsen i teaterrommet vil dette si å framføre teksten sånn som den er skrevet, lavmælt, saklig, la ord for ord ligge i rommet. Det er derfor aktøren framsier teksten langsomt og med lav stemme. Spillestilen er ikke ment som «spill» med noen form for naturalistisk innlevelse eller som en psykologisk motivert gestaltning av historien, men aktøren er en bærer av teksten.

Selv om aktørens spill er ment å gi teksten fokus, er det også noen andre virkemidler som er aktive i å berike eller komplementere aktøren og teksten i scene 6. Dette er ikke grep som framhever historien i teksten, men som er ment å skape en undertone av spenning eller motstand, som skal tilføre noe mer og noe annet enn aktøren og teksten alene. Aktøren står plassert nokså langt fram i scenerommet, like bak sløret av tyll. Hun forteller historien henvendt rett framover mot tyllstoffet, som om hun snakker til en vegg. Hun snakker ikke til de andre aktørene, og selv om hun står henvendt frontalt mot publikum snakker hun ikke direkte til publikum heller. Dette er noe av konseptet for iscenesettelsen av historiene om overlevende fra Utøya; selv om noen av de overlevende har fortalt sin historie, er spørsmålet hvorvidt vi som ikke engang var der

har forstått eller tatt inn over oss opplevelsene av massakren og sporene av massakren. Aktøren er belyst nesten rett ovenfra, som er ment å gjøre aktøren visuelt mindre av størrelse, for å framheve sårbarheten i teksten. Det skaper også en viss fremmedgjøring, at ikke aktøren står i en naturalistisk, behagelig lyssetting. Lyssettingen peker derimot på avstanden eller gapet mellom de som var på Utøya og opplevde massakren og vi som ikke var der.

Under hele scene 6 høres svakt lyden av pulsslager. Når det gjelder lydsiden så er scene 6 en del av en større lyd-dramaturgi som jeg vil gjøre rede for i sammenheng med to andre scener forut for scene 6. I scene 2 *A Tribute To Anti-Soviet Propaganda* høres *The Unanswered Question*. Denne lydsiden angir assosiasjoner til noe melankolsk, og samtidig et spenningsforhold mellom det tonale og det atonale. Lyden i scene 2 opererer på et samfunnsplan, et kontekstuellet plan, som sier noe om sammenhengen og samtiden som historiene fra Utøya eksisterer i. I scene 5 *Aase Margrethe og Kavitiraa* høres lyden av bølgeskvulp, som er ment å gi assosiasjoner til strand og vann. Dette er et lydkontentum som nærmest direkte illustrerer eller dobler meningsinnholdet i scene 5, nemlig historien om campingturister som reddet i land ungdommer som svømte fra Utøya. I scene 6 høres lyden av pulsslager, som kan gi assosiasjoner til stress, angst og panikk. Dette lydkontentumet kan sies å illustrere meningsinnholdet i teksten, men står samtidig i kontrast til aktørens spillestil og stemmebruk i denne scenen. Lyden har en dramaturgi i scene 2, scene 5 og scene 6, fra bredt til smalt eller fra det store til det lille. Lyden går fra å betegne den samfunnsmessige konteksten til historiene om Utøya, via en bestemt geografisk assosiasjon til hvor massakren fant sted hen, til endelig å trenge inn i selve menneskekroppen. Lydens utvikling kulminerer i det intime, fysiologiske; lyden av hjertet som slår, og denne lyden holdes over lang tid i scene 6 og videre i scene 7 og 8.

## Scene 9: Sinnet og traumet

Scene 9 er en iscenesettelse av et konglomerat av tekster, stemmer og historier. Tekstgrunnlaget i scene 9 er utdrag fra *Massemorderens private e-poster* av Kjetil Stormark (2012), sitater fra overlevende AUF-ere i *Har rosetoget gått? Den norske opinionen ett år etter 22. juli* (Wollebæk et al. 2012), sangtekster fra *Til ungdommen*, *En himmel full av stjerner* og *Mitt lille land* og innlegg på bloggen [utoyahelvette.blogg.no](http://utoyahelvette.blogg.no). Det følgende er en gjengivelse av om lag halvparten av tekstmaterialet som blir brukt i scene 9:

JAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!!!!

Tilregnelig!

Anders Behring Breivik,  
gleder meg til du skal råtne nå,  
i fred.

DU ER EN TAPER!

Kos deg med dine fire vegger og  
taper livet ditt.

Vet du hvor mange som hater deg,  
eller?

Du drepte kompisen min!

Håper du dør i fengsel!

FUCK YOU!

Det er veldig frustrerende å være  
berørt

uten å få informasjon.

Veldig tøft å være

syk

på grunn av dette

uten å vite hvilke rettigheter man  
har.

Får ikke juridisk hjelp.

Vi som var på landsiden

må selv jobbe for å få hjelp.

Mitt lille land...

Et lite sted.

En håndfull fred slengt ut

blant vidder og fjord

Kanskje du spør

i angst,

udekket,

åpen:

hva skal jeg kjempe

med

hva er mitt våpen?

Syke faen!

En himmel full av stjerner,

blått hav så langt du ser,

en jord der blomster gror,

kan du ønske mer?

Nå skal jeg endelig begynne å leve  
igjen,

og håper jeg slipper å se

det stygge ansiktet hans i avisa

lenger!

Han fortjener ingens

oppmerksomhet..

Han fortjener å bli glemt!!!

Selvsagt er du i avisen med en  
gang...

Gud bevare!

Du er så oppmerksomhetssyk at det  
er helt sykt.

Der hvor scene 2 er et eksempel på et stilisert kroppslig uttrykk, og scene 6 legger størst vekt på å bære fram tekst i seg selv, er scene 9 *Sinnet og traumet* en kombinasjon av meningsbærende tekst med stor tyngde med en fysisk stilisert spillestil. Aktørene jobber med høy energi og intensitet, de springer omkring. Noen ganger repeterer de shapes fra scene 2 *A Tribute...* I tillegg kan man kjenne igjen lyssettingen fra siste del av scene 2, hvor hele scenerommet er sterkt belyst slik at scenerommet åpnes opp til sin maksimale størrelse. Og i scene 9, som i siste del av scene 2, springer aktørene omkring fra punkt til punkt på scenen. Grepet med å knytte ett perspektiv eller én stemme til ett punkt ved hjelp av plassering og lyssetting i scenene 3, 4, 5, 6, 7 og 8 blir dermed utvidet til mange stemmer og mange punkter i scene 9. Likevel er aktørene fremdeles bakom sløret av tyll; det er fremdeles et hinder eller et gap mellom aktørene og publikum, mellom «oss» og «dem» eller mellom Utøya og verden utenfor.

Virkemiddelbruken når sitt klimaks i løpet av scene 9. I tillegg til at hele scenerommet er sterkt opplyst, er denne scenen det tidspunktet der lydsiden er sterkt framtreddende og nesten overdøver aktørenes stemmer. Det er en tung, dyp, murrende basslyd samt repetisjon av lyden av pulsslag fra scene 6 og 7. I scene 9 trekker volumet og voldsomheten i lydkontentumet i samme retning som intensiteten i aktørenes stemmer og fysiske spill. Kontrastene i scenen ligger i bruken av sangtekster: *Mitt lille land* og *Til ungdommen*. Disse sangtekstene blir sagt av aktørene med lav, nølende stemme.

Det er i denne malstrømmen av tekster, stemmer og lydkontentum at forestillingen peker på kaoset av historier og opplevelser i kjølvannet av massakren på Utøya. Lehmann skriver om denne typen sammenstilling av virkemidler i *Postdramatic Theatre*: «Text, voice and noise merge in the idea of a soundscape (...) creates a space of association in the mind of the spectator» (Lehmann 2006:148). Det er med andre ord snakk om at de ulike lagene eller dimensjonene i forestillingen – tekst, spill og virkemidler – trekker i samme retning. Men, det er ikke i betydningen at de ulike lagene dobler hverandre og dermed løper risiko for å utligne hverandre. Hensikten er i stedet at de til sammen skaper et uttrykk av turbulens, som symboliserer



spenningsforholdene mellom ulike narrativer som forestillingen som sådan befatter seg med.

Postdramatisk teater forholder seg ikke hierarkisk til tekst, men likestiller teksten sammen med aktørenes fysiske kropper og sceniske virkemidler. Det postdramatiske teatret dreier seg ikke lengre om konflikter og handling, men om presentasjon av temaer eller historier. *Tjueandre juli – én dag – mange historier* inneholder knapt dialog mellom rollefigurer: Selv om det er tre aktører på scenen hele forestillingen igjennom, og de framsier masse tekst, så snakker de nesten aldri til hverandre. Lehmann skriver om dette som en pluralisering eller et mangfold av stemmer: « (...) postdramatic theatre does not so much aim to make us hear the one voice of the one subject but rather realizes a dissemination of voices» (2006:148). I den grad det er relevant å bruke begrepet dialog, så er det en dialog mellom ulike stemmer eller narrativer, en dialog mellom forskjellige perspektiver på 22/7, og en dialog mellom ulike typer tekstmateriale og kilder. Men det er også en dialog mellom teksten og aktørenes tale, og aktørenes fysiske stiliserte formspråk. Aktørene beveger seg ofte i ekstremt langsomt tempo eller med gester og shapes som kommenterer og utdyper innholdet i tekstene.

Ved å sammenligne scene 6 og scene 9 så er det en kontrast i spillestil eller intensitet: Scene 6, som handler om Utøya, har lav intensitet, mens scene 9, som handler om etterdønninger etter massakren, har høy intensitet. Denne kontrasten finnes også i andre scener. Scene 7, som handler om menneskelige krisereaksjoner og kroppens respons på ekstrem frykt og stress, har lav intensitet. Scene 3, som handler om Norges offentlighet i tiden etter 22/7, har større grad av stilisert stemmebruk og spill. Det er en sammenheng mellom nivået av intensitet i spillestil og virkemidler, og nærhet til Utøya. Når forestillingen går tettere innpå tekstmateriale som skildrer selve massakren, er det lavere intensitet og mindre framtrædende virkemiddelbruk. Når forestillingen formidler tekstmateriale som tar for seg konsekvenser, narrativer, forskning og etnografiske kilder, er iscenesettelsen mer stilisert, eller virkemidlene er mer dominerende.

