

# Sammendrag

I denne masteravhandlingen vil du kunne lese om et praktisk kunstnerisk forskningsprosjekt. Forskningen er utført gjennom en teaterprosess med forestillingen *Jeg, Meg og Stillheten* som resultat. Den skriftlige presentasjonen av min forskning, tar for seg prosessen hvor jeg som regissør, retor og designer forsøker å skape et multimodalt kommuniserende produkt gjennom teater. I praksisen har jeg forsket på hvordan semiotiske modaliteter, sceniske elementer så vel som skuespilleren og teknologiske elementer, aktivt er del av å skape mening i formidlingssituasjonen. I detalj ser den nærmere på hvordan en kan gå fram som regissør, retor og designer av et kommunikativt produkt som på best mulig måte skal tjene en gitt kontekst, et tema eller en målgruppe. Jeg søker gjennom praksisen å se om jeg kan finne noen tegn på at teater som medium, med sitt formidlings- og kommunikasjonspotensiale, kan belyse og diskutere et samfunnsrelevant tema som mental helse. Jeg har designet et produkt ved bruk av Michael Chekhovs tradisjonelle skuespillerteknikk og nyere etablert kunnskap innen kommunikasjonsteori, sosialsemiotikk og multimodalitetsteori. Produktet som resultat er en multimodal forestilling som ser på bruk av semiotiske modaliteter, deres semiotiske ressurser i formidling og hvorvidt dette tjener forestillingens kommunikasjon og et ønske om en åpen samtale rundt mental helse som er forståelig og relaterbart for mottaker.

I arbeidet kan du også lese om min rolle som regissør, retor og designer i utviklingen av et kommunikativt produkt. Her kombinerer jeg teoretikeren og kunstneren og redegjør for et praksisbasert forskningsprosjekt i et performativt forskningsparadigme hvor jeg som reflekterende praktiker og kunstner ser på metodisk og teoretisk tilnærming i det praktiske arbeidet og hvorvidt dette har produsert kunnskap, data og funn som svarer til min problemstilling.



## Abstract

In this master thesis you will be presented with a research project performed through creative practise as research. The research was conducted by way of a theatre process and the result were shown through a symbolic presentation in the shape of a performance of the play *Jeg, Meg og Stillheten*. The written presentation of the thesis deals with the process where I, as a director, retor and designer, try to create a multimodal communicating product through theatre. In practise I have looked into how the semiotic modalities, scenic elements as well as the actor and the technological elements, are actively part of making meaning in communication. In detail, it deals with how one as a director, retor and designer can approach the process of developing a product that in the best possible way will answer to a given context, theme or target group. Through practise, I seek to find answers to whether theatre as a medium, with its communication potential, can illuminate and discuss a socially relevant topic such as mental health. I have thereafter designed a product, through combining Michael Chekhovs traditional acting technique and more recent established knowledge on communication theory, social semiotics and multimodality theory. The product as a result is a multimodal performance that looks at the use of semiotic modalities and their semiotic resources in communication and whether the use of this serves the performance in its communication and the desire for opening up a conversation about mental health that is understandable and relatable to the recipient.

In the written work you will also be able to read about my role as director, retor and designer in the development of a communicative product. Here I combine the theorist and the artist and account for a practise-based research project in a performative research paradigm where I as a reflective practitioner and artist assess the methodological and theoretical approach in the practical work and whether this has produced knowledge, data and findings that correspond to my research inquiry.



# Forord

Jeg kan nå si meg ferdig med mitt toårige masterløp ved NTNU. Tiden har gått fort og jeg synes ikke det er lenge siden jeg for første gang satte fot ved universitetet som student og stilte spørsmål ved hvordan jeg, med min praktiske og fysiske utdanning skulle kunne tilføye noe hos en teoretisk og akademisk institusjon. Masterløpet har vært tøft, utfordrende og var til tider mye for meg som hadde lite erfaring med å skrive oppgaver, lese tunge akademiske tekster og knytte sammen teori fra forskjellige felt, men det har også vært utrolig lærerikt og latt meg vokse som praktiker, kunstner og reflekterende individ. Uavhengig av om jeg har tilføyd nyttig kunnskap og forskning til det vitenskapelige felt, så har master løpet på drama og teater gitt meg mye. Jeg har jo tross alt fått realisert drømmen om å produsere mitt eget teaterstykke. Noe jeg er veldig stolt av.

Takk til:

Først og fremst vil jeg takke Trykkeriet Scene. En spesiell takk til teatersjefene Martine Ildal Utne og Emil Husby som, med åpne armer, ønsket meg og mitt team velkommen til sin scene og jobbet iherdig for å tilrettelegge slik at vi kunne spille forestillingen. En spesiell takk er også fortjent til Vegard Lien Bjerkan, husets tekniker og et teknologisk geni.

En varm takk til Ørjan Veisetaune Svingen, min fantastiske skuespiller som la sin sjel og sitt talent i arbeidet fra dag en. Din utstråling, sjarm, arbeidsvilje og ditt pågangsmot fikk oss gjennom dette prosjektet og du ga virkelig noe spesielt til både karakter og historie. Jeg kunne ikke vært mer stolt av hva du fikk til.

Takk til min scenograf og tekniker Aksel Adrian Langum Øien. Du har vært en fantastisk arbeidspartner og en trygghet i dette prosjektet. Du eier et ekstremt bredt spekter av talent og det viste du i denne prosessen. All ære til deg for den magiske scenografien.

Takk til Bjørnar Hestem Braastad som i siste liten steppet inn som tekniker og lysmann. Uten deg hadde ikke forestillingen vært mulig å gjennomføre. Du tok utfordringen på strak arm!

Tusen takk til min veileder Bjørn Rasmussen som virkelig har vært tålmodig, støttende og en stor trygghet i både det praktiske og skriftlige arbeidet. Takk for at du har latt meg gjennomføre dette prosjektet i mitt eget tempo og etter min kapasitet. Takk for at du ikke ga opp da jeg var noe treg og til tider tvilende på mitt arbeid.

Takk til Ingvild Rømo Grande og Tore Vagn Lid, mine kunstneriske veiledere som har bidratt med sin utrolige kompetanse innen det kunstneriske og praktiske felt. Uten dere hadde jeg nok ikke funnet min vei i teaterprosessen.

Til slutt vil jeg takke familie og medstudenter. Dere har virkelig støttet meg gjennom en lang og utfordrende prosess og jeg er evig takknemlig for alle gode ord, latter, frustrasjon og stunder vi har delt.

Tusen takk alle sammen!



# Innholdsfortegnelse

<b>1.0 Innledning</b> .....	<b>9</b>
<b>1.1 Oppgavens struktur</b> .....	<b>10</b>
1.2 Bakgrunn og interesse .....	11
1.2.2 Fra forskerens personlige perspektiv .....	11
1.2.3 Fra forskerens faglige perspektiv .....	12
1.3 Problemstilling og intensjon .....	13
<b>2. Teoretiske rammer</b> .....	<b>15</b>
2.1 Michael Chekhov og psykofysisk teater .....	15
2.2 Kommunikasjonsteori.....	16
2.2.1 Sosialemiotikk og multimodalitetsteori .....	16
2.2.2 Retor/designer og interesse .....	16
2.2.3 Kommunikasjonsmodell .....	17
2.2.4 Modalitet .....	18
2.2.5 Design .....	19
2.2.6 Modal affordans.....	20
2.2.7 Transduksjon og transformasjon .....	21
<b>3. Metode</b> .....	<b>22</b>
3.1 En praksisbasert forskningsprosess .....	22
3.1.2 Reflekterende praktiker .....	24
3.2 Performativt forskningsparadigme .....	25
3.3 Multimodal kritisk diskursanalyse.....	25
3.4 Dokumentasjon .....	26
<b>4. Teater- og forskningsprosess</b> .....	<b>28</b>
4.1 Psykofysisk teater – å skape karakter, verden og en forestilling .....	28
4.1.1 Michael Chekhovs metodikk .....	29
4.1.2 Idé og utvikling .....	33

4.1.3 Det sceniske rom .....	35
4.1.4 Dramaturgi og postdramatiske trekk .....	38
4.2 Multimodalt teater – å skape mening, produkt og kommunikasjon.....	40
4.2.1 Regissør, retor og designer .....	40
4.2.2 Multimodale elementer .....	42
4.2.3 Skuespiller som multimodalt medium .....	42
4.2.4 Design .....	44
<b>5. Analyse.....</b>	<b>46</b>
5.1 Jeg, Meg og Stillheten .....	47
5.2 En analytisk tilnærming – multimodal kritisk diskurs analyse av tre monologer fra «Jeg, Meg og Stillheten» .....	47
5.2.1 Eksempel 1: Monolog 1 – «En stemme».....	48
5.2.2 Eksempel 2: Monolog 4 – «Jeg var utslitt» .....	52
5.2.3 Eksempel 3: Koreografert Angstsekvens .....	59
<b>6. Konklusjon.....</b>	<b>63</b>
6.1 En styrke i formidling gjennom teater.....	64
6.2 En ny mulighet? .....	66
<b>7. Referanseliste.....</b>	<b>67</b>
<b>8. Vedlegg .....</b>	<b>68</b>



## 1.0 Innledning

Jeg, meg og Stillheten» er et resultat av min praktisk-kunstneriske forskningsprosess hvor Michael Chekhovs skuespillermetode møter sosialsemiotikk og multimodalitetsteori i en multimodal, monologbasert forestilling med mental helse som tema. Stykket begynte sin utvikling høsten 2020, med forestilling i Februar 2021. Ved første øyekast virker tema mental helse å være et relevant valg med tanke på den situasjonen verden befinner seg i nå. Det har vært mye snakk om vår mentale helse i relasjon til COVID-19, og man skal ikke kimse av hvilken påvirkning det har hatt på oss mennesker det siste året, men min interesse i å lage teater om dette ligger enda dypere og har vært et sterkt ønske siden jeg fullførte min skuespillerutdanning i 2016.

Mitt inntrykk er at dette er et tema som har fått en slags dobbel moralsk rolle i vårt samfunn. Det er et hett tema det deles mye om på flere plattformer, og hvor det fremgår at det er viktig å snakke åpent om temaet. Likevel forstår jeg, gjennom samtaler med forskjellige mennesker, at dette er et tema et hvert individ, på daglig basis, ikke snakker åpent om. Vi vet at det er flere som opplever samme symptomer eller situasjoner som resultat av dårlig mental helse. Vi ønsker kanskje ikke å dele i redsel for at vi kan fremstå som svak, fordi det er flaut eller fordi vi ikke vil være til bry for andre. Jeg valgte å se på denne praktisk-teoretiske masteren som en mulighet til å ta tak i tema og gjøre et forsøk på og begynne å bryte ned stereotypier og bilder vi har av hva det vil si å slite psykisk. Jeg vil ta det helt ned til det hverdagslige gjennom enkle samtaler og situasjoner som er relaterbart for oss alle. Jeg ønsker å dele et lite avsnitt fra noen refleksjoner og spørsmål jeg noterte meg tidlig i masterprosjektet som jeg tok med meg inn i selve teaterprosessen. Tanker rundt formidling av tema, sett fra en skuespillers perspektiv:

«Vi har alle en psykisk helse, og det kan være vanskelig både å snakke om og å forstå ord, diagnoser og betydningen av hva det innebærer, men, hva om jeg, i denne forestillingen, snakker om det på en annen måte? Hva om jeg snakker om det ved å dele følelser, emosjoner, fysiske reaksjoner eller tanker? Noe som er tilstede i oss alle, og som vi alle kan relatere oss til på en eller annen måte. Og hva skjer hvis jeg prøver å visualisere det jeg snakker om? Vil det åpne opp for en større forståelse?»

Den praktiske delen av masteren bestod av en teaterprosess, forestilling og dokumentasjon av karakterarbeid basert på Michael Chekhovs metodikk og formidling gjennom multimodalt teater. Forestillingen var et resultat av en teaterprosess delt i tre deler; 1: research; 2: karakterarbeid; og 3: produksjon. Jeg vil fra nå av referere til disse tre delene som prøvedel 1, prøvedel 2 og prøvedel 3 og hele prosessen, fra og med prøvedel 1 til og med forestilling, som teaterprosess. Denne teoretiske delen består av en analyse av teaterprosess og sluttresultat med utgangspunkt i metode og teori brukt som tilnærming i prosess og hvorvidt jeg kan se hvordan dette har fungert som et arbeids- og formidlingsverktøy i en forestilling om mental helse.

## 1.1 Oppgavens struktur

Denne masteroppgaven består av seks kapitler:

### Kapittel 1: Innledning

I dette kapitlet presenterer jeg bakgrunn for prosjektet samt min interesse for min forskning fra et personlig og et akademisk perspektiv. I tillegg presenterer jeg forskerens problemstilling og intensjon.

### Kapittel 2: Teoretiske rammer

I andre kapittel legger jeg fram de teoretiske rammene som prosjektet er bygget på. Her vises det til teori fra Michael Chekhovs skuespillermetodikk, kommunikasjonsteori og begreper og konsepter fra sosialsemiotikk og multimodalitetsteori.

### Kapittel 3: Metode

Dette kapitlet gjør rede for de metodiske tilnærminger brukt for å gjennomføre en oversiktlig forskningsprosess og for å kunne systematisk samle og organisere data som trengs til det analytiske arbeid i denne masteroppgaven. Her plasserer jeg forskningsprosjektet innenfor et performativt forskningsparadigme og ser på hvordan jeg som reflekterende praktiker strukturerer min forskning.

### Kapittel 4: Teater- og forskningsprosess

I denne delen går jeg mer detaljert inn i selve teaterprosessen, utvikling av forestilling og multimodale elementer i formidling. Kapitlet er delt i to og første del ser på min rolle som regissør i en devised teaterprosess hvor konsepter og øvelser fra Michael Chekhov er brukt i karakterarbeid, kreasjon av stykkets verden og handlingsforløp, manus og tekstarbeid. Andre del ser på min rolle som retor og designer i en prosess med å utvikle et produkt som skal kommunisere innenfor en gitt handlingsramme og svare til kontekst og tema.

### Kapittel 5: Analyse

I dette kapitlet vil jeg svare på problemstillingene formulert i DRA3192 gjennom en multimodal kritisk diskursanalyse. Her presenterer jeg tre utvalgte monologer fra forestillingen som hver bærer sin samling av formidlingsverktøy. Jeg ser på hvilke semiotiske modaliteter som er brukt og deres potensiale for å skape mening, kommunikasjons- og tolkningspotensiale.

### Kapittel 6: Konklusjon

I det siste kapitlet ser jeg også på problemstillingene for 3192 med nærmere fokus på den siste problemstillingen. Her vil jeg presentere funn og ny innsikt som er samlet fra det praktiske arbeidet i teaterprosess og analysen av forestilling.

## 1.2 Bakgrunn og interesse

I min erfaring som skuespiller har jeg vært del av flere teaterprosesser der produktet utarbeides gjennom devised teater. Jeg har, i disse tilfellene, opplevd at man jobber ut ifra et lite, men konkret utgangspunkt i form av f.eks. et stikkord, et bilde, tema eller idé. Det var derfor naturlig for meg å begynne det kunstneriske forskningsarbeidet fra et ståsted jeg var noe mer kjent med. Det var nyttig for meg å stille meg selv noen spørsmål for å plassere mine egne ideer og interesser inn i en vitenskapelig kontekst som videre kunne tydeliggjøre hvordan mitt prosjekt ville se ut i praksis. I en forskningsprosess hvor forskningen foregår gjennom praksis, er det vanlig å ta utgangspunkt fra en startidé som problemstilling kan utvikles og justeres ut ifra og som videre kan guide forskeren i valg av metoder mest nyttig for å kunne løse den gitte problemstillingen (Gjærum & Rasmussen, 2012:43). Det gjaldt for meg å konkretisere min startidé. Det gjorde jeg ved å stille meg selv tre spørsmål for å sette i gang tankeprosessen; 1: «Hvilket tema interesserer du deg for? Hvilken interesse er det du bringer med deg inn i dette forskningsprosjektet?»; 2: «Hvilke interesser har du funnet og/eller engasjert deg for i masterløpet på NTNU? Hvilken faglig interesse ønsker du å forstå bedre?»; og 3: «På hvilken måte tror du din faglige og personlige interesse kan møtes i en praksisledet forskningsprosess? Hvordan kan du finne svar på dine spørsmål og hvordan kan dette tjene forskning i en vitenskapelig kontekst?». Videre tok jeg utgangspunkt i mitt første spørsmål, min personlige interesse, og her var det ganske klart fra tidlig stund at interessefeltet var mental helse. Dette ble så tema, eller stikkordet, som stykket skulle arbeides ut ifra og motivasjonen for det hadde utspring fra min personlige bakgrunn. Jeg vil nå forsøke å svare på de tre spørsmålene i de neste to avsnittene.

### 1.2.2 Fra forskerens personlige perspektiv

I 2016 fullførte jeg min bachelorgrad i skuespill i England. Jeg flyttet inn til London i kollektiv med venner, fikk meg en jobb og var klar for livet som nyutdannet skuespiller på leting etter agent, oppdrag og forhåpentligvis en framtid i yrket, men så sa det stopp. Alt stoppet opp, inkludert min egen kropp og evne til å fungere i hverdagen. Jeg måtte pakke sammen livet mitt, forlate alt og alle som hadde vært mitt hjem de siste tre og halve årene av mitt liv og flytte hjem til Norge, uten å få sagt et ordentlig farvel. I ettertid, etter timer hos psykolog, behandling og å ha trent meg opp til å håndtere hverdagen igjen, har jeg en mye større forståelse for hva som foregikk, spesielt hvordan min egen kropp prøvde å varsle meg lenge før det smalt. Linjen jeg gikk i min utdanning var spesielt fysisk og vi ble ofte påmint viktigheten rundt å ivareta den fysiske helsen vår. Den psykiske helsen var det derimot lite snakk om. Etterhvert som jeg, hjemme i Norge, åpnet opp om hvordan jeg hadde det til familie og venner, og vice versa, innså jeg at mange av opplevelsene og følelsene jeg bar på var gjenkjennbart hos andre og hos noen, en «silent killer» for livskvaliteten. Jeg ble mer oppmerksom på hvordan samtalen om mental helse utspilte seg mellom meg og andre mennesker kontra hvordan samtalen om mental helse utspilte seg i media og på sosiale plattformer. Dette førte til en naturlig undring rundt hvordan det snakkes om dette temaet i samfunnet vårt, med trykk på ordet hvordan, og hvilken påvirkningskraft dette har på oss som individer, ikke bare i relasjon til vår egen mentale helse, men også om vi videre velger å snakke om

det. Hvordan snakker vi om det og hvorfor velger vi å snakke, eventuelt ikke å snakke, om det?

Marit Ulvund (2012) uttrykker at mange praksisbaserte forskningsprosjekt faktisk begynner i en slik undring. Her er det ofte både spørsmål og taus kunnskap som forsker ønsker å forstå bedre ved å «løfte den tause og ofte kroppslig baserte kunnskapen opp til en reflektert og forskningsbasert viten» (Gjærum & Rasmussen, 2012:52). Den interessen jeg tok med meg inn i forskningsarbeidet kom fra egne opplevelser med mental helse, behandling og opplevelsen av hvordan kommunikasjon rundt tema fungerte i behandling, og utenfor behandling. F.eks.: I behandling opplevde jeg å få en mer detaljert oversikt over hva som kjennetegner forskjellige diagnoser, hvordan dette kan påvirke kropp og sinn, tegn på reaksjoner man kan få og hvordan man kan kjenne igjen disse tegnene og slik forholde seg til, og bearbeide, dette. Vel og merke, dette var lærdom som kom først når jeg var tatt inn til behandling. Utenfor behandling opplevde jeg at presentasjon av samme diagnoser ofte kom i form av nøkkelord og statistikk. Noe som på en side er viktig for et større bilde, men som på en annen side kun viser overflaten og kan presentere individer i denne gruppen som «bare» et tall.

Til slutt vil jeg kort presentere et annet eksempel for å knytte min undring i relasjon til forskningsarbeidet mitt. Et raskt søk på Folkehelseinstituttet sine sider viser til et av grunnlagene for min opplevelse av formidling utenfor behandling. En nettside som er tekstlig tung, presenterer tall, statistikk og akademiske begrep bakt inn i informasjon tjener kanskje målet om å opplyse den norske befolkningen, til en viss grad, men spørsmålet jeg umiddelbart får lyst til å stille er; i hvor stor grad vil denne formen for formidling av informasjon hjelpe leseren til å søke hjelp eller å velge å snakke ut om sitt?

### 1.2.3 Fra forskerens faglige perspektiv

Min faglige bakgrunn i forkant av min master ligger i skuespill, mer spesifikt skuespill og scenekamp. Utdanningen min er hovedsakelig tilknyttet praktisk og fysisk arbeid og jeg har derfor metoder for arbeid med kropp, romlig bevissthet, stemmebruk og annet skuespillerrelatert teknikkarbeid i min verktøykasse. Skolen jeg gikk på, East 15 Acting School, bestod av to campuser, hvorav det campuset jeg studerte, fokuserte på spesialiseringlinjer innad teater; fysisk teater, scenekamp, performance fra verden over og lokalsamfunnsteater. Dette resulterte i et mangfold av forestillinger og jeg kan dermed si at store deler av erfaringen min med teater er derfor bygget på eksperimentering med forskjellige innganger til en teaterprosess og variert bruk av elementer i forestilling og formidling. Jeg vil påpeke at jeg, etter mitt masterløp ved NTNU, har forstått at mye av teori og metoder knyttet til teater faller bort i en ren skuespiller utdanning hvor fokuset er på rent praktisk og teknisk arbeid.

Gjennom min studie ved NTNU masterlinje i drama og teater har jeg blitt presentert for en rekke teoretiske og metodiske innganger fra et vitenskapelig perspektiv. Etterhvert som jeg begynte å få et tydeligere bilde på hva mitt forskningsprosjekt ville innebære, var det viktig å sile ut metoder og teori som ville gi forskningsprosjektet ben å stå på. I relasjon til spørsmål 2 og 3 i første avsnitt av dette kapitlet har jeg forsøkt å lage en kort og konkret oversikt over teoretiske hovedpunkter som har hatt innvirkning på mitt forskningsprosjekt.

I sin artikkel *'A Manifesto for Performative Research'* fra 2006 skriver Brad Haseman om ønsket om forskning gjennom praksis som originalt kommer fra forskere med artistisk eller kreativ bakgrunn. Han kjennetegner dette med begrep som *'creative practice as research'*, *'performance as research'*, *'research through practice'*, *'studio research'*, *'practice as research'* og *'practice-led research'* (ibid., 2006). I *'Diskursanalyse: som teori og metode'* (1999) forklarer Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips begrepet *'diskurs'* som «fastlæggelse af betydning inden for et bestemt domæne» (1999:36). Tegn innenfor ethvert domene har sin betydning ut ifra deres relasjon til hverandre i det gitte domenet (ibid., s.36).

Begge eksempler ovenfor kommer fra teori jeg så på som nyttig for mitt kunstneriske forskningsprosjekt. Førstnevnte er relevant fordi min forskning har foregått gjennom praksis. Jeg knytter mitt prosjekt opp imot begrepene *'creative practice as research'* og *'performance as research'* da forskningen foregikk gjennom en teaterprosess og analyse innebærer både teaterprosess og forestilling. For ryddighetens skyld velger jeg å videre forholde meg til *'creative practice as research'* som betegnelse på min forskningsstrategi da mesteparten av forskningen foregikk i teaterprosessen opp imot forestilling og selve forestillingen ble presentasjon av resultat fra første del av forskningen. Sistnevnte er knyttet til min undring som forklart tidligere i dette avsnittet. Sett fra Jørgensens og Phillips' kapittel *'Diskursteori'* (1999) kan jeg strekke meg til å påstå at min undring til noen grad også kan formuleres som et spørsmål om temaets omtale innenfor forskjellige domener.

Videre har også Gunther Kress og multimodalitetsteori og Michael Chekhovs skuespillermetodikk hatt en innflytelse på hvordan jeg implementerte forskningsarbeid og utvikling av forestilling i teaterprosessen. Både Chekhov og Kress har gitt betydningen av kommunikasjon mellom den som formidler og den som mottar en viktig plass i sin teori og var dermed svært relevant for min forskning på det som skulle bli min problemstilling.

Jeg vil gå nærmere inn på teori og metode nevnt ovenfor i kapittel 2 «2.0 Teoretiske rammer» og kapittel 3 «3.0 Metode», men jeg synes det var viktig å klargjøre hvordan veien fra undring til formulering av en problemstilling begynte.

## 1.3 Problemstilling og intensjon

Min intensjon med det praktisk-kunstneriske prosjektet var å undersøke hvordan jeg kunne bruke teater som formidlingsverktøy for temaet mental helse og hvorvidt teater kan bidra til å ivareta en informativ, åpen og relevant samtale som er forståelig og relaterbart for allmenheten. Med dette menes en intensjon om å gå bort i fra å nevne tall og fakta og heller styre fokuset mot de personlige og emosjonelle sidene ved tema, som teater kan ivareta.

Min problemstilling for det kunstneriske forskningsarbeidet i 3191 ble formulert ut ifra nettopp hva jeg ønsket å forske på i praksis. Her la jeg fokus på fremgangsmetode i teaterprosessen, multimodale elementer i spill med tekst og dramaturgi, samt min rolle som regissør og reflekterende praktiker i arbeid med skuespiller, alle elementer i formidling og valg i prosessen. Det er tydelig at min problemformulering har mer innflytelse fra en skuespiller, eller et ensemble, i en devised teaterprosess sitt perspektiv hvor en historie, karakter og et budskap skal skapes og fortelles, men for meg var dette

nyttig for å vite hva jeg jobber med, hva jeg trenger å dokumentere og hvilket forskningsmateriale jeg må samle inn til videre analyse i mitt skriftlige arbeid i 3192.

Problemstilling for 3191 lød som følger:

*1: I en devised teaterprosess hvor visuell dramaturgi står sentralt – hvordan kan man som regissør gå fram med multimodalitet og Michael Chekhovs tradisjonelle metode som tilnærming?*

*2: Hvordan kan multimodalitet i samspill med Chekhov ha innvirkning på skuespillers karakterarbeid?*

*3: Hvordan kan multimodalitet i samspill med Chekhov ha innvirkning på kreasjon av stykkets verden, dets form og formidling?*

For at jeg videre skulle kunne forstå mitt forskningsarbeid hadde jeg behov for å velge en mer teoretisk tilnærming i form av analyse av teaterprosess og forestilling. En analyse av teaterprosessen ville innebære å gå nærmere inn på valgt skuespillermetodikk og fremgangsmetode, karakterarbeid, utvikling av tekst, scenografi, rom, regissørs valg og prosessen med å skape et multimodalt teater. En analyse av forestilling ville så bli i form av en multimodal kritisk diskurs analyse hvor jeg så på forestillingsresultat, bruk av multimodale elementer i formidling og diskutere dette opp imot kommunikasjon- og multimodalitetsteori. På grunnlag av dette har jeg valgt å justere problemstilling nr. 1 og 2 til følgende:

*1: Hvordan kan multimodalt teater, utviklet gjennom tradisjonell skuespillermetodikk, bidra til å forsterke formidling i den kommunikative situasjonen og på hvilken måte kan det gjøre tematikk mer relaterbart for mottaker?*

*2: Hvordan påvirker regissørens egne interesser og erfaringer med tema, de kunstneriske valg, kreasjonen av karakter og stykkets verden og hvordan påvirker det formidling i den kommunikative situasjonen?*

Videre har jeg modifisert forskningsspørsmål nr. 3, for at jeg, i 3192, bedre skal kunne redegjøre for mine funn i det praktisk-kunstneriske prosjektet:

*3: På hvilken måte kan teori og begreper fra Michael Chekhovs metodikk og kommunikasjons- og multimodalitetsteori bidra til å belyse hvordan teater kan normalisere og forståeliggjøre samtalen om et samfunnsrelevant tema som mental helse?*

## 2. Teoretiske rammer

I dette kapittelet vil jeg gi en oversikt over de teoretiske rammene rundt det kunstneriske forskningsprosjektet. Her er det teori knyttet til teaterprosessen og det kunstneriske arbeidet samt kommunikasjons- og multimodalitets teori.

