

# Det hendøendes potensial.

*En refleksjon over undersøkelser og arbeid ved MA teater, fordyping i regi.*

Jo Even Bjørke, Kunsthøgskolen i Oslo, 05.2021

## Introduksjon

Jeg vil i dette refleksjonsnotatet rette et retrospektivt blikk på de erfaringene jeg har gjort meg i løpet av mine to år ved master i teater, med fordyping i regi. Som utgangspunkt for refleksjonen har jeg benyttet notater, modeller og skisser jeg har gjort meg i løpet av studiets gang. Notatet er ment som et verktøy for å kunne betrakte mine undersøkelser og erfaringer i et større perspektiv, samtidig vil det kunne gi utenforstående en mulighet til å se mine etyder og arbeid i kontekst. Notatet er inndelt i seks deler deler, inndelt etter de ulike arbeidsperiodene og fordypningsområdene jeg har foretatt meg.

Utgangspunktet for masterprosjektet sprang ut fra en forundring og fascinasjon over tilstandene fortvilelse og utmattelse, som jeg observerte var gjengangere i flere av mine tidligere kollektive arbeid. Prosjektene hadde alle til felles at de skildret en følelse av motløshet i samtiden, med det resultat at de skildret karakterer med en sterk vilje til å handle.

Både det psykiske aspektet og det materielle aspektet ved *utmattelsen* var interessante utgangspunkt for undersøkelse da jeg søkte meg inn på studiet, da særlig menneskets reaksjon og relasjon til fenomenet. En psykisk form for utmattelse kunne være et resultat av overtenkning eller uinnfridde forventninger, en konsekvens av det man ønsker å gjøre men ikke gjør, eller et mål man setter seg men ikke når. I Bojana Cvejić og Marta Popivodas kortfilm *Caressing machine*, vist under kunstnerisk forskningsuke ved KHiO i 2020, ble mennesket og maskinen sidestilt i en montasje av industrilokaler, maskiner og kropper i bevegelse. Filmen rettet et kritisk blikk mot samfunnets forventning til produktivitet, hvor Cvejić stilte et spørsmål som jeg opplever som sentralt i mitt masterprosjekt: *“What happens when you have out-performed yourself?”*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bojana Cvejić, “Caressing Machine (2017)

I forkant av studiets første semester bestemte jeg meg derfor for å undersøke det dramatiske potensialet i sceniske situasjoner der utmattelsen når et stadie hvor den kommer til uttrykk gjennom høy intensitet. Kunne man gjennom scenekunsten skape en forståelse av disse tilstandene som potensielle drivkrefter i mennesket?

En annen betydelig motivasjon for at jeg søkte meg inn på studiet var ønsket om å undersøke ulike former for scenekunstneriske rom og publikumskontrakter, og hvordan tilskuerens opplevelser av rom kunne påvirke denne kontrakten. I mitt tidligere arbeid hadde jeg i hovedsak benyttet en scenisk formidling med en mer tradisjonell scene-sal konfigurasjon, hvor publikum er plassert i amfi. Ut fra egen erfaring lot jeg meg oftere forundre over scenekunst som unngikk å etablere en klar forventning om at jeg skulle være en uadressert tilskuer. Jeg ønsket derfor å undersøke i hvilke sceniske uttrykk det kunne være interessant og hensiktsmessig å skape en publikumskontrakt som forventet noe annet av tilskueren, og i hvilke sammenhenger det potensielt kunne være problematisk.

Etttersom jeg tidligere i hovedsak hadde skapt kollektive verker med teaterkompaniet the Krumple, men søkte meg inn på studiet individuelt, bestemte jeg meg tidlig for å dele avgangsprosjektet mitt i to uavhengige men beslektede realiseringer. Den første realiseringen, lagt til høsten 2020, skulle gjennomføres i samarbeid med kompaniet. Den andre realiseringen, lagt til våren 2021, skulle være et selvstendig arbeid utført med de ressursene som eksisterte på Khio. Jeg gjorde et bevisst valgt at konseptet til denne realiseringen ikke skulle konkretiseres for tidlig, men at det skulle være et resultat av et toårig masterstudium.

På grunnlag av nevnte interessefelt bestemte jeg meg for å konsentrere mine undersøkelser i det første semesteret til to områder:

1. Utmattelsens koreografi og dynamikk.
2. Romlige relasjoner og publikumskontrakter.

## Del 1. Utmattelsens koreografi og dynamikk.

*Undersøkelser 08.2019 - 03.2020*

Hva slags potensial for handling og drivkraft finnes det i intervallet mellom eksistens og ikke-eksistens? I dette prosjektet har jeg ofte beskrevet dette handlingsrommet *det hendøendes potensial*, med et fokus på utmattelsen som en mulig drivkraft for tilstandsendring fremfor å belyse den negative konnotasjonen av begrepet. En fellesnevner for undersøkelsene var en søken etter tilstander som oppnådde en form for overeksponering, hvor en sterk ytre påvirkning igangsatte en uunngåelig kollaps. Beskrivende bilder av en slik dynamikk er en glødelampe som i sin slutfase flimrer og eksploderer, en demning som slår sprekker og brister, eller en døende stjerne som kolliderer og i sin sammentrekning utsender høye mengder energi<sup>2</sup>. Hva skjer når en organisme eller et objekt ikke lenger kan opprettholde sin gitte tilstand, og hvilken dynamikk lå til grunne i disse kreftene?

For å begynne å svare på disse spørsmålene lot jeg meg inspirere av termodynamikkens lover, hvor den første hovedsetningen beskriver loven om energiens konstans:

*“Energy can neither be created nor destroyed; energy can only be transferred or changed from one form to another”<sup>3</sup>.*

### Ekspansjon

Som en del av den første arbeidsperioden *Friluftsliv* dykket medstudent Linda Gathu og meg i fenomenet *incels*, en forkortelse for “involuntary celibates” eller ufrivillig seksuelt avholdende. Incel kan leses som både en identitet og en ideologi, og beskriver i hovedsak menn som mener seg avvist fra seksuell eller emosjonell kontakt med kvinner. Kulturen fremmer sterke misogynistiske holdninger og applauderer vold mot kvinner, og ble for alvor en del av medias diskurs i 2018 da en selverklært incel myrdet ti personer i Toronto<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Animasjon av imploderende stjerne: <https://www.youtube.com/watch?v=kLlLnQiGfc>

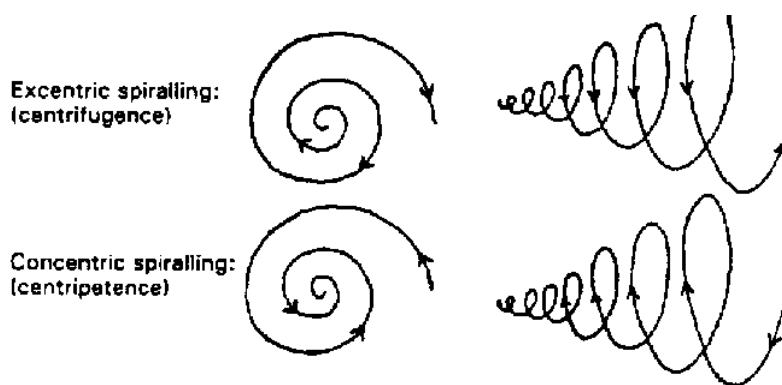
<sup>3</sup> Julius Robert von Mayer, “Remarks on the Forces of Nature” (1841)

<sup>4</sup> Julie Bosman og Kate Taylor, “A Common Trait Among Mass Killers: Hatred Towards Women”, New York Times (2019)

En incel oppstår ikke i et vakuum, men er et resultat av ekkokamre og lukkede sosiale miljø på nett. Deres mangel på partnere har blitt identitetsmarkør som de mener ikke er selvforskyldt, men heller et resultat av en økende feminisme og eksterne faktorer. Jeg hadde i forkant av denne perioden latt meg fascinere av psykologen og foredragsholderen Jordan Petersons selvhjelpsbok *12 Rules for Life: An Antidote to Chaos*, som tar utgangspunkt i at maskuliniteten og dagens mann er i krise. Petersons formaninger hadde oppnådd en enorm oppslutning blant yngre menn, og det var noe ved denne indre krisen som jeg anså som et potent utgangspunkt for mine undersøkelser. Kunne man betrakte incelkulturen som en manifestasjon av en indre utmattelse, og en hendøende tro på selvet?

Som et parallelt løp til dette arbeidet kom jeg over den østerrikske forskeren Viktor Schaubergers teorier om sentrifugale og sentripetale krefter. Schauberger definerer sentrifugalkraften som en fysisk påvirkning til å bevege seg ut fra sentrum, og sentripetalkraften som en fysisk påvirkning til å bevege seg inn mot sentrum, to krefter som er avhengige av hverandre for å eksistere.

