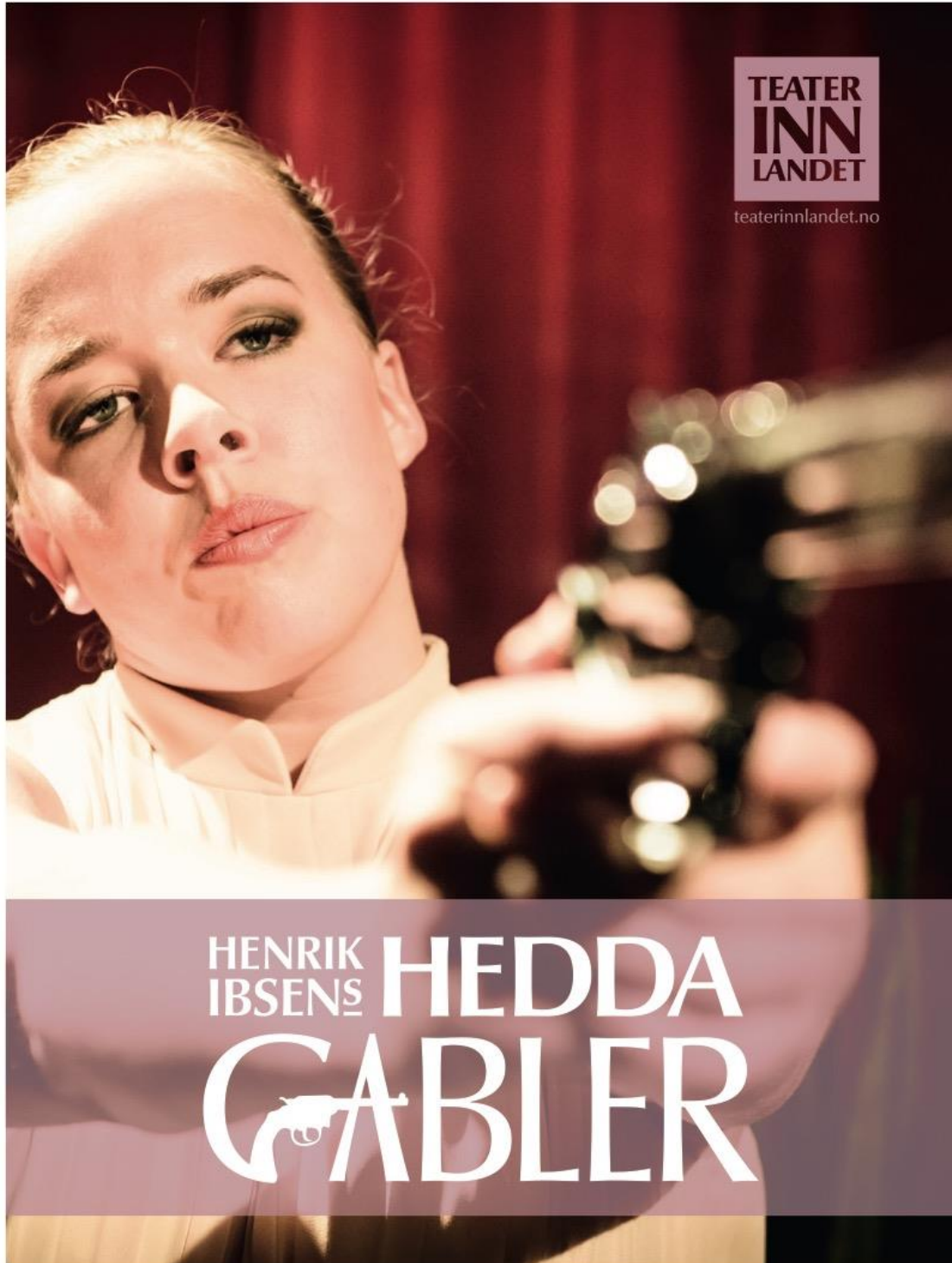


”Den frie skuespilleren” – et forskningsprosjekt

Idé og realisasjon: Lars Erik Holter



BAKGRUNNEN

Da jeg i 2013 ble kontaktet av teatersjef Janne Langås for å snakke om en eventuell oppsetning ved Teater Innlandet, hadde jeg aldri trodd at vi skulle bestemme oss for å sette opp Hedda Gabler, av Henrik Ibsen. Jeg hadde tidligere sagt at jeg aldri skulle røre Henrik Ibsens tekster, og den holdningen må ha blitt født tidlig i tenårene, da jeg, på grunn av min interesse for teater, tvang meg gjennom Fjernsynsteatrets oppsetninger av Ibsens dramaer. Jeg husker disse som unaturlige, teatrale og fremfor alt: kjedelige. Skuespillerne spilte med overdreven patos, og med en melodramatisk stil, som skapte stor avstand mellom meg selv og det som skjedde på TV-skjermen. Jeg sier ikke dette for å sverte Fjernsynsteatret, eller de skuespillerne som arbeidet der på 70-80 tallet. De hadde sine motiver for å holde på den stilen som var gjeldende på den tiden. Så min opplevelse av Henrik Ibsens forfatterskap fikk altså en dårlig start. Jeg skulle se mange Ibsenoppsetninger i tiden fremover, men på tross av at teateruttrykket har endret seg mye på de 40 årene, så har jeg fremdeles ikke sett en eneste forestilling, basert på Ibsen sine dramaer, som har fanget min interesse og rørt meg.

Så hvorfor ble jeg ikke rørt? Er jeg en for enkel sjel? Er Ibsens livsbetraktninger for kompliserte for meg? Ble jeg kurert for Ibsen i ungdommen? Eller er hans karakterer rett og slett så syke til sinns at jeg ikke greier å identifisere meg med dem, der de baler med sine demoniske indre, sine ideelle fordringer, sine livsløgner og sine ønsker om å ta sitt eget liv i skjønnhet? Det at jeg ikke er blitt emosjonelt påvirket av tidligere oppsetninger, det være seg på TV-skjermen eller i teatersalen, har altså gjort sitt til at jeg har skydd denne fantastiske dramatikerens gjennom hele mitt teaterliv, og jeg innrømmer at jeg fremdeles har et ambivalent forhold til ham. Kanskje man kan sammenligne et Ibsen-stykke med en komplisert matrett som inneholder en hel mengde ingredienser, noe som gjør at en må være gourmet med ekstra fine smaksløker for å kunne verdsette retten, og som derfor ikke faller i smak for et barn. Barnet må trenes opp til å like retten, og dersom treningen består av tvang vil barnet aldri i sitt voksne liv røre den retten igjen.

Det var med andre ord ikke Ibsen som inspirerte meg til å velge en yrkeskarriere som skuespiller og regissør, og da Janne Langås ga meg muligheten til å utsette meg for det jeg hadde flyktet fra i 40 år, så ble det altfor fristende å ta sjansen. Jeg tenkte, hvorfor ikke? Jeg bestemte meg for at dette skulle være mitt KUF-prosjekt høsten 2015. Jeg bestemte meg for at jeg skulle befri meg selv fra fordommene mot Henrik Ibsen, som jeg syntes var så gammeldags, så teatral, så kjedelige, så irriterende uangripelig. Jeg skulle herje med Ibsen, som i en slags barnslig protest mot det bestående. Ja! Det skulle jeg! Og jeg skulle benytte meg av 5 hovedelementer for å gjøre ham tålelig for meg selv.

TEORIEN

1. Kvitte meg med tidsperspektivet.
2. Stryke stoffet ned til sin essens.
3. Forvandle språket fra klassisk 1880 høystil, til dagens hverdagsnorsk.
4. Flette rollenes replikker inn i hverandre.
5. Ikke la skuespillerne gå i fastlagte arrangementer kveld etter kveld, forestilling etter forestilling.

1. Tidsperspektivet

Det første jeg måtte gjøre var å kvitte meg med 1880-tallet. Men jeg hadde heller ingen lyst til å gå inn i 2015-tallet, eller noen andre tidsepoker for den saks skyld. Jeg ønsket meg en verden hvor alle tidsepoker eksisterte, - eller var fraværende. Løsningen på dette var anakronisme. Rommet i seg selv skulle være moderne, eksklusivt og se oppdatert og dyrt ut. Dette for å oppdatere Ibsens forslag om at ekteparet Tesman har satt seg i gjeld opp til ørene. Så skulle kostymene komme inn som fargeklatter fra henholdsvis 1880-tallet, 1920 tallet og 2015-tallet. 1880 fordi det ble skrevet i det tiåret. 1920 fordi det ville gi eksklusivitet til festen i 2. akt. 2015-tallet fordi det ville minne oss om dagens samfunn. Scenograf Bård Thorbjørnsen skapte en kostymeutvikling hos karakterene, som gikk i diametrale retninger. Hedda startet i 2015, gikk tilbake til 1920, og endte opp i 1880. Tesmans utvikling startet i den andre enden, altså i 1880, gikk gjennom 1920, og kom ut i 2015. Brack startet i 1880 og ble der. Thea og Ejlert var konstant moderne kledd. Arbeidet med å kvitte seg med 1880 tallet innebar også å kvitte seg med tjenerskapet.

2. Essens

Ibsen nøyer seg aldri med å gi ett enkelt bilde av den gjennomgående konflikten i sine stykker. Han broderer og nyanserer ved å legge til scener hvor både biroller og mer perifere roller belyser hovedkonflikten. Det moderne menneske er veldig vant til å følge en historie og bite seg merke i detaljer. Denne egenskapen er godt utviklet hos dagens menneske, - trent opp gjennom dets stadige konsum av filmer og TV-serier. En av grepene jeg ønsket å bruke for å modernisere Ibsens Hedda Gabler var nettopp å anerkjenne dagens publikums trente øye hva gjelder evnen til å følge et komplisert hendelsesforløp i et kunstnerisk verk. Jeg strøk derfor nesten alle gjentakelser og utdypninger, både for å gjøre handlingen raskere, men også for å forvandle stoffet til å likne på en mer moderne og oppdatert fortellermåte. På den måten ble altså teksten skjært ned til det jeg selv mente var dens essens, uten at vi tapte den dybden i karakterene og hendelsesforløpet som vi selvfølgelig trengte for å fange vårt publikum. Dermed ble det viktig å definere hva jeg oppfattet som stykkets essens? Siden forskningsprosjektet stadig dreide seg mot undersøkelsen av den frie skuespilleren, og siden jeg selv mente at den frie skuespilleren er den skuespilleren som utsetter seg for tap av kontroll, var det Heddas kamp for, og til slutt *hennes* tap av kontroll som interesserte meg mer og mer.