### 2.1 Michael Chekhov og psykofysisk teater

Det kunstneriske arbeidet i teaterprosessen bar stort preg av Michael Chekhovs skuespillermetodikk; psykofysisk teater. Psykofysisk teater, sett gjennom Chekhovs metode, kjennetegnes ved skuespillerens grundige arbeid både mentalt og fysisk. Kropp og sinn fungerer i et samspill, de påvirker hverandre og en skuespiller må vite å forstå, ha kontroll på og finne harmonien mellom disse to (Chekhov, 2002:1, Chamberlain, 2004:11). Chekhov var trent i grunnleggende elementer fra Konstantin Stanislavskijs metodikk gjennom 'the Studio'; et prosjekt utviklet og undervist av Stanislavskij, Leopold Sulerzhitsky og Evgeny Vakhtangov ved Moscow Art Theatre i 1912 (Chamberlain, 2004:9). Mange av elementene i Chekhovs metode er inspirert av, eller videreutviklet fra, Stanislavskijs teori og metode men det skulle vise seg, i ettertid når Chekhov konfronterte Stanislavskijs bruk av personlige erfaringer og følelser (ibid., s. 14), at Chekhov delte flere meninger med symbolistene Vsevolod Meyerhold og Maurice Maeterlinck om et teater hvor 'atmosfære' og 'stemning', gjerne skapt gjennom skuespiller, fikk større status og man gikk bort i fra naturalistiske detaljer og realisme i teater (ibid., s.7). Chekhov ville fremheve viktigheten ved atmosfære, skuespillerens kreativitet og fysisk legemlig gjøring av indre opplevelser (ibid., s.7), samt å flytte fokus fra skuespillerens følelser til karakterens følelser (ibid., s.15) og å utvikle skuespillerens kropp og sinn til å bli sensitiv, åpen og mottakelig for psykologiske, kreative impulser; «[...] a receiver and conveyor of subtle images, feelings, emotions and will impulses» (Chekhov, 2002:2).

I henhold til mitt forskningsprosjekt ville dette få betydning for hvordan jeg, med min skuespiller, utarbeidet en troverdig karakter med en troverdig historie presentert i et multimodalt, symbolsk og «drømmende» landskap. Jeg så en potensiell fare i å romantisere mental helse hvis karakter, i likhet med det sceniske rommet, også skulle fremstå eller tale i symbolske former. Det kunne føre til en overdreven eller karikaturlignende presentasjon av et menneske og, i verste fall, oppleves som latterliggjøring, undergraving eller fremmedgjøring av tema. Derfor falt valget på Chekhovs metode i arbeid med skuespiller, karakter og stykkets verden i en devised teaterprosess da nettopp Chekhovs teknikker og øvelser fokuserer på det å utvikle, bli kjent med og tre inn i karakterens indre liv og hvordan man fysisk manifesterer dette i det ytre. Videre ville det også tjene meg i den tekstuelle formidlingen i stykket som står som en motpol til det visuelle ved å være ærlig, konkret og direkte. Slik så jeg at jeg kunne bevare alvorret og respekten for temaet gjennom den verbale formidlingen og sette karakterens emosjonelle og personlige opplevelser med tema på spissen gjennom den visuelle formidlingen.

## 2.2 Kommunikasjonsteori

Kommunikasjon har fått en viktig plass, både når det gjelder min problemstilling og når jeg videre skal analysere det praktiske forskningsarbeidet gjort i 3191. I min analyse faller teori om kommunikasjon innenfor kategoriene sosialesemiotikk og multimodalitetsteori og er knyttet til hvordan mening er skapt i forestilling ut ifra tematikk og teaterprosessens rammer. Her presenterer jeg de begrep, og deres betydning, fra sosialesemiotikk og multimodalitetsteori som jeg bruker i min analyse.

### 2.2.1 Sosialesemiotikk og multimodalitetsteori

I «*Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*» (2010) introduserer Gunther Kress teori og verktøy som kan brukes til å forstå hvordan en tekst, et objekt eller produkt kommuniserer i den sosiale verden og hvordan vi kan bruke dette som tilnærming i en kommunikatív situasjon og i en skapelsesprosess av et kommuniserende produkt. Kress tar utgangspunkt i sin undring rundt hvordan noe kommuniserer og hva det er som får noe til å kommunisere spesifikk informasjon. I moderne kommunikasjon vil det i de fleste tilfeller, når noe formidles, innebære flere elementer i formidling samtidig. Et eksempel er en plakat som reklamerer for salg som bruker en kombinasjon av tekst, bilde og farge. Tekst, bilde og farge har hvert sitt potensial for å lage mening, altså de utfører forskjellige typer semiotisk arbeid. Disse elementene er det Kress kaller modaliteter og når et produkt bruker flere modaliteter i kommunikasjon kalles det multimodalitet. Multimodalitet viser til hvilke modale ressurser som er i bruk, men derimot ikke hvordan modalitetene, eller tegn, lager mening eller hva det betyr. Derfor må multimodalitet knyttes opp imot teori som gjør nettopp dette og her kobler Kress multimodalitet til sosialesemiotikk (Kress, 2010:1-17). Sosialesemiotikk er teori om språkbruk og dets funksjon og ble utviklet av språkforskeren Michael Halliday. Halliday beskriver språk som «[...] a system of meaning – a semiotic system. [...] ‘semiotic’ means ‘having to do with meaning (semiosis); so, a system of meaning is one by which meaning is created and meanings are exchanged. » (Halliday & Webster (red.), 2003:2). Halliday´s utsagn om at typer språk brukes i forskjellige konkrete situasjoner, sosiale kontekster eller atferdsmessig innstillinger for å skape eller finne mening (ibid., 2003:152-153), kan knyttes til teori om kommunikasjon og hvordan det skal, kan og burde fungere. Mening skapes i sosiale kontekster og opprettholder sosialt samhold gjennom, blant annet, felles semiotiske ressurser delt i et samfunn (Kress, 2010:18). Semiotiske ressurser og tegnsystemer endrer seg ettersom samfunnet endrer seg; hvordan vi bruker språk, tegnsystemer og modaliteter i kommunikasjon tilpasses kravene av det sosiale samfunnet. Dette synet deler både Halliday og Kress (Halliday, 2003:1-29, Kress 2010:1-8).

### 2.2.2 Retor/designer og interesse

I og med at forskningen forgikk gjennom en teaterprosess og målet var at resultat skulle bli en forestilling var det mange roller som måtte fylles. Jeg fungerte som produsent, instruktør, regissør og skribent i tillegg til å være reflekterende praktiker i en kreativ forskningsprosess. Den rollen jeg la mest fokus på i det praktiske arbeidet var rollen som



regissør. Når min forskning nå skal formuleres i skriftlig form og jeg skal presentere en analyse av mitt praktiske arbeid, tar jeg en mer teoretisk, analytisk og reflekterende stilling til arbeidet. Jeg ser på det slik at min rolle går fra å være regissør til å bli retor og designer, dog rollen som retor og designer også hadde en plass i det praktiske arbeidet på grunn av kravet om å; vurdere sosial kontekst og forming av et produkt som mottaker vil engasjere seg i og; vurdering av semiotiske ressurser tilgjengelig for å skape mening etter behov, interesse hos retor og mottaker for det samfunnet det presenteres i (Kress, 2010:49-50). Dette beskriver Kress som en retorisk prosess. Som retor er jeg den som skaper produktet og må derfor ha et helhetlig bilde av den kommunikative situasjonen og være klar over mine egne interesser, hvilket publikum jeg presenterer produktet for, semiotiske ressurser som trengs for å kunne representere tematikken i stykket og hvordan jeg setter dette sammen til et produkt som skal formidles (Ibid., s. 26). Dette slik at jeg som designer kan begynne å sile ut hvilke semiotiske ressurser, modaliteter, som best tjener formidling i det som blir den kommunikative situasjonen; forestillingen.

Kress nevner tre teoretiske og funksjonelle krav for etablering av en modal ressurs. Han støtter seg til Halliday's semiotiske tilnærming for kommunikasjonsteori og behovet om å «[...] represent meanings about actions, states, events in the world[...]» (Kress 2010:87) og detaljerer kravene om å kunne representere den sosiale relasjonen og dets betydning for de involvert i den kommunikative situasjonen – 'ideational function'; dets kapasitet til å kunne skape et produkt bestående av semiotiske enheter som kan gjengi et bilde av en fullstendig verden - 'interpersonal function'; som videre fungerer som kommunikasjonsenheter som henger sammen i seg selv og med omgivelsene - 'textual function' (Ibid., s.87). Dette er relevant å ha i bakhodet både som regissør, retor og designer. Det gir rom for å kunne reflektere over valg av modaliteter, hvilken funksjon det har i kommunikasjon, om de gir ønsket funksjon i kommunikasjon og om de har den riktige og nødvendige effekten i relasjon til den sosiale konteksten hvor forestillingen skal presenteres. Dette så jeg som viktig i forhold til retors forarbeid, research av materialet, tematikk og planlegging av fremgangsmetode i teaterprosess samt i relasjon til reflektering underveis i produksjonen.

### 2.2.3 Kommunikasjonsmodell

Kress mener at kommunikasjon både er semiotisk og multimodalt (Kress, G. 2010:32). Det foregår via tale, blikk, handlinger, berøring osv. og uavhengig av hvilken form kommunikasjonen foregår igjennom, skaper det mening. Det skaper mening i det kommunikasjon oppstår som et resultat av en respons til det Kress kaller 'prompt'; den som deltar i kommunikasjonen retter oppmerksomheten mot det som kommuniseres og ser på det som et tegn, eller en invitasjon, rettet mot seg. Vedkommende velger så den delen av kommunikasjonen som best appellerer til sin interesse, 'framing', og tolker dette ut ifra den sosiale konteksten. Slik blir den kommunikasjonen som er tolket, et nytt tegn, 'prompt', som igjen kan føre til videre kommunikasjon (Ibid., s.32). I Kress' egne ord:

«Communication depends on the transformative/interpretative engagement by a participant in an interaction with a message made by another – in ways guided by their

interest. Interpretation is the defining criterion of communication: only if there has been interpretation, has there been communication. » (Kress 2010:35).

I relasjon til teater kan jeg se at meninger og samtaler formes nettopp av mottakers tolkning av teateropplevelsen og alle modale ressurser spiller en rolle for hvordan den semiotiske og multimodale kommunikasjonen foregår i formidlingssituasjonen. Jeg tror, skal jeg følge kommunikasjonsmodellen til Kress, at den kommunikative prosessen under en forestilling foregår noe annerledes, men likevel ender opp med samme resultat. Tolkingsprosessen vil kanskje - pga. en forestillingssituasjon hvor mottaker er forventet å observere og ikke delta fysisk – foregå internt. Mottaker plukker fortsatt opp et 'prompt' ut ifra sin egen interesse, tolker dette, og respons kan komme i form av en fysisk gest som blikk, latter eller lukket kroppsspråk gjennom armer i kryss. Videre kan aktør(er) eller ensemble på scenen plukke opp visuelle eller auditive 'prompts' som igjen kan føre til videre respons gjennom f.eks. økt energi, dempet intensitet eller tydeligere kroppsspråk hos aktør(er) eller ensemble. Dette kan slik relateres til Michael Chekhovs ytring om at skuespiller også må trene evnen til å være oppmerksom på og forstå publikums rolle, atmosfære i sal, kommunikasjon med publikum og samarbeid mellom aktør og publikum (Chamberlain, F. 2004:51-52, 2004:56-57, 2004:68). Som retor kan jeg se på hele forestillingssituasjonen som en multimodal kommunikatív prosess på flere plan; 1: Jeg har med mitt ensemble på forhånd skapt et produkt som skal formidles til mottaker, publikum, og her er de modale ressursene allerede bestemt på forhånd. Dette er selve produktet som skal formidles og hva det kommuniserer.; 2: Formidling av mitt produkt, min interesse og mitt budskap skal kommuniseres gjennom en annen person, aktøren, og de multimodale ressursene som lyd, lys og scenografi. Aktør, scenograf og tekniker blir co-designere i utvikling av produkt og vi har måttet komme fram til en felles forståelse for hvordan valg av semiotiske og modale ressurser best vil tjene min interesse og intensjon i formidling.; 3: kommunikasjonen som foregår mellom aktør og publikum i forestillingssituasjon med fokus på Kress' kommunikasjonsmodell. Den kommunikasjonen som oppstår der og da som jeg som retor, designer og regissør ikke kan gjøre noe med, men som aktør og tekniker har mulighet til å forme og påvirke hvis man tar i betraktning Chekhovs skuespiller som aktivt jobber for å samarbeide med tilskuer. Det er viktig å skille de tre kommunikative prosesser i analysen for å få et oversiktlig bilde av hvordan produktet er blitt til gjennom teaterprosessen. Hvordan valg av ressurser blir gjort med hensyn til kommunikasjon, hvordan ressursene blir brukt i kommunikasjon, og resultat av alle ressurser satt sammen til et helhetlig kommuniserende produkt. Hvilken effekt har produktet i møte med publikum og hvorvidt har det en kommunikatív funksjon i forestillingssituasjonen.

#### 2.2.4 Modalitet

I forestillingen «Jeg, meg og Stillheten» brukes det flere ressurser for å kommunisere. Disse ressursene kalles i dette tilfellet modaliteter; semiotiske ressurser formet ut ifra sosiale og kulturelle kontekster som videre brukes i representasjon og kommunikasjon for å lage mening (Kress, 2010:79). Kress nevner bilde, skrift, musikk, gest, tale, film og lydspor som noen eksempler på modaliteter brukt i kommunikasjon og selv om forskjellige modaliteter brukes i kommunikasjon eller representasjon av et og samme produkt, er det slik at hver modalitet har forskjellig potensiale når det gjelder å skape mening (ibid., s.79).

Når flere modaliteter kommer sammen i et produkt, slik som forestillingen i mitt forskningsprosjekt, kan det sees på som multimodalitet i kommunikasjon; jeg bruker flere modale ressurser for å skape mening og formidle historien til mottaker. For meg var det noe forvirring i dette med teater og modaliteter. En teateroppsetning kan eller vil, i de fleste tilfeller, bruke noen grunnleggende elementer som er med på å ramme inn og tydeliggjøre forestillingsbildet; f.eks. lys og lys setting av scenerom og aktør(er), scenografi og kostymer som sier noe om hvor eller i hvilken tid vi befinner oss i eller lyd som f.eks. musikk som skiller tiden før, pausetid og tiden etter, fra den faktiske forestillingen. Det er flere ressurser som er gjengangere i en forestilling, vil det da si at alle forestillinger alltid er multimodale? Hva er det som skiller en forestilling som kommuniserer multimodalt fra en forestilling som bruker de samme ressursene men hvor da ressursens egentlige oppgave er basert på en teknisk nødvendighet, som f.eks. lyssetting så man kan se aktører på scenen?

Her vil jeg støtte meg til Kress' teori om å fremheve ordet 'social' i begrepet 'social semiotics' og hvordan et samfunn, eller en del av et samfunn, gir en ressurs sin status som modal ressurs ut ifra samfunnets sosiale representasjonsbehov (Kress, 2010: 79-102). I teatersamfunnet har vi forskjellige ressurser som brukes i representasjon og kommunikasjon i forestilling. Hvis jeg som retor, i min produksjon, bruker lys eller lyd som en spesifikk ressurs til å skape mening i representasjon, så vil lys eller lyd anses som en modal i min produksjon. Jeg forstår det dermed slik at alle ressurser en forestilling kan bruke til kommunikasjon og representasjon i en forestilling i seg selv allerede er modaliteter, men får sin status som en modal ressurs først når den blir brukt, eller plassert inn, i et produkt med en intensjon om å tjene eller forsterke dette produktets mening i kommunikasjon. Dette skjer igjennom retors forberedelses- og produksjonsprosess hvor produktet får sin mening og kommunikative effekt gjennom et 'design' og 'arrangement' av et multimodalt 'ensemble' som er valgt. Videre ser jeg at retor også velger hvilke modale ressurser som brukes med en forståelse om at gitte modaliteter vil fylle de teoretiske kravene nevnt i avsnittet «retor/designer og interesse».

### 2.2.5 Design

Når et produkt – om det er et verktøy, en nettside, en bok, et arbeidsplass osv. – skal produseres, er det nødvendig at retor gjennomfører et forarbeid som innebærer en analytisk tilnærming til hvordan produktet skal utvikles og se ut i ferdig tilstand. Retor stiller spørsmål ved produktets funksjon, utseende, hvilken kontekst det skal formidles i, hvem skal det formidles for, hvilke krav stilles av mottakere, hva er det som skal formidles og hvilke ressurser er tilgjengelig for å konstruere produktet? (Kress, 2010:43). Det gjelder for retor å bruke riktige ressurser for å produsere et produkt som svarer til disse spørsmålene slik at det resultatet vil passe best mulig i de omgivelsene det er produsert for. Dette begynner i en idéfase hvor retor først samler kunnskap og informasjon relatert til produktet og forestiller seg hvordan dette bæres ut i materialiseringsprosessen (ibid., s. 136). Jeg vil nå presentere et kort eksempel på hvordan jeg begynte min kreative prosess. I et kunstnerisk forskningsprosjekt hvor resultatet skal være en forestilling begynte jeg mitt forarbeid med det jeg kan beskrive som retors forståelse av teoretiske eller metodiske krav innenfor institusjonen. Så satte jeg i gang en idémyldring rundt tema jeg ønsket å jobbe med; hva ville jeg si, hvem ligger fokuset på, sosial, kulturell eller politisk kontekst og andre spørsmål viktig å stille seg i relasjon til tema. Videre så jeg på hvilke ressurser jeg hadde innenfor teori og

metode for å kunne gjennomføre dette; fastslå teoretiske og metodiske rammer som best vil tjene forskningsarbeid samt gi resultat som best svarer til min interesse, ønske og intensjon for tema for forestilling. Dermed så jeg på, sammen med skuespiller og scenograf/tekniker (designere), hvilke ressurser vi hadde tilgjengelig innenfor teori, metode og institusjon for å kunne gjennomføre prosjektet.

Når semiotiske og modale ressurser er valgt har man det Kress kaller 'ensemble'; flere modaliteter satt sammen og brukt i kommunikasjon (Kress, 2010:28). For at disse ressursene skal yte sin funksjon, utføre sin oppgave og bli et fullverdig ensemble, krever det av retor at de velger og videre organiserer ressursene i en spesifikk ordning; et 'arrangement'. Arrangement er tegn satt sammen i en rekke eller oppsett, syntagmer, hvor hvert tegn har sin potensielle betydning, som sammen med de andre tegnene, i måten og rekkefølgen de er sammensatt på, det Kress kaller 'orkestrering', skaper en ment betydning som skal påvirke mottaker (Kress, 2010:146, 2010:159-162). 'Orkestrering' av 'ensemble' utgjør et produkt som er satt sammen i en ordning, 'arrangement', som således blir et spesifikt produkt for det gitte tema og publikum. Hele denne prosessen hvor betydning hos retor og designer blir materialisert som et produkt, 'message', avgjør hvordan produktets resultat ser ut og kalles 'design' (Ibid., s. 28).

### 2.2.6 Modal affordans

Når det kommer til bruk av semiotiske og modale ressurser er det enda et spørsmål retor må stille i forhold til deres funksjon i designet; Hvordan skal ressursene brukes? Ikke alle semiotiske og modale ressurser tjener like godt i alle kommunikative situasjoner eller til å gi den nødvendige informasjon i ethvert design. Det er altså et spørsmål om modalitetens potensiale og begrensninger (Kress, 2010:84). Forskjellige modaliteter gir forskjellige potensiale når det gjelder å skape mening og de forskjellige potensialene påvirker valg av modalitet for spesifikke tilfeller av kommunikasjon (ibid., s. 79). Modalitetene kan brukes til å gjøre spesifikt semiotisk arbeid og formes ut ifra sosiale behov for å skape betydning (ibid., s. 82) F.eks. i en forestilling hvor mening skapes gjennom tekst, av ord (språk), vil formidling av tekst kanskje tjene betydning bedre via tekst gjennom tale i motsetning til tekst, ord, gjennom skriftlig formidling. Enheten tale i en modalitet som tekst har, i dette tilfellet, mer potensiale, høyere affordans, i meningsskaping enn enheten skrift. Innenfor tale kan man igjen finne kvaliteter som vil være med på å utnytte potensialet enda mer som f.eks. volum, tempo, intensitet osv. Dette betyr da, som Kress sier, at det fulle potensialet som ligger i enhetene som regel ikke blir brukt for å skape affordans i en modalitet i enhver kommunikative kultur, kun det som yter best for kommunikasjon i den gitte formidlingssituasjonen. I tillegg kan samme affordans tilgjengelig i en modalitet brukes med forskjellig hensikt i forskjellige kommunikative kulturer. Dette fordi «Modal change tracks social change. Whatever is not a social need does not get articulated nor elaborated in the entities of a mode» (Kress, 2010:79, 2010:82).

### 2.2.7 Transduksjon og transformasjon

En del av undringen som lå til grunn for formulering av problemstilling involverer en diskusjon rundt hvordan det kommuniseres om mental helse på forskjellige plattformer. De forskjellige plattformene gir informasjon om tema på hver sin måte. En enkeltperson som snakker åpent om tema gjennom f.eks. Instagram eller Youtube retter seg kanskje mot en spesifikk målgruppe; ungdom eller barn, og formulerer tekst og tale i video eller designer bilder, tegninger og utseende på sin konto deretter. En nettside som FHI – folkehelseinstituttet – som fungerer som en plattform for informasjon, søker kanskje en mer generell målgruppe, dog formulering av tekst på deres side kan oppleves som noe voksent. Som et forsøk på å forklare transduksjon og transformasjon vil jeg legge fram et hypotetisk eksempel. La oss si at begge parter, i anledning verdensdag for psykisk helse, deler et innlegg om tema. FHI deler en artikkel hvor de, med tekst, skriver om psykisk helse i Norge, statistisk sett hvor mange som vil møte en utfordrende hverdag pga. psykisk helse og informasjon om hvor man kan søke hjelp. I artikkelen er det presentert et bilde over statistikken og avslutningsvis et bilde som viser en person som håndhilser med en psykolog og et bilde som viser en person som smiler og har det bra med seg selv. Både tekst og bilde viser til samme informasjon, men her har informasjonen blitt flyttet fra en modalitet til en annen. Bilde skal få fram samme betydning som teksten gjorde og må derfor organisere de semiotiske enheter i en ordning som tillater dette. Denne prosessen, hvor betydning flyttes fra en modalitet til en annen, kalles en transduksjon (Kress, 2010:125). Enkeltpersonen deler en video på Youtube hvor de snakker om personlige erfaringer med psykisk helse. Samtidig deler de samme video på Instagram, men fordi det er en tidsgrense, deler de en forkortet versjon med f.eks. høydepunkt fra filmen, og viser til link i teksten under. Her bruker vedkommende samme modalitet, samme semiotiske ressurser, men endrer ordning eller rekkefølge på enhetene. Dette kalles en transformasjon. Med Kress sine ord; «*Transformation* does not change the ontological constitution of the text/entity, the ontological 'location of the semiotic object; *transduction* does» (Ibid, 2019:129). Transformasjon endrer ikke konstitusjonen av det semiotiske objektet slik vi kjenner det, det gjør transduksjon. Dette er viktige prosesser for et produkt som skal formidles gjennom flere plattformer eller som har flere målgrupper.

## 3. Metode

Dette kapittelet tar for seg de metoder, og deres design, som har vært nødvendig for å sette prosjektet ut i praksis og for å kunne forske gjennom praksisen. I prosessen har jeg selv fylt inn en rekke roller som ellers ville vært fordelt mellom flere deltakere i en tradisjonell teaterprosess, men mitt fokus har sentrert seg rundt rollen som regissør (retor og designer) og reflekterende praktiker da dette best har tjent min problemstilling.

### 3.1 En praksisbasert forskningsprosess

Det kunstneriske forskningsprosjektet bestod av en praktisk del der forskningen foregikk via en teaterprosess hvor jeg, med min skuespiller og scenograf/tekniker, utarbeidet et produkt gjennom devised teater. Produktet tok utgangspunkt i stikkordet psykisk helse og manus og scenografi ble utviklet gjennom mitt arbeid med skuespiller.

Teaterprosessen resulterte i forestillingen *Jeg, meg og Stillheten* og ble spilt på Trykkeriet Scene i Trondheim i februar 2021, for inviterte.

Praksisledet forskning presenteres gjennom ulike termer; 'artistic research', 'practice-led research' og 'practice as research' for å nevne noen og dette er fordi de forskjellige prosessene kommer fra ulike bakgrunner. Hvilken terminologi forskeren bruker for å kategorisere sin forskningsprosess kan ha noe å gjøre med hvilken del av prosessen forskningen foregår gjennom, teoretiske eller praktiske, som er mest vektlagt (Rasmussen, B. 2012:27). I *'Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers'* (2009:214) viser Brad Haseman og Daniel Mafe til Carole Gray og hennes presentasjon av to hovedaspekter ved praksisledet forskning. Eksempelet bruker de videre til å understreke at forsker og prosess, i dagens praksisledet forskning, håndterer mer enn å definere en problemstilling og metodene brukt i praksis. Videre skriver Haseman og Mafe at en praksisledet forskningsprosess kan karakteriseres gjennom seks betingelser og med dette følger en videre utviklet og detaljert oversikt over hva de seks betingelsene innebærer. Marit Ulvund har referert til denne oversikten i sitt kapittel om *'Ekkoteater – praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme'* (Gjærum & Rasmussen (red.) 2012:62);

- «1. Et forskningsproblem eller -spørsmål i utvikling eller endring
2. Praksismetodene brukes som forskningsmetoder.
3. Relevante kontekster må navngis og anerkjennes.
4. De profesjonelle rammene for forskningsmaterialet må identifiseres
5. Et kreativt og et fortolkende språklig arbeid følger dette.
6. Utbytte av forskningen vil sannsynligvis utvikle seg og endres over tid.»