*“All life has its secret in dipolarity. Without opposite poles there can be no attraction, and no repulsion. Without attraction and repulsion there can be no movement, and without the latter, no life. Light calls for darkness, because without it it would have no meaning.”<sup>5</sup>*



*Fig.1 - Schaubergers teori om energiens to former for bevegelse, illustrert.*

<sup>5</sup> Riley Hansard Crabb og Thomas Maxwell Thompson, "Viktor Schauberger And The Path Of Natural Energy" (1985)

Schaubergers teorier om hvordan de to kreftene opptrer og påvirker sine omgivelser beskrives i følgende tabell:

<b>EXCENTRIC SPIRALLING:</b>	<b>CONCENTRIC SPIRALLING:</b>
Centrifugence	Centripetence
Increase of friction	Decrease of friction
Increase of pressure	Decrease of pressure
Temperature rise	Temperature fall
Biological deterioration	Biological improvement
Explosion	Implosion
Expansion	Impansion
Gravitation	Levitation

Fig.2 - *Schaubergers observerte effekter av eksentriske og konsentriske spiraler.*

Inspirert av Schaubergers teori om energien i eksentriske spiraler og sentrifugalkraft utarbeidet jeg et fysisk bevegelsesmønster som skildret en indre temperaturstigning og eksplosjon. Jeg studerte en gjennomsiktig vannkoker og benyttet den samme lengden i bevegelsessekvensen som det tok vannet å koke, med en økende spastisk rytme. Etersom jeg tidligere i hovedsak hadde jobbet med fysiske formidlingsformer valgte jeg å utarbeide en monolog som skildret en ung manns usynliggjøring og sosiale utmattelse, som steg i intensitet gjennom kortere setningsoppbygging og repetisjon. Flere elementer som skildret ekspansjonen ble benyttet som mindre virkemiddel, eksempelvis frysetørket turproviant som sakte oversvømte sine beger, eller utspreidelsen av likformede konturer som gradvis dekket gulvet.



*Fig. 3 - Illustrasjon Friluftsliv*

Visningen besto av to sidestilte tablå fra nå- og fortid. Det første tablået skildret tomrommet som oppstod i etterkant av en massakre, hvorav det andre viste et mislykket første møte mellom to mennesker. Retrospektivt så jeg ble visningen et forsøk på montasjeteknikk, hvor elementer settes sammen slik at de formidler et annet budskap enn hva de enkeltvis forteller. Den russiske filmskaperen Sergej Eisenstein ble anerkjent for bruken av det han kalte *intellektuell montasje*; korte klipp mellom to ulike bilder som lot tilskueren tolke seg frem til en ny mening. I dette prosjektet ble riktignok skillet mellom de to tablåene ikke tydelig nok, slik at sammenstillingens budskap ble vanskelig å fatte. For fremtidige arbeid hvor jeg benytter meg av montasje vil jeg nok tydeligere adskille de ulike tablåene slik at deres sammenstilling i enklere grad kan skape en ny forståelse for publikum, selv om tablåene er av abstrakt art.

## Implosjon

I masterstudiets andre egenarbeidsperiode, som ble gjennomført etter et kollektivt prosjekt ved festivalen Ibsen Awards i Skien, ønsket jeg å la meg inspirere av dynamikken i sentripetalkraften og benytte dette som et virkemiddel i et scenisk uttrykk. Ved en implosjon forplanter trykkbølger seg seg innover i et avgrenset rom og forårsaker en indre kollaps. Den tematiske fordypningen i prosjektet, kalt *RITE*, tok utgangspunkt i den aktuelle debatten rundt homofil konverteringsterapi, som jeg opplevde som et sterkt relaterbart smertepunkt. I motsetning til det jeg betraktet som ekspanderende og eksploderende ved incel-individet, så jeg noe imploderende og selvutslettende i individet som oppsøkte konverteringsterapi. Jeg ønsket å betrakte problemstillingen i et bredere perspektiv og gjorde research på former for kulturelle renselsesritualer. Ett av ritualene jeg hentet inspirasjon fra var det jødiske renselsesritualet *mikve*, et basseng fylt med vann som praktiserende jøder benytter i forbindelse med menstruasjon, fødsel, bryllup eller konversjon. Slik som i *Friluftsliv* ønsket jeg å fortsette vektlegge en fysisk formidling hvor jeg benyttet min egen kropp som utgangspunkt for utmattelsen. Med tanken om at konvertering er noe som kan forme og endre et individ fokuserte jeg på kroppens plastisitet, som et materiale som kan manipuleres og permanent endres. Jeg benyttet et tomt badekar som mikve og konstruerte et bevegelsesmønster ut fra Schaubergers konsentriske eller innadgående spiral (Fig.1) sittende i karet. Frasen skildret et individs selvpåførte undertrykkelse gjennom selvpåført smerte, som et resultat av en overeksponering av skyldfølelse.

Som en retrospektiv øvelse for dette arbeidet utformet jeg en dramaturgisk modell av prosjektet (Fig. 4). Jeg valgte å dele visningen inn i fem "akter", definert av de fem hovedhandlingene som utgjorde den dramaturgiske oppbyggingen: inngangsrituale, indoktrinasjon, eksorsisme, mikve-rituale og renselse. Aktene fulgte en klassisk aristotelisk spenningskurve, som ble underbygget av en parallelt minkende lysflom og et gradvis dominerende lydbilde.

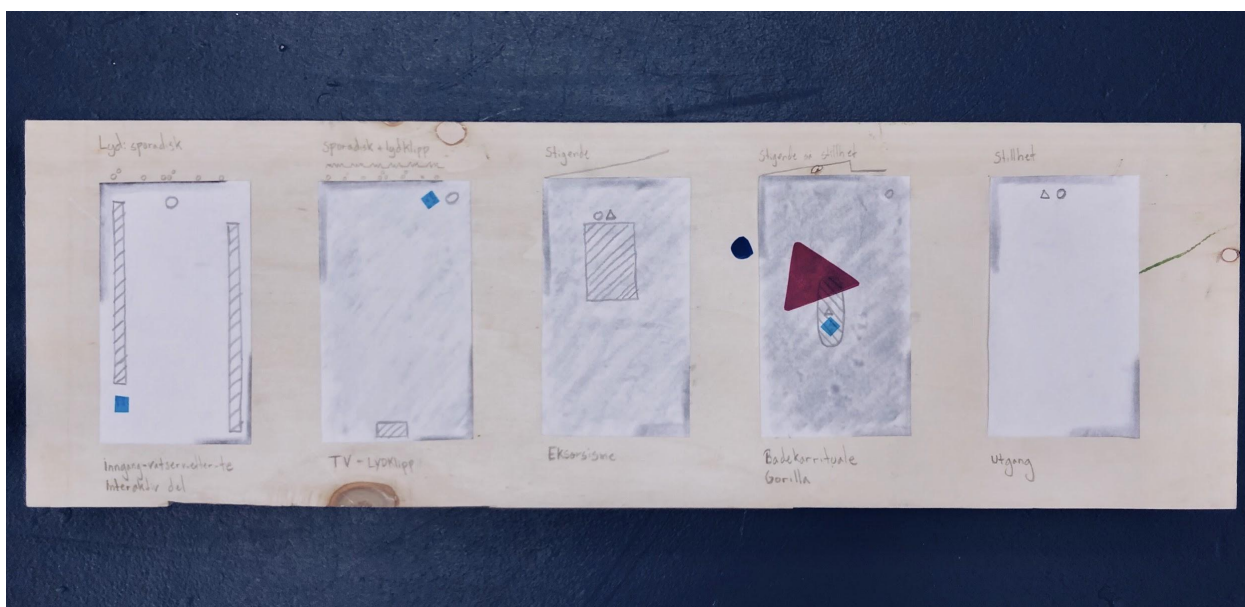


Fig. 4 - Dramaturgisk modell RITE

I etterkant av prosjektet ser jeg at jeg skulle ha benyttet en utøver annen en meg selv, ettersom jeg mistet den helhetlige oversikten i gjennomgangene. Selve renselsesforløpet ble noe forutsigbart, som gjorde at publikum i mindre grad kunne danne seg sin egen fortolkning av bildet. Jeg konkluderte dermed med at jeg i fremtiden skulle fokusere på samarbeid med andre utøvere, slik at jeg kunne beholde fokuset på regirollen.

### Dipolaritet

I perioden januar til februar 2020 fortsatte jeg tekstutviklingsarbeidet jeg begynte i *Friluftsliv*, med et fokus på monologformen. Jeg ønsket å benytte eksplosjonen og implosjonen som to parallelt eksisterende krefter som utgangspunkt for tekstarbeidet. Kunne denne dipolariteten komme til uttrykk gjennom en kortere monolog og kontrastere et fysisk spill? Resultatet ble seks tekster titulert *Tekster til ukjent adressat*, som jeg fikk utprøve i samarbeid med to eksterne skuespillere. Monologene skildret seks ulike individers opplevelser av kollaps, som alle antydte en energikontrast og en eksisterende polaritet. Parallelt med utøverens formidling av teksten fokuserte jeg på ytre faktorer som kunne påvirke formidlingen, som høy fysisk aktivitet og vindmaskiner rettet mot utøveren.



