

FRA 1:100 – ELLER Å FORTELLE ET VI

De siste årene har jeg kjent på en stor uro. Jeg lever i det jeg har kalt en etisk spenning. Den lille og den store historien har begynt å blande seg, og det har blitt mer problematisk å se mitt eget liv isolert fra «de andres».

I perioden 2012 til 2015 skrev jeg sceneteksten «S O A R E». I denne teksten oppdaget jeg spiren til en ny praksis og en ny holdning i egen scenetekst. Både underveis i skrivingen og gjennom formen teksten etter hvert fikk, merket jeg et skift. Hva var det jeg var i gang med? Og var dette et forsøk på å finne et annet sted å stå i teksten? Var «S O A R E» noe så fremmed som et forsøk på å skrive fram et «vi»?

Arbeidet med «S O A R E» fulgte meg inn i arbeidet med stipendiatsøknaden. Det ble klart for meg at det var noe nytt og presserende jeg ønsket å spørre meg selv om. For om det å forstå verden gjennom det singulære er ikke nok, hvordan skal man da skrive for scenen? Og kan man i 2015 skrive scenetekster som synliggjøre samfunnsmessige strukturer og som *samtidig* tar på alvor de individuelle og eksistensielle dilemmaene som følger?

I dag står jeg foran tre år med stipendiatarbeid.

Spørsmålene jeg stiller meg i det jeg går i gang med arbeidet er mange. Jeg ser mange muligheter og mange problemer: Hvilken etisk OG estetisk praksis er jeg nå på vei inn i? Jeg stiller meg spørsmål som:

I hvilken grad deler vi en historien?

Og i hvilken grad kan den enkeltes historie tangere eller fravike fra de manges?

Hvem skal definere hva som er «vi»?

Om jeg nærmer meg denne problemstillingen - hvilken holdning ligger da bak en slik tekstproduksjon?

Og hvordan vil en slik eventuell tekst se ut?

En scenetekstlig utforskning

Sceneteksten er en grunnleggende uren form for litteratur.

Sceneteksten kan og *bør* bestå av mange typer tekst: Dialoger, monologer, sceneanvisninger, utrop, vitnemål osv. Den har derfor også mulighet til å by publikum sammensatte perspektiver. Ulike perspektivene i en og samme tekst.

Jeg opplever denne mulighet for polyvokalitet innenfor som utfordrende. Men også kanskje det som i dag gjør sceneteksten både relevant, aktuelt og potent.

Det at sceneteksten naturlig gir seg til en mangestemmighet byr på muligheten, slik jeg ser det, til å avdekke og stimulere en forståelse av noe kollektivt, uten at en mister individet av syne. Den enkelte henvender seg og insisterer på sin erfaring, sitt møte med virkeligheten – men i en og innenfor en tekstflate, en komposisjon, der det også er plass til andre, andres erfaringer og andres møter med virkeligheten. Og der det finnes et potensiale for at de kan speiles, kolliderer med og konfronteres med hverandre.

En scenetekst er av natur åpen for å la flere komme til orde. Den kan uten problemer presenterer flere sannheter, flere erfaringer og vise fram forskjellene mellom disse sannhetene og erfaringene. Dette er ikke unikt for sceneteksten eller dramaet – også romanen, essayet og til en viss grad diktet kan dette – men finnes det i møtet mellom tekstflatene andre og virksomme muligheter. Og åpner det at sceneteksten er performativ – gir seg til en kropp og en stemme - muligheten for å vise det som er felles innenfor en større samtidighet? I en samtid. Som et her og nå? Og blir potensiale for å skape erfaringer som avdekker de strukturen og de ulike erfaringene som betinger våre liv vesensforskjellige da?

Hvem sin sannhet gir da teksten?

Og hvor springer denne sannheten eventuelt ut fra?

Kan de/den vise oss hva vi deler, men også hvilke erfaringer og personlige «sannheter» som gjør oss og ulike og unike?

Henvendelsens imperativ

Av alle de tekstformene en scenetekst kan inneha, har jeg det siste vært særlig opptatt av henvendelsen.

Henvendelsene i sceneteksten har en særstilling fordi den i seg selv impliserer «den andre» - nettopp gjennom at et jeg henvender seg til et du. Eller at et «vi» henvender seg til «de andre». Redd oss! Ikke gå fra oss! Kom tilbake! Jeg er her.

Den som henvender seg henvender seg alltid til noen eller til noe. Den utsier dermed ikke bare noe om den som henvender seg, men også noe om den henvendelsen seg til. Den impliserer «den andre» direkte, og det ligger derfor i hver enkelt henvendelse et innebygd potensiale for taushet eller svar, medhold eller avvisning, avstand eller nærhet. Et dilemma kan oppstå. En utfordring kan avslås eller bli tatt opp. En samforståelse inntreffe eller en krise utløses.