3. Hverdagsnorsk mot Ibsenske sitater, blir det da noe Ibsen igjen?

Jeg visste i det øyeblikket jeg sa ja til å gjøre Hedda Gabler at jeg kom til å stå foran en omfattende bearbeidelse. Ikke bare skulle Jørgens tanter og Tesmans tjenerskap fjernes, men også alt av Ibsens utdaterte språk måtte vekk. Det språket vi nordmenn har hørt i så mange år at det for oss, i vår samtid, er blitt klisje på klisje. Det finnes utallige replikker fra Ibsens forfatterskap som er blitt til sitater, eller munnhell, og som gjennom gjentagelsens destruktive virkning ikke lenger har noen betydning for oss. Jeg ble altså nødt til å fjerne alle ord og uttrykk som kunne minne oss om munnhell, eller velkjente sitater. Jeg stilte meg selv spørsmålet om vi da ville ende opp med noe helt annet en Ibsenoppsetning, og om det da ikke heller var bedre å droppe ham, og heller gjøre et moderne stykke, - men jeg aktet jo å holde på Ibsens hendelsesforløp og karakterenes originale prosesser, så gode gamle Henrik ville likevel være til stede, - i stor grad. Jeg tenkte samtidig at dette var et tema som ville bli besvart gjennom den spilleklare forestillingen.

4. Flette rollenes replikker i hverandre?

Siden jeg ved Teaterhøgskolen arbeider mye med temaet: *skuespillerens arbeid med tekst* henter jeg også inspirasjon fra det håndverket når jeg gjør teateroppsetninger utenfor Teaterhøgskolen. Ett av de viktigste elementene i faget kaller jeg fødselsøyeblikket. På scenen kan vi ofte se at skuespilleren lever kun når hun har ord. Denne typen skuespiller skrur altså av sitt indre liv mens motspilleren snakker, og så skrur hun det på igjen hver gang det er hennes tur til å si noe, og resultatet blir umiskjennelig likt en dårlig Ibsen-oppsetning. Man får følelsen av at hver eneste replikk er like viktig, at rollene ikke reagerer på hverandres utsagn og at de, heller enn å kommunisere, kun snakker i en konstruert rekkefølge. For å hjelpe skuespilleren til å kvitte seg med denne sykdommen kan man stille dette spørsmålet:

På hvilket tidspunkt i din motspillers replikk har du forstått hva motspilleren har tenkt å si, - og hva gjør du med det?

Det er viktig å finne akkurat det presise tidspunktet, fordi det er nettopp i det øyeblikket at ditt svar, i form av egne ord eller handlinger fødes. Vi hører ofte under teaterprøvene:

Skuespiller A:

Hei, du! Herr B! Du må vente med din replikk til jeg er ferdig. Jeg skal jo si to setninger, ikke sant, ikke bare en, så er du snill og vente med din egen replikk til jeg har sagt ferdig min?

Skuespiller B:

Jammen, jeg vet hva jeg skal svare etter at du har sagt den første setningen.

Skuespiller A har antagelig en motspiller, B, som, etter min mening, gjør det rette. B venter ikke med å snakke til A er ferdig. B snakker i det han har fått nok mat av A til å føde sitt svar. Ergo begynner han å snakke midt i A sin replikk. B føder altså sitt svar på grunnlag av den første linjen i A sin replikk. Etter min mening burde dette gi A masse mat til nettopp å fullføre andre setning i replikken. Dette puster liv i dialogen. Så A burde være takknemlig, ikke fornærmet. Det verste B kan gjøre er å være høflig mot A og vente med å reagere til A er ferdig. Den nummenheten i en skuespiller vil punktere dialogen.

Skuespiller A får deretter støtte av regissøren:

Regissøren:

Hvis du snakker midt i A sin replikk så vil ikke publikum høre noen av dere. Da faller de av og det tar tid å bygge opp igjen deres interesse for scenen.

Er dette virkelig sant? Eller er det bare en påstand som egentlig aldri er blitt prøvd motbevist? Mitt KUF-arbeid i forbindelse med oppsetningen av Hedda Gabler skulle innebære en grundig undersøkelse av dette. Jeg ville, i arbeidet med tilgjengeliggjøringen og moderniseringen av Ibsens teaterstykke fjerne siste rest av den kunstige teatertalen, ved å flette rollenes replikker i hverandre, og la skuespillerne, ikke bare føde sine svar, men også uttale dem *før* motspillerens replikk var ferdig. Planen var å skape et mye mindre teatralt univers, - et univers som skulle minne mer om en Woody-Allen-film enn en scenisk teateroppsetning. Folk skulle snakke uavbrutt i munnen på hverandre i store deler av oppsetningen, og når så stillheten kom, ja da ville den stillheten bli meget betydningsfull. Jeg bearbeidet manuset og bakte inn nevnte element, -dermed fikk vi et manus som allerede ved leseprøven inviterte skuespillerne til å stadig avbryte hverandre, og til aldri å være såkalt høflige mot hverandre.

Her er et eksempel på hvordan den bearbeidede teksten ble seende ut i manuset:

(Thea Elvsted kommer.)

Hedda

Nei men, hei Thea, så morsomt...

Thea

Ja, hei, jeg skulle kommet i går....

Hedda

... å treffe deg igjen, vi har jo ikke sett hverandre siden....

Thea

...men så fikk jeg høre at dere var på reise, så.

Hedda

...universitetet.

Jørgen

Ja, *det* var lenge siden, kom inn, kom inn...

Thea

Å, for en utsikt. Ja, jeg kom i går og...

Jørgen

...er du akkurat kommet til byen?

Thea

...så ble jeg helt fortvilet da jeg hørte at dere...

Hedda

Ble du fortvilet?

Thea

...var på reisefot, og så visste jeg ikke hva i all verden jeg skulle gjøre.

Jørgen

Ble du fortvilet?

Thea

Ja, for dere var jo ikke hjemme fra bryllupsreisen.

Jørgen

Vi kom hjem i natt. Skal jeg ta jakken din?

Thea

Ja takk.

Hedda

Er det noe galt?

Thea

Både ja og nei.

Jørgen

Jammen hva er det da?

Thea

Jeg har ingen andre jeg kan spørre om hjelp.

Hedda

Hva er det, da? Har det skjedd noe der oppe?

Thea

Ja, det har, og...

Jørgen

Hva da?

Thea

...det har ikke.

Hedda

Men hva er det?

Thea

Jeg er så redd for at dere...

Jørgen

Er du redd?

Thea

...skal misforstå meg. Ja, jeg er redd.

Hedda

Jammen da må du si det rett ut...

Jørgen

Ja, det er vel derfor du har kommet

Hedda

... si det som det er, stakkars Thea.

Thea

Det er bare at...

Hedda

Ikke vær redd, Thea...

Thea

...at...

Hedda

Du er hos oss nå.

Thea

...ja, jeg må vel si...det.

Jørgen

Du er i trygge hender, Thea.

Thea

Eilert Løvborg er i byen.

(Opphold)

På denne måten ble den levende samtalen liggende som et kompromissløst krav i manuskriptet, og som en uunngåelighet i de praktiske prøvene. Denne arbeidsmetoden skulle i tillegg drepe skuespillerens mulighet til å *ha seg* med publikum, til å sole seg i skinnet fra lyskasterne, eller til å posere osv. Det var rett og slett ikke plass til å rette oppmerksomheten noe annet sted på scenen enn mot partneren. Den minste avskjæring ville umiddelbart bli avslørt ved at skuespilleren kom til å falle ut av teksten og dermed også situasjonen. Her gikk replikkene fort og samtidig helt til noe virkelig viktig dukket opp i teksten. Da kunne vi ta så lange opphold vi ville fordi racet i forkant gjorde oppholdet plausibelt.

Dette var min teori. Jeg var spent på om dette ville fungere i praksis.

Kanskje ville vi bare bli irritert over å ikke høre rollenes replikker?

Kanskje ville vi få problemer med å få med oss handlingen?

Kanskje var jeg på villspor.

5. Ikke fastlagte arrangementer

Det femte og kanskje viktigste elementet jeg skulle ta i bruk for å lete etter et moderne uttrykk var improvisasjon. Improvisasjon i utstrakt grad, ikke bare under prøvene, men også under spilleperioden. Det ble dermed viktig at de skuespillerne som skulle delta i dette KUF-prosjektet hadde både evne og lyst til å leve på scenen i usikkerhet og uten kontroll, både ved prøver og ved forestillinger. Allerede under castingarbeidet la jeg frem disse tankene for de eventuelle skuespillerne, og spurte hver enkelt skuespiller om de trodde de ville være komfortable med denne måten å jobbe på. Dette for å sikre meg at skuespillerne skulle være fullstendig klar over hva de ville begi seg ut på, og hvilke utfordringer de skulle komme til å møte. I tillegg var prosjektet avhengig av fem skuespillere som ikke bare ville godta parameterne, men at de til og med skulle elske dem og videreutvikle dem. Jeg var heldig og fikk tak i fem skuespillere som gjerne ville jobbe på denne måten.

Det å improvisere under prøvetiden er en hyppig brukt arbeidsmetode, men å bevare en så høy grad av improvisasjon under selve forestillingene, det er ikke så vanlig. Siden jeg ønsket å beholde Ibsens originale intrige måtte vi likevel ha noen stolper å forholde oss til. Rollene skulle ha konkrete prosesser fra stykkets start til stykkets slutt, likeså skulle de ha en utvikling i hver akt, og det samme gjaldt for hver enkelt scene. Men hvordan skuespillerne kom seg fra A til Å, det være seg i stykket, i akten, eller i enkeltscener, det holdt vi åpent, og jeg oppfordret skuespillerne til aldri å prøve å gjenta noe som hadde skjedd under gårsdagens prøver, - uansett hvor riktig og flott det var og uansett hvor mye det ga motspilleren. Jeg ba skuespillerne om å gjøre det som er nødvendig for rollen i øyeblikket, uansett hva som hadde skjedd ved tidligere prøver. På den måten skulle prosjektet gjøre følgende med skuespillerne:

Prosjektet skulle

1. gi skuespillerne anledning til å utvikle høyere lytteevne under avviklingen av forestillingen
2. gi skuespillerne anledning til å reagere mer impulsivt enn vanlig under avvikling av forestillingene.
3. gi skuespillerne anledning til å oppnå en høyere grad av tilstedeværelse under avviklingen av forestillingene.
4. gi skuespillerne anledning til å komme dypere i sin egen rolles sceniske prosess
5. gi skuespillerne anledning til å bedre forstå prosessen til medspillernes roller
6. gjøre hver forestilling like risikofylt

Dette er selvfølgelig avhengig av at man har skuespillere som er vant til, og som elsker å få overraskelser fra motspilleren, til og med når publikum er til stede. Dette regigrepet henger sammen med min, - og mange andres oppfatning av hva Hedda Gabler handler om, - altså, en kvinne som tar noen skjebnesvangre valg på grunn av et dypt ønske om kontroll. Valgene fører i siste instans til nettopp det motsatte, nemlig *tap av kontroll*. Jeg ønsket at vi som ensemble skulle gå inn i det universet, og gjøre *tap av kontroll* til vår arbeidsmetode. Gå inn for å aktivt miste kontrollen, både under prøvene og under forestillingene.

TEORIEN I PRAKSIS

Så hvordan artet denne prosessen seg? Klarte vi å gjennomføre forskningsprosjektet, - og fikk vi bevis for at mine teser holdt vann?