Haseman & Mafe opplyser om forskerens behov for å kunne justere sine spørsmål i et praksisledet forskningsprosjekt så lenge prosessen foregår og det kan hende at problemstillingen ikke blir ferdig formulert før i det videre skriftlige arbeidet i etterkant av praksis (Haseman & Mafe, 2009:214). Dette fordi man i en praksisledet prosess kan støte på problemer underveis eller finner teori og arbeid som svarer på ens spørsmål og begge kan kreve at forsker kanskje må tilnærme seg metode og problemstilling med eller fra et annet perspektiv (Haseman & Mafe, 2009:214, Marit Ulvund 2012:63). I relasjon

til mitt forskningsprosjekt stod jeg lenge og lente meg på hva min intensjon og interesse for prosessen gjaldt og det var først når det praktiske arbeidet begynte i teaterprosessen at jeg fikk samlet materiale som hjalp meg og forstå og å formulere hva jeg, med min intensjon og interesse, ønsket å forske på fra et akademisk og vitenskapelig perspektiv. Dette er noe Haseman karakteriserer som en vanlig situasjon i praksisledet forskning;

«[...]They may be led by what is best described as 'an enthusiasm of practice' — something which is exciting, something which may be unruly, or indeed something which may be just becoming possible as new technology or networks allow (but of which they cannot be certain)[...] They tend to 'dive in', to commence practising to see what emerges. They acknowledge that what emerges is individualistic and idiosyncratic».  
(Haseman, 2006)

Både Robin Nelson (2013) og Brad Haseman (2006) legger vekt på praksisens rolle i praksisbasert forskning og hvordan vi håndterer forskjellige former for kunnskap, mer spesifikt nevner Nelson i *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols Pedagogies, Resistances*; taus, kroppslig kognisjon og performativ kunnskap (Nelson, 2013:38). Nelson fremmer sin modell, 'Modes of knowing: multi-mode epistemological model for PaR' (Ibid., 2013:37), som et steg mot å etablere metoder for å kunne formulere kunnskap basert på en «[...] Contextualization in relation to what is already known, and on critical reflection on what we might call practical experiments [...]» (Ibid.,2013:40). I modellen finner vi tre kategorier som alle er knyttet til kunnskap men, hver kategori har sin funksjon og betydning i en forskningsprosess. 'Know-how' er det Nelson refererer til som taus kunnskap. Taus kunnskap er ofte relatert til kroppslig eller kognitiv kunnskap og det er kunnskap som ligger i oss og er handlinger vi gjør uten å tenke over hvordan vi gjøre de. Dette er kunnskap vi kan ha vanskeligheter med å forklare hvordan vi forstår. Det er vanskelig å sette ord på og Nelson påpeker at taus kunnskap ofte blir undervurdert av praktikere i PaR, men det å sette ord på den tause kunnskapen er en viktig del av forskning gjennom praksis (Ibid., 2013: 41-44). 'Know-what' handler om refleksivitet og utvikling av et know-what fra know-how gjennom kritisk refleksjon i prosessen. Kritisk refleksjon kan føre til et overblikk av taus kunnskap som eksisterer i en praksis og en praktiker vil derfor lære om, og kunne reflektere mer rundt, den tause kunnskapen. Dette er et steg på veg mot å gjøre taus kunnskap mer eksplisitt, mer tydelig i presentasjon av forskningen. 'Know-what' handler derfor om, ifølge Nelson, å forstå hva som fungerer i en forskningsprosess og hvilke metoder som får det til å fungere, dette gjennom dokumentasjon og kritisk refleksjon (Ibid., 2013:44-45). Til slutt er det 'Know-that' som Nelson sammenligner som tilsvarende akademisk kunnskap, 'propositional knowledge'. Her kommer praksis sammen med teori fra akademisk lesning og kunnskap fra praksis settes opp imot kunnskap fra teori og den praktiske forskningsprosessen blir artikulert gjennom ord i relasjon til forskningsspørsmål. Den tause kunnskapen, og kunnskap høstet fra praksis blir gjort mer eksplisitt gjennom praksis, kritisk refleksjon og presentasjon i skriftlig arbeid knyttet opp imot teori. Hele denne prosessen foregår gjennom det Nelson, i sin modell, kaller arts 'praxis'; teori og praksis overlapper hverandre i forskning gjennom praksis (Ibid., 2013:37-47).

Nelsons modell har vært viktig for mitt kunstneriske forskningsprosjekt nettopp på grunn av dets vektlegging på refleksjon rundt praksis og hvordan noe fungerer i praksis. Prosessen med å lage et produkt som involverer semiotiske og multimodale ressurser i

kommunikasjon bærer et tungt arbeid i å kartlegge hvordan hvert element ser ut, og fungerer, visuelt i praksis samt forståelsen av hvordan og hvorfor dette fungerer visuelt i praksis. I tillegg til de multimodale ressursene, har jeg en skuespiller som også bærer sin egen kroppslige kunnskap og dette har også en innvirkning på den multimodale skuespilleren i formidling og hans funksjon i en multimodal forestilling. Det er mange elementer, fra forskjellige hold, som skal komme sammen i et kommuniserende produkt og Nelsons modell tilbyr en mulighet til å skape en tydeligere oversikt over forskning og funn gjort i praksis.

### 3.1.2 Reflekterende praktiker

Nelson argumenterer for at kritisk refleksjon i og rundt prosess er svært viktig for praktikers forskningsprosess da slik refleksjon «[...] mobilizes a double articulation of thought central to PaR.» (Nelson, 2013:29). Refleksjon rundt det praktiske forskningsarbeidet i samspill med refleksjon i lys av relevant teoretisk lesning vil slik jeg ser det, forsterke prosessen med å legitimere den kunnskap praktiker generer ifra refleksiv praksis fordi det knyttes opp imot og støttes av teori. Haseman beskriver også refleksiv praksis som en viktig faktor i det performative forskningsparadigmet. Det er blant annet gjennom refleksjon at praktikerer gjør fremgang i sitt forskningsprosjekt (Haseman, 2006). Refleksjon kan og, slik jeg forstår, burde forekomme både i løpet av, og etter, prosess og handling og dette gjøres, som Haseman skriver, gjennom flere metoder for å dokumentere, behandle og analysere data som samles. I *The Reflexive Teaching Artist* (2014) presenterer Kathryn Dawson og Daniel A. Kelin, II tre typer refleksjon fra Donald Schöns teori om den reflekterende praktiker. 'Knowing-in-action', 'Reflection-in-action' og 'Reflection-on-action' (Dawson & Kelin, 2014:29). 'Knowing-in-action' er den kroppslige kunnskapen praktiker har med seg, fra tidligere erfaringer, inn i arbeidet og kan knyttes til Nelsons 'Know-how' (Nelson, 2013:40). Refleksjon rundt hvilken kunnskap en bringer med seg inn i et forskningsprosjekt gir oversikt over hvilken kunnskap som allerede er til stede, men som må artikuleres. En kan se at Nelson viser til at sin epistemologiske modell er bygget på Schöns teori gjennom hans referering til Schön i presentasjon av modellens funksjon (Ibid., 2013:37-47). Videre er 'Reflection-in-action' refleksjon som foregår i løpet av prosess eller handling. Dette er det Nelson beskriver som kritisk refleksjon i 'Know-what' hvor praktiker stopper, trer tilbake og reflekterer over hva de gjør. Det er denne type refleksjon som hjelper den reflekterende praktiker og forstå hva som ikke fungerer, hva som fungerer og hva det er som gjør at dette fungerer (Dawson & Kelin, 2014:29, Nelson, 2013:44). 'Reflection-on-action' er den refleksjon som foregår i etterkant av erfaring eller handling og det er her den reflekterende praktiker ser tilbake på den gitte praksissituasjonen og vurderer og reflekterer over valg og handlinger gjort i situasjon med et noe mer objektivt perspektiv. Praktikerer må altså kunne se sitt arbeid utenifra (Dawson & Kelin, 2014:29, Nelson, 2013: 46).

Min rolle som reflekterende praktiker innebærer ikke bare å reflektere over de valgene jeg gjorde som regissør, men også som retor og designer av en multimodal forestilling. Jeg stod ovenfor flere situasjoner hvor valg måtte tas, både i forhold til karakterutvikling, skuespillers formidling, multimodale ressurser i formidling og ikke minst det å sette sammen et helhetlig, kommuniserende design og produkt. Dette krever en beherskelse av å kunne tre ut av situasjonen og virkelig sette det i et objektivt perspektiv for så og analysere og reflektere over egne valg og å tørre og stille spørsmål ved hva jeg gjorde.



Som skuespiller er det vanlig å kaste seg ut i det og eksperimentere fordi terskelen for hva som er riktig er lav. Øvingsrommet er til for å prøve og feile og slik finne sin veg. En kan fort føle på et annet press i et praktisk-kunstnerisk forskningsprosess fordi det her er teoretiske, akademiske og metodiske rammebetingelser med inn i bildet. Som reflekterende praktiker var det da viktig og knytte refleksjon opp imot problemstilling og konkret vurdere om det arbeidet jeg gjorde svarte til min problemstilling.

## 3.2 Performativt forskningsparadigme

Haseman utdyper, i *A Manifesto for Performative Research* (2006), om en fremvoksende metodologi på 1990-tallet, og tidlig 2000 tall, som har sitt utspring i tradisjonelle praksisbaserte tilnæringer fra kvalitativ forskningsmetodologi. Videre beskriver han hvordan dette utspringet stammer fra forskere som mente de kvalitative forskningsrammene hadde metodologiske restriksjoner som ikke tjente kommunikasjon av praksis samt for stor vektlegging på det skriftlige utfallet av prosessen. Det ble derfor et krav om å etablere en metodologi som både plasserer praksis inn i forskningsprosess og gir muligheten for å lede forskning gjennom praksis (Haseman, 2006). Bjørn Rasmussen (Rasmussen, 2012:26) skriver også om dette paradigmeskifte for kvalitativ forskning og hvordan det var nødvendig å etablere forskningsteori og metodologi som ville gjøre det mulig å grundig besvare forskningsspørsmål som oppstår i praksis. Både Haseman og Rasmussen understreker behovet og interessen for forskning, kunnskapsproduksjon, kunnskapsformidling og presentasjon av forskning gjennom andre symbolske former enn skriftlig arbeid og tale.

Mitt kunstneriske forskningsprosjekt faller innenfor et performativt forskningsparadigme; forskning ledet gjennom praksis, hvor forskningen, resultat og eventuelle funn presenteres gjennom det Brad Haseman (2006) kaller 'symbolske former' i motsetning til en kvantitativ tilnærming som kan vise sin presentasjon av forskning i form av mengde (tall eller grafer), eller en kvalitativ måte som kan presentere gjennom tekst, men som ofte ser bort i fra forskerens, eller deltakerens, individuelle perspektiv og synspunkt (Haseman, 2006). Presentasjon gjennom symbolske former kan f.eks. være bilde, video, musikk eller performance og Haseman skriver at dette gjør at presentasjon av research i et performativt forskningsparadigme dermed blir på en performativ måte; «They not only express the research, but in that expression become the research itself.» (ibid., 2006).

## 3.3 Multimodal kritisk diskursanalyse

En diskurs er, som tidligere nevnt, en bestemt måte å forstå eller snakke om verden på og denne måten deles av alle innenfor et domene eller en gitt kultur (Jørgensens & Phillips 1999). Kritisk diskursanalyse er, som formulert av Jørgensen og Phillips en prosess hvor teoretiske og metodiske verktøy brukes til «[...]teoretisk at problematisere og empirisk at undersøge relationerne mellem diskursiv praksis og sociale og kulturelle

udviklinger i forskjellige sociale sammenhænge» (Ibid., 1999:72). Diskursive praksiser er med på å forme den sosiale verden og kritisk diskursanalyse ønsker å belyse hvilke diskursive praksiser, sosial praksis, som skaper sosial og kulturell reproduksjon og hvordan og hvorfor slike forandringer, i denne kontekst, konstituerer en sosiale verden, sosiale identiteter og relasjoner (ibid., 1999:73). Kritisk diskursanalyse kan altså foretas innenfor forskjellige domener og selv om dette også har inkludert bilde, er det tale- og skriftspråk som har blitt vektlagt i denne form for analyse. Det er her Kress kommer inn med kommunikasjons- og multimodalitetsteori og overfører prinsipper fra diskurs analyse til semiotiske og multimodale ressurser (Kress 2010). Det var behov for en analytisk tilnærming som også kunne forsøke å forstå kommunikasjons- og meningspotensiale i diskursiv praksis i sosial sammenheng innen flere domener hvor ikke tale- og skriftspråk er de eneste faktorene som skaper mening (Kress 2010, Machin 2013:348). En analyse av slike tekster går mot det som kalles multimodal kritisk diskursanalyse. Her ser man at, som David Machin beskriver, kommunikasjon går fra å være monomodalt til å bli multimodalt; flere, forskjellige modaliteter integreres og gjerne også visuelle elementer blir tatt i bruk for å kommunisere noe (Machin, 2013:347-348). Her kan en se at fokuset flyttes over på bruk av farge, bilde, komposisjon og layout og generelt et mye bredere spekter av ressurser i kommunikasjon.

Videre poengterer Machin at man, i en multimodal kritisk diskursanalyse, blant annet fokuserer på hvilke valg av meningspotensiale formidlere har, forstå hvordan semiotiske ressurser blir brukt i kommunikasjon og hvordan de muliggjør og begrenser forskjellig type interaksjon, fordel og funksjon ved de ressursene som er brukt og hvordan de utgjør en affordans i kommunikasjon; hva oppnår vi ved å bruke disse ressursene som vi ellers ikke ville ha gjort. I lys av Kress' teori, som Machin refererer til, er det også viktig å spørre hva en kan oppnå med forskjellige kommunikative ressurser og om disse ressursene kan erstatte tale eller språk. Kress er mer interessert i hva ressursene kan gjøre og hvordan de kan brukes for å skape, begrense, tilrettelegge og muliggjøre ønsket kommunikasjon i gitte sosiale kontekster (Machin 2013:347-355).

## 3.4 Dokumentasjon

Robin Nelson (Nelson, R. 2013:72) understreker hvordan, i hans modell, dokumentasjon er en viktig og tilhørende del av forskning gjennom praksis for å artikulere, vurdere og argumentere rundt den gitte problemstillingen. Ny informasjon, innsikt og nye funn oppstår gjennom det Nelson refererer til som 'making and doing'; hvor data og materiale til forskning samles inn gjennom en praktisk prosess med hensyn til forskers problemstilling (2013: 27-28). All dokumentasjon forsker gjør av funn, skriftlig refleksjon, video eller bilde fra øvinger eller forestilling og generelt av det praktiske arbeidet ser Nelson på som svært verdifullt for at forsker skal kunne redegjøre for sin problemstilling, prosess og funn i arbeidet som kommer i etterkant av den praktiske delen, som han kaller 'doing-thinking'; forsker forsøker å manifestere funn og innsikt fra praksis gjennom skriftlig presentasjon av den praktiske forskningen i relasjon til sin problemstilling (2013:29). Dette er det Nelson refererer til som 'praxis' i sin epistemologiske modell for forskning gjennom praksis (2013:37, figur 2.2). Han siterer Barbara Bolt fra *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (2010) for å forklare hvordan teori og praksis, i praxis, kommer sammen og forsker finner resonans

fra forskjellige teoretiske tilnærminger med teori fra en refleksiv praksis samt at praksis også er orientert av teori (Nelson, 2013:29). Selv poengterer Nelson at en av hans intensjoner med 'Modes of knowing' modellen for forskning gjennom praksis, er å oppfordre forskeren til å «reflektere over 'doing-thinking' i sin egen prosess og praksis og å finne resonans i teori» (2013:78).

For mitt prosjekt som bestod av flere elementer (karakterarbeid, multimodale elementer og dets funksjon i kommunikasjon) ville det bety at dokumentasjon måtte forekomme i form av varierte verktøy. Jeg så det som nødvendig at jeg fikk strukturert et «arkiv» av dokumentasjon, i form av bilder, videoer, refleksjoner, stemmeopptak og samtaler med skuespiller som jeg kan gå tilbake til for å ha best mulig oversikt over teaterprosessens utvikling, fremgang, funn, vendepunkt og utfordringer. Under øving var f.eks. dokumentasjon i form av video, og til tider bilder, den mest gunstige måten å samle data på, mens det i etterkant av øving var stemmeopptak og notering av felles refleksjon som fungerte best. I tillegg ble tegninger og skisser utarbeidet i relasjon til det scenografiske arbeidet og for egen refleksjon hadde jeg notatbok.

## 4. Teater- og forskningsprosess

I dette kapitlet vil jeg gå dypere inn i teaterprosessens aspekter som alle har vært del av både forskningen i og gjennom kreativ praksis og utviklingen av en multimodal forestilling. Det kunstneriske forskningsprosjektet var, i praksis, delt opp i tre faser og lignet en teaterprosess med forberedelser, prøveperiode, gjennomkjøringsperiode og forestilling. Forskjellen var at dette forskningsprosjektet gikk over lengre tid og deler av arbeidet med stykkets progress forgikk parallelt med forskningen. I den skriftlige presentasjonen av den praktiske forskningen vil jeg dele prosessen opp i to deler; 1: Psykofysisk teater og 2: Multimodalt teater. Dette for å kunne presentere forskning og arbeid på en mer konkret og oversiktlig måte.

Del 1, psykofysisk teater, vil ta for seg første fase og deler av andre fase i teaterprosessen og knytter inn begrep og konsepter vi kjenner til i teater, med fokus på; 1: Michael Chekhovs metodikk – skuespillermetode, teknikk, karakterarbeid og etablering av karakter og verden; 2: Idé og utvikling – manus og handling, devised teater, tekstarbeid og formidling; 3: Det sceniske rom - scenografi, lys og lyd, sceniske objekter, materiale og rekvisitter, skuespiller i rom og skuespillers samspill med rom; og 4: Dramaturgi – likestilt dramaturgi, postdramatiske trekk, visuelle elementer og formidling gjennom elementer.

Del 2, multimodalt teater, tar for seg deler av andre fase hvor semiotikk, kommunikasjons- og multimodalitetsteori får en større rolle og arbeid med multimodale elementer i formidling ble eksperimentert med, samt tredje fase hvor multimodale elementer ble etablert i forestilling og psykofysisk teater møter multimodalt teater i en formidling. Denne delen legger fokus på: 1: Regissør, retor og designer– De forskjellige rollene i et kunstnerisk forskningsprosjekt, regissør som retor/designer, kunstneriske og kommunikative valg: hvordan, og på hvilket grunnlag valg er blitt gjort, interesse og makt hos retor/designer; 2: Multimodale ressurser – Eksperimentering med modale ressurser, valg av modaliteter i formidling, hvordan de modale ressursene er brukt og affordans; 3: Skuespiller som multimodal aktør – multimodalt skuespill og skuespillers modale ressurser; og 4: Design – sammensetting av produkt og kommunikasjons- og meningspotensiale.

### 4.1 Psykofysisk teater – å skape karakter, verden og en forestilling

I prosessen hadde jeg med meg en skuespiller, Ørjan Veisetaune Svingen, som jeg hadde jobbet med tidligere ved flere anledninger. Jeg inngikk et samarbeid med to masterstudenter ved NTNUs masterlinje i drama og teater; Aksel Adrian Langum Øien som jeg utviklet scenografi med og Bjørnar Hestem Braastad som fungerer som tekniker. Som veileder i masterprosjektet, med fokus på det teoretiske arbeidet og forskning i og gjennom praksis hadde jeg Bjørn Rasmussen, en veldig betryggende veileder å ha. I tillegg til Bjørn Rasmussen, hadde jeg, i den praktiske arbeidet en samtale gående med mine praktiske veiledere Ingvild Rømo Grande og Tore Vagn Lid gjennom samtaler på

skjerm og i øvingsrommet og de har vært essensielle å ha med tanke på dramaturgi, stykkets handlingsforløp, utvikling av scenografi og bruk av rom. Jeg gikk, tidlig i prosessen, inn i et samarbeid med Trykkeriet Scene i Trondheim hvor teatersjefene Emil Husby og Martine Utne sørget for gode spillelokaler og mitt samarbeid med Espen Bye, fotograf og tidligere videoproduksjons student ved NTNU, sørget for poster, bilder og trailer til promotering av stykket. Alle øvinger og praktisk arbeid foregikk i NTNU, avdeling Dragvoll, sine lokaler.

#### 4.1.1 Michael Chekhovs metodikk

Hvordan jeg kom inn på Michael Chekhov og begynte å se nærmere på hans arbeid var en tilfeldighet. At Chekhovs psykofysiske metode ble valgt som tilnærming i arbeid både med skuespiller og i relasjon til temaet mental helse, var en selvfølge for meg etter et større innblikk i hva Chekhovs arbeid innebærer. Dette ble bestemt før teaterprosessen begynte og jeg hadde sterk tro på at skuespillermetoden, med sitt fokus, sine teknikker og verdier, ville stå sterkt som en slags kunstnerisk ramme jeg og skuespiller kunne forholde oss til i utvikling av både karakter, verden og historie.

I en av mine gamle notatbøker fra skuespillerutdanningen i England, kom jeg over en øvelse hvor vi jobbet med karakteristiske trekk ved oss selv. Her var det notater om spesifikke trekk som ansikt og kropp bar, samt trekk ved gange, gester og andre naturlige bevegelser vi gjør i det hverdagslige. I tillegg var det notater om indre og ytre karakteristiske trekk. Dette var arbeid vi, som skuespillere, gjorde for å bli bevisst på våre egne kvaliteter, fysiske og psykologiske, og hvordan disse fremtrer i det ytre. Vi jobbet også med hvordan de indre karakteristiske trekkene manifesteres forskjellig i det ytre og at også de samme psykologiske kvalitetene i en person kan manifesteres og oppleves forskjellig i det ytre. F.eks. usikkerhet kan manifestes gjennom stille oppførsel eller høylytt oppførsel og kan oppleves som tilbaketrukket eller intens/aggressiv. I avsnittet «4.2.3 Skuespiller som multimodal aktør», vil jeg komme tilbake til denne øvelsen og dets relevans for skuespillerens rolle i kommunikasjon og formidling i multimodalt teater. Denne øvelsen ledet meg til å søke etter dens skaper og selv om jeg aldri fikk et konkret navn, fikk jeg presentert to andre dramatikere; Konstantin Stanislavskij og Michael Chekhov. Her var det Chekhovs metode og verdier som harmonerte best med hvordan jeg ønsket å jobbe med tema, karakter og historie. Hans metode ville svare til min interesse og mitt bilde av hvordan akkurat dette stykket kunne komme til live.

«For is not the artist, the actor in the truest sense, a being who is endowed with the ability to see and experience things which are obscure to the average person? »  
(Chekhov, 2002:3)

Michael Chekhov understreker tre viktige krav i relasjon til skuespilleryrket; 1: «Sensitivity of body to the psychological creative impulses; 2: «Richness of the psychology itself» og; 3: «Complete obedience of both body and psychology to the actor» (Chekhov, 2002: 2-5). En skuespiller må utfylle disse kravene for å best kunne tjene sitt yrke. Dette ut av respekt for det artistiske yrket, men også for arbeid med karakterer, historie og skildring av disse, samt å forstå og å nå kroppens fulle uttrykksevne, både fysisk og psykologisk. Som nevnt tidligere var Chekhov opptatt av prosessen med å fysisk legemliggjøre indre opplevelser og teknikker og øvelser

presentert i *'To the Actor'* (2002) er konstruert for å kunne oppnå det tredje krav hvor en skuespiller er åpen og mottagelig for psykologiske og kreative impulser fra kroppen og kan, gjennom kroppens kapasitet, bearbeide og formidle disse i det ytre. Dette virket å være en metode som ville bygge et solid grunnlag for utvikling av et åpent, ærlig og personlig stykke som *Jeg, Meg og Stillheten*.

Mange av øvelsene i *'To the Actor'* legger vekt på å utvikle skuespillers evne til å visualisere handlinger eller handlingsforløp i fantasien for så å utføre de fysiske, altså en psykofysisk tilnærming. Det er viktig å nevne at min skuespiller, på forhånd, ikke hadde kjennskap til Chekhovs metode og var derfor fersk når det gjaldt arbeid med fantasi og handling innenfor metodens rammer. Jeg har tidligere jobbet med lignende metoder i karakterutvikling, men ikke under instruksene Chekhov gir med sine øvelser. Jeg la ned mye forarbeid og research rundt metoden, men jeg vil tro at det praktiske arbeidet med metoden er blitt påvirket av min tolkning av hvordan Chekhov ønsker at en går fram med disse øvelsene. Aspektene av metoden som fikk en sentral rolle i karakterarbeidet var; 'moulding', 'floating', 'flying' og 'radiating' som er fire forskjellige måter å forme bevegelser på. Franc Chamberlain skriver i *'Michael Chekhov'* at dette er bevegelsesøvelser basert på de fire elementene jord, vann, luft og ild (Chamberlain, 2004:64). Videre har vi det Chekhov kaller 'the four qualities', Chamberlain erstatter her 'qualities' med 'brothers' (Chekhov, 2002:13, Chamberlain, 2004:68); 'Ease', 'form', 'beauty' og 'entirety'. I tillegg brukte vi også 'atmosphere' og 'imagination'.

#### Karakterarbeid:

"The actor's body can be of optimum value to him only when motivated by an unceasing flow of artistic impulses; only then can it be more refined, flexible, expressive and, most vital of all, sensitive and responsive to the subtleties which constitute the creative artists inner life. For the actor's body must be molded and recreated from inside." (Chekhov, 2002:3).

Til å begynne med handlet øvingene om rent skuespillerarbeid hvor vi undersøkte og eksperimenterte med skuespillers kroppslige kapasitet i bevegelse. Dette gjorde vi gjennom 'moulding', 'floating', 'flying' og 'radiating' som ble implementert i bevegelse hvor skuespiller fulgte fysiske impulser fritt. De fire bevegelsesøvelsene (Chekhov, 2002:8-13) gir skuespiller en mulighet til å eksperimentere med, og konkretisere bevegelser, fra den minste lille bevegelse til den største, og dette foregår blant annet gjennom å utforske skuespillers kropp i korte utvidende og kontraherende bevegelsessekvenser. Alle bevegelser har en start og en slutt og dette skal skuespiller bearbeide og tydeliggjøre for seg selv i det indre og uttrykke i det ytre. Denne handlingen hvor skuespiller forstår å anerkjenne, respondere til og, etterhvert, legemliggjøre de psykologiske bilder og impulser som presenterer seg, er en del av Chekhovs psykofysiske prosess og metode (Chekhov, 2002:1-5). Michael Chekhov knytter, i *To the Actor*, ordene ensemblearbeid, individuelt arbeid og karakterarbeid til sine øvelser og jeg forstår det dermed slik at de øvelser han har utviklet, og presentert, i denne boken er designet som et verktøy med en multifunksjonell kvalitet; for skuespilleren i trening med kropp og sinn, skuespillertrening; skuespiller i prosess med utvikling av karakter, øvinger i en teaterprosess, og; når skuespiller har tredd inn i karakter og representerer dens liv og væren, i forestilling. Jeg gikk derfor tilbake til disse fire øvelsene etter å ha jobbet med 'imagination' med skuespiller. Da var vår karakter

blitt mer tydelig og jeg kunne så la skuespiller få tre inn i karakter og videre etablerere de ytre fysiske og karakteristiske trekk ved karakteren.



