

Ragni Camilla Myhre Johansen

Demokratisk ledelse i autobiografisk, gruppebasert teater

Regissørens refleksjoner over *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*

Masteroppgave i drama og teater

Veileder: Vigdis Aune

Juli 2021



Ragni Camilla Myhre Johansen

Demokratisk ledelse i autobiografisk, gruppebasert teater

Regissørens refleksjoner over *100 ting jeg må gjøre før
jeg blir 25*

Masteroppgave i drama og teater
Veileder: Vigdis Aune
Juli 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg regissørens refleksjoner rundt demokratisk ledelse i autobiografisk, gruppbasert teater, med utgangspunkt i det kunstneriske prosjekte *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*. Oppgaven starter med en innledning der det gjøres rede for bakgrunnen for prosjektet og oppgaven, samt regissørens *know-how* og oppgavens struktur.

Oppgaven fortsetter med et metodekapittel. Dette for å forklare hvilken forskningskontekst denne oppgaven faller inn under og hvorfor dette har betydning for prosessen.

Deretter kommer en beskrivelse av de teoretiske perspektivene som har vært viktig for prosessen både i DRA3191 og i DRA3192. Det gjøres rede for oppgavens teoretiske grunnlag, med hovedfokus på deisingteori og autobiografisk materiale.

Analysen tar for seg regissørens refleksjoner rundt problemstillingene *Hva skjer med deltakerne, spesielt aktøren, når det private blir performativt og hvordan leder man en slik prosess?* og *Hva kreves av kompetanse fra individet i en gruppebasert produksjonsplattform og hvordan kan en leder legge til rette for dette?*.

Etter de to analysepunktene er det en felles sluttdrøfting der sentrale funn presenteres og det reflekteres kort over disse. Helt til slutt kommer oppsummering av det praktiske prosjektet, i tillegg til forskningsprosjektet.

Abstract

This thesis deals with the directors reflection around democratic leadership in autobiographical, group-based theatre, focused around the artistic project *100 things I need to do before I turn 25*. The thesis starts with an introduction where the background of the project and thesis is explained, as well as the directors *know-how* and the structure of the thesis.

The thesis continues with a chapter on method. This is to explain the research context the thesis falls under and why this has mattered to the process.

A description of the theoretic perspectives that has been essential to the process in DRA3191 and DRA3192 follows. The thesis' theoretic fundament, with a focus on devising and autobiographical material, is explained.

The analysis focuses on the directors reflection around the issues *What happens to the participants, especially the actor, when the private becomes performative and how do you lead this kind of process?* and *What is the skills requirement from the individual in a group-based production platform and how is the leader to facilitate this?*.

After this a joined discussion over the two issues follows, where central findings are presented and reflected upon. Finally, a summary of the practical project as well as the research project follows.

Forord

«Teater er det viktigste i verden, for der viser man folk hvordan de kunne være, og hvordan de lengter etter å være, bare at de ikke tør» - Emma, teaterrotte (Tove Jansson).

Da jeg var liten, var jeg veldig glad i Tove Janssons «Mummitrollet». Jeg var glad i bøker generelt. Jeg slukte alt som var av historier og elsket å leve meg inn i dem.

Da jeg ble eldre, fulgte disse historiene meg. Jeg fikk fylle sekken min med erfaringer. Både personlige og faglige. Dramafaget har alltid vært en lidenskap. For dersom det ikke var en lidenskap, hvorfor i alle dager skulle jeg orka å bruke så mye tid på dette.

Samtidig som om teateret ofte ses på som et speil mot samfunnet så synes jeg forestillingen *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25* er et speil på våre egne levde liv. Forhåpentligvis så vil forestillingen og oppgaven vise noen hvordan en gruppeprosess kan være, og hvordan man lengter etter at den skal være. Man må bare våge.

Gjennom denne oppgaven vil jeg forsøke å våge.

Takk til

Mia Marie Bråthen og **Christine Therese Thorkildsen Aspenberg** – uten dere så hadde ikke forestillingen og denne oppgaven vært der den er i dag. Takk for støtten, latter og tårer, både under prosessen og etterpå.

Sindre J. Karlsholm – for at du ukritisk ble med i en bande av småstressa masterstudenter, stod i det og gav av deg selv, selv om du kom utenfra.

Gunnar Fretheim

Nils Christian Boberg

Anne Meek – for at du hjalp meg da jeg skulle søke videreutdanning i Trondheim. Det hadde nok ikke blitt noen master uten det.

Trond Odin og **Bjørn Gunnar** – for at dere er der.

Silje – for at du alltid har trua.

Anton – for at du lager mat, rydder hus, legger til rette, heier på meg og løper siste strekning ved min side når du må. Uten deg hadde det ikke gått, du er min klippe når jeg er på gyngende grunn og min havn når jeg er ute på åpent hav.

Pappa – for at du maser akkurat passelig. For at du lytter til meg når jeg er frustrert. For at du alltid prøver å fikse ting når de går på tverke, selv om du ikke alltid skjønner hva jeg babler om.

Mamma – uten deg hadde jeg ikke vært den jeg er i dag. Takk for at du hjalp meg og lyttet til meg mens du enda kunne. Du skulle ha lest korrektur, men det får bare være. Jeg savner deg masse og jeg vet at du hadde vært veldig stolt. Denne er til deg.

Og sist, men ikke minst, min veileder **Vigdis Aune**. Takk for at du skjønner meg. Takk for at du pusher meg. Takk for at du bidrar med tanker, kilder og din utømmelige teaterfaglige kunnskap og din medmenneskelighet. Takk for at du har holdt ut med meg i disse årene.

Innhold

Sammendrag.....	v
Abstract.....	vi
Forord	vii
Takk til	ix
1 Innledning.....	13
1.1 Presentasjon av masterproduksjonen 100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25	13
1.1.1 Produksjonen av en forestilling	14
1.1.2 Presentasjonsstadiet.....	15
1.2 Min know-how og funn i det kunstneriske prosjektet	15
1.3 Problemstilling og underproblemstillinger	16
1.4 Oppgavens oppbygging	16
2 Metode.....	18
2.1 Practice as research.....	18
2.2 Kritikk av dokumenterende og reflekterende metoder	18
2.3 Kritikk av teoretiske perspektiver	20
2.4 Fra practitioner til practitioner-researcher	21
2.5 Fra partitur til utfordringer ved autobiografisk materiale og kompetanse	22
3 Teoretiske perspektiver.....	24
3.1 Devising – en utfordrende produksjonsplattform	24
3.1.1 Historisk perspektiv	25
3.1.2 Regissørens rolle.....	26
3.1.3 Devising som kunstnerisk utviklingsarbeid	28
3.1.4 Utfordringer i produksjonsplattformen	30
3.2 Autobiografisk materiale	31
3.2.1 Hva er autobiografisk materiale?.....	32
3.2.2 Viktigheten av prosess for produkt	33
3.2.3 Brennpunkt	34
3.2.4 Utfordringer med autobiografisk materiale	34
4 Analyse.....	36
4.1 Når det private blir performativt.....	36
4.1.1 Tre deltakere - mange fortellinger.....	36
4.1.2 Utfordringer for ledelse og leder	38
4.1.3 Muligheter og løsninger.....	41
4.1.4 Transformasjonen til performance.....	42
4.2 Problemet med kompetanse	44

4.2.1	Utgangspunktet	44
4.2.2	En sammensatt gruppeprosess	45
4.2.3	Utfordringer og dilemmaer for ledelse og leder	46
4.2.4	Personlig kompetanse – en refleksjon.....	48
4.2.5	Når kompetanse transformeres til performativ tekst	49
4.3	Sluttdrøfting	51
5	Oppsummering	53
6	Litteraturliste.....	55
7	Vedlegg.....	57

1 Innledning

1.1 Presentasjon av masterproduksjonen 100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25

100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25 er produkt delen i et kunstbasert masterprosjekt hvor jeg samarbeidet med medstudentene Mia Marie Bråthen og Christine Therese Thorkildsen Aspenberg, Bråthen som videoscenograf, Aspenberg som aktør og jeg i funksjonen som regissør. Jeg kommer til å referere til Bråthen som videoscenograf og Aspenberg som aktør i resten av teksten.

Etter et seminar i begynnelsen av vårt masterstudium høsten 2014 kom forslaget om at vi skulle samarbeide i den praktiske gjennomføringen av masterprosjektet (DRA3191). Dette anser jeg som *stadie 1* i prosessen vår (Oddey 1994: 152). Her begynte premissene for et samarbeid og en forestilling å ta form. Vi fant ut at vi var interesserte i samme faglige tematikk; å anvende autobiografisk materiale i en gruppebasert produksjonsplattform.

På dette tidspunktet var vi alle i midten av tjuetårene og snakket mye om det nye berømte begrepet «kvartlivskrisen». Dette ble utløst av at aktøren en dag kom og fortalte hvordan hun kvelden før hadde spist et eple. Eplet hadde satt seg fast i halsen, og mens hun stod i sin egen leilighet hjemme, ble hun plutselig veldig klar over sin egen dødelighet (se 4.1.4 side 39 for detaljert beskrivelse av hendelsen). Hendelsen utløste en samtale om hvordan vi så for oss livet vårt på dette tidspunktet da vi var yngre. Jeg hadde ganske nylig blitt ferdig i en jobb som vikarlærer. Da følte jeg meg ikke «voksen» nok til å ha ansvar for en hel 5. klasse. Ut av dette kom spørsmålet: Når blir man voksen? Hva må man gjøre og oppleve for å bli det? Hva er det egentlig som er viktig? Er det alle tingene man trodde man skulle gjøre når man er yngre eller er det andre ting som gjør deg voksen? Der oppstod ideen rundt en *bucketlist*; liste over ting man må gjøre før man dør (vedlegg 9).

Helt i starten i *stadie 2* (Oddey 1994: 152) utarbeidet vi en felles problemstilling: «Hvordan utvikle en performance hvor intermediale, musikalske og kroppslige uttrykk samhandler?». Dette stadiet er preget av utforskningen av de første bestemmelsene, vi snakket om hvilke teknikker vi ville bruke og bevegde oss dypere ned i tema for å finne et felles *brennpunkt*. Forestillingen er resultat av en praksisbasert forskningsprosess og ble utviklet i en dynamisk prosess mellom teoretiske forståelser, dokumentasjon og diskusjon og med utgangspunkt i våre ulike, praktiske ferdigheter og erfaringer. Det kunstneriske utviklingsarbeidet var senteret i arbeidet og vårt felles møtested for utprøving. I funksjonen som regissør arbeidet jeg med å utvikle et fysisk teaterspråk, i hovedsak påvirket av Frantic Assembly (Graham & Hoggett 2009). I bearbeiding av det autobiografiske materialet, tok jeg utgangspunkt i *verbatim metode* (Hammond og Steward 2008).

Som ledd i dette hadde vi en workshop med professor Bjørn Rasmussen 03.06.2014. I denne workshopen ledet Rasmussen oss gjennom en teknikk fra psykodrama hvor vi skulle knytte replikker og rekvisitter til hendelser fra våre egne liv (Rasmussen og

Kristoffersen 2011). Dette ble gjort ved at vi laget et imaginært Norgeskart og gikk gjennom årene 2003-2014 i våre liv. Vi gikk rundt i rommet, visualiserte og dro ut essensen basert på det spesifikke året vi jobbet med. Deretter plasserte vi oss på Norgeskartet og fant en replikk og en rekvisitt som skulle representere en hendelse fra dette året. De replikkene som ble utviklet her ble brukt videre i prosessen (vedlegg 10).

Vi hadde også en workshophelg med ungdom hvor vi først begynte å finne fram til tema (vedlegg 5). Den ble avholdt helgen 22 og 23 august, 2015. Dette var like før vi skulle gå i gang med vårt eget praktiske arbeid. Metoden *fotspor* har vi fra praktisk undervisning med professor Vigdis Aune. Øvelsen gikk ut på at man på et ark tegnet ned fire fotspor (vedlegg 18) som skulle representere et tidspunkt i livet. Vi valgte å nåtid, 1 år fram i tid, 5 år fram i tid og 10 år fram i tid. Så var oppgaven at man skulle skrive ned hvor man så seg selv på disse forskjellige tidspunktene i livet. Jeg, aktøren og videoscenografen gjennomførte også denne øvelsen og den hjalp oss fram mot utviklingen av *bucketlista* (vedlegg 9).

Etter et arbeidsmøte med Aune ble temaene delt inn i seks hovedtema som vi brukte for å strukturere prosessen (vedlegg 11).

1.1.1 Produksjonen av en forestilling

I dette underkapittelet vil jeg ta for med *produksjonsstadiet* og *sammenbindingsstadiet*, eller stadie 3 og 4 henholdsvis (Oddey 1994: 153).

Produksjonsstadiet var det stadiet hos oss som tok lengst tid fra 15 september til 4 oktober (vedlegg 7). Vi hentet inn en aktør til, Sindre J. Karlsholm (vedlegg 2). I resten av teksten vil jeg referere til Karlsholm som medskuepilleren. Vi arbeidet med prøver på gulvet med utgangspunkt i de seks temaene. I tillegg hadde vi møter og visningsseminar. Jeg produserte detaljerte prøveplaner og hver av deltakerne fikk i oppgave å bidra med materiale til prøvene (vedlegg 8). Vi utviklet et fysisk sceneuttrykk basert på Frantic Assemblys teknikker (Graham og Hoggett 2009), musikk, videomateriale og sekvenser basert på det autobiografiske materialet fra workshopen med Rasmussen.

I *stadie 4* arbeidet jeg med prøver for å binde sammen sekvensene.

Sammenbindingsprøvene satte i gang utviklingen av et *partitur* (vedlegg 1). Vi brukte post-it lapper og festet dem til store ark for lett å kunne eksperimentere med rekkefølgen, søke en rød tråd og avklare intensjonen med forestillingen (vedlegg 12).

I denne prosessen oppstod ideen om to fiksjonslag og vi brukte *bucketlista* for å binde sekvensene sammen. Scenene vi hadde utviklet i stadie 3 hadde et mer abstrakt formspråk vi valgte å kalle dette fiksjonslaget *Johannes og Therese*. Videre utviklet vi sekvenser for å ivareta en tydeligere form og dette fiksjonslaget fikk tittelen *Sindre og Christine*. Vi ville spille på aktørens styrke innen improvisasjonsteater. Her gestalter aktøren og medskuepilleren karikerte versjoner av seg selv og *Christine* (rollen) har som oppgave å fullføre bucketlista i løpet av forestillingen ved hjelp av *Sindre* (rollen). Da vi begynte å tenke på sammenbinding, oppdaget vi at vi manglet materiale som ville forestillingen et tilstrekkelig meningsbærende uttrykk. Produksjonen stod derfor lenge og vippet mellom stadie 3 og 4, der vi gikk tilbake å utviklet flere scener eller materiale der vi syntes det var nødvendig. Dette varte fram til 27 november.

1.1.2 Presentasjonsstadiet

En uke før premiere bestemte jeg at vi skulle slutte å legge til nye elementer. Den siste uken brukte vi på tekniske gjennomganger og på å finpusse den 50 minutter lange forestillingen slik at det vi hadde kunne presenteres i sin helhet for publikum.

Forestillingen ble spilt tre ganger på Kafe Sito (vedlegg 3), som er en kafe der mange av NTNUs studenter bruker i hverdagen. Vi fikk veldig god respons fra publikum. Tittel, tema og form traff det som kom av publikum. Veldig mange kom til oss i etterkant for å dele hva de syntes om forestillingen uavhengig om de kjente oss eller ikke, selv om vi hadde valgt å ikke gjøre noen innhenting av tilbakemeldinger fra publikum i etterkant da dette ikke ble sett på som veldig relevant for noen av deltakernes forskningsprosjekter.

1.2 Min know-how og funn i det kunstneriske prosjektet

Masteroppgaven er utviklet innen praksisbasert forskning etter modell av Nelson (Nelson 2013: 37). Drama og teater ved NTNU i sin undervisningskontekst havner inn under det som heter PaR-paradigmet (Nelson 2013). Nelson beskriver det selv slik:

«PaR involves a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice [...] is submitted as substantial evidence of a reserach inquiry.» (Nelson 2013: 8-9).

Dette gjør at den passer inn i den typen arbeid vi gjør, hvor mye av utforskningen skjer i prosessene når man produserer metoder, workshops, forestillinger eller lignende. Mye av mitt masterløp gikk med til å skriftliggjøre og sette ord på det Nelson kaller *know-how*. *Know-how* kan defineres som den tause kunnskapen. Nelson selv bruker eksempelet å sykle (Nelson 2013: 9). Man vet hvordan man sykler, men man kan ikke sette ord på hvordan man balanserer. Man vet at det er muskler involvert, men kunnskapen rundt nøyaktig hvordan vår balanse fungerer er kunnskap som kommer etterpå, om den noen gang kommer, og det brukes i hvert fall ikke når vi skal lære et barn hvordan de skal sykle. Dette er kunnskap som kommer gjennom praksis.

Det innebærer at min kroppsliggjorte kunnskap, min *know-how* er, viktig (Nelson 2013: 41-44). Jeg gikk inn i prosjektet med viten om at vi tre hadde samme utdanningsmessige bakgrunn. Jeg hadde jobbet med videoscenografen tidligere og visste hvordan hun fungerte i samarbeid. Jeg hadde stor respekt for aktøren som person, men også for arbeidet jeg hadde sett henne gjøre i løpet av både bachelorgraden. Det at jeg fullførte siste året mitt av bacheloren på NTNU gjorde at vi hadde en felles fagforståelse.

Jeg følte meg trygg i dette samarbeidet. Før mastergradsarbeidet hadde jeg noen år på Høyskolen i Vestfold hvor mye av undervisningen bestod av å utvikle teater gjennom *devising*. I ettertid så jeg at fokuset her var mer på produkt enn på prosess og det var lite innføring i det teoretiske grunnlaget for produksjonsformen. Avslutningen på bachelorgraden ved NTNU ble mislykket produksjon og dette gjorde meg interessert i prosessledelse.

Jeg har ikke vært noen tilhenger av tekstbasert teater eller den dramatiske teksten. Jeg gikk inn i prosjektet med forbehold om at jeg ønsket meg så lite tekst som mulig. Jeg vet at jeg ofte er i mindretall når det kommer til dette og var derfor også åpen for tekstforslag. Jeg har aldri uttrykt at dersom det skal være med talt tekst i et stykke skal den være meningsbærende i seg selv. Det skal ikke være overforklarende og belærende. Som tekstbehandler har jeg alltid fått skryt, både under skolegang og i frittstående

prosjekter. Jeg tror at min motvillighet til dramatisk tekst, også gjør at jeg har en god følelse av hvordan man skal behandle teksten man trenger/vil ha med.

1.3 Problemstilling og underproblemstillinger

Min opprinnelige problemstilling for denne oppgaven var knyttet til hvordan estetiske valg fattes innen en gruppestyrt og demokratisk produksjonsplattform (vedlegg 13). Rett etter praktisk eksamen endret dette seg noe. Jeg spisset problemstillingen og laget tre forskjellige analysefelt: Autobiografisk materiale som styrende for estetiske valg (materialitet), prosessuelle ledelsesstrategier i vårt prosjekt og performativ tilstedeværelse og form som uttrykk. Jeg skrev originalt en hypoteseskisse (vedlegg 13) hvor jeg skisserte mitt fokusområde.

Av ulike årsaker uavhengig av prosjektet, har det tatt tid å fullføre den skriftlige delen av masterarbeidet. Med prosjektet på avstand, ser jeg arbeid mitt med ledelse og som regissør med nye øyne og har derfor valgt et nytt fokus. Jeg ønsker å reflektere over prosjektet med det perspektivet som originalt satte meg på ideen om å gjøre en praktisk-teoretisk master. Jeg har alltid vært interessert i hvorfor slike prosesser fungerer eller ikke. Gjennom tidligere gruppebaserte produksjonsplattformer og denne ser jeg at det er noen konflikter som ofte dukker opp og er med på å gjøre prosessene vanskeligere. Spesielt når man ønsker å jobbe i åpne prosesser er det er høy grad av risiko.

Jeg er fortsatt bestemt på at prosessene i slike produksjoner har mye å si for hvordan produktet blir til slutt. Jeg har derfor valgt å gjøre en næranalyse av konfliktene som oppstod i vår prosess. Selv om det blir en analyse basert på vårt prosjekt spesifikt, tror jeg likevel at dette er konflikter som de fleste som har jobbet i slike prosesser kan kjenne seg igjen i.

Jeg ender derfor opp med følgende problemstillinger: *Hva skjer med deltakerne, spesielt aktøren, når det private blir performativt og hvordan leder man en slik prosess?* og *Hva kreves av kompetanse fra individet i en gruppebasert produksjonsplattform og hvordan kan en leder legge til rette for dette?*.

Med perspektiver til lederen og regissøren er det to utfordringer som stikker seg ut: Det ene er knyttet til å arbeide med livsbasert, eller autobiografisk materiale. Det andre er knyttet til profesjonell kompetanse. Hva slags kompetanse er i spill og hvordan kan leder bidra til at den ivaretas og utvikles?

1.4 Oppgavens oppbygging

Jeg starter denne oppgaven med et metodekapittel. Dette for å forklare hvilken forskningskontekst denne oppgaven faller inn under og hvorfor dette har betydning for prosessen. Jeg valgte å flytte metodekapittelet før de teoretiske perspektivene, da jeg mener at hovedvekten i min prosess har vært på metode. Jeg vil reflektere kritisk over det metodiske arbeidet som ble gjort og hvordan det fikk betydning for min problemstilling (jmfør emnes beskrivelsen for DRA3192). Her vil jeg drøfte arbeidsformer som dokumentasjon og refleksjonsformer.

I tillegg vil jeg også se på viktigheten av dokumentasjon, teorien jeg har valgt og min forståelse av forskerrollen. Til slutt vil jeg se på min egen utvikling i prosessen med oppgaven.

Deretter beveger jeg meg inn i en beskrivelse av de teoretiske perspektivene som har vært viktig for min prosess, ikke bare i DRA3191, men også i utførelsen av denne oppgaven. Jeg starter med å gjøre rede for mitt teoretiske grunnlag. Jeg deler dette kapitlet i to bolker der en handler om deisingsteori og den andre om autobiografisk materiale. Jeg kommer til å knytte disse teoretiske perspektivene til mitt prosjekt og hvordan prosjektet passer inn i tradisjonen jeg har jobbet innenfor.

Når jeg da beveger meg over i analysedelen har jeg delt analysen i to forskjellige problemstillinger, som nevnt i kapittel 1.3. Jeg starter med problemstillingen som handler om utfordringer til autobiografisk materiale, spesielt knyttet til ledelse i prosesser hvor mye av det autobiografiske materialet kan oppleves som vanskelig å bearbeide.

Deretter fortsetter jeg på analysedelen om kompetanse og hvordan leder kan tilrettelegge for kompetanseutvikling i demokratiske gruppeprosesser.

Etter de to analysepunktene er det en felles sluttdrøfting der jeg trekker ut sentrale funn og reflekterer kort over disse. Helt til slutt kommer oppsummering der jeg oppsummerer det praktiske prosjektet, samt mitt eget forskningsprosjekt.

2 Metode

I dette kapitlet ser jeg tilbake på den kunstneriske utforskningsprosessen og drøfter hvordan jeg har anvendt dokumentasjon fra arbeidet i videre refleksjon over spørsmål og funn. Jeg vil snakke om dokumentasjon i et eget underkapittel. Jeg redegjør også for valg av teoretiske perspektiver og hvordan de har bidratt i refleksjonsprosessen. Her gjør jeg også rede for hvordan tiden som har gått har endret forståelse og fokus. Sist, men ikke minst vil jeg reflektere over forskerrollen og hvordan prosjektet har påvirket min know-how.

2.1 Practice as research

Utdanningsløpet mitt har gått med på å sette ord på denne kunnskapen som vi har fra tidligere erfaringer og utdanning, min *know-how* (se kapittel 1.2). Sammen med *know what* - man vet hva som fungerer, man kan metoder, komposisjonsprinsipper og hva som treffer - og *know-that* - det at andre kan se på arbeid utenfra og studere det - så utgjør disse tre delene det Nelson referer til som *arts praxis* (Nelson 2013: s. 37 fig. 2.2) hvor teori, metode, taus kunnskap jobber sammen for å gjøre at man går fra *practitioner* til *practitioner-researcher*. Her spesielt det å dokumentere egen praksis og å reflektere for å oppnå innsikt (Nelson 2013: 29).

2.2 Kritikk av dokumenterende og reflekterende metoder

Dokumentasjon ses også på som en integrert vesentlig del av PaR ifølge Nelson. «[...] *documentation is integral to articulating and evidencing the research inquiry.*» (Nelson 2013: s. 72).