Her er analysen av de ulike parametrene praktiske virkninger:

1. Kvitte oss med tidsperspektivet.

Det viste seg under forestillingene at vår idè om å bruke anakronisme som middel til å avlede publikum fra tanken om en spesifikk tidsperiode ikke ble kommunisert til publikum på en tydelig måte. I ettertid ser vi hva som var årsaken til det; - vi startet forestillingen med å sette en moderne Hedda fra 2015 midt på gulvet i en moderne svingstol i skinn. I tillegg hadde vi et minimalistisk rom som bestod av moderne elementer, og selv om Tesman entret scenen 1 minutt senere i 1880-talls kostyme så var allerede kontrakten med publikum skapt. Publikum hadde fått det moderne servert først, og etter det hadde det ingenting å si at de neste kostymene som ble presentert var hentet fra ulike tidsperioder. En av årsakene til det kan være at det var skapt for lite kontraster mellom kostymene fra 1880-tallet og kostymene av i dag. For eksempel var Brack kledd i 1880-talls kostyme, men publikum tolket det som om han hadde sin egen smak og stil, og at hans kostyme også var moderne. Det var først mot slutten av stykket da Hedda kledde seg i en overdådig 1880-talls aftenkjole at

publikum oppdaget noe uvanlig med kostymebruken. Så vi kan slå fast at kostymekonseptet ikke virket slik det var planlagt før helt på slutten av forestillingen, men heldigvis forstyrret ikke det publikums mulighet til å følge intrigen. Vi kan konkludere med at den planlagte anakronismen ble noe redusert, samtidig som forholdet mellom nåtid og fortid likevel ble understreket.

2. Stryke stoffet ned til sin essens.

Strykningene fungerte slik som vi ønsket. Vi savnet ikke gjentakelsene, - heller ikke all den informasjonen Ibsen gir gjennom å la tjenerskapet snakke om Hedda. Publikum fikk med seg all handling og det var aldri noen som kommenterte at noe som helst var fjernet. Tilskuerne var klare på at det var enkelt å følge historien, - noen mente til og med at historien kom enda tydeligere frem. Lillian Bikset skrev i sin kritikk:

«Dette er en «Hedda Gabler»-tolkning der teksten er skåret ned til sin essens, modernisert i sitt språk og tidvis mer uttalt enn Ibsens.»

3. Forvandle språket fra klassisk 1880 høystil, til hverdagsnorsk.

Dette var også et vellykket grep. Meningene til rollene kom tydelig frem uten at vi mistet hemmeligheter. Vi beholdt kun ett av de kjente sitatene: *Med vinløv i håret*. Dette uttrykket stod da også enda tydeligere frem som et poetisk og teatralt virkemiddel. Ida Lou Larsen skrev i sin kritikk:

"...regissøren og ensemblet har gått lenger enn de fleste i å omskrive Ibsens språklig utdaterte replikker til moderne hverdagsnorsk. Dette lykkes meget godt: Fra første øyeblikk føres vi inn i en medrivende og spennende virkelighet."

4. Flette rollenes replikker inn i hverandre.

Vi var spente på om publikum kom til å reagere negativt på at rollene snakket i munnen på hverandre, og om de kom til å bli forvirret over ikke å høre alle rollenes replikker, men det skjedde altså ikke. Publikum hadde lett for å følge handlingene og vi fikk ingen kommentarer om at publikum ikke hørte hva som ble sagt. Dette er merkelig, men også naturlig, da de viktigste vendepunktene i handlingen kom tydeligere frem gjennom de gode temporytmeskiftene som oppstod. Vi jobbet mye med musikalitet og rytme, som jo også er et viktig dramaturgisk virkemiddel. Lillian Bikset skrev i sin kritikk:

"Dialogen er mitraljøserask i de delene av forestillingen som er preget av høfligheter og tomme fraser."

5. Ikke ha fastlagte mis-en-scener, - eller arrangementer, som man også kaller det.

Dette punktet hadde altså som oppgave å

- gi skuespillerne anledning til å utvikle høyere lytteevne under avviklingen av forestillingen
- gi skuespillerne anledning til å reagere mer impulsivt enn vanlig under avvikling av forestillingene.
- gi skuespillerne anledning til å oppnå en høyere grad av tilstedeværelse under avviklingen av forestillingene
- gi skuespillerne anledning til å komme dypere i sin egen rolles sceniske prosess
- gi skuespillerne anledning til å bedre forstå prosessen til medspillernes roller
- gjøre hver forestilling like risikofylt

For å få svar på om tesene i pkt. 5 holdt intervjuet jeg skuespillerne.

Skuespillere i alfabetisk rekkefølge:



Herman Bernhoft - Tesman

er utdannet fra Teaterhøgskolen ved Kunsthøgskolen i Oslo. Han har vært tilknyttet Teatret Vårt, hvor han blant annet har spilt i Til Kongo og Gjengangere. For sin tolkning av rollen som Oswald i sistnevnte oppsetning ble han tildelt Heddaprisen i kategorien «Beste mannlige medspiller». Han har spilt i Minus 2 på Nationalteatret, Tida og rommet på Det Norske Teatret og Anne Franks dagbok på Den Nationale Scene. Han har også en rolle i katastrofefilmen Bølgen. Herman er medlem av teaterkompaniet Asklepios Hane.



Åsmund Brede Eike - Løvborg

Åsmund har jobbet som skuespiller siden 1992. Han har blant annet spilt i Hamlet og Spelemann på taket på Trøndelag Teater og Romeo og Julie på Det Norske Teatret. Han medvirket i flere forestillinger ved Hedmark Teater i sin tid og har også vært med i flere spel, som for eksempel Stiklestadspelet. Åsmund har spilt i mange filmer og TV-serier, blant annet NRK-seriene Øyevitne, Kodenavn Hunter og Brigaden. Han jobber også som regissør og scenekampkoreograf.



Ragne Grande - Hedda

Ragne ble uteksaminert fra masterstudiet ved Teaterhøgskolen ved Kunst- høgskolen i Oslo i 2014. Hun har tidligere jobbet med undertegnede under Teaterhøgskolens oppsetning av Hamlet, hvor hun spilte Ophelia. Ragne har blant annet spilt i kortfilmen Ja, vi elsker, som mottok hederlig omtale av kortfilmjuryen på filmfestivalen i Cannes i fjor. Hedda Gabler var Ragnes debutrolle ved et institusjonsteater.

**Helle Haugsgjerd - Thea**

Helle er utdannet fra Teaterhøgskolen ved Kunsthøgskolen i Oslo og Det Statlige Russiske Akademi for Scenekunst (GITIS) i Århus. Hun har blant annet spilt i *Mor Courage* og barna hennes og *En Midt- sommernattsdrøm* på Den Nationale Scene, *Neste Kamp* på Oslo Nye Teater og *Veien til Mekka* på Teatret Vårt. Helle er medlem av teaterkompaniet *Fjerdeklases Produksjoner*, som blant annet har satt opp *Nesoddspelet*.

**Duc Mai The - Brack**

Mai-The er utdannet ved Statens Teaterhøgskole og debuterte i 1992 med *Hamlet* på Oslo Nye Teater, der han var fast ansatt til 2001. I 2008 og 2009 mottok han Statens kunstnerstipend. Per 2018 er han frilanser og driver selskapet *Gut* og kar produksjoner. Duc Mai-The har også gjennom flere tiår lest inn lydbøker for Lydbokforlaget og dubbet tegnefilmer. Han har medvirket i TV-produksjoner som *Brigaden*, *Flåttum gård* og *Fox Grønland*.

1. Opplevde du som skuespiller at det var positivt eller negativt at dere ble gitt så stor frihet, både under prøver og under forestilling? Om positivt, hvorfor? Om negativt, hvorfor?

Herman Bernhoft

På et personlig plan opplevde jeg friheten i prøverommet som veldig positiv, fordi jeg fikk skape karakterreisen etter eget hjerte, og dermed fikk fortelle en historie som opptok meg. Jeg fikk også følelsen av å ikke måtte prestere, eller oppnå et spesifikt emosjonelt spill, som ofte kan være et forstyrrende element i andre prøveperioder.

I forestillingsperioden er jeg likevel ikke udelt positiv til friheten. På det personlige planet var jeg glad for den, fordi jeg opplevde at jeg kunne fortsette arbeidet fra prøveperioden og utvikle karakteren dypere. Men på ensemblenivå opplevde jeg at friheten til å improvisere/komme med nye tilbud ble oppfattet så forskjellig at jeg ofte, paradoksalt nok, kunne føle meg ufri. Dette tror jeg kommer av at det av og til kunne komme forslag eller tilbud fra motspillere som jeg opplevde at ikke hørte hjemme i universet vi hadde skapt i prøveperioden, og/eller at nye tilbud fra meg ikke ble tatt i mot av motspillerne, noe som også kunne rive meg ut av situasjonen i stykket.

Aasmund Brede Eike

Det positive med en slik frihet er at man får den fulle tillit til å skape sin karakter uten å bli detaljstyrt inn i et bilde som regissør har av den. Man får fullt ut mulighet til å vise sin ide på hvordan man har sett for seg sin karakter. Hvilket jeg tror kan være forfriskende.

Det negative er at man kan oppleve en frustrasjon over at hver prøve og forestilling oppleves som at man aldri helt kommer på høyden av stoffet og rollen. Det er også frustrerende å finne frem til noe som man synes funker for sin rolle men som neste dag ikke blir ivaretatt eller blir fraværende. Følelsen av at man aldri kommer helt i mål er tung, men

sikkert også noe av poenget med formen. En forestilling er jo aldri ferdig før siste forestilling er spilt.

Ragne Grande

I utgangspunktet er frihet for meg alltid positivt. Å få frihet er en tillitserklæring fra regissør og en tillitserklæring fra og til medskuespillere. Å føle frihet på scenen gjør at materialet føles ferskt og vitalt. Man får eierfølelse til forestillingen. Prosessen er levende også etter premiere, fordi man er fri til å justere forestillingen etter erfaringer man gjør underveis.

Jeg opplevde noen ganger at det var en påstand at vi hadde så mye frihet i vår prosess. I ettertid ser jeg at vi paradoksalt nok burde hatt strammere rammer for å få enda mer frihet.

Hvilken historie forteller vi? Og hvilken historie forteller vi ikke?

Jeg tror det hadde gavnet oss dersom vi hadde hatt et felles og uttalt språk om hvilken historie vi ville fortelle. Evt. hvilken historie vi ikke ville fortelle. Eller om prosjektet faktisk tillater at historien er forskjellig fra kveld til kveld. Det siste syns jeg hadde vært å tatt prosjektet ut til ytterste konsekvens og det hadde gitt den største frihet. Uansett hva vi ønsket, burde vi avklart dette.