Fig 1 og 2: Skuespiller legemliggjør psykologiske impulser i form av utvidende bevegelser. Foto: Veronica Strand, fra videodokumentasjon av øving 21.10.20.



Fig 3: Skuespiller legemliggjør psykologiske impulser i form av kontraherende bevegelser. Foto: Veronica Strand, fra videodokumentasjon av øving 21.10.20.

Videre arbeid inkluderte Chekhovs 'imagination' hvor fokuset ble flyttet fra arbeid med det ytre fysiske til det indre psykologiske. Det var i denne delen av prosessen vi aktivt begynte å søke etter vår karakter og hans verden. Øvelsene som involverte bruk av fantasi spilte en stor rolle i å bli kjent med karakters bakgrunnshistorie, personlighet og gester og andre karakteristiske trekk. Det var også her vi lærte å kjenne noen av karakterens verdier, oppfatninger og perspektiv på verden. Chekhov skriver om menneskets *kreative fantasi*, hvordan bilder kommer til oss uten at vi aktivt jobber med å produsere de. Vi lar oss selv bli revet med hva det enn er som utspiller seg i fantasien. Dette er gull verdt for kreative kunstnere, men Chekhov påpeker at det for en skuespiller, i arbeid med karakter, krever konsentrasjon og et aktivt samarbeid med disse bildene for å finne detaljer og et kvalitetsrikt uttrykk, altså bildets fulle potensial (Chekhov, 2002:22-28). Dette mener Chekhov blant annet kan oppnås ved å stille spørsmål, krav og å gi ordre til disse bildene og karakterene som lever i dem.

Sammen med skuespiller, hadde vi flere øvinger hvor vi jobbet på denne måten. I første omgang lå Ørjan på gulvet og prøvde å sette ord på de bilder som kom til han, og jeg noterte. Her jobbet vi med å få Ørjan til å kunne gå så mye som mulig i detalj av det han så. Videre fokuserte vi på bilder som kom i relasjon til tema og karakter. Dette etablerte et tydeligere bilde av hvordan vår karakter så ut, hvilke omgivelser han befant seg i, hans sinnstilstand og etterhvert også arbeid, interesser og familieliv. Til slutt, når Ørjan følte at et tydelig nok bilde av karakter var formet gikk vi over til at Ørjan gikk inn i karakter og jeg stilte ham spørsmål. Regissør hadde så en samtale med karakter og noterte detaljer mens skuespiller fikk konsentrere seg om å bli komfortabel og kjent med å være i hans kropp (SE VEDLEGG 2 og 3; notater øving 30.10.20). Disse øvelsene hjalp oss finne karakterens måte å formidle historier på og ble en grunnleggende base for Ørjans gestaltning av karakter, som til slutt viste seg å være Even; en mann som hadde havnet i skyggen av sine egne tanker og usikkerhet.

I en forestillingssituasjon, når historien skal formidles, og spesielt i dette tilfellet hvor stykkets tema kan by på både tyngde og emosjonelt ladet atmosfære, må skuespilleren kunne fange og holde publikums oppmerksomhet. Det vil være vanskelig om skuespilleren bærer samme tyngde, fysisk og psykologisk, som det tema gjør. Det trengs et skille mellom det som skal spilles og hvordan det spilles (Chekhov, 2002:13-14). Her kom 'the four qualities' (Ibid., 2002:13-17) inn i bildet. Kort oppsummert kan en si at; 'ease' står i relasjon til skuespillerens evne til å utføre sine handlinger med en kvalitet av letthet. Karakter og tema kan være tungt, men skuespilleren som kunstner må alltid bruke letthet, 'ease', i sin uttrykksform; 'form' vil si klarhet i karakter og handling. Tydelig uttrykk og klarhet i utføring av handling vil skape et forståelig bilde, selv av en karakter som er kaotisk og forvirret.; 'beauty' handler om skjønnhet selv i de mest forferdelige karakterer. Alt og alle har en god og en dårlige side og skuespilleren må kunne gå i det indre hos karakter for å kunne oversette dette til en estetisk vakker formidling til publikum. Det kan forstås som at ekte skjønnhet oppstår når f.eks. en karakter, som nettopp har myrdet, likevel får sympati fra publikum fordi skuespiller evner å vise karakterens indre, menneskelige trekk på godt og vondt i stedet for en ytre karikatur av en arketype; 'entirety' er skuespillerens forståelse av sin karakter i helhet. I et stykke hvor skuespillerens karakter er på og av scenen flere ganger må skuespiller kunne se for seg et tydelig bilde av hvor karakteren har vært, hvor han skal og hvor han ender opp. Dette skaper en tydelig fremstilling av karakterens reise og endring gjennom stykket for publikum.

Hver av disse kvalitetene er verktøy som hjelper skuespilleren til å ikke bare skape et tydeligere bilde av sin karakter, men også å forsterke skuespillerens evne til å lytte til, og fange opp, hva karakteren gir fra seg av informasjon. Dette var ytterst viktig for Chekhov og en av de faktorene som skilte hans metode fra blant annet Stanislavskij. Hvor Stanislavskij ville spurt «[...]How would I behave if I were in this situation?» spurte Chekhov "How does the *character* behave in these circumstances?" (Chamberlain, 2004:49).

Til slutt har vi atmosfære som hadde meget stor betydning i Chekhovs arbeid. Selv hadde Chekhov sterke meninger om atmosfære som en av de viktigste faktorene i å fange publikums interesse og persepsjon (Chekhov, 2002:48, 2002:53). Chekhov peker på to type følelser som eksistere på samme tid; 'objective feelings' (atmosfære) og individuelle 'subjective feelings' hos karakter (ibid., 2002:51). To 'objective feelings' kan ikke eksistere på en og samme tid, en vil overvinne den andre, men en 'subjective



feeling´ kan eksistere på samme tid som en ´objective feeling´, altså en karakter kan kjenne på lettelse i en scene hvor atmosfæren er sørgmodig. Her er det skuespillerens jobb og kunne skille mellom de to, men også å tilpasse seg atmosfæren i rommet så det ikke krasjer og formidler uønsket budskap til publikum. Arbeid med atmosfære fikk en større rolle i kombinasjon med Ørjan på scene og inkorporering av multimodale ressurser i formidling. Her jobbet vi spesifikt med hvordan multimodale elementer var med på å skape eller forsterke atmosfæren og Ørjan i samspill med både elementer og atmosfære. Som oftest etablerte vi atmosfære i tekst og hos karakter først for så å legge de multimodale elementene oppå i et forsøk på å forsterke dette. Selv om vi hadde lagt ned mye fokus på hvilken atmosfære vi ønsket å skape i rommet, var både jeg og Ørjan innforstått med at dette ville endre seg noe når publikum også kom inn i bildet.

I etterkant av forestilling fikk Ørjan er skjema med spørsmål relatert til karakterarbeid, Chekhovs øvelser, gestaltning av karakter, samspill med objekt og generelle spørsmål relatert til skuespillerens opplevelse av teaterprosessen (SE VEDLEGG 7 – spørsmål til skuespiller i etterkant av teaterprosess og forestilling).

#### 4.1.2 Idé og utvikling

Forestillingen ble utviklet i en devised teaterprosess. I *´Making a Performance´* (Govan, E., et al. 2007), blir devised teater beskrevet som en gren innenfor teater som kanskje best er kjent som en prosess hvor ofte, men ikke alltid, en gruppe kollektivt jobber for å skape og bearbeide materiale som ender i et originalt produkt, en performance eller et teaterstykke. Devising kan beskrives som et paraplybegrep på grunn av friheten den kreative kunstneren har i prosessen til å ta i bruk forskjellige metoder for å skape materiale, den forholder seg altså ikke til en spesifikk sjanger eller stil og kan derfor beskrive flere typer arbeid innenfor prosessen. Likevel er det noen nøkkelfaktorer som kjennetegner en devised prosess; tekstmateriale utvikles i samarbeid, som regel fins det ikke noe manus, tekst eller forestillingsmateriale i forkant av prosessen og den kreative kunstneren har mulighet til å kommentere på spesifikke tema av egen interesse og kan påvirke hvordan det presenteres estetisk (Govan, et al., 2007:3-7). For meg var det viktig at mine samarbeidspartnere i denne prosessen, det vil si skuespiller, tekniker og scenograf, hadde en kollaborasjon gjennom hele prosessen. Jeg fokuserte på at vi holdt en åpen og gående samtale gjennom hele prosessen. Skuespiller fikk, til en viss grad, frie tøyler til å eksperimentere med karakter, tekst, bevegelse i rom, bruk og spill med scenografi og objekter. Ut ifra egen interesse og erfaring har jeg selv opplevd at denne måten å jobbe på har fjernet mange grenser og bekymringer hos aktøren og har vært med på å skape et tryggere rom hvor aktør tørr å utfordre seg selv og føler at det de har å komme med er verdsatt både av regissør og medaktører. Vi var enige om at det likevel var jeg, som regissør og leder av mitt kunstneriske forskningsprosjekt, som hadde det siste ordet etter at alle var blitt hørt.

Manuset (VEDLEGG 1) er skrevet i monologform og innholdet er fordelt på åtte monologer. For at monologene, i formidling, skulle få en så personlig, ærlig og intim fremtoning som mulig, ønsket jeg å skrive tekstene som en slags dagbok med korte, konkrete tekster som, også i muntlig form, følger tankeflyten hos karakteren. Tankene våre flyter over i hverandre og vi hopper fort fra en tanke til den neste. Teksten ble derfor produsert gjennom stream-of-consciousness, bevissthetsstrøm, ut ifra

improvisasjon og karakterarbeid med skuespiller, forestillingens tema og plotet i fortellingen.

«The process of devising rely on the creativity of performers[...]” (Govan, et al., 2007:29).

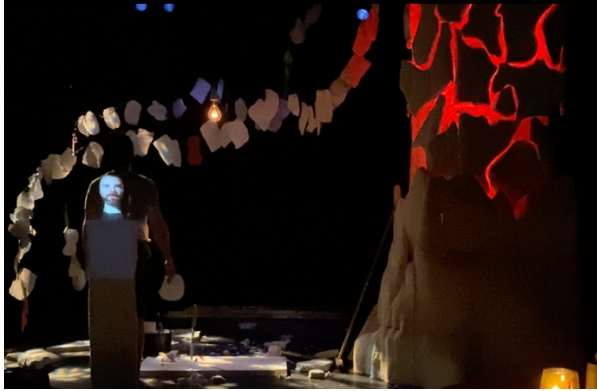
Teksten kom ikke inn før i siste del av teaterprosessen. Vi jobbet grundig med Chekhovs atmosfære og fantasi som var de to essensielle øvelsene brukt i etablering av karakters verden og hvordan handlingsforløpet utspilte seg. Tre faktorer spilte inn for tekstens utvikling; 1. Etablering av karakters emosjonelle reise; hvor karakter er når vi møter han i begynnelsen av stykket og hvor han ender opp; 2. Funn gjort av regissør og skuespiller sammen i arbeid med fantasiøvelser; hvem er han, hva er hans historie og hva ønsker han å dele med oss og; 3. Funn gjort av regissør og skuespiller sammen i arbeid med atmosfære og bevegelser; hvordan formulerer han seg, hvordan påvirkes hans kroppsspråk og formidling av de forskjellige minnene han går igjennom og hva klarer han å formidle med ord. Når dette var klart ble tekst utarbeidet og redigert etter karakterens behov og skuespillers relasjon til karakterene før vi gikk inn med multimodale ressurser som, på den ene siden, ville forsterke og tydeliggjøre det som ble sagt og, på den andre siden, formidle det som ikke blir sagt.



Fig 4: Skuespiller legger tanke i tre. Foto: Veronica Strand, fra videoopptak av forestilling 05.02.21.



Fig 5: tre prosesserer tanke. Foto: Veronica Strand, fra videoopptak av forestilling 05.02.21.



*Fig 6: Tanke blir delt og bearbeidet med publikum gjennom videoprojisering. Foto: Veronica Strand, fra videoopptak av forestilling 05.02.21.*

### 4.1.3 Det sceniske rom

Det sceniske rommet er, i denne sammenhengen, en betegnelse på alle elementer som har vært med på å skape stykkets verden på scenen. Disse elementene fungerer som multimodale ressurser og er alle med på å formidle og, eller, føre historien fremover. Jeg vil her kartlegge en oversikt av hvordan det sceniske rommet er bygd slik at dette allerede er tydelig før jeg presenterer min analyse av den multimodale forestillingen.

Mitt ønske var å bygge en scenografi som ikke bare rettet seg etter målene men, som også tilfredstilte den verdenen skapt av skuespiller og regissør i øving og som kunne ta publikum bort fra den virkelige verden i teatersalen og inn i stykkets verden. Mine erfaringer fra tidligere teaterprosesser, og også i denne prosessen, tilsier at dette kan bli en utfordring idet den kreative kunstneren, eller teaterkollektivet som består av aktører, møter teknikere og scenografer. Den kreative kunstneren har et fantastisk bilde de har visualisert i fantasien som de gjerne vil ha realisert så detaljert som mulig og for noen, ikke alle, vil dette stagnere på grunn av for lite kompetanse rundt det tekniske eller en fraskrivelse av ansvar gjennom en naiv innstilling om at 'dette fikser nok scenografen'. I en devised teaterprosess og, i dette tilfellet, en kunstnerisk forskningsprosess som ender i en teaterproduksjon, stod jeg, som retor, regissør og designer, til ansvar for alle aspektene ved forestillingen. Selv om jeg hadde med meg et team hvor hvert gruppelem hadde forskjellige ansvarsområder, hadde jeg en ansvarsrolle på hvert av disse områdene. Det tilsa at jeg måtte være bevisst på hvilken kompetanse både jeg og gruppen hadde og hvordan dette kunne brukes i materialiseringen av det visuelle bildet jeg og min skuespiller til slutt hadde formet.



Fig 7: Det ferdige scenebildet under testing av lys, uten skuespiller og rekvisitter. Foto: Veronica Strand, dokumentasjon fra øving 02.02.21.

Bilde ovenfor viser til det ferdige scenebildet med unntak av skuespiller og hans rekvisitter. Bildet er tatt under øving og scenetepper er derfor ikke trukket for. De to første elementene som fanger ens oppmerksomhet på dette bilde er treet (til høyre på bildet) og grenene med lyslenker og ark som vokser ut av treet og strekker seg ned til gulvet (midten av bildet). Under bygging av scenografi ble det lagt vekt på den symbolske representasjonen av vår karakter (treet) og atmosfære, som her ble skapt gjennom forskjellige lyskilder (lyslenker, LED lys og lyspære). Dette bunner i karakterarbeidet med skuespiller og inspirasjon fra Chekhovs teori om atmosfære. I avsnitt 4.1.1 «Chekhovs metodikk», viste jeg til hvordan vi hadde kommet fram til vår karakters tilknytting til natur og kvalitetene i et stort, stødig tre. Deler av karakterens kvaliteter måtte også komme fram i det visuelle. Sammen med scenograf diskuterte jeg blant annet følgende spørsmål; med hva og hvordan kan vi representere og formidle karakterens historie visuelt og hvordan kan vi bygge opp, forsterke og sende den atmosfæren skuespiller skaper, ut i resten av rommet. Hvordan kan vi f.eks. vise til karakterens indre, kroppslige opplevelse av og gradvis bli sterkere, eller av å oppleve et tilbakefall, på en annen måte enn gjennom verbal tekst? Dette var relevante spørsmål å stille i en designprosess hvor jeg fungerte som retor, designer og regissør da disse rollene har en ting til felles; et mål, og en intensjon, om å lage et kommuniserende produkt som skal være forståelig for mottaker.

Lyskildene var der for å forsterke atmosfæren både i stykket som helhet og ved spesifikke momenter, f.eks. i en monolog eller endring i karakters motivasjon. Lyskildene skulle være egne elementer som levde og pustet liv i den visuelle formidlingen og deres semiotiske ressurser, spesielt farge, er med på å skape dybde og atmosfære. Theo van

Leeuwen understreker blant annet at moderne teori om bruk av farger som komplimenterer hverandre skaper et harmonisk bilde (Van Leeuwen, 2011:62-70). I løpet av stykket forandret de seg ved å skifte farge for å understreke harmoniserende atmosfære eller ikke harmoniserende atmosfære mellom karakter og sceniske elementer, eller ved å slå seg av og på og de hadde en dobbel funksjon ved å fungere som teknisk lyssetting av scene og som en formidler av atmosfære.



*Fig 8 og 9: Karakter vekker scenerommet til live i begynnelsen av stykket. Foto: Veronica Strand, fra videooptak av forestilling 05.02.21.*

Det tredje elementet som fanger ens oppmerksomhet på bildet, er pidestallen med isoporhodet (til venstre på bildet). Isoporhodet representerer en annen side av karakteren. Den siden som stiller spørsmål, tviler og som karakteren samtaler med igjennom stykket, men som samtidig også tar kontroll, utfordrer og fører karakteren inn i sine mørkere tanker. Denne symbolske representasjonen gjennom isoporhodet går mer på den psykiske opplevelsen karakter gjennomgår. Isoporhodet fikk sin plass på pidestallen hvor den fungerer som en slags styggen på ryggen laget av karakteren, og har likestilt, om ikke til tider, høyere status enn karakteren selv.



Fig 10 og 11: Skuespiller i spill med isoporhode, konfrontasjon. Bilde: Skuespiller i spill med isoporhode, kjærlig og beskyttende i åpen samtale. Foto: Veronica Strand, fra videooptak av forestilling 05.02.21.

Dette scenebildet ble så en forenklet, i gåseøyne, utgave av det bildet jeg som kreativ kunstner hadde visualisert i mitt hode. Det sceniske rommet viser en del av en mye større verden som fins i karakteren sitt hode og det er akkurat her, i denne delen av sinnet, i disse tankene, hvor karakteren befinner seg når vi møter ham.

#### 4.1.4 Dramaturgi og postdramatiske trekk

I *Jeg, Meg og Stillheten* blir historien til vår karakter formidlet gjennom flere elementer på scenen. Skuespilleren formidler, mest åpenbart, en kroppslig reise og teksten som trengs for å forstå hans tankeprosess. Noen scenografiske elementer formidler, visuelt, karakterens emosjonelle tilstand, endringer eller vendepunkt i historien, mens andre elementer presenterer utfordringer og hindre at karakteren møter på veggen. Et eksempel vil være treet som gradvis vokser gjennom stykket. Hver gang karakteren polstrer treet med en ny barkbit, blir treet sterkere og det formidles via lys og lyd. Isoporhodet, derimot, fungerer nesten som en egen karakter i seg selv og utfordrer hovedkarakteren gjennom hele stykket. Det er et hinder for vår karakter og et scenografisk element som er med på å føre historien videre. Til felles har de scenografiske elementene at de er symbolske representasjoner på karakters kropp- og sinnstilstand. Mitt ønske var at disse elementene, i formidling, skulle forsterke den indre, emosjonelle reisen vi ser igjennom karakterens tekstuelle og kroppslige uttrykk. Et annet ønsket var at det visuelle også skulle si det teksten ikke fortalte. Et eksempel på dette vil være at karakteren aldri detaljert forklarer hva han opplever i et panikkanfall. Det er derimot kroppslige, karakteristiske gester, video, lyd, lys og tre som formidler det kaoset han opplever inni seg.



Fig 12: Karakter i møte med panikkangst etter å ha prøvd å bearbeide tidligere opplevelser. Foto: Veronica Strand, fra videoopptak av forestilling 05.02.21.

Forestillingen har altså mange elementer som er med i formidling og alle disse elementene er like viktige for å fortelle historien. Ingen av de har en kontinuerlig større rolle gjennom hele forestillingen. Derfor velger jeg å plassere stykket under visuell og likestilt dramaturgi. Det kan diskuteres hvorvidt dette er en forestilling som passer best under en visuell dramaturgi eller en likestilt dramaturgi, men etter å ha lest litt videre på Knut Ove Arntzens utredelse av begrepene syns jeg å se at forestillingen best kan beskrives som å ha likestilt dramaturgi med visuelle elementer i formidling. Arntzen presenterer, i *Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia* (1990) begrepene visuell og likestilt dramaturgi og kjennetegner de begge med et teater hvor forskjellig elementer er i formidling sammen og ikke følger et hierarkisk system. Det vil si at alle elementene er likestilt hverandre i formidling. Det vil være en balanse mellom disse elementene som kan variere ut ifra behov, f.eks. kan aktørs fysikalitet, på et punkt, være mer vektlagt enn tekst og vice versa (Arntzen, 1990:8-22).

Chekhov delte meninger med sin samtids symbolister Meyerhold og Maeterlinck. I *Postdramatic Theatre* (2006) skriver Hans-Thies Lehmann om symbolisme som et markerende steg mot det postdramatiske teater; "The theatre of the Symbolists marked a step on the way to postdramatic theatre because of its undramatic stasis and the tendency towards monological forms" (Lehmann 2006:57). Både symbolisme og visuell og likestilt dramaturgi har så en tilknytning til et postdramatisk teater (Ibid., 2006:57-58, 2006:93:94). Det er også andre elementer i *Jeg, Meg og Stillheten* som kjennetegner postdramatisk teater. Allerede nevnt er den ikke-hierarkiske bruken av tegn i formidling. Dette refererer Lehmann til som 'parataxis', paratakse, som betyr at tegnene ikke lengre er underordnet hverandre, men heller er plassert i en sideordning og vil, i det helhetlige bilde av en teaterproduksjon, ha lik vektlegging (Lehmann, 2006:86-87). Selv om det kun er deler av stykket som viser til dette, var samtidighet noe vi eksperimenterte med i teaterprosessen. Lehmann uttrykker at med paratakse kommer ofte også simultan bruk av tegn. Et eksempel på to tegn som ofte brukes samtidig på scenen er språk og lyd (ibid., 2006:87). I *Jeg, Meg og Stillheten* var lyd, språk og video de tegn som ofte ble presentert i samtidighet.

Det sceniske bildet som møter publikum i begynnelsen av forestillingen har en kvalitet av overflod, 'plethora' (ibid., 2006:90), av scenografisk materiale som isopor og papir. Overflod karakteriseres også som et kjennetegn på postdramatisk teater og kan være både i form av overflod av tegnbruk eller fysisk visuelt materiale på scenen. I dette tilfellet var det scenografisk materiale som ble brukt til å skape et kaotisk startbilde. Lehmann bruker uttrykket 'Scenic poem' for å beskrive et bilde fylt med assosiasjoner mellom forskjellige tegn som ord, lyd, lys, bevegelser og gjenstander (Ibid., 2006:111). Jeg går tilbake til forestillingens startbilde; isopor og ark ligger spredt på gulvet, pedestall er velte, isoporhodet ligger på gulvet, et stort isopor tre som ikke er bygd ferdig og en skuespiller som sitter sammenkrøpet ved treet og virker liten i forhold til dets størrelse. I hånden har skuespilleren en stor kniv som han bruker til å skjære i en isoporbit. En overflod av tegn som hver har sin betydning men også skaper en assosiasjon til hverandre. Kanskje spesielt kan det ligge noe poetisk i skuespillers handling med å kutte gjennom en isoporbit uten å bruke mye kraft, et materiale som kan være så skjørt og så sterkt på samme tid. Til slutt har vi soloforestilling, 'monologies', som både kan være i form av faktiske monologer eller at «[...]actors single-handedly play or speak all the roles of a play or text» (ibid., 2006:125).

## 4.2 Multimodalt teater – å skape mening, produkt og kommunikasjon

### 4.2.1 Regissør, retor og designer

Både som regissør og som retor og designer står man ovenfor en prosess som innebærer valg, en rekke muligheter for formidlings- og meningspotensiale samt å løse oppgaven med å skape et kommuniserende produkt som svarer til de kravene stilt i det Tollef Thorsnes og Aslaug Veum kaller *kommunikativ handlingsramme*, en oversettelse Thorsnes og Veum har gjort av Kress' «the frame of action» (Thorsnes & Veum 2013). Handlingsramme kan relateres til hvilken kontekst produktet skal utvikles i eller for og er også en viktig faktor for den skapende praktiker i en kreative, skapende prosess knyttet til et praktisk kunstnerisk forskningsprosjekt.

Handlingsrammen(e) i forkant av mitt praktiske forskningsprosjekt lød som følger; 1. Prosjektet skal utvikles og forholde seg til universitetets krav for gjennomføring av et masterprosjekt – det er altså teoretiske og metodiske rammer som skal fastslås og jeg, som praktiker og forsker har en problemstilling og forholde meg til; 2. Prosjektet skal utvikles i relasjon til temaet mental helse og skal, sammen med skriftlige arbeid i etterkant, svare til de spørsmål jeg som praktiker og forsker utforsker gjennom masterprosjektet; 3. Prosjektets kommunikative handlingsramme er satt til teater – det knyttes til kommunikasjon presentert gjennom visuelle bilder, en live forestilling og verbalt språk fremfor f.eks. tekst, skriftlig språk og bilde i papirformat; 4. Forestillingen skal ha et publikum, det er ikke åpnet for interaktivt samspill mellom aktør og scenografi og publikum i sal, men derimot en intensjon om at tolkning skal få foregå fritt hos



mottaker - jeg skal altså forsøke å ikke mate eller presse mine interesser, synspunkt eller meninger på publikum.

Den *kommunikative handlingsrammen* presiserer også tid, sted, deltakere og tema (Ibid., 2013) og gir forutsetninger for hvilke valg jeg som retor og designer gjør i bruk av semiotiske modaliteter og ressurser og hvordan jeg bruker disse til å skape mening. Thorsnes og Veum peker til Kress for å understreke at en handlingsramme har en retorisk funksjon som vil si at de interesser og oppfatninger av tema og miljø for kommunikasjon som jeg bringer med meg inn i teaterprosessen vil til en viss grad farge og forme kommunikasjonen som blir skapt i prosessen (Ibid., 2013). Derfor er, slik jeg forstår, forarbeid i form av research av relevant kontekst, tema og etablering av egen kunnskap, ferdigheter og erfaring en har, viktig å ta med seg inn i en slik prosess. Dette er generelt også arbeid som kreves av både regissør og skuespiller før de går inn i en teaterprosess samt retor og designer før de går inn i en utviklingsprosess av et produkt.