Utfordringen med dette arbeidet da det ble vist var at tekstene ble presentert i mindre fragmenter uten en kontekst, og fremsto mer som et nummer eller sketsj enn hva jeg hadde ventet. Ettersom de seks tekstene på ulik måte skildret samme tematikk nådde de som helhet et meningspunkt som tilførte lite nytt i formidlingen. Perioden markerte et lite vendepunkt i mine undersøkelser, både på grunn av utenforliggende samfunnsendringer, men også fordi jeg nå ønsket å flytte undersøkelsen av det hendøendes potensial fra individet til gruppen.

## **Del 2. Romlige relasjoner og publikumskontrakter**

*Undersøkelser 08.2019 - 03.2020*

Parallelt med undersøkelsene av utmattelsen påbegynte jeg utprøvinger med ulike former for rom for å se hva den romlige konteksten kunne tilføre formidlingen. Jeg bestemte meg for å undersøke former for publikumskontrakter som anerkjente publikum som noe mer enn bare tilskuer. Jeg etablerte to dogmer som skulle fungere som en ramme for den mulige interaksjonen med publikum: interaksjonen skulle omfatte publikum som en helhet, og den skulle være forståelig og enkel av art. Jeg var av den oppfatning at hvis publikum i fellesskap ble gitt en enkel praktisk oppgave, enten i samspill med utøverne eller med hverandre, så ble det individuelle presset og prestasjonsfrykten til tilskueren minimert.

Stipendiatene Petrine Vinje og Lisa Lie har ved KHiO forsket i fenomenene interaktivitet og intra-aktivitet, som jeg ser som relevant å trekke inn i dette refleksjonsnotatet. Vinje stiller spørsmål ved *hvem* eller *hva* som fungerer som bindeledd mellom kunstner og publikummer, og inviterer publikum til å utføre en enkel oppgave i fellesskap. Lie utforsker ulike former for intra-aktivitet, en form for interaksjon som er drevet av sanseapparatet og de kognitive evnene fremfor en direkte og kroppslig interaksjon. Lie lar publikum skape sine egne rom og sin egen forståelse i samspill med andre publikummere, hvor publikum ikke trenger å rettferdiggjøre deres tanker eller assosiasjoner. I både Vinjes og Lies undersøkelser er det publikums gjensidige utveksling og forståelse som er hensikten bak interaksjonene.

I prosjektet *Friluftsliv* gjorde jeg meg en serie refleksjoner rundt romlige relasjoner som et forarbeid til min undersøkelse. Ved å skissere en rekke fiktive rom, hvor jeg selv var publikummer, ønsket jeg å etablere et utgangspunkt for mitt arbeid med publikumskontrakten:

*Utvalg av spørsmål, 03.09.19:*

1. På hvilken måte påvirkes jeg av atmosfæren som allerede eksisterer i det rommet jeg går inn i? Hvordan er atmosfæren forskjellig fra det rommet jeg kom fra?
2. Hvordan forholder jeg meg som publikummer i et rom som ikke har en etablert tradisjonell publikumskontrakt? Hvor går, står eller sitter jeg, og hva retter jeg fokuset mitt mot?
3. Hvordan påvirker et rom med en allerede etablert atmosfære og scenisk handling min forventning, eller eventuelle forhåndsdomming, av det som skal skje?
4. I hvilke sceniske situasjoner er det hensiktsmessig å sitte "utenfor" og se inn, og når er det hensiktsmessig å sitte "innenfor" og betrakte rundt seg?
5. Hvordan kan mindre og intime rom, kontra rom med en stor avstand mellom sal og scene, skape en annerledes tolkning av formidlingen?
6. Hvor lenge er selve oppdagelsen av rommet og atmosfæren interessant, og når begynner jeg å forvente en utvikling?

I *Friluftsliv* ble publikum invitert inn i et stort og åpent rom hvor handlingen allerede hadde startet. De ble ikke gitt klare direktiver om de skulle stå eller sitte, og lyset var dempet slik at de oppdaget rommet gradvis. En innlest tekst og et ambient lydlandskap ble avspilt i det publikum entret salen, som kastet de effektivt inn i en allerede pågående handling. Selv om det var utplassert stoler til publikum på andre siden av salen av der de kom inn, krysset de ikke gulvet og ble stående ved inngangsdøren i frykt for å entre spilleområdet. I etterkant av dette så jeg behovet for gi publikum ytterligere kontroll og forståelse for hvordan de kunne forholde seg til rommet, slik at fokuset ble rettet mot det kunstneriske uttrykket fremfor en usikkerhet over plassering.

I *RITE* konstruerte jeg derfor et mindre rom, hvor det eksisterte en tydeligere ramme for hvor publikum kunne sette seg. Jeg ønsket å la publikum føle på en intimitet med utøveren og utøverens kroppslige utførelse, i en ramme som ikke føltas påtrengende. I dette arbeidet introduserte jeg også enkle former for interaksjon: våtservietter ble delt ut til de kvinnelige publikummerne ettersom menstruerende kvinner i flere kulturer blir ansett som urene, i tillegg til at alle ble servert en tradisjonell sanpincha-te, som i japanske teseremonier blir ansett som spirituelt rensende. Som en del av scenografien plasserte jeg flere mindre elementer som hentydet til renselse, slik som duftlys, luftfrisker og wunderbaum.



*Fig. 5 - Illustrasjon RITE*

I dette prosjektet viet jeg også mye tid til utviklingen av lys og lyd, og jeg noterte meg tre punkter jeg ønsket å vekke bevissthet rundt:

1. En sensitivitet til lys etter et lengre mørke, og omvendt.
2. En sensitivitet til fraværet av lyd etter et lengre lydbilde, og omvendt.
3. En bevissthet til effekten av punkt 1 og 2, og hvordan de kan (radikalt) endre utviklingen av et tablå.

Lysstyrken i det intime rommet dalte gradvis ned fra 100% til 10% styrke i løpet av de ti første minuttene, slik at publikum ikke umiddelbart skulle bli bevisste over lysendringen. Når lyset hadde nådd sitt laveste punkt begynte flere bordlamper og skjulte lysrør å flimre frenetisk, som en manifestasjon av utøverens energiutmattelse. Jeg benyttet et eksisterende lydspor som repeterte et enkelt melodisk tema, som jeg manipulerte til å vare i ti minutter. I løpet av denne tiden “ekspanderte” lydbildet gradvis i volum og intensitet, nådde et klimaks og etterlot en lengre stillhet som et kontrast til det foregående lydbildet.

Jeg valgte i tillegg å benytte meg av geometriske former i scenografi og lys som en del av en abstrakt dramaturgisk utvikling. Scenografien og lyset bestod i hovedsak av rektangulære former og duse farger, som havnet i sterk opposisjon til den neonrosa og triangulære lysformen som dannet seg på gulvet (Fig. 3). Det rosa triangelet ble benyttet av nazistene i andre verdenskrig for å markere og internere LHBT-personer, slik davidstjernen ble brukt for å markere jøder. Jeg var bevisst at et fåtall i publikum ville bemerke denne symbolikken, men ønsket at den skulle fungere som et diskret symbol fremfor å være et bærende tematisk element.

Publikumskontrakten i *RITE* var helt klart den mest vellykkede av de to utprøvelsene jeg hadde gjort meg, ettersom den etablerte en tydeligere publikumskontrakt med en klar ramme for hvordan publikum kunne forholde seg til rommet og utøveren. Samtidig eksisterte det i dette arbeidet en forventning om at publikum ikke kunne påvirke eller ha innflytelse på forløpet, eller at de selv velge hvilket narrativ de ønsket å følge. Dette var noe jeg ønsket å undersøke videre i de kommende prosjektene.

### Del 3. Pandemien, perspektivskifte og potensialet for et møte

Det første semesteret og de første etydene hadde gitt meg et godt utgangspunkt for arbeidet med publikumskontrakten og det dynamiske potensialet i utmattelsen. Jeg hadde det første semesteret i hovedsak arbeidet alene og i enkelte parkonstellasjoner, og jeg ønsket nå å se om mitt masterprosjekt kunne sameksistere med mine medstudenters prosjekter og undersøkelser. Med prosjektet *Katt savnet*, som ble igangsatt i begynnelsen av mars 2020, påbegynte masterklassen et kollektivt arbeid bestående av flere satellittprosjekter og planlagte “aksjoner” i Oslo. Få uker inn i arbeidet inntraff koronapandemien, og arbeidet med både prosjektet og masterstudiet ble betraktelig påvirket. Arbeidet fortsatte fra våre respektive hjem, hvor fysiske møter med andre mennesker opphørte og hvor digitale flater ble den gjeldende kilden for kommunikasjon. Masterkullet, i likhet med samfunnet rundt oss, levde i stor grad online i søken etter ny informasjon, oppløftende underholdning og lystbetonte kattevideoer på youtube. Erkjennelsen over at pandemien ville trekke ut i tid førte også med seg store endringer i hvilke undersøkelser jeg så var praktisk gjennomførbare, som gjorde at jeg måtte se på mitt masterprosjekt og mine planlagte etyder fra et nytt perspektiv.