Når dette ikke skjedde opplevde jeg at jeg mistet oversikt over prosjektet og forestillingen underveis. Jeg hadde en slags opplevelse av hvor vi ville, ut i fra noen avtaler som var gjort, men dersom man skal ta improvisasjonsdelen på alvor, at man kan følge egne og andres impulser, da kan og bør fortellingen forandre seg fra kveld til kveld og avtaler må kunne brytes. Jeg opplevde noen ganger at jeg sto på scenen og var i dialog, men at jeg likevel måtte gå vekk fra det som hadde skjedd for å komme oss dit vi skulle, - holde oss til avtalene.

For eksempel hadde Hedda og Eilert et veldig varierende forhold, spesielt der han kommer tilbake og har mistet manuset. Dette har i utgangspunktet et kjempepotensial, fordi det mellom oss føltes som om mye forskjellig kunne skje. Men her lå det også en avtale i bunn om at Hedda og Eilert skulle elske hverandre. Dersom man skulle ta scenen på alvor, var det ofte at jeg, som Hedda, følte frykt, eller sinne, eller hat, i stedet for kjærlighet. Og i stedet for å følge de impulsene, måtte jeg tviholde på kjærligheten, som noen ganger ble usann fordi avtalene fra prøveperioden ikke lenger var sanne. Derfor opplevde jeg prosjektet litt motstridig, at vi hadde "frihet", men at det også lå noen avtaler i bunn, som man ikke kunne bryte. Dette gjorde at jeg ble utrygg på vårt prosjekt.

Et eksempel på dette fenomenet var forestillingen på Raufoss, der Løvborg plutselig hentet en av Heddas pistoler og overrasket meg veldig. Dette var en helt fantastisk teateropplevelse. Her opplevde jeg at ditt prosjekt ble tatt helt ut og vi var i dialog. Kommentaren fra teatersjef Janne Langås var at vi ikke lenger fortalte historien om Hedda. Men denne forestillingen var også historien om Hedda, bortsett fra at det var en annerledes historie om Hedda. Så etter denne opplevelsen og den kommentaren ble prosjektet for meg vagt og forvirrende, fordi vi hadde "svart på oppgaven" med å følge egne og andres impulser, men "fortalte ikke historien". Så da hadde vi plutselig ikke så stor frihet da? Og da kunne vi ikke være en "fri skuespiller" likevel?

Kort oppsummert:

Vi burde avklart om det var slik at alle historier kunne fortelles, - eller om bare én bestemt historie skulle fortelles, og at alle impulser som fikk slippe til dermed måtte bygge opp om den ene historien.

Kanskje har regissøren som utvikler av dette prosjektet ideer på hvordan dette kunne ha vært løst. Men det tok lang tid før jeg klarte å artikulere problemet mellom avtaler og impulser, og jeg skulle ønsket jeg var i stand til å ta en slik samtale tidligere.

Språk

Jeg savnet også et bevisst og uttalt språk rundt hva som var forestillingens kvalitet, hva var forestillingens utgangspunkt, dens null-punkt, som et verktøy man kunne bruke når vi mistet grep om forestillingen. Med små forandringer hver kveld, og noen kvelder der man sprengete forestillingen i fillebiter, var det lett for meg å bli forvirret over hva det var vi holdt på med og hvor forestillingen ville. At vi fortsatte å bygge videre fra der vi var i gårsdagens forestilling, ikke gikk tilbake til null. Forestillingen forandret seg og det kan være bra, men jeg opplevde av det skjedde ubevisst. Og ubevisst er ikke bra. Og det er ikke frihet for meg.

Improvisasjon:

I en ideell verden hadde vi jobbet mer sammen som en gruppe i starten av prøveperioden, i lange improvisasjoner, uten avbrudd og uten tanke på arrangement eller dynamikk, som for eksempel høy indre rytme. En fysisk refleksjon og bli-kjent fase med materiale og ensemblet. Sprengte teksten i alle mulige retninger, bruke Ibsens tekst og egne ord, før man syr det sammen igjen. Dette for å skape et felles språk og en felles forståelse av prosjektet. Og for at alle skal få trygghet i formen og hverandre. Dette kunne også vært fine innganger til å ha samtaler i gruppa slik at man også kunne utvikle en måte å snakke om forestillingen og hverandre på, uten å måtte føle på en usikker stemning oss skuespillerne imellom. Et slikt prosjekt og en slik frihet regissøren leter etter, tror jeg krever en meget god dialog også etter forestilling, slik at hele ensemblet føler at vi er på samme vei. Dette opplevde jeg at vi ikke var rustet til.

Helle Haugsgjerd

Jeg opplevde det primært som svært positivt å bli gitt så frie rammer under arbeidet med Hedda Gabler på Teater Innlandet. Jeg opplevde friheten gitt fra instruktøren som kreativt frigjørende. En medvirkende årsak til dette, var nok også at det var en historie og en karakter jeg intuitivt forsto fra første prøvedag. I tillegg ble jeg trygg av at instruktøren gav meg tillitt og kompetent veiledning da han har dyptgående kjennskap til metoden og verktøyene jeg selv er utdannet i og aktivt bruker i mitt arbeide. Jeg tror en tilsvarende "frihet" eksempelvis ville vært svært vanskelig å forholde seg til uten et grundig analysearbeidet.

Jeg vet at jeg kan stort sett kan relatere til de fleste dramatiske spissede situasjoner eller bruke verktøy som gjør meg i stand til det. Jeg vet også at jeg har relativt god forestillingsevne og en hurtig emosjonell respons som ofte kommer meg til gode i skuespillerarbeidet. Allikevel har jeg brukt alt for mange prøveprosesser til å frigjøre meg fra mitt ufrie jeg, istedenfor å bidra kreativt til forestillingen med mitt fulle skapende potensial.

Jeg kan bli redd, opptatt av å være flink skuespiller som forstår regissørens språk og regi, samt å gjøre nøyaktig som hun eller han sier – istedenfor å leve på scenen. I prosessen med Hedda Gaber opplevde jeg at det "frirommet" ble gitt av instruktøren allerede fra første prøvedag. Det handler om flere ting. I og med at vi kjente hverandre fra tidligere samarbeide hadde jeg en opplevelse av å være ønsket til oppgaven og ikke bare hivd inn i produksjonen av teatersjefen. Det var også en tekst, en historie, og en karakter som fort gav mening og som jeg hurtig hadde en opplevelse av å kunne relatere til. At instruktøren har dyptgående kjennskap til metoden jeg selv er utdannet i er selvfølgelig også en medvirkende årsak til at jeg fort følte meg på rett spor. Vi snakket samme språk og jeg ble fort veiledet inn i en kommunikasjon som jeg selv synes var inspirerende, morsom og meningsfull. Jeg ble oppfordret til å være medskapende. Det var positivt å utlevere seg selv, det var ikke farlig å være privat eller komme meg dårlige forslag. Det gav trygghet, frihet og eierskap til prosessen.

Om jeg skal forsøke å dypdykke i noen av de mindre positive bieffektene, tror jeg dette handlet om ensembles ulike oppfatninger av hva den frihet var og hvilken arbeidsoppgave vi faktisk var gitt. Jeg opplevde i noen tilfeller instruktøren som litt redd/konfliktsky/taktisk i forhold til enkelte konflikter som oppstod på grunn av at avtalene var uklare. Skuespillerne ble redde og projiserte dermed problemet over på hverandre. Det virket som om regissøren prioriterte brannslukking og mekling fremfor å utfordre oss til å strekke seg enda lenger med oppgaven vi alle var gitt og hadde sagt ja til å være med på. Jeg valgte allikevel å ha tillitt til regissøren underveis i prosessen på at dette var et klokt valg. Mot slutten av prøveperioden og gjennom forestillingene, endret jeg delvis oppfatning rundt dette. Jeg opplevde at ensemblet etter 8 uker, fortsatt manglet felles konsensus rundt hva vår arbeidsoppgave som skuespillere i denne produksjonen var. Jeg tror vi kunne ha unngått en del uro mellom noen av skuespillerne og kommet enda lenger i vårt kunstneriske arbeid (og regissørens forskningsarbeid) hvis det hadde vært noe tydeligere lederskap, større fokus på formulering av felles språk og en noe mer nådeløs presisering av hvilket kunstnerisk prosjekt vi sammen forsøkte å forløse. Jeg tror ikke dette hadde kommet i konflikt med å bli gitt frihet og tillitt. Jeg tror tvert i mot at det ville bli opplevd som enda tryggere ramme for å kunne stupe enda dypere ned i en utfordrende og fantastisk oppgave.

I forhold til forestillingene opplevde jeg personlig at det var skjerpene og kjempemorsomt å bli gitt en mulighet til å faktisk være intuitiv og følge nye impulser innenfor et vist rammeverk. Det gav en enda større grad av konsentrasjon, økt lytting og en bevissthet rundt det felles ansvaret det er å dele en forestilling med publikum. Det var spennende og svært utfordrende. En flott men slitsom faktor ved å kunne potensielt skape "magi" hver kveld var at en aldri hadde opplevelsen av å gi en fullkommen forestilling. Siden det ofte skjedde inspirerende nye ting i øyeblikket, ble man også bevisst på hva en optimalt lette etter. Jeg ønsket å strekke meg for å finne den perfekte rekken av hendelser som hver dag ble bragt til ekte og organisk liv. Jeg jaktet på at hele forestillingen skulle være fylt av berusende nye fantastiske øyeblikk av katarsis - og følte meg dertil gjennomskuet og feig hvis jeg kun leverte helt ok gjennomført skuespillerarbeid. Jeg tror samtidig at prosessen ikke hadde vært såpass utmattende hvis ensemblet i større grad hadde hatt et felles språk for å snakke om hva som fungerte og hva som fungerte mindre bra etter hver endt forestilling. Jeg har også fundert på om det burde være en kunstnerisk leder tilstede som et veiledende ror også

under forestillingene. Det er vanskelig å se prosessen utenifra etter du har dypdykket ned i materiale under en forestilling.

Duc Mai The

Jeg synes det i utgangspunktet er positivt med denne friheten, fordi jeg synes det er en spennende spørsmålsstilling.

2. Ga dette prosjektet deg som skuespiller anledning til å utvikle høyere lytteevne under avviklingen av forestillingene? Om ja, hvorfor det? Om nei, hvorfor ikke?

Aasmund Brede Eike

- Ja. Denne formen krever en årvåkenhet og at man lytter hele tiden og ja den gir deg en konstant på-vakt-følelse om hva som kommer og hva som kan komme til å skje. Her nytter det ikke å spille inne i sin egen boble, eller planlegge nøyaktig på forhånd. Men formen krever også at man har tenkt mange mulige scenarier. Det er garantert at en av dem dukker opp og at du plutselig får bruk for det du har tenkt om dem.

Ragne Grande

Ja, jeg opplevde at jeg utviklet høyere lytteevne i dette prosjektet. For meg er det første gang jeg jobber med et så komplekst stykke der alles prosesser består av subtile tegn. Og den miste variasjon kunne få store konsekvenser. Jeg er usikker på om det er forskningsprosjektet eller stykkets kompleksitet som tvang meg til å lytte, eller en kombinasjon.