Jeg referer til forskningsspørsmål nr 2 som kan knyttes opp imot regi-, retor- og designerrollen:

*«Hvordan påvirker regissørens egne interesser og erfaringer med tema, de kunstneriske valg, kreasjonen av karakter og stykkets verden og hvordan påvirker det formidling i den kommunikative situasjonen?»*

Jeg vil nå gi et eksempel på hvordan retors interesse og erfaring kan ha innflytelse på prosessen. Den største utfordringen her lå i at jeg, som regissør, ikke fant den måten å formidle tekst i stykket på som følte riktig og som ville rettferdiggjøre tema og handling. I store deler av prosessen jobbet vi med å la den fjerde veggen være nede og at skuespiller skulle formidle historie direkte til publikum. Dette var et valg jeg tok ut ifra min egen forståelse, fra tidligere erfaringer, av at direkte øyekontakt og adressering av tilskuer gir en dypere kontakt med publikum og en sterkere emosjonell effekt. Jeg forsøkte altså å gjenskape noe jeg tidligere hadde sett gi sterk, givende affekt. Det skapte problemer for Ørjan både når det gjaldt å gestalte karakter, formidle en åpen og ærlig tekst og finne et samspill med den multimodale, visuelle verdenen på scenen. Som reflekterende praktiker prøvde jeg å se bildet utenifra og reflektere over hvorfor jeg satt med en følelse av at det ikke var noe i dette som snakket til meg. Vi gikk tilbake til teksten og eksperimenterte med å formidle den på forskjellige måter. Løsningen lå i å ha den fjerde veggen oppe og la Ørjan levere tekst ut i rommet og til objekt og scenografiske element på scenen.

Det samspillet jeg selv måtte ha mellom de forskjellige rollene hadde innflytelse på hvordan resultatet utspilte seg. Det lå en stor utfordring i å forstå og å beherske de forskjellige rollene i prosessen. Hvilken rolle som krevdes når og til hva. Viktige spørsmål var blant annet; når krevdes rollen som regissør for å finne stykkets uttrykk, når var det behov for retor og designer for å sette sammen modale ressurser i formidling og når måtte den reflekterende praktiker tre inn for å forstå prosess og hvordan mine interesser påvirket valg i prosess og hvorvidt dette, i det helhetlige bilde, tjente stykkets kommunikasjonspotensial. En videre utdypelse av regissørens, retorens og designerens valg og de multimodale elementenes meningspotensial vil forekomme i Kapittel 5 «Analyse».

## 4.2.2 Multimodale elementer

I sosialsemiotikken skiller man mellom semiotiske modaliteter og semiotiske ressurser (Thorsnes & Veum, 2013). Oversatt til en teaterforestilling kan et eksempel på en semiotisk modalitet være lys og det semiotiske ressursene lyset tilbyr for meningsskapelse kan være farge, plassering, styrke osv.

Tidlig i prosessen med Ørjan la jeg til elementer som lys eller musikk under øvingene hvor Chekhovs metodikk og karakterutvikling var i fokus. Dette for å se om det hadde noen effekt på det kreative arbeidet. Forskjellige farger på lys eller type musikk er kanskje en av de elementene en oftest legger merke til når det endres i en forestilling og det kan gjøre en stor forskjell for stemning og atmosfære, ikke bare i stykket, men i rommet generelt. Vi gikk igjennom Chekhovs fire bevegelser på nytt og testet om dette hadde noen påvirkning på Ørjans bevegelser og hvordan jeg tolket disse bevegelsene. De forskjellige fargene skapte forskjellig atmosfære i rommet og åpnet for at jeg som observatør kunne lese forskjellige kvaliteter i Ørjans bevegelser (se vedlegg 4 – utdrag regissørens notater fra øving 23.10.20). Lengre ut i prosessen eksperimenterte vi også med video, videofeedback, musikk, objekter på scenen med Ørjan, det scenografiske materialet, lydeffekter og voiceover. På denne måten kunne vi finne fram til hvilke modaliteter som tjente i og løfte tekst og forsterke den stemningen og atmosfæren vi ønsket. Prosessen med å sile ut semiotiske modaliteter ga så muligheten for å gå nærmere inn på de valgte modalitetene og utforske deres semiotiske ressurser. Dette var for meg en oversiktlig måte å finne mitt utvalg av ressurser som jeg følte ville tjene vår formidling i den gitte kontekst på best mulig måte. Som Kress skriver:

“In a social semiotics theory, signs are made - not used – by a sign-maker who brings meaning into an apt conjunction with a form, a selection/choice shaped by the sign-maker’s interest. In the process of representation sign-makers remake concepts and ‘knowledge’ in a constant new shaping of the cultural resources for dealing with the social world.” (Kress 2010:62)

De elementene som til slutt ble brukt til å kommunisere stykkets handling er følgende; lys – lyspære, lyslenser, scenelys og LED lys; Lyd – musikk, voiceover og lydeffekter; scenografiske objekter - tre, isoporhode, kniv, pidestall, arbeidsbenk; scenografisk materialet – isopor og papir; video – monologer i videoform på scenografi; tekst – monologbaserte tekster; og skuespiller – kropp, språk og formidling av tekst. I analysen vil jeg gå nærmere inn på hver enkelt modalitet.

## 4.2.3 Skuespiller som multimodalt medium

«Since his body and voice are the only physical instruments upon which he can play, should he not protect them against constraints that are hostile and deleterious to his craft?» (Chekhov, 2002:3).

Chekhov skriver, I første kapittel i *To the Actor*, om skuespillerens behov for å åpne kropp og sinn til å bli mottakelig for psykologiske så vel som fysiske impulser og slik trene seg selv opp til å stå imot ikke kreative og ikke artistiske innflytelser en ellers kan finne i hverdagen. Chekhov fremmer slik sin metode som utviklet for å gi skuespilleren de beste verktøy til å representere og formidle en karakter på scenen. I sitatet ovenfor har Chekhov beskrevet kropp og stemme som de fysiske instrumenter en skuespiller har å bruke. I dag kan vi finne en mer utdypet og detaljert oversikt over hvilke instrument

skuespilleren har å jobbe med og hvordan dette brukes. Det er utviklet teori som kobler skuespiller opp til formidlingsprosessen som et eget medium for kommunikasjon, med flere semiotiske ressurser, på lik linje med andre semiotiske modaliteter som bilde, skrift eller video. Så hvordan er skuespilleren et multimodalt medium?

Andy Lavender (Lavender,2020:113-140) beskriver skuespilleren som et kommuniserende medium gjennom de instrumentene skuespilleren innehar og de forskjellige ressursene disse instrumentene kan tilby i kommunikasjonssituasjonen, noe jeg synes ligner måten Kress snakker om modaliteter og deres meningspotensial. Videre forholder han seg til Lars Elleström som summerer opp fire kvaliteter en modalitet må bære for å kunne fungere som et kommunikativt medium i formidling; produktet må være materielt, et «fysisk materie», som må; være tilstede i tid og/eller sted, spatio-temporal, for å kunne eksistere. Det gitte produktet må; kunne fattes av minst en av våre sanser, sensorisk, og de må; lage mening gjennom tegn, semiotisk (Ibid., 2020:115). Lavender poengterer at skuespilleren ikke er et medium gjennom det media de opptrer i, men at skuespilleren bærer kvalitetene til de prinsippene, nevnt ovenfor, som kreves for å kunne kommunisere. Jeg støtter meg til Lavenders utsagn om at skuespilleren formidler sensorisk informasjon i kommunikasjonssituasjonen og et media produkt trenger et fysisk fenomen som kan oppfattes for å kunne eksistere og skuespilleren blir slik en slags transportør av den sensoriske informasjonen. Dette kan skuespilleren gjøre gjennom et mangfold av ressurser i formidling. Lavender skriver:

«The communicating aspects are manifold, which means that the actor can be thought of as a technical medium comprised of multiple internal technical media of communication: the actor's voice, conveying signifying information both through sonic inflections and verbal utterance; the actor's gesture, communicating through learned socio-cultural codes and aesthetic codes; the actor's costume, but also the manner in which costume items are worn (a jaunty angle to a hat, an overweening deportment of a uniform, an embarrassed donning of a tie by a teenager); the rhythm of movement; the signifying aspect of entrances, exits and other positional maneuvers; the nature of interaction with other actors and scenic objects; and any significant liaison—by eye contact, gesture or direct address—with the spectator”. (Lavender, 2020:117)

I et forsøk på å knytte dette opp imot Kress teori kan det kanskje forklares slik; disse kvalitetene (semiotiske ressurser) skuespiller bruker i formidling, når det har en effekt på oppfatning hos tilskuer, gjør at skuespiller kan sees på som en media ressurs (semiotisk modalitet) som er del av et større medium (mode; teater, film, bilde o.l.) hvor også andre ressurser spiller inn i formidlingen. Jeg refererer til det jeg skrev under karakterarbeid i 4.1.1 «Chekhovs metodikk», i avsnittet om de fire kvaliteter, hvor Chekhov skiller mellom det som skal spilles og hvordan det spilles. Hvordan skuespilleren f.eks. velger å formidle karakterens tilstand eller reaksjon i en gitt forestillingssituasjon vil spille inn på tilskuerens oppfatnings og tolkning. Slik Chekhov påpeker behovet for at skuespilleren må kunne materialisere og manifestere det psykologiske indre i det fysiske ytre, påpeker Lavender at det i dagens skuespillerutdanning brukes en rekke teknikker på dramaskoler som skal tjene skuespilleren i å utvikle et spekter av emosjonelle og fysiske modale ressurser (Lavender, 2020:128). Dermed kan en se at arbeidet med Chekhovs bevegelsesøvelser, indre og ytre karakteristiske trekk og hvordan dette manifesteres i det ytre og utvikling av skuespillerens kapasitet for å ta imot, kommunisere og utføre, psykologiske og fysiske impulser er relevant for skuespilleren som et multimodalt medium, en multimodal ressurs som er del av et kommuniserende produkt.

Det er ikke hovedfokuset ved mitt forskningsspørsmål å analysere skuespilleren som et multimodalt medium i dette forskningsprosjektet, men det er derimot relevant for hvordan jeg som regissør, retor og designer plasserer skuespiller inn i et multimodalt teater. Det er også relevant i forhold til samspill mellom skuespiller og andre semiotiske modaliteter på scenen og hvordan dette kan skape menings- og tolkningspotensialet for tilskuer i forestillingssituasjonen. Skuespilleren i formidling vil derfor få fokus i min analyse, som en av flere semiotiske modaliteter som vurderes i relasjon til det helhetlige uttrykket og dets kommunikasjon-, tolknings- og meningspotensiale. Jeg refererer derfor til Lavenders «tabell 3.2 Modalities of Performance» (Lavender, 2020:126) og «tabell 3.3 Relationship between performance modalities and modes» (Ibid., 2020:128) for en oversikt over hvordan skuespillerens opptreden kan leses og analyseres. Her presenteres fire modaliteter som en finner hos skuespilleren i enhver forestilling og videre kategoriseres kvaliteter, måten det spilles på, innunder disse modalitetene. Ved å bruke disse betegnelsene til å sette ord på det en ser i skuespillerens opptreden, kan en begynne å forstå hvordan en kan tolke den kommunikasjonen en oppfatter fra tegn en plukker opp fra skuespillerens formidling.

#### 4.2.4 Design

I siste del av teaterprosessen, før forestilling, kom arbeidet vi hadde gjort med Chekhov og arbeidet med multimodale elementer i formidling sammen i selve sammensetningen av forestillingen. Her ble produktet til en helhetlig forestilling og fikk altså et design. I denne delen fikk retor og designer rollen større fokus enn regirollen. Mye av tiden gikk til å se på kombinasjon av tekst og multimodale elementer sammen på scenen; hva var det som fungerte og ikke fungerte, hvor var formidlingen av betydning for tynn og hvor var det for mye informasjon, presisjon og timing av lys, lyd og video med handling på scene under bevegelsessekvenser og om det helhetlige bildet svarte til det jeg ønsket å oppnå med en slik forestilling.

Designet på forestillingen vil være farget av mine interesser og intensjoner og kanskje spesielt det estetiske uttrykket formidlingen foregår igjennom. Jeg tror at jeg som regissør ville ha funnet det svært vanskelig å skape og formidle gjennom et uttrykk jeg selv følte at ikke rettferdiggjorde historiens budskap selv om det hadde betydd at jeg leverte et produkt som ikke bar sterkt preg av mine meninger og interesser og som også forholdt seg objektivt til stykkets tema. Dette kan være en utfordring. Slik jeg ser det så ønsker både en regissør og en skuespiller at måten de uttrykker noe på skal ha en effekt på tilskuer og dermed vil valg baseres på hva de tror vil bringe fram ønsket effekt. På en annen side så er det et skille mellom mine personlige meninger om kunstneriske uttrykk og ønsket effekt og mine personlige meninger om mental helse og hvordan tema blir snakket om i dagens samfunn. Jeg ønsker kanskje å oppnå en emosjonell affekt hos publikum og setter derfor sammen et design med de elementer jeg tror vil forsterke atmosfæren som kan skape denne emosjonelle affekten, men i stedet for å farge historien med mine egne opplevelser med mental helse eller hvordan jeg synes det burde fremstilles så farges det av karakterens historie og tilstand. Slik er det karakteren og hans liv, som er jobbet fram i et samarbeid mellom skuespiller og regissør, som får historien sin fortalt, representert gjennom skuespiller og multimodale elementer i formidling på scenen.

Poenget jeg vil få fram er at jeg har satt sammen et design som består av de uttrykksmåter jeg, på det tidspunktet jeg tok avgjørelsen, så på som den mest logiske og rettfærdiggjørende måten å formidle karakterens historie på, samtidig som det best tjente både hvordan jeg ville diskutere mental helse og det estetiske uttrykket jeg ønsket i min forestilling. Fra et analytisk perspektiv vil det nok være rom for å kunne tolke hvordan de semiotiske modalitetene er satt sammen, og hvilken mening de skaper, i flere retninger og jeg er forberedt på at når jeg nå i etterkant gjennomfører en multimodal kritisk diskursanalyse av forestillingen, vil se andre tolkningsmuligheter enn jeg gjorde i teaterprosessen, finne nye meningspotensial enn de jeg så som retor og designer på det tidspunktet, og kanskje også et større eller mindre spekter av kommunikasjons- og formidlingspotensiale enn hva jeg trodde eksisterte.

## 5. Analyse

Til å begynne med kan jeg fastslå hvilket medium produktet formidles gjennom; teater. Dette er nyttig å vite for valg av hvilke verktøy som skal brukes for å gjennomføre analysen. Tema som skal formidles er mental helse og stykkets handling dreier seg om karakteren Even sin diskusjon og refleksjon rundt sine egne tanker og sin egen psyke. Dermed vet jeg, som skal analysere, at alle elementer i formidlingen er knyttet til karakterens historie, erfaringer og konkrete opplevelser som han ønsker å dele. Stykket handler om en person som velger å snakke åpent om sine erfaringer med mental helse og ikke mental helse i samfunnet generelt. Det er viktig å stille seg spørsmål som hva eller hvem som blir, eller ikke blir representert i produktet og slik sile ut semiotiske ressurser som blir brukt i representasjonen (Machin 2013). Her er det nyttig for meg å se på hvordan representasjonen av en persons historie, basert på emosjonell informasjon og ikke fakta eller tall, er gjort. Hvilke ressurser og elementer er brukt, og hvordan er de brukt, for å formidle denne karakterens historie på en måte som vil rettferdiggjøre og forståeliggjøre hvordan dette oppleves for han personlig.

I analysen har vil jeg presentere tre eksempler fra forestilling, tre monologer, som hver har hovedvekt på forskjellige elementer og semiotiske modaliteter i formidling. Forestillingen er presentert gjennom en rekke monologer og det var derfor mer oversiktlig å referere til de forskjellige scenene som monologer da det ikke er konkrete handlinger, f.eks. inngang og utgang fra scene av skuespiller, som skiller en scene fra en annen, men heller endring i tanker og tekst hos karakter som tar oss videre i stykket. Eksempel 1, monolog 1 (vedlegg 1 manus), tar for seg begynnelsen av stykket hvor balansen mellom elementer i kommunikasjon er jevnt fordelt og både tekst så vel som andre semiotiske modaliteter samarbeider i formidling av historien. Eksempel 2, monolog 4 (vedlegg 1), viser til et punkt i forestilling hvor skuespiller og tekst er mer vektlagt enn andre elementer. Eksempel tre er en koreografert angstsekvens mellom monolog 6 og 7 hvor jeg har forsøkt å, rent visuelt, formidle karakterens opplevelse med angst og panikk, uten å sette ord på hva som foregår eller hva karakteren opplever gjennom tekst eller tekstlig leveranse fra skuespiller. Analysen av eksemplene vil presenteres på den måte hvor jeg legger fram monologens handling og hvilke andre semiotiske elementer som er brukt i formidling. Deretter går jeg analytisk inn på hvilke semiotiske ressurser som fins i de semiotiske modalitetene, meningspotensiale, innflytelse av retors interesse og formidlings- og kommunikasjonspotensiale.

I analysen vil jeg referere til teori og begrep jeg tidligere har nevnt, deriblant Kress og multimodalitetsteori, nevnt i «2.2 Kommunikasjonsteori», teori fra Lavender og skuespilleren som multimodalt medium, nevnt i «4.2.3 skuespiller som multimodalt medium» og multimodal kritisk diskurs analyse. Før analysen vil jeg presentere en kort oppsummering av stykkets handlingsforløp.

## 5.1 Jeg, Meg og Stillheten

*Jeg, Meg og Stillheten* er et devised teaterstykke hvor vi møter Even, en ung mann i slutten av 20-årene som har opplevd en tung psykisk nedtur som følger av utmattelse og panikkangst fra å bekjempe negative tanker, et forvridt selvbilde, usikkerhet og en følelse av å ikke forstå hvem han er, hva han vil eller hvordan han skal passe inn i samfunnet. Forestillingen utspiller seg i en symbolsk verden. Der møter vi Even som, etter den psykiske smellen, er i prosessen med å bygge seg selv opp igjen. Even velger nå å snakke åpent om sine opplevelser og er ikke lenger redd for å sette ord på følelser eller å la seg emosjonelt påvirke, noe han har forstått at han må arbeide med for å kunne bli sterkere. I stykket følger vi Even som aktivt arbeider med å bygge på et tre laget av isopor, skjære ut barkbiter som skal bli en del av treets stamme og renske grenene for skitne blar. Dette gjør han, mens han deler og bearbeider sine tanker, historier og refleksjoner med den eneste han føler forstår; isoporhodet. Det er ikke alltid Even finner de riktige ordene som beskriver hans opplevelser og det er ikke alle dager han føler seg sterk nok til å kjempe. Som Even selv sier «Helbredelse har ingen satt tidsramme, det er en fysisk så vel som en psykisk påkjenning». Stykket er fylt med elementer som tar del i Evens formidling av sin historie og består av en rekke symbolske representasjoner både på den indre og i den ytre prosessen Even gjennomgår. Den forsøker å tale på et emosjonelt nivå og skape en forståelse gjennom følelser vi kan kjenne oss igjen i og forhåpentligvis relatere til egne tanker og refleksjoner vi har gjort rundt vår mentale helse.

Før jeg begynner viser jeg til forskningsspørsmål 1 og 2 som jeg nå skal forsøke å gjøre rede for og, fra forskerens perspektiv, finne ut om det multimodale produktet svarer til spørsmål 1 og om, og i så fall hvordan, jeg har vært med på å farge produktet med mine egne interesser og erfaringer med tema som stilt i spørsmål 2:

*1: Hvordan kan multimodalt teater, utviklet gjennom tradisjonell skuespillermetodikk, bidra til å forsterke formidling i den kommunikative situasjonen og på hvilken måte kan det gjøre tematikk mer relaterbart for mottaker?*

*2: Hvordan påvirker regissørens egne interesser og erfaringer med tema, de kunstneriske valg, kreasjonen av karakter og stykkets verden og hvordan påvirker det formidling i den kommunikative situasjonen?*

## 5.2 En analytisk tilnærming – multimodal kritisk diskurs analyse av tre monologer fra «Jeg, Meg og Stillheten»

*Jeg, Meg og Stillheten* ble spilt på Trykkeriet scene. Det er en forholdsvis liten scene. Det var ti publikummere til stede i salen under forestilling, dette grunnet korona restriksjoner. Med andre ord er det en liten, intim forestillings situasjon. Publikummere er plassert ved sine separerte bord og hvert bord er belyst med telys og telysene er tent under hele forestillingen. Som publikumer blir man allerede før forestilling separert og

må sitte for seg selv med mindre man er i en liten kohort. Det var ikke lov å bevege seg mellom bordene før og etter forestilling. I tillegg var dette en eksamensvisning. Alt dette kan spille inn på tilskuers opplevelse og tolkning av forestillingen. Situasjonen og resultatet av forestillingen ville vært annerledes under andre omstendigheter og omgivelser. Det vil si at de funn jeg har gjort i min analyse ikke nødvendigvis resulterer i et gitt svar, det rette svar, på hvordan multimodale elementer skal anvendes for å skape mening og tolkningspotensiale i en kommunikativ situasjon, men heller et eksempel på hvordan de multimodale elementenes meningspotensiale kan brukes i formidling og hvordan dette kan tolkes i forestillingssituasjonen. Dette har jeg i tankene når jeg nå skal gjennomføre en analyse av forestillingen.

### 5.2.1 Eksempel 1: Monolog 1 – «En stemme»

I første eksempel skal jeg se på monolog 1, hvor vi befinner oss helt i begynnelsen av stykket. Det er første gang publikum møter vår karakter og hans verden. Denne monologsekvensen varer i 4 minutter og her er det mye informasjon som skal formidles, både etablering av det visuelle bildet, verdenen vi ser på scenen og hvem denne karakteren er og hvor han befinner seg når vi møter han og til slutt; hva det er dette stykket skal handle om.

Monolog 1 kan deles inn i seks konkrete bilder hvor en kan finne forskjellige semiotiske modaliteter som samarbeider i formidling, deres inngang og utgang, påvirkning og endring av atmosfære, stemning og tilstand på scenen.

Det første bildet viser et mørkt rom fylt med rot; objekter og scenografisk materiale som ark og isopor ligger strødd rundt på gulvet. En kan høre en underliggende buldrende lydeffekt som kommer fra treet og scenen har svak belysning og karakteren sitter på gulvet ved siden av et høyt byggverk, et tre laget av isopor, med en kniv i den ene hånden og en isoporbit i den andre hånden som han skjærer i. Han sitter med knærne bøyd og inntil brystkassen, armene støtter seg på knær og blikket hans er festet på isoporbiten og kniven som skjærer igjennom materialet.

I dette bildet kan man finne en multimodal formidling gjennom semiotiske modaliteter som lyd og lys som forsøker å forsterke atmosfære og skuespillerens kropp som formidler stemning hos karakter. Her har retor brukt semiotiske ressurser som blant annet strategisk plassering av scenografiske elementer for å skape en kaotisk tilstand, mørk dyp kvalitet i lydeffekt som henter til en ukomfortabel atmosfære og svak belysning fra et lys med filter av grener som skaper illusjonen av sollys som skinner gjennom grenene på treet og ned på gulvet der skuespilleren sitter. Skuespilleren, med sin plassering på scenen og sittestilling, har et lukket kroppsspråk og viser lite av seg selv til publikum, det er en ukomfortabel stemning i karakteren. Man kan føle at man observerer et personlig øyeblikk. Den svake belysningen lar oss skimte skuespillerens ansikt. Lyset har flere meningspotensial; dets svake nøytrale kvalitet i farge og filter av grener kan formidle en sommermorgen hvor solen er på veg opp og skinner igjennom treet, vi befinner oss altså på et realistisk sted. De samme ressursene kan også symbolisere en slags forlengelse av treet, at det er stort og har flere grener enn de vi ser på scenen og at dette rommet egentlig er mye større, vi befinner oss fortsatt i en realistisk verden. I kombinasjon med den dystre lydeffekten får den svake belysningen en mer tung og dyster effekt på scenebildet.



Hver og en av de semiotiske modalitetene vil, hver for seg, utstråle en egen kvalitet som kan tolkes og assosieres til forskjellige ting. Det er kombinasjonen og hvordan disse er satt sammen som skaper en helhetlig atmosfære i rommet. Lyset, med en nøytral farge som for seg selv kanskje vil kategoriseres som noe som ligner dagslys, vil sammen med den mørke buldrende lyden, skuespillerens lukkede kroppsspråk og et rotete rom hvor alt vi ser er laget av isopor og ark kan fortelle oss at vi har ankommet en ukjent verden, ikke realistisk, med en dystre atmosfære, ukomfortabel stemning og en kaotisk tilstand hos karakter.

I bilde nr 2 er det de samme semiotiske modalitetene som formidler, men de semiotiske ressursene hos noen av modalitetene endres. Den dystre buldrende lyden går over i hjertebank. Lyset forblir det samme. Skuespilleren legger fra seg rekvisitter når hjertebanken begynner og gjør seg mindre, trekker seg sammen, og kroppen blir mer anspent. Han gjemmer ansiktet i hender og kroppsspråket blir enda mer lukket. Både atmosfæren i rommet og stemning hos karakter bærer en mer panisk kvalitet og rommet med de sceniske elementene forsterke den kaotiske tilstanden. Det er to aspekter som endres i scenebildet, lyd og kroppsspråk. Det at lyden bygger opp en panisk atmosfære er et resultat fra karakterens reaksjon til lyd og skuespillerens fysiske bevegelser i samspill med den atmosfæren som er i rommet og stemningen karakteren bærer. I en annen setting kunne hjertebank skapt spenning i det en karakter nervøst går inn til et viktig jobbintervju, eller en humoristisk undertone når en karakter ser sitt livs kjærlighet komme inn i rommet. Det er ensemblet av semiotiske modaliteter og deres orkestrering som legger grunnlaget for formidlings- og meningspotensiale i den kommunikative situasjonen. Her følger skuespilleren Chekhovs 'objective feelings' (atmosfære) og 'subjective feelings' (stemnings hos karakter) og spiller sammen med de multimodale elementene i formidling.

I bilde 3 og 4 er det en ny semiotisk modalitet inn i bildet, video. Videoen spilles på nedre del av stammen til isopor treet, over skuespilleren. Jeg refererer her til mitt eget videoopptak av eksamensforestilling den 05.02.21; når videoen kommer på fader lyset ned og får en farge som med en gull skimrende kvalitet, noe som kan minne om lyset fra solen før eller etter den har gått opp eller ned. Dette lyset speiler også telysene kan så ha en affordans ved at lysets farge og kvalitet, dets semiotiske ressurs, brer seg ut i hele rommet, også hos publikum som vist på bildet nedenfor.



Fig 13: Monolog 1, det visuelle scenebildet med lys, skuespiller og video før tekst blir levert. Foto: Veronica Strand, bilde fra videooptak av forestilling 05.02.21.

Videoen har ingen lyd, men er tillagt en visuell skurrende effekt. Vi ser et stort nærbilde av karakters ansikt som hyppig hopper mellom klipp hvor karakter ser på kamera og bort fra kamera. Hans ansiktsuttrykk veksler mellom livløse blikk, fortapelse og anstrengelse som viser at han emosjonelt har det vondt. Lydmessig er det også lagt på skurrelyd hver gang videoen skurrer og den spiller over lyden av hjertebank. Skuespiller er ikke lenger belyst og ser kun skikkelsen av ham under treet. Han kryper enda mer sammen og gjemmer hodet mellom bena med begge hender på nakken som presser hodet nedover. Det er det vi ser på videoen som forteller oss hvordan karakteren har det akkurat nå. Her er det gjort et forsøk på en visuell formidling av karakters psykologiske og emosjonelle tilstand. Bilde 3 bærer et preg av en ukomfortabel atmosfære ( 'objective feeling' ). Skuespilleren, som nå utfører en fysisk handling hvor han puster tungt og høyt, forsøker å forsterke kommunikasjon av en panisk stemning, karakters 'subjective feeling', gjennom store bevegelser – utvider brystkasse på innpust, trekker sammen brystkasse og torso på utpust.