Behovet for å beholde konseptet om å skape flere satellittprosjekter, slik *Katt Savnet* i utgangspunktet var tenkt, meldte seg raskt da jeg innså at jeg stod overfor et hittil ukjent utfordring: hvordan kom jeg i kontakt med publikum når fysiske møter ikke var tillatt? For å skape et ikke-digitalt møte innså jeg at det scenekunstneriske møtet måtte finne sted utendørs, de få gangene folk spaserte ute i en karantenepreget hverdag. Jeg registrerte at de aller fleste opphengstavler i Oslo var tomme, med unntak av noen notiser om handlehjelp og enkelte plakater av savnede katter. I mangel på andre inntrykk ble jeg ofte stående og studere disse plakatene, reflekterende over mitt eget savn over hendelser, mennesker og utvekslinger. I løpet av denne perioden hadde jeg flere samtaler med medstudenter og bekjente hvor ordene *ønsker, mangler, savner* ble benyttet i høy frekvens, som resultat av den pågående utmattelsen av unntakstilstanden. Jeg innså at det lille og abstrakte møtet jeg hadde hatt med meg selv, stående foran oppslagstavlen, kunne være et potensielt bindeledd mellom meg og et potensielt publikum.

Plakatmediet åpnet, for meg, en ny form for publikumskontrakt hvor publikum potensielt kun bestod av én person. Basert på de samtalene jeg hadde designet jeg et titalls plakater som adresserte ulike former for savn og mangel, noen følelsesmessige og abstrakte, andre mer hverdagslige og banale. Plakatene ble blant annet hengt opp på Ekebergsletta som vanligvis ville vært fylt med aktivitet, rundt et tomt regjeringskvartale hvor Y-blokken var i ferd med å rives, og ved Khio hvor samtlige avgangsforestillinger var avlyst. Ved å adressere både spesifikke og mer abstrakte former for savn ønsket jeg å skape et kortvarig oppholdsrom hvor publikum kunne gis muligheten til å reflektere over deres eget forhold til savn, enten de ble stående eller gikk videre.

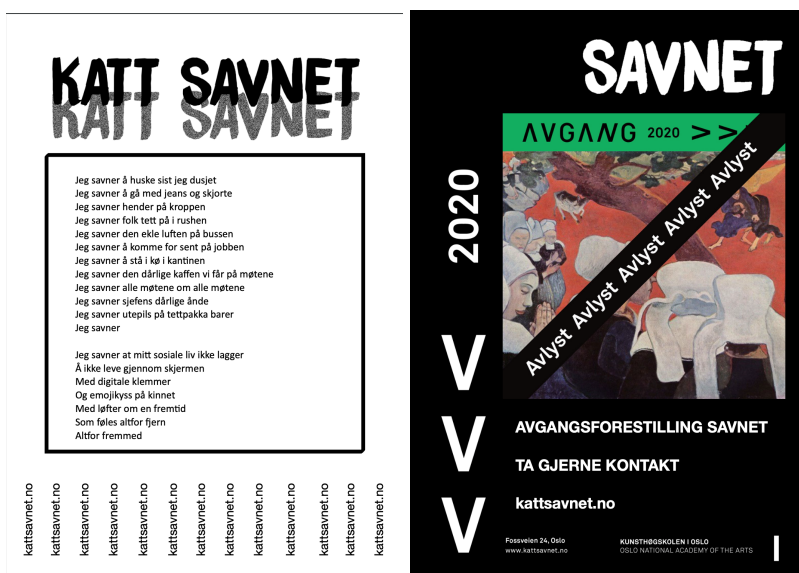


Fig. 6 - Eksempler på plakater, Katt savnet

Parallelt med arbeidet med plakatene igangsatte jeg flere andre samarbeid, med mål om å skape flere sceniske rom og én-til-én kontrakter utendørs. I én av disse satellittene samarbeidet jeg med medstudent Sofie Frost, hvor vi tok for oss perspektivet til *den savnede*. Arbeidet ble igangsatt av en undring over hvorvidt alle de kattene eller personene som utgjorde plakatene faktisk ønsket å bli funnet. Arbeidet resulterte i tre videoinstallasjoner hvor videomaterialet ble skapt ved å montere et GoPro-kamera i seletøy rundt undertegnede katt, som fikk vandre fritt på de samme lokasjonene som plakatene.

Til disse videoene skrev Frost tekster som utgjorde tre indre monologer, tilpasset kattens bevegelser og gjemmesteder. Gjennom sine vandringer filmet katten flere av plakatene, som skapte en smått paradoksal situasjon ettersom katten observerte sin egen etterlysning. Hvem savnet egentlig hvem? Det at katten bestemte forløpet i videomaterialet skapte også en form for tilfeldighetsdramaturgi som var interessant å arbeide med i utviklingen av tekstmaterialet. Satellitten var det første arbeidet hvor jeg jobbet med video og tekst som formidlingsform under studiet, og selv om jeg fra før behersket opptak og filmredigering var utfordrende å skape en god synergi mellom tekst og video.

I samarbeid med mine medstudenter Lærke Grøntved og Kyrre Heldal Karlsen, samt videokunstner Endre Tveitan, arrangerte vi aksjonen *Batcat* som fant sted etter skumring i Oslo. Inspirert av "the Bat signal", et nødsignal som i tegneserien Batman benyttes som et rop om hjelp i unntakstilstander, utarbeidet vi en mobil aksjonsenhet. En større projektor ble festet på baksiden av en bil og ble drevet av bilens batteri via en transformator. Dette gjorde det mulig for oss å stadig være i bevegelse og projisere innhold på flere steder samme kveld. Med bil-projektoren lyste vi opp veggene til offentlige bygninger som var utflyttet eller som ikke hadde noen eksisterende plan for videre aktivitet. Projiseringene bestod videoene jeg hadde skapt i samarbeid med Frost, en tekst som som problematiserte samfunnets selektive solidaritet, samt videoanimasjoner som Karlsen hadde skapt. Aksjonene ble dokumentert, og ble sammen med plakatene og videoene i katteperspektiv lastet opp på en felles nettside for prosjektet. Som et siste satellittprosjekt utarbeidet jeg i samarbeid med grafisk designer Ylva Greni et kart over Oslo, hvor de ulike prosjektene, aksjonene og plakatene fikk geografiske plasseringer. Kartet fungerte som en slags sikkerhetsmanual, eller kartlegging av fare i en unntakstilstand, som bidro til at prosjektet hadde både et fysisk og digitalt kunstnerisk aspekt. Prosjektet kan fortsatt sees på [www.kattsavnet.no](http://www.kattsavnet.no)

## Triologen

Et annet planlagt prosjekt som ble sterkt affektet av pandemien var det ettårige prosjektet Triologen, som var et samarbeid mellom Teaterhøgskolen, Operahøgskolen og Musikkhøgskolen. Prosjektet, med tittel *Vexations* (irritasjoner), var i utgangspunktet tenkt å kulminere i en forestilling som skulle vises ved Operaen under Voex-festivalen (Various operatic experiments) våren 21. Prosjektet var utfordrende i den grad at etableringen av arbeidsplattform og gjennomføringen av prosjektet i hovedsak skjedde digitalt. Samtidig åpnet dette prosjektet opp for en etyde i konstruksjon av modeller, og ble særlig fruktbart i møtet med komponiststudentene og deres arbeid med klangrom.

Alle i gruppen var personlig påvirket av den gjeldende karantenen, noe som direkte påvirket det tematiske premisset for arbeidet. Fra hvert av våre arbeidsværelser, enten dette var i et bokollektiv, i studentbolig eller i rekkehus ble gruppen mer og mer bevisst over det utmattende *lydgjennomslaget* av omgivende støy; enten dette var fra naborommet, leiligheten ovenpå eller fra ventilasjonsrøret. Det oppstod et varende irritasjonsmoment i å leve i sameksistens med den subtilt gjennomtrengende støyen, hvor man ofte ikke kunne definere lydens kilde. Jeg hentet igjen frem Schaubergers konsentriske og eksentriske spiraler, og så det som interessant å utforske *irritasjonen* gjennom loopen og repetisjonen. Komponistene og jeg skapte et lydbilde inspirert av konseptet Shepard tone, en auditiv illusjon av en oppadstigende lydspirale uten ende, som fungerte som en bakgrunn for lydbildet. Det tekstlige materialet til sangerne innhentet vi allerede eksisterende materiale i våre ulike oppganger og fellesarealer, som naboklager, notiser og husreglement.

Jeg ønsket å benytte denne prosessen som et studie i hvordan jeg kunne skape en form for publikumskontrakt hvor publikum kunne vandre fritt og skape sine egne narrativer. Basert på gruppens samtaler skisserte jeg og konstruerte en modell av en scenografi hvor publikum kunne bevege seg rundt og lytte til lydgjennomslag fra vegger, rør og sjakter. Som utgangspunkt for modellen lot jeg meg inspirere av et formicarium, et vivarium for maur, som fungerte som et symbol på det tette bofelleskapet. Jeg anså det som viktig at det auditive og det visuelle uttrykket skulle være likevektige formidlere, hvor rommenes utforming og klang var de primære kildene for tilskuerens tolkning.