# **OPPSUMMERINGER**

### Fra 11. september 2001 til 22. juli 2011

*Teater om 22. juli? Er det mulig?* er skrevet våren 2013. Det finnes ikke teatervitenskapelig litteratur – ennå – som behandler scenekunst etter 22. juli, men det finnes litteratur som behandler scenekunst etter 11. september. Denne litteraturen har informert dette prosjektet på flere måter. For det første med tekstarbeidsmetoden *verbatim theatre*, som innebærer en ordrett formidling av kildene framfor en kunstnerisk bearbeiding av tekstmaterialet. For det andre, gir forestillingsanalyser i litteraturen dekning for at det er estetisk velegnet med en lavmælt, antydende spillestil i møte med dramatiske skriftlige beretninger om grusomme opplevelser. For det tredje, og dette har kanskje vært det vesentligste i mitt prosjekt; litteraturen om scenekunst etter 11. september tillater teaterutøvere å ivareta sine private og kontekstuelle etiske vurderinger i kombinasjon med å oppfylle forventningen om at kunst skal belyse samfunnsproblemer. Det kunstneriske motet ligger ikke i å stille sterkt kritiske spørsmål, og ligger ikke i å stå i diametral opposisjon til kulturelle strømninger. Det kunstneriske motet synes heller å ligge i viljen til å utforske sine egne etiske og tidsaktuelle meninger og holdninger i lys av vendepunkter eller overskridende hendelser i storsamfunnet som 22. juli eller 11. september. Det er denne dialogen mellom kunstneren og det nasjonale traumet – og refleksjonen gjennom og i det kunstneriske mediet – som gjør teater om 22. juli mulig.

### Aktørene og devised theatre

Ofte kan aktørenes livssituasjoner være utgangspunkt for devised theatre, særlig i et kunstpedagogisk prosjekt. Men det er historiene om AUF-ere som informerer forestillingens tema, ikke aktørenes egne livssituasjoner. Mitt masterprosjekt er kunstnerisk, ikke kunstpedagogisk. Har det allikevel vært et dilemma, at jeg på den ene siden er genuint opptatt av å legge til rette for at aktørene kan utfolde seg, og på den andre siden at jeg egenhendig tar avgjørelser både om valg av tema og om valg av arbeidsmetoder? Jeg har vært opptatt av at aktørene skal utvikle seg innenfor rammen av Viewpoints-trening og Suzuki-trening. For det første, så er det et poeng med prosessen at også aktørene lærer noe nytt om skuespillertrening. For det andre, så velger jeg å forfølge min interesse for 22/7 nettopp fordi, som Anne Bogart også

skriver om, regissørens personlige interesse er et avgjørende omdreiningspunkt. Jeg er i stand til å lede andre gjennom en kunstnerisk prosess så lenge jeg holder fast ved min egen interesse. Det er min magesfølelse forskningen baserer seg på. At jeg forfølger interessen for *22/7* handler ikke om at jeg bestemmer mer enn aktørene når det gjelder retningen på prosjektet eller innholdet i forestillingen. Det handler om forutsetningene for at jeg skal kunne lede vårt felles kunstnerisk skapende arbeid.

### Treningsbasert teater

Treningsbasert teater er et begrep hvor jeg forsøker å beskrive betydningen som kontinuerlig fysisk skuespillertrening og ensembletrening har for forestillingens innhold og uttrykk. Det er en grunn til at jeg aldri har tatt begrepet rollefigur i bruk: Rollefigur gir assosiasjoner til en skuespiller som gestalter eller tolker rollefigurer som Hamlet eller Hedda Gabler med basis i et konsept eller en dramatisk tekst. «Rollefigurene» i *Tjueandre juli – én dag – mange historier* er levende mennesker: De er AUF-ere, forskere, forfattere, og dessuten meg og aktørene selv. Å iscenesette historier om levende mennesker fordrer en annen tilnærming. Skuespillerne er ikke tolkere av en menneskelignende rollefigur, men bærere av levde erfaringer og nåtidige vitnesbyrd. Jeg har derfor valgt å omtale utøverne i prosjektet som aktører. Framfor å basere oss på et forhåndsskrevet manuskript eller ferdig uttenkt konsept, har aktørene og jeg arbeidet eksperimentelt og utforskende i teaterrommet. I den grad konseptuelle ideer har eksistert, har det vært ønsket om at aktørene med sin kreativitet og sine kropper skulle være retningsgivende for prosessen. Derfor har kontinuerlig trening vært avgjørende.

### Forestillingsanalyse og estetiske funn

Forestillingsanalysen er ikke en analyse fra et publikumperspektiv. Det er en refleksjon over det kunstneriske uttrykket etter at forestillingen er vist og avsluttet. Det er en refleksjon-etter-handling (jf. Schön 1983. Se Metode-kapitlet om forskerposisjon og den reflekterende praktiker). Det er vesentlig at jeg selv analyserer min egen kunstneriske praksis: En slik etter-refleksjon henger sammen med den eksperimentelle arbeidsmåten i prosjektet (jf. Kershaw 2009, Sullivan 2009. Se Metode-kapitlet om

kunstbasert forskning og eksperimentelle prosesser). Det er en egen-analyse over *Tjueandre juli – én dag – mange historier* som et resultat av en utforskende og skapende prosess. Det følgende er et forsøk på å utkrystallisere noen kunstneriske eller estetiske funn i forestillingen og i prosessen bakom:

For det første er en stillferdig og lavmælt intensitet tatt i bruk i iscenesettelsen av beretningene fra massakren. Aktørene nærmest står rett opp og ned og forteller om Utøya, og det er liten vekt på innlevelse eller naturalistisk tilnærming. Det er en stilisert fysisk spillestil. Stilisert – i den betydning at det ikke er skuespillerens gestaltning av en rollefigur som er intensjonen, men at aktørene bærer fram historiene med sin stemme og kropp. Dette kan sees i lys av drøftingen av spillestil i dokumentarteater og verbatim theatre (jf. Reinelt 2012).

For det andre er den stiliserte fysiske spillestilen relevant også i sekvensene som kommenterer demokrati-og-verdighets-diskursen i Norge etter 22/7. Den fysiske intensiteten øker i styrke i disse sekvensene; fremdeles ikke i noen naturalistisk innlevelse, men for eksempel i form av markert forhøyet stemmевolum eller meget raskt bevegelsestempo. Dette gjelder for eksempel i *scene 9 Sinnet og traumet* (se Analyse-kapittel).

For det tredje – og her møtes prosess og produkt – det er aktørenes trening som sceniske utøvere og ensemble som er fundamentet for valg av spillestil og for uttrykk. Viewpoints-trening og Suzuki-skuespillertrening utligner eller balanserer det ekstremt tungtveiende temaet som 22/7 må sies å være. Dette funnet – betydningen av kontinuerlig trening – henger sammen med valget av fysiske skuespillermetoder som viewpoints og Suzuki. Og spørsmålet man da vil stille seg er hva som er bakgrunnen for et slikt valg. Var det en slags hypotese om at viewpoints og Suzuki ville passe sammen med historier om AUF-ere? Var valget basert på teatervitenskapelige kilder som gjør rede for sammenhengen mellom skuespillertrening og scenisk uttrykk? Jeg må lene meg på Graeme Sullivan og praksisforskning som beveger seg fra det ukjente til det kjente (2009:49). For Sullivan bruker noen ord for å beskrive eksperimentell,

praksisbasert forskning, som oppsummerer også dette prosjektet: Intens konsentrasjon, intuisjon og – rett og slett – noen tilfeldigheter og uventede oppdagelser. Også Hans-Thies Lehmann skriver om viljen til å gå inn i et skapende arbeid selv med stor grad av usikkerhet eller uvisshet: «Theatre itself would hardly have come about without the hybrid act that an individual broke free from the collective, into the unknown, aspiring to an unthinkable possibility (...)» (2006:179).

Helt til slutt vil jeg kort oppsummere noen momenter fra arbeidet med *Tjueandre juli – én dag – mange historier* som etter hvert kan være relevant når flere norske teaterpraktikere forhåpentligvis vil befatte seg med historier om 22/7. For det første: På basis av den teaterfaglige kunnskapen og erfaringen man har, må man ta et skritt ut i et ukjent territorium. Man må våge å gjøre noen små feiltrinn underveis, og våge å stole på sin egen intuisjon, på sin egen etiske vurderingsevne og sin egen kreative utholdenhet. Men man må samarbeide med mennesker man stoler på, og oppsøke kritiske blikk som kan vurdere arbeidsprosessen utenfra.

For det andre: Det er mulig å ivareta kunstens rolle med å være kritisk. Men der hvor for eksempel forskningsrapporter og utredninger på sin side også kan være kritiske, kan teater og andre kunstformer noen ganger være både kritiske og direkte konfronterende. Å lage teater om Utøya med en intensjon om å sjokkere publikum er etisk åpenbart uforsvarlig. Temaet er nok altfor vondt og følsomt, og vil fortsette å være det lenge ennå. Dessuten ble vi kanskje maksimalt sjokkert av hendelsen i seg selv. Å lage kritisk teater om 22/7 vil heller si å eller formidle noen narrativer som ikke passer inn i den offisielle diskursen. Dette prosjektet har inkludert iscenesettelse av tekstmateriale som peker på et spenningsforhold mellom den offentlige historien om demokrati og verdighet og noen ulike individuelle stemmer som forteller om sinne, fortvilelse, aggresjon og hat. Det betyr at forestillingen forsøker å løfte fram noen stemmer som ikke blir så godt hørt i offentligheten. For som Lehmann skriver: «Postdramatic theatre is also theatre in an age of omitted images of conflict» (2006:183). Det betyr at teatret har en oppgave ikke nødvendigvis i direkte å kritisere

eller gå imot det felles aksepterte narrative om kjærlighet og demokrati og verdighet, men en oppgave i å vise at denne versjonen av 22/7 ikke er den eneste gyldige.

For det tredje: Terrorisme er noe vi heldigvis opplever sjelden i Norge, men nettopp derfor er det så sjokkerende når det inntreffer. Eksisterende kunnskap om beredskap og krisehåndtering kommer til kort i møte med en ny og ond virkelighet. Slik er det på en måte også for teatret: Det kan være vanskelig å forstå hvordan i all verden vi kan ta fingrene våre borti så opprivende og grusomme historier. Men det er mulig å jobbe med disse historiene innenfor rammene av teatret som kunstnerisk medium. Det er mulig å arbeide kunstnerisk og estetisk med nylig opplevde historier, som ivaretar verdighet og respekt overfor kildematerialet og kunstnerne selv. Dette prosjektet har tatt for seg tekstmateriale som skildrer hvordan noen AUF-ere opplevde massakren på Utøya. Gjennom en stillferdig, antydende iscenesettelse og lavmælt spillestil har det vært mulig å formidle disse historiene i scenisk form.





# KILDER

Anderson, Patrick & Jisha Menon (red.)(2009). *Violence Performed. Local Roots and Global Routes of Conflict*. New York: Palgrave Macmillan.

Aristoteles (2004). *Poetikken*. Oversatt av Sam. Ledsaak. Oslo: Cappelen.

Bicât, Tina & Christ Baldwin (red.) (2002). *Devised and Collaborative Theatre – A Practical Guide*. Ramsbury: The Crowood Press.

Bogart, Anne (2001). *A Director Prepares. Seven Essays On Art and Theatre*. New York: Routledge.

Bogart, Anne (2007). *And then, you act. Making Art In an Unpredictable World*. New York: Routledge.

Bogart, Anne & Tina Landau (2005). *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group.

Carruthers, Ian & Takahashi Yasunari (2004). *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge : Cambridge University Press.