Jeg har dokumentert mye i den kunstneriske prosessen. Dette kulminerer også i denne oppgaven som er den del av min kritiske refleksjon av mitt arbeid og derfor en essensiell del som plasserer meg innenfor PaR-paradigmet. Jeg skiller også mellom dokumenterende og reflekterende metoder. I et kunstnerisk prosjekt med flere parter og problemstillinger er det utfordrende å velge ut hvilke dokumentasjons- og refleksjonsmetoder som er nyttige. Derfor kommer jeg i dette avsnittet til kort å nevne hvilke metoder vi brukte. Deretter vil jeg dra fram de som jeg synes er essensielle og drøfte viktigheten av dem for min egen prosess og prosjekt. Jeg kommer også til å skille mellom dokumentasjons- og refleksjonsmetoder som var viktige for selve forestillingen og prosessen vi jobbet i da (DRA3191) og det som senere har vist seg som essensielt for denne oppgaven (DRA3192).

Av dokumentasjonsmetoder brukte vi flere forskjellige typer i prosessen vår. Her snakker jeg om *videomateriale*, og notater jeg tok under prøvene, samt utvikling av et *partitur* (vedlegg 1) som jeg har nevnt tidligere i oppgaven for å holde styr på dramaturgien i forestillingen. I tillegg tok jeg notater underveis.

Refleksjonsmetoder går mer på logger og egne refleksjoner/dagbøker (vedlegg 14), i tillegg til de refleksjonene jeg hadde under prøvene som kom med i notatene mine (vedlegg 15), innsjekk og utsjekk, møter, veiledninger og visningsseminar.

I prosessen (DRA3191) så brukte vi noen dokumentasjonsmetoder som jeg vil trekke fram. Aller først vil jeg si at vi filmet alle prøvene vi hadde for å ha dette som dokumentasjon når vi skulle gjennomføre DRA3192.

Jeg starter med dokumentasjonsmetodene. Den aller første og kanskje mest tydelige som ble konsekvent benyttet i selve prosessen var videomateriale. Det jeg har lagt merke til i ettertid er at selve videomaterialet for min del hadde ikke så mye å si, selv om det har vært veldig viktig for aktøren (Aspenberg 2016: 42). Jeg har hatt lite behov for denne da den har filmet hva vi gjorde og mindre av våre egne refleksjoner. Vi sluttet ofte å filme før vi hadde utsjekk for dagen. Dette kunne nok vært mer relevant for meg, med forbehold om at refleksjonene vi delte når vi sjekket ut etter øvelsene var genuine. Jeg tok også personlige notater under hver prøve vi hadde (vedlegg 15).

I tillegg hadde vi *møter*. Dette var møter der jeg, aktøren og videoscenografen (altså uten medskuespilleren) kunne snakke sammen om retningen til prosjektet. Her ble det enten filmet eller tatt opp lyd, basert på om vi hadde fysiske innslag i møtene.

Jeg hadde også innsjekk og utsjekk for hver prøve. Innsjekken gikk mer på hvordan dagen var slik at jeg visste hvor alle var mentalt og fysisk før vi gikk inn i prøvene. Utsjekk var mer en refleksjon over dagens prøve for hver deltaker.

Til slutt vil jeg nevne *visningsseminar*. Her inviterte vi inn andre masterstudenter, veiledere og lærere (undervisere/professorer etc.). Her ble det benyttet kritisk responsprosess (Aune og Haagensen 2018: kapittel 9). Disse var helt nødvendige og uvurderlige underveis for å se hvor vi var på vei i prosjektet og om det vi hadde laget gav mening. I etterkant av disse visningsseminarene så hadde jeg også møter med min *veileder* som var mer fokuserte på mitt prosjekt.

«Perhaps the biggest adjustment practitioners need to make in the process of becoming practitioner-researchers is overtly to engage in conceptual debate. This part of the research inquiry serves two functions: defamiliarization and affirmation». (Nelson 2013: 31).

Det er nettopp i disse diskusjonene med fagfeller og medstudenter at man oppnår dette og visningsseminar og fagsamtalene med veileder etterpå har vært viktige i denne prosessen. Dette har også ført til ny innsikt (oversatt fra *insights*), som Nelson nevner flere ganger som et av hovedmålene med PaR-forskning.

Min siste dokumentasjonsmetode som går direkte på DRA3192 var dokumentasjonen som kom etter at jeg var ferdig med den praktiske delen av masteren (DRA3191). Som nevnt i innledningen så har det nå gått såpass lang tid mellom fullførelsen av DRA3191 og skrivingen av denne oppgaven. Derfor vil jeg også regne med notater og tekster som jeg skrev etter dette med i min dokumentasjon. Da spesielt under veiledninger med Vigdis Aune. Min siste dokumentasjon i denne prosessen er denne oppgaven.

Når det kommer til bruken av egne notater har det også vært et tveegget sverd. På en side er notatene veldig nyttige. På en annen side er det på dette tidspunktet så pass lenge siden at prosessen fant sted at jeg ikke alltid greier å forstå mine egne notater. I tillegg så har jeg tatt notater fysisk i en notatbok (vedlegg 15) og har derfor veldig liten struktur i dem. Det er også vanskelig å referere til dem uten å bruke mye tid på å sette dem i system og digitalisere dem.

I ettertid har jeg også hatt stor nytte av å lese mine medstudenters oppgaver. Her kom blant annet fram refleksjoner og meninger som jeg tidligere ikke har vært klar over. Blant annet at videoscenografen har vært redd for å dele ting med fellesskapet (Bråthen 2016: 71). Dette har vært viktig for forflytningen av min analyse som jeg snakker om senere i kapittelet.

I tillegg er det dokumentasjon som jeg ser i ettertid kanskje kunne vært til større hjelp. Sammen med min veileder Vigdis Aune har jeg i ettertid tenkt at kanskje systematiske intervjuer kunne vært til nytte for DRA3192 spesielt. Spesielt når man skriver oppgaven så lenge etter at det praktiske prosjektet er gjennomført. Om jeg hadde foretatt intervjuer mens videoscenograf og aktør skrev deres respektive oppgaver hadde jeg kanskje hatt mer å gå på i denne oppgaven. Det nest beste blir da å bruke deres egne refleksjoner som de skriver om i sine oppgaver.

Alt i alt så synes jeg at den største mangelen med tanke på dokumentasjon i prosjektet har vært å finne noe som kan dele refleksjonen til mine samarbeidspartnere. Refleksjonene jeg hørte har stort sett vært mine egne, ofte satt i perspektiv i samtaler med veileder. Dette er sikkert noe av grunnen til at jeg har hatt så stor nytte av å lese mine medstudenters oppgaver – nettopp fordi jeg får en bit av deres refleksjoner som også er gjort i ettertid.

Notatene mine var også uvurderlige i selve prosessen slik at jeg husket hvilke problemer og spørsmål jeg skulle ta med til veileder. Likevel så har de ikke vært så nyttige i arbeidet med denne oppgaven, mye grunnet mangel på struktur.

2.3 Kritikk av teoretiske perspektiver

For å kunne plassere meg i et paradigme og en forskningskontekst så har utvalget jeg har gjort av teori vært viktig. I tillegg til teori som ble lagt opp i de andre emnene i masterløpet mitt har jeg gjort utvelgelses som går direkte på det jeg fokuserer meg inn mot.

Mange av de som jobber innenfor samme felt ofte støter på samme problemer, men for min del ikke nødvendigvis snakker direkte om de utfordringene jeg møtte (og har møtt tidligere) i min prosess.

I utviklingen fra praktiker til praktiker-forsker (min oversettelse Nelson 2013) så er det viktig å «*Locate your praxis in a lineage of similiar practices.*» (Nelson 2013: s. 29).

Siden jeg har brukt lengre tid på å gjennomføre DRA3192 så har jeg fått mer tid til å reflektere over ting. Dette inkludert utvelgelse av teori. Da jeg startet DRA3191 var det noen bøker som stod som bautaer innenfor devising, blant annet Allison Oddey (Oddey 1994), Heddon og Milling har bidratt med et mer historisk perspektiv (Heddon & Milling 2006), Merkimedes og Smart (Merkimedes og Smart 2010) og Bicât og Baldwin (Bicât og Baldwin 2002). Problemet for meg med disse bøkene er at, for det første, de begynner å bli gamle, for det andre, de skriver ut fra en profesjonell kontekst.

I årene som har gått fra fullførelsen av min DRA3191 så har det også kommet mye ny litteratur innenfra feltet. Ikke minst litteratur som skriver fra en norsk kontekst. Der er mer teori i referanselisten min nå som både er nyere og som har større fokus på semiprofesjonelle kontekster.

Jeg vil spesielt trekke frem Cecilie Haagensens doktorgrad (Haagensen 2014) som eksempel. Ikke bare skriver hun fra en norsk kontekst, men hun skriver også innenfor NTNUs fagkontekst. Dette har for meg vært uvurderlig. Spesielt siden vi har jobbet innenfor en *semiprofesjonell* kontekst, så har mye av den teorien jeg snakket om tidligere ikke tatt høyde for mange av de utfordringene jeg har støtt på underveis. Dette kommer jeg tilbake til senere i dette kapittelet.

2.4 Fra practitioner til practitioner-researcher

Min forståelse av forskerrollen i DRA3192 er nært sammenflettet med forståelsen av overgangen fra *practitioner* til *practitioner-researcher* som jeg snakket om i kapittel 2.1. Som tidligere nevnt så har mye av mitt masterløp gått med til å sette ord på min *know-how*.

Mye av utfordringene rundt *know-how* er å lære å sette ord på denne typen taus kunnskap som ofte er en del av egen kropp, gjerne teknisk med erfaringer som kroppen din har lært gjennom jobb innenfor feltet (Nelson 2013: 24). Ofte blir denne kunnskapen tatt for gitt av praktikere innenfor feltet.

«First, such knowledge is often taken for granted by arts practitioners and, second, beyond articulation in doing, much of it is not easy otherwise to make manifest». (Nelson 2013: 43).

Nelson snakker om at Carlson i sin bok oppsummerer behovet for en praktisk-teoretisk forsker. Teaterhistorikere ville blitt tatt mer seriøst som ordentlige historie om de ikke hele tiden satte opp teaterstykker, og universitetsproduksjoner hadde blitt tatt mer seriøst som ordentlige teaterproduksjoner dersom man ikke ble belemret av forskerrollen (Nelson 2013: 18). Det er denne dobbeltrollen som da til syvende og sist må bli til én i NTNUs praktisk-teoretiske masterutdanning. Altså forholdet mellom DRA3191 – det praktiske – og DRA3192 – forskning.

PaR-paradigmet er også forankret i hermeneutikk og fenomenologisk tankegang (Nelson 2013). Det er derfor viktig at selvrefleksjon er en viktig del av forskerrollen i DRA3192. Man kan derfor ikke gå ut av egen kropp og denne kroppsliggjorte kunnskapen som *know-how* er derfor ofte veldig utfordrende å sette ord på.

«'Embodied' knowledge would appear to be subjective (extremely close-up in contrast with science's aspiration to a distanced objectivity). But it is now argued [...] that all thinking is inexorably embodied. Thus there is a tension (though not a contradiction) between the idea above that the world is constructed through language and the notion that thinking is to some extent physical, formed in the bodymind.» (Nelson 2013: 56-57).

Denne tanken rundt refleksjonen av egen *bodymind* som Nelson velger å bruke er derfor kritisk. Hvordan skal man sette ord på noe dersom kunnskapen bare er fysisk? Derfor er slike perspektiver som tar utgangspunkt i praksis så viktige for dramafeltet som til syvende og sist er et metodefag.

Desto lengre jeg får min praktiske del på avstand, desto tydeligere greier jeg å se utfordringene i prosessen. Det er sjelden masterstudenter har så lang tid som jeg har hatt til å reflektere over denne prosessen. Samtidig har jeg, som nevnt tidligere, hatt mulighet til å lese mine medstudenters oppgaver siden jeg fullfører etter dem. Derfor har jeg ikke bare mine egne refleksjoner, men også deres.

Jeg vil også snakke om *brennpunkt* i forskerrollen. Dette er noe som man er ganske kjent med i teaterproduksjoner og jeg skal snakke litt om brennpunkt i teoretiske perspektiver (se kapittel 3.2.3). Nelson snakker også om *spark* (Nelson 2013). Nettopp denne tiden og refleksjonen rundt min egen prosess har latt meg se på prosessen med større avstand. Hva var egentlig utfordringene vi hadde? I sin oppsummering sier Nelson:

«Build moments of critical reflection into the timeline, frequently checking that the research inquiry remains engaged and evidence is being collected.» (Nelson 2013: 29).

Når jeg la merke til i samtaler med veileder at det var andre ting som satte fyr på brennpunktet for min del, var det derfor viktig å reflektere over egen problemstilling. Dette bringer meg derfor videre til hvorfor min problemstilling har endret seg etter at DRA3191 var ferdig, og hvorfor den har endret seg underveis i mitt arbeid med DRA3192.

2.5 Fra partitur til utfordringer ved autobiografisk materiale og kompetanse

Jeg gikk originalt inn i dette prosjektet med en forståelse at problemstillingen min i DRA3192 kom til å dreie seg rundt hvordan estetiske valg fattes i en gruppestyrt og demokratisk produksjonsplattform (vedlegg 13).

Etter å ha startet på DRA3192 rett etter fullførelsen av DRA3191 endret dette seg noe. Jeg spisset problemstillingen og lagde meg tre forskjellige analysefelt: Autobiografisk materiale som styrende for estetiske valg (materialitet), prosessuelle ledelsesstrategier i vårt prosjekt og performativ tilstedeværelse, form som uttrykk. Jeg skrev originalt en hypoteseskisse (vedlegg 16) hvor jeg skisserte mitt fokusområde.

På grunn av forskjellige årsaker uavhengig av prosjektet har det derimot tatt meg lengre tid å fullføre den skriftlige delen av oppgaven enn tidligere antatt. Nå når jeg har fått prosjektet på avstand så ser jeg også på det med nye øyne og har derfor valgt å skifte fokus.

Jeg ønsker å gå inn i dette prosjektet med det som originalt satte meg på ideen om mitt forskningsprosjekt. Jeg har alltid vært interessert i hvorfor slike prosesser fungerer og ikke, og gjennom mitt arbeid med tidligere lignende produksjonsplattformer, også denne, ser jeg at det er noen konflikter som ofte dukker opp og er med på å gjøre prosessene vanskeligere. Spesielt når man jobber i såpass åpne prosesser så er det er stor grad av risiko.

Jeg er fortsatt bestemt på at prosessene i slike produksjoner har mye å si for hvordan produktet blir til slutt, at formen i prosessen er viktig. Jeg har derfor valgt å gjøre en næranalyse av konfliktene som oppstod i vår prosess. Selv om det blir en analyse basert på vårt prosjekt spesifikt tror jeg likevel at dette er konflikter som de fleste som har jobbet i slike prosesser kan kjenne seg igjen i.

Det første jeg vil se på er aktørens rolle i prosessen. Dette er spesielt siden vi valgte å jobbe med livsbasert materiale (Haagensen 2014). Når blir det privat mot performativt? Hva har dette å si for prosessen?

Det andre handler om profesjonell kompetanse. Hva kreves av individet i en slik prosess og hvordan kan en leder legge til rette for dette? I slike utdanningskontekster så er man ikke alltid prisgitt at kompetansen er lik. Som tidligere nevnt jobbet vi i det jeg vil si er en i er en semiprofesjonell kontekst. Når da, som tidligere nevnt under kritikk av teoretiske perspektiver, mye av teorien tar utgangspunkt i profesjonelle kontekster så tar de sjelden eller aldri høyde for denne typen utfordringer.

Produksjonsplattformen vi har jobbet i er ofte brukt i det frie scenekunstheltet og i utdanningskontekster. Derfor er det ikke alltid en selvfølge at kompetansen og maktforholdene mellom deltakerne er like. Dette vil jeg komme tilbake til i analysekapitlet.

3 Teoretiske perspektiver

I dette kapitlet kommer jeg til å ta for meg noen teoretiske perspektiver som har vært viktige i mitt prosjekt. Selv om min DRA3191 bestod av et kunstnerisk arbeid kommer jeg ikke til å ha søkelys på teoretiske perspektiver som er rent kunstbaserte. Dette fordi mitt forskningsprosjekt (DRA3192) ikke dreier seg om dette.

Jeg kommer til å redegjøre for mitt teoretiske grunnlag. Jeg starter med å snakke om devising og avslutter med en del om autobiografisk materiale. Underveis kommer jeg til å knytte mitt prosjekt til disse teoretiske perspektivene og gjøre rede for hvor i denne tradisjonen prosjektet passer inn med fokus på produksjonsplattform og ledelse.

3.1 Devising – en utfordrende produksjonsplattform

Devised performance er en produksjonsplattform som inneholder stor variasjon. Likevel ligger det enkelte premisser til grunne som er med på å definere hvordan begrepet benyttes i en teaterfaglig kontekst.

Forskjellige kompanier og prosesser kan ofte vektlegge forskjellige ting. Som hos Frantic Assemblys med deres koreografiske modell, hvor ideen er gjennomdiskutert før den kommer i teaterrommet (Graham & Hoggett 2009: 5). Eller i prosjektet *Vår Frues Folk* der det jobbes stedsbasert i Vår Frue Kirke i Trondheim med det autobiografiske materialet til de som benytter seg av kirkerommet (Aune 2017). Devising betyr ikke utelukkelse av en tekstforfatter, enda dette ikke nødvendigvis hørte hjemme i et historisk perspektiv (Oddey 1994). Govan, Nicholson og Normington får virkelig fram hvor store forskjellene i devised teater kan være med følgende sitat:

«Devising is widely regarded as a process of generating a performative or theatrical event, often but not always in collaboration with others». (Govan, Nicholson & Normington 2007: 4-5).

Dette på tross av at de aller fleste i Europa og USA ser på devising som en kreativ samarbeidsprosess. I norsk kontekst brukes ikke begrepet devising. Dette betyr derimot ikke at der ikke har eller eksisterer devised teater i Norge. (Haagensen 2014: 18-19). I denne oppgaven vil jeg derimot velge å fokusere på følgende grunnprinsipp:

«A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration». (Oddey, 1994)

Dette er en av setningene Oddey bruker når hun definerer begrepet devised theater. Dette stemmer nok også med hvordan jeg ønsker å definere begrepet. Dette var viktig for meg, særlig med tanke på arbeidet med et felles praktisk masterprosjekt, da jeg ikke hadde ønske om å overstyre de andre studentene. Jeg liker å samarbeide og vil nok aldri bli en veldig overstyreende leder. Denne typen ledelse passer meg både som person og jeg synes ofte at de ferdige produktene laget i slike samarbeid blir interessante samtidig som prosessene ofte er veldig givende og lærerike for min egen del.

3.1.1 Historisk perspektiv

Devising utviklet seg som en opposisjon til det tekstbaserte teateret. Selv om det tekstbaserte teateret i dag er mye forskjellig må man huske at på den tiden devising oppstod så var det tekstbaserte teateret mye mer hierarisk, registryrt og autoritært. På 60- og 70-tallet opplevde man en «politikkisering» av samfunnet som helhet, spesielt innenfor arbeidsstyrken. I teateret ble det da også behov for arbeidsmetoder som støttet disse nye ideologiske tankegangene (Heddon & Milling 2006: 95).

På samme tid hadde teateret også et ønske om å lage teater som snakket til folket, og som støttet opp om denne nye politikken. Folk var opptatte av de nye ideologiene og politisk teater har ofte et grunnelement i form av protest. Mange av teaterkompaniene som begynte med det som senere skulle bli devising identifiserte seg på den røde enden av den politiske skalaen (Heddon & Milling 2006: 101). På grunn av disse nye ideene om demokrati i det politiske livet i samfunnet ble kunsten også opptatt av demokrati. Med kommunismen kom ideer om felles arbeid og likhet for alle. Også innenfor teaterfaget ble mennesker opptatte av denne politikken. I motsetning til det da tradisjonelle tekstbaserte teateret som hadde en klar hierarkisk struktur, så begynte teaterkompanier å sette i gang teatergrupper hvor arbeidet ble likere fordelt. Devising ble i begynnelsen organisert slik at alle rollene i prosessen hadde like mye verdi, samtidig som alle deltakerne i gruppen var like viktige og hadde samme rett til medbestemmelse. I senere tid har teaterkompanier utviklet seg i flere forskjellige retninger (Heddon & Milling 2006: 101).

Her foregår en maktforflytning fra dramatiker og regissørens tolkning til å se skuespilleren som en utøvende kunstner. I den gamle teatertradisjonen ble ikke skuespillere/aktører ansett som skapende kunstnere, men mer som et verktøy for regissøren for å iscenesette sin egen kunst. Med de nye ideene om likestilling og medbestemmelse for alle i samfunnet ble dette også overført i en mer teaterpraktisk sammenheng.

Jeg har valgt å se devising som en samarbeidsprosess eller «*collaborative creation*» (Heddon & Milling 2006: 2). Det vil si at i denne oppgaven så vil jeg legge til grunne at devising handler om samarbeid og derfor innehar et demokratisk aspekt. Utfordringen her blir den kollektive prosessen.

På grunn av denne demokratiske forståelsen for konseptutvikling var det naturlig for oss å velge en demokratisk gruppeprosess. Både fordi dette var like mye alles prosjekt og det var viktig for alle studentene å ha en viss kontroll over hva som skulle inn i både prosessen og det ferdige produktet.

Devised teater kan oppstå ut av ingenting. Hva ditt devised theatre skal bli bestemmes av gruppen du jobber med. Denne gruppen definerer et startpunkt eller en struktur som går ut på å utforske og eksperimentere med ideer, bilder, tema, sted, tid, tekst og rom. Det kan også komme stimuli direkte ut av materialer som ting, musikk, bevegelse (Oddey 1994: 1). Vi har da spesifikt valgt oss et felles tema som vi alle skal bidra til. Hver deltaker fra gruppa kan komme med forslag, men vi har likevel definerte områder der den enkelte har et hovedansvar. Det var også gjeldende i vår prosess. Tema, form og materiale bidras til av alle.

Forskjellen fra det tekstbaserte teateret her blir at teksten ikke blir satt som parameter. Det vil ikke si at en devised performance er blottet for parametre, men at teksten (eller manus om du vil) ikke nødvendigvis setter grunnrammene. Innenfor devised performance finnes rammene bare i andre former, for eksempel i form av tid, situasjon det skal settes opp i eller i form av publikumet det skal vises for (Oddey, 1994).

Disse måtene å lage teater på var i begynnelsen uraffinerte og ble tidvis beskyldt for ikke å legge vekt på teateret som en faktisk estetisk kunst. Devising ble satt opp som politiske innlegg. Senere kom også en mer innretning mot den estetiske delen (Heddon & Milling 2006:116). Med andre ord en overgang fra det politiske til det estetiske og mer fokus på samarbeid i motsetning til kollektivt arbeid. Dette er noe jeg hentet særlig inspirasjon fra i mitt eget prosjekt.

Et annet punkt som nevnes når det snakkes om devising er den mer åpne konseptformen i forhold til det tekstbaserte teateret. Med åpent konsept menes et konsept med færre forbestemte retningslinjer. Det vil ikke si at konseptet mangler retningslinjer, men heller at du vet mindre om hvordan produktet skal bli når du starter. I devising kan man jobbe med mer eller mindre åpne og lukkede konsepter. Som sagt vil konseptene i utgangspunktet være mer åpne enn i en tradisjonell teaterprosess, men graden av åpenhet kommer an på lederen og gruppa. Dette har vært viktig i mitt prosjekt. Spesielt hvordan man ser på dette med *åpent konsept*.

3.1.2 Regissørens rolle

Både Oddey (Oddey 1994) og andre (Bicât and Baldwin 2010) deler ofte ansvarsområdene i devised teater opp i flere forskjellige ansvarsområder. Et av disse blir ofte lagt til «regissøren». Selv om mange prosjekter vil et slikt tradisjonelt begrep til livs, er ikke devising en produksjonsprosess uten ledelse. Produksjonsplattformen tvinger oss heller til å se på ledelse, og sammenhengen mellom ledelse og autoritet med nye øyne. Vigdis Aune diskuterer regissørrollen i artikkelen *Vår Frues Folk – å skape autorativ, estetisk kommunikasjon i dokumentarteater* (Aune 2017). Spesielt med fokus på autoritet og makt i møte med gruppebaserte produksjonsplattformer og autobiografisk materiale (biten om autobiografisk materiale kommer jeg tilbake til senere i kapittel 3.2.4).

«Autoritet/autoritær brukes synonymt med vold/voldelig og knyttes slik direkte til utøvelse av overgrep mot individer og felleskap.» (Aune 2017: 119)

Spesielt i forestillinger der materialet er livsbasert (les mer om dette i 3.1.3) for noen slik som i forestillingen *Vår Frues Folk*. «Dette inspirerte til en forståelse av autoritet i dokumentar som en praksis hvor autoritet gis av flere auctorer: intervjusubjekter, aktører, regissør og andre kunstneriske medarbeidere som scenograf» (Aune 2017: 119).