Helle Haugsgjerd

Dette prosjektet gav meg i høyeste grad anledning til å utvikle min egen lytteevne under forestilling. Det var utrolig morsomt og inspirerende å være nødt til å reelt spille ball med motspillere på scenen – også med publikum i salen. Det gav en nydelig konsentrasjon og et fokus vekk fra "forestilling", "flink", vise "resultat". Enkelte dager i scener med motspillere som også slapp seg selv "fri" opplevde jeg at vi virkelig nærmet oss noe absolutt helt reelt. Når det er sagt, opplevde jeg at alt det vi lette etter underveis i denne prosessen er det samme som jeg hele tiden leter etter i alle ulike kunstneriske prosesser, nemlig å faktisk å virkelig være tilstede her og nå.

Duc Mai The

Hvis spørsmålet betyr: "Sammenlignet med en forestilling med et fast arrangement", så nei. Lytting er ikke bundet til arrangement alene, snarere til samarbeidsform.

Hermann Bernhoft

Ja, fordi man er nødt til å reelt forholde seg til uforutsigbare mennesker. Jeg måtte også hele tiden ha et bevisst forhold til karakterens gjennomgående reise, som kunne endre seg fra kveld til kveld.

3. Ga dette prosjektet deg som skuespiller anledning til å reagere mer impulsivt enn vanlig under avvikling av forestillingene? Om ja, hvorfor det, og hvordan påvirket det forestillingen? Om nei, hvorfor ikke, og hvordan påvirket det forestillingen?

Ragne Grande

I teorien absolutt ja, fordi jeg visste at jeg og de andre kunne overraske hverandre. Men i praksis opplevde jeg både òg. Dette handler jo også om kjemi og ikke bare prosjekt. Noen motspillere opplevde jeg en så stor tilstedeværelse og trygghet med, at jeg følte at jeg kunne ta fart med en trampoline og hoppe på motspiller og jeg viste at jeg ble tatt i mot. Her er det også lett å stille seg i en ukomfortabel situasjon, for man vet at man kommer seg i land, sammen. Da er et slikt prosjekt som du ønsker, en stor gave.

Men jeg opplevde også det motsatte. Det er lett å merke når man ikke er i dialog med motspiller og da turte jeg ikke å slippe til impulsene. Dette handler også om avtaler som var gjort. I sånne situasjoner savnet jeg det som kanskje en periode med improvisasjon kunne gitt, at man hadde samlet erfaringer med hvordan man kunne vekke motspiller og at man hadde erfaring fra prøvene med hvordan fucke ting helt opp, men komme seg ut av det sammen og hvordan bygge videre på det som nettopp skjedde.

Helle Haugsjerd

Jeg tror ikke jeg under forestillingene var spesielt impulsiv i den grad at jeg tilbød masse nye fysiske handlinger. Dette opplevde jeg ikke at forestillingen i så stor grad hadde rom for. De gangene det skjedde store helt nye fysiske handlinger, opplevde jeg forestillingen totalt som svakere, vi mistet fart, dynamikk, fokus og fortalte en annen historie enn den jeg opplevde at vi i felleskap var enig om å fortelle. Jeg tror jeg ofte tok "ansvar" for å drive historien fremover, forsøkte å lytte meg frem til hvilken historie vi fortalte i dag og tempererte min egen inngang etter hvordan "Hedda hadde det". Men jeg opplevde absolutt at prosessen gav meg en emosjonell impulsivitet - ulik rytmikk, timing, nye farger og intensjoner – som var helt ulike hver dag. Og det gav meg økt tilstedeværelse og lytting – fordi jeg faktisk innimellom fikk helt nye flotte tilbud tilbake.

Jeg tenkte ofte at jeg burde være sprekere og enda modigere i form av å tilby nye handlinger og følge impulser som dukket opp på scenen i større grad. Allikevel opplevde jeg en del av de forslagene som kom i mitt eget hode (og for så vidt noen av de som ble tilbudt fra andre), som egosentriske forslag fra skuespilleren som ville fremme sin karakter – og som ikke var i tråd med den analysen så lå til grunn for situasjonene. Dette synes jeg var et vanskelig skille - og som kanskje begrenset meg mer enn det burde. Jeg var usikker på hvor mye plass jeg skulle ta og hva forestillingen tjente på.

Duc Mai The

Ja det gav anledning til det. Personlig brukte jeg muligheten ved å tenke gjennom ulike muligheter på forhånd, ved et par anledninger planla jeg endringer i plassering eller replikk. Når jeg anvendte endringene ble scenen ofte "friskere", og det førte med seg en følelse av maktspill og vaksomhet.

Herman Bernhoft

Jeg opplever ikke i utgangspunktet at prosjektet har gjort meg mer impulsiv som skuespiller, men jeg opplevde at jeg kunne få spille ut det impulsive i friere forhold enn det jeg har gjort tidligere. Det påvirket forestillingen på den måten at dersom jeg hadde impuls til å gjøre drastiske endringer, som å gå inn på scenen i situasjoner hvor jeg egentlig ikke skal være til stede, så er kontrakten med de andre skuespillerne at jeg har lov til det. På denne måten blir rommet mer impulsivt.

Aasmund Brede Eike

-Ja formen gjør at man må reagere mer impulsivt. Og at man ikke kan være trygg på det som funket i går, funker i dag også. Hvis én kaster en ball så må du ta den imot. Å gi opp er ikke et alternativ fordi teksten og situasjonen må videre. Dette får forskjellige utfall i en forestilling. Alle må følge med på ikke bare sine egne scener, men man må også følge de andre scenene. Skulle det skje noe i en scene man ikke er med i må man være forberedt på ta med seg det videre også. Derfor mener jeg formen krever en større ensembleforståelse.

4. Ga dette prosjektet deg som skuespiller anledning til å oppnå en høyere grad av tilstedeværelse under avviklingen av forestillingene? Om ja, hvorfor det? Om nei, hvorfor ikke?

Helle Haugsgjerd

Prosjektet gav meg en høyere grad av tilstedeværelse. Jeg prøvde oppriktig å gå inn blank hver dag med de fysiske og emosjonelle omstendighetene i kroppen som vi i fellesskap hadde avtalt – og så hive meg utfor kanten for å se hva som skjedde. Det var også dager hvor jeg selv plutselig hang en tiendedel etter – og hvor jeg fikk hvidt et forslag i fjeset, der og da, fra en dyktig medspiller som tvang meg inn i reel situasjon igjen. Det var berusende, inspirerende og nyttig.

Duc Mai The

Det er selvsagt avhengig av hva man sammenligner med, men generelt vil jeg si nei, anledningen er der i de fleste oppsetninger. Samtidig var det nyttig å sette fokus på det på denne måten.

Hermann Bernhoft

Ja, av samme grunn som på spørsmål 2.

Aasmund Brede Eike

- Ja store deler av den. Fordi den krever at du ikke slapper av i rutiner eller tillagte mønstre. Vi mennesker søker hele tiden en form for trygghet. Det gjør man også som skuespiller i vanskelige og vonde roller. Har man et fast mønster og skal spille 70 forestillinger så vil man automatisk søke etter steder hvor man kan hvile, finne trygghet og forminske konflikter fordi det er tungt og slitsomt å være i konflikt. Med denne formen er dette vanskeligere, fordi ensemblet vil være konstant på vakt, med en aldri så liten frykt i magen for det ukjente.

- Men også nei. Denne formen kan også låse skuespilleren inn i frykten slik at man mister kontakten med medskuespillere.

Ragne Grande

Litt som jeg sa på punkt 3. Både òg, og fra scene til scene.

5. Ga dette prosjektet deg som skuespiller anledning til å komme dypere i din egen sceniske prosess? Om ja, hvorfor det? Om nei, hvorfor ikke?

Duc Mai The

Nei, jeg mener det arbeidet som gjøres i prøvetiden bør innebære at man tar avgjørelser i større grad enn det vi gjorde her. Eksempler på dette er tidsperiode, for eksempel opplevde jeg at Heddas påfallende påkledning i de første scenene mister sin betydning fordi man befinner seg i et landskap hvor "alt er lov". Jeg opplever at det som gir spenning er begrensningene i forhold til det man kan gjøre i en gitt situasjon.

Herman Bernhoft

Ja, fordi endringer i mine kollegers spill til stadighet endret min egen prosess. Jeg kunne ikke binde meg til én reise. På slutten av spilleperioden hadde jeg 7-8 mulige reiser/utfall for Jørgen Tesman. F eks: Dersom Hedda og Løvborg ikke klarte å skjule for meg på scenen at de to hadde et forhold, motiverte det mye av handlingene i resten av stykket, i motsetning til hvis de faktisk skjulte det. Da hadde jeg andre motivasjoner og sceniske forhold. Små og store variasjoner endret seg fra kveld til kveld.

Aasmund Brede Eike

- Ja, prosjektet gir deg mulighet å prøve ut i større grad totalt forskjellige ting. I dag er jeg forelsket i henne, en annen dag ikke. Det gir store utfordringer til medspiller som må få forelskelsen til å blomstre igjen. Fordi den skal være med i historien.

- Den kan være til hinder fordi man i prøveperioden blir gående å lete etter de andres prosesser og glemmer sin egen. Noe annet er også at man hjelper medspiller med deres prosess og glemmer sin egen. Det er vanskelig å insistere på sin egen prosess hvis man hele tiden er var og lydhør på motspillere. Faren er også at man kan trumfe igjennom sin prosess fordi alt er lov og dermed glemmer å lytte.

Ragne Grande

Ja, jeg tror det. Fordi med bevisstheten og friheten om at man kan komme med nye forslag gjør at jeg lette mer i egen og andres karakter og i situasjonene og lyttet mer aktivt under forestillingene. Jeg kom aldri til et punkt der jeg tenkte "aha, nå har jeg skjønt karakteren og stykket helt", fordi vi alle var i prosess, og forestillingen var derfor i bevegelse, jeg lette derfor hver kveld i hele forestillingsperioden.

Helle Haugsgjerd

Prosjektet gav meg av mange grunner også nevnt i punkt 1, anledning til å gå dypt inn i min egen kunstneriske prosess helt fra første prøvedag. Jeg følte meg trygg og inspirert av utfordringen vi ble gitt. Dette gav meg konsentrasjon og eierskap til min egen karakter. Det

opplevdes enkelt å dele, morsomt å dypdykke, helt nødvendig å reelt lytte oppriktig til mine egne impulser og deilig å slippe å krangle med et overjeg som tok unødig energi fra prosessen min. Det var opplevdes lett og luftig og gå ned i relativt tung materie.

6. Ga dette prosjektet deg som skuespiller anledning til å bedre forstå prosessen til medspillernes roller? Om ja, hvorfor det? Om nei, hvorfor ikke?

Herman Bernhoft

I utgangspunktet opplever jeg ikke det, men det kan også ha noe å gjøre med at jeg kjente stykket veldig godt fra før, og var rent analytisk godt forberedt tidlig i prøveperioden. Jeg kjente med andre ord noen av karakterprosessene fra før.