Denzin, Norman K. (2003). *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Denzin, Norman K. (1997). *Interpretive Ethnography – Ethnographic Practices for the 21<sup>st</sup> Century*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Graham, Scott & Steven Hoggett (2009). *The Frantic Assembly Book of Devising Theatre*. New York: Routledge.

Hannula, Mika, Juha Suoranta & Tere Vadén (2005). *Artistic Research – theories, methods and practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts.

Haseman, B. (2006). *A Manifesto for Performative Research*. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue «Practice-led Research» no.118:98-106. Lastet ned 9. April 2013 fra [[http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999\\_1.pdf](http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf)].

Hughes, Jenny (2011). *Performance in a time of terror. Critical mimesis and the age of uncertainty*. Manchester: Manchester University Press.

Kershaw, Baz (2009). *Practice as Research through Performance*. I: Smith, Hazel & Roger T. Dean (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Kvale, Steinar og Svend Brinkmann (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oversatt av Tone M. Anderssen og Johan Rygge. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.
- Martin, Carol (red.)(2012). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan.
- McKechnie, Shirley & Catherine Stevens (2009). Knowledge Unspoken: Contemporary Dance and the Cycle of Practice-led Research, Basic and Applied Research, and Research-led Practice. I: Smith, Hazel & Roger T. Dean (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mermikides, Alex & Jackie Smart (red.)(2006). *Devising In Process*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mitter, Shomit & Maria Shevtsova (red.)(2005). *Fifty Key Theatre Directors*. New York: Routledge.
- Oddey, Alison (1994). *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. New York: Routledge.
- Reinelt, Janelle (2012). Towards a Poetics of Theatre and Public Events. In the Case of Stephen Lawrence. I: Martin, Carol (red.)(2012). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan.
- Riley, Shannon Rose & Lynette Hunter (red.)(2009). *Mapping Landscapes for Performance as Research. Scholarly Acts and Creative Cartographies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Smith, Hazel & Roger T. Dean (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Spencer, Jenny (red.)(2012). *Political and Protest Theatre after 9/11. Patriotic Dissent*. New York: Routledge.
- Sullivan, Graeme (2009). Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research. I: *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (Smith & Dean 2009).
- Suzuki, Tadashi (1986). *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Oversatt av Thomas Rimer. New York: Theatre Communications Group.

### **Intervjuer og upublisert materiale:**

Boge, Kristin Krogh (2013). Intervju med Carl Anders Hollender den 19. februar 2013.

Bårtvedt, Jan Ivar (2013). Intervju med Carl Anders Hollender den 7. februar 2013.

Nesbakk, Martine Røys (2013). Intervju med Carl Anders Hollender den 12. februar 2013.

SITI Summer Intensive (2012). Egne notater fra kurs med SITI Company ved Skidmore College, Saratoga Springs, New York, 27. mai til 23. juni 2012.

### **Kilder i arbeidet med *Tjueandre juli – én dag – mange historier*:**

Egeland, John Olav (2011). Løftet Jens ga. Nettartikkel. Hentet fra [http://www.dagbladet.no/2011/12/05/kultur/debatt/politikk/jens\_stoltenberg/22\_juli/19288526/] den 6. november 2012.

Gilje, Karianne Bjellås (2012). Nettartikkel. Hentet fra [http://www.dagbladet.no/2012/07/21/kultur/debatt/kommentar/terror/11\_september\_2001/22613869/] den 6. november 2012.

Juvet, Aase Margrethe & Bjørn Juvet (2012). *Med livet som innsats : historien om en redningsaksjon på Utøya 22. juli 2011*. Oslo: Gyldendal.

NOU 2012: 14. Rapport fra 22. juli-kommisjonen. Hentet fra [http://www.regjeringen.no/nb/dep/smk/dok/nou-er/2012/nou-2012-14.html?id=697260] den 8. august 2012.

Ripley, Amanda (2008). *Når katastrofen rammer : hvem overlever - og hvorfor?* Oversatt av Gunnar Nyquist. Oslo: Gyldendal.

Sønstelie, Siri Marie Seim & Erik H. Sønstelie (2011). *Jeg lever, pappa : 22. juli - dagen som forandret oss*. Oslo: Schibsted.

Kjetil Stormark (2012). *Massemorderens private e-poster*. Oslo: Spartacus.

Wollebæk, Dag, Bernard Enjolras, Kari Steen-Johnsen & Guro Ødegård (2012). *Har rosetoget gått? Den norske opinionen ett år etter 22. juli*. Hentet fra [http://samfunnsforsker.blogspot.no/2012/09/har-rosetoget-gatt-den-norske-opinionen.html] den 6. november 2012.

Anonyme innlegg på [http://utoyahelvette.blogg.no] Hentet 10. september 2012.

# LISTE OVER VEDLEGG

1. Prøveplan.
2. Programtekst.
3. SITI Summer Intensive 2012.
4. Ressurser og framdriftsplan.
5. Notatbok/prøveforberedelse.
6. Intervjuguide.
7. Tribute, Topography & Spatial Relationship.
8. Forestillingsmanus.

## Vedlegg: Prøveplan ensemble (Per 1.september 2012)

Uke 36				
Tirsd.	04.sep	1630-1900	TV-studio Dragvoll. Intro + spørreskjema.	
Onsd.	05.sep	1600-1900	Studio Dragvoll. Viewpoints.	
Fred.	07.sep	1500-1700	Verkstedet, Dragvoll. Produksjonsmøte (første)	
Lørd.	08.sep	1100-1800	Studio Dragvoll. Suzuki/viewpoints. Matpause.	
Sønd.	09.sep	1100-1800	Studio Dragvoll. Suzuki/viewpoints. Matpause.	
Uke 37				
Tirsd.	11.sep	1630-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Martine.)
Onsd.	12.sep	1600-1800	Studio Dragvoll.	(Ikke Kristin 1730-1800.)
Uke 38				
Tirsd.	18.sep	1600-1900	Studio Dragvoll.	
Onsd.	19.sep	1400-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Kristin 1730-1800.)
Lørd.	22.sep	1100-1800	Studio Dragvoll. Suzuki/viewpoints. Matpause.	
Sønd.	23.sep	1100-1800	Studio Dragvoll. Suzuki/viewpoints. Matpause.	

Uke 39				
Tirsd.	25.sep	1500-1900	Studio Dragvoll.	
Onsd.	26.sep	1400-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Kristin 1730-1900.)
Fred.	28.sep	1215-1500	Studio Dragvoll. Visningsseminar (første) 1215.	
Uke 40				
Tirsd.	02.okt	1230-1900	Studio Dragvoll.	Kristin fra 1230. Jan Ivar fra 1630. (Ikke Martine.)
Onsd.	03.okt	1615-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Kristin 1745-1900.) (Ikke Martine.)
Fred.	05.okt	1500-1700	Verkstedet, Dragvoll. Produksjonsmøte (andre)	
Uke 41				
Tirsd.	09.okt	1230-1900	Studio Dragvoll.	Kun Kristin.
Onsd.	10.okt	1600-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Jan Ivar.)
Uke 42				
Tirsd.	16.okt	1600-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Martine.)
Onsd.	17.okt	1600-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Kristin 1730-1900.)
Uke 43				
Mand.	22.okt	1100-1500	Studio Dragvoll.	
Tirsd.	23.okt	1600-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Martine.)
Onsd.	24.okt	1600-1900	Studio Dragvoll.	(Ikke Kristin 1730-1900.)
Fred.	26.okt	1400-1500	Studio Dragvoll. Visningsseminar (andre) 1215-1500. (Vi starter 1400.)	

Uke 44				
Mand.	29.okt	1100-1500	Prøvesal TAG.	
Tirsd.	30.okt	1500-1900	Prøvesal TAG.	Kristin fra 1500. Jan Ivar fra 1645. (Ikke Martine.)
Onsd.	31.okt	1400-1900	Prøvesal TAG.	(Ikke Kristin 1815-1900.)
Fred.	02.nov	1500-1700	Prøvesal TAG. Produksjonsmøte (tredje)	
Lørd.	03.nov	1100-1800	Prøvesal TAG. Matpause.	
Sønd.	04.nov	1100-1800	Prøvesal TAG. Matpause.	
Uke 45				
Mand.	05.nov	1100-1500	Prøvesal TAG.	
Tirsd.	06.nov	1500-1900	Prøvesal TAG.	(Ikke Martine.)
Onsd.	07.nov	1400-1900	Prøvesal TAG.	(Ikke Kristin 1745-1900.)
Fred.	09.nov	1500-1600???	Prøvesal TAG??? Visningsseminar (tredje). Vi starter 1500? Avtales nærmere!	Jan Ivar fra 1645.
Uke 46				
Mand.	12.nov	1100-1500	Prøvesal TAG.	(Ikke Kristin.)
Tirsd.	13.nov	1500-1900	Prøvesal TAG.	(Ikke Martine.)
Onsd.	14.nov	1400-1900	Prøvesal TAG.	(Ikke Kristin 1815-1900.)
Lørd.	17.nov	1100-1800	Prøvesal TAG. Matpause.	
Sønd.	18.nov	1100-1800	Prøvesal TAG. Matpause.	
Uke 47				
Mand.	19.nov	1100-1500	Prøvesal TAG.	
Tirsd.	20.nov	1500-1900	Prøvesal TAG.	(Ikke Martine.)
Onsd.	21.nov	1400-1815	Prøvesal TAG (siste ordinære prøve).	
Uke 1				
Torsd.	03.jan	1100-1800	Studio Dragvoll.	
Fred.	04.jan	1100-1800	Studio Dragvoll.	
Lørd.	05.jan	1100-1800	Studio Dragvoll.	
Sønd.	06.jan	1100-1800	Studio Dragvoll.	
Uke 2				
Mand.	07.jan	1500-1900	Studio Dragvoll.	
Tirsd.	08.jan	1500-1900	Studio Dragvoll. Eksamensvisning 1700.	

**Vedlegg: Programtekst**

**Tjueandre juli - én dag - mange historier**

DRA3191 - praktisk eksamensvisning  
8. januar 2012, NTNU Dragvoll, 1700-1830

Aktører:

**Kristin Boge**

**Jan Ivar Bårtvedt**

**Martine Røys Nesbakk**

Regi og konsept:

**Carl Anders Hollender**

Scenografi, lysdesign:

**Carl Anders Hollender**

Veileder:

**Vigdis Aune**

Produsent, veileder scenografi/kostymer:

**Gunnar Fretheim**

Veileder sceneteknikk/lys/lyd:

**Nils Christian Boberg**

Teknisk gjennomføring lys og lyd januar 2013:

**Carl Anders Hollender**

Teknisk assistent januar 2012:

**Ingvild Aarseth**

**Vedlegg: SITI Summer Intensive 2012**



October 4, 2012

To Whom It May Concern:

Carl Anders Hollender attended the SITI Company Summer Theater Workshop at Skidmore College May 27– June 23, 2012.