Begrepet regissør har tidvis blitt byttet ut med begreper som fasilitator, kunstnerisk leder, eller tidvis også dramaturg. Det er viktig å definere hva som ligger i begrepet regissør, da dette ikke er enstydig hos alle. Bicât og Baldwin (Bicât og Baldwin 2010) presenterer en nærmest trinnvis forklaring av regissørens rolle. Regissøren defineres som den som har det overordnede kunstneriske ansvaret og som skal sørge for å samle historien til noe som er estetisk forståelig, stimulerende og underholdende, at det kan vises for et publikum og at det ikke framstår som kjedelig (Bicât og Baldwin 2010: 12-13). Her blir regissøren sett på som hovedansvarlig for prosessen og det er dette jeg

ønsker å problematisere i min analyse. Hvordan skal man lede en demokratisk prosess med flat struktur?

Det er også forskjell på graden av ledelse og kontroll på prosessen og på arbeidet i ensemblet. Jeg mener at vår prosess finner sted i en semiprofesjonell kontekst samtidig som vi jobber i en utdanningskontekst hvor tre ulike forskningsprosjekter og behov skulle ivaretas underveis i prosessen. Det ble derfor viktig at alle ble hørt slik at våre individuelle forskningsprosjekt kunne tas hensyn til. Dette bidro nok også til at jeg valgte å ha en så åpen produksjonsplattform med flat struktur.

Jeg tenkte lenge på hva min rolle skulle hete og var tidvis usikker om jeg syntes regissør var riktig. Jeg var innom dramaturg, da mye av arbeidet mitt også gikk på å ivareta en kunstnerisk rød tråd gjennom prosessen og jeg stod for mye av bearbeidingen av tekst. Likevel passer ikke min rolle sammen med det som Bicât og Baldwin definerer som *the playwright* (Bicât og Baldwin 2010: 63-74) etter som tekstdelene ble til etter hvert som prosessen gikk. Fasilitator syntes jeg også undergravde mine kunstneriske bidrag til prosessen, sikkert mye grunnet konnotasjonene til ordet utenfor teaterpraksisen.

Jeg falt til slutt på å bruke ordet regissør. Fordi jeg tenker at dette er et begrep som kan inneha både kunstneriske og prosessuelle kvaliteter. Det er derfor jeg ønsker å definere meg slik i vår prosess, selv om det i større grad er snakk om veiviser i en prosess mer enn en autoritær regissør som kanskje de fleste tenker på når man hører det begrepet.

Når det kommer slike produksjonsforløp er det vanlig å planlegge arbeidet i faser. Jeg valgte å sette et tydelig skille mellom stadier og faser. Spesielt i praksis bruker mange disse ordene om hverandre. Etter å ha arbeidet med devising tidligere var en av de tingene jeg ønsket å gjøre som regissøren en slik prosess å definere disse begrepene tydelig. Jeg hadde derfor på forhånd begynt å skille mellom det jeg mener er *stadier* og *faser*. Robert Cohen skriver om forberedelsesstadiet, planleggingsstadiet, produksjonsstadiet og presentasjonsstadiet (Cohen 2011). Det skal sies her at Cohen tar utgangspunkt i tekstbaserte produksjoner. På en andre siden skriver Oddey om *stage 1* (pre-produksjons planlegging), *stage 2* (stille spørsmål ved og utforske de første bestemmelsene), *stage 3* (utforske de spesifikke tingene ved bestemmelsene) og *stage 4* (et sted i prosessen og utfordringer) (Oddey 1994: 152-153). Hun ser disse stadiene mer som mål på hvilke spørsmål man bør ha besvart underveis i prosessen. Samtidig presiserer hun at devising er fleksibelt og ingen av stadiene vil nødvendigvis være akkurat som beskrevet eller skje i rekkefølgen hun har beskrevet (Oddey 1994: 154).

Oddey snakker om viktigheten av planlegging og det å ha en timeplan (Oddey 1994: 199). Stadiene med mål kan være til stor hjelp når du skal overholde tidsfristen og opprettholde timeplanen. Du har en tidslinje, og deler denne inn i de forskjellige stadiene. Med andre ord en tydelig begynnelse og slutt. Dette for å forsikre at utviklingen av konseptet ikke stagnerer. Du kan også dobbeltsjekke at utviklingen av konseptet er kommet til riktig sted slik at du ikke risikerer å stå uten et produkt når tiden er ute.

I tillegg introduserte jeg også det jeg kaller presentasjonsstadium, som nok kan ligne på en blanding av Cohens produksjonsstadium og presentasjonsstadium. Dette varte hos oss kun en uke. Etter denne uken satte jeg frist for endringer og vi brukte resterende tid kun på å øve på det som allerede var bestemt og å gjøre små justeringer.

Innenfor deising er man godt kjent med åpnende og lukkende faser. Jeg brukte begrepene *divergent* fase og *konvergent* fase: "A: en divergerende fase der man genererer en mengde forslag og alternativer. B: en konvergerende fase der man tar valg for å kunne videre til neste steg." (Lerdahl 2007: 57). Jeg brukte konsekvent disse begrepene innenfor hvert av stadiene hele tiden for å vise kompaniet i hvilken fase vi jobbet og hva som for eksempel var målet med øvelsene. Disse fasene kunne endre seg fra øvelse til øvelse eller skje flere ganger i løpet av en og samme øvelse.

Jeg brukte dette begrepet som et verktøy til å generere materiale til øvelsene våre, for så å lukke igjen slik at vi til slutt satt med essensen av det vi kom fram til. Jeg ser akkurat dette fasebegrepet som et verktøy for å garantert komme fram til et produkt. Deltakerne i slike prosesser er ofte redde for det ukjente, og jeg har opplevd at å ha et tydelig språk for å forklare prosessene man jobber i hjelper.

Det er essensielt i den divergerende fasen at man skaper så mange forskjellige ideer og muligheter som mulig, samtidig som jeg hadde i bakhodet at man må ta valg før det er for sent. Det er viktig å passe på at de divergerende fasene ikke blir for lange da det fort ender med at man sitter med mye materiale uten å vite hva man skal gjøre med det. Jeg prøvde likevel ikke å framskynde de konvergerende fasene da dette kan snevre inn mulighetene og også kvaliteten på produktet.

Disse fasene la jeg som sagt inn i stadiene, og jeg opplevde det som nyttig å ha mange faser. En modell som beskriver dette finner man hos Malcolm Ross (Ross 1978: 109). Han beskriver en spiral. Tanken bak denne spiralen er at du divergerer etter hver konvergeringsfase og snevrer inn til du sitter igjen med essensen.

Utfordringene blir da å passe på at alle disse fasene sentreres inn mot målet (*resolution* som Ross kaller det) og å vite når gruppen har beveget seg inn i eller holder på å bevege seg inn i en avsporing. I vår prosess lå altså dette ansvaret i hovedsak på meg, og det var mitt ansvar å sikre framdrift gjennom disse forskjellige stadiene og fasene. Man kan også se en bearbejdet versjon av denne spiralen hos Nils Braanaas (Braanaas 2008: 300). Disse typene modeller har vært viktig for meg som regissør for å visualisere prosessen.

3.1.3 Deising som kunstnerisk utviklingsarbeid

Når man jobber med deising er det en prosess som er i stadig utvikling og likt Nelsons perspektiv innenfor PaR så er også refleksjon viktig i det kunstneriske arbeidet man gjør. Vi jobbet i et veldig åpent kunstnerisk landskap hvor vi til å begynne med ikke satte veldig mange grenser for hva som var lov. På grunn av videoscenografens og aktørens forskningsinteresser, henholdsvis musikk og videoprojisering, visste vi at vi ønsket å utvikle et intermedialt uttrykk. Jeg var også på det tidspunktet veldig klar på at jeg ønsket en fysisk inngang til prosjektet, da jeg personlig har et *brennpunkt* her (jeg kommer til å snakke mer om brennpunkt i kapittel 3.2).

Arbeidstittelen *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25* pekte mot det autobiografiske som utgangspunkt for vår kunstneriske intensjon. Her har jeg hatt stort hjelp av Cecilie Haagensens doktorgrad hvor hun også skriver om deising i norsk sammenheng i tillegg til at det handler om en undervisningskontekst (Haagensen 2014).

Å bruke autobiografisk materiale som utgangspunkt er noe som er ganske vanlig innenfor deisingpraksis. Som tidligere nevnt når det kommer til deising i norsk kontekst så

bruker ikke mange i dag begrepet, men det har likevel røtter i lignende typer praksiser som da gjerne blir referert til som performancer. Dette blir ofte brukt som en opposisjon til tekstbasert teater. Det er som regel fokusert på at prosessen nødvendigvis har påvirkning på produktet, noe som jeg i innledningen har forklart var et av mine gamle analysepunkt. Selv om jeg har gått bort fra dette analysepunktet nå så er det fortsatt viktig å presisere at dette er noe jeg har tro på. Derfor er dette helt avgjørende for hvordan jeg tenker om denne produksjonsplattformen.

Som Haagensen sier i sin doktorgradsavhandling at devising som fenomen ikke nødvendigvis trenger å være så binært (Haagensen 2014: 18-21). I dette legger hun at det ikke trenger å være en todelt forståelse hvor man setter tekstbasert teater opp mot devising. «*In some cases, these two traditions will be seen in relation to each other in order to point out distinctive features regarding devising.*» (Haagensen 2014: 19). Det er altså et større fokus på sammenligning av to tradisjoner for å understreke forskjellene og det betyr ikke nødvendigvis at de ikke kan ha noen fellestrekk.

Hun fokuserer også på at produktene lagd fra devising prosesser kan ha et ganske tradisjonelt endepunkt. Haagensen skiller også mellom å bruke materiale som er *autobiografisk* versus å bruke materiale som er opplevd av andre (Haagensen 2014: 248-253). Derfor skriver hun om to kategorier å dele devising inn i: *livsbasert* og *egenskap* (Haagensen 2014: 249). Jeg kommer til å snakke mer spesifikt om autobiografisk materiale og hvordan dette er vanlig i den norske devisingtradisjonen i kapittel 3.2.1.

Mitt prosjekt passer innenfor begge disse kategoriene. Jeg vil si at «100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25» i hovedsak er livsbasert, med tilslag av egenskapte scener. Spesielt med tanke på at kun aktøren gestaltet det teatrale uttrykket. De egenskapte bitene kommer mest fram når aktøren «forteller» om mine, videoscenografens eller ungdommenes forventninger til det å bli 25 (se beskrivelse i kapittel 1.1 under beskrivelsen av workshop).

Det som likevel ble veldig viktig for oss, og antageligvis pekende for et samarbeid i NTNUs teaterfaglige kontekst, var viktigheten av *brennpunkt* (se kapittel 3.2.3). Dette er et begrep som også blir brukt innenfor teater der man begynner med tekst.

I tillegg så var et av valgene mine å jobbe med fysiske innganger. Aktøren hadde tro på musikk som estetisk distanse (Aspenberg 2016). Videscenografen ønsket å bidra med scenografi, teknologi og videomateriale for å abstrahere uttrykket (Bråthen 2016). Jeg valgte de fysiske inngangene for å skape distanse og kunstnerisk mening i forestillingen. Denne fysiske inngangen var spesifikt inspirert av Frantic Assembly (Graham og Hoggett 2009). Valget med å bruke Frantic Assembly var noe som alle deltakerne var enige om. Vi valgte å bruke Frantic Assembly fordi vi syntes de har et fokus på bevegelse som ville være viktig i vår prosess. Det kan gjøres non-verbalt, men er likevel fortsatt tekstlig. Meningsdanningen og konteksten farges av bevegelsene. Vi likte hvordan enkle bevegelser kunne bli til tilsynelatende komplekse koreografier, spesielt siden ingen av oss hadde særskilt kompetanse innenfor koreografi. Den tydelige estetikken som gjør prosessarbeidet synlig i produktet var viktig for meg i og med at prosessen spilte en stor rolle i utviklingen av vår forestilling.

Dette innebar selvfølgelig at vi måtte finne en måte å kunne skrive ned en form for manus på. I den forbindelse utviklet jeg noe jeg valgte å kalle for et *partitur*. Jeg har bakgrunn fra musikk og orkester så koblingen mellom flere instrumenter som spiller

sammen og flere lag som forteller en historie simultant i en forestilling slo meg ganske tidlig. Dette etter å ha benyttet meg av en stor rull med papir hvor jeg klistret på post-it lapper i forskjellige farger (Hollender 2013: 43-44). De forskjellige fargene representerer de forskjellige *stemmene* som snakker sammen i sekvensen. Lappene kan enkelt flyttes rundt på slik at rekkefølgen kan endre seg underveis i prosessen. For meg så var som sagt ikke dette så ulikt hvordan et partitur fungerer i orkestersammenheng. Det fikk derfor dette navnet og ble før siste fase (les mer om dette i 3.1.4.) skrevet i et tabellsystem på datamaskin (vedlegg 1).

3.1.4 utfordringer i produksjonsplattformen

Som nevnt i forrige underkapittel var det også min oppgave som regissør og sørge for at vi fulgte tidslinjen gjennom faser og stadier som skulle bringe oss til det sluttresultatet vi ønsket. I første stadiet starter man i en åpen fase. Dette synes mange er utfordrende fordi man vet ikke enda hva man skal lage. Her var den største utfordringen for min del å finne balansen mellom åpning og lukking.

«Dette er en kjent utfordring i denne fasen, og vi finner den igjen i litteraturen om devising. [...] det kan også være en så åpen fase at improvisasjonene ikke leder noen vei i det hele tatt. [...] Samtidig er det ingen vei utenom denne fasen, og selv om det kan oppleves som risikofyllt, må man tåle ikke å vite hva det endelige resultatet blir, og stole på at alt du gjør underveis, vil gi mening til slutt.» (Haagensen 2018: 188).

Samtidig snakker også Haagensen her om viktigheten av kartlegging av ferdigheter (eller kompetanse som er det ordet jeg har valgt å bruke i denne oppgaven), trygghet og tillit. Dette vil jeg komme tilbake til i analysen. Stadie 3, utviklingen av materialet var det stadiet som ble brukt mest tid på i vår prosess. Dette stadiet bød ikke på de største utfordringene hos oss da jeg hadde strukturerte planer for når vi skulle jobbe på gulvet og når vi skulle ha møter (vedlegg 8).

Når man kommer til stadiet 3 så handler det mer om å omstrukturere materialet man har generert. Hvordan kan man sette dette sammen til et meningsdannende uttrykk for andre og publikum. Her var visningsseminar (Aune 2018: kapittel 9) mest kritisk, selv om jeg i kapittelet mitt om dokumenterende og reflekterende metoder forklarer viktigheten av dette gjennom hele prosessen. I denne fasen ligger det mye ansvar på de individuelle funksjonene. Jeg refererer igjen til Haagensen som skriver om grupper i NTNUs utdanningskontekst:

«Siden gruppene har jobbet kollektivt og vært i samme rom omtrent hele tiden frem til nå, kan det være utfordrende for dem å forstå at funksjonene skal ha en mer selvstendig rolle i denne fasen. Derfor må funksjonene tre frem og ta status over sitt ansvarsområde tydeligere enn tidligere.» (Haagensen 2018: 193).

Dette var en utfordring også i vår prosess, selv om vi jobber på et noe høyere nivå enn det som gruppen Haagensen skisserer her gjorde. Dette kan vi se i refleksjonen til videoscenografen i hennes masteroppgave:

«Det jeg derimot ikke hadde forventet før vi begynte, var hvor lang tid det faktisk tok å lage videomateriale før vi kunne eksperimentere med (sic: det), og hvor ukomfortabel jeg var med å skulle presentere og jobbe med halvferdige ideer til materiale. Det følte ikke godt nok om det ikke var perfekt [...]» (Bråthen 2016: 71).

Her er det for meg en tydelig mangel på trygghet hos videoscenografen som jeg ikke ble klar over omfanget av før jeg leste oppgaven hennes i ettertid. Dette kommer jeg tilbake til i analysen.

Dette leder meg over til spørsmål rundt status, makt, ansvar og autoritet i en slik prosess. Hvordan kan man sikre en god prosess uten å utøve autoritet som regissør? Dette var noe jeg tidlig syntes var vanskelig, og mitt ene faste holdepunkt var denne demokratitekingen. Dette leder meg over i det ene analysepunktet mitt som handler om leders kompetanse. Autoritet er også en kompetanse, spesielt hvordan man utøver dette uten å utøve makt.

«Autoritet/autoritær brukes synonymt med vold/voldelig og knyttes slik direkte til utøvelse av overgrep om individer og fellesskap.» (Aune 2017: 119)

Som det skrives her i forbindelse med forestillingen *Vår Frues Folk* så kan begrepet autoritet ofte komme med negative konnotasjoner. Dette var nok også noe jeg underbevisst var veldig redd for, siden dette ikke var noe jeg hadde reflektert særlig over på forhånd. Jeg kjente spesielt på dette i møte med livsbasert materiale. Det blir derfor flere forståelser av autoritet i vår forestilling, spesielt når materiale er erfart av deltakerne. Jeg har derfor hatt stor nytte av denne artikkelen hvor Aune beskriver autoritet i kreative prosesser. Her benytter hun seg også av Hannah Arendt som er en feministisk fenomenolog.

«Autoritet utøves verken gjennom påstand om årsak og virkning eller tvang gjennom korreksjon eller vold, men gjennom dialog og forhandlinger gjennom en prosess som utfyller et fenomen, her en teaterforestilling.» (Aune 2017: 119).

Her peker også Aune på viktigheten av ærbødighet, tillitt og ikke minst oppmerksomhet ovenfor deltakere. Det å tilrettelegge for dette som leder anser jeg derfor som essensielt. Hva gjør man som leder når det oppstår uenigheter? Haagensen sier i sin tekst om gruppeprosesser og faseinndeling i egenskap teater:

«Når medlemmene av ensemblet ikke var enige, og en beslutning allikevel måtte tas, utviklet det seg skjulte hierarkier og beslutningsstrukturer som var mye vanskeligere å identifisere og håndtere enn åpne strukturer (Heddon 2006). Hålogaland Teater avvirket den kollektive strukturen i 1985 og ansatte i stedet en teatersjef.» (Haagensen 2018: 183).

På et tidspunkt, under en felles veiledning der jeg, aktør, videoscenograf og våre respektive veiledere var til stede ble jeg også satt til veggs av en av mine medstudenters veileder. Hun mente at det at jeg var for motvillig til å utøve autoritet på dette tidspunktet i prosessen gjorde min medstudent vondt. Jeg hadde i etterkant en samtale med medstudenten og valgte da i samråd med henne å fortsette slik jeg hadde planlagt. Dette brakte likevel fram en refleksjon hos meg. Demokrati er ikke enkelt. Noen ganger kan det til og med være enklere og mer behagelig å bli fortalt hva man skal gjøre. Dette vil jeg snakke mer om i min analyse.

3.2 Autobiografisk materiale

Som nevnt i innledningen så ønsket vi å jobbe autobiografisk. Tanken rundt en bucketlist ble derimot ikke en realitet før etter en workshop vi hadde 22.08.2015 og 23.08.2015 (vedlegg 4 og 5). Her var vi interessert i hvordan ungdommer (da spesifikt jenter) så på deres egne liv i framtiden (se kapittel 1.1). I bytte gav vi dem også en innføring i Frantic

Assembly. I tillegg hadde vi 03.06.2015 en workshop med Bjørn Rasmussen i psykodrama (Rasmussen og Kristoffersen 2011). Her fant vi setninger hentet fra våre egne liv, hvor vi startet i 2003. Hva gjorde vi i 2003? Vi skulle plassere oss på et verdenskart og finne en replikk og en rekvisitt som representerte det året for oss, spesifikt en hendelse som var viktige for oss personlig (se kapittel 1.1 for beskrivelse og vedlegg 10 for replikker).

I løpet av denne workshopen ble mange av temaene utviklet. Vi analyserte replikkene våre og så at de handlet stort sett om de samme temaene: Vennskap, frykt, identitet, kjærlighet, sorg og forventning (vedlegg 11). Vi hadde alle levd liv og hadde erfaringer som vi følte vi kunne bidra med inn i tittelen *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*.

3.2.1 Hva er autobiografisk materiale?

«In this text, then, I am using 'autobiographical performance' to refer to work which foregrounds some aspect of a life-story, a bio. We might then assume that the 'auto' signals the sameness of the subject and object of that story: that is, the 'author' and 'performer' collapse into each other as the performing 'I' is also the represented 'I'.» (Heddon 2008: 8).

Når jeg snakker om autobiografisk materiale i denne oppgaven snakker jeg nødvendigvis om autobiografi i teatersammenheng. Dette er også et punkt i hvordan Haagensen velger å se devisingplattformen som helhet. Hun introduserer derfor disse to begrepene som tidligere er brukt i norsk devising kontekst: *livsbasert* og *egenskap* (Haagensen 2014: 249). Livsbasert fokuserer som sagt på personlige opplevelser som hovedsaklig kilde, mens egenskap fokuserer på annenhånds opplevelser og estetisk form. Jeg kommer til å snakke mer spesifikt om autobiografisk materiale i kapittel 3.2.

Likevel så vil kanskje noen argumentere for hvordan vårt stykke ikke er en hundre prosent autobiografisk forestilling siden det ikke bare er aktørens livshistorie som legges fram, og heller ikke alle som har lagt inn historier fungerer som aktører.

«However, one aim of this study is to challenge our assumptions about the 'genre' of autobiography since in practice autobiography typically becomes auto/biography, while the 'I' that performs and is performed is often strategically complex and layered. Given the collaborative nature of performance, this is perhaps unavoidable.» (Heddon 2008: 8).

Det er også derfor jeg har valgt å legge vekt på at det er materiale vi jobber med og ikke en *autobiografisk performance* (Heddon 2008). I vårt stykke handler det derfor mest om å hente inn historier fra våre levde liv og sette det inn i en tematisk sammenheng som ble til forestillingen *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*.

I tillegg har jeg så vidt tidligere nevnt viktigheten av *brennpunkt* og hvordan dette er noe vi var vant til å jobbe med i NTNUs teaterfaglige kontekst, da dette har vært en fellesnevner i de fleste produksjonene vi har satt opp ved NTNU.

«Tanken med et personlig brennpunkt er at de konseptene og forestillingene vi lager, må filtreres gjennom vår egen livsverden og erfaring. Kanskje er det når vi byr på oss selv, og våre egne sårbarhetspunkter legger seg som film over regikonseptet, at forestillingen kan åpne seg og berøre andre? [...] Det spørsmålet du skal stille, er: Hva er det med denne produksjonen, eller teksten, som berører meg så sterkt at jeg gidder å gjøre det?» (Rønning 2018: 142).

For noen har nok forestillingen vår virket innadvendt og egoistisk. «*Though the charges of egotistical, solipsistic and narcissistic are thrown at the 'self' of autobiographical performance, as we shall see this 'self' is contested terrain. Given the historical link between women and autobiographical performance, it might not be too cynical to suggest that the predominantly negative responses to the autobiographical form belie deeper prejudices.*» (Heddon 2008: 4).

Samtidig som forestillingen hadde materiale som spesifikt kom fra oss, så hadde vi også som nevnt i innledningen snakket med jenter i tenårene. Jeg ser derfor forestillingen og prosessen vår som en allegori på en evig søken etter identitet og en plass i verden som er et tema som mange på vår alder kjenner seg igjen i, spesielt kanskje kvinner.

Det var derfor viktig for oss å lage denne forestillingen. Selvfølgelig kommer ikke et slik valg uten sine utfordringer, men dette vil jeg skrive mer om i 3.2.4. Forestillingen høstet ikke bare gode resultater akademisk, men også mange gode tilbakemeldinger fra publikum som stort sett bestod av yngre studenter. På grunn av innhold og valg av spillested (Kafè Sito på Dragvoll) ble dette derfor en naturlighet.

Selv om forestillingen kom ut fra vårt autobiografiske materiale så var dette materialet såpass abstrahert at flere kunne kjenne seg igjen i det. Det som Haagensen nevner som *creative expression* (Haagensen 2014: 29) og etter min mening er det dette som problematiserer 'jeg-et' som Heddon skriver om (Heddon 2008).

3.2.2 Viktigheten av prosess for produkt

«This means that the aesthetic form is inextricably linked to the maker of the work, in that 'the content of the form is the artist' and her 'way of forming' is manifested within the creative product [...]». (Eco i Haagensen 2014: 82)

Som vanlig innenfor PaR så er altså rollene i en teaterprosess også sammensmeltet. Ergo, er prosessen et produkt av deltakerne og forestillingen et produkt av prosessen. Når vi valgte å jobbe med devised teater og i tillegg lage en forestilling la det føringer for hvordan prosessen vår kom til å se ut. Som tidligere sagt så hadde alle masterstudentene som deltok i prosjektet fullført sin bachelorgrad ved NTNU i samme årskull. Vi hadde altså kjennskap til en faseinndeling som vi brukte i DRA2002. Denne skriver Haagensen om i kapittel 7 i *Teaterproduksjon: Ti produksjonestetiske innganger* (Aune og Haagensen 2018: 179 – 198).

Jeg har tidligere nevnt at viktigheten av prosessen for produkt var et av mine analysepunkt da jeg startet med arbeidet mitt i DRA3192. Jeg mener dette har noe å si for hvordan jeg tar valg og fungerer som leder i en slik prosess.