På den andre siden var vi flere i produksjonen som endret noen av premissene for rollene, som Brack (oppadstigende arbeiderklasse, fremfor suveren fra start), Thea (ikke konfliktsky, som i originalen) og meg selv (klar over dødt ekteskap), og disse endringene var gøy å gjøre og å følge med på. Men nei, jeg tror egentlig ikke prosjektet gav meg anledning til å forstå mine medspilleres rolleprosesser bedre enn vanlig.

Aasmund Brede Eike

- Nei fordi det i denne prosessen manglet en åpenhet og redegjørelse mellom skuespillerne. Og for liten dialog skuespillerne imellom under prøver og i spilleperioden. Hvilket jeg tror er viktig ved bruk av denne formen. Jeg vil si det er like viktig å pugge medspillernes karakterbeskrivelser som sin egen tekst.

Ragne Grande

Jeg fikk i hvert fall se og oppleve alles prosesser dratt ut i forskjellige konsekvenser. Det gir forestillingen et enda større potensial, fordi man kan fortelle flere historier med samme tekst. Som sagt i punkt 1 så kunne vi hatt større bevissthet rundt det, tatt bedre vare på det og dyrket det.

Helle Haugsgjerd

Jeg er usikker på om jeg har forstått mer om prosessen til motspillerne gjennom dette arbeidet enn i tidligere kunstneriske prosesser. Jeg tenker alltid at det er min oppgave å forsøke å forstå, lytte reelt, forsøke å finne ut av hva han/hun trenger fra meg, samt å bidra til et trygt prøverom hvor man samtaler rundt de ulikes inngang til prosessen. Jeg synes det tvert i mot var relativt utfordrende å virkelig forstå hva noen av motspillerne tenkte og trengte fordi dialogen mellom oss av og til handlet mer om hvem av oss som hadde rett, samt å forsvare egen sårbarhet, istedenfor å tilby en helt reel inngang til våre dypere tanker om prosessene. De diskusjonene jeg opplevde å få forstå og lære av var ikke unike for dette prosjektet. Tilsvarende opplevelse ville oppstått også i andre prosesser.

Duc Mai The

Jeg synes analysene vi gjorde i prøvetiden var vesentlige i så måte, jeg opplevde vel også at jeg ble kjent med de ulike rollenes muligheter og potensiale i løpet av spilletiden. Men jeg

tenker det ligger en fare for å bli selvrefererende i denne arbeidsformen, man har større erfaring enn publikum og klarer ikke i øyeblikket å velge det som er mest interessant scenisk til en hver tid. Jeg mener den samlede sceniske intelligensen utnyttes bedre gjennom å legge flere ting fast.

7. Opplevde du som skuespiller hver forestilling som like risikofylt? Om ja, hvorfor det? Om nei, hvorfor ikke?

Aasmund Brede Eike

- Ja fordi den åpner opp for din egen frykt for å gjøre noe som ikke er avtalt. Man har tillatelse til å gjøre det, men også en følelse av svik ovenfor sine kollegaer på scenen, - og en redsel for at man skal ødelegge for det publikummet som har kommet for å se. Selv om man ikke gjør noe nytt eller det ikke skjer noe uventet i den enkelte forestilling, så har risikoen vært der og skapt en nerve.

Ragne Grande

Nei. Man kjenner stemningen i gruppa før forestillingsstart og har en anelse om hvilken forestilling gruppa tenderer mot. Men bevisstheten om at man gjør som man vil ligger i bakhodet, som igjen gjorde at jeg ikke turte å hvile hjernen.

Helle Haugsgjerd

Jeg opplevde hver forestilling som relativt risikofylt. Jeg opplevde ikke at det var noen forskjell på innsats, vurdering av involvering eller andre omstendigheter som gjorde at én forestilling var tryggere enn en annen. Jeg opplevde at de fleste av skuespillerne forsøkte hver for oss så godt vi kunne - å tilby reell lytting og tilstedeværelse hver dag. I og med at vi var 5 såpass forskjellige skuespillere (med tidvis forskjellig oppfatning av oppgaven som var gitt), var man aldri helt sikker på hvilken vei vinden blåste - så skulle du tillate deg å slappe av et sekund, kunne du regne med at femtemann virkelig hadde dagen og gav deg en strak høyre. Det var veldig gøy og gjorde at konsentrasjonen stort sett alltid var nødt til å være på topp.

Duc Mai The

Slik jeg forstår spørsmålet så nei. Det er noe uforpliktende i det å jobbe så fritt som vi gjorde, - og skuespilleren står da i fare for å lete etter kun sin egen sannhet, - ikke sannhet som sådan. Selv har jeg mer tro på at strengere rammer skaper både forpliktelse og risiko. Dersom vi skulle oppnådd like stor risiko ved hver eneste forestilling burde kanskje forskningslederen vært til stede ved hver forestilling og gitt kommentarer, eller nye instruksjoner hver dag.

Herman Bernhoft

Både ja og nei. Noen ganger var forestillingene risikofylte for skuespilleren, fordi jeg ikke ante hva jeg kunne vente meg fra medspillerne. Dette med både positivt og negativt fortegn.

Det jeg dessverre opplevde som en gjenganger var at forestillingsløpet/omstendighetene i stykket kunne bli mindre for rollene, at det ikke stod nok på spill, fordi fokuset kunne ligge på skuespillerens risiko fremfor rollens. Jeg tror vi i prøveperioden kunne fokusert på hva det betyr for en skuespiller å utsette seg for risiko, og hva det gjør for rollen. La rollen ha det ubehagelig.

Et prosjekt jeg hadde i spilleperioden var å frarøve meg muligheten for en god sorti. Jeg vet at skuespilleren Herman kan gjøre sorti på en dynamisk måte med god timing, men jeg hadde en tanke om at dette ikke er helt sant mot karakteren Tesman, som en sosialt keitete person.

Jeg utsatte meg selv for å "spille litt dårligere" i sortiene, og håpet at de andre karakterene på scenen ville bli litt irritert eller at publikum kunne få en reelt "luggete" følelse. Dette var både gøy, men også ekstremt utfordrende. Jeg opplevde selv at jeg overførte skammen over en dårlig sorti til Tesmans indre liv, og at de visne utgangene (som noen ganger kunne vare litt for lenge) skapte mer irritasjon hos Hedda.

Men puh! Risikosport.

8. Er det ellers noe du ønsker å formidle om prosjektet?

Ragne Grande

Jeg tenker at regissøren helt fra begynnelsen kunne vært enda tydeligere på sitt prosjekt, hatt en liten innføring om hva han ville prøve på. Kanskje var det fordi jeg kom sent inn i prosjektet, men jeg oppdaget det sent og litt tilfeldig at det var et "gjør som du vil-prosjekt" og ikke bare et redskap for prøvene.

En regissør med et prosjekt og en visjon for en forestilling og som viser tillit til skuespilleren er en gave. Tusen takk for tilliten og tålmodigheten, for en fin, lærerik, overveldende og utviklede tid sammen. Håper vi skal jobbe mer sammen.

Helle Haugsgjerd

Jeg tror jeg har oppsummert det meste i punkt 1. Jeg elsker å være med i prosjektet, jeg hadde stor kunstnerisk nytte av det og skulle gjerne fortsatt arbeide med å gå enda lenger og dypere inn i det. For å få det til tror jeg på et enda tydeligere felles språk i ensemblet og kanskje tettere oppfølging fra kunstnerisk leder gjennom prosessen, også under forestillingene. Eventuelt tror jeg ensemblet trenger å være enda tettere og ha utviklet et felles frijazz/impro-univers som gjør at en er enda mer fininnstilt på hverandre. Også tror jeg at for å virkelig oppleve teaternirvana – må alle i dypet av sin sjel elske å jobbe slik – og ikke bli redde eller være opptatt av hva alle andre måtte mene om forestillingen og din egen prestasjon.

Duc Mai The

Jeg mener nok at "oppgaven" var litt for udefinert. Perioden gav mange verdifulle erfaringer for meg som skuespiller, samtidig tenker jeg at det stort sett er tilfellet når jeg spiller teater. Jeg er usikker på om jeg har bidratt i tilstrekkelig grad til forskningsprosjektet, bl.a. fordi jeg

ikke hadde veldig store endringer i arrangement eller replikker. Endringene var mer på holdningsnivå, hvilket naturlig nok endret arrangement og replikker, men ikke nødvendigvis i stort format. Jeg tror en slik spillepraksis kan utvikles i en gruppe som jobber sammen over tid. Som jeg har sagt synes jeg det er en fare for at man blir selvrefererende og at man dermed glemmer sin første forpliktelse, som etter min mening er publikum.

Hermann Bernhoft

Noen elementer som en slags oppsummering:

Jeg savnet et felles språk for å snakke om prosjektet vårt i spilleperioden, med noen tydeligere knagger for hvordan vi kunne hjelpe hverandre *mellom* forestillingene til å gå på neste.

Ett ensemblemøte i uka var ikke nok, vi skuespillerne burde ha debriefet etter hver forestilling. (Det tror jeg kanskje også vi hadde gjort, hvis vi visste hvordan vi kunne snakke sammen)

I ettertid ser jeg at vi i prøveperioden kunne fokusert mer på hva som er gode tilbud, og hva som er tilbud medspillerne ikke får brukt til noe. Jeg tror vi hadde et for stort fokus på å gjøre nye ting, men egentlig kunne vi fått det vel så levende ved å snakke om rollenes endringer av taktikker for å oppnå mål.

Vi skulle hatt et større fokus på fellesprosjektet. På et tidspunkt var alle så opptatt av å forsvare sin egen karakter på scenen, at fellesomstendigheter ikke ble spilt og samtlige nektet å tape hendelser. Da var det vanskelig å gå videre i historien.

Når det er sagt:

Jeg skulle ønske det ble laget mer teater på denne måten. Jeg elsker hvert sekund som fungerte, og det var ikke før i slutten av spilleperioden jeg følte det krakelerte. Jeg mener også at det ikke er selve prosjektet som har negative utfall, men sammensetningen av ensemble. Private utfordringer og usikkerheter blant oss skuespillere tok for stor plass til at et felles prosjekt fikk muligheten til å oppstå.

Jeg vet at den britiske regissøren Tim Carroll har et lignende prosjekt, men i mer ekstrem retning: når han jobber med frie kompanier, vil han at forestillingene skal bli spilt i rom skuespillerne aldri har vært i før de går på scenen. Han lar publikum få være med å manipulere det som skjer på scenen ved å kaste inn rekvisitter. Når han jobber på institusjon, overfører han dette til scenen (han har blant annet satt opp King Lear på DNS, der alle stolene til publikum lå i en haug når de kom inn, så de selv kunne bestemme hvor de ville sitte. Dette endret rommet for skuespillerne hver dag, og de fikk være frie). Interessant nok, er dette i utgangspunktet ikke en avant garde regissør, han er klassisk skolert i britisk tradisjon. Det er altså det samme som hos oss: en regissør med stor menneskelig innsikt og klassisk stanislavskij-bakgrunn bryter regler og utfordrer det satte. Det mener jeg det er verdt å forsøke mer av!