Overgang til bilde 4 skjer ved at hjertebank forsvinner og går tilbake til en buldrende lyd fra treet igjen. Videoen avslutter brått og lyset fader opp til samme styrke, farge og kvalitet som før videoen. Det er en kort stillhet hvor kun skuespillerens pust og treet's buldrende lyd høres før dette fader ut og forsvinner i det en melodi begynner å spille og monologens tekst blir fremført i voiceover form. Her er det et skift i 'objective feeling' og 'subjective feeling'. Melodien, som er spilt på ukulele, i samspill med skuespillerens kropp som nå åpner seg opp og tar en mye mer avslappet posisjon skaper en mer avslappet holdning og vi kan se på skuespillerens kroppsspråk at karakter nå har gått fra å være panisk til å føle seg lettet. Melodien har et sørgmodig preg over seg, men denne roen som karakteren har funnet kan gi inntrykk av det Chekhov kaller 'beauty'; man finner en slags vakkerhet i et dystert rom, med en sørgmodig atmosfære gjennom skuespillerens ro og intensjon om å løfte seg opp igjen og komme seg videre etter panikken som nettopp inntraff. Så langt har de semiotiske modalitetene (lys, lyd, skuespillers kropp og video) og deres semiotiske ressurser (farge, styrke, intensitet, bevegelser og videoeffekter) etablert et visuelt bilde på karakterens psykologiske og fysiske tilstand, men i lengden vil ikke dette holde i prosessen med å rettfærdiggjøre og

forståeliggjøre karakterens historie. Publikum må få noe konkret å holde fast i. Dette får de gjennom en ny semiotisk modalitet; verbal tekst. Den verbale teksten bli levert via voiceover i monolog 1, slik at vi kan følge karakteren som rydder opp i kaoset på scenen samtidig som vi også følger hans tankeprosess. Nå formidles det som vi nettopp har sett, karakterens situasjon og hvordan det påvirker han, gjennom tekst. Det skjer en 'transduksjon', betydning flyttes fra en modalitet til en annen, og det er nå teksten som vektlegges i formidling av historien.



Fig 14, 15 og 16: Monolog 1, karakterens emosjonelle tilknytning og fysisk behandling av hodet etableres. Foto: Veronica Strand, bilde fra videoopptak av forestilling 05.02.21

I bilde 5 etablerer skuespilleren karakterens relasjon til de forskjellige objektene gjennom hans behandling av dem når han rydder. I dette bildet er det lyd i form av musikk, lys og skuespillerens bevegelser og spill med sceniske objekter som formidler. Etter monologens verbale tekst er ferdig fortsetter melodien å spille og lyset forholder seg likt. Skuespiller beveger seg med en letthet rundt på scenen og bærer slik preg av Chekhovs 'ease' i hver en bevegelse. Her er det isoporhodet som får et spesielt fokus og får sin status og betydning når skuespiller går ned på knær, bøyer seg ned og ser på det før han forsiktig plukker det opp, ser på det og holder det med et beskyttende grep i det han reiser seg og plasserer det oppå pidestallen. Isoporhodet får en status likeverdig karakteren i det sceniske bildet utad, men en høyere status enn karakteren i historien gjennom måten karakteren behandler det på.



*Fig 17: Monolog 1, Skuespilleren etablerer kniven som et arbeidsobjekt ved å plassere den i flaten på arbeidsbenken. Kniven har så ikke samme symbolske funksjon som i startbildet. Foto: Veronica Strand, bilde fra videooptak av forestilling 05.02.21*

Det siste bildet viser et rotete, men noe mer kontrollert uttrykk fra karakterens side. I dette bildet ser vi karakteren tenne en lyspære med hånden. Med lyspæren kommer også scenelys på for å skape illusjonen av at lyspæren lyser opp hele rommet. Dette er første gang vi ser en tydelig, opplyst scene. At karakteren tar kontroll over en semiotisk modalitet og bruker det slik han vil er et forsøk på å formidle at dette er et rom hvor han også til tider kan ta kontroll. Denne balansen mellom når karakteren tar kontroll og de multimodale elementene utfordrer eller tar fra han denne kontrollen søker å understreke den maktkampen karakteren gjennomgår når han forsøker å prosessere og håndtere sine egne tanker og følelser. Dette er første gang denne maktkampen introduseres i stykket og vil kanskje ikke være tydelig nok til å leses som det retor ønsker å formidle, men det presenteres også ved flere tilfeller igjennom stykket hvor karakteren mister og forsøker å ta kontroll på rommet og elementene i det. Monolog 1 avsluttes når melodien fader ut og karakter sitter under lyspæren, ved arbeidsbenken sin og rommet fylles av en stillhet.

I det første eksempelet har jeg presentert en monolog som viser samspill mellom flere multimodale elementer i formidling og vektlegging av semiotiske elementer brukt er jevnt fordelt mellom visuelle bilder, lyd, video, skuespiller, lys og verbal tekst. I Det neste eksempelet tar jeg for meg en monolog hvor det er lagt mindre vekt på visuelle elementer og mer vekt på skuespilleren som multimodalt medium.

### 5.2.2 Eksempel 2: Monolog 4 – «Jeg var utslitt»

Det andre eksempelet viser en monolog hvor skuespilleren som multimodalt medium og tekst er vektlagt. Monologen varer i 3 minutter og 14 sekunder og er en åpen, ærlig og erkjennende situasjon for karakteren som har bestemt seg for å dele noen av sine opplevelser fra da det stod på som verst. Denne delen av stykket krever en formidling av informasjon som ikke de visuelle elementene vil tjene godt nok i seg selv. Det er derfor semiotiske modaliteter som skuespillerens multimodale formidling av emosjonell informasjon og karakterens fysiske uttrykk og den verbale tekst som har modal affordans her. I dette eksempelet vil jeg trekke inn konsepter og betegnelser fra Andy Lavenders tabell for å analysere skuespillerens multimodale kommunikasjonsprosess (Lavender

2020) og avslutningsvis i eksempelet vil jeg presentere en oversikt over skuespillerens multimodale reise gjennom monologen. Denne tabellen er basert på Lavenders tabell.

Monolog 4 deles inn i fire visuelle bilder hvor lys endres ut ifra hvor vi befinner oss i historien. Lyset signaliserer når karakteren; går fra å være i nåtid hvor vi ser han snakke til isoporhodet til å; være i nåtid, men har gått inn i seg selv og forlatt rommets verden til; tilbakeblikk hvor skuespilleren spiller karakteren som spiller karakterer. Treet er nå lyssatt med hvitt lys fra innsiden ved hjelp av LED lys som skinner gjennom med en blå, kald kvalitet på isopor og ark og dette forblir på gjennom hele monologen. Det er kun skuespillerens stemme vi hører i monologen og denne sekvensen i stykket har ingen annen lyd i form av effekter eller musikk. Isoporhodet spiller en sentral rolle i hele monologen og fungerer som en medskuespiller for både skuespilleren og karakteren.

I bilde 1 er skuespilleren kommet fram på scenen og ansikt og torso er lyssatt forfra. Treet er belyst fra innsiden med hvit farge og ellers er resten av scenen mørk. Lyset konsentrerer på skuespilleren og indikerer at det er her man skal følge med nå. Dette er åpent, ærlig øyeblikk mellom karakter og isoporhodet, bort fra den verdenen som stykket ellers befinner seg i. Karakteren bærer isoporhodet med begge hender og teksten fra karakter er rettet mot isoporhodet. Det at karakter retter tekst mot isoporhodet gir en indikasjon på at dette objektet vanligvis fungerer som en samtalepartner for karakteren og selv om han ikke får et verbalt svar fra objektet er dets tilstedeværelse en drivkraft som fører karakterens tanker og refleksjoner videre i denne monologen. Vi får en følelse av at det foregår en slags toveiskommunikasjon. En slik type interaktivitet mellom en skuespiller og et objekt er utfordrende nettopp fordi skuespiller ikke har en fysisk levende kropp eller stemme å respondere til. Jeg har tidligere selv opplevd at man risikerer å gå i fellen hvor skuespilleren, som forsvarsmekanisme eller av usikkerhet, fryser helt eller tar på seg en komisk rolle, både i kroppsspråk og stemmebruk, og dermed formidler et helt annet uttrykk enn det som var ment. I denne forstillingen kunne så karakteren fremstått som en arketypisk «gal» figur som snakker til seg selv og ting rundt seg. Som regissør var jeg derfor opptatt av å etablere forholde mellom karakter og isoporhodet med skuespiller. Det er gjennom semiotiske ressurser som stemmekvalitet - volum, tempo, intensitet - kroppsspråk og holdning til hodet og hvordan han behandler hodet fysisk som vil sette prinsippene for hvordan vi som tilskuer leser dette forholdet og denne situasjonen utad. Skuespilleren viser en karakter som nå er interessert i å fortelle hva det er han har opplevd i viten om at han nå går inn på et personlig tema. Emosjonelt sett ser man et engasjement hos karakter, han ønsker å dele og beveger seg nærmere publikum i dette bildet. Fysisk kan en lese et noe mer anspent kroppsspråk idet karakteren beveger seg fremover på scenen da det er lite bevegelse i skuespillerens overkropp og armer er anstrengt og hender holder et godt grep om hodet. Diskursivt befinner vi oss i en situasjon hvor vi får konkret informasjon levert verbalt av skuespilleren gjennom beskrivelser av hverdagslige handlinger vi alle gjør og dermed kan relatere oss til. I løpet av dette bildet blir karakterens kropp mer og mer anspent og hans forsøk på å skjule denne anstrengelsen går utover hodet. Skuespilleren graver fingrene dypt i hodet på objektet før han løsner grepet, lar hendene gli ned til hodets hals hvor han skaper illusjonen av et kvelertak. Det fins en spenning mellom kropp og tekst, mellom det karakteren forteller og det han gjør som utad gir tilskueren et utvalg av tegn, 'prompts', de kan plukke opp og tolke. En kan undre på om den fjerde veggen fjernes her på grunn av skuespillerens vekslende blikk mellom isoporhodet og å se ut i rommet. Karakteren befinner seg i en reflekterende situasjon og det er et valg hos skuespilleren å bruke blikk ut i rommet som en semiotisk ressurs for å understreke når karakteren

reflekterer. Min intensjon var at så lenge isoporhodet var til stede på scenen, skulle karakterens tekst og oppmerksomhet rettes mot det. Jeg ville forsterke karakterens avhengighet av hodet i håp om at dette også ville vise den usunne siden ved denne relasjonen. Jeg ville gi inntrykk av at denne relasjonen hadde fått vokst og levd over en lengre tid og at samtalene de imellom var en del av en ond sirkel. Karakteren går stadig tilbake i vonde minner og den samtalepartneren som fins i isoporhodet er en trygghet han ikke klarer å gi slipp på og dermed ikke kommer seg videre fra. Det er i akkurat dette tidsrommet vi møter ham, at vi ser en åpenbaring hos karakteren rundt dette.



*Fig 18 og 19: Monolog 4, eksempel på skuespillerens ansente kroppsspråk og røffere håndtering av isoporhodet under deling av personlige opplevelser. Foto: Veronica Strand, bilde fra videoopptak av forestilling 05.02.21*

Bilde 2 er en kort sekvens i monologen. Vi er tilbake i stykkets verden og styrken på lyspæren og scenelyset forsterkes igjen. I dette bilde er det lite som skjer i relasjon til fysisk handling. Skuespilleren setter fra seg isoporhodet på pidestallen, leverer en kort tekst og beveger seg så fram mot publikum igjen. Det skuespilleren gjør i denne korte sekvensen er å reetablere isoporhodets status ved å plassere det tilbake på pidestallen. Plassering av objekt er slik en semiotisk ressurs fordi det har en betydning for formidling av isoporhodets status i relasjon til karakter. Videre velger også karakteren å fortsette og dele historier og den verbale teksten skuespilleren leverer, og hans noe mer avslappede gange frem mot publikum igjen, viser en trygghet hos karakteren og at han er komfortabel med å dele det som kommer i neste del av monologen.

I Bilde 3 går karakteren inn i tre forskjellige roller og representerer tre personer og deres reaksjon på beskjeden om hans sykemelding. Her anvendes nye semiotiske ressurser innad de semiotiske modalitetene kropp, stemme, blick og bevegelse for å vise skuespilleren som spiller karakteren som spiller karakterer. Skuespilleren må skille mellom den karakteren han spiller og hvordan denne karakteren vil representere de tre andre karakterene. Analyse av skuespillerens multimodale formidling i dette bilde

presenteres i slutten av dette eksempelet. Grunnlaget for valg av denne formidlingsformen er tilknyttet mitt egen ønske om å skape spenningsmomenter og et nytt visuelt bilde som endrer monologens tempo, intensitet og temperatur. I frykt for at denne monologen skulle bli for lang og monoton ville jeg eksperimentere med å la skuespilleren få lov til å leke med karakterens presentasjon av disse karakterene, men farge de med sin egen emosjonelle respons på det de sa og hvordan han husker at situasjonen utspilte seg. Under øving ble resultatet arketyper satt på spissen. Utad gav dette liv til teksten og jeg bestemte meg for å beholde sekvensen i stykket, men tone ned intensiteten på karakterene slik at de ble mer relaterbare.

Det er lyset og skuespilleren som sammen driver handlingen fremover. Når skuespiller kommer fram på scenen blir resten av scenen bak han mørk, uten om treet som er en del av skuespilleren. Til forskjell fra bilde 1, er nå lypæren slått av, skuespillerens ansikt lyst opp fra siden, og treet farge mer fremtredende i rommet. Vi befinner oss i et tilbakeblikk hvor kun skuespilleren kropp og stemme er relevant å følge med på i formidling og derfor konsentreres lyset på han enda mer. I bakgrunnen ser vi også et svakt opplyst isoporhode som følger med på tilbakeblikkene spilt ut av karakteren. Igjen, en indikasjon på at det foregår en dialog mellom karakter og objekt og objektet «observerer» nå sammen med publikum.



Fig 20, 21 og 22: Monolog 4, karakter som spiller karakterer. Skuespilleren anvender kroppslige semiotiske ressurser i formidling. Foto: Veronica Strand, bilde fra videooptak av forestilling 05.02.21

Det siste bildet viser en oppspilt karakter som konfronterer de karakterene representert i bilde 3. Emosjonelt er han fokusert på denne konfrontasjonen og å få tydeliggjort hvorfor akkurat disse kommentarene har brent seg fast. Fysisk sett er kroppen mer aktiv og skuespilleren bruker mer av sceneplassen. Han vandrer, gestikulerer og kaster blikket rundt i rommet i søken etter å formulere det han vil si. I dette bilde formidler karakteren emosjonell informasjon gjennom å forklare for oss hvilken tyngde han bar på.

Kontekstuellet kan vi lese formidlingen i dette bildet gjennom verbal bekreftelse fra karakteren. Skuespilleren legger til en raskere gange, hyppig gestikulering, peking, refererer til tre og grener når han snakker om kropp og sinn. Stemmekvaliteten blir lysere, skuespilleren snakker i et raskere tempo, med høyere volum, bøyning i stemmen på slutten av ord, knekk i stemmen når intensiteten forsterkes før han mot slutten går over i en myk tone. Skuespilleren gir karakteren en mer energisk, kvalitet gjennom de

semiotiske ressursene nevnt ovenfor og i stemmen fremtrer det en fortvilelse som forteller oss noe om hvilken innvirkning dette har på karakteren.

I dette eksempelet har jeg forsøkt å vise til hvordan skuespilleren kan fungere som et multimodalt medium i formidling og hvordan forskjellige semiotiske ressurser hos skuespiller gir rom for forskjellige meningspotensiale og resulterer i forskjellige uttrykk når kombinert med en rekke andre ressurser. I figuren nedenfor har jeg plassert skuespillerens multimodale valg og hvordan disse er brukt inn i en oversikt som baserer seg på tabellen Andy Lavender presenterer i sin artikkel (Lavender 2020).

Fig 23: Oversikt skuespillerens multimodale formidling. Analyse basert på «Modalities of performance» (Strand, etter Lavender 2020:126)

Bilde	Modality	Mode	Handling	Semiotiske modaliteter	Semiotiske ressurser
1			Beveger seg mot publikum og inn i egne tanker, bort fra stykkets verden. Holder et fast grep om isopor hodet og formidler verbaltekst inn og tid.	Kropp og kroppsspråk, stemme, blikk, språk, verbal tekst, isoporhodet	Vekslende blikk, spenner muskler i overkropp, lysere toneleie, lettere kvalitet i stemmen, håndtering av isoporhodet, tekst rettet til isoporhodet, bøyning i stemmen og middels tempo i tekstlevering
	Emotional	Mildly engaged	Viser engasjement i det han formidler, teksten betyr noe for karakteren.		
	Physical	Tense + Constrained	Lite bevegelse i overkropp, korte, forsiktige steg med føttene.		
	Discursive	Explanatory/Informational	Karakter opplyser om og forklarer sin situasjon.		
	Contextual	Relational	Formidlingen kan forstås ut ifra relasjon til egne omgivelser, opplevelser eller assosiasjoner.		
2			Karakter bryter ut av sine tanker, er tilbake i stykkets verden i nåtid. Plasserer hodet på pidedestall.	Kropp, bevegelse, stemme, blikk, karakteristiske gester, isoporhodet, språk	Stødig holdning, rolig, kontrollerte og tydelige bevegelser, letthet i kroppen, kjærlig blikk, plassering av isoporhodet, fikling med skjegg når han tenker, avslappet kropp og myk stemme.
	Emotional	Mildly engaged + Affectionate	Viser engasjement ved å dele mer. Ønsker å utdype sine erfaringer og fortelle en ny historie.		
	Physical	Relaxed	Står stødig, lent på pidedestall, skuldre og armer slapper av, har kropp vendt mot publikum og et åpent kroppsspråk som tyder på at karakter er komfortabel i situasjonen.		
	Discursive	Informational	Karakter opplyser om en ny opplevelse.		



Fig 23: fortsetter

	Contextual	Affirmative	Formidling kan forstås ut ifra karakterens bekræftelse på hva det var i denne opplevelsen som gjorde at han husket den så godt.		
3			Karakteren går inn i fortid og tilbakeblikk og spiller karakterer som hver for seg også har en multimodal formidling. Til venstre under 'mode' står skuespillerens mode, til høyre under 'handling i bildet' står karakterens mode idet han spiller de andre karakterene.	Kropp, kroppsspråk, stemme, Språk, blikk, verbal tekst	Endring av kroppsspråk, toneleie og leveranse av tekst i skifte av mellom karakterer, blikk festet ut i rommet, noe mer rettet mot publikum, endring i blikk og holdning mellom karakterene, humoristisk tilnærming.
	Emotional	Focused/Task orientated	Karakter 1: Emotional: Delighted Physical: Reactive Discursive: Naive Contextual: Relational	Kroppsspråk, stemme, språk, verbal tekst	Smale øyne, tilbaketent holdning, høy tone med maskulin kvalitet på stemme, avslappet og sløv leveranse av tekst
	Physical	Active	Karakter 2: Emotional: Concerned Physical: Reactive Discursive: Knowing Contextual: Relational	Kroppsspråk, stemme, språk, verbal tekst	Øynene sperret opp, stakkarslig blikk, krummet rygg, hender samlet foran brystkasse, lys tone med feminin kvalitet i stemmen, snakker på utpust med bøyninger opp i stemmen av og til, et hint baby snakk i tekst levering
	Discursive	Explanatory	Karakter 3: Emotional: Angry/Disinterested Physical: Reactive Discursive: Authorative Contextual: Relational	Kroppsspråk, stemme, språk verbal tekst	Lukket kroppsspråk, armene i kryss, rak i rygg, stiv holdning, mørk og hard tone med maskulin

Fig 23: fortsetter

					kvalitet i stemmen, høyt volum, bøyning ned i stemmen og intens og aggressiv i tekstlevering.
	Contextual	Representational	Formidling kan forstås gjennom karakterenes representasjon av disse karakterene som skal blande seg i hans situasjon.		
4			Karakteren kommer tilbake til nåtid. Konfronterer tilbakeblikk og karakterer med sin side av saken.	Kropp, kroppsspråk, bevegelse, stemme, språk, verbal tekst	Kjappe, energiske bevegelser, åpent, avslappet kroppsspråk, mye gestikulering og peking, kjappe skift i blikk, kjappere gange, større bevegelser, høyere tone og volum i stemme, kjappere tekstlevering.
	Emotional	Focused/Task orientated	Karakter er fokusert på konfrontasjonen og å forklare hvordan han hadde det. Han søker etter å finne ordene som best forklarer hans opplevelse.		
	Physical	Active	Karakterenes kropp er også i aktiv bevegelse og bruker mer sceneplass. Hans fysiske bevegelser er også søkende.		
	Discursive	Explanatory	karakter forklarer hvordan det var for ham.		
	Contextual	Affirmative	Formidling kan forstås gjennom karakters verbale bekreftelse på hvordan det var for ham.		

### 5.2.3 Eksempel 3: Koreografert Angstsekvens

Det siste eksempelet tar for seg en koreografert bevegelses sekvens i stykket hvor formidlingen forgår rent visuelt. Sekvensen har en lengde på 1 minutt og fungerer som et helhetlig sammensatt bilde hvor alle multimodale elementer kommer sammen i et stort ensemble og nærmest smelter sammen for å formidle karakterens opplevelse av panikkangst.

Jeg referer til utdrag fra egen skriftlig notatjournal (se vedlegg 5, retorens refleksjon); retors notater fra øving 25.01.21:

«Jeg vet hvilke multimodale elementer vi har å spille på i denne sekvensen[...] Ved å gå i dybden av hvert enkelt element å se hva vi kan gjøre med det i relasjon til det sceniske bildet tror jeg vi, meg og teknikere, kan finne kvaliteter som vil tjene den formidling jeg som retor ønsker i denne sekvensen.»

De semiotiske modalitetene som er brukt til å formidle denne sekvensen er elementer som er blitt introdusert før, men som nå er en større, forsterket utgave av seg selv. Angstsekvensen vi får se her er en mer detaljert forlengelse av det vi ser i monolog 1. Sekvensen gjennomgår altså en 'transformasjon' der samme modalitet er brukt, men jeg endrer ordning og rekkefølge. Ensemblet av semiotiske modaliteter og deres semiotiske ressurser får en ny 'orkestrering' og angstsekvensen representeres nå gjennom et litt annet design. Semiotiske ressurser som er brukt er blant annet følgende: kjappe sterke lysglimt, høy lyd av hjertebank og buldring fra tre, sterkere bass i høyttalere som skaper vibrasjon fra buldringen, pulserende lyspære, flere videoer og monologer som spiller samtidig, pulserende lys i treet.

Skuespillerens kroppslige formidling spilte også en rolle for effekten jeg ønsket. Jeg refererer til egen skriftlig notatjournal (SE VEDLEGG 6, regissørens refleksjoner); regissørens refleksjoner fra gjennomgang av forestilling 02.02.21:

«Det spiller ingen rolle om det visuelle bildet fremstår som «kult» eller estetisk vakkert hvis vi ikke får se karakterens indre psykologiske prosess manifestert i det ytre. Hvis ikke dette kommer frem, har jeg, som regissør, retor og designer verken rettferdiggjort eller forståeliggjort karakterens historie.»

Sekvensen krevde et godt samspill mellom skuespiller og teknikere. Skuespilleren hadde en koreografert reise rundt i rommet å forholde seg til og fungerte i tillegg som teknisk cue for teknikere. Intensiteten i den paniske stemning hos karakteren bygger seg opp i samspill med de andre semiotiske modalitetene og det kaoset som foregår i hodet, og i rommet, må også manifesteres i skuespillerens kropp. Skuespilleren begynner, slik som i monolog 1, med skjelvninger i høyre hånd, han plasserer den i venstre hånd og holder hendene i et hardt grep. Vi følger en repetisjon. Han plasserer så hendene på brystkassen, over hjertet, og flytter de etterhvert opp mot halsen og skaper illusjonen av kvelningsfølelse. Til forskjell fra monolog 1 står karakteren nå oppreist, panikken har truffet han plutselig og han er nå helt eksponert for publikum som kan observere utviklingen av panikken.



Fig 24, 25 og 26: Angstsekvens, repetisjon i bevegelse fra monolog 1. Foto: Veronica Strand, bilde fra videooptak av forestilling 05.02.21

Min første tanke, i koreografering av dette, var at jeg ikke kunne snakke på vegne av noen andre. Jeg kan ikke påstå at dette, ene og alene, er slik det oppleves å få panikkanfall. Jeg kan derimot basere det på egne emosjonelle og kroppslige erfaringer. Koreografien tar utgangspunkt i karakterens trang til å ville gjemme seg, gjøre seg så liten som mulig og prøve å unngå at panikken skal ta overhånd. Han prøver ta bort fokuset på puls og skjelvninger og begynner derfor å vandre. Pulserende lys, lysglimt og andre lyskilder som treffer han hardt i ansiktet og forfølger han hele vegen gjennom sekvensen prøve å formidle den emosjonelle panikken og følelsen av at han ikke kommer seg bort og at han ikke kan gjemme seg. Uansett hvor han går er han synlig og alle kan se hva som foregår. Den multimodale skuespilleren tar inn flere modaliteter for å formidle dette. Ut ifra Lavenders tabell kan vi lese skuespiller og sekvens som; emosjonelt: bekymret og distraert (concerned og distracted); fysisk: rask, aktiv og anspent (fast, active og tense); diskursivt: Informerende og kontekstuell (informational og contextual (triangulated)) og; kontekstuell: scenografisk og relasjonell (scenographic og relational).

Valget om å smelte sammen video, lyd og å skru opp volum og bass forsterker den kaotiske tilstanden på scenen.



Fig 27 og 28: Angstsekvens, eksempel på lysglimt. Foto: Veronica Strand, bilde fra videooptak av forestilling 05.02.21



Fig 29: Angstsekvens, eksempel på video som spille samtidig. Foto: Veronica Strand, bilde fra videooptak av forestilling 05.02.21



*Fig 30 og 31: angstsekvens, eksempel på pulserende og intenst lys og skuespillerens reise i rommet. Foto: Veronica Strand, bilde fra videoopptak av forestilling 05.02.21*

En kan stille spørsmål ved om sekvensen er for kaotisk. Det er mye som foregår simultant i hele scenebildet og det vil kanskje ikke være mulig å få må seg alt. Jeg tør likevel å påstå at unntak av verbal tekst i sekvensen rettferdiggjør valget om å skape et mer intenst og kaotisk bilde. Det er en forstørret symbolsk representasjon av karakterens panikkangst og jeg har valgt å formidle på et emosjonelt plan hvor emosjonell og kroppslig informasjon hos karakteren er det som kommuniseres og det er opp til tilskueren å føle på hva som fanger deres interesse og tolke, assosiere og respondere deretter.