Materialiteten og størrelsen på de ulike rommene medvirket også i arbeidet med å skape lydbilder tilpasset modellen, eksempelvis ved at pitchen i rommet steg ettersom det ble smalere og smalere.



*Fig. 7 - Scenisk modell, Triologen*

Resultatet ble en modell av en samtidsopera uten synlige aktører, hvor sangerne var plassert i rom lukket for publikum, vis à vis rommene som publikum kunne bevege seg i. Med denne modellen adresserte jeg behovet for å lage et arbeid hvor publikum i større grad kunne skape sin personlige reise, men med en klar ramme for hvor de kunne bevege seg. Arbeidet ble en tilnærming til landskapsdramaturgi, inspirert av avantgardistiske forfatteren Gertrude Steins oppfatning av landskapet som dramaturgisk bærende element. Scenografien og rommene i prosjektet inviterte til en individuell utforskning og tolkning, og lot publikum oppdage rommene i den rekkefølgen de selv ville.

## Dale Drive-in

Høsten 2021 ble masterklassen invitert til å presentere individuelle arbeid under Teaterfestivalen i Fjaler, i Dale, Vestland. Under arbeidet med *Katt savnet* og *Triologen* hadde samarbeidet med medstudent Lærke Grøntved vært både fruktbart og inspirerende, og vi ønsket begge å fortsette våre undersøkelser på tvers av våre masterprosjekt.

Rammen som ble gitt av festivalen var at klassen skulle presentere en serie mindre visninger i tidsrommet 18.00 til 22.00 en kveld under festivalen. Arenaene vi ble gitt var tomme naust, garasjer og vaskehaller, og arbeidet skulle på en eller annen måte adressere årets festivaltema "nærhet". Inspirert av en workshop i stedsspesifikt teater, arrangert i København av Alexandria Nova, et nettverk av regiutdanninger, bestemte Grøntved og jeg å benytte de to garasjene vi hadde blitt tildelt som utgangspunkt for vårt arbeid. Forarbeidet ble inndelt i to likeverdige deler: research av lokalområdet og samtaler rundt felles interessepunkt. Vi tegnet et abonnement på den lokale avisen og gjorde en analyse av områdets demografi og topografi. I vår søken etter koblinger til festivalens tema kom vi over Fjalers kommunemotto: "eit ope samfunn", komplementert av et kommunevåpen som viste to hvite broer på en signalrød bakgrunn. Etter flere telefonsamtaler fikk vi vite at bygget vi skulle være i var plassert rett ved Dale bussholdeplass, og huset et personalrom for bussjåfører, et venterom for passasjerer og to garasjer som ble benyttet som verksted. Bygget hadde tidligere fungert som bensinstasjon, og hadde stadig det klassiske flate taket som lot kjøretøy passere under det. Jeg noterte meg følgende stikkord i notatblokken: *motorvogn, ferdsel, påfyll, møtested*.

Samtidig som vi utførte vår research pågikk det en opphetet diskusjon på Khio og i media rundt et opprop signert av et hundretalls studenter ved Khio. Oppropet kom i en tid hvor Black Lives Matter-protestene hadde et vesentlig momentum, og hvor det pågikk flere diskusjoner rundt et kontroversielt fotografi som fortsatt er utstilt på Khio, signert Vanessa Beecroft. Grunnet smittevern hadde elevene en begrenset mulighet til å møtes til fysisk debatt, og diskusjonen tok raskt veien til media da det ble et spørsmål om potensiell sensur av verket og kunstutdanningen. Diskusjonen fikk aldri den konstruktive arenaen den fortjente, og ligger den dag i dag som en uforløst knute mellom Khios studenter.

Som følge av dette hadde Grøntved og jeg flere samtaler rundt hvordan pandemien og distansen hadde påvirket måten vi kommuniserer på, og hvorvidt pandemien hadde gjort oss til et mer "åpent samfunn". Prosjektet var det første på flere måneder hvor vi kunne møtes fysisk og diskutere etter måneder preget av distansert kommunikasjon. Pandemien hadde på sett og vis fungert som en sosialt disperserende sentrifugalkraft da den hindret ansamling og møter. Hadde unntakstilstanden og de nye normalen for kommunikasjon endret måten vi oppnådde tillit og empati for andre mennesker? Hvordan hadde den påvirket våre tanker rundt nærhet og intimitet? Grøntved og jeg ønsket derfor å undersøke muligheten for å benytte scenekunsten som en arena for møter og utveksling, selv i en tid der de aller fleste teatrene var lukket.

Med det automobile elementet som inspirasjonskilde så vi et potensiale i den intime sfæren som eksisterte i en bil, og benytte dette rommet som utgangspunkt for samtale. De aller fleste beboerne i Fjaler hadde tilgang på et kjøretøy, og ville derfor kunne kjøre til den nedlagte bensinstasjonen og bli gitt et materiale for en samtale. Konseptet fikk navnet *Dale Drive-in*, og ble en audioguidet samtale hvor deltakerne fikk anledning rom til å reflektere over deres fortid, samtid og mulige fremtid, for å så dele disse refleksjonene med noen man kjente eller akkurat hadde møtt. Lengden på samtalen speilet den tiden man vanligvis ville benyttet i en drive-through, på rundt ti minutter. I hvor stor grad var det mulig å skape tillit og empati i løpet av dette korte tidsrommet? Kunne man lære hverandre å kjenne på nye måter gjennom et slikt scenekunstnerisk samtalerom?

De to garasjene ble subtilt innredet og klargjort for de publikummerne som kom gående, hvor de fikk mulighet til å betrakte rommet eller hverandre. De som kom kjørende fikk beskjed om å stille seg et sted i Dale hvor de kunne stå uforstyrret, og så starte audioguiden. Det utfordrende elementet ved dette konseptet var at verken Grøntved eller jeg hadde noen kontroll over utviklingen av møtet i det garasjeporten ble lukket, eller bilen forlot bensinstasjonen. Flere publikummere ble sittende og fortsatte samtalen lengre enn hva vi hadde planlagt, som vi betraktet som vellykket tegn på et godt etablert tillitsrom.

Prosjektet inngikk som en del av masterkulletts prosjekt *Som en fremmed fauna*, og var mitt første scenekunstneriske arbeid hvor jeg måtte stille meg spørsmål ved hvorvidt jeg kunne definere det jeg hadde laget for teater. Konseptet ble i etterkant av festivalen bestilt av DKS Innlandet, hvor det skal turnere for elever i videregående skole høsten 2021. Grøntved og jeg har også mottatt interesse fra Teater Vestland, som ønsker at konseptet skal inngå i deres program for neste sesong.



Fig. 9 - Illustrasjon Dale Drive-in

Både *Katt savnet* og *Triologen* ga meg verdifull erfaring med video og digitale medier som formidlingsform, men det skapte også en digital trettet. Pandemien, som vi fortsatt befinner oss i, førte til et betydelig perspektivskifte i masterprosjektet mitt. Der hvor jeg i løpet av det første semesteret hadde hatt et fokus på utøverens utmattelse og fysikalitet, rettet jeg i det andre semesteret et fokus på utmattelsen av unntakstilstanden og publikums individuelle opplevelser som katalysatorer for nye forståelser.

## Del 4. Første masterrealisering og betraktninger rundt regirollen

Parallelt med at jeg gjennomførte prosjektene ved studiet begynte jeg å planlegge min første masterrealisering, som skulle være et kollektivt arbeid i samarbeid med the Krumple. I samråd med min veileder bestemte jeg meg for å se hvordan mine undersøkelser kunne inngå i prosjektet, samtidig som at det ikke lukket for en kollektiv idémyldring og skapelsesprosess. Ettersom fokuset på utøverens individuelle utmattelse la til grunn da jeg påbegynte forarbeidet med prosjektet, ville dette også være utgangspunkt for flere av de tablåene jeg ønsket å utforske.

I kompaniets tidligere prosjekter har ansvaret for regi og instruering rotet mellom kompaniets medlemmer innad i én og samme forestilling, men i denne produksjonen ønsket kompaniet å gi meg det overordnede ansvaret. Jeg valgte å ikke benytte betegnelsen regissør for prosjektet, da idéen til forestillingen oppstod fra en kollektiv idéprosess og ettersom en rekke føringer allerede var lagt. Det falt både meg og kompaniet mer naturlig å benytte betegnelsen fasilitator, i denne sammenhengen én som leder og strukturerer den kollektive arbeidsprosessen, med hovedansvaret for kommunikasjon med teatret og de involverte i prosjektet. Jeg ser det derfor som essensielt å også vektlegge mine betraktninger rundt denne rollen og mine regiperspektiver rundt denne prosessen.