SITI Company was founded in 1992 by Anne Bogart and Tadashi Suzuki to redefine and revitalize contemporary theater in the United States through an emphasis on international cultural exchange and collaboration. SITI and Skidmore College are committed to forming partnerships with international artists. Sixty artists are invited each summer to take part in this intensive workshop now celebrating its 20<sup>th</sup> year. The program's objective is to develop courageous theater artists who are able to integrate into their work new influences from many disciplines. The curriculum is designed for pre-professional and professional artists and includes hard physical work, theoretical research, and the generation of new work by each participant. Five days a week, the morning classes consist of the Viewpoints and the Suzuki Method of Actor Training. Afternoon classes include Speaking, Dramaturgy, Movement and Composition.

In addition to the daily classes, participants attended a performance of *A Meditation on the Rite of Spring* (SITI Company and Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company), Dance Performance (Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company with members of the SITI Company) at the Saratoga Performing Arts Center, and symposiums with Anne Bogart and Charles Joseph, Author and Professor Emeritus of Music and the former Dean and Vice President for Academic Affairs, Skidmore College.

More information on the workshop may be found on the program's website: [www.skidmore.edu/summer](http://www.skidmore.edu/summer). Please feel free to contact our office if you require further details.

Sincerely,

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Maria McColl".

Maria McColl  
Assistant Director of Institutes and Programs  
Office of the Dean of Special Programs  
[mmccoll@skidmore.edu](mailto:mmccoll@skidmore.edu)  
(518) 580-5590



## **Vedlegg: Ressurser og framdriftsplan**

### **Fase 1: Uke 36 – 37 – 38 – 39 Ensembletrening og gruppeprosess**

Fokus ligger på å bli kjent med hverandre og bli vant til hverandre. Eksperimentere med arbeidsformer, kreative metoder, komposisjonsøvelser og ulike former for dokumentasjon. Refleksjon over ensemblearbeidet og egne oppfatninger av forskningstemaet 22/7.

Målsetning: Utvikle konsept for kunstnerisk utforskning.  
Fasen avsluttes med visningsseminar i uke 39.

45 timer prøvetid hele ensemblet. 6 timer prøvetid 1 eller 2 aktører.

### **Fase 2: Uke 40 – 41 – 42 – 43 Materialproduksjon og individuelle prøver**

Fokus ligger på arbeid med forskningstemaet 22/7. Inspirasjonsmateriale, utvikle scenebiter, historier, relasjoner. Refleksjon over materialet og det kunstneriske arbeidet.

Målsetning: Utvikle scenisk materiale / forskningsfunn.  
Fasen avsluttes med visningsseminar i uke 39.

7 timer prøvetid hele ensemblet. 28 timer prøvetid 1 eller 2 aktører.

### **Fase 3: Uke 44 – 45 – 46 – 47 Komposisjon og dramaturgi**

Fokus ligger på å komponere scenisk materiale i en relevant dramaturgisk struktur. Gi ulike historier og karakterer hensiktsmessig scenisk uttrykksform. Refleksjon over iscenesettelse og formidling.

51 timer prøvetid hele ensemblet. 21 timer prøvetid 1 eller 2 aktører.

### **Fase 4: Uke 48 – 49 – 50 – 51 – 52**

Juleferie

### **Fase 5: Uke 1 – 2 (2013) Gjenopptakelse og eksamensvisning**

Forløse det sceniske materialet innenfor eksamensvisningens rammer; tidsforløp, form, rom, publikum, sensors opplevelse og rolle.

28 timer prøvetid hele ensemblet. 4 timer til praktisk eksamen.

## Vedlegg: Notatbok/prøveforberedelse

LØRDAG 12-14

SUZUKI 30 min.:

Shinnai-nagashi  
+ Shabukhachi

Gr. øvelse 1-2-3

Stemmeøvelser

- Rotasjon

- Swing og slag

Gjentatte ganger.

Gr. øvelser droppet.

BEVEGELSE 30 min.:

• Leddene à la Barney  
10 min.

• Ligge på ryggen,  
føttene 5 min.

Betrakte hverandre.

• Sets kroppsdeler  
5 min.

• Movement jam, 5 min.

← 15 min...

20 minutter

Åpen viewpoints x4

- 1: Tempo
- 2: Shape
- 3: Bevegelsesrespons
- 4: Relasjoner i rommet

Musikk?  $\rightarrow$  JA!

- Starten og slutten markeres med tempo null; eller kan det aldri være helt tempo null.

- I 2 ulike situasjoner blir følgende replikk sagt av en aktor: "Og jeg var ikke engang der..."
- Tausket får betydning

30+ minutter

"Avstand  $\rightarrow$  nærhet  
 $\rightarrow$  avstand"

- INNTIL 4 minutter
- 15 sekunder maksimalt tempo
- To separate topografier / mønstre
- Minst 2 shapes som blir repetert minst 4 ganger hver
- Spatial relationship må være identisk på starten og slutten

Instruksjonsnotat:

Forskjellen på "åpen v.p." og komposisjon er at i en komposisjon kan du prøve ut flere ideer før du bestemmer deg for én idé, pluss at du kan bruke verbalspråk til å diskutere med medspillerne underveis i utprøvingen.

- Ta avgjørelser.
- Gå raskt videre.
- Er du i tvil, gjør det så detaljert som mulig

Komp. Lørd. form.

Sjældliste kun o  
Min plasseing det riste  
"Er vilde 1-2-3 WHOA!"

Makes tempo brøkkede pøtter

Makes afstand: Langsommere næmme...?

De er overalt i rummet,  
samtidig ikke topografi klart nok.

## LØRDAG 15-18

- Videre med  
"A ~~F~~ tribute to  
anti-soviet propaganda"  
- Topografi  
- Ord → gest  
- Dikt  
- Tempo  
- Jo-ha-kyu

- Demonstrasjon:  
A. Pärt, Annun Per Annun, lys.

- Art by accident:  
"Møte i rettsmedisinsk kommisjon"

- Art by accident:  
Rettsaktørene møter figurene fra  
Ivo Caprino og norske  
folkeventyr.

## Vedlegg: Intervjuguide 23. januar 2013

Merknad: Intervjuguiden gjengir ikke de individuelle delene, og gjengir ikke detaljer om hvordan intervjuene ble introdusert og avsluttet. Dette gjelder for eksempel at jeg oppfordret aktørene til å snakke om både positive og negative erfaringer, og at jeg opplyste aktørene om at de ville få tilsendt transkripsjon for gjennomlesning og eventuelle tilføyelser, og sitatsjekk før bruk i DRA3192. Ikke alle aktørene ble stilt alle spørsmålene.

### 1. OM PERSONLIG MOTIVASJON, PERSONLIG UTVIKLING OG LÆRING.

a. Tenk tilbake til desember 2011. Jeg kom til deg mens dere holdt på rydde etter DRA2002, og ba om å få mailadressen din så jeg kunne invitere deg på audition i januar. Og så fikk du tilsendt invitasjon og informasjon, og møtte opp i black box. Og du gjorde noen bevegelsesoppgaver, og så gjorde du en komposisjonsoppgave, og en improvisasjonsoppgave. Har du noen minner fra denne aller tidligste fasen?

b. Tidlig på høsten i fjor (2012) så ringte jeg deg og nevnte at 22/7 ville bli et tema, og ba deg ta stilling til om du ville forplikte deg til å delta i prosjektet. Hvorfor sa du ja? Hva fikk deg til å si ja?

c. Med dine egne ord; beskriv ditt skuespillerarbeid gjennom prøveperioden.

d. Eventuelt fortell litt om refleksjonene underveis i prosessen; med stikkordene trygt, utrygt, kjedelig, spennende.

### 2. OM SKUESPILLERTRENINGEN.

a. Med dine egne ord; beskriv Suzuki-treningen.

b. Med dine egne ord; beskriv Viewpoints-treningen.

d. I balansen mellom trygghet og utfordringer; er det situasjoner der du har følt deg utrygg? Kan du beskrive hvorfor du har opplevd det? Er det situasjoner der du har følt deg trygg? Kan du beskrive hvorfor?

e. Har du noen gang i løpet av prøveperioden opplevd at du har vært på sammenbruddets rand?

f. Kunne jeg har utfordret deg enda mer? På hvilke måter?

g. Kunne du ha utfordret deg selv enda mer? På hvilke måter?

### 3. OM INSTRUKTØRFUNKSJONEN OG DET KREATIVE SAMARBEIDET.

a. Noen ganger så kommer jeg med noen kommentarer, ikke til den/De som gjør en improvisasjonsøvelse, men til den/de som står sammen med meg og observerer utenfra. Hva synes du om en sånn metode? (5.sept.)

b. Hver gang jeg pusher dem vekk fra medium på ett punkt, havner de i medium på noe annet. (8.sept.)

[INDIVIDUELL DEL]

4. OM ARBEIDSKLIMAET I ENSEMBLET; MEDSKUESPILLERE, INSTRUKTØR, VEILEDERE.

- a. Med dine egne ord; kan du beskrive den generelle stemningen eller atmosfæren i en prøvesituasjon?
- b. Hvordan vil du beskrive deg selv som del av ensemblet?
- c. Hvordan vil du beskrive din egen investering i det felles arbeidsmiljøet?
- d. Om vi skulle samarbeidet om en ny produksjon – og du skulle vært skuespiller og jeg skulle vært instruktør – er det noe du synes jeg skulle gjort annerledes i min lederrolle, eller gjort på samme måte som i høst?
- e. Om vi skulle samarbeidet om en ny produksjon – og du skulle vært skuespiller og jeg skulle vært instruktør og det hadde vært flere nye mennesker involvert – er det noe du selv ville ha gjort annerledes, sett fra ditt eget perspektiv?