Henvendelsen er altså et utsagn som, på et eller annet nivå, innehar en forståelse av og en holdning til det å være i dialog med noe utenfor seg selv. Med en annen, med publikum, med Gud. Med en eventuell instans som loven, det militære osv.

Enkelte henvendelser, som vist over, kan også innbefatter et imperativ. Man henvender seg til noen ut fra et behov og på en slik måte at det impliserer den andre. Man søker bekreftelse eller tilgivelse. Man har noe å bekjenne. Man vil ha hjelp, en tillatelse, en kamp.

Henvendelsen og dens mulige imperativer interesserer meg fordi den helt direkte åpner opp skillet mellom jeget og «de andre». Den impliserer et krav om et fellesskap. Jeg regner det derfor som svært sannsynlig at mye av mitt arbeid kommer til å kretse rundt den, og i omlandet som omgir den med andre tekstformer som har tilsvarende egenskaper: betroelsen, bekjennelsen, anklagen, bønnen, vitnemålet osv.

Gjennom å jobbe med forskjellige former for henvendelse ønsker jeg å utforske og utfordre fortellerposisjonen i sceneteksten. Kan man bevege seg fra et jeg til et vi? Kan man gjennom å vektlegge den imperative henvendelsens anerkjennelse, dens iboende potensiale til å betvinge «den andre», skape tekster der de etiske spenningene mellom

individet og fellesskapet aktiviseres? For hvem er en, når en blir gjenstand for utrop, påkallelser, bekjennelser eller bønnfallelser? Og hvem er hun som bønnfaller? Den som roper ut, kaller til seg? Ber om hjelp? Hva om du er den som bønnfaller? Og hva om man blir utsatt for flere, for mange, for en menneskemengdes utrop, påkallelser, bekjennelser, bønner og vitnemål?

Min bakgrunn

Jeg debuterte som forfatter i 1992 og som dramatiker i 1999.

Jeg ble invitert inn i teateret av Teater Ibsen. De ba meg delta med en tekst til sin forestilling om de 10 bud i forbindelse med årtusenskiftet. Teksten, en monolog, ble plukket ut sammen med 9 andre tekster og slik kom jeg inn i teatret.

Med bakgrunn fra prosa og poesi skjønnte jeg med det samme at det fantes veldig klare genrekrav og mange sterke meninger rundt hva dramatikk var. De stemte ikke alltid overens med min egen forståelse. Jeg hadde lenge hatt et sterkt forhold til Ibsen, særlig lesestykkene, P. O. Enquists dramatikk og tekster av Pinter, Dylan Thomas og Elfriede Jelinek.

Nå forsøkte jeg å hva dramatikk var.

Jeg har arbeidet med det i mange år. Skrevet i ulike genre, utfordret grensene og forsøkt å gjøre mine svennestykker. Hatt verksteder, arrangert seminarer, diskutert, lest og tenkt.

Som dramatiker har jeg gradvis forstått at det å skrive for scenen også handler om å søke et reelt fellesskap. For meg er det å skrive en måte å erkjenne på. Ved å skrive dramatikk må jeg forflytte min erkjennelse fra papiret og ut i rommet og videre derfra fra scene til sal. Jeg forsøker i dag og tenke at teateret er et sted OG en kunstnerisk praksis. Et sted for og en praksis der man tenker og erkjenner i fellesskap. Dette fellesskapet må jeg ha inn i min skriving - OG jeg ønsker at sceneteksten og scenetekstforfatteren skal være en naturlig del av det fellesskapet som scenekunsten naturlig byr på.

Siden jeg debuterte som dramatiker i 1999 har min praksis har vært vekselvis vært utforskende og resultatrettet. Jeg har skrevet teaterstykker, tekster for radio, tekster for nettet, operalibrettoer, lectur performancer og laget dramatiske installasjoner.

De siste årene har jeg vært ansatt som dramaturg ved Hålogaland Teater der jeg blant

annet har kuratert en serie på en og tyve scenekunstudlaboratorier under headingen ArtLab.

For meg er ikke undersøkelse, eksperiment og resultat adskilte størrelser. De er alle deler av min egen praksis både når jeg utvikler andres tekster og mine egne, og jeg vil fortsette å arbeide på denne måten i stipendiatet.

Metodene jeg som oftest bruker baserer seg på utforskende skriveprosesser kombinert med praktisk arbeid med skuespillere og andre scenekunstnere – scenograf, dramaturg, rekvisitør - på gulvet. Arbeidet innebærer så godt som alltid møter med publikum underveis i prosessen.

I denne prosessen jobber jeg like gjerne genreoverskridende og tverrfaglig. Rommet og stemmen er særlig størrelser som lenge har fascinert meg. I stipendiatperioden vil jeg arbeide ut «vanlige» scenetekster, men også arbeide med installasjoner og stemme-kollasjer.

Et system og dets adferd

Da jeg ble invitert inn i teateret som scenetekstforfatter spurte jeg meg selv: Hva skiller sceneteksten fra annen litteratur? Hva skiller dramaet fra prosaen, lyrikken og essayistikken.