På grunn av forskningsparadigmet jeg befinner meg i, og også min egen filosofi som menneske, så har jeg en sterk tro på en fenomenologisk tilnærming til prosessene. Dette er også en del av NTNUs utdanningskontekst da det er disse vitenskapsteoriene vi fikk undervisning i helt i starten av vårt masterløp. Jeg har altså troen på at man ikke kan gå utenfor seg selv. Jeg vil alltid være til stede i det jeg lager. Jeg (og vi) manifesterer i det kreative produktet.

3.2.3 Brennpunkt

Fra det tekstbaserte teateret er man godt kjent med konseptet om *brennpunkt*. Som tidligere nevnt i metodekapittelet (kapittel 2. Metode) så snakker til og med Nelson om *spark* som kan ses på som en form for brennpunkt i et forskningsprosjekt. Rønning sier dette i sitt kapittel i *Teaterproduksjoner*:

«Tanken med personlig brennpunkt er at de konseptene og forestillingene vi lager, må filtreres gjennom vår egen livsverden og erfaring. Kanskje er det når vi byr på oss selv, og våre egne sårbarhetspunkter legger seg som film over regikonseptet, at forestillingen kan åpne seg og berøre andre?» (Aune og Haagensen 2018: 142).

Brennpunkt er altså noe som ses på som essensielt for å tenne den flammen som må til slik at man skal gidde å gjøre det arbeidet som kreves for å komme fram til et produkt. For alle som har jobbet praktisk med drama og teater er nok denne *flammen* en ganske kjent følelse. Hvorfor skal man orke å legge ned så mye arbeid med mindre man virkelig *brenner* for det man holder på med.

Når vi da velger å iscenesette deler fra våre egenlevde liv er det kanskje naturlig at noen anser det som selvsentrert. Likevel vil jeg argumentere som Haagensen: «*If we consider the students as creators of not only aesthetic expressions but also as identity creators, it is easy to understand their desire for their creative project.*» (Haagensen 2014: 246).

Nå er studentene Haagensen her snakker om studenter som gjorde sine praksiser både med *egenskapt* og *livsbasert* materiale og alle (utenom en) var det hun referer til som 'normale' mennesker uten store personlige problemer. Det som kanskje brakte oss til et felles brennpunkt, i hvert fall fra min side, bortsett fra troen på hverandres kompetanse, var hverandres levde liv og søsterskapet som skapes ved å alle ha opplevd utfordringer i våre, sett i perspektiv, unge liv.

Sammen skapte dette et mål, og en historie, som vi kunne enes om og som alle sammen gikk inn med et brennende ønske om å fortelle, uavhengige av våre personlige forskningsprosjekter. Dette anser jeg som spesielt viktig i en gruppebasert produksjonsplattform.

3.2.4 Utfordringer med autobiografisk materiale

Med en produksjonsplattform som denne, der man blander kollektiv gruppeprosess og autobiografisk materiale, kommer selvsagt utfordringer. Spesielt med tanke på at vi ikke ville at forestillingen skulle bli til terapi eller innadvendt. Det var viktig at forestillingen fortsatt kunne ses på av andre som en kreativ opplevelse (Haagensen 2014: 25-29).

«The creative expression has a communicative aspect. [...] not only focus on their own internal making process but consciously create performances in order to communicate with an audience.» (Haagensen 2014: 29).

Selv om det Haagensen refererer til her er snakk om en studie gjort på studenter, så mener jeg den passer inn i dette prosjektet. Det å forvandle *lived experience* til *creative experience* var et av målene vi satte oss for prosjektet.

Det at vi ikke ville bli for private er mye av grunnen til at vi delte forestillingen og prosessen inn i seks tema: Vennskap, kjærlighet, identitet, sorg, frykt og forventning. Disse er alle generelle tema som de fleste kan hente egne opplevelser fra. Selv om det i hovedsak dreide seg om våre opplevelser så kan de fleste få en slags annenhånds eller

lånt opplevelse av å se det kunstneriske uttrykket (Haagensen 2014: 121). I tillegg så var dette også noe av grunnen til at vi valgte det kunstneriske uttrykket som jeg beskrev i 3.1.3.

Jeg har også diskutert bruken av fysiske innganger som estetisk distanse i kapittel 3.1.3. Det var også aktørens intensjon å bruke musikk som distanseskaping for hennes egen del i arbeidet med sitt eget autobiografiske materiale (Aspenberg 2016). Jeg følte tidvis på et ubehag ved å utøve autoritet og makt i forbindelse med noen andres autobiografiske materiale (Aune 2017).

4 Analyse

4.1 Når det private blir performativt

I dette kapittelet skal jeg beskrive og drøfte den skapende prosessen fra autobiografisk materiale til ferdig scenetekst jeg i rollen som regissør, opplevde som særlig utfordrende. Jeg kommer til å ta for meg mine tanker rundt dette med utgangspunkt i teori- og metodegrunnlaget jeg har gjort rede for i de tidligere kapitlene. Hovedfokus ligger på utfordringene jeg mener vi møtte. Jeg peker på metoder og beslutninger jeg syntes fungerte og deler erfaringene jeg gjorde meg i løpet av prosessen. I et tilbakeblikk reflekterer jeg rundt eventuelle løsninger jeg ville gjort neste gang.

4.1.1 Tre deltakere - mange fortellinger

Ved inngangen teaterprosjektet var jeg ikke klar over hvor krevende det å arbeide med autobiografisk materiale, kom til å være for oss og meg som mennesker. Jeg følte jeg hadde god kontroll på mitt eget levde materiale.

Det fantes vanskelig og traumatiske hendelser i min fortid. Den største var kanskje tapet av mitt søskenbarn. Vi sto hverandre nære og han døde plutselig bare 27 år gammel. Det andre var knyttet til kjærlighet; jeg nylig kommet ut av et voldelig kjærlighetsforhold. Jeg har slitt med depresjon siden jeg var 16 og gått i kognitiv terapi i perioder og etter dette kjærlighetsforholdet utviklet jeg også en angstlidelse. Dette ble jeg først klar over i løpet av produksjonsprosessen og på toppen av dette ble tanta mi alvorlig kreftsyk underveis i mitt masterløp. Jeg hadde med andre ord mange ytre påkjenninger som jeg fant det vanskelige å snakke om når jeg skulle delta i en forestilling basert på autobiografisk materiale. Dette var mitt private liv og i vår prosess var jeg regissør.

Likevel, jeg grublet mye over dilemmaet om hvor mye jeg skulle og kunne dele. Jeg ville ikke at dette skulle bli som en terapitime hos psykologen min. Jeg hadde i grunnen heller ikke tenkt mye over hvordan jeg ville reagere i møte med de andres autobiografiske materiale. At andres materiale skulle bringe fram følelser hos meg, hadde jeg ikke ofret mange tanker. At tema sorg skulle føles så nær og så akutt var overraskende, siden jeg følte at jeg var godt kjent med denne følelsen. Som regissør var jeg ikke forberedt på dilemmaene som oppstod i møte med de andre deltakernes sorg.

I det skapende kollektivet oppstod flere narrativer på ulike måter. Noen ble skapt og noen kom til syne i våre felles erfaringer i levd liv. På hver vår kant hadde vi opplevd ting som kanskje ikke er forbeholdt så mange andre på vår alder. Forestillingen vår ble på et tidspunkt beskyldt for å være litt navlebeskuende, men dette var noe av grunnen til at vi i utgangspunktet ønsket å gå inn i våre egne levde liv. Mange har bilder av dagens unge voksne eller ungdommer som selvopptatte og uten noen form for levde liv. Her vil jeg også peke tilbake til det Haagensen skriver om dette som jeg nevnte i kapittel 3.2.3. Sterke følelser som sorg og kjærlighet, som ofte uventet kommer til syne og erfares som regel i dramatiske situasjoner, er universelle. Det er dette mennesker har laget teater om siden tidenes morgen. Utfordringen min som leder var å lede transformasjonen av autobiografisk materiale og eierne av materialet til et estetisk uttrykk og en estetisk kommunikasjon med et publikum hvor resultatet ikke ble oppfattet som for privat.

Utgangspunktet for tema og narrativer var samtaler i møter mellom oss, workshop med tenåringer, men viktigst en workshop med professor Bjørn Rasmussen. Ved hjelp av en teknikk fra psykodrama, hjalp han oss med å hente ut egenlevd materiale (se kapittel 3.2).

Materialet rundt tema identitet framstår som lettest å bearbeide. Utgangspunktet var våre egne forventninger rundt å bli voksen, spesielt da vi var tenåringer, og dette var igjen utgangspunktet for workshopen med tenåringer helt i starten av prosjektet (se kapittel 1.1). Å trekke perspektivet bakover og undersøke det gjennom perspektivet til dagens tenåringer, skapte en helt annen distanse enn arbeidsformer vi tok i bruk seinere. Basert på metoden og dette materialet lagde vi også *bucketlisten* (vedlegg 9) vår og dette var en ganske lett og morsom øvelse. Dette var identitetsmarkører som vi ønsket å påføre oss selv. Dilemmaene oppsto når vi begynte å snakke om de *ufrivillige identitetsmarkørene*. Hva var det i livene våre som hadde formet oss som mennesker som vi ikke hadde forutsett da vi var barn?

Det mest utfordrende for meg som regissør var en av aktørens minne knyttet til å miste sin lillebror. Til undersøkelsen av bidro jeg med erfaringer rundt dødsfallet til søskenbarnet mitt bare 27 år gammel. Begge var uforutsette dødsfall hos mennesker som ikke er i alderen der man kan forutse at dette skal skje. Mye av dilemmaene rundt iscenesettingen av det private kom i forbindelse med disse to narrativene og jeg kommer tilbake til dem seinere i dette kapitlet. Her behandler jeg også dilemmaer knyttet til mitt narrativ om å leve med en psykisk og til tider fysisk voldelig person.

Den største og viktigste diskusjonen vi hadde før vi startet prosessen, var at arbeidet autobiografisk materiale, ikke skulle bli egenerapi eller bli så privat at det ikke kunne kommunisere med publikum. Det var derfor viktig for oss å finne felles brennpunkt i de ulike temaene og helheten i *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25* og å transformere en felles opplevelse av et brennbart materiale gjennom en form som fikk det til å snakke med publikum. Felles brennpunkt i form av egen identitetsskaping, det å bli voksen, det å skulle lage et liv og gå gjennom alle disse boksene som man må fylle for å bli ansett som et vellykket voksent menneske. Det at de fleste på vår alder føler at de så vidt har hodet over vannet mens de navigerer nye terreng og skal stå på egne bein, og alt det uforutsette som ingen fortalte deg kunne komme til å skje.

For å ivareta forståelsen av demokratisk ledelse, var vi bestemt på å ha såkalt flat struktur i prosessen. Vi organiserte det autobiografiske materialet rundt 6 hovedtema:

- Kjærlighet
- Identitet
- Sorg
- Forventning
- Vennskap
- Frykt

Dette hjalp oss til å strukturere materialet, samtidig som vi fikk et felles mål å jobbe mot. I det konkrete utprøvningsarbeidet med et tema, ble det opp til hver enkelt å bidra med materiale fra eget liv som kunne passe inn i temaet. Demokratisk, inkluderende holdning skapte en av bekymringene tidlig i prosessen:

«Hvor fast skal jeg være, hvor flat skal strukturen være. Føler at etter første prøve så blir det etterlyst mer struktur? Etter at vi ble enige om å holde den så flat som mulig? Er det en pekepinn på at folk vil jeg skal ta mer styring? Hvor mye ledelse er for mye ledelse? Hvor mye er for lite?» (Refleksjonsnotat 30.08.2015).

Jeg organiserte prøveplanen med tanke på de 6 hovedtemaene (vedlegg 8). Det var ikke eksplisitt tenkt at hvert tema skulle ha en egen sekvens i forestillingen, men det vi var klare over var at det skulle bli prøver som var koblet til dem. Prøveplanene var også viktige slik at alle kunne komme med det de ville bidra med til prøvene, dette for å overholde en demokratisk prosess der alles stemmer ble hørt. Her kommer det også at prosess er styrende for produkt tydelig fram. Dette var ikke noe jeg nødvendigvis reflekterte over som leder, men på grunn at de tematiske prøvene ble det naturlig nok en utvikling av sekvenser som fikk egne scener i forestillingen (vedlegg 1). Også det at vi jobbet med en *bucketlist* som er punktvis gjorde nok at det var enkelt for oss å ty til denne som bindeleddet i forestillingen og derfor gav det ferdige produktet sin form, men også navnet *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*.

Narrativene som kom fram i denne fase av prosessen handlet stort sett om traumatiske hendelser. Dette erfaringer fra voldelige forhold, problemer rundt mental helse, men kanskje det som ble oppfattet som mest kritisk; narrative rundt død.

Hovedtemaene rundt narrative om død var aktørens minne rundt at hennes egen lillebror døde, representert gjennom replikken «Sasha har drukna» i Sorgen (vedlegg 1, tale punkt 1). Det andre narrative handlet om min traumatiske opplevelse rundt det å miste mitt søskenbarn da han var 27 år gammel, representert i replikken «Skal vi poppe popcorn?» (vedlegg 1, tale punkt 2).

4.1.2 utfordringer for ledelse og leder

Som leder kjente jeg på mye frykt i løpet av prosessen. Ikke bare i møte med andres autobiografiske materiale, men også i møte med mitt eget. To av temaene, kjærlighet og sorg ble særlig utfordrende for meg. Til tema kjærlighet brakte jeg inn min historie om å leve i et 7 år langt forhold preget av psykisk og fysisk vold. Dilemmaet var; hvor mye plass skulle jeg som regissør gi til mitt eget autobiografiske materiale?

I workshopen med Rasmussen kom tema særlig til syne i de følgende replikkene:

2011 – teip: «Du e for sliten til å være snill med mæ?»

2012 – saks: «Det går bra ...»

2013 – Kort: «Æ får ikke til å spise»

2014 – Bok: «Æ ska begynne å sett mæ sjøl først»

Det var kun replikken «Du e for sliten til å være snill med mæ?» som til slutt ble med i forestillingen, mest fordi at det var denne aktøren og medskuespilleren naturlig improviserte med da vi jobbet med tema og prøven som utviklet scenen Kjærlighetsskogen (vedlegg 1).

Replikkene viser min personlige reise i det som var de mest turbulente årene i mitt forhold. I dag vet jeg etter en tid i terapi, at jeg mest sannsynligvis har utviklet en form for post-traumatisk stress-lidelse. Dette visste jeg ikke under prosessen. Ettersom erfaringene ikke var bearbeidet og satt ord på var det vanskelig for meg som leder, men også som medlem av gruppen, å snakke om dette med de andre deltakerne. I tillegg grublet jeg mye over hvor stor plass jeg og mitt materiale kunne ta i forestillingen vår uten at det ble overveldende for de andre. Jeg ville ikke dytte mine narrativer inn i prosessen på en slik måte at de andre følte at jeg brukte min autoritet som regissør til å overta historiene som skulle formidles. Det nok lettere for meg å sette meg tilbake å observere at aktøren tok kontroll over sitt autobiografiske materiale. Det var også tross alt aktørens kropp som skulle gå gjennom og presentere dette.

En faktor til som holdt meg tilbake var at narrativer rundt psykisk og fysisk vold for mange er ganske tabubelagt. Jeg ville ikke at dette skulle bli en forestilling om hun som ble mishandlet på samme måte som at aktøren ikke ville bli «jenta som mistet broren sin» (Aspenberg 2016: 50). Jeg tror derfor jeg ubevisst, når jeg presenterte dette materialet for de andre i gruppa, la et symbolsk slør over det. Jeg tror innerst inne at jeg var klar over at dette materialet ikke var gjennomreflektert og tilbakelagt. Jeg delte mye og de visste at det var dette det handlet om. Likevel, for å framstå som en tydelig og trygg leder, holdt jeg de andre på en armlengdes avstand. Hit, men ikke lenger, på en måte som forteller om at dette har hendt, men det plager ikke meg mer. Du kan få materialet mitt, men først etter at jeg har tilslørt det estetisk. Råmaterialet skjuler jeg.

Jeg tror denne strategien førte til at jeg gikk glipp av å utforske flere, spennende estetiske vinklinger. På samme måte som jeg lot aktøren ta kontroll over sitt materiale, tok jeg kontroll over mitt eget. Dette kan sies å være demokratisk; deltakerne skal eie sitt materiale og selv sette grensene. Kanskje hadde det hjulpet om de andre hadde vært mer pågående og spurt om dette. Jeg tror definitivt det hadde hjulpet om jeg hadde vært på et annet sted i den personlige bearbeidingsprosessen.

Til tema sorg brakte aktøren inn sin erfaring av å miste sin lillebror. Mens aktøren iverksatte sine strategier for å oppnå estetisk distanse til sitt materiale, var det vanskelig for meg å se hvor traumatisk eller ikke traumatisk det ville være henne i situasjonen. Dette kom fram til første prøven hvor vi skulle jobbe med temaet sorg (vedlegg 8, prøveplan uke 39) som senere ble til Sorgen i forestillingen. Dette var en prøve flere av oss hadde gruet oss til.

Å finne en inngang til å instruere dette egenlevde materialet ble en utfordring for meg. Jeg følte meg som en utenforstående tilskuer. Jeg tenkte ofte at jeg var redd for hva som kom til å skje dersom jeg presset og utfordret henne for mye eller kom med forslag som føltes som respektløst ovenfor dette sorgfylte, autobiografiske materialet. Aktøren reflekterer over hvordan hun er bevisst viktigheten av at det er hun som velger musikken som hjelper henne med å få distansen hun trengte i sorgsekvensen der tapet av broren sto helt sentralt:

«Every Planet We Reach Is Dead [red. navnet på sangen i sekvensen] er en sang jeg pleier å høre på når jeg løper, en aktivitet som er helt uavhengig av den gitte situasjonen som skulle representeres. [...] I stedet for å underbygge den traumatiske situasjonen som skulle gjengis, brukte jeg en sang jeg assosierer med noe jeg liker å gjøre og samtidig driver meg fremover.» (Aspenberg 2016: 50-51).

Selv om aktøren bedyret at hun ønsket å bruke replikken, var det fortsatt en del av meg som regissør som var redd for å gjøre det.

«Da replikken kom under workshopen, snakket vi lenge om dette var en replikk jeg var komfortabel med å bruke, da den omhandler en vanskelig tid i livet mitt. Jeg ønsket å bruke den videre.» (Aspenberg 2016: 49-50).

Jeg ønsket at forestillingen skulle kommunisere med publikum uten å bli dramaterapi. Samtidig var aktøren og jeg venner, og jeg likte ikke å se at en av vennene mine potensielt skulle kunne ha det vondt. Derfor var jeg lite villig til å presse for hardt. Dette ble et etisk dilemma i landskapet mellom vennskap og profesjonalitet.

At aktøren valgte sin egen musikk tror jeg hadde mye å si. Selv om hun følte at hun hadde høy grad av kontroll og tok opp «kampen» med maktesløsheten i situasjonen var ikke dette noe jeg nødvendigvis visste kunne skje. Aktøren reflekterer over spørsmålet om kontroll og jeg tror at dersom jeg hadde hørt denne refleksjonen på forhånd hadde jeg våget mer i møtet med henne og hennes personlige traume (Aspenberg 2016: 49-52). Hun skriver også:

«Om Ragni hadde kommet med en sang, tror jeg dette hadde blitt feil. Når det kommer til akkurat en slik situasjon, er det først og fremst aktøren som må få tale sin sak, når det er hen som skal oppnå den estetiske distansen.» (Aspenberg 2016: 73).

Aktøren var også ansvarlig for valg av musikk. Siden dette skulle være en likestilt demokratisk prosess hvor alle skulle ta ansvar for hver sin oppgave var viktig for meg å ikke trampe på territoriet til samarbeidspartneren.

I motsetning til aktørens materiale, var mitt eget materiale knyttet til søskenbarnets død, mye enklere å håndtere. Der følte jeg at jeg i hovedsak satt med kontrollen, samtidig som det ikke var meg selv som skulle gestalte det fysiske og verbale uttrykket. Dette skapte en distanse mellom det private materialet og det performative uttrykket som jeg tidvis var veldig redd for at aktøren ikke skulle kunne oppnå med sitt eget materiale. Replikken: «Sasha har drukna» er mye mer akutt og rå enn min replikk knyttet til mitt minne: «Skal vi poppe popcorn». Jeg var redd for at det skulle virke for utleverende for aktøren selv om vi ikke på noe tidspunkt i løpet av forestillingen nevner hvem Sasha er. Her finner man bare drypp om at dette er noen som betød noe for den som mistet ham.

Samtidig er «Skal vi poppe popcorn» (vedlegg 1, Sorgen) en replikk som står ut i mitt hode, etter som det var dette jeg husker at jeg sa den kvelden søskenbarnet mitt døde. Det var et uttrykk for mitt sjokk og min måte å håndtere en spesifikk sorgprosess på, men dette er ikke noe publikum eller deltakerne i visningsseminarene nødvendigvis visste. Jeg følte derfor at jeg ikke behøvde å utlevere meg selv like mye som aktøren. I tillegg til at det ikke var min egen kropp på scenen.

Jeg tror derfor at selv om denne replikken var vond for meg, så var mitt ønske om å framstå som en tydelig leder, og å ikke ta for mye plass, større enn nødvendigvis å få tvunget gjennom mine narrativer. Min sorg fikk plass i aktørens oppgjør. Ved hjelp av øvelser fra Frantic Assembly sitt repertoar, koreograferte vi oppgjøret til å ligne en boksekamp. Jeg skulle ønske at jeg hadde turt å gå lenger.

4.1.3 Muligheter og løsninger

Underveis hadde vi en del samtaler om hvordan vi skulle løse dilemmaet rundt aktørens materiale knyttet til sorg. Produktet, forestillingen *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*, fikk en svært god vurdering og jeg synes kanskje scenen *Sorgen* er den sekvensen som fungerer best. Jeg sitter allikevel igjen med tanker om hva som kunne skjedd dersom vi gikk lengre. Hva om jeg pusha hardere, gravde dypere, og hva om vi hadde vært på et annet punkt i livet når vi arbeidet med dette materialet?

Som leder tok jeg nok veien som var enklest for meg selv. Jeg gikk inn i prosjektet med et tydelig utgangspunkt om at prosessen skulle være demokratisk. Det var derfor veldig enkelt for meg å si at aktøren skulle ha ansvar for prøven som inneholdt hennes sorgmateriale. Dette fungerte godt, fordi aktøren delte denne innstillingen og kom veldig godt forberedt til prøven. Hun hadde en klar og tydelig visjon for hva hun ville få til og hun hadde valgt musikk som skulle stå til sekvensen med omhu slik at hun oppnådde sin estetiske distanse.

«I stedet for å underbygge den traumatiske situasjonen som skulle gjengis, brukte jeg en sang jeg assosierer med noe jeg liker å gjøre og samtidig driver meg fremover.» (Aspenberg 2016: 51).

Her var jeg mest en observator og kom kun med respons i forhold til det estetiske uttrykket i prøven. Vi hadde bestemt at vi skulle illustrere forskjellige faser i sorgprosessen som benektelse, sinne, forhandling, depresjon og aksept, og det lettere for meg å lede prosessen helt med fokus på det fysiske uttrykket, å skape en koreografi ved hjelp av Frantic Assemblys teknikker *rundt, ved, gjennom og dansende hender* (Graham og Hoggett 2008).

Dette grepet fungerte godt, da det gav koreografien en retning. Spesielt siden dette var materiale som var såpass traumatisk var det godt å ha en struktur å jobbe med. Dette fungerte antageligvis, i tillegg til andre grep, som en form for distansering.

Et annet grep for å hjelpe aktøren med distanseringen, var at jeg la selve gestaltningen av sorgen på medskuespilleren. Han var den som fikk trøst i sekvensen og ved slutten sier: «Sasha har drukna». Aktøren spiller i mindre grad sin egen traumatiske opplevelse. I stedet ble det som om aktøren gav seg selv trøst, tok vare på seg selv i en estetisk sekvens.

Jeg skulle ønske vi snakket mer om autoritet og hva demokrati betød for oss som gruppe. På dette tidspunktet var dette noe vi hadde veldig lite teori om, spesielt på et mer politisk nivå. Aune skriver følgende:

«Autoritet utøves verken gjennom påstand om årsak og virkning eller tvang gjennom korreksjon eller vold, men gjennom dialog og forhandlinger gjennom en prosess som utfyller et fenomen, her en teaterforestilling.» (Aune 2017: 119).

Denne typen tenkning om autoritet hadde jeg lite kunnskap om da vi gikk inn i vårt prosjekt. Aune skriver ut fra et prosjekt basert på autobiografisk materiale og setter ord på et forhold som var høyst aktuelle i vår prosess (Aune 2017). Som leder i en slik prosess må man være på hvordan man behandler både materialet og de medvirkende.

Som leder synes jeg dette var krevende, både fordi aktøren og videoscenografen er mine

venner, men også fordi jeg ikke vil påføre andre smerte ved å utøve autoritet som kan oppfattes som *vold*. Dette kom fram i en situasjon helt i av slutten av prosessen.