Lærdommen er selvsagt at man ikke kan gjøre dette med hvem som helst, og at prosjektet kanskje bør utvikles over tid.

Jeg sier JA til mer risiko!

Aasmund Brede Eike

Jeg tror denne måten å jobbe på krever et ensemble som er kjent med denne formen, eller som i hvert fall kjenner hverandre som skuespillere fra før av. Denne formen tjener på at man har jobbet sammen før. Hvis ikke tror jeg det vil være nødvendig med en workshop eller at en del av prøveperioden brukes til å bli kjent med kollegaenes reaksjonsmønstre og deres måte å jobbe på. Man burde i en del av prøvetiden kun improviserer rundt karakterene. Slik at karakteren ligger som et sterkt fundament da tekst og scene skal legges på. Denne formen krever åpne skuespillere som er villige og som synes det er en positiv utfordring. Skuespillere som sitter med kortene tett til brystet og ikke vil dele sine tanker om sin karakter til ensemble gjør denne formen vanskeligere. Fordi det er umulig å se og forstå hva/hvor motspilleren vil til enhver tid. Skuespillere som ikke tror på formen gjør denne type forestillinger så og si umulig.

For meg har det vært en slitsom metode fordi man ved hver prøve og forestilling føler man starter med blanke ark. Man vil selvfølgelig også kjenne at en del ting etterhvert legger seg naturlig på plass. Nesten umerkelig har man funnet noen faste stolper som man beholder som livbøyer, som kan minne om et fast arrangement.

Når det gjelder faren ved at skuespillere begynner med påfunn som er utenfor stykket og karakter tror jeg ikke den er så stor som man skulle tro. De fleste oppegående skuespillere er tro til historien og sine kollegaer. Dette kan bli et tema hvis skuespillerne er for forskjellig innstilt til formen, eller har helt annet syn på hva formen er. Alt annet er smak og behag om hva som egner seg. Jeg tror denne uenigheten bunner i at man ikke kjenner hverandres karakterer godt nok eller ikke kjenner prosessen til medspiller.

Til slutt vil jeg si at denne formen i og for seg er slik skuespillere til vanlig jobber, men i veldig mye mindre skala innenfor de gitte rammene fra en regissør. Å få tilliten til at man kan gjøre noe nytt hver dag krever at hver enkelt skuespiller tar et stort ansvar. Publikum som ser den ene forestillingen har betalt like mye som de som så den dagen før og har krav på en like bra forestilling.

Min erfaring med denne formen er for det meste positiv. Og jeg kan vel si at den har gjort meg litt tøffere. Både når det gjelder å utfordre medskuespillere og å ta imot utfordringer. Den har også gjort det litt mindre farlig med nervene foran en forestilling og det eventuelle kaos som ligger foran deg.

I tillegg ba jeg teatersjef Janne Langås reflektere over prosjektet



Teatersjef Janne Langås

Har vært teatersjef for Teater Innlandet siden 2011. Hun er utdannet ved Statens Teaterhøgskole og har vært ansatt ved Hålogaland Teater. Som frilanser har hun hatt engasjementer ved blant annet Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Riksteatret, Teater Ibsen og Brageteatret. Hun har også medvirket i flere TV-, radio- og filmproduksjoner. Før hun begynte som teatersjef for Teater Innlandet drev hun sitt eget produksjonsselskap. Janne regisserte Willy Nelson kjente mor mi som hadde premiere i 2015, og som fortsatt spilles i 2017. I vår er hun aktuell som regissør for teaterversjonen av Jon Michelets romansuksess Skogsmatrosen.

Teatersjef Janne Langås om prosjektet

Jeg ønsker å si noe om hva jeg så underveis fra nesten ferdig forestilling til avsluttet turné.

Det kan se ut som om skuespillerne gitt friheten til å gjøre «hva dere vil» lyttet godt til hverandre og tok eierskap til rollene og stykket på en svært inspirerende måte. Det er sjeldent jeg har vært så berørt av en forestilling som denne – av og til. Men det er også sjeldent jeg har vært så irritert over at flotte øyeblikk ikke ble gjenskapt.

Jeg er svært stolt over at Teater Innlandet tok sjansen på dette prosjektet, og jeg vet at publikum, meg selv inkludert, har hatt store opplevelser underveis. Allikevel vil min konklusjon være at dette ikke er en arbeidsform jeg vil gjenta eller anbefale. Den har for mye preg av prosess, og forestillingen taper seg underveis.

For i iveren etter å ikke gjenta seg selv, og å alltid være «ny», gikk uten tvil gode øyeblikk tapt. Jeg så forestillingen kanskje 8 ganger, og magiske øyeblikk som i mine øyne burde vært videreført forsvant. Utenfra kan det se ut som om formen gjorde det vanskelig å be motspilleren om å gjenta en handling som utløste en reaksjon den enkelte skuespiller ønsket seg. Det så ut som om noen av skuespillerne til og med begynte å hindre motspiller i forløp de så komme fordi de ikke likte det som ante dem skulle skje. De svarte på en prosess i forkant, og hindret medspillerens forløp enten fysisk eller gjennom til dels nye replikker.

Jeg tror det skjedde fordi det er umulig å stille helt blank på scenen. Du vet hvor du er på vei, og du forstår hva din motspiller nærmer seg. Hvis du ikke liker den retningen kan du da «sabotere» den andres prosesser. Dette er en veldig negativ effekt av «alt er lov, gjør det som føles riktig». Jeg opplever det ikke som bevisst sabotasje, men en intuitiv måte å beskytte seg selv på. Jeg ser ikke skuespillere på scenen som til enhver tid er hundre prosent tro rollen. Deres private meninger skinner gjennom. Og jeg opplever det som helt opplagt at det skjer!

Jeg så en av de forestillingene som virkelig «skar ut», der en av skuespillerne gjennomførte en handling som var annerledes og uventet for alle. Det røsket opp i hele forestillingen og berørte alle karakterer. Publikum hadde en stor opplevelse, man så fem skuespillere som spilte med hjertet utenpå jakka. Men problemet var at stykket plutselig handlet om noe annet. Skuespillerne mistet grepet på handlingene og karakterene, og skulle man gjenfortelle hva stykket handlet om etterpå ville fasiten vært noe helt annet enn det jeg

visste man opprinnelig var enige om å spille. Til tross for at dette var en av mine største teateropplevelser mener jeg dette var en dårlig versjon av forestillingen.

Spørsmålet jeg stilte meg etter denne opprivende versjonen av stykket, og etter å ha snakket kort med skuespillerne som alle hadde ulik holdning, positive og negative, til det som hadde skjedd, var «hvem har mandat til å si hva som fungerer og hva som ikke fungerer». I et ensemble uten veldig lang erfaring sammen og med ulike viljer er det nesten umulig å «styre skuta», et mandat jeg i ettertid mener noen burde hatt. Det fungerte rett og slett ikke at fem ulike viljer selv skulle bestemme hva de ønsket fra dag til dag.

Idéen om den hundre prosent lyttende og ærlig tilstedeværende skuespiller i spilleperioden er for meg motbevist. Jeg mener denne arbeidsformen fungerer flott i en prøveperiode, men ser at i en spilleperiode blir det for «tilfeldig» hva som videreføres. Slitasje underveis påvirker prosessene og forandrer stykket. Det legger en for stor byrde på skuespillerens skuldre å skulle tolke sine egne reaksjoner hver eneste kveld. Hvordan vet skuespilleren til enhver tid at det er rollens reaksjon og ikke skuespillerens private reaksjoner som nå styrer handlingen? Hvordan kan man sikre at fem individer faktisk har en felles forståelse av stykket og klarer å styre etter samme mål hele tiden.

En karakter er alltid i utvikling, enten man blir bedt om å gå opp kjente stier eller nyskape alle handlinger hver kveld. Den genuint lyttende skuespiller som ikke «gjentar» seg selv mener jeg er et mål for all scenisk ferd. Det er ikke slik at eneste måte å være «ekte» krever frihet. Av og til kan svært strenge rammer skape mye mer frihet til å oppleve og skape genuint samspill. Frihet kan også handle om frihet til å lytte til kjente situasjoner og handlinger uten krav om å finne nye reaksjonsmønstre. Hvordan en replikk leveres, hvordan en pause fylles, hvordan et kinn strykes, hvordan man rygger bort – det kan gjøres nytt, og akkurat likt, kveld etter kveld.

I iveren etter det ekte kan man lett skylle barnet ut med badevannet. Det skjedde flere ganger i denne prosessen. Og allikevel er jeg veldig stolt over forestillingen!



OPPSUMMERING

Forberedelsesprosessen

Mine egne forberedelser handlet mye om å finne essensen i stykket. Deretter kom arbeidet med å finne ut hvordan jeg best mulig kunne gjøre strykninger som fungerte i tråd med den historien jeg hadde valgt å fortelle. Deretter kom flettingen av replikker som helt klart ga den rytmen og musikaliteten jeg var ute etter. Og til sist brukte jeg *metoden for handlende analyse* for å finne karakterenes indre prosesser, deres ytre handlinger og hva de ville med hverandre.

Prøveprosessen

Dersom vi ser på utviklingen i prøveprosessen så dreide den seg mer og mer om å gi skuespilleren gode forutsetninger for å leve ekte og organisk på scenen. Alle mine andre parametere som lå til grunn for å skape en ukjedelig Ibsen-oppsetning ble elementer som kun tjente oppsetningen og ikke forskningen som sådan, kanskje bortsett fra punktet om fødselsøyeblikket, som inviterer rollene til å avbryte hverandre i dialogen. Underveis i prøvene sentrerte jeg derfor min forskning rundt den store risikoen en arrangementsløs forestilling ville bringe til skuespillerne. Dette førte til at dersom en scene gikk godt under prøvene så roste jeg skuespillerne, men jeg ba dem aldri om å gjenta det dagen etter. Tvert i mot, jeg oppfordret dem til å gjøre noe annet dagen etter. Dette var en ytterst smertefull prosess både for meg, for skuespillerne og for teatersjefen.

- For meg fordi jeg som regissør ikke lenger kunne kontrollere forestillingen, og satt dermed og kjempet en indre kamp med noen prinsipper som jeg selv hadde påført arbeidet og som slettes ikke var der for å sikre et godt resultat ved premieren. Dessuten er det den verste premieren jeg noensinne har opplevd, - ikke på grunn av forestillingens kvalitet, fordi den var etter min mening god, men fordi jeg ikke visste hva skuespillerne kom til å gjøre. Det var utenfor min kontroll.
- For skuespillerne fordi de fant store øyeblikk av tilstedeværelse og samspill under prøvene, som aldri ble gjentatt under forestillingene. Det er frustrerende for en skuespiller.
- Og for teatersjefen fordi hun ved sine besøk i salen alltid følte at vi hadde funnet noe nytt og flott, men at vi også hadde mistet noe enda bedre siden forrige gjennomgang hun så.