5. OM OPPLEVELSEN AV RESULTATET OG FORESTILLINGEN.

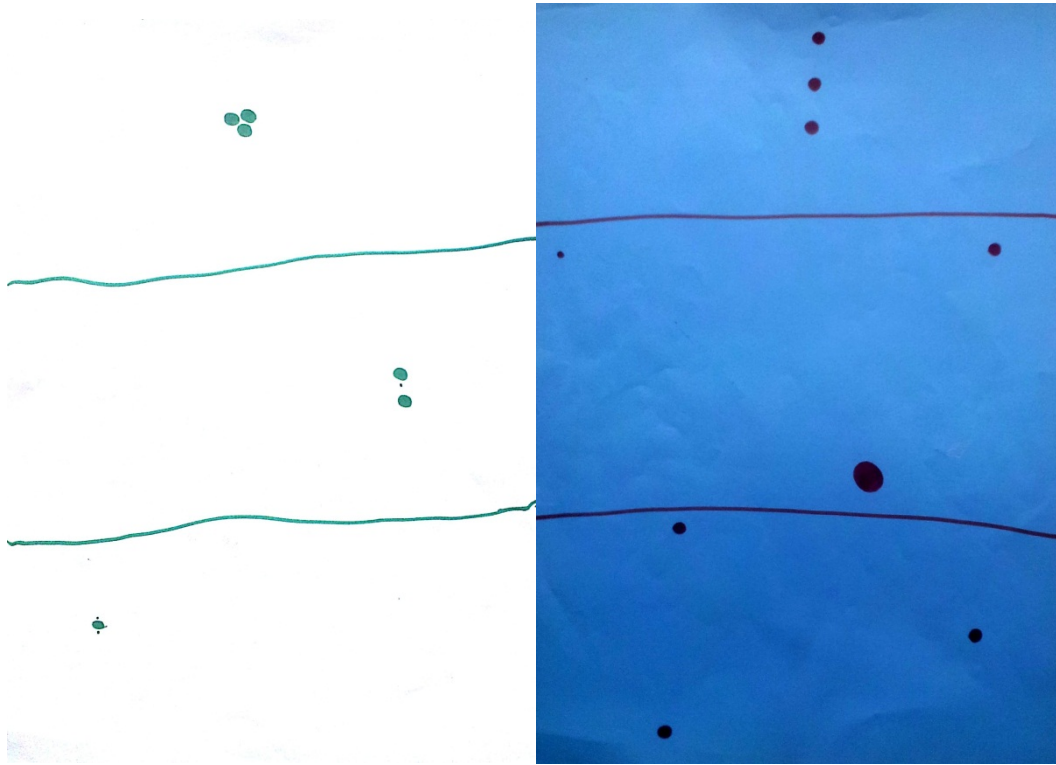
- a. Kan du beskrive forestillingen – slik den oppleves fra ditt perspektiv som skuespiller – med tre adjektiver?
- b. Fra ditt perspektiv som skuespiller; kan du beskrive forestillingens intensitet og spillestil?
- c. Vi spilte første publikumsvisning på søndag ettermiddag. Så en visning på mandag og en visning på tirsdag og eksamensvisningen på onsdag. Kan du beskrive et øyeblikk du opplevde som et høydepunkt i en av visningene?
- d. Er det noe i arbeidet med forestillingen du synes er ugjort, eller som du ville ha ønsket å forbedre eller forandre?
- e. Reginotatene glapp litt på tirsdag og onsdag. De «eldste» scenene har glippet mest, mens de nyere scenene er mer presise. Over halvparten av punktene i reginotatene handler om at tempoet er for lavt... (8.jan.)

6. OPPSUMMERING.

- a. Sånn som du vurderer situasjonen i livet ditt nå; vil du si at du har en ambisjon om en gang i framtiden å jobbe profesjonelt som skuespiller?
- b. Veien videre – hvilke erfaringer tar du med deg etter å ha deltatt i prosjektet?

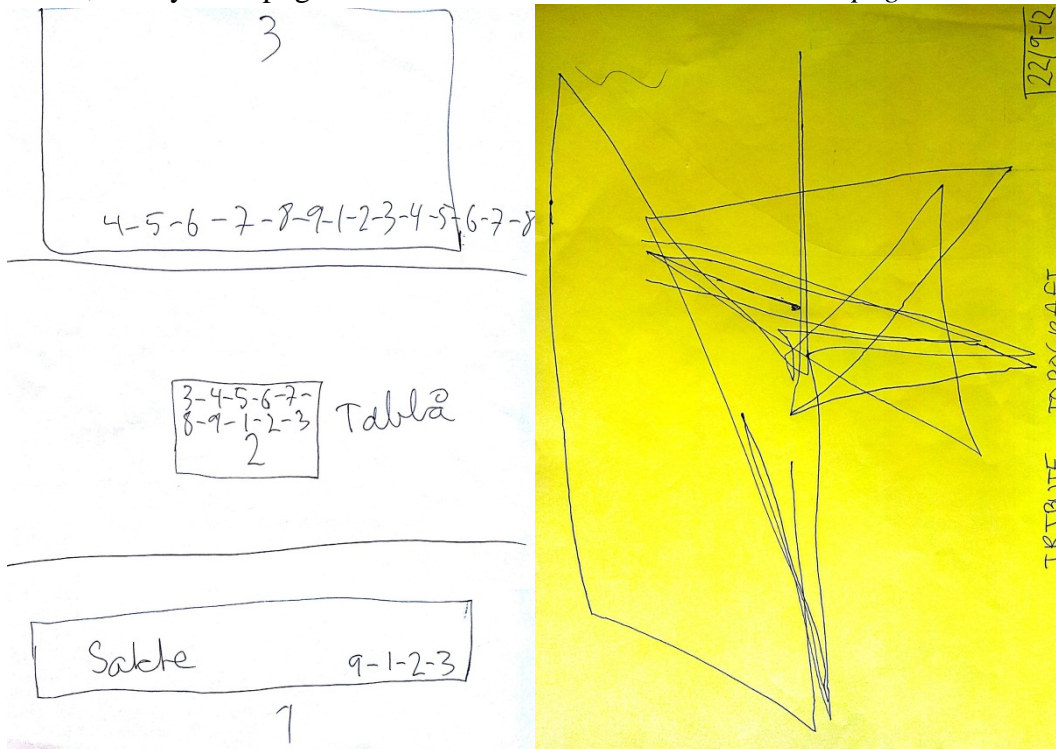
## Vedlegg: Tribute, Topografi og Spatial Relationship

Under: Eksempler på to ark hvor aktørene tegnet tre tablåer og tre prikker i hvert tablå:



Under, til venstre: Tre rom med ulik størrelse og utforming.

Under, til høyre: Topografi i scene 2 A *Tribute To Anti-Soviet Propaganda*.





## Vedlegg: Tjueandre juli – én dag – mange historier Forestillingsmanus

Merknad: Tekstene på venstre side er replikker og sceneanvisninger. Tekstene på høyre side er referat eller beskrivelse av sceniske handlinger. Også teknisk kjøreplan er klippet inn på høyre side. Rutenettet markerer aktørenes plassering i scenerommet.

[Scenerekkefølgen er gjengitt slik forestillingen ble spilt.]

Jl ble spilt av Jan Ivar Bårtvedt

M ble spilt av Martine Røys Nesbakk

K ble spilt av Kristin Krogh Boge

### SCENE 4 Russisk folketone

Idet publikum går inn i salen, ses tre aktører kledd i off-white kostymer bevege seg langsomt omkring på scenen i et svakt lys. De er to kvinner og en mann. Et sort slør av tyll henger fra taket i forkant av scenen, og publikum betrakter aktørene gjennom dette sløret. Etter hvert som publikum kommer til ro, samler aktørene seg i det bakre høyre hjørnet av scenen. De synger en kanon, en trestemt melankolsk melodi.

M	Jl	K

**Del 1**  
**Jl solo**

**Del 2**  
**Tutti**

**Del 3**  
**Tutti**

**Da capo del 1-2-3**  
**Tutti**

1	LYS		«Klar scene»	Fresnell 1-2-3-4-5-6-7-8-9 = 50. Lys teppe = 100. Lys front = 30. Salslys PÅ.
2	LYS		Forest.start	Lys front = Fade ut. Salslys = Fade ut.
3A	LYS		VQ: Aktører går mot punkt 9.	Fresnell 1-2-3-4-5-6-7-8 = Fade ut. OBS: Ad lib. én og én. (Behold fresnell 9)
3B	LYS		VQ: Aktører står på punkt 9.	Lys teppe = Fade ut.

### **SCENE 1 Introduksjon til tema.**

Når sangen er slutt går aktørene fram foran det sorte sløret, på høyre side, og stiller seg på rekke henvendt frontalt mot publikum. De forteller om 22/7-2011, om bombeangrepet, massakren, ungdommene som overlevde. Etter en stund blir den frontale linjen oppløst, og aktørene pirker så vidt borti det sorte sløret bak dem. Aktørene går så bak sløret på venstre side, alt lys går ned og det blir helt mørkt.

<b>M J I K</b>		

### **M**

**Om ettermiddagen den tjuende juli totusenogelleve ble åtte mennesker drept av en bombeeksplosjon ved regjeringskvartalet i Oslo, og 69 mennesker ble skutt og drept på Utøya i Buskerud.**

### **J I**

**Mange av de som ble drept var barn og ungdommer.**

### **M**

**De som ble drept på Utøya var deltakere eller arrangører på sommerleiren til AUF, Arbeiderpartiets ungdomsorganisasjon.**

### **K**

**Én mann, ikledd en falsk politiuniform, fraktet med seg skytevåpen og ammunisjon, og i litt over en time gikk han omkring og skjøt på menneskene som var på øya sånn at 69 av dem døde.**

### **J I**

**Heldigvis var det mange**

4	LYS	VQ: Aktører går foran teppet.	Lys front = fade inn 100.  Lys teppe = fade inn 100.  Fresnell 9 = fade ut.
---	-----	----------------------------------	---

ungdommer som overlevde  
inntil politiet kom til øya  
og pågrep gjerningsmannen. Mange  
ungdommer klarte å svømme  
fra øya og over på fastlandet,  
og mange ble reddet  
av campinggjester i nærheten  
som kjørte ut med båtene sine.

**K**

Da jeg skjønnte at ingen jeg kjenner var rammet,  
pustet jeg lettet ut.  
Da hadde det gått bra likevel.  
For tenk om noen var blitt berørt.

**M**

Da jeg skjønnte at  
ingen jeg kjenner var rammet, pustet jeg  
lettet ut.  
Betyr det at det ikke var så farlig?

**JI**

Betyr det at jeg ikke bryr meg om de  
som døde?  
Da jeg skjønnte at ingen jeg  
kjenner var rammet,  
pustet jeg.

**M**

Då eg las  
om Siri sine opplevingar på Utøya,  
så tenkte eg på  
kor jævlig det må ha vore  
for dei som sprang for livet og  
kor tilfeldig alt virka å vere.

**K**

Da jeg leste om  
Bjørns reaksjon på hvordan politiet  
og offentlige myndigheter opptrådte  
22. juli,  
tenkte jeg,  
rart hvordan vanlige mennesker  
slipper alt de har i hendene for å hjelpe,  
mens politiet, hvis jobb det er,  
nøler og venter på ordre og klarering.

**Jl**

**Da jeg leste om  
skildringen av angrepet,  
så tenkte jeg  
hvor grusomt det må være  
å se noen trygle  
om livet for så å bli skutt og drept.**

5	LYS	Q replikk: «skutt og drept»	Lys front = fade ut. Lys teppe= fade ut. (Scene black.)
---	-----	-----------------------------------	--

## **SCENE 2 A Tribute To Anti-Soviet Propaganda**

Fra scenerommet høres svakt lyden av strykeinstrumenter som spiller en langsom melodi. Etter en stund ses en av aktørene i et svakt lys til venstre, deretter en annen aktør til høyre, og etter hvert ses alle aktørene i et meget svakt lys. De beveger seg langsomt mot midten av scenerommet. Lyset blir sterkere og aktørene står samlet på midten. Plutselig mørkt. Så lys, og aktørene står i nye posisjoner, som i tablå. Flere lysskift og nye tablåer [ques 9-26]. Tilbake, samlet på midten, framsier aktørene etter tur ord som demokrati, åpenhet, kjærlighet, mens de strekker ut armene og lager statuer med kroppen. Plutselig løper aktørene til hver sin kant av rommet, og det er et sterkt lys fokusert mot ni punkter i rommet. Nye statuer med kroppen. Så løper de igjen. Etter en stund samles de nok en gang på midten, og det blir gradvis mørkt igjen samtidig med at musikken slutter.