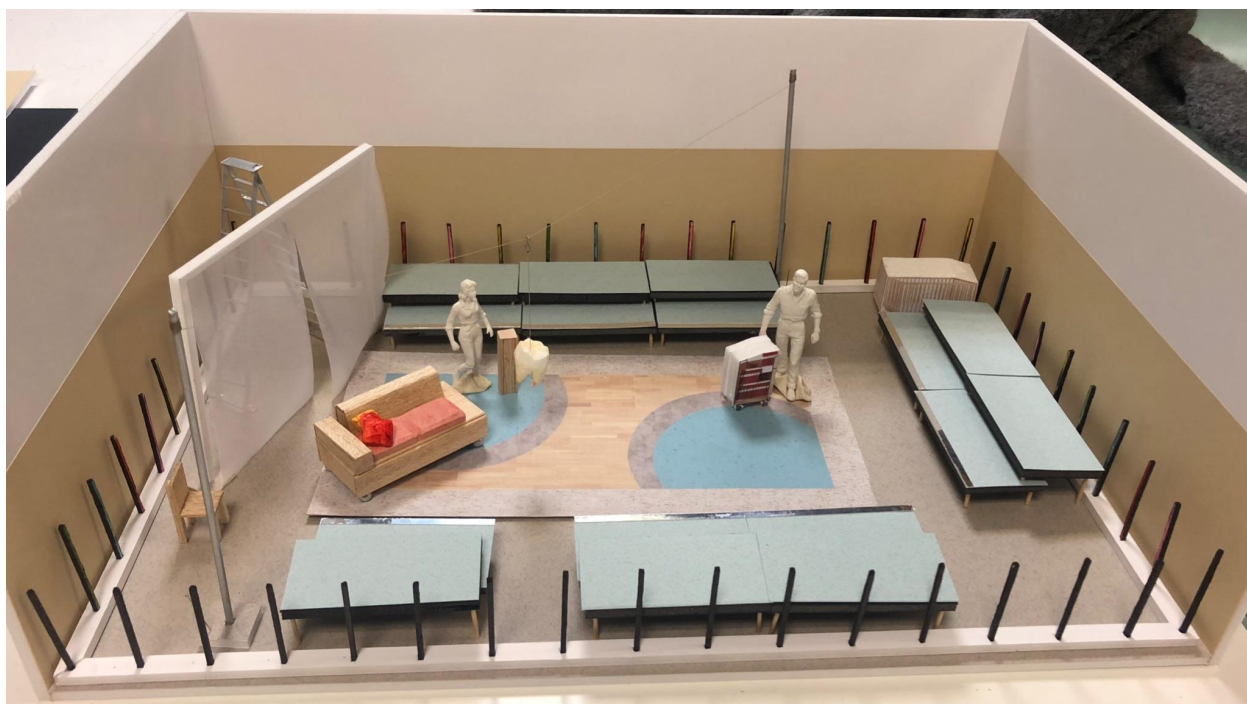
Prosjektet var en co-produksjon mellom Brageteatret og the Krumple, og ble realisert ved Brageteatret i perioden 21.09 - 31.10.21. Teatrets kunstneriske ledelse etablerte tidlig at målgruppen for forestillingen var elever i ungdomsskole og videregående, og at den måtte være enkel turnere. Kompaniet og jeg ønsket å bygge videre på den fragmenterte historiefortellingen som har blitt utarbeidet i våre tidligere prosjekter, vevd sammen av en tematisk ledetråd. Ulike idéer til sceniske tablå og forløp, scenografi, lys og lyd ble diskutert og konkretisert gjennom en digital dreiebok som jeg opprettet, som alle i produksjonen kunne oppdatere. Diskusjonene i forkant av prosjektperioden hadde handlet mye om *den andres blikk*, og hvordan vi beskrives i gjenfortellinger av andre.

Prinsippet ved historiefortelling er at det muliggjør gjengivelser av hendelser, steder og personer som ikke er nær oss, slik at man kan danne seg et bilde av det en selv ikke kan sanse. Historier hjelper oss å definere verden rundt oss, og vårt sted i den. Historiefortelling bærer likevel et betydelig preg av individuelle valg, da narratøren selv bestemmer hvilke deler av en historie som skal vektlegges og ignoreres. Dagens informasjonssamfunn og nyhetsbilde er sterkt preget av nettopp dette - valg, i form av å velge hva man skal tro på i en flom av motstridende informasjon. Den brede informasjonsstrømmen krever at hver enkelt danner seg den historien man selv føler er riktig.

Forestillingen ble en undersøkelse av hvordan historier og gjenfortellinger farges og påvirkes av fortelleren, og hva det har å si for vår oppfatning av den gitte informasjonen. Hovedtanken bak prosjektet var å la målgruppen stille spørsmålsteget ved virkelighetsoppfatning og identitet, og utfordre deres tankegang rundt konseptene *verdi* og *forventing*. For meg eksisterte den en helt klar kobling mellom denne tematikken og mine undersøkelser rundt utmattelsen, ettersom feilaktige og manipulerede gjenfortellinger kunne skape en urealistisk standard. Dersom andre personer enn deg selv definerte graden av vellykkethet, og hvilken verdi man har, kunne det skape et betydelig forventningspress. Jeg ønsket derfor å skildre karakterer som følte at de ikke kunne nå opp til samfunnets forventning til de, og som kjente på en overveldende ytre forventning. Til dette arbeidet benyttet vi flere av monologene og de fysiske bevegelsesmønstrene jeg hadde utarbeidet i løpet av de to første semestrene som springbrett for videre improvisasjoner.

Med dette som utgangspunkt etablerte vi konseptet "Harrison", en imaginær person som alle i salen hadde et forhold til enten de var hans/hennes fysioterapeut, mor, ungdomskjæreste, bussjåfør eller lege. Ved ankomst ble publikum ønsket velkommen og samtidig gitt en relasjon til Harrison, før de ble vist til sin plass. I løpet av stykkets gang var de pårørende i en begravelse, deltakere på en overraskelsesfest, pasienter på et venteværelse og potensielle vitner i en etterforskning. For hvert tablå ble publikum kun gitt indirekte informasjon, beskrivelser og gjenfortellinger av hovedpersonen, som utfordret tilskueren til å gjøre sin egen fortolkning av hovedpersonen.

Ettersom Brageteatrets intime lokaler medførte et begrenset spilleareale, så jeg i denne sammenhengen det som merkelig å ikke anerkjenne publikum som en del av rommet. Kompaniet og jeg bestemte derfor tidlig i produksjonsperioden å etablere en publikumskontrakt som inkluderte publikum som en del av stykket, og potensielt benytte hele salen som spilleområde. På grunn av pandemien ble det riktignok vanskeligere å skape gode interaksjoner med publikum og samtidig overholde smittevern, og flere interaksjoner som jeg hadde ønsket å utprøve måtte utgå.



*Fig. 10 - Scenisk modell, Harrison*

Den primære utfordringen for min del med dette prosjektet var å lede en kollektiv skriveprosess. Siden kompaniets oppstart i 2013 har mine kollegaer og jeg vært i en kontinuerlig søken etter kollektive arbeidsmetoder; hvordan vi skriver dramatikk (både skriftlig i forkant av et scenisk arbeid og som et resultat av sceniske improvisasjoner), hvordan vi i fellesskap konstruerer sceniske tablåer, handlinger og karakterer, samt hvordan vi veksler mellom rollen som utøvende og instruerende.

Én av grunntankene i kompaniets arbeidsmetodikk er at det skal være en konsensus rundt formspråk og forløp, og at alle praktisk gjennomførbare idéer skal utprøves i fellesskap. Slik følger kompaniet betraktningene til Ariane Mnouchkine, grunnlegger av Théâtre du Soleil: *“Collective work doesn’t mean collective censorship. When we discuss an idea, we want to avoid that it is fought by three or four people even before it has been fully expressed”*<sup>6</sup>. Dette prinsippet var viktig for meg å beholde i arbeidsprosessen, selv når jeg hadde mandat til å avslå foreslåtte idéer. Problemet dette medførte, på tross av planlagt ansvarsfordeling i forkant av produksjonsperioden, var at det skapte en tidvis uklarhet i hvorvidt det var jeg eller kompaniet i fellesskap som skulle trekke beslutninger. Underveis i prosessen måtte først jeg bestemme meg for om jeg fant innholdet eller forløpet i det sceniske materialet interessant og relevant, deretter måtte det godkjennes av gruppen for at vi som enhet kunne gå videre. Retrospektivt ser jeg at prinsippet om å utprøve alle foreslåtte idéer må benyttes i rett kontekst, da en større produksjon med flere involverte ikke vil kunne tillate en slik arbeidsform ettersom den blir mer tidkrevende jo flere personer som deltar. Det er heller ikke gitt at utøverne i en enhver produksjon *ønsker* å jobbe på denne måten. Oppsetningen av Tore Vagn Lids *Tolvskillingsoperaen* på Det Norske Teatret høsten 2020, som jeg fikk følge i et par uker etter at *Harrison* var gjennomført, var et godt eksempel hvor nevnte prinsipp ikke ville fungert.