Jeg har vært gjennom flere faser. Jeg har fordypet meg i monologen. Jeg har arbeidet med tanker og arbeider rundt begrepet ord-handling. Jeg har fordypet meg i hva en scenisk handling kan være – og i de siste årene har jeg begynt å se på mine egne scenetekster som intakte og frittstående systemer, nærmest som synergistiske organismer.

Jeg tenker at en scenetekst ikke bare er noe. Den gjør noe. Den gir seg til en bestemt adferd.

Om man ser på teksten som et system, et slags kretsløp, satt sammen av forløp, deler og tekstflater som interagerer. Et system der summen delene og måten de er satt sammen på, er større enn seg selv og der det er nettopp måtene delene er satt sammen på som gir systemet dets adferd – synes jeg dette byr på en produktiv og aktiv tekstforståelse.

Hvert system er unikt.

Hvert system vil og gjør noe eget.

Jeg har særlig hatt nytte av begrepet adferd. Kanskje fordi det så opplagt signaliserer noe aktivt og tar fokuset bort fra scenetekstforfatteren og opphavskvinnen og over på teksten i seg selv. Sceneteksten lever, slik jeg ser det, sitt «eget liv». Den har sine egne styrende prinsipper og sin egen «vilje». Den er ikke bare noe som skal realiseres på scenen, men noe i seg selv. Den er en henvendelse og ber om en dialog. Denne henvendelsen innebærer et imperativ. En scenetekst er ikke nøytral, den ber om noe bestemt. En scenisk praksis og mulige lese måter.

Det er måten jeg som dramatiker setter teksten sammen på, som gir den denne viljen, denne henvendelsesformen, denne adferden. ⁱ

Hvordan teksten realiseres er ikke likegyldig.

Systemets innebygde vilje innehar til syvende og sist en verdensanskuelse og dermed en estetikk. Den estetikken, og den verdensanskuelsen teksten representerer ligger latent i tekstens struktur som noe selvfølgelig og gitt. Den byr dermed også på en etikk som er gitt. Derfor vil teksten alltid peke både ut over seg selv og tilbake på forfatteren som har skrevet den. Den vil noe eget og har i seg viljen til den som har skrevet den.

Disse tankene har ført til at jeg i dag ønsker jeg å undersøke hvorvidt det er mulig å styre en bestemt holdning inn i scenetekstarbeidet. Særlig vil jeg se nærmere på sammenhengen mellom denne holdningen, de ulike henvendelsesnivåene i teksten, og måten teksten byr seg til ulike framføringer. På hvilke måter den gir seg til en bestemt «bruk», eller til flere - Og hvilke muligheter og begrensninger dette innebærer.

Mitt ønske er dermed ikke å skape mest mulig åpne tekster.

Mitt mål er ikke å skape tekster som kan tolkes mest mulig åpent og som kan framføres på så mange måter som mulig. Selvfølgelig fordi jeg på den ene siden vet at ingen tekster er helt åpne. Alle hviler på et eller annet vis på en tradisjon og på en allerede eksisterende framføringspraksis og tolkningshorisont, men også fordi jeg er interessert i nettopp den bevisstheten en bestemt tekst og en bestemt komposisjon innehar.

Teksten som hendelse

Møtet mellom teksten og de som skal framføre den, mellom framførelsen og publikum kan, og har ofte blitt definert som en hendelse.

Jo mer åpen teksten er – jo mer åpen kan hendelsen være - slik kan man forstå det. At potensiale for tekstens hendelseskarakter øker i takt med dens åpenhet.

Men kan man også se en mer retorisk og holdningsbasert tekst som en hendelse? Som en hendelse i seg selv? Også før møtet med en leser, en regissør, en prøvetid, en skuespiller og et publikum?

Slavoj Zizek skriver at betingelsen for at noe er en hendelse er at det forandrer vår måte å se verden på. Den er en effekt som overgår sin årsak, skriver han i sin bok «Event».

En pluss en er ikke lenger to. Og gjennom denne hendelsen kan en plutselig kollektiv erkjennelse oppstå. Nye former for tro, kjærligheten, eller det han kaller «a radical political rapture.»ⁱⁱ

Betinges et møte og en hendelse bare av åpenhet. Eller kan et møte mellom klare viljer også produsere en ny kollektiv erkjennelse? Mitt håp er at en mer retorisk rettet og mindre «åpen» tekst ikke må føre til at skuespillere, regi, scenografi underlegger seg teksten. At teksten blir en autoritær og ufravikelig størrelse – men et likestilt og reelt møte mellom de to. At det er først da vi kan snakke om noe annet enn en realisering eller en tolkning av en tekst, men et møte som innebærer noe nytt, noe erkjennelsesproduserende. Altså en hendelse.

Dette vet jeg ikke. Men jeg vil gjerne undersøke det, diskutere det og reflektere rundt det.