<b>M K Jl</b>		

6		LYD	VQ: Scene black.	Spor 1 start: Charles Ives, Unanswered Question. Volum: Lavt volum. Fade inn. (OBS: Volum treblåsere 4:54.)
7	LYS		Q: Musikk cirka 0:30.	Fresnell 1 – 3 – 4 – 6 = ad lib. Fade inn til 20 og fade ut. Etter hvert fade inn til 20 og hold.
8A	LYS		VQ: Aktører går mot scene midt	Fresnell 5 = bygge langsomt til 50. Profil spot = bygge langsomt til 50.
8B	LYS		VQ: Aktører står scene midt.	Profil spot = Fade opp raskt til 100. (Tablå 3)
9	LYS		VQ: Aktører står samlet scene midt	Black out! (I black out: Ta ut alle fresneller. Behold profil spot.)
10	LYS		Q: Hold black ad lib.	Profil spot = Umiddelbart 100. (Tablå 4)
11	LYS		Q: Hold tablå ad lib.	Profil spot black out!
12	LYS		Q: Hold black ad lib.	Profil spot = Umiddelbart 100. (Tablå 5)
13	LYS		Q: Hold tablå ad lib.	Profil spot black out!
14	LYS		Q: Hold black ad lib.	Profil spot = Umiddelbart 100. (Tablå 6)
15	LYS		Q: Hold tablå ad lib.	Profil spot black out!
16	LYS		Q: Hold black ad lib.	Profil spot = Umiddelbart 100. (Tablå 7)
17	LYS		Q: Hold tablå ad lib.	Profil spot black out!
18	LYS		Q: Hold black ad lib.	Profil spot = Umiddelbart 100. (Tablå 8)
19	LYS		Q: Hold tablå ad lib.	Profil spot black out!
20	LYS		Q:	Profil spot = Umiddelbart 100.

			Hold black ad lib.	(Tablå 9)
21	LYS		Q: Hold tablå ad lib.	Profil spot black out!
22	LYS		Q: Hold black ad lib.	Profil spot = Umiddelbart 100. (Tablå 1)
23	LYS		Q: Hold tablå ad lib.	Profil spot black out!
24	LYS		Q: Hold black ad lib.	Profil spot = Umiddelbart 100. (Tablå 2)
25	LYS		Q: Hold tablå ad lib.	Profil spot black out!
26	LYS		Q: Hold black ad lib.	Profil spot = Umiddelbart 100. (Tablå 3 + «Demokrati»)

**M**  
**Demokrati!**

**JI**  
**Åpenhet!**

**K**  
**Verdighet.**

**M**  
**Respekt.**

**JI**  
**Vennskap.**

**K**  
**Trygghet.**

**M**  
**Tilhørighet.**

**JI**  
**Kjærlighet.**

**K**  
**Beredskap.**

M  
Tillit.

JI  
Rettsikkerhet.

K  
Sameksistens.

M  
Utbedring.

JI  
Læringspunkter.

K  
Framtid.

M  
Fellesskap.

JI  
Toleranse.

K  
Og så videre...

29	LYS		Q replikk: «Og så videre»	Fresnell 1-2-3-4-5-6-7-8-9 = Fade inn 100. Profil spot = Langsomt fade ut.
30	LYS		Q: Musikk cirka 6 min.	Fresnell 1-2-3-4-6-7-8-9 = Fade ut ad lib. (Behold fresnell 5.)
31	LYS		Q: Musikk cirka 6:40 min.	Fresnell 5 = Fade langsomt til 30.
32	LYS		Q: Musikk cirka 6:55 min.	Fresnell 5 = Fade ut.
33		LYD	Q: Musikk cirka 7:00	Ad lib. volum fade ut. (Spor 1 slutter 7:11)

### **SCENE 3 Ekspertdebatt: Den offentlige historien om 22/7**

Aktørene går foran sløret, på høyre side, og stiller seg på rekke henvendt mot publikum. Med langsom tale og med høy stemme forteller de om reaksjoner etter 22/7, hos enkeltpersoner og i befolkningen, om den politiske og kulturelle atmosfæren. De snakker én og én, men noen ganger felles talekor, hele tiden svært langsom tale. Etter hvert høres svakt lyden av bølger som slår mot land. Hele tiden mens de snakker glir aktørene på skoene sine, presser seg sidelengs mot hverandre, hardere og hardere, åler seg utover mot



venstre side av scenen og tilbake til midten igjen.

M J I K		

(Understreket tekst er JI-M-K i kor!)

34	LYS	VQ: Aktører går fram foran teppet	Lys front = 100. Lys teppe = 100.
----	-----	--	--------------------------------------

**K**

**Vi er et lite land,**

**men vi er et stolt folk.**

**Vi gir aldri opp våre verdier!**

**I sjeldne øyeblikk**

**hender det**

**at en politiker makter å fortolke og formidle**

**et helt folks reaksjoner og håp.**

**Budskapet**

**var ikke til å misforstå: Ingen**

**skal få ta fra oss**

**de grunnleggende verdiene**

**som tilliten i det norske**

**samfunnet bygger på.**

**Det var**

**et av de fineste øyeblikkene**

**i vår historie.**

**JI**

**Følelsen av usårbarhet**

ble rokket  
for hele samfunnet. Dessuten  
var terroristen en av oss.  
Vi har måttet ta inn over oss  
at ondskapen  
og den politiske ekstremismen  
kom innenfra.

**M**  
Vi har seilt på rosehavet  
og trodd at det er typisk norsk  
med positive reaksjoner  
når terror rammer oss.  
At vi dette første året  
styrket hverandre  
med forsikringer om at vi taklet katastrofen  
bedre enn andre ville ha gjort,  
er dypt menneskelig.

**JI**  
Bedre enn andre.

**K**  
Bedre.

**JI**  
Rosetogene har festet seg  
i vår felles hukommelse.  
Å svare på terroren med  
«mer demokrati»  
ble et mantra i etterkant av terroren.

**K**  
Forventningene til de unge  
var særlig store.  
Ungdomspolitikere ble mer synlige.  
På ett punkt ser terroren ut til  
å ha satt varige spor: Unge  
gir i størst grad uttrykk for at  
samfunnet nå har blitt mindre trygt  
og mer preget av frykt.

**M**  
Det norske folk reagerte  
ikke bare med rosetog og kjærlighet  
etter terrorangrepene 22. juli.  
Reaksjonen var også

35		LYD	Q replikk: «Mer preget av frykt»	Spor 2 start. Kontentum bølger. Volum ekstremt lavt. Knapt hørbart.
----	--	-----	---	--

intenst  
raseri  
og  
sinne.

K  
Folk  
sendte meldinger direkte  
til Breivik på Facebook og e-mail,  
da det ble kjent  
hvem gjerningsmannen var.

JI  
Det er viktig at disse meldingene  
kommer fram i lyset. Dette  
er uttrykk for et sunt raseri  
og aggresjon mot gjerningsmannen.

M  
Sinne  
er en viktig del av sorgprosessen,  
men det kommer i svært liten grad til syne  
i offentligheten.

K  
Det litt klamme konsensuskravet om  
kjærlighet og roser  
har en åpenbar skyggeside.  
Det er derfor det framstod som en  
lettelse  
for mange, da det ble  
kastet en sko mot Breivik i retten.

M  
Vi må ikke bli så konfliktsky  
i det landet her  
at vi ikke tar inn over oss  
sorgens mange ansikter.

36	LYS		Q replikk: «Konfliktsky i det landet her»	Fresnell 7-8 = Fade inn til 20.
37		LYD	VQ: Aktører går bak teppet.	Spor 2 = volum opp, til hørbart.
38	LYS		VQ: Aktører har gått bak teppet.	Lys front og Lys tepp: Fade ut.

## SCENE 5 Aase Margrethe og Kavitiraa

Så går aktørene igjen bak sløret, på venstre side. Lyden av bølger høres litt sterkere. Vi ser to av aktørene gå inn på hvert sitt lyspunkt helt bakerst på scenen. Etter noen sekunder lys på den tredje aktøren lengst fram på scenen. Hun forteller om en kvinne på Utvika Camping som tok imot ei jente som hadde svømt i land og som fortalte at det var en mann som skjøt på Utøya. Aktørene bakerst på scenen gjør bevegelser som skildrer historien som blir fortalt.

M	Jl	
		K

39	LYS		VQ: Aktører bakkant scene gjør bevegelser i cirka 10 sek.	Fresnell 3 = Fade inn til 70.  (Bilde <u>scene 5</u> : 3 = 100 , 7-8 = 20)
40		LYD	Q replikk: «Jeg løp ut»	Spor 2 = Volum litt ned, høre replikker.

**K**

**Jeg løp ut ytterst på brygga. Mannen min  
var på vei opp i båten. To gutter  
kom svømmende med kurs mot  
en ekstrabrygge av sement helt ytterst.  
Så fikk jeg øye på ei jente**

cirka tredve meter ute i vannet.  
Hun virket kjempesliten, orket nesten ikke  
å ta svømmetak. Jeg konsentrerte meg om henne  
og ropte til henne:  
«Legg deg på ryggen,  
press magen opp  
og ligg og hvil.  
Pust.  
Spark fra om du klarer.  
Mot stemmen min.  
Jeg er her og hjelper deg  
når du kommer hit.»  
Hele tiden snakket jeg med henne.  
Roser, oppmuntrer, fortalte at jeg skulle hjelpe henne.  
Jeg hadde mest lyst til å hoppe uti  
og hjelpe henne inn, men  
etter flere livredningskurs med jobben  
visste jeg at det ville være dumt.  
Det fantes ingen livbøye der eller noe  
annet jeg kunne kaste ut.  
Så jeg brukte stemmen.

Mannen min hadde kommet seg opp i båten vår,  
en Askeladden Daycruiser med 75-hesters motor,  
og rundet brygga.  
Han bremsset opp i nærheten av jenta,  
men hun vinket ham videre.  
Hun svømte litt igjen,  
hvilte,  
svømte,  
hvilte.  
Ti meter fra brygga stoppet  
hun litt opp og så meg rett inn i øynene.

«Kan jeg stole på deg?»  
«Kan jeg stole på deg?»

«Ja» svarer jeg.

Jeg synes det var et merkelig spørsmål,  
når man er så sliten  
og har svømt langt i så kaldt vann.

«Hvordan da?» spurte hun.

Jeg visste ikke hva jeg skulle svare til det.