Først i de to siste ukene av produksjonen følte jeg at mitt mandat var helt og holdent avklart, og hvor jeg med trygghet kan si var de to mest kreative og produktive ukene av produksjonen. Resultatet var at det tok flere utprøvinger og samtaler før det gjennomgående premisset for forestillingen, eller den tematiske ledetråden, ble konkretisert. En annen lærdom *Harrison* ga meg er evnen til å i større grad følge intuisjon, og være bevisst på hvordan begrensninger er avgjørende for arbeidets fremgang. I forkant av produksjonen leste jeg deler av Anne Bogarts *“A Director Prepares”*, hvor hun beskriver akkurat dette: *“To try to say something in a state of flux even if you do not know the right thing to say is the point. Make an observation. To be silent, to avoid the violence of articulation alleviates the risk of failure but at the same time there is also no possibility of advancement”*.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *L’art du présent, entretiens avec Fabienne Pascaud* - A. Mnouchkine. Editions Babel Essai, 2005.

<sup>7</sup> *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre* - A. Bogart. Routledge, 2001. s.29



Å ta klare avgjørelser i en produksjon kan, som Bogart beskriver, oppleves som brutalt i den grad at man utelukker en rekke muligheter. Samtidig kan avgjørelsen skape en rekke nye muligheter, og man unngår å kaste ensemblet ut i usikkerhet som følge av et uavklart spørsmål om hvorvidt man beholder noe eller ei. I tidligere arbeidsprosesser har jeg kunnet argumentert for eller mot et forslag uten å måtte lande på en avgjørelse, da jeg ikke ledet prosessen. Arbeidsprosessen på Brageteatret ble derfor en ny lærdom for meg ettersom jeg måtte trene meg i å ta raske avgjørelser fortløpende, selv når jeg selv ikke var overbevist over mitt eget valg og det avfeide andre muligheter. *“Art is violent. To be decisive is violent. (...) When an actor achieves a spontaneous, intuitive, or passionate moment in rehearsal, the director utters the fateful words “keep it”, eliminating all other potential solutions”*<sup>8</sup>

Der hvor det tidligere var gruppens ansvar å fordele roller innad i en produksjon, var det i dette tilfellet mitt ansvar å sørge for en balansert rollefordeling. Ettersom forestillingen ikke var skrevet på forhånd, men ble til i løpet av produksjonsperioden, lot jeg ulike utøvere improvisere rundt de samme provokasjonene for å se hvem som kler hvilke roller best. Jeg anser dette som en forbedring av kompaniets tradisjonelle metode når det kommer til rollefordeling, hvor vi tidligere har benyttet et førstemann-til-mølla-prinsipp: den som skaper rollen er også den som vanligvis gestalter den. Ettersom ingen tidligere har holdt i dette ansvaret har både besetning av roller og scenetid blitt tidvis ujevn, som igjen har ført til enkelte konflikter. Det at jeg hadde gruppens tillit til å kunne gjøre denne fordelingen mener jeg gjorde det enklere for utøverne å improvisere, da det ikke ble en “konkurransse” om roller og spilletid. Slik fulgte jeg Mnouchkines tanker om en regissørs ansvar overfor utøverne: *“Everyone tries. Everyone has their chance. It allows those who wouldn't have played this or that character a priori to get a chance to approach them. And it gives me a chance to discover them differently, maybe to be surprised. (...) This system seems the least unfair. After all, to quote Brecht, the parts belong to those who make them better”*<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre* - A. Bogart. Routledge, 2001. s. 45.

<sup>9</sup> *L'art du présent, entretiens avec Fabienne Pascaud* - A. Mnouchkine. Editions Babel Essai, 2005.

*Harrison* premierte 30.10.20 og ble vist to ganger før Drammen måtte stenge ned på grunn av et økt smittetrykk. Forestillingen skal turnére videre i DKS Viken i perioden oktober-desember 2021.



*Fig. 11 - Illustrasjon Harrison*

## **Del 5. Centripetal**

Et par uker etter premieren på *Harrison*, og i aller siste fase av *Tolvskillingsoperaen*, ble Oslo nok en gang rammet av en lockdown som skulle vise seg å vare over et halvt år. Isolert på mitt hjemmekontor skulle jeg ta fått på masterstudiumets siste prosjekt; avgang 2021. Jeg hadde i løpet av studiene gjort et bevisst valg om å ikke definere konsept og form for denne realiseringen før jeg hadde fått gjennomført de undersøkelsene jeg ønsket å gjøre ved studiet. Av de arbeidene jeg hadde gjort var det kanskje spesielt *Dale Drive-in* som bemerket seg som det mest særegne fra mine tidligere arbeid, et prosjekt som sannsynligvis ikke ville sett dagens lys dersom pandemien og debatten på *Khio* ikke hadde funnet sted. Samtalene jeg hadde hatt med både publikummere i *Fjaler* og med veiledere overbeviste meg at det lå et større potensiale i dette konseptet, hvor jeg kunne basere meg på erfaringer fra mine samlede undersøkelser. Jeg så det også som merkelig dersom min avgang ikke skulle adressere eller på noen som helst måte speile den aktuelle situasjonen, som hadde hatt sterk innflytelse på nesten hele mitt studium.

I samråd med min veileder bestemte jeg meg for å definere en rekke dogmer i forkant av perioden, med den hensikt i å trene meg som regissør av et helhetlig konsept. I motsetning til Harrison skulle jeg i denne realiseringen ikke benytte skuespillere, og jeg skulle ha ansvaret for konseptet til lyddesign, lysdesign og scenografi. Jeg skulle selv ikke stå på scenen, men til en hver tid ha et overordnet blikk. Jeg skulle ikke arbeide alene, men samarbeide med medstudenter og benytte kompetanse fra interne verksteder og eksterne fagpersoner. Jeg skulle, som med resten av studiet, vektlegge undersøkelsesaspektet ved prosjektet.

Tanken på unntakstilstandens utmattelse, og pandemien som sentrifugalkraft med økt adspreddelse, friksjon og trykk jamfør Schaubergers diagram, var sterkt tilstede i mine refleksjoner. Kunne man oppnå den samme formen for intimitet og nærhet mellom en større gruppe, slik Grøntved og jeg greide å skape for to personer i Fjaler? I den samme perioden som jeg påbegynte avgangsprosjektet hadde Teaterhøgskolen to seminarer og workshops med det tyske kompaniet Rimini Protokoll, samt nederlandske Building Conversation. Rimini Protokoll presenterte deres tidligere prosjekt "Call Cutta", hvor publikummere kunne ringe en telefonsentral i Kolkata, India, og ha en potensiell intim utveksling med en fremmed. Building Conversation og deres samtale "impossible conversations on the future" ble en intim og personlig samtale mellom en større gruppe over Zoom. Som utgangspunkt for samtalen adresserte hver deltaker sine håp og tanker rundt fremtiden, som ble begynnelsen på en lengre og åpen samtale mellom mennesker som ikke visste om hverandre. I begge disse tilfellene opplevde jeg en sterk fornemmelse av intimitet og nærhet, på tross av den digitale distansen.

Jeg så en betydelig link mellom disse prosjektene og formatet jeg selv hadde utforsket med Grøntved. Der hvor vi hadde utforsket hvordan tillit og empati kan oppstå på 10 minutter, ønsket jeg å undersøke muligheten for hvordan nærhet og intimitet oppstår over avstand, og i hvor stor grad fysisk nærhet har innvirkning på tillit. Hvordan endres måten vi opplever intimitet, nærhet og tillit når vi eksponeres av distanse?

Jeg ønsket å eksponere publikum for fire ulike samtalekonfigurasjoner: en dialog hvor man kun hører stemmen til sin samtalepartner, en dialog hvor man ser sin samtalepartner på avstand, en dialog hvor man sitter nære sine samtalepartnere, og en dialog hvor ens samtalepartnere sitter både nært og på avstand. For en gruppe på ti personer, som jeg planla ville være innenfor Khios publikumsbegrensninger, ville én publikummer kunne ha en potensiell utveksling og refleksjon med ni andre publikummere gjennom fire ulike samtalerom.

Et av de første spørsmålene jeg stilte meg var hvordan en samtale kunne holdes på avstand og fortsatt være intim, uten bruk av en mobiltelefon eller laptop. Under øvingene med Tolvskillingsoperaen ble en stor del av kommunikasjonen mellom kunstnerisk team og teknisk avdeling utført over et intercom-system, som lot alle med et headset kommunisere sammen. Inspirert av dette undersøkte jeg muligheten for å benytte et trådløst intercomsystem, slik at publikum hadde mulighet til å forflytte seg og koble seg opp til nye samtaler avhengig av hvilke soner de bevegde seg i. For å kartlegge hvilke tekniske muligheter og begrensninger jeg hadde forhørte jeg meg med flere lydteknikere og lydkunstnere i Oslo, men etter en lengre søken viste det seg vanskelig å oppdrive et trådløst system, som i praksis eliminerte muligheten for et publikum i bevegelse. Retrospektivt ser jeg at denne løsningen mest sannsynlig hadde åpnet en rekke andre utfordringer, både med tanke på teknisk utførelse og smittevern. Løsningen ble derfor et trådet system, hvor jeg fysisk kunne bytte kanaler mellom de ulike hodetelefonene.