Spilleperioden

Forestilling ble sendt ut på turne gjennom Oppland og Hedmark. I tillegg ble det spilt et



titalls forestillinger i Teater Innlandets lokaler. Jeg var ikke til stede under turneen, noe jeg er lei for, fordi spilleperioden i aller høyeste grad var en del av forskningen og fordi skuespillerne i ettertid har understreket behovet for et blikk utenfra. Dette er grunnlag for endring av neste prosjekt. Jeg fikk likevel rapporter fra noen av forestillingene. Spesielt fikk jeg referert forestillingen som ble spilt på

Raufoss. Det var teatersjefen som hadde vært der og sett. Janne Langås sin beskrivelse:

Jeg så en av de forestillingene som virkelig «skar ut», der en av skuespillerne gjennomførte en handling som var annerledes og uventet for alle. Det røsket opp i hele forestillingen og berørte alle karakterer. Publikum hadde en stor opplevelse, man så fem skuespillere som spilte med hjertet utenpå jakka. Men problemet var at stykket plutselig handlet om noe annet. Skuespillerne mistet grepet på handlingene og karakterene, og skulle man gjenfortelle hva stykket handlet om etterpå ville fasiten vært noe helt annet enn det jeg visste man opprinnelig var enige om å spille. Til tross for at dette var en av mine største teateropplevelser mener jeg dette var en dårlig versjon av forestillingen.

Dette er jo kraftig kost for en regissør å høre fra sjefen, og jeg skal i denne refleksjonen forsøke å dechiffrere og analysere uttalelsen. Mitt første spørsmål er:

1. Er en slik hendelse negativ eller positiv?

Jeg stilte meg selv det spørsmålet mange ganger etter at Langås hadde fortalt meg historien. La oss anta at publikum går til teatret for å få en emosjonell opplevelse. Det er kanskje en gammeldags tenkemåte og mange av dagens teaterskapere er heller ute etter den intellektuelle opplevelsen, men jeg tror at mange blant publikum fremdeles setter pris på å kjenne på sine egne følelser og sin egen identifikasjon med rollene under et teaterbesøk. Når teatersjefen avslutter sin beskrivelse av hendelsen på Raufoss med å betegne forestillingen som en av de beste teateropplevelser hun har hatt, - er det da det emosjonelle som snakker til henne? La oss anta det. For tidligere i referatet summerer hun opp forestillingen på et intellektuelt plan:

... problemet var at stykket plutselig handlet om noe annet. Skuespillerne mistet grepet på handlingene og karakterene, og skulle man gjenfortelle hva stykket handlet om etterpå ville fasiten vært noe helt annet enn det jeg visste man opprinnelig var enige om å spille.

Dette fører oss til neste spørsmål:

2. Dersom den helhetlige teateropplevelsen er god, spiller det da noen rolle om karakterene og handlingene beveger seg bort fra det som er planlagt?

Når teatersjefen ikke ser det som hun forventer å se, altså den historien vi under prøvetiden fant ut at vi ville fortelle, - er dette da bra eller dårlig for forestillingen? Burde jeg som regissør kommet og strammet inn forestillingen slik at den liknet mer på den vi hadde laget under prøvene? Om så, ville teatersjefen da fremdeles ha beskrevet hendelsen på Raufoss som en av sine beste teateropplevelser? Det vet vi selvfølgelig ikke. Var det kanskje bra at historien endret seg? Ettersom jeg forstod på teatersjefen så var det mange i salen som ble sterkt beveget av nettopp denne forestillingen. Det bringer oss til neste spørsmål:

3. Hva var det egentlig publikum så den kvelden?

Teatersjefen sier:

Publikum hadde en stor opplevelse, man så fem skuespillere som spilte med hjertet utenpå jakka.

Hva vil det si at skuespillerne spilte med hjertet utenpå jakka? Og hva var det publikum egentlig så, som beveget dem så sterkt? I følge Janne Langås var det slettes ikke historien om Hedda Gabler. Men hva var det da? La oss se på enda et elementene i utsagnet:

... en av skuespillerne gjennomførte en handling som var annerledes og uventet for alle. Det røsket opp i hele forestillingen og berørte alle karakterer.

La oss si at skuespillerne, på grunn av den store og uventede handlingen, fikk panikk! La oss si at det eneste publikum så den kvelden var 5 skuespillere som arbeidet febrilsk for å redde situasjonen? 5 skuespillere som produserte unormale mengder adrenalin fordi de fikk følelsen av å dette utfor stupet. Dermed handlet ikke forestillingen lenger om Hedda Gablers kamp for ikke å miste kontrollen, men om 5 skuespilleres kamp for ikke å miste grepet om sin egen forestilling. Med denne tesen beviser vi at teatersjef Janne Langås har rett. Utfra perspektivet beskrevet ovenfor handlet ikke dette om Hedda Gabler. Det handlet om 5 mennesker som kjempet på liv og død for å berge en teaterforestilling. Da er neste spørsmål:

4. Var det bra eller dårlig for publikums opplevelse?

Ble publikums opplevelse bedre eller dårligere av den uventede hendelsen og den omfattende avsporingen fra historien, som førte til at publikum ble sittende og se på 5 febrilske skuespillere som prøvde å redde seg vekk fra katastrofen? Kunne publikum avsløre hva som skjedde? Det virker som om de gikk fem på, ikke sant? Dersom vi skal tro Janne Langås så ble publikums opplevelse bedre. Og hva betyr det for oss som skal lage teater? Betyr det at teateropplevelser ikke kan måles utfra hvor suksessfulle vi er i å fortelle den planlagte historien, men utfra hvor emosjonelle kast skuespillerne kan produsere? Og er det bra eller dårlig for oss? Og hvordan skal vi forholde oss til den drepene sannheten om at publikum faktisk ikke ser hva vi driver med? Publikum som vi har satt så høyt, publikum som vi tror vi ikke kan lure. Men er det egentlig et interessant tema? Å lure publikum? Ut fra et skuespillerperspektiv vet vi jo allerede at vi kan lure publikum. Ta for eksempel denne historien jeg fikk høre fra en skuespiller:

Jeg prøvde hver kveld å gjennomleve handlingen, men først etter den forestillingen hvor jeg under min lange monolog kun tenkte på at salen trengte et nytt inngangsparti, og hvor mye det ville koste, - ja, først da ble jeg hyllet av publikum, og til og med av mine medspillere.

Dette fenomenet er det flere skuespillere som har opplevd. Når de føler seg dårlige blir de oppfattet som gode, og omvendt. Det finnes til og med skuespillere som aktivt går inn for å tenke på noe annet enn de omstendighetene rollen befinner seg i, men som likevel bergtar sitt publikum gang på gang. Skal vi dermed definere den skuespilleren som dårlig, - den skuespilleren som tenker på noe annet enn det publikum *tror* han tenker på? Hvis det var slik at skuespillerne i Hedda Gabler under forestillingen på Raufoss var opptatt av noe annet enn det rollene deres burde tenke på, og publikum samtidig fikk en god opplevelse, er det da feil? Hvis det er feil, hvordan skal vi forholde oss til det? Hva skal vi gjøre? Du som leser forstår sikker nå at dette prosjektet har gitt oss noen svar, men som dere ser av hele oppsummeringen så har det også ført til enda flere nye spørsmål, som vi kanskje får svar på i framtida.

Takk

Nå er forestillingen spilt ferdig, den levde sin siste gang på Torshovteatret 17. september 2016. Nå er det på tide å se fremover og ta lærdom av prosjektet. Jeg takker alle som har vært involvert i prosessen, spesielt skuespillerne og teatersjefen. Skuespillerne fordi de har latt seg utsette for dette risikofylte prosjektet, og teatersjefen fordi hun lot oss gjennomføre et forskningsprosjekt ved sitt teater. Prosjektet kunne aldri blitt gjennomført uten et skuespillerensemble, heller ikke uten et sted å arbeide ved. Tusen takk!!!!

ANMELDELSER:

Dagbladet - Lillian Bikset - (Terningkast 5) "*Hedda Gabler*"-versjon som er psykologisk sterk, innsiktsfull og klar

"Lars Erik Holters nyanserte nærbilde" ... "Innsikt i Ibsens nærbilde"

"...scenografien - skapt av Bård Lie Thorbjørnsen - er i all sin enkelthet en psykologisk situasjonsrapport"

"Hovedpersonen - overspent, frustrert, uberegnelig - er langt fra det eneste engasjerende portrettet"

"Av alle Jørgen Tesman-er undertegnede har sett, og det nærmer seg tjue i tallet, må Herman Bernhofts være den hittil mest interessante"

Klassekampen - IdaLou Larsen - *Uten dødpunkter*

"Et vellykket forsøk på å trenge inn i psyken til en skakkjørt og ondsinnet kvinne."

"...han (regissør Lars Erik Holter) – og ensemblet – har gått lenger enn de fleste i å omskrive Ibsens språklig utdaterte replikker til moderne hverdagsnorsk. Dette lykkes meget godt: Fra første øyeblikk føres vi inn i en medrivende og spennende virkelighet."

"Roller som Hedda er en av Ragne Grandes første, og tolkningen lover godt for fremtiden. Hun spiller med et gjennomført uttrykksfullt kroppsspråk..." ... "Åsmund Brede Eike spiller Løvborg som en litt herjet intellektuell med hestehale og er den mest overbevisende forsofne Løvborg jeg hittil har møtt"

"Det er et meget godt ensemblespill, og karakterene de framstiller utgjør selve essensen i Lars Erik Holters regigrep. Holter har skapt en oppsetning uten dødpunkter, et vellykket forsøk på å trenge inn i psyken til en skakkjørt, ondsinnet og selvopptatt kvinne som ingenting unnskylder".

Hamar Arbeiderblad - Kristian Einang: *Leker seg med Ibsen*

"Oppsettingen står støtt på en solid grunnmur bestående av hardt arbeid og talent" ... "Her er det også gjort noen spennende grep innenfor både lyd, lys, kostymer og scenografi som i stor grad bidrar til å etablere et moderne og troverdig miljø for handlingen." ... "Som den ekstremt manipulative Hedda Tesman er hun (Ragne Grande) tidvis i stand til å gi deg frysninger, men hun var også blant dem som virkelig var i stand til å få fram latteren i salen; og latter var det faktisk mye av under premiereforestillingen."

"Teater Innlandets oppsetting av «Hedda Gabler» er en frisk, tøff og moderne versjon"

Oppland Arbeiderblad - Hans Olav Granheim: *Den fortsatt mystiske Hedda Gabler*

Hadeland - Hans Olav Granheim: *Hedda sett i nytt lys*

De som har et godt etablert forhold til dikterens verker, får her se Hedda Gabler med litt nye, friske øyne. "To timer går fort i denne forestillingen, som byr på både det ene og det andre.

Teater Innlandet har gjort et godt valg av både stykke, regissør og skuespillere"

"Den kommende måneden vil et ganske stort teaterpublikum få anledning til å se at Ibsen er evig ung."