«Jeg har barn på din alder,

**jeg jobber i barnehage her i kommunen,  
og jeg ferierer her på campingplassen.»**

**«Hva heter du?»**

**«Jeg heter Aase Margrethe.»**

**«Kavitiraa.»**

41		LYD	Q replikk: «Hun sa at hun heter heter Kavitiraa»	Spor 3 start. Kontentum pulsslag. Volum ekstremt lavt, knapt hørbart.
----	--	-----	---	--

**Hun sa at hun heter Kavitiraa.  
Jeg tok henne med bort på moloen  
og vi satte oss på en sementkant.  
Jeg holdt rundt henne.  
Hun skalv, men  
var fokusert på å fortelle meg  
om det som hadde skjedd.  
«Det er en som har kledd seg ut» sa hun. «Det er  
i hvert fall en som har kledd seg ut  
som politi. Han skyter på oss.»**

**«Skyter han for å drepe dere?»**

***Kavitiraa nikker.***

**Jeg spurte om det virket som at han  
skjøt for å drepe, og hun nikket.  
Jeg fortsatte å holde rundt henne.  
Så fortalte hun at mannen som skyter er hvit.  
Jeg spurte om han var norsk  
eller om han snakket gebrokkent.  
Hun ristet på hodet,  
hun vet ikke.  
Bare at han er hvit, at det er i hvert fall  
én, kanskje to,  
som er ute etter å drepe dem.**

42	LYS		Q replikk: «Ute etter å drepe dem»	Fresnell 1 = Fade inn langsomt til 70.
----	-----	--	--	--

43	LYS		VQ: Aktør forlater punkt 3.	Fresnell 6-9 = fade inn til 20.  Fresnell 3 = fade ut.  (Bilde <u>scene 6</u> : 1 = 70 , 6-7-8-9 = 20 )
44		LYD	VQ: Aktør forlater punkt 3.	Spor 2 bølger = Fade ut.  (OBS: Muligens spor 3 pulsslag volum litt opp, men fremdeles knapt hørbart)

### **SCENE 6 Våpen og onde hensikter del 1**

Når historien er ferdig går aktøren bak på scenen, den andre kvinnelige aktøren går til et nytt punkt foran på scenen. Hun gjenforteller kronologisk om massakren, fra hvordan den startet. Hun snakker langsomt og med lav stemme. Lyden av pulsslag høres svakt, lyden av bølger høres ikke lengre. De to aktørene bak på scenen gjør en langsom bevegelsessekvens.

K	K	
		Jl
M		Jl

**M**  
Smellene var korte, skarpe.  
Først tre, så tre til.  
Pause.

Det kommer ikke flere skudd.  
 Jeg kjenner at pusten min går raskt.  
 Det lyser forvirring og redsel av folks øyne.  
 Så smeller det igjen. Høyt.  
 Jeg befinner meg midt i  
 en gruppe paniske ungdommer. Mange  
 klamrer seg til hverandre,  
 og en del skriker høyt.  
 Et ubeskrivelig kaos.  
 En voldsom redsel. Nå er jeg helt sikker.  
 Nå er jeg helt sikker.  
 Det befinner seg noen med våpen  
 på Utøya.  
 Våpen og onde hensikter.  
 Alle setter kursen inn mot skogen.  
 I full fart.  
 Også jeg.  
 Det er bratt, vått og glatt, men det betyr ingenting.  
 Jeg kaster meg utfor en bratt skråning.  
 Hvor skal jeg løpe?  
 Jeg aner ikke hvor på øya jeg er.  
 Folk løper i alle retninger.  
 Det er ingen steder å gjemme seg!  
 Jeg må videre, ned til vannet.  
 Hjertet hamrer i brystet. Duringen  
 i telefonen min bråker. Det er  
 stille rundt oss, så vibreringen høres  
 godt.  
 Den er rett og slett farlig.  
 Den kan bli fanget opp,  
 røpe hvor vi skjuler oss.  
 Jeg må stå helt stille, for  
 regnjakken knitrer  
 når den kommer inntil fjellveggen.  
 All bevegelse skaper lyd, og all lyd skaper fare.

45	LYS	Q replikk: «Regnjakken knitrer inntil fjellveggen»	(Gjør klar bilde <u>scene 7</u> : Lys front = 100 Fresnell 1-4-5-7-8 = 20 )
46	LYS	Q replikk: «All lyd skaper fare»	Cross-fade: Inn: Bilde scene 7. Ut: Bilde scene 6.



## **SCENE 7 Når katastrofen rammer: Fryktens fysiologi.**

Så går den mannlige aktøren fram foran sløret på høyre side og snakker om kroppens og hjernens fysiologiske respons på frykt og fare. Hånden hans glir bortover det sorte sløret. Øyekontakt med aktørene bak sløret, som gjør bevegelser mot hverandre som om de speiler hverandre. Hele tiden høres svakt lyden av pulsslag.

M	Jl	K

**Jl**

**Hvordan føles det  
å stirre døden i hvitøyet?**

**Hva skjer i hjernen  
når det føles som at grunnen  
gir etter under føttene?**

**Fryktens fysiologi:**

**En uventet lyd  
med styrke på over 90 decibel  
utløser en instinktiv alarm hos  
menesker.**

**Et geværskudd  
er på mellom 120 og 155 decibel.  
Skuddlydene sender et signal  
via hørselsnerven  
inn til hjernen, til amygdala,  
en mandelformet struktur  
som ligger i tinninglappen.**

47		LYD	Ad lib underveis i scene 7	Spor 3 pulsslag volum så vidt høyere, pulsslag markert hørbare i rommet.
----	--	-----	-------------------------------------	---

Amygdala er et knutepunkt  
for hjernens håndtering av frykt,  
og utløser en rekke forandringer i kroppen.  
Pulsen stiger.  
Blodtrykket stiger.  
Blodårene trekker seg sammen,  
og selve blodets egenskaper endres  
slik at ved en blødning  
kan det koagulere raskere.  
En mengde hormoner  
strømmer rundt i kroppen.  
Endorfiner, kortisol  
og adrenalin, som gir musklene  
en nesten overmenneskelig styrke.  
Disse hormonene er så kraftige  
at man kan merke  
en bitter, kjemisk smak i munnen.

Men menneskekroppen har begrensede ressurser.  
For hver ekstra egenskap vi får i en krisesituasjon,  
mister vi andre evner.  
Hjernen må prioritere det som er livsviktig.

Alle sansene blir påvirket.  
Hos noen kan det føles  
som at tiden går langsommere.  
Noen kan oppleve spalting,  
som betyr at man opplever seg selv  
som løsrevet fra situasjonen omkring seg.  
I sin mest ekstreme form  
kan spalting oppleves  
som en ute-av-kroppen-opplevelse.  
På grunn av hormonet kortisol  
blir hjernens evne til å håndtere komplisert  
tankevirksomhet sterkt redusert.  
I et forsøk på å håndtere en kritisk  
og uoversiktlig situasjon  
er det mange som kan begynne å diskutere  
med seg selv, snakke med seg selv.

48	LYS		Q replikk: «Snakke med seg selv»	Cross-fade tilbake: Inn: Bilde scene 6. Ut: Bilde scene 7.
----	-----	--	--	--

## SCENE 8 Våpen og onde hensikter del 2

Tilbake igjen. Den samme kvinnelige aktøren fortsetter å fortelle om massakren, panikken og flukten omkring på Utøya. Fremdeles snakker hun like langsomt og lavmælt. De to andre aktørene gjør den samme bevegelsessekvensen som tidligere, men denne gangen i et ekstremt raskt tempo. Etter hvert høres en dyp, summende basslyd oppå lyden av pulsslag.

K	K	
		Jl
M		Jl

**M**  
Skuddene kommer stadig nærmere.  
Tette, kontante skudd.  
Plutselig ser jeg at noe skjer  
på en odde hundre meter fra oss. Fullstendig kaos.  
De blir beskytt.

Folk kaster seg ut i vannet  
og prøver å ta seg bortover langs fjellveggen.  
De hylar. Skriker. Alle prøver å redde seg selv.

Vi sitter bare stille og ser på,  
apatisk,  
i sjokktilstand.  
Det pågår en kamp på liv og død  
der borte,  
og vi klarer ikke foreta oss noe.

Her jeg står, i vannkanten  
på det som må være nordvestsiden av øya,

er det veldig langt til land.

Hva er best?

Å drukne  
eller å bli skutt? Jeg har ikke noe  
valg.

Det gjelder å komme seg i sikkerhet.  
Ned i vannet og opp igjen.

Tiden er knapp. Vannet er kaldt  
og luften er kjølig. Jeg sklir

på de sleipe steinene. Jeg faller.

Vannet spruter rundt meg.

Nå har jeg dårlig tid, tenker jeg.

Jeg beveger meg for langsomt.

Det er så mange andre som har klart  
å komme seg mye lenger bort.

Det er stein, vann og bratte  
fjellvegger.

Men ingen perfekte gjemmesteder.

En liten hule i fjellet.

Et bitte lite hulrom. Jeg kryper inn.

Presser kroppen så hardt  
mot fjellet at det gjør vondt.

Det viktigste er å få skjult  
overkroppen

og hodet.

Jeg får lagt venstrearmen

inn i en liten sprekk

inne i den lille hulen.

Alt for å utnytte plassen.

Hjernen min er bare innstilt på én  
ting:

Overlevelse.

49		LYD	Q replikk: «Hva er best? Å drukne eller å bli skutt?»	Spor 4 start. Kontentum basslyd. Fade inn til knapt hørbart.
----	--	-----	---	---

Hjernen min er bare innstilt på én  
ting:

Overlevelse.

50	LYS		VQ: Aktør går framover mot teppet skritt for skritt.	Lys side kryss = Fade inn til 70.
51		LYD	VQ: Aktør står inntil teppet	Spor 4 basslyd Volum øker, overdøver spor 3 pulsslag.
52	LYS		Q replikk: «Overlevelse»	Fresnell 1-2-3- 4-5-6-7-8-9 = 100. Umiddelbart!

## SCENE 9 Sinnet og traumet

Historien blir plutselig avbrutt av at den andre kvinnelige aktøren roper ut «Ja! Tilregnelig!» mens hun stormer fram på scenen. Straks sterkt lys i hele scenerommet bak sløret. Alle tre aktørene løper fra punkt til punkt omkring på scenen og roper skjellsord og kommentarer om Anders Behring Breivik. Senere noen ganger avløst av strofer fra «Mitt lille land» eller «En himmel full av stjerner».

M	K	JI
M	K	JI
M	K	JI

**Første replikk fremste punkt.  
Deretter velg nytt punkt for hver replikk.**

**K til JI**

**JAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!!!!**

**Tilregnelig!**

**Endelig.**

**Endelig.**

**For stor lettelse og en stor glede.  
Jeg kan ikke beskrive hvor mye dette betyr  
og hvor lykkelig jeg er!**

**JI til K**

**Årh noe så fantastisk.**

**Til publikum:**

**Anders Behring Breivik,  
gleder meg til du skal råtne nå,  
i fred.**

**Til media og alle blir lei  
endelig  
og du kan råtne i fred.**

**DU ER EN TAPER!**

**Kos deg med dine fire vegger og taper livet ditt.**

**K til publikum**

**Jeg kommer til**

**å be**

**om at du vil finne tilbake til lyset**

53		LYD	Ad lib underveis i scene 9	Fade ut spor 3 pulsslag.  Re-start spor 3. Volum knapt hørbart under spor 4 basslyd.
----	--	-----	-------------------------------------	--

så du kan be Gud om tilgivelse  
for all den lidelsen du har påført andre i dag.  
Det norske folk vil nok aldri tilgi deg.