Jeg tenker at målet må være å gi teksten en hendelseskarakter.

Et potensiale for et tydelig møte med de som skal arbeide med den.

Jeg ønsker per i dag å skape en stadig ekspanderende og kumulative tekst, der alle nivåer påvirker hverandre og berører hverandre. Der de ulike nivåene gjennom dilemmaene, og friksjonen de medfører, skaper spenninger og utløser kriser. Kriser

som produserer behov for erkjennelse og ny mening.

Målet er å ikke bare bygge på forståelse som finnes, eller gå inn i et åpent tekstlandskap, men aktivt vende seg mot noe som kan hende. Noe som finnes om et potensielt i teksten og som utløses av framførelsen. Noe som peker mot det som skal hende og den betydningen den er gitt der framme. Et slags pre – noe som ligger foran teksten og dermed utløses både av skrivingen, lesingen og framførelsen. Og som fullendes hos publikum i «salen».

Her kan bruken av ulike teksttyper, språklighet og forståelser være et viktig verktøy.

Det må finnes en spenning i teksten. Ikke en dialektisk spenning, men en mer synergetisk spenning som setter tekstflater og elementer i bevegelse så de gjensidig påvirker og betvinger hverandre. Kanskje kan sceneteksten i seg selv bli aktiv, fungere som en imperativ henvendelse. En beveger mellom den enkelte og verden. Mellom den enkelte publikummer og publikum. Noe som igangsetter noe hos publikum. En beveger mellom «en selv» og de andre.

Retorikk og scenetekst

I Peter Brooks bok «the empty space» tar han for seg det han kaller «deadly theatre». Teater slik han ser det bare bekrefter estetiske praksiser som allerede er «døde». Dødt teater, dårlig teater, kommersielt teater.

Utgangspunktet kan virke banalt – og Brooks problemstillinger er ikke sånn sett presserende for meg her, diskusjonen han tar opp rundt hva som gjør teater levende bringer opp en del viktige paradokser og begreper. Særlig rundt hva som er tekstens rolle.

Han sier at et ord starter ikke som et ord.

For forfatteren, og siden for skuespilleren er ordet først og fremst en impuls. Det er denne impulsen og holdningen som ligger bak den som dikterer et uttryksbehov. Ordet er sitat: «... an end product which begins as an impuls, stimulated by attitude and behaviour which dedicates the need for expression.» Og dette ordet, eller ordene i seg selv, er dermed bare en liten del av en gigantisk, usynlig formasjon.ⁱⁱⁱ

Det enkelte ordet, replikken, sceneanvisningen, monologen er altså ikke utslagsgivende i seg selv, kan ikke sees isolert, men må sees som en del av et system. Det er måten dette systemet er satt sammen på som er det vesentlige. Kanskje kan man si at hver eneste originale scenetekst har sin egen språklige logikk og sin egen retorikk. Og at enhver forestilling basert på denne teksten så har det samme.

Teksten henvender seg ikke i et tomrom. Den henvender seg fra et sted og til et sted. Skal man bruke retorikkens termer, kan man kanskje kalle dette stedet et topos. Dette stedet er kanskje scenetekstens topos.

Topos og etikk

Begrepet topos er hentet fra retorikken.

I retorikken er Topos er det stedet en argumentasjon springer ut fra. Det kan også forstås som det styrende prinsippet et logisk resonnement hviler på.^{iv}

Topos er altså ikke bare en størrelse, men flere.

En scenetekst har som alle tekster ulike topoi.

Når karakterene snakker, snakker de fra et sted.

Når teksten snakker, snakker den fra et sted.

Når historien utspiller seg, utspiller den seg *på* et sted osv.

Topoi i en scenetekst kan altså være et faktisk sted der fiksjonen utspiller seg, et fiksjonsunivers - og som all tekst referer til. Det kan være selve rommet som et styrende prinsipp, det kan være et logisk styrende prinsipp eller tekstlig prinsipper.

Siden en sceneteksts ulike topoi ikke nødvendigvis er overlappende og siden de eksisterer og virker samtidig og påvirker hverandre – kan også, slik jeg ser det, bruken av ulike topoi føre til at ulike perspektiver og forståelser virker sammen i en og samme tekst. En slik bruk av topoi øker dermed mulighet for mangestemmighet.

Da Verk Produksjoner for kort tid siden laget forestillingen «Stalker», valgte de å bygge forestillingen rundt et ekspanderende komposisjonsgrep. Verk lot aktørene på scenen dele ulike erfaringer de hadde hatt med å se Tarkovskijs film med samme navn. Disse erfaringene ble ikke spilt ut, men fortalt som historier. Det som ble fortalt åpnet for

klare og noen ganger konkluderende opplevelser, sidestilt med andre tilsvarende klare og konkluderende opplevelser. Disse virket sammen i et forløp som sidestilte opplevelsene. Altså i en tekst som samlet sett bød på en virkelighetsforståelse som var åpen og relativ.