## 6. Konklusjon

I konklusjonen vil jeg ta for meg mine forskerspørsmål og da særlig spørsmålet for 3192:

*«3: På hvilken måte kan teori og begreper fra Michael Chekhovs metodikk og kommunikasjons- og multimodalitetsteori bidra til å belyse hvordan teater kan normalisere og forståeliggjøre samtalen om et samfunnsrelevant tema som mental helse?»*

En praktisk kunstnerisk forskningsprosess plassert i et performativt forskningsparadigme har gjort det mulig for meg å materialisere min forskning og resultatet av forskningen gjennom en symbolsk presentasjon i form av en teaterforestilling. Den praktiske delen av prosjektet tilrettela for at jeg skulle kunne gjennomføre en teaterprosess hvor jeg brukte skuespillerteknikk og eksperimentering med sceniske og teknologiske elementer for å forske på kombinasjonen av teater, multimodalitet og tradisjonell skuespillermetodikk og dets potensiale til å skape et ordentlig og relevant produkt som i den kommunikative situasjonen formidler en tydelig, relaterbart og forståelig historie som diskuterer temaet mental helse på en rettferdiggjørende og respektabel måte.

Den reflekterende praktiker tilføyer forskeren verktøy for detaljert og relevant refleksjon over det arbeidet som er blitt gjort og jeg har slik fått strukturert mitt arbeid skriftlig og på en oversiktlig måte i tillegg til annet dokumentert materiale i form av bilder og videoer fra øvinger.

Et multimodalt teater utviklet gjennom tradisjonell skuespillermetodikk, i dette tilfellet Michael Chekhov, byr på utfordringen med å skape en karakter gjennom tradisjonelle teknikker utviklet i og for en annen tid og kanskje en annen spillestil, for så å plassere den inn i en moderne scene med et univers av teknologiske muligheter. Chekhovs psykofysiske tilnærming til teater- og karakterarbeid gir skuespilleren et stort utvalg av øvelser designet for å trene det psykologiske sinn til å samspille med den fysiske kropp. Jeg kan, fra analysen av skuespilleren i formidling, se at arbeidet med Chekhovs øvelser i utvikling av karakter har ført til en tydeligere gjennomført formidling hos skuespiller av kroppslige og karakteristiske trekk som forteller noe om hvem karakteren er utad. Gjennom analysen av eksempel 2 i analysekapittelet har jeg gått, i detalj, på samspill mellom verbal tekst og fysisk handling og ser at skuespilleren, på de punkter han er den vektlagte modaliteten for formidlingen, gir de semiotiske ressursene en sterkere, klarere framtoning slik at karakterens psykologiske og emosjonelle indre tydelig manifesteres i det ytre. Med andre ord; når skuespilleren ikke har hele ensemblet av semiotiske modaliteter til å støtte seg i formidlingen, tyr han til kroppen og stemmen, de instrumentene Chekhov så på som skuespillerens sterkeste kvaliteter å spille på. Skuespilleren formidler en verbal tekst som informerer publikum om handlingen i stykket samtidig som han formidler et kroppslig uttrykk som informerer publikum om karakterens fysiske og emosjonelle tilstand og respons til teksten. Skuespilleren skaper harmoni mellom kropp og verbal tekst.

Jeg ser det derfor slik at Chekhovs metodikk har, i relasjon til formidling i denne forestillingen, tjent skuespilleren i å kommunisere karakterens flere lag, både emosjonelle, psykologiske og fysiske kvaliteter, og vises i en troverdig gestaltning av karakteren. Skuespilleren, kjenner karakteren både på innsiden og på utsiden. Under

forestillingen ligger karakterens psykofysiske væren latent i skuespilleren og han kan dermed fullt og helt være til stede i forestillingssituasjonen uten å måtte bruke energi på tekniske bekymringer rundt skuespiller- og karakterarbeid. Det forsterker også representasjonen av en karakter vi kan relatere oss til fordi den bærer realistiske, menneskelige kvaliteter, har dybde og skuespilleren har nok informasjon til å male et konkret og tydelig bilde av hvem karakteren er.

Når vi ser teater er vi del av en kommunikatív prosess og vil tolke det vi ser ut ifra de tegn vi oppfatter underveis i forestillingen. Kommunikasjons- og multimodalitetsteori samt sosialsemiotikk har latt meg forstå mer konkret betydningen av hva semiotiske modaliteter og ressurser på generell basis kan være og mer spesifikt hva som er semiotiske modaliteter og ressurser i teater. Teorien har gitt meg en forståelse av hvordan en modalitet og dets ressurs, altså hvordan det kan brukes til å lage mening, resulterer i en større og bredere oversikt over hvordan man kan skape mening i en forestilling hvor alle elementer er likestilt. Kress og hans teori om retor og designer rollen gir en pekepinn på det forarbeid som kreves for å designe et produkt. Med forarbeid menes forståelse av sosial, kulturell eller politisk kontekst, behov, tematikk, mottaker og kommunikatív handlingsramme. Dette samsvarer også med Chekhovs krav om kontekstueit forarbeid (historisk, politisk, kulturelt), tematikk, publikum og hva det er som skal formidles.

Teori og metodikk har latt meg; utvikle en karakter og en historie gjennom Chekhovs øvelser; systematisk, sammen med skuespiller, tilnærme meg skuespilleren som multimodalt medium og etablere hvilke ressurser han bruker i formidling; gå i dybden av sceniske multimodale elementer og hvordan jeg setter disse sammen for å lage ønsket mening; og til slutt har teori presentert begrep og konsepter som legger grunnlaget for en multimodal kritisk diskurs analyse av forestillingen.

## 6.1 En styrke i formidling gjennom teater

Jeg siterer meg selv fra avsnittet om problemstilling og intensjon: «Min intensjon med det praktisk-kunstneriske prosjektet var å undersøke hvordan jeg kunne bruke teater som formidlingsverktøy for temaet mental helse og hvorvidt teater kan bidra til å ivareta en informativ, åpen og relevant samtale som er forståelig og relaterbart.»

Jeg ville se nærmere på hvordan teater, med sitt formidlingspotensiale og brede spekter av kreative ressurser, kan stå sterkt som en formidlingskanal for et samfunnsrelevant tema. Teater har vært en plattform for å diskutere politiske, kulturelle og sosiale tema i lang tid og jeg mener teateret har en fordel ved at det kan visualisere slike debatter med et kreativt uttrykk, forskjellige tilnærminger og sette det i en sosial kontekst hvor tilskuer har muligheten til å være til stede under hendelsen i den tiden det spilles, på det stedet det spilles. Enten det er interaktivt eller ikke så er dette en situasjon hvor avsender og mottaker kommer nærmere hverandre og deler opplevelsen. Jeg syns å se at den sosiale konteksten og det faktum at forestillingen utspiller seg foran tilskuer, som står fritt til å velge hva eller hvem de gjør seg oppmerksom på, gir et helt annet utgangspunkt for tilskuerens tolkningsprosess enn det f.eks. tv, film eller sosiale plattformer gjør. Jeg støtter meg til Kress' kommunikasjonsmodell (2010) som grunnlag for denne påstanden



og mener at forestillingssituasjonen er en kommunikativ situasjon hvor det foregår en dialog mellom aktør(er) på scenen og publikum. Aktør(en) gir fra seg tegn, det Kress i sin kommunikasjonsmodell kaller 'prompts' som er intendert for tilskueren. Tilskueren velger hvilke 'prompts' de vil plukke opp ut ifra deres interesse og tolker så ved å assosiere og relatere tegn til egne opplevelser, emosjoner og situasjoner. Multimodalt teater gir stort tolkningspotensiale. Tilskueren får ikke all informasjon levert gjennom tekst og må involvere seg mer for å tolke budskapet. Formidling gjennom semiotiske modaliteter som lyd, lys, video, kropp og mer krever at tilskuer aktivt bruker flere av sine sanselige instrumenter i den kommunikative situasjonen. Tilskueren skaper mening gjennom persepsjon og er derfor aktivt deltagende på et kognitivt, emosjonelt og sanselig plan. Jeg ser slik at mottakeren derfor er mer åpen og mottakelig for kommunikasjon, informasjon og diskusjon rundt et tema som mental helse i en forestillingssituasjon, i motsetning til å sitte foran en skjerm å se film, tv eller scrolle på sosiale plattformer.

Dette betyr ikke at formidling, deling og informasjon om samfunnsrelevante tema som foregår gjennom andre medium enn teater ikke er av betydning. Det er ikke min intensjon å stemple arbeid utført på sosiale plattformer, nettsider eller film som mindreverdig eller underlegent teater. Jeg ønsker kun å understreke at jeg igjennom teaterprosessen har blitt meg merke i at teateropplevelsen setter i gang en stor tolkningsprosess hvor vi samler informasjon fra flere aspekter (kognitiv, emosjonell, fysisk, sanselig) ved oss selv for å lage mening.

En analyse av forestillingen viser at multimodalt teater virkelig kan resultere i mange tolkningsmuligheter og kanskje det er en mulighet for at tilskuer forlater forestillingen uten å forstå helt hvordan de skulle tolke den. Refleksjon gjennom teaterprosess har gjort det klart for meg at dette ansvaret ligger hos retor, regissør og designer. Det er jeg, som skaper, som bruker, organiserer og setter sammen de semiotiske modalitetene og deres ressurser for å begrense menings- og tolkningspotensialet og det er opp til meg og slik bestemme hvor åpent dette skal være for mottaker. Denne tilnærmingen, hvor jeg tar på meg rollen som regissør og bruker tidligere kunnskap og erfaring fra min skuespillerutdanning i kombinasjon med rollen som retor og designer og ny tilegnet kunnskap innen kommunikasjons- og multimodalitetsteori har gitt positive resultater for forskningen. De positive resultatene kommer som følger av at dette er plassert inn i en praktisk kunstnerisk forskningsprosess hvor jeg har fått jobbet praktisk, noe som har latt meg; 1) tilegne meg lærdom på den måten jeg jobber best; 2) eksperimentere gjennom teater, hvor jeg har et solid grunnlag av erfaring og føler meg trygg nok til å gjøre akademisk forskning; og 3) gjennomføre den type forskning jeg tror best vil gi svar på mine forskerspørsmål.

En forestilling som forsøker å nå igjennom til tilskuerens sanser og emosjonelle register tar tema helt bort fra statistikk, mørketall og akademiske betegnelser på diagnoser. I stedet fokuserer det på karakterens hverdagslige opplevelser med sin mentale helse og formidling av psykologiske, fysiske og emosjonelle reaksjoner på, og opplevelser med, panikkangst og utmattelse gjennom semiotiske modaliteter og ressurser både hos skuespilleren og i de sceniske elementene. Multimodalt teater kan derfor stå som en solid mulighet til å diskutere et samfunnsrelevant tema som mental helse, dog det er en krevende prosess og det krever god kommunikasjon og trygghet blant de man jobber sammen med i prosessen.

## 6.2 En ny mulighet?

Fra forskerens perspektiv er det fullt mulig å gå mer i dybden på et slikt forskningsprosjekt. Noen refleksjoner jeg gjorde meg rundt dette var blant annet;

- 1) Å ta tilskuerens oppfatning eller tolkning med inn i teaterprosessen. Dette kunne f.eks. forgått gjennom spørreskjema eller samtaler i etterkant av visning. Her ville det nok vært mer hensikt i å dele forestillingen opp i flere visninger og heller ta for seg monolog for monolog analytisk.
- 2) Å teste forestillingen for forskjellige målgrupper. Samle data om tilskuerens respons og hvordan stykket og tema mottas og tolkes av forskjellige sosiale grupper og aldersgrupper.
- 3) Åpne opp for å gjøre forestillingen til en interaktiv opplevelse. Samle data gjennom samtaler, spørreskjema og videodokumentasjon. Se hvordan denne måten å formidle på hadde påvirket samtalen om mental helse.

Fra et personlig og kunstnerisk perspektiv kunne jeg tenke meg, ved et videre eventuelt arbeid, å se nærmere på stykkets dramaturgiske oppbygging. Det ville vært fint å kunne gi rom og tid i stykket til å finne en tydeligere måte og formidle karakterens overgang fra en psykisk smell, til en tung hverdag, til en tid hvor han kjenner på at han har kontroll, fungerer og har fått tilbake livskvaliteten og livsgnisten igjen.

I det jeg er i ferd med å skrive ferdig min masteravhandling, og med det fullføre min toårige master, undrer jeg på om dette er siste gang jeg vil tenke på, eller snakke om, isoporhodet og dets diskutabile utseende eller det fantastisk store isoportreet bygget av min scenograf. Mest av alt lurere jeg på om dette også er siste gangen Evens historie vil bli fortalt.

Jeg skal ikke legge skjul på at dette er et prosjekt jeg ønsker å jobbe videre med i en ren kunstnerisk setting, utenfor en akademisk og teoretisk ramme.

Jeg har, i den anledning, begynt prosessen med å forhøre meg rundt angående muligheter for å gjennomføre dette og det blir kanskje ikke så lenge til jeg går inn i en teatersal, som regissør, og hilser på Even igjen.

## 7. Referanseliste

- Arntzen**, K.O. (1990). "En visuell dramaturgi: De likestilte elementer/ A Visual Dramaturgy: Equivalent Elements". I *Fra Visual performance til prosjektteater i Skandinavia*. Arntzen, K.O & Birkeland, S. Å. (red.). Bergen: Bergen internasjonale teater, s. 8-21.
- Chamberlain**, F. (2004). "Michael Chekhov". London & New York: Routledge
- Chekhov**, M. (2002). "To the Actor: on the technique of acting". London and New York: Routledge
- Dawson**, K. & Kelin, D. A. (2014). "The Reflexive Teaching Artist". Bristol and Chicago: Intellect Ltd.
- Govan**, E. Nicholson, H. & Normington, K. (2007). "Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices". Oxon & New York: Routeledge.
- Halliday**, M.A.K. & Webster, Jonathan. J. (red.). (2003) "On language and linguistics". London and New York: Continuum
- Hasemann**, B. (2006) "A Manifesto for Performative Research". I *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue 'Practice-led Research'*, no. 118 (s.98-106)
- Lavender**, A. (2020). "Multimodal Acting and Performing". I *Beyond Media Borders: Intermedial Relations among Multimodal Media, Volume 1*, Elleström, L. (Red.) s.113-140. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Tilgjengelig på: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-49679-1>
- Machin**, D. (2013). "What is multimodal critical discourse studies? Critical Discourse studies, 10 (4). (s.347-355)
- Nelson**, R. (2013). "Practice as research in the arts". Hampshire: Palgrave Macmillan
- Thorsnes**, T. & Veum, A. (2013). "Multimodale skapande praksisar – Forsøk på artikulasjonar ut frå sosialesemiotikk og samtidas relasjonelle kunsthandverk". I *Formakademisk Vol. 6 Nr. 1 2013 Art. 3*, (s.1-21)
- Van Leeuwen**, T. (2011). "Colour Schemes". I Böck, M. & Pachler, N. (red.). *Multimodality and Social Semiosis: Communication, Meaning-Making, and Learning in the Works of Gunther Kress* (s.62-70). New York og Oxford: Routledge

## 8. Vedlegg

### Vedlegg 1 – Manus

## Jeg, meg og stillheten

### Monolog 1

En stemme  
En følelse  
En del av oss livet ut  
Noen ganger refererer vi til det som tankene våre  
Andre ganger sier vi samvittigheten  
Og i løpet av livet vil den også bli kalt Styggen på Ryggen  
Skaper den uro  
mister vi trygghet  
Det den mater oss med aksepterer vi  
Diskuterer den, diskuterer vi tilbake  
Er den stille ....  
Så leter vi etter svar.

En stemme  
En følelse  
Noe som erkjenner hvordan vi har det  
Argumenterer for hvorfor vi gjør noe  
Eller bekrefter alt vi tenker om oss selv.

En stemme  
Vår egen stemme  
Og den kan være skummel

### Monolog 2

Enn at det her er meg?!  
Det her er Even!  
På utsiden, en helt vanlig A4, Ola Nordmann type kar sant?  
Men på innsiden er det kaos

For et år siden fikk jeg nok.  
jeg klarte ikke mer.  
Jeg trengte en pause  
Fra livet.

Jeg trengte ro og tid så jeg kunne hente meg selv inn igjen.  
Med råd fra mamma fikk jeg meg jo en time hos psykolog.  
Hva i alle dager skal jeg snakke med en psykolog om?  
Har jo ikke opplevd noe traumatisk i hele mitt liv.  
Dessuten var det vel andre som både trengte det og fortjente det mye mer enn meg?

Overarbeidet, utslitt, søvnproblemer, smerter, en kropp og et sinn i en konstant, nedadgående spiral

Det jeg ikke skjønnte for et år siden var at det var kroppens måte å si ifra på.  
Nå måtte jeg roe ned.  
Og psykologen ville hjelpe meg å forstå det.  
Og det ville hindre meg i å falle av.

Psykologen foreslo at jeg som et hjelpemiddel, kunne finne en måte å dokumentere tankene mine på.

En måte å få et utløp for alt jeg bar på, men også å bearbeide vanskelige tanker og følelser.  
Jeg valgte å lage videodagbøker.

### Monolog 3

28 år. I 28 år har jeg levd.  
14 726 565 minutter, 245 442 timer, 336 måneder, 28 år.  
Det er lang tid, når jeg tenker over det.  
I alle de minuttene har jeg presset oksygen og blod gjennom denne kroppen. Alle de timene har jeg brukt på å lære.  
Lære å gå, snakke, lese, lytte, drømme, prøve, feile, vinne, tape, akseptere, nei, nei hva jeg skal og ikke skal akseptere.  
Hva en skal og ikke skal gjøre, hvordan man gjør eller lar være.  
Hvem man skal være, hvor man skal være, hva man bør, skal og kan gjøre for å bli et sivilisert menneske i vårt samfunn.  
De månedene har jeg jobbet for å bli den jeg er i dag, både frivillig og ufrivillig.  
Med tårer, blod, glede, sinne, kjærlighet og humor.  
28 år dedikert til å finne ut av hvem jeg er.  
Så hvorfor har jeg da denne følelsen av ...  
At jeg ikke kjenner meg selv lengre?

### Monolog 4

Jeg var utslitt  
Og dette var en ny type sliten som jeg og aldri hadde kjent på før  
Jeg var ikke andpusten  
ikke trøtt  
Det var en type sliten hvor  
Skittentøysdunken bare fylles, men klærne aldri vasket  
Kun minstekrav av hygieniske nødvendigheter ble gjort  
Hvor mugget på maten skjæres bort for en tur til butikken ble for mye.  
dette er nok noe flere enn man tror kjenner seg igjen i.

Når man våkner like sliten som når man la seg,  
dagene handler om å telle timer i håp om at det blir bedre i morgen  
Når man for det meste ønsker seg bort og likegyldigheten styrer følelsene  
... Da prøver kroppen å fortelle deg noe.

Jeg ble sykmeldt en liten periode  
De aller fleste var veldig greie om det  
Spurte hvordan det gikk og sånn.  
Det var noen kommentarer som jeg ikke kunne riste av meg  
«Deilig å ikke gjøre noen ting da! Kan bare ligge på sofaen hele dagen å se serier du. Ja, det  
kunne jeg tenkt meg også. Litt ferie liksom.»  
“Uff ja, jeg skjønner, det er ikke lett altså. Du må bare ringe om det er noe, jeg vet akkurat  
hvordan det er, du må bare slappe av, nå har du ingen forpliktelser å tenke på, ingenting som  
henger over deg.”  
«Bekymringer? Hva er det du har å bekymre deg for? Alt er så lett tilgjengelig i dag for dere  
unge, har ikke kjent på ordentlig motgang.”  
De skjønnte ikke at det eneste jeg gjorde var å jobbe  
her!  
Jeg kvernet og tenkte hele tiden  
spørsmål og tvil  
og jeg jobbet med å sortere tankene  
bygge opp det indre, så det ytre kan tåle mer  
en kropp og et sinn uten kaos

Og jeg fortsetter å jobbe mot å få det bedre med meg selv  
Det tar tid  
Helbredelse har ingen satt tidsramme  
Og det er en fysisk så vel som en psykisk påkjenning

### *Arbeids sekvens*

#### **Monolog 5**

Jeg tenker ofte på hvordan det ville vært hvis jeg hadde hatt muligheten til å lese om mitt eget  
liv.  
Hvis jeg kunne gått inn i et rom hvor alt jeg har opplevd og alt jeg er, finnes dokumentert.  
Ville jeg da ha lest alt? Eller noe i det hele tatt?  
Jeg tror det hadde blitt for mye for meg.  
Konstant gå tilbake inn i gamle minner.  
Hvis jeg hadde fått valget om å kunne gå tilbake å endre på det  
Hadde jeg gjort det?  
Nei,  
Da hadde jeg jo ikke vært den jeg er i dag.  
Men jeg gjør mye dumt!

#### **Monolog 6**

En gang spurte en kollega av meg om jeg hadde en samboer.  
«Eh, nei, det har jeg ikke»  
«Kjæreste? Nei, det er nok bare meg ja. Jeg har ikke vært så aktiv på date fronten så... men  
det går fint, klarer meg fint på egen hånd jeg.»  
«Har ikke roomie heller, det er bare meg! Har ingen å flytte inn med akkurat nå.

Dessuten liker jeg ikke at folk fikler i tingene mine.»  
Jeg fikler så mye med den her så mye jeg vil jeg takk!  
«kjæledyr?»

«Jeg har tenkt på å få meg et kjæledyr. Noen å komme hjem til. Jeg har tenkt på å kjøpe en  
sånn fisk»  
«Ja, for med all jobbinga så ... så er det jo greit med et dyr som ikke ... krever så mye»  
Stillhet

Hun så forvirret på meg og jeg klarte ikke holde blick kontakten så jeg så rundt i rommet.  
Jeg ble stressa av stillheten så jeg fortsatte å snakke om den her fisken som svømte rundt i  
bollen sin.

Og jo mer jeg snakka om fisken, jo mer skeptisk ble hun.  
Jeg følte i hvert ben i kroppen hvor ukomfortabelt det var for begge to  
Blikket hennes viste tydelig hva hun tenkte, «what?».  
Jeg måtte komme meg ut av dette, så jeg tok tak i første tanke som kom til jeg uten å tenke  
meg om.  
«ja ... men blir ikke like koselig å ha kjæledyret i fotenden av senga da. ... mer bløtt»  
Hun gikk

Når jeg kom hjem den dagen, gikk jeg på badet, så meg selv i speilet.  
«Ja hvorfor har du ikke kjæreste? Hvorfor har du ingen?»  
Tanken på hvor fort jeg kom på alle mulige grunner til hvorfor ingen ville ha meg var  
skremmende.

### **Angsts sekvens**

#### **Monolog 7**

Jeg er i limbo.  
Verken glad eller lei meg  
Sterk eller svak  
komfortabel eller ukomfortabel i min egen kropp.  
Jeg er stillestående, selv om jeg beveger meg, gjør framskritt, men kjenner ikke på fremgang.  
Ingenting av det jeg gjør betyr noe.  
Jeg er mye alene, men jeg er ikke ensom  
Har bare mye tid til å tenke over tankene mine.  
det er slitsomt å være med meg selv. Kroppen er tung, ting går sakte og jeg er sliten, uten at  
jeg klarer å sette ord på det.  
Hvorfor er det slik?  
Hva kan jeg gjøre for å slippe og føle det slik?

*Fysisk sekvens. Tar med isoporhode bak treet. "Dreper" isoporhodet. kommer ut på scenen igjen, lettet.*

Hver dag blir jeg sterkere. Jeg tar stødige skritt fremover. Jeg tar vare på meg selv og jeg er flinkere på å snakke meg selv opp.

### **Monolog 8**

Tingen er, du har alltid, alltid muligheten til å begynne på nytt.  
Uansett.

Du kan alltid endre retning, følge drømmene dine, oppfylle et ønske  
Og det er lov å be om hjelp

Du kommer til å innse at så mange flere, enn du trodde, virkelig bryr seg om deg, vil deg godt og er villig til å hjelpe.

Du har lov til å velge deg  
Det er en rett du har  
Og ingen vil hate deg for det

Du er flink Even  
Det her får du til

Du skal være med deg selv resten av livet  
Så hvorfor ikke lytte  
Hvorfor ikke bry seg  
Hvorfor ikke jobbe for en bedre morgendag  
For deg selv?

Det er det jeg gjør nå  
jeg begynte på nytt

Og ser nå, hvor bra jeg virkelig er



## Vedlegg 2 – Notatjournal regissør, 30.10.20, øving 6

### Regissøren noterer skuespillerens psykologiske og fysiske funn i karakteren.

- Skap et bilde og la det utvikle sitt eget liv. Så, etter en stund, still spørsmål eller gi ordre. “kan du vise meg hvordan du sitter? Reiser deg? Går? Går opp eller ned en trapp? Møter andre mennesker?”
  - Sitter fremover lent med albuene på lårene.
  - Bred stilling
  - Tar mye plass (fysisk?) og lite plass (psykisk?)
  - Kan sitte veldig tilbakelent
  - Rak i ryggen
  - Hviler ofte haken knyttneve
  - Når han står så står han ganske rett opp og ned, strak rygg, hendene langt skuldrene, brede skuldre, litt militært.
  - Ikke noe slask
  - Står med haken langt opp, litt over andre
  - Kan også stå med hendene i lomma, litt mer nedpå. Skifter veldig
  - Har mange roller
  - Når han går så legger du merke til han, han har en gange, sikkerhet og selvtillit i gangen, brystkassen opp og ryggen rak.
  - Smiler ofte, det er litt falskt
  - Leder med brystkasse eller skuldre
  - Mørke klær
  - Stor og tettstående mørk hettegenser, virker veltrent og bred i skuldrene, god form, mørk dongeribukse, belte, flidd, men kunne dratt på joggetur, militærisk av seg, det skal være på stell, har skjegg, velstelt.
  - Ser ganske kreativ og streng/bestemt ut
  - Har det ryddig rundt seg, alltid. Veldig ryddig. Nesten litt manisk. Minimalistisk der han bor, ikke fokus på ting, men kvalitet. Det ser dyrt ut der han er.
  - Tungt og stramt, men ryddig og minimalistisk.
  - Alt har en eller annen funksjon der han bor. Har det han trenger å bruke.
  - Kunst på veggene, men det kun ting som betyr noe. Ting er ikke der med mindre det har noe å si.
  - Han er rutine menneske, strukturert
  - Blanding av teknologisk og ikke
  - Har bøker, men er ikke tilknyttet de.
- Fortsett med spørsmål av en mer psykologisk natur: “hvordan er du når du er fortvilet? Glad? Gir en hjertelig velkommen til din venn. Møter din fiende. Blir mistenksom, tankefull. Når du ler. Gråter.”
  - Glad: han gir, blir gavmild, gir mye av seg selv og er veldig spandabel, vil spre gleden. Deler.
  - Fortvilet: Usikker, kan bli frustrert men viser det ikke, han smiler og setter på seg et smil. Overordnet og overlegen smil. Blir ofte fortvilet når han vet han har rett og andre ikke hører på.
  - Trist/gråter: Stille, gråter ikke ofte, det skal mye til, han er ganske hard, kan bli innesluttet hvis han er trist, skyver hjelp bort fra seg, det er hans problem ingen andre sitt. Kan også gjemme det latter eller et smil. Liker å late som at det går bra, gjør ofte det. Det er veldig overbevisende.