Videoscenografen, aktøren og jeg hadde et møte med våre respektive veiledere. Under dette møtet så ble det kommentert at jeg ikke tok tilstrekkelig styring og at dette gjorde arbeidet vanskelig for en av det andre. Jeg var veldig klar på at jeg ønsket en åpen, demokratisk prosess med flat struktur helt til slutten, men det ble stil spørsmål om dette valget gjorde en av de andre deltakerne vondt.

Dette tvang fram en samtale i kompaniet om kunstnerisk ledelse av prosjektet. I etterkant av dette møtet hadde jeg, videoscenografen og aktøren et møte bare oss tre hvor jeg spurte direkte om dette var tilfelle. Det ble kommunisert at hun også syntes at prosessen var vanskelig, men ville fortsette slik jeg hadde planlagt. Som sagt, så gjort. Jeg tror det at dette dilemmaet ble løftet fram av veilederen var viktig, for dette var ikke noe jeg hadde spurt direkte om. Det tvang oss til å ha en samtale etterpå og vi fikk snakket om situasjonen og gjennomført eksamen.

4.1.4 Transformasjonen til performance

20-årene var for meg de mest identitetsskapende i hele mitt liv. Det tror jeg det er for mange. Det var her brennpunktet rundt vår forestilling kom. Det eneste vi hadde til felles da vi startet, var at vi ville jobbe med autobiografisk materiale og at vi ville jobbe devised.

Det startet med en eplebit. Christine, aktøren, kom inn døra på universitetet. Hun hadde noe å fortelle. Kvelden i forveien så hadde hun satt en eplebit i halsen. Alene i leiligheten sin hadde hun prøvd å utføre Heimlich-manøveren på seg selv mens katten Sjur lå og stirret på henne. Helt alene hadde hun tenkt for seg selv med eplebiten i halsen: «Nå dør jeg. Nå dør jeg og det er ingen som kommer til å finne meg med en gang.». Dette førte til en form for dødsangst og en pakt mellom oss studenter at dersom noen av oss ikke møtte opp uten å ha sagt ifra, skulle vi ringe for å sjekke at de ikke hadde «satt en eplebit i halsen». Dette var noe jeg, i midten av 20-årene og rett ut av et langvarig forhold, kjente meg igjen i. Jeg bodde alene og om jeg uventet skulle dø var det ingen som ville funnet meg. Det hjalp nok heller ikke at NRK i samme tidsrom hadde publisert en artikkel om en ung kvinne i London som hadde ligget død i årevis i leiligheten sin uten å bli funnet.

Selv om vi kanskje ikke visste det, skulle dette bli starten på en forestilling om identitet, identitetsutvikling og identitetsmarkører. Hva vil man være og hva formes man til å bli gjennom ytre påkjenninger. Som en elv som stadig blir mer og mer snirklete ettersom vannet eroderer jordmassen langs kantene.

Resultatene vi fikk på forestillingen viser at et kvalifisert publikum vurderte det slik at vi i stor grad lyktes med å transformere vårt autobiografiske materiale til en performance. Min forståelse av demokratiske gruppeprosesser endret seg nok ikke i løpet av prosessen. Ny forståelse har kommet først etter gjennom endring av problemstilling og denne skriftlige refleksjonen. Jeg har vridt og vendt på disse situasjonene, dilemmaene og ubehaget jeg følte alene og i samtale med veileder. Jeg har nå en mer konkret forståelse av hva *demokrati* og *autoritet* betyr i slike prosesser (se underkapittel 4.1.5). Dette hadde hjulpet meg mye i prosessen med å forklare hva min intensjon var og

hvorfor dette hadde stor betydning både for prosessen og produktet. Dette tror jeg ikke jeg gjorde godt nok.

Til syvende og sist har jeg sterk tro at det å leve som menneske, spesielt som kvinne og å lage kunst av hvordan det er å være kvinne i dagens samfunn, er politisk. Det å velge en demokratisk gruppeprosess med flat struktur er et politisk valg. Vi valgte ikke eksplisitt å lage en feministisk forestilling, men som nevnt i *fenomenologisk tankegang* så kommer man ikke utenom seg selv og vi kommer ikke utenom at dette er en forestilling laget av tre kvinner og om deres autobiografiske materiale.

«Focusing too heavily on this point in [women's] theatre and performance, however, risks overlooking the fact that all creative production (regardless of gender) is always in some way 'autobiographical' and implicitly confirming the traditional view that [men's] work is by contrast 'more universal, or at very least, has a greater scope in its implications.» (Aston and Harris 2008: 15).

Jeg tror på den siden ikke nødvendigvis at forestillingen vår er politisk, men jeg tror det å leve som kvinnelig kropp (eller hvilken som helst marginalisert gruppe) i vårt samfunn er politisk.

4.2 Problemet med kompetanse

4.2.1 Utgangspunktet

Det er vanskelig å tegne opp grensene for det jeg ser som nybrottsarbeid i prosjektet. Ingen av oss hadde anvendt autobiografisk materiale i teaterproduksjon tidligere. I ettertid reflekterer jeg over at denne typen kunstproduksjon ikke krever bare teaterfaglig kompetanse. Det kreves en viss form for personlig modenhet. Med personlig modenhet mener jeg ens erfaringsbaserte evne til å bearbeide sorg, leve med egne traumer og uttrykke dette på en måte som ikke oppleves som innadvendt, selvmedlidende eller privat. Derfor skriver jeg snakker om en todelt kompetanse i denne delen av analysen. På den ene siden er den teaterfaglige kompetansen, som jeg anser som lettere å måle i forhold til kvalitet. På den andre siden personlig kompetanse, jeg opererer altså her med et bredt kompetansebegrep. I dette legger jeg evnen til selvinnsikt. Selvvinningsikt på teaterfaglig kompetanse er et aspekt. Et annet er selvinnsikt i eget følelsesliv og hvordan du reagerer i situasjoner når du opplever utfordringer, motstand eller kritikk. Eller hva traumatiske hendelser som død og vold gjør med deg som person.

Når det kommer til min egen personlige kompetanse så har jeg siden jeg var 16 år gammel gått i kognitiv terapi. Dette tror jeg er viktig i forbindelse med hvordan jeg håndterer og bearbeider mine egne traumer. Mange av mine terapeuter har sagt til meg gjennom årene at «alle har godt av litt terapi, for mennesker flest vet veldig lite om sine egne følelsesliv og vi er alle generelt ikke så veldig gode til å håndtere det». Jeg har redegjort for min teaterfaglige kompetanse, min *know-how* i kapittel 1.2. At jeg har teaterfaglig bakgrunn fra flere studiesteder ved forskjellige deler av landet, har hjulpet meg til å oppnå i allsidighet. Etter mange års erfaring har jeg klar over mine styrker og svakheter og at disse ikke helt kan skilles fra personlig kompetanse. Utgangspunktet for kompaniets felles teaterfaglige kompetanse er også kort gjort rede for i kapittel 1.2. Den felles bakgrunnen og min personlige kompetanse blir viktig som bakteppe for utfordringene jeg møtte som leder.

I et møte i starten av prosessen avklarte vi forventningene vi hadde for egen del og til hverandre og vi gjorde rede for hva vi ville ha som forskningsområde i prosjektet. Dette satte føringer for det videre samarbeidet i kompaniet. Det jeg tror vi tok for gitt at vi hadde god nok forståelse av og kontroll på kompetansene våre. Vi gikk i samme masterprogram og hadde gjennomført et praktisk-teoretiske emne sammen tidligere. Under denne prosessen var alle opptatt av å støtte hverandre og vi forsto at det var veldig viktig i gjennomføringen. Å ha mulighet til å ha en lignende støtte i dette prosjektet, gjorde at vi ble mer motiverte for å samarbeide. Vi hadde oppnådd noenlunde lik akademisk diskurs og erfart verdien av samhandling. En grundig kompetansekartlegging ble ikke prioritert.

Vi valgte hverandre og gikk frivillig inn i den gruppebaserte produksjonen. Jeg hadde stor respekt for de jeg skulle jobbe med, og den relativt like studiebakgrunnen gjorde at jeg følte meg tryggere.

Vi brukte flere forskjellige grep og metoder for å få gruppeprosessen til å fungere og være så kreativ og reflekterende som mulig; møter, prøver på gulvet, diskusjoner med veiledere hver for oss og sammen og visningsseminar med kritisk responsprosess (Aune 2018: 223- 242).

Jeg undervurderte betydningen av forståelse for og innsikt i den kollektive og personlige kompetansen. Jeg kjente begge samarbeidspartene; både videoscenografen og aktøren fra før, og anser dem som mine venner. I denne situasjonen handlet det imidlertid om at jeg skulle være kunstnerisk leder. Da var ikke mine kunnskaper om deres personlige kompetanse som samarbeidende venn eller medstudent, tilstrekkelig utfyllende.

4.2.2 En sammensatt gruppeprosess

Jeg har allerede snakket litt om kompetansekartleggingen vi gjorde. Jeg kommer ikke til å ta for meg denne delen av prosessen videre, men heller i dette kapitlet sette søkelys på selve *produksjonsstadiet* (se kapittel 1.1.1). Med *produksjonsstadiet*, eller *stadie 3* hos Oddey (Oddey 1994: 153), er stadiet der man har de fysiske prøvene på gulvet og produserer materiale.

Prøveplanen inneholdt fastsatte prøver for utvikling av det autobiografiske materialet til scenetekst. Møter gjennomførte vi underveis etter som vi følte at vi trengte det og tid og sted var ikke slike strukturert som prøvene på gulvet. Visningsseminarene med inviterte veiledere, andre forelesere og medstudenter, avtalte vi etter som vi hadde noe ting å vise og får respons på.

Til prøvene på gulvet satte jeg ned et krav til videoscenograf og aktør om å bidra med materiale til prøven. Dette materialet brukte jeg, i tillegg til mitt eget materiale, til å forberede prøvene. De andre deltakernes materiale og innspill skulle passes sammen med valgte øvelser og rekkefølger. Mangel på tilbud av ideer og materiale skapte den første ordentlige konflikten. Uten materiale endte jeg ofte opp med å improvisere. Etter hver prøve på gulvet hadde vi utsjekk hvor aktør, videoscenograf og medskuespiller kunne fortelle meg om sine refleksjoner rundt prøven vi nettopp hadde. Flere av dem brukte denne utsjekken til å komme med ønsker til meg som leder om forbedringer eller ønsker for neste prøve. Ingen av oss hadde utvikling av tekst som del av sin forskningsinteresse, men nå falt dramatikerfunksjonen med å produsere scenetekst som kunne brukes i prøvene på meg.

Jeg hentet inn bidrag i form av replikker fra workshopen med Rasmussen, fra sangtekster og tekst improvisert fram i prøver. Jeg bearbeidet mye av det autobiografiske tekstmaterialet, ved hjelp av *verbatim metode* (Hammond og Steward 2008). Jeg eksperimenterte også med å produsere tekst selv, men ettersom jeg ikke er så glad i mye tekst, benyttet jeg ikke mye av dette.

I stadie 3 og 4 (produksjonsstadiet) arbeidet vi både i prøver hvor vi produserte nytt materiale og prøver hvor vi bandt sammen sekvensene. Gjennom prosessen har jeg også introdusert begreper for å beskrive framdriften i prosessen. Disse bruker jeg konsekvent ovenfor de andre deltakerne.

For å beskrive vår prosess valgte jeg å skille klart mellom begrepene *stadier* og *faser*. Dette var et valg jeg gjorde på bakgrunn av at jeg hadde erfaring med denne begrepsbruken fra tidligere undervisningssteder. Dette var altså et begrepsapparat som jeg var godt kjent med, men som var nytt for de andre deltakerne i gruppa da de stort sett hadde jobbet med å beskrive alt som faser (det jeg betegner som *stadier*). De andre deltakerne var vant til å bruke begrepet faser der jeg har valgt å bruke stadier, så dette var en omstilling for dem, men jeg føler å skille mellom disse to begrepene tydeliggjør

prosessen og strukturerer for hvordan jeg hadde tenkt å drive det framover. Jeg hadde brukt disse begrepene i tidligere produksjoner med stor suksess.

Oddey skriver om *stage 1, stage 2, stage 3, og stage 4* som er kjente begreper innen devising (Oddey 1994: 152-153). Disse stadiene, som jeg har valgt å oversette det til, ses på som mål på hvilke spørsmål som man bør besvare underveis i prosessen. Samtidig er det viktig å presisere at devising er fleksibelt og ingen av stadiene trenger å komme i den rekkefølgen som Oddey beskriver (Oddey 1994: 154).

I begynnelsen, høsten 2014, så bevegde vi oss mellom stadie 1 og 2 (Oddey 1994: 152-153). I stadie 3 kom medskuespilleren inn i prosessen og vi begynte med prøvene, eller produksjonsstadiet som jeg har nevnt tidligere. Etter dette bevegde vi oss mot stadie 4. Der stod vi og vippet mellom stadie 3 og 4 fram til omtrent en uke før eksamen. Her bevegde vi oss inn i et *presentasjonsstadie* som ikke er nevnt i Oddey, men som Cohen beskriver godt (Cohen 2011: 175-190).

I tillegg til begrepet om stadier introduserte jeg også *faser*. Disse fasene beskrev framdriften i gruppeprosessen. Jeg skilte fasene i to, *divergent fase* og *konvergent fase* (Lerdahl 2007: 57).

Jeg brukte disse fasene for å beskrive åpning og lukking i forhold til de kreative prosessene i de forskjellige stadiene i det kollektive arbeidet. Jeg gjorde disse fase-skiftene ofte, og var veldig bevisst dette valget i vår prosess (vedlegg 18). Ross beskriver en modell i sin bok (Ross 1978: 109). Han beskriver prosessen som en spiral hvor du divergerer etter hver konvergeringsfase og koker det ned til du sitter med essensen. Jeg valgte å følge Ross' modell da jeg var kjent med denne fra bacheloroppgaven min.

4.2.3 utfordringer og dilemmaer for ledelse og leder

I dette kapitlet kommer jeg til å beskrive og drøfte noen situasjoner som illustrerer de utfordringene jeg møtte i forbindelse med kompetanse som leder.

Kompetansekartleggingen vi gjorde var ikke var tilstrekkelig og at dette fikk ringvirkninger i hele prosessen. Dette ligger da som et bakteppe til de andre situasjonene jeg kom ovenfor.

Den store utfordringen jeg møtte i forbindelse med profesjonell kompetanse var intermedialiteten. Vi hadde en intensjon om at *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25* skulle være en intermedial forestilling der fysikalitet, musikk og videoscenografi skulle snakke sammen. Jeg vil si at forestillingen vår hadde flere tekstlige lag (her snakker jeg om tekst i form av fysisk uttrykk, faktisk scenetekst, musikk og video), men den oppnådde ikke den intermediale kvaliteten vi ville ha. Dette fordi de forskjellige tekstlighetene ikke var likestilte og ofte fortalte de forskjellige lagene samme historie.

«I noen tilfeller handler det rett og slett om at jeg som visuell designer ikke hadde laget prosjeksjoner som jeg syntes tilførte noe, eller som passet med det budskapet eller den stemningen vi villet få frem med den enkelte sekvensen.» (Bråthen 2016: 50).

Mye av dette handlet om teknisk kompetanse. Ta for eksempel videoen med lappespising, som etter min mening, ble den mest tydelige i forestillingen. Dette var videoen der man ser aktøren holde opp lapper med punkter fra bucketlista med de 100 punktene som skulle fullføres før man blir 25. Som kontrast hadde vi også videoklipp der

aktøren «gulper» opp lapper med de tingene som hadde skjedd oss som var uforventet, for eksempel: «Miste en venn».

«De hvite lappene i videoene reflekterte for mye lys, noe som ble veldig tydelig da videoklippene ble spilt av på det store bakteppet, og dette gjorde dermed at skriften som viser punktene til en viss grad uleselige for publikum.» (Bråthen 2016: 54).

Dette er en refleksjon som videoscenografen gjorde. Dette peker på at de tekniske kunnskapene rundt videoprojisering i gruppa ikke var godt nok kartlagt av meg som leder. Kunne jeg ha forutsett disse problemene? Kanskje skulle vi ha hatt en mer grundig gjennomgang med en veileder før vi tok fatt på det vi tenkte skulle være en relativt enkel ting å få til. Hadde vi løst filmingen av råmaterialet teknisk bedre ville nok projiseringen vært mer vellykket (Bråthen 2016: 56).

Dersom jeg som leder hadde greid å tilrettelegge bedre som leder, så kunne sikkert mye av dette ha blitt unngått.

«Fordi forestillingens partitur ikke ble satt sammen parallelt av alle elementene sekvens for sekvens, inkludert videomaterialet, fikk jeg ikke oversikt over både den helhetlige dramaturgiske tankegangen og enkelte av sekvensenes oppbygging før mot slutten av prosessen. Dette var i seneste laget, og jeg måtte være kreativ og tilpasse videoklippene jeg hadde til det innholdet vi hadde jobbet frem gjennom de andre elementene.» (Bråten 2016: 40-41).

Som leder synes jeg spesielt det videoscenografen belyser i sitatet over var vanskelig. Som leder hadde ikke jeg heller full oversikt over den helhetlige dramaturgiske tankegangen. Dette er nok noe av fallgruvene på å ha en prosess med så flat struktur. Jeg som leder ville ikke ta for mye styring og fortelle de andre den dramaturgiske helheten. Mitt mål var at vi skulle legge veien mens vi gikk. Det var derimot de første øvelsene vanskelig i gruppa, da jeg merket redselen for å stå i de ukjente og divergerende fasene. Dette er vanlig, og konvergens er alltid enklere å håndtere fordi det føles trygge.

Jeg som leder var klar over at dette ofte er et problem og kunne lagt til rette for en åpnere kommunikasjon. Var det også muligheter for at vi kunne ha utviklet den tekniske kompetansen som krevdes for å få dette til bedre underveis? Dette er spørsmål jeg burde stilt meg og forutsett som leder i en slik prosess.

Den andre utfordringen jeg vil ta for meg i denne analysen er spørsmålet rundt personlig kompetanse. Jeg hadde som sagt tidligere bedt både aktør og videoscenograf å sende meg materiale som de ville eksperimentere med på prøvene. Gjerne også hvordan de hadde tenkt at det skulle brukes. Hos aktøren fikk jeg hele tiden tilsendt mye musikk, men etter hvert som prosessen beveget seg framover så begynte jeg å savne materiale fra videoscenografen.

Jeg prøvde å hjelpe henne, og gi henne tips, blant annet med å foreslå videoen med lappespisingen og at vi også brukte en prøve på å filme denne. Likevel uteble mengden materialet som jeg trengte. Jeg og aktøren oppfattet en redsel hos videoscenografen, da dette var noe hun også forsøkte å kommunisere, men jeg syntes likevel at dette var vanskelig som leder.

«I midtfasen hadde jeg en opplevelse av å være under-dog i ensemblet, og dette skapte utfordringer for meg i forhold til utforskningen i hvordan videomaterialet kunne utforskes

aktivt i prosessen. Dette påvirket de andres måte å forholde seg til mitt arbeide på, og dette skapte en skjevhet i arbeidsprosessen.» (Bråthen 2016: 67).

Her kan man se videoscenografens egen refleksjon og det bekrefter min mistanke om at hun følte seg som det svakeste leddet i prosessen og kanskje derfor hadde det jeg og aktøren oppfattet som en redsel hos henne.

«Det jeg derimot ikke hadde forventet før vi begynte, var hvor lang tid det faktisk tok å lage videomateriale før vi kunne eksperimentere med, og hvor ukomfortabel jeg var med å skulle presentere og jobbe med halvferdige ideer til materiale. Det føltes ikke god nok om det ikke var perfekt, ferdig.» (Bråthen 2016: 71).

Jeg synes refleksjonen over her hos videoscenografen er god. Dette er en veldig vanlig redsel å sitte med når man jobber devised. Som tidligere nevnt så gjorde denne ukomfortabelheten det vanskelig for oss å jobbe med å eksperimentere med videomaterialet i prøvene våre.

Som tidligere nevnt prøvde vi å hjelpe videoscenografen, men vi ville heller ikke ta fra henne arbeidet, da vi også hadde nok med våre egne deler. Jeg var også fast på at jeg ville ha en demokratisk og ikke-hierarkisk arbeidsprosess og dette forutsetter aktiv deltakelse fra alle som er involverte.

Vi endte derfor opp med å bruke videomaterialet som ble presentert, og å ofre det intermediale elementet som vi originalt hadde lyst til å få til. Vi fokuserte heller på å lage en god forestilling basert på de elementene vi hadde. Selv om vi ikke fikk til det vi originalt ville, så fikk vi likevel til et godt produkt og *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25* ble godt mottatt av både publikum, veiledere og sensor.

4.2.4 Personlig kompetanse – en refleksjon

Personlig kompetanse er kanskje den utfordringen jeg har syntes har vært vanskeligst i hele denne prosessen. Hvordan lærer man noen som er redd å ikke være redd?

Jeg tror i de aller fleste produksjonsprosesser jeg har vært en del av så virker det nærmest som om det er flaks hvorvidt man greier å dra produksjonen i havn og det er på en måte opp til hvilke personer du skal samarbeide med fra gang til gang. Dette handler ikke en gang om personene du samarbeider med er faglig sterke, men mer hvordan personligheter og estetisk smak passer sammen.

Dette er en ting som har vært et tema i nesten alle samtaler jeg har hatt med andre i feltet om produksjonsprosesser, og ikke bare de som er gruppebaserte. Selv om dette stort sett alltid er et tema når man deler erfaringer rundt hvilke prosesser som har vært vellykkede eller ikke, så savner jeg litteratur på feltet.

Jeg tror dette henger sammen med det at de fleste produksjoner jeg har vært involvert i har vært enten på amatørnivå eller i undervisningskontekster. Det er ofte undervisningskontekstene som har hatt de største utfordringene for min del, eller det jeg innledningsvis valgte å kalle *semiprofesjonelle* produksjoner.

De fleste bøkene jeg har lest, og som jeg har i referanselista mi, tar som sagt utgangspunkt i profesjonelle produksjoner. Her har du ofte muligheten til å velge hvem du ønsker å jobbe med og du har større krav til faglig kompetanse. Når man arbeider i

en undervisningskontekst så har man ikke mulighet til å velge bort hverandre, for man er nødt til å samarbeide med de andre studentene.

Dette gjelder for så vidt ikke prosessen rundt *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25* fordi som tidligere nevnt så var valget om å samarbeide med hverandre et frivillig valg fra alle tre. Likevel hadde vi ikke samme muligheter som i en profesjonell sammenheng der man har mange samarbeidspartnere å velge i og man nærmest kan holde audition for å velge ut hvilken gruppe man tror vil utfylle hverandre best mulig.

I tillegg så hadde jeg som leder lite kompetanse om autoritet og hvordan denne skulle utøves i slike gruppeprosesser. Jeg har også lite personlig kompetanse med å utøve autoritet og dette er ofte noe jeg gjør motvillig, som er mye av grunnen til at jeg foretrekker å jobbe i demokratiske gruppeprosesser. Jeg har kanskje tidvis brukt dette som en form for ansvarsfraskrivelse. Da trenger jeg ikke å utøve autoritet med mindre det blir bedt om. Derfor ble jeg også veldig overrasket da ønskene om mer styring fra min side kom fra de andre deltakerne.

Dette kan man også se i et refleksjonsnotat jeg skrev 24/11-2015:

«Jeg føler meg presset inn i en lederform som jeg ikke synes passer meg som menneske. Dette var ikke det jeg hadde forventet eller sett for meg da vi inngikk samarbeidet. Jeg føler meg slem og beskyldningen om nærmest å utføre overgrep mot en av mine medstudenter tynger meg. Jeg vil ingen vondt, men jeg har tro på demokratiet.»

Her uttrykker jeg personlig ubehag ved å ha en veldig autoritær lederstil. Jeg visste at det å ha en slik autoritær lederstil ville føles ubehagelig for meg, og det var også grunnen til min store motvillighet til å være det jeg oppfattet som for autoritær underveis i prosessen.

4.2.5 Når kompetanse transformeres til performativ tekst

Når det kommer til den tekniske kompetansen så var vi alle enige om at dette var noe vi ikke hadde forutsett. Både jeg og videoscenografen hadde jobbet med film og videoredigering før, men var ikke klare over hvor mye som skulle kreves på å projisere på dette blå stoffstykket som vi endte opp med å velge, på tross av god hjelp fra Gunnar Fretheim.

I kapittel 4.2.4 snakket jeg kort om at vi jobber i en *semiprofesjonell kontekst* og at det gjør at vi mangler ting som profesjonelle ofte har tilgang til. Blant annet et stort budsjett eller like lang produksjonstid som de fleste profesjonelle teaterproduksjoner. Dette kunne kanskje ha hjulpet med de tekniske problemene som oppstod. Som min veileder Vigdis Aune ofte har sagt «Dere skal jo tross alt ha eksamen». Det ble derfor viktigere å få til et produkt vi kunne vise fram og være stolt av fram for å oppfylle alle kravene vi hadde satt til forestillingen på forhånd.