Forestillingen, erfaringene og sannheten om «Stalker», ble dermed ikke eid av en, men av mange.

Samtidig insisterte scenografien, selve rommet som var bakveggen til disse fortellingene, på å forholde seg aktivt og ekspressivt som en deltager i forløpet, men det helt uavhengig fra handlingene som ble gjort og fortellingene som ble fortalt.

Scenograf Signe Beckers bakteppe levde bokstavelig talt sitt eget liv. Den hadde var i dialog med Per Platous lydbilde, men fulgte sin egen logikk. Den hadde, kan man si den samme dramaturgiske funksjonen mis en scene har i Tarkovskijs «Stalker»: Den utgjorde et levende og påståelig rom med sin egen adferd. Den var en vilje for seg. Ja kanskje kan vi gå så langt som å si at den ble en aktør. En aktivt handlende agent.

Den viljen rommet utgjorde var utsagt, men den var heller ikke åpen og relativ.

Jeg vil si at den var retorisk og insisterende og i så måte uforhandlingsbar. Nærmest metafysisk og totalitær i uttrykket.

I et langt strekk fikk den også stå alene. Uten interaksjon med skuespillere eller tekst.

Dermed oppstod det en spenning mellom scenografien, lyden, de ulike aktørenes fortellinger, deres frittstående handlinger, deres holdninger og det som ble fortalt. Summen av tekstene de framførte og måten de framførte dem på, konstaterende og enkelt - sammen med den romlige og lydlige opplevelsen skapte en spenning. Det lå en ladning mellom karakterenes topoi, det stedet de snakket fra – og forestillingens samlede topoi.

I Wim Wenders film «Himmelen over Berlin» åpner manusforfatteren Peter Handke for de udødeliges blikk på vår verden. Menneskene og byen vi møter kommenteres og observeres av engler.

Tekstens fortellerstemme ligger nært dette blikket.

Det er en poetiserende, insisterende stemme vi møter i form av en poetisk voice over som åpner filmen. Den sier – da barnet var barn – tenkte det som et barn, handlet det som et barn. Den minner oss dermed om barnets måte å se verden på. Som noe nytt

og fantastisk. Konstaterende, men ikke dømmende.

Disse to grepene – englene som ser verden og oss – OG den poetiske voice overen, skrevet av manusforfatteren Peter Handke, er det så hele narrativen, filmen igjennom – går i dialog med.

Samtidig finner filmen sted i et svært realistisk og nøkternt portrettert Berlin fullt av sår etter andre verdenskrig. I dette reelle, nærmest dokumentarisk gjengitte landskapet betrakter englene oss. Engler i et krigsnedbrudt landskapet. I spennet mellom dette reelle Berlin, den poetisk insisterende teksten til Handke, og englenes blikk utspiller handlingen seg. Møter vi karakterenes enkle dilemmaer: Forelskelsene, valgene, behovene, sorgene og gledene.

I begge disse tekstene er det altså snakk om ekspansive komposisjonsgrep. Fortellerposisjonen sedimenteres i selve strukturen. I måten de enkelte elementene er satt sammen på. Vår opplevelse og erkjennelse formes i møtet mellom ulike henvendelsesformer og ulike topoi. Til sammen utsier strukturen, og den helheten den gir, mer enn summen av delene. Stedet blir en aktør, fortellingen blir en hendelse og henvendelsen fortellingen utgjør fungerer betvingende. Det er altså samspillet mellom disse elementene som blir det bestemmende for måten jeg som publikummer opplever helheten på.

En pluss en er ikke to.

Effekten den skaper overgår sin årsak.

I denne måten å strukturere forestillinger, filmtekster og audiovisuelle forløp på, er ingenting tilfeldig. «Verk» som Wenders vet hva de vil. De søker en bestemt praksis, en bestemt retorikk. Tekstene er åpne når det kommer til en endelig tolkning av hva de «betyr», men de er reelt sett ikke åpne. De innehar en bestemt vilje og en bestemt holdning. De byr på en retorikk som innebærer en estetikk og som er styrende for opplevelsen. Og det ligger en etikk i bunn.

Etikken og estetikken

Aesthetics is the mother of ethics, sa Brodsky. *Ethics and aesthetics are one.*^v sa Wittgenstein.

En estetisk praksis er - ifølge ham, også en etisk praksis.

Følger man dette resonnementet, må det å skape, og det å skrive - dypest sett da sees på som en politisk handling?

Og følger man det helt ut, er da ingen estetiske og retoriske valg nøytrale?

Handling kan aldri skje i isolasjon, skriver Hanna Arendt i sin bok *Vita Activa*. *Derfor er faktisk teatret den politiske kunsten par excellence; bare her, i forestillingens levende forløp, kan menneskelivets politiske sfære transformeres dithen at den blir kunst.*^{vi}

For Hanna Arendt står det politiske i opposisjon til det private. Det politiske mennesket ikke bare deltar i, men finner sitt vesentlige virke, sin reelle verdi, i det offentlige.