- Ler: når han ler eller smiler ser du det på hele han, han smiler med hele ansiktet. Han har en latter som sprer seg lett. Det er vanskelig å ikke smile hvis han smile, bli glad hvis han er glad eller le hvis han ler. Han kan være veldig morsom.
- Forelsket: Ofte forelsket, bli han forelsket så forelsker han seg på nytt hele tiden. Veldig tilknyttet til den han blir forelsket i, alltid et ønske om at den personen skal ha det så bra som mulig, han føler han har mye å gi, han har et behov for å fikse andre. Han blir veldig intern og veldig de to mot alt. Han kan tulle mer, blir mer fysisk, blir nærmere, nærgående, både fysisk kjær tegning og fysisk med kroppen i det han gjør. Mye latter.
- Sint: Da er det som om det er svart rundt han. Han hater å være sint, det gjør han bare mer sint. Han kan bli aggressiv, kort, kan si ting han egentlig ikke mener.
- Hardtarbeidende, han fokuserer all energi i en ting om gangen, gjør den ene ting til perfektjon. Han blir fort frustrert hvis han har mange ting gående samtidig. Liker å få gjort unna ting. Han har en stolthet i det han gjør.
- Jobber med noe kreativt, lager sin egen jobb, han skaper noe, om det er tegningene sine eller lager film, ikke helt tydelig. Han har oppnådd noe, han gjør noe han vet han er god på. Har kommet et sted, han har fått til å lage en jobb ut av noe, har en slags suksess i karrieren. Fotograf? Youtube? Tegning?
- Familie: Syns det er vanskelig. Det er mye trøbbel i familien hans. Usagte ting. Skulle ønske de var nærmere. Skulle ønske han var nærere familien sin. Han er litt distansert fra resten av familien og de fra han. Forhold mor – Ganske nært. Mye tillit til moren sin, stoler på henne og snakker mye med henne. Forhold far – mer fjernt. Veldig mye usagt. Går og venter på noe fra faren som aldri kommer. Har en søster. Forhold søster – ganske forskjellig, mer på lag. Hun er eldre. Men de er ganske nærme i alder.
- Alder: midten av 30 årene, 34?
- Singel og alene akkurat no, bor alene i sin egen leilighet.
- Drømmer: vil etterlate seg noe. Vil sette et spor. Han er på en reise, vil kom en plass og oppnå noe å ha noe å si. Vet ikke om han vil ha familie eller kjæreste eller være gift. Føle det er mye forventninger der som han ikke klarer å fylle. Han tenker en del på dette. Mest fordi det er så mye spørsmål rundt dette, mas. Føler han klarer seg fint alene.

**Vedlegg 3 – notatjournal regissør, 30.10.20, øving 6**  
**Regissøren noterer samtale med karakteren**

- Vil du dele noe personlig om deg selv?  
 Har gjort en del ting som han angret på. Sier han har såret mange uten at det var

intensjonen. Både mennesker som har betydd en del og folk som kunne ha betydd mer og folk som han ikke var klar over at betydde så mye.

- Hvordan har du såret de? Han kunne ikke være der når de trengte han. De har misforstått hans intensjoner. Han er ikke så flink til å kommunisere hva han tenker og føler. Han sier at har på en måte ofret noen ting for å komme dit han er. Og sånn er det bare.
- Har du en frykt?  
han er redd for å bli bundet. Bundet til å sitte fast eller ikke få strekk til. å være fanget, fysisk eller mentalt. Vil ha muligheten til å pakke alt ned i en koffert, legge det i bilen og dra.
  - Har du en hemmelighet du bærer på?  
Har flere hemmeligheter. Vanskelig å få noe. Trenger litt tid.
- Verste stedet du vet om å være?  
I et klasserom. Tror ikke noe på det. Det frustrer han bare. Systemet fungerer ikke. Har utdannet seg. Hans syn på skole og hvorfor han hater det er fra tidligere opplevelser.
- Beste stedet han vet om å være?  
Skogen. Det ligge mye inspirasjon i skog og natur og kreftene i verden. Det skjer mye spirituelt i det. Liker bål, flammer i skogen. All naturkraft og dyrene. Atmosfæren. Livet. Kunsten.
- Har du en guilty pleasure?  
Har flere, føler seg ikke så guilty heller. Liker å nyte det livet tilbyr. Liker å være for seg selv også. Å være for seg selv og holde på med sitt eget. Det å sitte foran pc, eller se film alene eller å gjøre ingenting. Er litt innesluttet samtidig som han er veldig ekstrovert. Liker å være ut på byen også. Vise seg fram.
- Hvilke kvaliteter hos andre mennesker setter du pris på?  
intelligens, våkenhet, kreativitet, folk som er carefree, ja mennesker, folk som blir med på ting, folk som ikke har grenser.
- Hvilke kvaliteter setter du ikke pris på?  
konservative folk, dobbeltmoral, utagerende folk, nevrotisme,
- Er du godtroende i forhold til mennesker?  
Ja. Blir fort investert i alle forhold, kan også fort forsvinne fra folk. Gir alltid mye med de han er med og legger merke til at det er en kvalitet folk ikke er vandt til.
- Hvis du kunne endret på en ting i livet ditt, hva ville det vært?  
Ville ha lagt mer tid til folk som betyr noe. Sett over prioriteringene sine tidligere i livet. For hvert år som går føler han det blir mer og mer for sent.
- Er det noe/noen du savner?  
Søsteren sin. De var nærere før. Hun har sine forpliktelser. De har ikke like mye tid sammen.
- Hva er de slemmeste du har gjort?  
Brukt folk til eget formål. Kunne ikke har kommet seg dit han er med mindre han utnyttet noen på vegen. Liker å være litt slem. En følelse der som han synes er interessant.
- Hva synes du om deg selv, helt oppriktig?  
Føler han er på veg en plass. Han synes godt om seg selv. Samtidig som han vet at det er mye under masken som ikke kommer frem og han ser ikke vitsen i at det skal komme frem.
- Hva tenker du om mental helse?  
Han tenker det er viktig. han vet hvor viktig det er å være klar over det, men han er ikke noe flink til å ta vare på sin egen helse. Har gjennom livet lært seg å skyve ting bort fra seg, fullt klar over det, men fortsetter i samme sporet fremdeles. Kanskje alle

gjør det, lurer på om det er noen som har svaret. Det er vel ikke en form for hvordan menneskene skal være. Vi er den vi er ut ifra hva vi har gjort og hva vi har blitt.

- Hva heter du?

Tor. Veldig vagt. Ikke Tor. Ønsker ikke å gi navnet sitt. Fredrik?

Nei, Even.

#### **Vedlegg 4: Notatjournal regissør – 23.10.20, øving 3.**

#### **Regissør tar notater av karakteristiske kvaliteter i bevegelser hos skuespiller under arbeid med Chekhovs fire bevegelser.**

Bevegelse: Floating

Rom er lyssatt med blått lys

- Behagelige bevegelser
- Ro i skuespiller
- En slags tristhet, men også tilstedeværelse hos skuespiller.
- Stakkarslig
- Dypere mening i blick og bevegelser.
- Majestetisk positur
- Øyer følger bevegelse.
- Behagelig å se på
- Det ligger styrke og kontroll bak bevegelsene.
- Det er en ro i bevegelsene, eleganse
- Sikker, trygg på seg selv
- Kongelighet
- Karaktermessig – rolig, royalte, høy status, selvsikker, flytende og sammenhengende bevegelser.
- Brystet leder, fot foran fot, kroppen etter.

Bevegelse: Flying

Blått lys

- Raskere bevegelser

- Lettere kropp
- Karaktermessig: lurer, trickster, up to no good, scheming, observerende, beveger seg raskt men bevisst og kontrollert. Utålmodig, tosidig? Sjalousi, egoistiske, den onde broren? Eleganse, rolig, strak rygg, ordentlig.
- Hodet fører
- Mye gestikulering med fingre, kanskje fingre leder?

Rosa lys:

- Lengtende
- Fortapelse?
- Helt, sjarmerende figur.
- Karaktermessig: rolig, sjarmerende, lengtende snill, varm, usikker, vet ikke helt hvor han skal gjøre av seg eller hvordan han skal bevege kroppen sin. Vil være modig, håpløs romantiker? Antihelt som trenger et spark bak.

## **Vedlegg 5 – Utdrag fra retorens refleksjon fra øving 25.01.21**

Jeg vet hvilke multimodale elementer vi har å spille på i denne sekvensen, de er allerede blitt presentert gjennom stykket; lys, lyd, lydeffekter, musikk, voiceover, video, scenografisk materiale og skuespillers kroppslige instrument. Hvordan kan vi bruke disse elementene til å forestille karakterens opplevelse av panikkangst? Ved å gå i dybden av hvert enkelt element å se hva vi kan gjøre med det i relasjon til det sceniske bildet tror jeg vi, meg og teknikere, kan finne kvaliteter som vil tjene den formidling jeg som retor ønsker i denne sekvensen. Vi eksperimenterte så med følgende uttrykk; lys og lysstyrke, lydeffekter, intensitet, bass og lydstyrke, video og flere videoer samtidig. Jeg ville ikke ha stillhet i dette bildet så å tone ned styrke og intensitet var ikke et alternativ for å formidle den paniske atmosfæren som vi også så hos skuespiller i monolog 1. Vi eksperimenterte derfor med å tone opp styrke, volum og intensitet på de forskjellige elementene litt av gangen, til vi kom til et punkt hvor jeg kjente at vi nå nærmer oss grensen for hva som er komfortabelt for hørsel og syn hos tilskuer. Sekvensen varer en stund og jeg vil unngå at det blir for slitsomt å være del av for tilskueren. Jeg ønsket også at publikum skulle kunne føle på skjelvningene hos karakter og vi forsøkte derfor å skru opp styrke på bass i høytalerne til det punktet hvor det skapte vibrasjon i veggene i rommet. En kunne ikke direkte føle vibrasjonen, men vi hørte den i veggene og det forsterket det høye lydvolument og svarte til mitt ønske om å vise karakters kroppslige respons og opplevelse.

## **Vedlegg 6 – Utdrag fra regissørens refleksjoner fra gjennomgang av forestilling 02.02.21**

Sammen med skuespiller forsøker jeg å finne karakterens reise gjennom dette stykket. Det arbeidet vi har gjort med Michael Chekhov må tas med inn forestillingen og skuespiller må ikke glemme både den psykologiske og den fysiske siden av karakterens væren. Det kan være alt fra små gester, ganglag, et objekt karakter har knyttet en relasjon til eller hvordan skuespiller forbereder seg og går inn i det rette tankesett før forestilling som legger grunnlaget for hvordan skuespilleren gestalter karakter. Når vi kommer til forestillingssituasjonen må skuespilleren selv kunne stå for å ha dette klart. Dette betyr at jeg som regissør må gå inn i den mindre hyggelige delen av rollen og pirke på arbeidet. I denne forestillingen er atmosfære og skuespillerens samspill med andre multimodale elementer like mye vektlagt som skuespillerens tekstlige levering, energi og drivkraft gjennom stykket. Skuespilleren får en stor jobb med å følge og å spille med atmosfære, andre multimodale elementer og å ivareta, formidle og manifestere karakterens indre emosjonelle tilstand i det ytre. I det helhetlige bilde må vi sørge for at skuespiller-teknisk, teknisk-teknikere og teknikere-skuespiller er så samkjørt som overhodet mulig og skuespilleren og det visuelle bilde må, i formidling, stemme overens med hverandre. Det spiller ingen rolle om det visuelle bildet fremstår som «kult» eller estetisk vakkert hvis vi ikke får se karakterens indre psykologiske prosess manifestert i det ytre. Hvis ikke dette kommer frem, har jeg, som regissør, retor og designer verken rettferdiggjort eller forståeliggjort karakterens historie. Derfor er denne pirkingen, både på teknisk og på skuespiller, viktig å gjøre. Jeg som regissør, og som retor og designer, må ta en objektiv stilling til hvordan forestillingen ser ut utenifra.

## **Vedlegg 7 – spørsmål til skuespiller i etterkant av teaterprosess og forestilling.**

Øvingene: Skuespiller- og karakterarbeid

1. Hvordan vil du beskrive ditt møte med Chekhov? Hvordan fungerte introduksjonsøvelsene?
  - a. Det var en spennende og interessant måte å starte samarbeidet på, som jeg også tror gjorde at vi brøt isen på et vis. Da vi skulle beskrive hverandre ansikt til ansikt, så ble tanker og meninger lagt på bordet med det samme. Vi ble begge tvunget til å være litt modig, og til å være ærlig med oss selv og partneren.
  - b. Samtidig føltet det veldig annerledes og derfor kanskje litt skummelt? Men som vi opplevde senere i prosessen så fungerte alt dette som en god grunnstein som vi kunne komme tilbake til igjen og igjen.
  
2. Kan du beskrive din opplevelse av arbeidet med de fire bevegelsene molding, floating, flying og radiating? Hva var utfordrende? Hva tok du med deg videre inn i arbeid med karakter?
  - a. Alle bevegelsene var nye for meg, og denne måten å arbeide på var helt fersk for meg personlig. Det føltet som jeg hoppet rett i dypenden av bassenget, på et vis, da vi bokstavelig talt hoppet rett i det og jeg stod der på gulvet og veivet med armene. I starten føltet dette litt rart og jeg skjønnte ikke helt hva det var godt for, men litt etter litt så kan jeg huske at det demret på meg hvordan dette satte tanker og følelser i fysisk spill, og en slags karakter formet seg sakte.

- b. Jeg synes det er fascinerende å tenke tilbake på gjennom hva som ble etterlatt og hva jeg instinktivt søkte videre etter. Jeg visste ikke helt hva vi holdt på med og hva som var målet, men gjennom å bevege meg på gulvet og være fysisk så var det visse bevegelser og følelser jeg følte meg tryggere på enn andre – og dette tror jeg førte til en stor byggestein av hva som eventuelt skulle bli karakteren i stykket.
3. Hvordan opplevde du arbeidet med fantasiøvelsene? Hvilken funksjon hadde de for deg når det gjaldt å etablere en karakter og en verden?
  - a. Jeg antar dette var øvelsene da jeg for det meste lå på gulvet og du ledet meg gjennom spørsmål og intensjoner. Jeg syntes det var veldig interessant og fascinerende. Igjen så kjentes det ofte der og da som om dette ikke ga helt mening, og at jeg ikke fullt og helt forstod hva vi gjorde det for. Men jeg stolte på at det skulle åpne seg etter hvert, og det gjorde det. Nå husker jeg det som en slags reise gjennom både falske og ekte minner, som på et vis ble smidd sammen til et minne om denne karakteren som vi bygde.
  - b. Jeg husker fremdeles seansen med å sitte i en stol og prate med karakteren som liksom satt ovenfor meg. Jeg skulle stille han spørsmål og tyde svarene han gav. Det kjentes nesten ritualistisk, i alle fall veldig flytende, men det gjorde sterkt inntrykk på meg – og som skuespiller så var det med meg gjennom resten av prosessen. Jeg tok med meg disse øvelsene og tenkte ofte på hva vi hadde gjort gjennom resten av dagen, så på mange måter så startet det større prosesser i hodet mitt i ettertid.
4. Kan du skrive om din opplevelse med Chekhovs fantasiøvelser vs. fysiske øvelser? Hvilket inntrykk fikk du? Hva gjorde det for deg i relasjon til å finne karakter? Hva fungerte/fungerte ikke? Hva tok du med deg videre inn i manifestasjon av karakter og hva brukte du for å «tre» inn i (gestalte) Evens kropp og være i den tilstanden?
  - a. Jeg tror jeg svarte litt på dette i spørsmål 1-3, men for å oppsummere så var alle øvelsene med på å starte en innvendig prosess hos meg som jeg tenkte på gjennom dagene og brukte til å komme frem til karakteren som vi endte opp med. Jeg husker at **radiating** ble veldig viktig for meg, og det var bare på grunnlag av en slags intuisjon eller reaksjon som samlet seg fra alle øvelsene vi gjorde.
  - b. Fra tekstene dine, øvelsene og mitt kjennskap til deg og noe av din livshistorie fra før også, så følte jeg at radiating var viktig. En slags motstand i bevegelser, et sinne eller en frustrasjon over at ting ikke er som en vil at de skal være. En følelse av at det er mange krefter som ligger latent inne i kroppen som en må jobbe hardt for å presse ut, og dette kan kanskje merkes på en kropp som «radierer».
  - c. Det var mye av arbeidet vårt som hadde med følelser og tanker å gjøre, og derfor ble det så viktig å virkelig høre på kroppen og følge magefølelsen da vi tok diverse valg. Som fargevalg på lys, stemning i rom og atmosfære osv. Og det tror jeg alle disse øvelsene var med på å forsterke. Altså det kroppslige spillet, og den fysiske prosessen fra innvendig og ut.



5. Hvilke øvelser fungerte/fungerte ikke for ditt karakterarbeid? Kan du komme med konkrete eksempler på hvilke øvelser og hvorfor/hvordan de fungerte/ikke fungerte?
  - a. Jeg kan ikke si at jeg husker noen som ikke fungerte. Alt var med på å forme det som ble. Og derfor blir det vanskelig å nevne spesifikt hva som fungerte bra også. Det begynner å bli en stund siden og det hele kjennes nå som en eneste stor samling av inntrykk og følelser, men jeg kan si at jeg synes hele prosessen var spennende, innholdsrik og en flott erfaring for meg personlig!
  
6. Kan du kort fortelle om funn du gjorde under øvelsene? Hva hjalp deg videre i å etablere karakter? Kan du nevnte konkrete eksempler på karakteristiske trekk du tok med deg fra øvelsene og inn i karakter?
  - a. Jeg nevnte vel dette ovenfor også, så jeg tror ikke jeg trenger å gå inn i lengre detalj her, men jeg kan liste opp noe jeg husker var viktige karaktertrekk. Igjen så husker jeg særlig at radiating var viktig.
  - b. Radiating, stillhet, flyt, skiftende nivåer, pulserende stemning, skarphet, sinne, tristhet, drømmer, håp, kontrollbehov, liv og død

#### Forestilling: din opplevelse

7. En respons til forestilling var at du som skuespiller eide forestillingen. Du var ikke kneblet av min regi og fikk gjøre jobben din. Hvordan opplevde du dette i arbeid med karakter, devised prosess og på scenen i samarbeid med regissør? I hvor stor grad kjente du på eierskap til rolle og forestilling?
  - a. Jeg følte på mange måter at dette var et veldig tett samarbeid som kanskje hadde hatt godt av å være enda tettere, på et vis. Det var en intim og psykisk krevende prosess, og derfor var det godt å føle på at vi samtidig kunne være nære venner. Vi delte mye fra hverandres liv og vi stolte på hverandre, og deretter kom karakter og spill.
  - b. Personlig som skuespiller så følte jeg at jeg hadde mye frihet, men samtidig så savnet jeg kanskje et tydeligere ønske eller en klarere intensjon til meg som skuespiller. Jeg husker at jeg følte noe motstand da du hadde jobbet alene med omskriving og redigering av manus som jeg så skulle tyde på gulvet. Det tok ofte litt tid før jeg forstod hva du ønsket fra meg, og jeg tror jeg ofte satt meg fast i å vente på at du skulle ha alle svarene når kanskje så var meningen at vi skulle finne frem til svarene sammen. Dette husker jeg mest fra de siste par ukene i prosessen, og jeg tror du forstår hva jeg peker til. Det er akkurat som det ble vanskelig for det å forklare hva du *tenkte*, og det ble vanskelig for meg å forklare hva jeg *trengte*. Hvordan vi skulle ha gjort dette bedre er jeg usikker på, men jeg tror det handler om å stole på hverandre og si rett ut hva vi føler og tenker. Dette faller kanskje tilbake på det jeg nevnte med at vi kanskje ville hatt godt av å være enda tettere (i mangel på bedre beskrivelse).
  - c. Jeg følte meg på ingen måte kneblet og jeg følte jeg hadde stor kunstnerisk frihet til hvordan spille skulle være på scenen og jeg kjente på eierskap til rollen og forestillingen. Det ble jo til slutten av dagen *vår* forestilling, og jeg er veldig stolt over hva vi klarte å fremstille sammen. Det beste komplimentet jeg fikk tror jeg må være at de kunne kjenne igjen *deg* i spillet, og at jeg klarte

å manifestere dine tanker og følelser gjennom hva som skjedde på scenen – og det er jo bare rett og slett magisk.

8. I hvilken grad føler du at du håndterte dette byttet mellom Even og fortelleren Even som forteller? Hvilke utfordringer møtte du på og hvordan løste du de?
  - a. Det var en utfordrende prosess som jeg følte vi kom til en god løsning med helt mot slutten da vi bestemte oss for å ta i bruk hodet mye mer. Vi surret oss langt inn i dette byttet da vi prøvde å forklare for oss selv gjennom manuset når han snakket til seg selv og når han snakket ut. Hjelpen kom da vi bare spilte det ut på gulvet, og kunne sette ordene kroppslig gjennom hodet og gjennom fysisk intensjon.
9. Opplevde du at du fikk gestaltet karakteren og at Even var til stede under hele forestillingen? Hvis ja, hvordan? Hvis nei, når var Ørjan tilstede og når kom Even ut og fram? Hvordan fikk du Even frem?
  - a. Jeg følte jeg var i karakter gjennom hele forestillingen, og jeg kan ikke huske at Ørjan kom frem sånn sett. Selvfølgelig så er det jo meg, Ørjan, som spiller karakteren – og derfor så kommer jo mine fakter til å blø gjennom på et vis. Særlig når vi gjorde det bruddet med de forskjellige karakterene (kollegaene) som snakket på rekke, så følte jeg at det var en god måte for meg å bryte ut på også.
  - b. Det kjentes som jeg var på under hele spillet, og til og med når noe ikke gikk helt som det skulle så kunne jeg bruke mine egne impro ferdigheter til å løse problemene glidende gjennom forestillingen.
10. I kontakt med publikum, følte du at energien fra responsen til publikum påvirket din performance? Falt Ørjan ut/ble Ørjan revet med og Even forsvant, eller var du som skuespiller bevisst og holdt på Evens tilstedeværelse på scenen? Hvordan brukte du Chekhov til å holde på den tilstedeværelsen?
  - a. Jeg vet ikke om jeg kan forklare hvordan jeg brukte Chekhov, men det var helt klart en forskjell fra et aktivt publikum til et ikke likeså aktivt et. Det *føltes* bedre som skuespiller å spille til hyppig respons, men jeg tror ikke det påvirket min performance i karakter så veldig. Kanskje hjalp adrenalinet til å knytte meg nærmere Even, men det er vanskelig å si.
11. Kniven fikk stort fokus hos sensorer. Den hadde sin egen dramaturgi og kunne representere så mangt. Hva representerte kniven for deg og hva representerte den for Even? Hvilken betydning hadde kniven i Evens reise?
  - a. For meg så var kniven viktig, og det var viktig at Even var komfortabel med å bruke den som et verktøy – samtidig som den hele tiden symboliserte fare og eventuell skade. Den hadde helt klart sin egen dramaturgi, og det tror jeg er en av mange ting vi kunne jobbet mer med.
  - b. For Even så var kniven beskyttelse, et verktøy og et våpen. Han var nært tilknyttet kniven og kniven var nært tilknyttet han. Hele rommet bar preg på at kniven hadde vært i bruk, og til og med Even bar preg på kniven i mitt hode. Jeg ville ha gitt han tørket blod på hendene og plaster rundt fingrene for å videre illustrere dette.

- c. Kniven var også et hylende frempek på at noe drastisk ville komme til å skje, bare på grunn av det groteske utseende til kniven – som bokstavelig talt er en Glavamachete. Og jeg tror det var et godt valg at den til slutt ble brukt til å drepe hodet.
12. Kniven var et spenningselement i forestilling som jeg som regissør kan ha undervurdert. Hvordan ville du jobbet med dens betydning og relasjon til Even i et evt. videre arbeid med stykket? Ville du brukt den annerledes?
- a. Jeg ville brukt den mer, gitt mer spor fra den rundt om i scenografien og gjort den farligere. Jeg tror det er mye potensiale der som vi begge undervurderte, og jeg tror at effekten av en mer tilstedeværende kniv rett og slett ville spisset forestillingen ytterligere. Kniven tror jeg er et veldig viktig redskap for Even og at vi kunne gitt den større fokus.
  - b. I et videre arbeid med stykket ville jeg undersøkt kniven nærmere, prøvd andre kniver og sett hva det gjorde og til og med kanskje andre redskaper. Jeg tror det er viktig at han gjør et håndverk på den scenen, og at det han bygger virkelig blir bygd foran publikum. Kniven er også et hylende spenningsmoment som venter på å skje, og jeg tror vi ventet altfor lenge før den faktisk ble tatt i bruk på andre måter enn å bare illustrere at han har det kjipt og sitter og kutter i isopor. Den kunne ha vært mye mer!
13. I likhet med kniven hadde også isoporhodet sin egen dramaturgi. Som del av skuespillerens arbeid, i arbeid med karakter og rom, hvilket forhold etablerte mellom Even og isoporhodet? Hva ble isoporhodet for deg og for Evens historie? Hvilken intensjon føler du isoporhodet hadde (hva det gjorde for historien og stykket)?
- a. Jeg nevnte vel dette så smått også. Isoporhodet var selvfølgelig veldig viktig, og det ble (i likhet med kniven) kanskje undervurdert av oss. Isoporhodet ble på en måte publikums fysiske hvilested, et anker som de kunne komme tilbake til, samtidig som det var Evens eneste kontakt.
  - b. Hodet grunnet Even, og det hjalp til med å fortelle historien og gi den intensjon. Det var her det dramatiske kom frem, og det kunne vi jobbet enda mer med.
  - c. Hva som kunne etablert hodet bedre er mer arbeid med hodet i forkant, og mye mer utforsking av hva det betyr og kan bety. Hvordan en holder det, hvordan en bruker det, snakker til det, blir snakket til av det, reagerer på rykninger og finner seg i en dialog med dette objektet som «tilfeldigvis» er et hode.
14. I et evt. Videre arbeid med stykket; hvordan ville du jobbet med overgangen fra Even som konfronterer isoporhodet til hvordan han kommer seg videre?
- a. Jeg går ut ifra at du mener når Even dreper hodet bak treet, og hva som skjer etter det. Jeg tror bare at det skulle ha skjedd mye mer, og at vi ikke en gang skulle ha trengt å gjemme drapet. Det skulle ha skjedd rett der ute i åpent lys for alle å se, og det skulle vært litt forferdelig kanskje. Dermed hadde alt endret seg når han endelig fikk revet seg vekk fra den ene tingen som holdt han inne i dette mørket, og som viste seg å være styggen på ryggen hele tiden. Kanskje var hodet egentlig Evens tvil, eller Evens fortapelse, Even som

hadde gidd opp, og det han trengte var å forstå at ingenting egentlig kunne holde han tilbake.

Men ærlig talt så tror jeg det er MANGE måter vi kunne ha løst dette på, og det blir spennende å jobbe videre med senere