Det at vi manglet teknisk kompetanse gjorde at den performative teksten i videoene og intermedialiteten dessverre forsvant. Det trengtes mer opplæring i de intermediale virkemidlene enn det vi hadde forutsett og var klar over og dette er også en refleksjon som videoscenografen gjorde seg i sin oppgave (Bråthen 2016: 71).

Når da intermedialiteten kompetansemessig ikke strekker til er det som om man mister en stemme i det hele. Det er mye av grunnen til at videoprojiseringene ofte ble mer som levende scenografier enn en selvstendig, tydelig performativ tekst i forestillingen.

Jeg tenker at min motvillighet til å gå inn i en konflikt der vi diskuterte denne kompetansen var viktig her. Selv om jeg følte at jeg ikke fikk respons så hadde jeg et ansvar som leder å etterspørre kommunikasjon og legge til rette for at bekymringer rundt kompetansen ble belyst.

Dette er vanskelig som leder, spesielt når man jobber med personer som man også er venner med og som man er i utgangspunktet likestilt med tanke på autoritet. Spesielt når man også skal ta hensyn til at alle deltakerne skal få rom for sine forskningsfokus. Jeg var lenge redd for at dersom jeg utøvde autoritet så kunne jeg ødelegge forskningsarbeidet til videoscenografen og aktøren.

Her kunne jeg antageligvis hatt større nytte av *visningsseminar* og *kritisk responsprosess*. Disse virkemidlene lærte vi for alvor på en studietur til Livingston i Skottland våren 2015. De var derfor ganske nye for oss, og jeg ser i ettertid at dersom jeg hadde hatt mer trening i denne formen for tilbakemelding så kunne jeg også brukt den sammen med videoscenograf, aktør og våre respektive veiledere for å diskutere kompetanse i tryggere og kontrollerte rammer.

4.3 Sluttdrøfting

Utgangspunktet mitt da jeg gikk inn i prosessen med å fullføre masterprosjektet var en sterk demokratisk innstilling og stor tiltro til flat struktur. Jeg har i ettertid og gjennom å skrive denne oppgaven gjort meg flere refleksjoner rundt hvordan dette harmoniserer med hvordan jeg også forstår meg selv som menneske. Når jeg sier jeg har en «motvilje» mot å utøve autoritet, betyr ikke det at jeg er motvillig til å lede. Derfor var det viktig for meg å finne en måte jeg kunne lede på uten å være udemokratisk. Denne formen for autoritet er sentral i Aunes tekst *Vår Frues Folk* (Aune 2017). Dette har vært viktig teori og en etisk inspirasjonskilde. Spesielt på punktet som omhandler autoritet. Her understreker hun viktigheten av respekt for andres kompetanse og for autobiografiske materiale.

En av de store felles redslene var at prosjektet skulle oppleves som egenerapi. Jeg tror vi var for engstelige for dette og at vi med fordel kunne vært dristigere i behandlingen av vårt eget autobiografiske materiale. Jeg tenker også at å skape rom og kommunikasjon for å være modig også er leders oppgave. En leder skal lede prosessen og trenger derfor også å lede kommunikasjonen og sørge for at den er på et nivå der man kan få utnyttet materialet man har.

Den største muligheten jeg sitter igjen med er muligheten for en mer åpen og moden kommunikasjon. Det er lett å være etterpåklok og mange av dilemmaene jeg møter som leder i møtet med det autobiografiske materialet er samfunnsbaserte. Som for eksempel det at man ikke spør folk som sliter psykisk om hvordan de egentlig har det, fordi man er redd for å trække noen på tærne. I det norske samfunn så er særlig temaer knyttet til døden, og spesielt uventet død eller for tidlig død, fortsatt svært tabubelagt og derfor kan det være vanskelig å spørre folk som har opplevd slike ting de viktige spørsmålene. Vi skal ha en form for stoisme og det oppfattes som ufint å spørre. Man må tørre å stille de vanskelige spørsmålene og dette krever god kartlegging av forventninger på forhånd og at man jobber ut fra samme forståelse av begreper. Ikke bare av de teaterfaglige begrepene, men også begreper som *autoritet* og *demokrati*.

I tillegg kan dette trekkes til meg som leder og min lederstil. Mye av dette handler nok også om det faktum at jeg er kvinne. Jeg minnes en situasjon fra bachelorgraden hvor vi produserte på en gruppebasert produksjonsplattform. Jeg var den eneste i gruppa som hadde jobbet slik tidligere og jeg ønsket antageligvis innerst inne å være lederen for prosessen. Derimot trådte jeg til side da en av de mannlige studentene i gruppa ytret samme ønske. Jeg ville ikke engang tilby muligheten for at jeg kanskje kunne ledet prosessen. Til syvende og sist tror jeg at for min del, handler det om balansen mellom ikke bare å gi andre plass, men også å tørre å ta plass selv. Når det private bli performativt kan også overføres til produksjonspraksis; den private må våge å gjøre seg performativ og vise fram både sine dårlige erfaringer, sine sterke sider og peke på sine muligheter.

I tillegg har et av mine funn vært viktigheten av et bredt kompetansebegrep. Teaterfaglig kompetanse og kompetanse innen de ferdighetene man skal benytte seg av, det være seg projisering eller kompetanse om musikkredigering, er essensielt. Likevel, det som gjennom refleksjon pekte seg ut det viktigste er det jeg i oppgaven kaller personlig kompetanse. Mye av denne personlige kompetansen, som å bli flinkere til å kommunisere egne behov og følelser i en gruppeprosess, kan nok også læres. Dette er

spesielt viktig når man jobber med autobiografisk materiale, etter som dette bringer inn både et ønske og et behov og man *må* diskutere hendelser og følelser fra eget liv.

Som leder må man også være modig nok til å si i fra når kompetansen svikter både faglig og personlig. Det kan være vanskelig, spesielt når man også er venner. Derfor bør det avklares godt på forhånd hvordan man skal håndtere eventuelle konflikter. Den personlige kompetansen er nok den som er vanskeligst å si i fra om. Jeg har ikke funnet noen fasit på dette gjennom denne oppgaven, men jeg har fortsatt tro på åpen og gjensidig kommunikasjon.

«Det er metodisk krevende å være en autoritet, å handle med autoritet, å møte andre autoritative eksperter samt å skape felles autorativ, estetisk kommunikasjon.» (Aune 2017: 122).

Det å bevege seg i grenselandet mellom autoritet og demokrati har vært krevende som leder. Likevel har jeg funnet at autoritet ikke betyr fravær av demokrati. Muligens var det dette de andre deltakerne i gruppa savnet da de etterspurte mer ledelse fra min side. De etterspurte kanskje ikke mindre demokrati, men en tydeligere og mer autoritær ledelse.

5 Oppsummering

Da jeg startet dette prosjektet, var jeg lykkelig uvitende om alle de forskjellige prosessene jeg skulle gjennom for å komme hit. Ikke visste jeg at det skulle ta meg så lang tid som det gjorde heller. Likevel tror jeg at på en måte har jeg en fordel av å fullføre oppgaven så sent som jeg gjør den nå. Gjennom årene siden prosjektet *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25* har jeg ofte reflektert over på hvorfor det ble som det ble og hvorfor jeg valgte som jeg valgte.

Det som i utgangspunktet drev meg til å ville jobbe med denne typen produksjonsplattform, var et ønske om å finne ut hvorfor gruppeprosesser ofte virker så lunefulle. Hvorfor virker det så tilfeldig om utfallet blir bra eller dårlig. Det er derfor egentlig ikke overaskende at jeg har hatt så mange skiftninger i problemstillingen. Jeg opplever at jeg har funnet tilbake til utgangspunktet mitt, til kjernen av hva som drev min forskningsinteresse innen drama og teater.

Jeg tror at det at jeg har hatt tiden til å reflektere, gir meg ny innsikt i refleksjonene jeg har gjort og når jeg sitter igjen litt klokere enn jeg var i starten av prosjektet i 2015. Jeg har også vært så privilegert at jeg har hatt professor Vigdis Aune som samtale- og sparringspartner disse årene, og hennes teaterfaglige kunnskap og uvurderlige veiledning har framprovosert nye refleksjoner som ikke ville vært mulig om jeg hadde skrevet denne teksten rett etter at jeg fullførte det kunstneriske produktet.

Jeg endte til slutt opp med mine to problemstillinger fra et ledelsesperspektiv. *Hva skjer med deltakerne, spesielt aktøren, når det private blir performativt og hvordan leder man en slik prosess? og Hva kreves av kompetanse fra individet i en gruppebasert produksjonsplattform og hvordan kan en leder legge til rette for dette?*

Jeg har drøftet problemstillingene i hvert sitt analysepunkt og kommet fram til at, som i livet forøvrig, svarene ikke nødvendigvis er så enkle at man kan sette to streker under svaret og dermed får en feilfri, ultimat prosess hver eneste gang. Ingen prosesser er 100% vellykkede, og det er alltid noe man kan ta med seg videre.

Jeg ser at hovedfunnene mine i forhold til begge analysepunktene er *refleksjon* og *kommunikasjon*. Faglig kompetanse kan utvikles, men kompetanse som går på det personlige er viktig i alle ledd, også når man skal utvikle en faglig kompetanse. Det handler også om å vite når man trenger mer faglig kompetanse, som i situasjonen da vi plutselig innså at vi ikke hadde tilstrekkelig tekniske kompetanse i forhold til projisering og filming av videomateriale. Jeg synes derimot at vi løste situasjonen på en tilfredsstillende måte da vi innså at tiden ikke kom til å strekke til og heller lempet på alle kravene vi hadde satt oss da vi startet. Det at man må gjøre om ting underveis, og det ikke nødvendigvis blir slik man hadde tenkt seg, trenger ikke nødvendigvis å bety at man ikke lager en meningsbærende forestilling.

Det er også leders ansvar å legge til rette for et miljø der kommunikasjonen kan flyte. Da oppnår man de ærligste og beste prosessene. Man må heller ikke være redd for å stille de vanskelige spørsmålene. Kanskje er det litt på grunn av vår kultur som lukkede

nordmenn og der det er tabu å snakke om mental helse. Teater og samarbeid gjennom kunst er virkelig en av plattformene hvor barrierer og normer kan brytes opp og løsnes. Jeg mener ikke at man må ha erfaring med psykisk sykdom for å kunne lage autobiografisk materiale, men alle har en psykisk så vel som en fysisk helse.

Når man går inn i en slik skapende prosess, går man inn med hele seg, både på godt og vondt. Dette peker mot den fenomenologiske forståelsen befinner seg i. Når vi snakker om *brennpunkt* som en sentral betegnelse på hva vi opplever som brennende viktig, må vi også tørre å åpne opp for de følelsene som ligger bak, og ikke bare det som anses som «gode» og sosialt akseptable følelser.

Jeg tror også mine refleksjoner rundt disse dilemmaene ikke bare gagnar meg selv, men også kan hjelpe andre i lignende situasjoner. Vi vet fra teori rundt *autobiografisk materiale* at denne typen arbeid kan åpne etiske dilemma i undervisningskontekster, men som jeg erfaringsmessig også ser i mer profesjonelle kontekster.

Tilrettelegging av åpen kommunikasjon, en arena for ærlighet og god kompetansekartlegging er etter min mening det viktigste du kan gjøre for å legge grunnmuren til en god prosess. Fundamentet er det som holder resten oppe. Derfor er det viktig å ikke overse det man ofte kanskje tar for gitt, nemlig den tause kunnskapen som jeg føler at store deler av mitt masterforløp har gått med til å sette ord på.

I en gruppebasert produksjonsprosess kommer vi ikke nødvendigvis alle sammen inn med samme *know-how*. Det er derfor viktig å sette ord på denne kompetansen, både den faglige og den personlige.

6 Litteraturliste

- Aspenberg, C. T. T. (2016) *Musikkens påvirkning i teateret: En analyse av musikkens bidrag til estetisk distanse og som meningsdannende element i prosjektet "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*. Masteroppgave. NTNU, Trondheim.
- Aston, E. og Harris, G. (2008) *Performance practice and process: contemporary [women] practitioners*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Aune, V. (2017) *Det demokratiske potensialet i dokumentbasert teater*, i Heggstad, K.M., Rasmussen, B. & Gjærum, R.G. (red.) *Drama, teater og demokrati: antologi II: i kultur og samfunn*. Bergen: Fagbokforlaget, 47-63.
- Aune, V. (2017) *Vår Frues Folk: Å skape autorativ, estetisk kommunikasjon i dokumentarteater*, i Heggstad, K.M., Rasmussen, B. & Gjærum, R.G. (red.) *Drama, teater og demokrati: antologi II: i kultur og samfunn*. Bergen: Fagbokforlaget, 117-132.
- Aune, V. (2013) *Teater med barn og unge*. Akademika forlag.
- Aune, V. og Haagensen, C. (red.) (2018) *Teaterproduksjon: Ti produksjonsestetiske innganger*. (Digital original) Cappelen Damm akademisk NOASP.
- Bicât, T. og Baldwin, C. (red.) (2010) *Devised and collaborative theatre – A Practical Guide*. Wiltshire: The Crowood Press Ltd.
- Bonebright, D. A. (2010) *40 years of storming: a historical review of Tuckman's model of small group development*. Human Resource Development International, 13:1, 111-120, DOI: 10.1080/13678861003589099.
- Braanaas, N. (2008) *Dramapedagogisk historie og teori*. 5. utgave. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Bråthen, M. M. (2016) *Jakten på the sense of in-between-ness videoprojeksjonens rolle I forestillingen 100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25*. Masteroppgave. NTNU, Trondheim.
- Cohen, R. (2011) *Working together in theatre: collaboration & leadership*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Farrell, N. K. (2017) *Devising Theater: Making Personal and Political Art*. Peer reviewed thesis. University of California, California.
- Govan, E., Nicholson, H. og Normington, K. (2007) *Making a Performance – Devising Histories and Contemporary Practices*. Oxon: Routledge.
- Graham, S. og Hoggett, S. (2009) *The frantic assembly: book of devising theatre*. Cornwall: Routledge.

Haagensen, C. (2014) *Lived Experience and Devised Theatre Practice – A study of Australian and Norwegian Theatre Students' Devised Theatrical Practice*. Doctoral thesis. NTNU, Trondheim.

Hammond, W og Steward, D. (2008). *Verbatim verbatim. Contemporary documentary theatre*. London: Oberon books.

Heddon, D. (2008) *Autobiography and performance*. London: Palgrave Macmillan.

Heddon, D. og Milling, J. (2006) *Devising performance: a critical history*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Hollender, C. A. (2013) *Teater om 22/7? Hvordan er det mulig? Etter det kunstneriske forskningsprosjektet Tjuandre juli -én dag – mange historier*. Masteroppgave. NTNU, Trondheim.

Lerdahl, E. (2007) *Slagkraft: Håndbok i idèutvikling*. 1 utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Merkimedes, A. og Smart, J. (red.) (2010) *Devising in process*. London: Palgrave Macmillan.

Nelson, R. (2013) *Practice as Research in the Arts, Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Oddey, A. (1994) *Devised theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge.

Rasmussen, B. og Kristoffersen, B. (2011) *Handling og forestilling – forestilling om handling: Jacob Levy Morenos teaterekspressjonisme og sosiatri*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Ross, M. (1978) *The Creative Arts* London: Heinemann Educational Books Ltd.

7 Vedlegg

Vedlegg 1: Partitur

Vedlegg 2: Kontrakt med medskuespiller

Vedlegg 3: Kontrakt med Kafé Sito

Vedlegg 4: Invitasjon til kulturskolen

Vedlegg 5: Plan for workshop med ungdom

Vedlegg 6: Framdriftsplan per 27.08.2015

Vedlegg 7: Framdriftsplan oppdater 24.11.2015

Vedlegg 8: Detaljerte prøveplaner av Ragni Johansen

Vedlegg 9: Bucketlist 100 ting å gjøre før man blir 25

Vedlegg 10: Ragnis replikker fra workshop med Bjørn Rasmussen 03.06.2014

Vedlegg 11: Tematikk for de første prøvene

Vedlegg 12: Illustrasjonsbilde partitur før digitalisering

Vedlegg 13: Utdrag fra tekst om opprinnelig problemstilling

Vedlegg 14: Utdrag fra logg og refleksjoner

Vedlegg 15: Ragnis notatblokk brukt under prøver

Vedlegg 16: Den originale hypoteseskissen

Vedlegg 17: Eksempel på konvergerende og divergerende faser

Vedlegg 18: Bilde av Ragnis *Fotspor* (øvelse)

Vedlegg 1 – Partitur

	Lista blir til	Jeg er noe
Bilde	Powerpoint, kaotisk liste. Mer og mer ettersom lapper puttes i sekken.	
Musikk	Detektivbyrån - Nattøppet	
Fysikalitet	<p>Chair duets -> Diagonal grid. Det plukkes opp lapper. Lappene blir puttet i sekken. Therese og Johannes oppdager at hver gang en lapp puttes i sekken så kommer den opp på skjermen. Tempoet økes. Mange lapper ned i sekken. Johannes putter en lapp i lomma (noen ser det kanskje, men ikke alle?) -> Begge to med ryggen til publikum. De ser på skjermen. Hymn hands. -> Therese tar på seg sekken</p>	Therese og Johannes i hver sin side av rommet. Diagonal. De går mot hverandre. De går inn i hverandre. Press.
Tale		<p>T: Jeg J: Jeg T: er noe nå. Og har J: alltid T: alltid J: vært det. Jeg skjønner at dette T: er din egen J: din egen T: måte å vise ditt hjerte at du J: vil det beste T: beste J: for T: meg. Men jeg. Jeg orker J: orker T: ikke praten om det å bli J: eldre. T: eldre J: Jeg skjønner nok hva T: det vil si å bli voksen. J: Voksen T: Men jeg skjønner ikke J: ikke T: når jeg skal J: bli T: bli det.</p>
Innspilt tale		

	De enkle tingene	
Bilde	Lapper som spises. 1. Slåss med en venn for så å finne ut at det er teit for så å le av det. 2. Se en soloppgang. 3. Vært på roadtrip. 4. Danse i måneskinnet. 5. Ha hatt en one-night stand.	2-3 trivielle lapper spises.
Musikk	Toploader – Dancing in the moonlight	----->
Fysikalitet	Therese og Johannes følger filmene. Illustrativt. 1. Rundt-ved-gjennom. 2. Chair duet på gulv. 3. Chair duet på stoler. 4. Slow-motion hymn hands. 5. Rundt-ved-gjennom. -> Johannes sklir ut mellom bena hennes. Therese går.	
Tale		
Innspilt tale		

	Kysse i regnet	
Bilde	Stemningssettende regn.	Lapper om vennskap spises. Raskt.
Musikk	Fioliner.	Redigert versjon «Nattöppet»
Fysikalitet	Publikumsaktivering. Christine får publikum til å spraye dem med sprayflasker.	
Tale	Christine snakker om å fullføre punktet på lista. Hun henvender seg til publikum. Får Sindre som frivillig til å fullføre punktet. De spiller ut kyssescenen i fra The Notebook.	
Innspilt tale		

	Såpebobleminner		Lære seg å danse
Bilde	Ball i hodet med lyd	Gulp. Venner forlater deg.	Joker
Musikk	Redigert versjon av Steven m/ innspilt tekst	Redigert versjon «Nattøppet»	Uptown Funk
Fysikalitet	Grimaser mot hverandre over bordet. Går ut i mer fysisk rytme. Vendes ut mot publikum. -> Taletekst sittende ved bordet. De snur seg rundt. Beveger seg på stolene. -> Filmen skrur på og de ser begge på lerretet. -> Koreografi rundt bordet til tekstmeldingstekst.		Christine skal fullføre punktet. Hun har lært seg en youtube tutorial. Tvinger Sindre med på dette.
Tale	De sier en setning hver. Therese begynner. <i>Det er tidlig. Vi har alle sammen stått opp for å nå Hurtigruta nordover mot Ørnes. Nordnorsk revyfestival, her kommer vi. Jeg har pakket kamera og blokkfløyte. Vi er trøtte alle sammen. Vel fremme på Ørnes kommer vi oss opp på skolen der vi skal sove. Et helt tomt klasserom. Vi har hverken bagasje eller noe med oss, for det har de som skulle kjøre bil opp tatt med i bagasjerommet. De ligger etter oss, så vi sitter og venter. Bjørn Gunnar, Bjørn Aksel og Eivind finner en ball... Jeg skrur på kameraet...</i> Tekstmeldingstekst: J: Skal vi lage no middag i dag? T: Tar bussen til Oslo om 20 min, jeg J: Drar du i dag! Er du i byen nå så kan vi si hadet. Må jo det. T: Er på sentralbanestasjonen nå J: Jeg kommer bort dit jeg T: Smil J: Er du på bussterminalen eller togstasjonen? T: Nå kjører vi strx. Buss		Christine har lyst til å lære seg å danse
Innspilt tale	Roskilde-tekst. 2. Vi var hos faren til bestevenninna mi. Bodde i 2etg rekkehus, med en liten hage. Han hadde tidligere samme dag kjøpt seg et boblebasseng fra Europris. Og mens vi sola oss, spiste pizza og drakk vin prøvde vi ut dette bassenget. Senere samme kveld, etter et par vinflasker til, fikk vi den briljante ideen om å lage skumparty i hagen. Dette var godt over midnatt og i mangel på et bedre skumframkallende middel tok vi zaloflaska fra under kjøkkenvasken. Dette var et boblebasseng som bråkte helt vilt mye, så for å være så stille som overhodet mulig helte vi hele flaska med zalo i vannet og lot boblene stå på 10 minutter av gangen. Vi oversvømte hagen med bobler og danset i all skummet. Vi hadde latterkrampe på latterkrampe og avslutta ikke all moroa før vi oppdaget det bare var en time igjen til faren hennes skulle stå opp for å dra på jobb.		