*Jl til K*

Endelig, fikk han sin straff  
som han fortjener!!!!  
Selv om jeg synes Norges lover burde endres.  
21års fengsel, er ALT for få år... !

*K til publikum*

Jeg har fått vite at det var du  
som tok vekk  
min frihet og stolthet i dag.  
En stolthet  
over å leve i et trygt land  
i hjørnet av verden.  
Norge er ikke et perfekt land,  
men mitt land og ditt.  
Landet som våre forfedre bygde,  
verdier som ble grunnlagt  
gjennom demokratiske prosesser,  
som vi nå skal forvalte videre.  
I løpet av en ettermiddag  
gjorde du uopprettelig skade.  
Ingen kan ta tilbake tapt uskyld.

*K til publikum, nytt punkt*

Vet du hvor mange som hater deg, eller?  
Du drepte kompisen min!  
Håper du dør i fengsel!  
FUCK YOU!

*Jl til publikum*

Syke faen!

*M til Jl og K*

Mitt lille land...  
Et lite sted.  
En håndfull fred slengt ut  
blant vidder og fjord

*K til publikum*

Kanskje du spør  
i angst,  
udekket,  
åpen:

hva skal jeg kjempe  
med  
hva er mitt våpen?

**M til JI**

Det burde finnes livstid.  
Han fortjener ikke mere  
oppmerksomhet...  
Folk har fått nok.  
Håper han råtner i fengselet,  
og at han blir så trist for at han ikke ble hørt,  
at han tar livet sitt.

**JI til M**

Han koster dette samfunnet alt for mye!

**M til publikum**

Vi vil ta vare på  
skjønnheten, varmen  
som om vi bar et barn  
varsomt på armen

**K til JI**

Det er veldig frustrerende å være  
berørt  
uten å få informasjon.  
Veldig tøft å være  
syk  
på grunn av dette  
uten å vite hvilke rettigheter man har.  
Får ikke juridisk hjelp.  
Vi som var på landsiden  
må selv jobbe for å få hjelp.

**JI til publikum**

En himmel full av stjerner,  
blått hav så langt du ser,  
en jord der blomster gror,  
kan du ønske mer?

**M til JI**

Nå skal jeg endelig begynne å leve igjen,  
og håper jeg slipper å se  
det stygge ansiktet hans i avisa lenger!  
Han fortjener ingens oppmerksomhet..  
Han fortjener å bli glemt!!!

**JI til M**

Uskyldige ungdommer er

drept  
og skadet og ikke minst  
traumatisert for livet.

**K til JI**

Jeg ble så glad at jeg begynte å gråte!  
Måtte hans ansikt og navn bli glemt.

**M til K**

Selvsagt er du i avisen med en gang...  
Gud bevare!  
Du er så oppmerksomhetssyk at det er helt sykt.

**JI til M**

Skjerp deg.  
Misunnelig, hæ? Tror ikke  
du kan synke lengre ned nå,  
så det er kanskje på tide å prøve  
å komme seg opp igjen til virkeligheten.  
Serøst, tror du kunne  
hatt godt av å tenke deg litt om.

54	LYD	Q replikk: «Serøst (...) tenke deg litt om»	Spor 3 pulsslått: Volum øker, overdøver spor 4 basslyd.  Ad lib. samlet volum temmelig høyt.
----	-----	--	---

### SCENE 10 Våpen og onde hensikter del 3

Én etter én er aktørene endt opp rett bak det sorte sløret. De gjenopptar historien om flukten på Utøya, de roper og presser ansiktene sine inn mot sløret. Lydkontentumet øker i styrke og volum.



M	JI	K

**M**  
**Skuddene slår inn  
i klippene like ved oss.**

**JI**  
**Det smeller kraftig.**

**M**  
**Jeg lener hodet inn mot fjellet,  
vil beskytte meg mest mulig.**

**K**  
**Lyden  
av skuddregnet er så høy at jeg rister!**

**M**  
**Jeg tar den ene hånden opp  
mot øret og  
klemmer hardt inntil.**

**JI**  
**Jeg er redd  
for å dø.**

**M**  
**Skuddene kan treffe meg når som helst.**

**K**  
**Jeg kniper igjen øynene. Orker ikke se mer.**

55	LYS	VQ: Aktørene går, alle tre, hurtig framover mot teppet.	Fade inn lys front = 70. (Frontlys skal lyse igjennom teppet.)
----	-----	--	---

**JI**  
**Det smeller i fjellveggen**  
**bare noen centimeter fra hodet mitt.**

**K**  
**Det er som en eksplosjon.**

**M**  
**Det spruter stein overalt.**  
**Hvor er politiet?**

**K**  
**Hvem skal redde oss?**

**M**  
**Jeg venter.**

**JI**  
**Nye skudd.**

56		LYD	VQ: Aktørene senker seg ned på huk og griper teppet.	Ad lib. samlet volum ekstremt høyt.
----	--	-----	--	--

Med ett går aktørene langsomt og synkront ned på huk, og griper tak i underkanten av det sorte sløret, før de løper bakover på scenen, trekker med seg sløret og samler sløret inntil bakveggen og løper fram igjen.

57		LYD	VQ: Aktørene står på rekke forkant scene.	Ad lib. samlet volum fade ut til stillhet.
----	--	-----	--	--

**(Lang pause. Vent på at lyd fader ut.)**

Aktørene blir stående som i frysposisjon, mens lydkontentumet gradvis fader ut. Etter noen sekunders stillhet avslutter aktørene historien om Utøya med lave stemmer.

**JI**  
**Så blir det et opphold.**  
**Det er helt stille rundt oss.**

**K**

**Ingen lyder.**

**Knapt et bølgeskvulp, ikke et vindsus.**

**M**

**Ikke engang lyden av fuglekvitte.**

**Det er som om hele øya er død.**

**Jl**

**En livløs kropp i vannet like ved oss.**

**Han er skutt på den ene siden i magen.**

**Verden er så urettferdig!**

**M**

**Vi sitter musestille.**

**Det eneste vi kan gjøre er å vente.**

## **SCENE 12 Sosialdemokratiet i oppløsning**

Så gjentar de demokrati, kjærlighet og flere av de andre ordene fra tidligere. Etter hvert bruddstykker eller stavelser av ordene, stadig mer oppløst, etter hvert kun bokstavlyder. Gradvis kakofoni. Idet kakofonien når sitt toppunkt river en av aktørene av seg den ene skoen og hever skoen over hodet. Stillhet. Aktøren snur seg langsomt rundt og kaster skoen hardt mot bakveggen.

**M**

**Demokrati!**

**K – M – Jl**

**Respekt.**

**Verdighet.**

**Vennskap.**

**Kjærlighet.**

**Beredskap.**

**Læringspunkter.**

**Framtid.**

**Dighe**

**Rlighet**

**Punktpunktpunktpunktpunkt**

**Rrrrrrrrrrr**

**Læ!**

**Reseseseses**

**Mooooooooooooooooooooooooooooo!**

**Amtamt t t framt**

**Kjærh**

**Berjsll edskakpapakpakpp**

**Pekt!**

**Atatatatatatati.]**

**Ordene blir mer og mer dekonstruert.**

**Etter hvert mer som lyder enn som ord.**

**Skrikeorgie?**

**K tar av seg den ene skoen sin.**

**Holder den opp. Kaster skoen i veggen.**

**K, M og JI tar av seg skoene sine og kaster dem i veggene.**

**Flere ganger. De løper rundt, tar sko og kaster dem.**

**-slutt-**

Så tar alle aktørene av seg skoene sine, holder dem hevet over hodet og kaster dem. De løper og henter skoene og kaster dem på nytt, mange ganger.

59	LYS	VQ: Aktørene løper rundt og kaster sko.	Lys side kryss = Fade ut langsomt. Lys front: Fade ut langsomt.
60	LYS	Q: Musikk start + cirka 1:00 min.	Fresnell 1-2-3-4-6-7-8-9 = Fade til 50. OBS: Ad lib. én og én.

Etter hvert høres igjen musikken med strykeinstrumentene fra tidligere, svakt under lyden av sko som treffer veggene. En av aktørene stopper opp, ser på skoen sin som hun holder i hånden, før hun kaster den igjen.

61	LYS	VQ: Aktørene samler seg på gulvet scene midt.	Fresnell 5 = Fade til 50. Fresnell 1-2-3-4-6-7-8-9: Fade ut. OBS: Ad lib. én og én. Fresnell 5 = Fade til 20 ad lib.
----	-----	---	---

En stund senere avtar kastingen i intensitet. Én etter én plukker aktørene

opp skoene sine. De samles på midten av scenen, setter skoene ned og setter seg eller legger seg på gulvet. Lyset og musikken fader langsomt ut.

62		LYD	Q musikk: Etter trompet (cirka 1:50)	Spor 1 volum: Fade ned til knapt hørbart og hold ad lib. Fade markert fra knapt hørbart til stillhet.
63	LYS		Q: Musikk fade ut til stillhet + cirka 0:05 min.	Fresnell 5 = Black out.  (I black out: Ta ut fresnell 5.)
64	LYS		Q: Formodentlig applaus...	Frontlys = 70.
65	LYS		VQ: Aktører forlater scenen.	Salslys = Fade inn. Fresnell 1-2-3-4-5-6-7-8-9 = Fade til 20. Lys teppe = Fade til 50.





Takk

til Ellen Oset – mamma – for et skarpt blikk og for gode tips

til Maren Idsø og Ellen Foyen Bruun  
for gjennomlesning av teksten og for tilbakemeldinger

og til mine kunstneriske forbilder  
Anne Bogart, Pina Bausch, Heine Avdal, Leon Ingulsrud, Suzuki Tadashi og  
Hedda Solberg Rui  
for inspirasjon til skapende arbeid.





Etterord – til framtidige teaterstudenter

Å fullføre en praktisk mastergrad i drama/teater har vært den største utfordringen hittil i livet. Man blir jo litt ettertenksom av å nå en sånn milepæl. Av alle menneskene som direkte eller indirekte har hjulpet meg på veien, er det noen som har sagt ting til meg (og om meg) som har festet seg i hukommelsen. Kanskje aller viktigst er ikke å gi opp!

Forordet til oppgaven er min personlige kommentar. Etterordet vil jeg la andre stå for. Det er fire sitater fra mennesker som har inspirert og oppmuntret meg, som forhåpentligvis kan være til inspirasjon for framtidige teaterstudenter – du kan erstatte Carl med ditt eget navn☺

*Kom igjen og søk på master, da! Det er jo DET du vil!* – Martine Solstad Larsen

*I think Carl cast a little spell on us, don't you agree?* – Anne Bogart

*I hope you won't give up directing!* – Jodi Gage

*Be more pro-active, Carl!* – Tom Nelis