I Fjaler var publikum enten plassert i bil eller i en av de mindre garasjene. Scene 3, rommet jeg hadde valgt, var alt annet enn intimt, og det var essensielt at jeg greide å skape det samme tillitsrommet som Grøntved og jeg skapte i Fjaler. Jeg så derfor behovet for å skape mindre rom for å publikum oppholde seg i, og med det skape en følelse av et avgrenset område med en beskyttende sfære. For å balansere fornemmelsen av kontorlandskap, som jeg så ti stoler og headset utvilsomt kunne skape, bestemte jeg meg for å skape en fornemmelse av et potensielt hjem; et fragment av en stue avgrenset av en lenestol, en taklampe og en tapetsert vegg. Gaston Bachelard's bok *The Poetics of Space* var en betydelig inspirasjonskilde til utformelsen av dette rommet, og spesielt hans tanke om et tilskuerens imaginære potensiale ved stillstand: *“Immensity is within ourselves (...) As soon as we become motionless, we are elsewhere; we are dreaming in a world that is immense. Indeed, immense is the movement of a motionless man.”*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Gaston Bachelard, “The Poetics of Space” (1958)

Selv om disse rommene ga publikum en atmosfære å tre inn i, var det ikke et alternativ å bygge et større fiksjonslag. Jeg ville unngå å skape et teatralt rom med en forventning om at publikum skulle prestere, eller holde en samtale hvor de ikke følte seg trygg på rammen. For å verne om dette tillitsrommet måtte derfor også Grøntved og Lea Basch, som skulle medvirke som fasilitatorer, fremstå tilnærmet hverdagslig uten utpregede kostymer. I samarbeid med lysdesigner Oscar Udbye etablerte jeg et lyskonsept med utgangspunkt i mine betraktninger rundt rom og atmosfære fra første semester, hvor publikum skulle få en fornemmelse av å oppleve en reise fra natt til dag. Konseptet hadde både en praktisk og estetisk funksjon: lyset fra taklampene skapte intime og beskyttende sfærer i første runde av samtalen, men ettersom publikum byttet samtalepartnere og rommet åpnet seg opp ble også lyset sterkere slik at det ble lettere å se hverandre.

For det auditive landskapet inngikk jeg et samarbeid med komponist og musiker Juhani Silvola, som også komponerte lydlandskapet i Harrison. Lik som i prosjektets tematikk opprettet vi en dialog og en utveksling: jeg sendte Silvola opptak av lyder jeg hadde gjort, og han sendte bearbejdet materiale tilbake. Jeg ønsket i utgangspunktet å benytte det samme konseptet for lyden som med lyset, men etter flere forsøk valgte jeg å gå bort fra dette prinsippet ettersom den mer ambiente musikken ble søvndyssende og for meditasjonspreget.

I samråd med Grøntved og Lea Bach utviklet jeg fire samtalerunder, hvor narratøren gikk fra å sterkt styre samtalen til at samtalen ble mer autonom og kunne styres av deltakerne selv. Den siste samtalerunden anså jeg at hadde et stort sentripetalt potensiale, da alle deltakerne hadde hatt samtaler med hverandre og kunne derfor enklere adresseres som en gruppe.

I arbeidet med dette prosjektet har jeg latt meg inspirere av kunstnerne Suzanne Lacy og Ivana Müller Hors-Camp, som utgjør en del av en godt etablert tradisjon av kunstnere med samtale og diskusjon som omdreiningspunkt for arbeidet. Ettersom dette refleksjonsnotatet fullføres før jeg presenterer avgangsprosjektet, står jeg fortsatt med mine spørsmål og nysgjerrighet rundt publikums opplevelse av prosjektet, samtalene og de ulike møtene.

---

## Del 6. Konklusjon

Kunne man gjennom scenekunsten skape en forståelse av utmattelsen som potensiell drivkraft i mennesket? Med *Friluftsliv*, *RITE*, *Tekster til ukjent adressat*, *Katt savnet*, *Triologen*, *Dale Drive-in*, *Harrison* og *Centripetal* gjorde jeg flere forsøk på å materialisere det overeksponerte og hendøende, med mål om kunne skape scenisk handling og nye forståelser. Jeg erfarte at utøverens individuelle og fysiske utmattelse gradvis nådde et metningspunkt, og at det med begrensningene som pandemien medførte ble mer interessant å betrakte utmattelsen fra et mer abstrakt og universelt ståsted. Studiene av Schaubergers teorier om sentrifugal- og sentripetalkraft ble avgjørende for mine undersøkelser, og jeg ser med fascinasjon tilbake over hvordan denne inspirasjonskilden har materialisert seg gjennom svært ulike arbeid.

I arbeidet med rom og publikumskontrakter har flere ganger erfart viktigheten av å etablere en klar ramme og et tillitsrom for publikum, slik at fokuset rettes mot det kunstneriske forløpet og innholdet. Etter *Katt savnet* ser jeg et større potensiale i å skape scenekunst utendørs og gjennom andre arenaer enn i et mer tradisjonelt teaterrom, og mulighetene som ligger i å skape både fysiske og digitale aspekter i et arbeid. Jeg anser *Harrison* som en god undersøkelse av kollektive arbeidsmetoder, men at det både ligger et uforløst potensial i en den kollektive arbeidsmetoden og i forestillingens narrativ.

*Dale Drive-in* og *Centripetal* sprang ut fra en undring over mangelen på møter under pandemien, og hvordan scenekunsten kunne fungere som en samlende sentripetalkraft. Med sistnevnte prosjekt ønsket jeg å skape en bevisstgjøring over en auditiv intimitet, og at nærhet og tillit ikke kun kan oppstå av en fysisk intim distanse. Avgangsprosjektet mitt kan tvilsomt defineres som teater, men jeg vil definitivt definere det som scenekunst.

Prosjektet er kanskje det jeg har latt meg mest overrasket over i løpet av de to siste årene, da det er noe jeg med aller størst sannsynlighet ikke ville laget dersom jeg ikke hadde gjort mine undersøkelser ved masterstudiumet. Jeg anser *Centripetal* som et versatilt prosjekt som kan eksistere i andre rom enn et teaterrom, som på et museum eller utendørs, og vil fortsette å utforske denne typen for interaktiv scenekunst parallelt med mitt videre arbeid i kompaniet.

## Litteratur:

- Delegado, M. og Heritage, P (1996), *In Contact with the Gods? Directors talk theatre. Brook, Lepage, Mnouchkine, Sellars, Stein, Strehler, Wilson.*
- Abulafia, Yaron (2014), *The Art of Light on the Stage*, s. 100-120.
- Agamben, Giorgio (2009), *What is an apparatus?* s.1-25
- Fischer-Lichte, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance – A new aesthetics* s 1-161.
- Oddey, Allison (1994), *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*
- Lid, Tore Vagn, (2019) *Refleksiv dramaturgi – etyder for et scenekunsthelt i endring.*
- Lid, Tore Vagn, (2005) *Musicalization of the Non-Musical and Textualization of Music in the Musical Theatre of Bertolt Brecht and Kurt Weill.*
- Lid, Tore Vagn, *Playing a game of sorrow: Acting within new dramaturgical structures*
- Bachelard, Gaston (1966), *The Poetics of Space.*
- Bresson, Robert (1977). *Notes on Cinematography*, Trans. J. Griffin. New York: Urizen Books, s. 1-16.
- Burrows, Jonathan (2010). *A Choreographer's Handbook*. London: Routledge, s. 30-44.
- Brecht, Bertolt (1963): *The Messingkauf Dialogues*. London: Eyre Methuen, s. 11-64
- Cvejić, Bojana (2016). "An Unfaithful Return to Poetics (in Four Arguments)" *In La réplica infiel / The Unfaithful Replica*, ed. Nuria Enguita Mayo and Nacho París, CA2M, Madrid.
- Deleuze, Gilles (1998). "Having an Idea in Cinema (On the Cinema of Straub-Huillet)." *In Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Ed. E. Kaufman and K. J. Heller, s. 14–19. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Ingvarsen, Mette (2005). *The Making of the Making of*. Brussels: Nadine, s. 19-25.
- Craig, Gordon (1957), *On the art of theatre*, s. 1-54
- Pristaš, Goran Sergej (2019). *Exploded Gaze*. Zagreb: Mama.

- Arntzen, Knut Ove (2007), *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Alvheim og Eide akademisk forlag, Bergen.
- Appia, Adolphe (1899), *Music and the art of the theatre*, s. 10-38
- Vujanović, Ana (2019). "Meandering together: New problems in landscape dramaturgy" or "Zusammen mäandern: Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie", in: S. Umathum, J. Deck (eds.), *Postdramaturgien*, Berlin: Neofelis Verlag, (forthcoming).
- Tovstonogov, G (1972). *The Profession of the Stage Director*, Progress Publisher Moskva 1972, s. 36-72
- Malochevskaja, Irina (2002) *Regiskolen*, s.52-85
- Müller, Heiner (1994), *Samlade misstag*, Symposium, Stockholm, s. 9-29
- Mayer, Julius Robert von (1841), *Remarks on the Forces of Nature* (utdrag)
- Crabb, Riley Hansard og Thompson, Thomas Maxwell (1985) *Viktor Schaubberger And The Path Of Natural Energy* (utdrag)