		Jeg er redd	
Bilde	Superrask lappespising	Mareritt. Løpe i korridoren.	Gulp. Flytte til Trondheim
Musikk	Redigert versjon «Nattøppet»		Redigert versjon «Nattøppet»
Fysikalitet		Scenekampslag.	
Tale		<p>Begge: Men nå skjer det snart, det eneste som står mellom meg og det som kanskje starten på voksenlivet mitt er fire eksamener og en sommerferie. Og vet du hva? Det gjør meg livredd.</p> <p>Johannes: Hittil i dag, har jeg bare følt meg liten og redd én gang, og det var til og med ikke da jeg var på visning helt alene.</p> <p>Therese: Jeg regnet med at det skulle gå greit, men fikk plutselig kalde føtter, og ringte gitargutten (ja, vi bort fortsatt i samme by. Må ta et skritt av gangen. Kan ikke bli überselvstendig over natten heller da).</p> <p>Johannes: Så det er en fremgang. Også tenker jeg, jeg kjenner nesten ingen i denne byen.</p> <p>Johannes: Så det er lov å føle seg litt ensom og redd innimellom.</p> <p>Therese: Jeg sa «Jeg tør ikke å gå på visning alene. Kan du bli med meg?» Han kunne ikke det.</p> <p>Begge: Kan noen sende meg en bruksanvisning på hvordan livet blir når bobla sprekker? På forhånd takk.</p>	
Innspilt tale			

	Spise et helt stort olivenglass		Andres forventninger
Bilde		Enda raskere spising av lapper	Univers. Raskere og raskere. Projisert hvit firkant.
Musikk		Intro fra hold on	Hold on
Fysikalitet	Spise oliven.		<p>Therese tar miniprojektor. Projiserer hvit firkant på Johannes. Han blir liggende i firkanten.</p> <p>Stockholm bed. Therese manipulerer Johannes. Koreografi.</p> <p>Hun setter seg på siden foran. Han gjentar koreografien alene.</p>
Tale	Christine skal bli voksen. Alle voksne liker oliven. Hun spiser dem. Liker det ikke. Gir opp.		<p>Johannes (etter koreografien): Ja når skal jeg bli voksen. Er det når livet har fått temma meg. Friheten av dratt fra meg. Andre får bestemme over meg. Når jeg har glemt av både hvor og hva og hvem jeg er. Hvordan jeg havna her. Jeg glemmer jo alt. Da glemme jeg vel det. Når jeg først innser hva storebrorrollen krever av meg. Når er ser at Sasha etterhermer meg, vil lære av meg. Den eneste i verden som fortsatt vil være i lag med meg. Jeg møter meg selv i døra. Jeg prøver å lukke den, men så klemmer jeg meg. Jeg står der med de samme spørsmåla som en gang såra meg og hemma meg. Nå skremmer det meg. Jeg trenger en klem jeg gremmer meg over at jeg ser meg selv stå der, med de samme spørsmåla som deg Hva skal det bli av deg. Når skal du bli voksen. Hva skal det bli av deg. Hva skal du bli når du blir stor.</p>
Innspilt tale			

		Finne mannen i mitt liv	
Bilde	Raske gulp.		Lapper. Være forelska.
Musikk		Carpenters - Close to you	Redigert versjon av «Nattøppet»
Fysikalitet		Christine stirrer intenst inn i øynene på sin utvalgte publikumer. 1-2 ganger.	
Tale		Christine skal finne mannen i sitt liv. Hun velger en publikumer.	
Innspilt tale			

	Kinokjærlighet	Kjærlighetsskogen	
Bilde	Joker	Skog. Projiseres bak og på magen til skuespillerne.	Gulp. Ha et syv år langt forhold som tok slutt
Musikk		Detektivbyrån – Laka-koffa	---->
Fysikalitet	Johannes i stol med rygg mot publikum. Therese sitter i sin stol og spiser popcorn.	Grid. Therese og Johannes går rundt. De møtes tilfeldig. Replikkene sies tilfeldig. Replikk 5 sies mot publikum i flere forskjellige retninger med projisering på magen/brystet. De 5 første replikkene i begynnelsen. De to siste kommer på slutten. Rundt-ved-gjennom gjøres i 6 forskjellige møter. Avbrudd og tempo. 1. De møtes første gang. 2. Sex. 3. De er sammen. 4. Therese er lei av Johannes. 5. De krangler. 6. De har slått opp.	
Tale	Johannes: Jeg kunne sett på deg på livstid. Du er favorittfilmen min Tusenvis av slutter. Du betyr alt for meg. Jeg vet aldri hva som kommer, for alltid fascinert. Håper du ikke slutter å løpe mot meg, for jeg kommer alltid til å vente. Du er min kino. Jeg kunne sett på deg for alltid. Action, thriller. Jeg kunne sett på deg for alltid. Du er min kino. En Hollywoodskatt. Elsker deg akkurat som du er. Min kino. (<i>Kan gjentas</i>) Stjernene staver navnet ditt, som i et science-fiction drama. Kjærligheten vokser som en blomst om sommeren. Du får meg alltid til å undre, for alltid mitt under. Håper du kler av alle drømmene mine og drar meg under. Du er min kino. Jeg kunne sett på deg for alltid. Action, thriller. Jeg kunne sett på deg for alltid. Du er min kino. En Hollywoodskatt. Elsker deg akkurat som du er. Min kino. (<i>Kan gjentas</i>)	1. Hei. 2. Vil du være jenta/gutten min? 3. Og så kyssa han/hun meg. 4. Ish. 5. Jeg tror kanskje jeg elsker deg bittelitte granne. 6. Hvorfor har du ingen venner? 7. Du er for sliten til å være snill med meg?	
Innpilt tale			

	Være verdens beste wingman	
Bilde	Bilde av Sindre. Sindres telefonnummer sakte blinkende bak.	---->
Musikk		
Fysikalitet	Sindre ender med å løfte Christine av scenen og plassere henne i stolen sin.	
Tale	Christine skal skaffe Sindre beilere for å få fullført punktet.	
Innspilt tale		

	Sorgen		Popcornvennskap
Bilde	Trivielle punkter av lista spises. Stoppes når replikk nr. 1 kommer.	Gulp. Miste en bror. ---->	Gulp. Bli diagnostisert med depresjon. Få høre at slektningen din fortjente å dø.
Musikk	Gorillaz – One planet. Redigert versjon.		Team Me – Steven.
Fysikalitet	<p>Illustrativ sorgprosess.</p> <p>Johannes bærer fram mikro. Gjør klar til å poppe pocorn.</p> <p>Utløsende replikk nr. 1. Johannes gjør repetitiv bevegelse med mikrobølgeovn.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Benektelse (hymn hands). 2. Sinne (rundt-ved-gjennom). 3. Forhandling (hymn hands). 4. Depresjon (rundt-vedgjennom). 5. Aksept (hymn hands). <p>De ser begge frem. Replikk 1 fra Johannes. Therese går. Replikk 2 fra Johannes.</p>		<p>Johannes setter på popcorn. Sitter på gulvet foran mikrobølgeovnen. Det poppes popcorn. Therese kommer. Hun legger seg ned foran ham. Grimaser. Grimasesekvens fra såpebobleminner. De ender opp ovenfor hverandre. De ser på hverandre. De går begge til sofaen. Spiser popcorn.</p>
Tale	<ol style="list-style-type: none"> 1. «Sasha har drukna.» 2. «Skal vi poppe popcorn?» 		
Innspilt tale			

		Vi har lite tid
Bilde	Fine gulp. Bli kjent med noen du ikke trodde du skulle bli kjent med.	
Musikk	Redigert versjon «Steven»	Redigert versjon «Nattöppet», bare tikking ---->
Fysikalitet	Spise popcorn. De sitter i sofaen.	Christine opp av stolen. Fram sentrum av scenen. Hun snakker. Ender i sammenbrudd
Tale		Det er lite tid igjen. Hun må bare fullføre alle punktene nå.
Innspilt tale		

	Slutten	
Bilde	Dekonstruksjon, revers av powerpoint. Punkt 100 blir stående igjen til hun får lappen av ham. -> Christine som holder lapp 100. Bli voksen. Fade to black.	Lapp nr. 100 holdes. Bli voksen.
Musikk	Redigert versjon av «Nattöppet», melodi.	Redigert versjon «Nattöppet»
Fysikalitet	Han prøver å få henne til å sette seg. Hun begynner repetitiv mekanisk bevegelse lik den på begynnelsen. -> Han stopper henne med en klem. De ser seg rundt. Ser sekken. Hun plukker ut en lapp. River den i stykker. Ser på skjermen at et punkt forsvinner. Hun river flere. Hun snur sekken på hodet og tømmer den. -> Hun finner ikke siste lappen, punkt 100. Han har den i lommen. Han gir den til henne. Hun ser hva som står. Holder den opp. -> De ser på hverandre. Nikk. Hun spiser lappen. -> De går og setter seg sofaen. Lyset skrus av.	
Tale	Improvisert rundt lista med punktene hun ikke har fullført.	
Innspilt tale		

Vedlegg 2 – Kontrakt med medskuespiller



Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Arbeidskontrakt

Arbeidskontrakt for skuespiller Sindre Karlsholm i teaterproduksjonen *100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25 høst 2015.*

100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25 er en gruppebasert og stedsspesifikk produksjon med ungdom som målgruppe. Produksjonen er eksamensarbeidet til Christine Therese Aspenberg, Mia Marie Bråthen og Ragni Myhre Johansen i praktisk-teoretisk master i drama og teater ved Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU.

Prøve- og forestillingsperiode

Ca. 14 uker høsten 2015 fra mandag 7. september – 10. desember. Hver prøve vil vare i ca. 4 timer. Eksamensvisningen vil bli avholdt 10. desember. Det tas forbehold om mindre justeringer etter møte med /Trondheim kommune/Trikkehallen 2. september 2015. Endringer avtales i samarbeid med aktør.

Prøve- og forestillingsplan pr. dato:

Til sammen ca 36 dager, dette er spesifisert på egen prøveplan.

Honorar

Det utbetales et honorar på kr. 15 000,- for hele perioden. Honoraret kan deles i tre bolker eller utbetales ved fullført eksamensforestilling.

Partenes rettigheter

Alt materiale som oppstår i prøveperioden vil være taushetsbelagt og skal ikke forlate arbeidsgruppen. Dette på grunn av mulige sensitive opplysninger i forbindelse med datainnsamling og forskningsmateriale.

Alt materiale eies av Christine Therese Aspenberg, Mia Marie Bråthen og Ragni Myhre Johansen. Eierne er i sin fulle rett til å bestemme hva som skal skje videre med selve forestillingen. Eierne kan publisere alt materiale som oppstår i prøveperioden i forbindelse med masteroppgaven.

Samtykke

Jeg _____ forplikter meg å være tilgjengelig for avtalte prøver samt på eksamensvisning av Christine Therese Aspenberg, Mia Marie Bråthen og Ragni Myhre Johansens praktiske masterprosjekt 10. desember 2015.

Sted og dato

Underskrift

Vennlig hilsen

Christine Therese Aspenberg
Mia Marie Bråthen
Ragni Myhre Johansen

Vedlegg 3 – Kontrakt med Kafé Sito

Samarbeidsavtale mellom Kafé Sito, NTNU Dragvoll og masterstudenter ved IKM, Drama og Teater.

Denne kontrakten skal sikre og klargjøre avtalen mellom partene for å unngå misforståelser.

Masterstudentene ved IKM, Drama og Teater, får bruke lokalene til Kafé Sito vederlagsfritt, mot at de rydder på plass igjen møblelementet slik det stod før de tok det i bruk. Lokalet vil bli brukt som prøvearena og forestillingsrom for det praktiske masterprosjektet *"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25"*.

Konkrete datoer vi vil bruke lokalet:

Uke 44

Fredag 23/10

Uke 45

Mandag 26/10

Torsdag 29/10

Uke 46

Mandag 9/11

Tirsdag 10/11

Uke 47

Mandag 16/11

Tirsdag 17/11

Uke 48

Mandag 23/11

Tirsdag 24/11

Onsdag 25/11

Torsdag 26/11

Fredag 27/11

Uke 49

Mandag 30/11

Tirsdag 1/12

Onsdag 2/12

Torsdag 3/12

Fredag 4/12

Lørdag 5/12 → Bruk av lokalet hele dagen.

Søndag 6/12 → Forestilling kl. 13.00

Uke 50

Mandag 7/12

Tirsdag 8/12 → Åpen generalprøve kl. 20.00

Onsdag 9/12 → Eksamensforestilling kl. 20.00

De dagene det ikke står spesifisert tidspunkt, vil prøvene foregå etter Sitos stengetid. Vi forplikter oss til å forlate lokalet i samme stand som vi fant det.

Masterstudentenes behov:

Vi kommer til å bruke både musikk og videoprojeksjoner, men vi vil ta med eget utstyr til dette formålet, dette vil også ryddes vekk etter endt prøve/forestilling slik at lokalet kan

brukes som vanlig dagen etterpå. Vi trenger tilgang til stikkontakter for utstyret vi vil bruke.

Kontaktinformasjon:

Christine Therese Aspenberg:

Mob: [REDACTED]

E-post: [REDACTED]

Daglig leder Kafé Sito

Dato/sted

Christine Therese Aspenberg

Mia Marie Bråthen

Ragni Myhre Johansen

Representant for veilederne til masterstudentene

Vedlegg 4 – Invitasjon til kulturskolen

Invitasjon

"100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25!"

Til elever i alderen 15-19 år i teaterfag ved trondheim kommunale kulturskole

Vi er tre masterstudenter i Drama og teater fra Institutt for Kunst- og medievitenskap ved NTNU Dragvoll. Vi planlegger vårt praktiske masterprosjekt som har arbeidstittelen "100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25". I denne anledningen skal vi holde en workshop for å samle informasjon fra tenåringer, og derfor er vi interessert i et samarbeid med dere.

Til denne workshopen ønsker vi oss 15 jenter i alderen 15-18. Workshopen blir holdt i teatersalene på Dragvoll og er helt gratis for deltakere. Dette vil foregå 22. – 23. August, kl 10-15 begge dager. Workshopen vil inneholde improvisasjon og metoder fra det britiske kompaniet Frantic Assembly.

Workshopen vil bli dokumentert med lyd og bildeopptak. Derfor vil vi trenge samtykke fra foreldre og foresatte. Inspirasjonen fra samarbeidet med dere og dokumentasjonen fra workshopen vil bli brukt videre i vårt arbeide med å lage vår masterforestilling i medio desember.

For påmelding send mail til:
teaterbrodbox@gmail.com

Her er det førstemann til mølla som gjelder og du vil få bekreftelse tilbake på mail med nærmere informasjon om workshopen.

Vennlig hilsen

Masterstudenter i drama og teater Christine Therese Aspenberg, Mia Marie Bråthen, og Ragni Myhre Johansen

Førsteamanuensis/veileder Vigdis Aune

.....
Svarslipp

Jeg samtykker med dette at _____
(Navn på deltaker)

ved deltakelse på workshop kan:



Være med i lyd- og bildeopptak



Være med i intervju

foreldre/foresattes underskrift

Vedlegg 5 – Plan for workshop med ungdom

WORKSHOP

LØRDAG 22.08

Kl. 10.00	Velkommen	Hvem er vi, hva skal vi, forventninger, kartlegge kunnskap
Kl. 10.10	Oppvarming	- Navnelek - Fanbot - The Flow - Kopp og topp
Kl. 11.00	Fotspor	
Kl. 12.00	Innledning, hva er fysisk teater	
12.30 – 13.30	Lunsj	
13.30	Frantic	Hymn hands Stolduett Gjennom, rundt vedsidenav
14.45 – 15.00	Logg og debrif	

SØNDAG 22.08

Kl. 10.00	Oppvarming	
Kl 10.30	Kreativt arbeid	Dele opp i grupper på to og to. De har to timer til å lage en liten fremvisning hvor de bruker det de har lært, og gjort dagen før.
12.30 – 13.30	Lunsj	
13.30	Fremvisning	
14.30 – 15.00	Logg og debrif	

Vedlegg 6 – Framdriftsplan per 27.08.2015

Høst 2015:

10/12 EKSAMENSDAG

7-9/12 forestillingsdager

4/12 Ferdig produkt

Uke 49 4 prøvedager

Uke 48 4 prøvedager

Uke 47 4 prøvedager

Uke 46 4 prøvedager

Uke 45 3 prøvedager

Uke 44 3 prøvedager

Uke 43 3 prøvedager

Uke 42 3 prøvedager

flytte inn i Trikkestallen (?) begynne med litt oftere øving.

Uke 41 - høstferie

3/10 Workshophelg

4/10 Workshophelg

Uke 40 2 prøvedager

Uke 39 2 prøvedager

Uke 38 2 prøvedager

Uke 37 2 prøvedager

7/09 første øvelse med skuespillere

Uke 35 - Trikkestallen ringe/møte

22/08 Workshophelg med ungdommer

23/08 Workshophelg med ungdommer

18/08 innhenting av autobiografisk materiale

17/08 Møte med veiledere og NC/G

Vår 2016:

Gjennomføre DRA 3192

Vedlegg 7 – Framdriftsplan oppdater 24.11.2015

Prøveplan for

”100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25!”

Uke	Dag/dato	Tid	Rom	Tema
39				
	Mandag 21/9	12-16	Eli-lab	Kjærlighet
	Onsdag 23/9	12-16	Eli-lab	Identitet
	Torsdag 24/9	13-17	Eli-lab	Sorg
40				
	Mandag 28/9	12-16	Eli-lab	Forventning
	Onsdag 30/9	09-13	Eli-lab	Frykt
	Lørdag 3/10	10-17	Eli-lab	Workshophelg
	Søndag 4/10	11-17	Eli-lab	Workshophelg
41				
	Mandag 5/10	13-16	Eli-lab	Visningsseminar
43				
	Onsdag 21/10	12-16	ELI-lab	Vennskap
	Fredag 23/10	16-20	Eli-lab	
44				
	Mandag 26/10	16-20	Eli-lab	
	Onsdag 28/10	11-16	Eli-lab	Visningsseminar 12.00-14.00
	Torsdag 29/10	16-20	Eli-lab	
45				
	Mandag 2/11	12-18	Eli-lab	
	Onsdag 4/11	11-15	Eli-lab	Visningsseminar Flyttet fra 6/11 12.00-15.00
46				
	Mandag 9/11	16-20	Eli-lab	

	Tirsdag 10/11	16-20	Eli-lab	
	Torsdag 12/11	12-16	Eli-lab	
	Fredag 13/11	12-16	Eli-lab	Visningsseminar
47				
	Mandag 16/11	16-20	Eli-lab	
	Tirsdag 17/11	16-20	Eli-lab	12.00 tekniske greier med Nils.
	Torsdag 19/11	12-16	Eli-lab	
	Fredag 20/11	12-16	Eli-lab	
48				
	Mandag 23/11	16-20	ELi-lab/SITO	
	Tirsdag 24/11	16-20	Eli-lab/SITO	Popcornvennskap → slutt
	Onsdag 25/11	10-14	Eli-lab	Bilde/lyd gå igjennom teknisk
	Torsdag 26/11	16-21	Eli-lab/SITO	Punkt 60. → punkt 46.
	Fredag 27/11	16-21	SITO	GJENNOMGANG Visningsseminar
49				
	Mandag 30/11	16-21	Eli-lab/SITO	elilab reservert: 15-21
	Tirsdag 1/12	16-21	Eli-lab/SITO	
	Onsdag 2/12	16-21	Eli-lab/SITO	Innlevering "de fem sidene" innen kl 16.00 på It's Learning. Elilab reservert fra 16-21. Flytte prøve til da? TEKNISK PRØVE
	Torsdag 3/12	16-21	Eli-lab/SITO	
	Fredag 4/12	16-21	Eli-lab/SITO	NB! Ferdig produkt!
	Lørdag 5/12	Sett av hele dagen	SITO	
	Søndag 6/12	Sett av hele dagen	SITO	Forestilling kl. 13.00
50				

Mandag 7/12	14 -	SITO	Elilab reservert fra 12-20
			Åpen generalprøve kl. 20.00
Tirsdag 8/12	Sett av hele dagen	SITO	Elilab fra 15-23
			EKSAMENSFORESTILLING kl. 20.00
Onsdag 9/12	Sett av hele dagen	SITO	Elilab fra 15-23
			Muntligeeksamen
Torsdag 10/12		?	Tidspunkt bestemmes sammen med veiledere og sensor

Vedlegg 8 – Detaljerte prøveplaner av Ragni Johansen

Prøveplan uke 37

Dag	Tid	Hva	Hvor
<u>Mandag</u>	10 – 12	Individuell forberedelse til uke 38 (tema vennskap)	
	12 – 16	PRØVE Innføring i Frantic Assembly Ensembleetablering OKTAV – modell Pause fra 14 – 14.45.	Eli-lab
<u>Tirsdag</u>	9 – 10	Åpent for veiledning	
	10 – 11	Vurdering av mandag	Rom må ordnes
	11 – 12	Lunsj	
	12 – 14	Fellesmøte (diskutere uke 38, trenger noen hjelp?)	Rom må ordnes
	14 – 16	Individuell forberedelse	
<u>Onsdag</u>	10 – 12	Samkjøring/individuell forberedelse	
	12 – 16	PRØVE Prøve i Frantic + viewpoints Pause fra 14 – 14.45.	Eli-lab
	16 – 17	Vurdering	
<u>Torsdag</u>	9 – 12	Individuell forberedelse (start tema kjærlighet)	
	12 – 14	Fellesmøte	Rom må ordnes
	14 – 16	Individuell forberedelse (frist for innlevering av materiale til prøver uke 38)	
<u>Fredag</u>	9 – 10	Åpen time for veiledning	
	10 – 14	Vurdering av uka	Rom må ordnes
	14 – 16	Justering av neste uke/sette innhold på prøver Detaljert prøveplan ut innen kl. 17.	Rom må ordnes

Ole trenger bare være til stede på timene merket PRØVE.

Du må selv velge når du skal ha veiledning. Individuell arbeidstid kan flyttes om på av den enkelte om det trengs.

Dag + tidspunkt på prøver er satt, men endelig innhold vil være klart innen fredag 4/9 – 2015 kl. 16.00.

Om forberedelser til uke 38:

Prøvene vil innholdsmessig settes opp slik. Forbered dere i forhold til dette:

Tirsdag Tema Vennskap

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Torsdag Tema kjærlighet

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Prøveplan uke 38

Dag	Tid	Hva	Hvor
<u>Mandag</u>	10 – 14	PRØVE Innføring i Frantic Assembly Ensembleetablering OKTAV – modell Pause fra 11.30 – 12.15.	Eli-lab
	14 - 16	Individuelt arbeid	
<u>Tirsdag</u>	9 – 10	Åpent for veiledning	
	10 – 12	Samkjøring/fellesmøte	
	12 – 16	PRØVE <u>Tema Vennskap</u> 1 x 90 min. Ord + bilde Pause 1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering	Eli-lab
<u>Onsdag</u>	10 – 12	Individuell forberedelse/åpen tid for veiledning	
	12 – 14	Fellesmøte	
	14 – 16	Individuell forberedelse	
<u>Torsdag</u>	10 – 12	Individuell forberedelse/åpent for veiledning (Christine ikke tilgjengelig)	
	12 – 16	PRØVE <u>Tema Kjærlighet</u>	Eli-lab

		1 x 90 min. Ord + bilde Pause 1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering	
<u>Fredag</u>	9 – 10	Åpen time for veiledning	
	10 – 12	Individuell forberedelse. Frist for innsending av materiale til prøver i uke 39!	
	12 – 14	Vurdering av uka	
	14 – 16	Justering av neste uke/sette innhold på prøver Detaljert prøveplan ut innen kl. 17.	Rom må ordnes

Ole trenger bare være til stede på timene merket PRØVE.

Du må selv velge når du skal ha veiledning. Individuell arbeidstid kan flyttes om på av den enkelte om det trenges.

Om forberedelser til uke 39:

Prøvene vil innholdsmessig settes opp slik. Forbered dere i forhold til dette:

Tirsdag Tema identitet

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Torsdag Tema forventning

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Prøveplan uke 38

Dag	Tid	Hva	Hvor
<u>Mandag</u>	17– 21	PRØVE Innføring i Frantic Assembly Ensembleetablering OKTAV – modell	Studio
<u>Tirsdag</u>	Dagtid	Individuelt/eventuelt veiledning	
	15:30 - 16	Samkjøring/fellesmøte	
	17 – 21	PRØVE <u>Tema Vennskap</u> 1 x 90 min. Ord + bilde Pause	Studio

		1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering Mulig innføring i Frantic, kommer an på resultatene mandag.	
<u>Onsdag</u>	10 – 12	Individuell forberedelse/åpen tid for veiledning	
	12 – 14	Fellesmøte	
	14 – 16	Individuell forberedelse	
<u>Torsdag</u>	10 – 12	Individuell forberedelse/åpent for veiledning (Christine ikke tilgjengelig)	
	12 – 14	Fellesmøte	
	14 – 16	Individuell forberedelse Frist for innsending av materiale til prøver i uke 39!	
<u>Fredag</u>	9 – 10	Åpen time for veiledning	
	10 – 12	Vurdering av uka (fellesmøte)	
	12 – 14	Justering av neste uke/sette innhold på prøver Detaljert prøveplan ut innen kl. 17.	

Sindre trenger bare være til stede på timene merket PRØVE.

Du må selv velge når du skal ha veiledning. Individuell arbeidstid kan flyttes om på av den enkelte om det trengs.

Om forberedelser til uke 39:

Prøvene vil innholdsmessig settes opp slik. Forbered dere i forhold til dette:

Mandag Tema kjærlighet

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Onsdag Tema identitet

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Torsdag Tema forventning

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Prøveplan uke 39

Dag	Tid	Hva	Hvor
<u>Mandag</u>	11 – 12	Fellesmøte	
	12 – 16	PRØVE <u>Tema kjærlighet</u> 1 x 90 min. Ord + bilde Pause 1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering	Eli-lab
<u>Tirsdag</u>	10 – 15	Individuelt arbeid	
	15 – 16	Fellesmøte	
<u>Onsdag</u>	10 – 11	Individuelt arbeid	
	11 – 12	Fellesmøte	
	12 – 16	PRØVE <u>Tema identitet</u> 1 x 90 min. Ord + bilde Pause 1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering	Eli-lab
<u>Torsdag</u>	10 – 13	Individuell forberedelse/åpent for veiledning (Ragni ikke tilgjengelig)	
	13 – 17	PRØVE <u>Tema sorg</u> 1 x 90 min. Ord + bilde Pause 1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering	Eli-lab
		Frist for innsending av materiale til prøver i uke 40 i løpet av torsdag!	
<u>Fredag</u>	9 – 10	Åpen time for veiledning	
	10 – 12	Vurdering av uka (fellesmøte)	
	12 – 14	Justering av neste uke/sette innhold på prøver Detaljert prøveplan ut innen kl. 17.	Eli-lab

Sindre trenger bare være til stede på timene merket **PRØVE**.

Du må selv velge når du skal ha veiledning. Individuell arbeidstid kan flyttes om på av den enkelte om det trengs.

Om forberedelser til uke 40:

Prøvene vil innholdsmessig settes opp slik. Forbered dere i forhold til dette:

Mandag Tema forventning

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Onsdag Tema frykt

1 x 90 min. Ord + bilde

Pause

1 x 90 min. Ord + lyd

Lørdag og søndag

Workshophelg

Vi går gjennom det vi allerede har funnet. Hva kan brukes videre, hva skal kastes? Første konvergeringspunkt.