Arendt skriver: *Verden har vi ikke bare felles med dem som lever sammen med oss, men også med dem som var før oss og dem som kommer etter oss. Men bare i den grad den kommer til syne i offentligheten, kan en slik verden overleve generasjonene som kommer og går. Det ligger i det offentliges vesen at det kan ta opp i seg det som de dødelige forsøker å redde fra tidens forfall.*^{vii}

Det er som om Arendt hele tiden insisterer på at det at mennesket lever i samfunn er det som skiller oss fra dyrene.

I mange år ble ny norsk dramatik kritisert for å bare ta vare på den lille historien. For å ha familien i fokus og se den isolert fra samfunnet og verden. Fra sofaen kranglet man seg fram til forsoning eller skilsmisse. Fra sofaen så en verden gå under.

Forskere har oppsummert at også fortellinger om store samfunnshendelser ofte har hatt en slagside mot det private. De har for eksempel tatt for seg narrativer som tar utgangspunkt i 9.11.

Er det slik at i vår individfokuserte og forbrukerorienterte samtid, så må det politiske forsvinne?

For meg har det blitt umulig å forbli i det private. Jeg opplever at jeg ikke er alene om denne følelsen. På festivaler og oppdrag i Europa har jeg møtt et ønske hos mine kollegaer om å se videre, om å strekke teksten ut over det private, det singulære. Jeg har møtt dette i scenetekster og i en rekke forestillinger og teaterformer. Pia Maria Roll sa på et seminar om dokumentarisme i Trondheim i november 2015 – at det er dette ønsket som igjen har gjort dokumentarteateret aktuelt – og at det fungerer som en fornyer i dagens scenekunst. Det gjør teateret reelt og aktuelt igjen. Kanskje er det dette som ligger bak en økt interesse og søken mot teaterformer som devised teater, agitasjonsteater og aksjons-teater.

Men også i scenetekster forfattet av sentrale, nålevende dramatikere som Kristian Lollike, Dennis Kelley, Roland Schimmelpfennig, Sara Stridsberg, Jonas Hassan Khemiri og Marius von Mayenburg søkes det etter nye former og grep. Grep som tvinger strukturelle størrelser inn i den enkeltes hverdagen, som fører sentrale samfunnsspørsmål og dilemmaer inn i hjertet av tekstene de skriver. I flere av disse tekstene kan jeg gjenkjenne denne etiske spenningen jeg selv lever under. Gjenkjenne et ønske jeg tolker dit hen at også de søker etter nye verktøy, nye grep for å fortolke den virkeligheten vi lever i. Her ser jeg også et fokus på flerstemmighet, utstrakt bruk av imoerative henvendelser, undersøkelse av forhold mellom topois og tema.

Metode

I stipendiatet mitt ønsker jeg altså å gå inn i en scenetekslig utforskning.

Den vil bestå i flere scenetekstlige nedslag. Tanken er at det ene skal lede til det andre og at det ene nedslaget har som mål å danne grunnlag for neste.

Jeg ønsker å skape en rytme mellom nedslagene. Disse er så langt tenkt slik:

- metodeutprøvende workshops
- materialinnsamling
- skriveperioder
- refleksive betenkninger

- interne lesninger og samtaler
- bearbeidende og utprøvende workshoper
- iscenesatte lesninger med møter med publikum
- veiledning
- refleksjon
- nye betenkninger
- konkretiseringer gjennom bygging av installasjoner – publikasjoner eller offentlige visninger
- ny skriveperiode
- ny metodeutprøvende workshops
- materialinnsamling osv.

Jeg vil føre en prosesslogg og bruke en detaljert framdriftsplan som grunnlag for stadig progresjon og nøye rapportering underveis.

Hovedveileder og ha biveiledere vil følge både scenetekstproduksjon og det praktiske arbeidet på gulvet der det er mulig. De vil inviteres til lesninger og visninger, og fungerer som manuskonsulenter underveis. Biveileder Lawrence Malstaf vil være behjelpelig med tekniske tegninger og bygging av installasjoner. NRK radioteateret bistår med studie og teknikere til innlesning av tekst.

Internasjonalt arbeid og internasjonale presentasjoner

Fra høsten 2015 er jeg gjennom Teaterhøgskolen ved KHIO tilknyttet det EU-finansierte programmet **polyvocal techniques**. Mye av mitt internasjonale arbeid og mine presentasjoner vil følge dette programmet.

Les mer om prosjektet på:

<http://intranett.khio.no/Norsk/Nyheter/Arkiv/Teaterhogskolen/Teaterh%C3%B8gskolen+med+i+EU+program%3A+Creative+Europe.d25-SwlBY1y.ips>

All tekstproduksjon vil foregå både på engelsk og norsk.

Jeg vil levere papers til konferanser med aktuelle problemstillinger som SARS konferanse on Writing in The Hague i april 2016.