Prøveplan uke 40

Dag	Tid	Hva	Hvor
<u>Mandag</u>	11 – 12	Fellesmøte	
	12 – 16	PRØVE <u>Tema frykt</u> 1 x 90 min. Ord + bilde Pause 1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering	Eli-lab
<u>Tirsdag</u>	10 – 12	Individuelt arbeid/veiledning	
	12 – 13	Fellesmøte	
	13 – 16	Individuelt arbeid/veiledning	
<u>Onsdag</u>	09 – 13	PRØVE <u>Tema forventning</u> 1 x 90 min. Ord + bilde Pause 1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering	Eli-lab
	13.15 – 16	Seminar 3191	Eli-lab

<u>Torsdag</u>	?	Seminar 3191	
		Frist for innsending av materiale til prøver i uke 41 i løpet av torsdag!	
<u>Fredag</u>	?	Seminar 3191	
	?	Vurdering av uka (fellesmøte)	
	?	Justering av neste uke/sette innhold på prøver Detaljert prøveplan ut innen kl. 17.	
<u>Lørdag</u>	10 – 17	PRØVE Vi finner ut hva vi har av materiale. Vi jobber videre med dette. Oppvarming + pause + vurdering.	Eli-lab
<u>Søndag</u>	11 – 17	PRØVE Fortsetter arbeid fra dagen før. Vi bestemmer hva som skal vises på visningsseminar mandag. Oppvarming + pause + vurdering.	Eli-lab

Sindre trenger bare være til stede på timene merket PRØVE.

Du må selv velge når du skal ha veiledning. Individuell arbeidstid kan flyttes om på av den enkelte om det trengs.

Om forberedelser til uke 41:

Mandag Visningsseminar

Vi bestemmer lørdag og søndag hva som skal vises

Prøveplan uke 43

Dag	Tid	Hva	Hvor
<u>Tirsdag</u>	10 – 14	Filming av åpningssekvensidè. Avtale innhold til onsdag og fredag.	
<u>Onsdag</u>	12 – 16	PRØVE <u>Tema vennskap</u> 1 x 90 min. Ord + bilde Pause 1 x 90 min. Ord + lyd Inkludert oppvarming og vurdering	Eli-lab

<u>Torsdag</u>	10 – 12	Individuelt arbeid.	
	12 – 14	Fellesmøte om fredag.	
	14 – 16	Individuelt arbeid	
<u>Fredag</u>	16 – 20	PRØVE Oppdatering av Sindre på uka som har vært. Videreutvikling av sekvens 4 og 6 (se sekvens-dokument). Etter 18 går vi bort på Sito og utforsker rommet.	Eli-lab/Sito

Sindre trenger bare være til stede på timene merket PRØVE.

Du må selv velge når du skal ha veiledning. Individuell arbeidstid kan flyttes om på av den enkelte om det trengs.

Prøveplan uke 44

Dag	Tid	Hva	Hvor
<u>Mandag</u>	16 – 20	PRØVE Jobber med bruddene Christine fullfører sin egen liste.	Eli-lab
<u>Tirsdag</u>	10 – 14	Individuelt arbeid.	
	14 - 16	Felles arbeid. Vi filmer og lager forslag til visuelt brudd som kan vises på visningsseminar onsdag.	
<u>Onsdag</u>	11 – 12.30	PRØVE Forberedelse av visningsseminar. Samler det vi har gjort på de siste prøvene og gjør klar til å vise.	Eli-lab
	12.30 – 14	VISNINGSEMINAR Visningsseminar der vi viser hva vi har blitt enige om. Debrief etterpå.	Eli-lab
	14 – 16	Individuelt arbeid	
<u>Torsdag</u>	10 – 12	Individuelt arbeid	
	12 – 16	PRØVE Vi jobber med tilbakemeldingene fra onsdag. Sekvens nr. 5 og 6. Flere brudd fra Christine fullfører egen liste? Inkludert oppvarming, innsjekk og utsjekk.	Eli-lab

<u>Fredag</u>	10 – 16	Individuelt arbeid Prøveplan for neste uke ut i løpet av dagen.	
---------------	---------	---	--

Sindre trenger bare være til stede på timene merket PRØVE.

Du må selv velge når du skal ha veiledning. Individuell arbeidstid kan flyttes om på av den enkelte om det trenges.

Prøveplan uke 46

Dag	Tid	Hva	Hvor
<u>Mandag</u>	16 – 20	PRØVE Sammenheng. Vi snakker om hva vi vil med forestillingen. Prøver å begynne med starten. Går bort på Sito når vi kan.	Eli-lab
<u>Tirsdag</u>	16 – 20	PRØVE Fortsetter der slapp i går. Videre sammenheng. Går vi tom for tid kan vi se på slutten. Mer utprøving i Sito. Kinosekvens?	Eli-lab
<u>Onsdag</u>	10 – 12	Fellesmøte	
	12 – 16	Individuelt arbeid	
<u>Torsdag</u>	10 – 12	Individuelt arbeid	
	12 – 16	PRØVE	Eli-lab
<u>Fredag</u>	10 – 12	Individuelt arbeid Prøveplan for neste uke ut i løpet av dagen.	
	12 – 16	PRØVE	Eli-lab

Sindre trenger bare være til stede på timene merket PRØVE.

Du må selv velge når du skal ha veiledning. Individuell arbeidstid kan flyttes om på av den enkelte om det trenges. Tema for uken er sammenheng.

Vedlegg 9 – Bucketlist 100 ting å gjøre før man blir 25

100 ting jeg må gjøre før jeg blir 25

1. Utvikle en musikksmak R C M
2. Være supergod til noe
3. Ha et kallenavn R
4. Ha hatt en stamplass C R
5. Være godt likt
6. Vite hva jeg vil R
7. Vite hva jeg skal bli
8. Ha en kjent oppførsel
9. Ha en drøm jeg kan jobbe mot R M
10. Kjenne tilhørighet C
11. Være selvsikker
12. Være selvstendig C R M
13. Ha en sang jeg kjenner meg igjen i R C
14. Ha et pass R C M
15. Stemme ved valg R C M
16. Ha lappen R C M
17. Ha tattovering eller piercing R C M
18. Finne min egen stil R C M
19. Ha sykt bra kropp
20. Godta meg selv C
21. Må ha hatt sex R C M
22. Romantisk sydentur med kjæresten min M
23. Ha samboer M R C
24. Være forelska M R C
25. Være forlova R
26. Ha sagt "jeg elsker deg" R C M
27. Kysse i regnet R M
28. Ha møtt svigers M R C
29. Ha felles økonomi M
30. Barn
31. Ha en sang med kjæresten R M C
32. Få en sang dedikert og skrevet om meg C
33. Danse i måneskinnet M C R
34. Nakennattbade C M R
35. Ta med kjæresten på hytta R C
36. Innvie kjæresten i livet mitt C M R
37. Ha hatt en sommerflørt R C
38. Se en venn naken C M R
39. Holde hår/ tørke spy til en venn R C M
40. Synge karaoke med en venn C R M
41. Trøste en venn C R M

42. Kysse en venn **R C M**
43. Dra på ferie med en venn **C M**
44. Ha en venn som slipper alt den har i hendene hvis jeg trenger hjelp **C M R**
45. Være så god venn med noen at familien min blir familien deres **R M C**
46. Være verdens beste wingman for en venn **R**
47. Kjenne noen så godt at man kan fullføre setningene til hverandre **M C R**
48. Sloss med en venn, for så å finne ut at det er teit for så å begynne å le av det **R C M**
49. Reunion med en gammel venn **M**
50. Redde en venn ut av en kinkig situasjon **M R C**
51. Sitte oppe hele natta å ha kjøkkenprat **R C M**
52. Sjenke en venn **R C M**
53. Ha en internvits som alltid fører til latterkrampe **R M**
54. Få en venn fra en annen del av landet **R C M**
55. Bære en venn hjem fra fylla **C M R**
56. Svømme med delfiner **C**
57. Hoppe i fallskjerm
58. Slutte å være redd
59. Klare å gå ut i spagaten **R M**
60. Spise et helt stort olivenglass
61. Lagd minst en vellykka matrett **C R M**
62. Ha en signaturrett **C**
63. Lært meg å gå i kjelleren aleine **C R M**
64. Vært på roadtrip **C R M**
65. Gå på festival **C R**
66. Vært på konsert alene **R M**
67. Lært meg å spille gitar **C R**
68. Ha et husdyr **C M**
69. Bli sykt god på å pranke
70. Vært på backpacking i alle kontinenter
71. Ha et Pushwagnerbilde på veggen
72. Ha en sykt digg kjæreste **M**
73. Egen bil **M**
74. Bo i et annet land
75. Gått på teaterhøgskolen i Oslo
76. Ha reddet en fugleunge **R C**
77. Skrevet et teaterstykke **C R**
78. Være politisk aktiv **C R**
79. Bodd i kollektiv **R C M**
80. Eie et kråkeslott
81. Vært på interrail
82. Regissert en teaterforestilling **C**
83. Fått en pris eller bemerkelse for
84. Vært gjest på et talkshow
85. Studert i utlandet
86. Tatt med mormor på teateret **C**
87. Fått kunstnerstipend **R**
88. Lært meg å surfe **C**

89. Ha et eget teaterkompani **C**
90. Bodd i Berlin
91. Begynt å danse
92. Lært meg å blåse flammer
93. Lært meg å stå på rulleskøyter
94. Vært på middelhavscruise
95. Sunget i kor **C M R**
96. Begynne å spille piano igjen **R**
97. Bli voksen **R C M**

SLUTTEKSTEN:

Gå gjennom hva en har gjort: Jeg ble søren meg voksen likevell.

Vedlegg 10 – Ragnis replikker fra workshop med Bjørn Rasmussen 03.06.2014

Workshop med Bjørn 3/6- 2014

Deltagere: Mia Marie Bråthen, Christine Therese Aspenberg og Ragni Johansen

Ragnis funn:

2002 – rød refleks: «Du e en sånn gæren feminist»

2003 – pandabamse: «Æ ska flytte hjemmefra»

2004 – Solbriller: «Æ e så fette lei»

2005 – Lykt: «Æ hete Ragni og æ e kontrastfull»

2006 – trommestikke: «Nei, æ vil ikke. Gå bort.»

2007 – krans: «Ska æ poppe popcorn»

2008 – lommelykt: «Æ fikk det ikke til»

2009 – tau: «Æ vil hjem»

2010 – lipsyl: «Grunnen til at æ hadde mye fravær var at jeg er... var deprimert. Takk for at du spør»

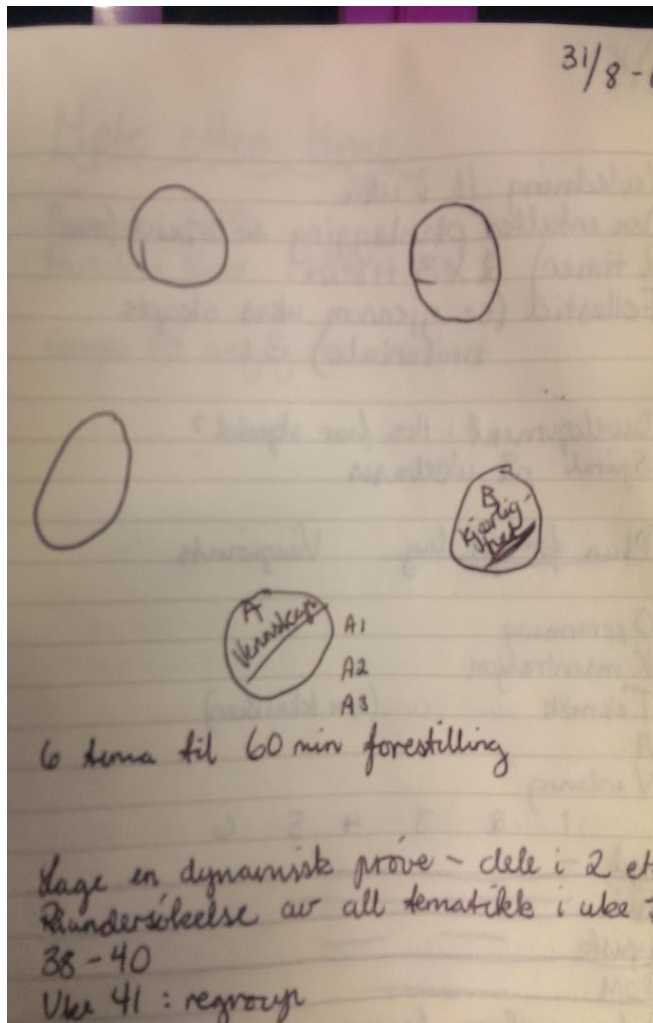
2011 – teip: «Du e for sliten til å være snill med mæ?»

2012 – saks: «Det går bra...»

2013 – Kort: «Æ får ikke til å spise»

2014 – Bok: «Æ ska begynne å sett mæ sjøl først»

Vedlegg 11 – Tematikk for de første prøvene



Vedlegg 12 – Illustrasjonsbilde partitur før digitalisering



Vedlegg 13 – Utdrag fra tekst om opprinnelig problemstilling

DRA3192

Arbeidstittel: Estetiske valg innen fysisk teater for ungdom.

Hva: Jeg vil forske på hvordan man ved hjelp av devising som prosessmetode kan lage godt fysisk teater om noe som opptar ungdom, for ungdom. Jeg vil framstille dette i en forestilling. Ledelse av en kritisk, kreativ prosess i ulike faser, autobiografi og performance. Hvordan alle disse faktorene legger føringer for hvilke valg som tas.

Forskningsspørsmål: Hvordan fattes estetiske valg i en gruppestyrt, devised og site-spesifikk teaterprosess?

Underspørsmål her kan være hvordan lede en devising prosess som ivaretar musikalske, intermediale og kroppslige uttrykk.

Vedlegg 14 – Utdrag fra logg og refleksjoner

Logg prøve mandag 21/9

Tema kjærlighet

Oppvarming

Rødt lys

A og B (si to ting, løpe til hver sin side)

The flow

Teknikk

Lagde liste med 20 ting man må gjøre ift. kjærlighet før man blir 25. Gikk gjennom og huka av hva vi hadde gjort.

Sindre og Christine fikk 20 min. Lager en sekvens til Fredes sang til Christine. Christines materiale.

Jeg kom tilbake. Vet ikke helt hva jeg skulle gjøre med denne. Den ble kanskje litt klisjè? Vanskelig for meg å jobbe med.

Christine improviserer en samtale hun ville hatt med Frede mens de gjør den + hymn hands. Vet ikke om jeg synes det blir noe bedre. Kanskje der burde foreligge en fastsatt dialog.

Gikk over til å prøve å gå et grid i gulvmønster. Hver gang de møttes skulle de gjøre en kort sekvens med hymn hands som ble laget til å begynne med.

La også på tempobeskrivelser fra viewpoints. Likte det bedre når de gikk raskere (tempo 8).

La deretter på autobiografiske replikker fra oss alle hentet fra workshop med Bjørn:

«Ish»

«Og så kyssa han meg»

«Jeg tror kanskje jeg elsker det bittelittegranne...»

«Hvorfor har du ingen venner?»

«Du er for sliten til å være snill med meg?»

Improviserte replikkene tilfeldig. Med Mias skogprojeksjon i bakgrunnen.

Fant ut at jeg ville ha «Jeg elsker deg»- replikken i front. Slik at skogen ble projisert på magen deres mens de sa denne.

La deretter på musikk fra Detektivbyrå. Lagde helt annen karakter på scenen.

Fant ut at mørket gjorde at jeg ville ha mer bevegelse i dem som personer. Hymn hands ble litt for smått. Lagde et strekk med rundt-ved-gjennom i stedet. Dette fungerte bedre etter min mening.

Gikk over til å lage en klisjèscene etter ønske fra Christine. Litt usikker på hvordan jeg skulle gjøre dette. Fant fram baugscenen fra Titanic. Projiserte den med lyd i bakgrunnen mens Sindre og Christine satt på stoler og ramset opp fra lista. Ble mer til en samtale enn oppramsing. Her må jeg kanskje lage mer tydelige lister. Vanskelig for dem å komme på ting? La på en stolduett. Interessant, men må jobbes mer med. Fikk nesten et litt ironisk uttrykk når man la denne superklisjèen over en deres håp og forventninger mtp. kjærlighet.

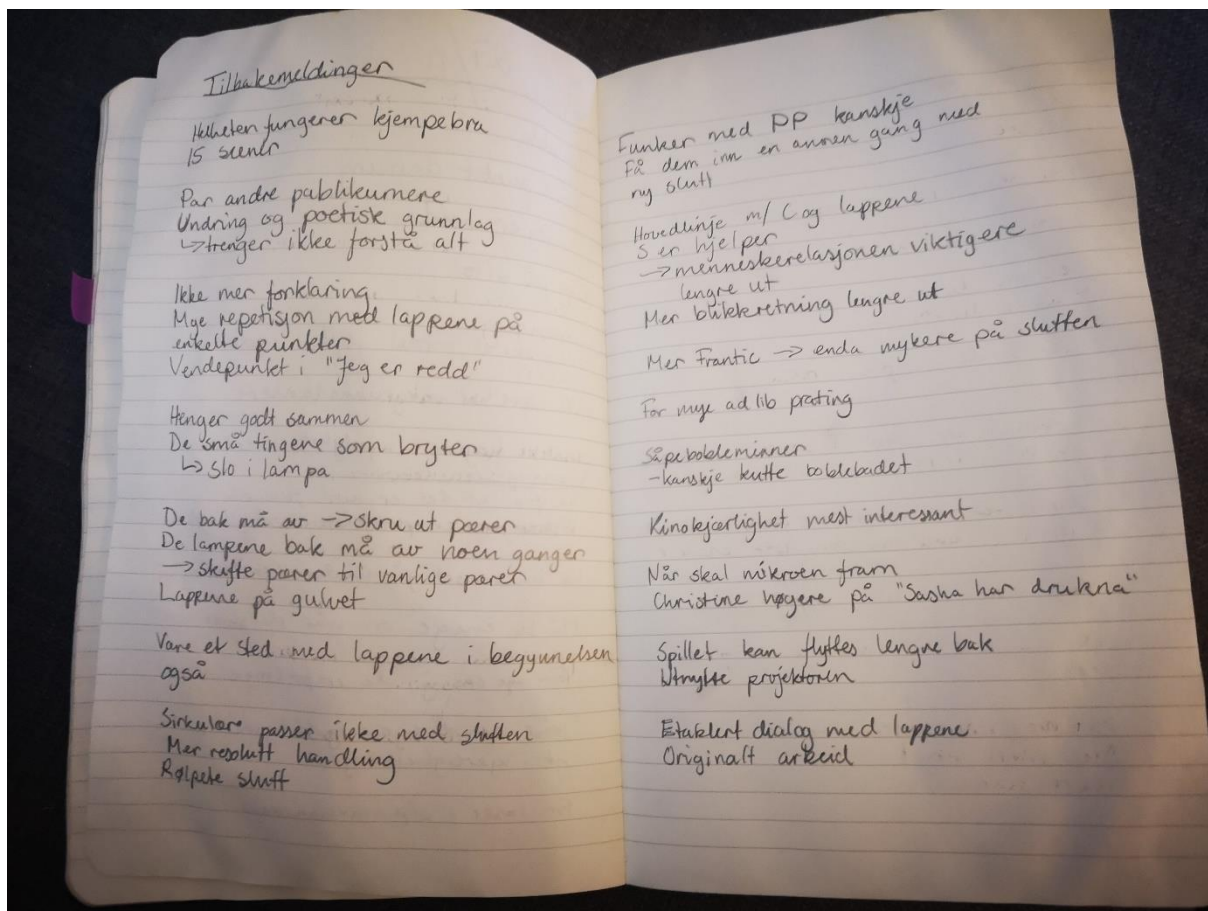
Sluttvurdering

Tror de fleste var enige i at dette var en bedre prøve enn sist. Jeg begynte med å ramse opp hva fra prøven jeg ville ta med videre. Tror dette tilfredsstilte ønsket om mål fra forrige gang. Litt tydeligere å se hva vi faktisk fant?

Bekymringer i startgropa (30.08.2015)

- hvor fast skal jeg være, hvor flat skal strukturen være. Føler at etter første prøve så blir det etterlyst mer struktur? Etter at vi ble enige om å holde den så flat som mulig? Er det en pekepinn på at folk vil jeg skal ta mer styring? Hvor mye ledelse er for mye ledelse? Hvor mye er for lite?
- Divergent vs. konvergent fase. Spørsmål om mål på første prøve. Jeg er litt redd for at det er en redsel for divergens. De divergerende fasene er som regel de mest skumle for de aller fleste. Til og med mennesker som er vant til å jobbe slik. Dermed kan lysten til å konvergere for tidlig slik at man har et resultat/noe konkret å vise at man har brukt tiden til kanskje ekstra tiltrekkende?
- Alt materiale må kreve plass som fortellerstemme. Jeg synes det er vanskelig å jobbe med veldig vage ting, spesielt i den intermediale konteksten. Musikken er lettere en tredje aktør fordi det ikke kan ignoreres. Hvordan kan man gjøre det slik at mediet ikke ignoreres?
- Hvis medieringen skal lages... Så må den presenteres slik som musikken presenteres i denne fasen i neste fase? Om den skal lages må det komme fortløpende. Ellers er jeg redd at det blir for sent når den kommer i neste fase og den vil virke underutviklet i forhold til resten.

Vedlegg 15 – Ragnis notatblokk brukt under prøver



Siden er en del av tilbakemeldingene til ensemblet under en prøve
27.11.2015.

Vedlegg 16 – Den originale hypoteseskissen

Hypoteseskisse

Da jeg gikk inn i dette prosjektet hadde jeg noen forutinntatte antagelser. Jeg tror blant annet at en ikke-autoritær lederstil var viktig i et prosjekt der ting skal lages basert på autobiografisk materiale. Dette for å kunne ivareta den enkeltes minnemateriale på best mulig måte, uten at det skal kjønnnes som overgrep for materialgiveren eller at det skal bli for distansert.

I tillegg tror jeg også at premissene rundt en ikke-autoritær lederstil er viktige, da spesielt hvilke samarbeidspartnere man velger. Jeg tror at en ikke-autoritær ledelsesform ofte blir unngått pga. redsel for kvalitetssikring. Jeg tror at med tydelig form i prosessen så vil ikke dette være noe problem, så fremt premissene som bør være på plass på forhånd er der (dyktige mennesker osv hæ bedre formulering). Jeg tror at gevinsten ved en sånn ledelsesstrategi vil være større enn problemene i dette prosjektet. Jeg tror at man får en større variasjon, at det er mulig å jobbe seg fram til et bedre resultat gjennom forskjellige muligheter rundt de estetiske valgene når man er flere likestilte aktører enn man ville fått i en mer autoritær prosess.

Jeg tror at form og prosess er styrende for produktet.

Jeg tror at et intermedialt uttrykk vil fungere når man velger en autobiografisk form med flere informanter (materialgivere). Jeg har tro på et fysisk uttrykk i framførelse av autobiografisk materiale. Jeg har tro på ikke-verbale metoder. Jeg tror at disse uttrykksmetodene vil gjøre faren for at en slik forestilling vil oppfattes som «privat» mindre.

Jeg har tro på utvikling av verktøy (annet enn manus) for å beskrive prosessen i en slik type prosess.

Vedlegg 17 – Eksempel på konvergerende og divergerende faser

Disse prøvene tok sted 9/11 og 10/11. Arbeid med åpningen og slutten utviklet fra en sekvens som originalt het «Tenke sjæl». Dette er en konvergering. Sekvensen så originalt slik ut:

Therese sitter på en stol. Musikk «Tenke sjæl» av Trond Viggo Torgersen. Masse bøker overalt.

Johannes går i diagonal grid. Spretter av kantene. Plukker bøkene opp raskere og raskere. Legger dem i fanget på Therese. Det blir så mye av hun ender opp med å bli dyttet av stolen i brudd i musikken. Ringelyd. Begge opp og ut i diagonal grid.

Ut i fra denne sekvensen valgte jeg å sette i gang en divergering innenfor disse rammene. Scenen kunne ikke brukes som den var, men vi var enige at det kanskje var en god begynnelse eller slutt.

Vi prøver nye ting. Kommer etter hvert frem til to typer scener som skal brukes som åpning og som slutt (se vedlegg punkt 4 – partitur: «Lista blir til» og «Slutten»).

Vedlegg 18 – Bilde av Ragnis Fotspor (øvelse)

5 år

- kjøpt leilighet i by
- kjæreste som er kunstner?
- bønd i (worst fall være snill)
- katt
- veletablert innen et teatermiljø
- eget teaterkompani?
- vet hvor jeg skal bo
- bo i utlandet?
- spiller piano igjen
- har vært i Asia og Island
- ↳ mange land

10 år

36 år

- har satt opp flere stykker med stor suksess
- eget teaterhus! - alternativt - ukjent
- har fortsatt katt og samme kjæreste
- har krøkkelott langt fra folk
- litt små-psycho performance kunsten (ikke for psycho)
- Teknisk teater

1 år

27 år

- Ferdig med master, blir sikker stress med jobb (Jeg får A)
- Freelance?
- jobber IKKE på museum
- Hvor faen skal jeg bo?
- lært meg å blåse flammer
- Cent 2 NSO

NÅ

26 år

- musikk
Opeth, Tool, Die Antwoord, ALT, PT,
- student, master
- stressa
- spent
- Brandon, Bjørn, Ina, Dagfinn, A, Pappa, Eivind, Marianne, To, Kalla og Lucifer → alene?