Jeg vil også søke aktivt mot kollegaer og festivaler i inn og utland i håp om å kunne presentere tekstene min og tankene mine der.

Ta en tekst og la den vandre

På en utrangert oljeplattform et sted i det perifere Øst-Europa venter en liten gruppe arbeidere på at plattformen skal settes i drift igjen. De har ikke noe annet sted å dra. Lønningene har uteblitt, nå er plattformen nedlagt - så de lever sine liv der.

De fisker.

De samler metall og selger det videre.

En lager mat. En driver vedlikehold på varmtvannsbeholdere, en fungerer som elektriker. Om kveldene deler de erfaringer og historier.

En natt mens de sover, begynner plattformen å bevege på seg. Snart er den i drift og de befinner seg på et hav uten ende.

Hva vil møte dem der?

Tørst?

Sult?

Ingenting?

En flåte illegale emigranter?

En enorm mur som er Europa?

Slik kan et av utforskningsnedslagene begynne.

Og parallelt med at jeg utvikler anslag til fabler som dette, vil jeg utvikle spillscener, situasjoner og handlingsforløp. Jeg vil undersøke henvendelser og topoi.

Dette arbeidet vil fungere som en samlende ramme for et mere metodeutviklende og workshopbasert arbeid. I workshopene - og mellom dem vil jeg skrive mer frittstående monologer og henvendelser. Disse vil også improviseres fram sammen med

skuespillere og medforfattere i workshoper der jeg vil søke å utforske ulike strategier for en kollektiv skriving i søk etter en kollektiv fortellerinstans.

Jeg vil se på hva som skjer når monologtråder vandrer fra en karakter til en annen i forløpene.

Jeg vil jobbe med forflytninger. Tekstforflytninger mellom karakterer eller i fortellingen. Med fortellinger i fortellingen der jeg lar det som blir fortalt av en, skje med en annen. Der det som drømmes av en, kanskje skje med en annen.

Jeg vil lete etter grep som kan synliggjøre den etiske spenningen som ligger latent i materialet jeg allerede har. Spørsmål som kan være aktuelle kan være: Om så - skal da for eksempel fortellerfunksjonen forankres i en person? Eller oppnår jeg mer ved å la den vandre fra et individ til et annet?

Kan de låne hverandres fortellinger?

Og hva om den fortellingen som tilsynelatende tilhørte èn, viser seg å være en fortelling som deles av alle?

Et utall andre spørsmål kan også dukke opp:

Hva er henvendelsen en rolle i dette?

Er det å fokusere på fortellerposisjonen nok?

Kanskje må jeg undersøke mulige bakgrunn, ytre handling, stedsplasseringer?

For når er det viktig at stedet som er virksomt?

Hvem er det som snakker når flere enn en kommer til orde?

Og hva oppstår i bruddene, i pausene?

Og spåket? Når kan jeg gi plass for min egen, poetiske forfatterstemme? Når må andre språkformer og andre stemmer få plass.

Samarbeidspartnere

Jeg vil jobbe i nær dialog med studenter og lærerkrefter på KHiO. Jeg vil trekke dem inn både i metodeutforskende arbeid og i lesninger/visningssammenhenger.

Jeg vil ha NRK Radioteateret som co-produsent. Kontaktperson er dramaturg og teatersjef Gunhild Nymoene (NRK Radioteatret). Hun vil følge arbeidet. Utkrystalliserer

det seg en tekst som er klar for produksjon, vil radioteateret produsere den.

Med meg i arbeidet som samarbeidspartner og regi-innstans der det er nødvendig er biveileder er Cecilie Mosli.

I installasjonsarbeidene har jeg knyttet til meg Lawrence Malstaf som biveileder. Tekstene som spilles inn hos NRK vil tas videre i installasjonsprosjektene. De er så langt tenkt realisert i 2017.

Ferske Scener (www.ferskescener.no) har tilbudt verksted og visninger underveis.

Første lesning hos dem vil være på Scenetekstivalen i Tromsø i 2016.

Dramatikkens Hus har også tilbudt sin kompetanse uten at noe er formalisert der.

En utdyping

Mitt mål er at det teoretiske og det praktiske arbeidet skal gå hånd i hånd. Gjennom refleksjonsarbeidet ønsker jeg å sette det scenetekstnedslagen i kontekst. Det vil få form som drøftende essay og en serie korte betenkninger der jeg utfordrer meg selv og mine egne foreløpige konklusjoner. De vil følge de scenetekstlige nedslagene tett. Det vil være viktig å bruke refleksjonene som en slags sparringspartnere og muligheter for utdypninger. Jeg vil også tenke på de som tekster med egenverdi. Som refleksive nedslag som skal fungere befordrende for de kunstneriske nedslagene.

I betenkningene kan jeg drøfte spørsmål som: Med hvilken rett kan en skrive fram en kollektiv fortelling?

Kan noen egentlig si noe vesentlig om det som ligger utenfor en selv?

Er ikke arbeidet med disse teksten nok et forsøk på å bedrive politisk teater?

Hva er egentlig en narrativ?

Hvordan tenker man sine verk inn i en større sammenheng og er det mulig å befinne seg i et pre.

En av mine inspirasjonskilder for denne måten å reflektere rundt kunst og egen praksis på vil jeg hente fra re-alignment-bevegelsen. Re-alignment er en kunstnerbevegelse som søker å finne nye strategier for kunstproduksjon og forståelsen av kunstens og kunstnerens plass i samfunnet. Deres ønske er å: *replacing the apathy and disillusionment, apolitical irony, particularism, single-issue and identity politics of the previous epoch.* ^{viii} De ønsker ikke å se på det singulære, men å finne sammenhenger. De ønsker ikke å styrke den enkeltes posisjon, men å forbinde seg med hverandre. De ønsker ikke å forankre seg i samtida, men sammen møte det som skal komme.

Jeg vil også søke mot andre samtidige som på ulike måter undersøker forholdet mellom det kollektive og det singulære. Som nobelprisvinner Svetlana Aleksijevitsj. Hun skriver i Dag og Tid 2015. "Eg har alltid vore plaga av at sanninga ikkje rømer eitt einaste hjarte, eller eitt einaste intellekt. Ho er liksom oppdelt - det finst mange av henne. Ho er ulikt spreidd ut i verda. Hos Dostojevskij finst tanken om at menneskeætta veit meir om seg sjølv, uendelleg mykje meir enn det ho maktar å skrive i litteraturen."

Aleksijevits arbeid er journalistisk. Hun skriver fram historien. I all sin mangestemmighet. Min skriving befinner seg fortsatt dypt i fiksjonen, og der tror jeg den vil forbli. Men resonnementet hun her presenterer kan jeg kjenne meg igjen i. Og ikke minst behovet for å se verden gjennom mer enn et blikk. Å kjenne bankingen fra mer enn et hjerte. Kanskje springer dette behovet igjen ut fra denne etiske spenninga jeg opplever at jeg lever og skriver i.

Vi lever i et informasjonssamfunn, i et demokrati der menneskerettighetene danner basis for vårt verdisystem - OG vi lever med ulikhet. Vi har den så å si på brødskiva, men tilsynelatende er vi ikke i stand til, eller villige til å endre det økonomiske systemet som betinger oss. Det systemet som gjør at ulikhetene finnes OG som gir oss et verdisystem som ber oss om å bekjempe dem. Konsekvensene blir en spenning. Både på et politisk og et eksistensielt plan.

Den gjør meg handlingslammet – men produserer samtidig et brennende behov for å gjøre noe.

Jeg skyr enkle løsninger, enkle svar – men har samtidig et ønske om å forandre.

Så er løsningen min kanskje dette stipendiatet. Disse scenetekstlige nedslagene. Dette forsøket på metodeutvikling. På å utvikle tekster med en annen holdning.

Jeg ønsker å presse meg selv til å undersøke og gi form til dilemmaer. Å spørre meg selv i hvilken grad indre dilemmaer er sammenfallende med ytre forutsetninger som betinger våre liv. Målet er å kunne bevege meg fra 1 til 100 tilbake igjen. Strekke meg ut i mengden. Trekke meg tilbake i entall. Være singulære. Romme så mange stemmer jeg klarer. Stå i det og spørre meg selv: Tåler jeg fellesskapet? Tåler teksten det? Tåler leseren det? Er det i det hele tatt mulig å «skrive et vi».

ⁱ *The fictional story reveals a maker just as every work of art clearly indicates that it was made by somebody; this does not belong to the character of the story itself but only to the mode in which it came into existence.* Arendt, Hannah. *The Human Condition*. University of Chicago Press. January 1, 1958.

ⁱⁱ *Event*, Žižek, Slavoj, Penguin Books 2014.

ⁱⁱⁱ *The empty space*, Brook, Peter, Pelican Books, 1986

^{iv} *Topos, i retorikk en etablert oppfatning eller et konvensjonelt argument. Topos (flertall: topoi) er særlig knyttet til arbeidsfasen inventio, der formålet er å finne momenter som kan hjelpe retoren til å overbevise. I det tematiske landskapet er topoi steder der momentene og argumentene lett finnes, fordi*

de vanligvis settes i forbindelse med det oppgitte temaet. <https://snl.no/topos>

^v <http://www.goodreads.com/quotes/324147-ethics-and-aesthetics-are-one>

^{vi} Arendt, Hann, Vita Activa, Pax Forlag, Oslo 1996

^{vii} Arendt, Hanna Vita Activa, Pax Forlag, Oslo 1996

^{viii} *It describes the third, fourth or fifth ways being sought between vertical and horizontal forms of organization, between particularist identities and unarticulated hybridities, between difference and universalism.* <http://www.re-aligned.net/state-pre/?lang=en>