

Som utøver og skaper av scenekunst, er innsideperspektivet i verket svært viktig for både prosess og komposisjon, noe som inkluderer alle kunstnerisk medvirkende i varierende grad gjennom prosessen, men som kanskje spesielt fokuseres mot utøvernes opplevelse ettersom det er de som skal gjennomleve verket. Jeg søker å skape karnevaleske liminale rom og fungerende kollektive tankeformer. Jeg ser på hvordan temporære meningsfelleskap oppstår gjennom teaterprosessen, og hvordan de forankres i den enkelte utøver. Dette er en vesentlig del av grunnlaget i de sceniske verkene mine, som i stor grad tar hensyn til de medvirkendes impulser, tilbøyeligheter og drivkrefter, fordi jeg opplever at det skaper en følelse av delaktighet og frihet, som også gir bærekraft i repetisjonen av verket, som teaterformen fordrer. Jeg er med andre ord opptatt av verkens indre liv like mye som jeg er opptatt av den ytre formen de tar. For å skape grunnlag for verkets indre liv kombinerer jeg ensomme prosesser med kollektive. Jeg undersøker hvordan det å sette i gang denne typen erfaringer i kontekst av en teaterprosess, skaper verk som har, liminale og magiske kvaliteter. Jeg beskrive innfallsvinkler og måter å tenke på som skaper denne typen rom i verket. Dette innebærer det jeg vil kalle lyttepraksis, som blant annet er dialog med verket i emning og involverer fremmaningen av kollektive tankeformer, eller egregorer, som siden bebor verkene.

ISBN 978 3 944669 03 8

Lisa Charlotte Baudouin Lie

Verdensveving



Denne oppgaven er dedikert til mamma.  
Uten henne ville aldri dette bliatt til og ikke jeg heller.  
Og armene mine ville sannsynligvis ha falt av i store tørre  
kvisthauger.

# Verdensveving

Lisa Charlotte Baudouin Lie

Hvordan åpne andre liv gjennom å dyrke liminale felles erfaringer med teknikker og innsikter fra krysningspunkt mellom magiske og kunstneriske praksiser. Og hvordan fremmane kollektive tankeformer som siden bebor verket.

## Innhold

Takk til II

Veven 15

Labyrint 23

Renningen 35

Rottråder 79

Vevkjerringa 179

Vevloddet 251

Appendix I 261

Appendix II 269

Literaturliste 274

## Takk til

Takk til veiledere, og takk til alle inspirerende samtalepartnere på denne veien, kolleger, venner og veivisere i både det synlige og usynlige, det gripbare og ubegripelige. Takk til deltakere på *Vake*, medvirkende i *Mare* og *Vake*, og utøvere i PONR som lot seg intervju. Takk til alle fine mennesker i PONR for innsikt og medskapning gjennom årene og til Stina Kajaso for Sons of Liberty årene som var helt uvurderlige, og takk til alle utøvere og kunstnerisk medvirkende, konsulenter, dramaturger og spillesteder og støtteorganer som har krysset min vei. La oss fortsette å treffes i korsveiene.

Spesiell takk til alle som har vært med og innom i denne stipendiatperioden som startet høsten 2017-2022: veiledere Tore Vagn Lid, Karmenlara Ely og Snelle Ingrid Hall og skyggeveileder Sissel Lie. Takk til Alf Louis Lie og Ståle Stenslie og resten av familien; Axel Baudouin, Marianne Kjersti Michelle Baudouin Lie, som har gått den kunstneriske doktorgradsveien før meg, og flokken hennes; Knut, Nora, Ask og Margrethe (Kaja og Herkules). Takk til venner, og medstipendiater for gode samtaler; Ida Falck Øien, Marie Kølbeek Iversen og Stian Westerhus. Takk til medvirkende i PONR: Maja Nilsen, Kenneth Homstad, Helga Kristine Edvindsen, Ivar Furre Aam, Elin Amundsen Grinaker, Steffen Telstad, Ragnar Sletten, Kjersti Weimers, Magnus Børmark, Christoffer Karlsson og takk til Nordenfjeldske Horlaug; Ida Holthe Lid, Kjersti Aas Stenby, Håkon Mathias Vassvik, Josephine Kylén Collins, Fredrik Floen, Antti Bjørn, Ingeborg Aarsand, Marianne Siljuberger, Marie Charlotte Thomsen Lund, Tormod Carlsen og Emily F. Luthentun, og takk til medvirkende i *Uår Øyvind Mæland*, Kenneth Homstad og Martin Lervik, og utøverne i *Mare*; Renate Reinsve, Madalena Sousa Helly-Hansen, Oddgeir Thune, Christian Ruud Kallum og Kjersti Aas Stenby og dramaturg Ingrid Weme Nilsen, og takk for innsikt i dagens Laiv-miljø og strategier fra Elin Nilsen, Nadia Lipsyc og Eirik Fatland. Takk til koreografene Ida Wigdel, Ingeleiv Berstad og Kristin Rygh Helgebostad for verket *Nikulpmyrene* (2019) som ikke inngår i refleksjonen annet enn som viktige understrømmer i refleksjonsarbeidet. Også takk til alle de andre medvirkende i perioden med *Blue Motell* (2014) og *I Cloni* (2016); Kate Pendry, Henriette Pedersen, Julie Moe Sandø, Erik Chan, Oscar Udbye, Erlend Solli Aune, Kjell Ruben Strøm, Aurora

Kvamsdal, Mikael Gullikstad, Anders Schille, Randi Martine Brockmann, Espen Jørgensen, Håvard Arnhoff og Bjørnen av nederlag, selv om de ikke var med under stipendiatperioden, for selv om disse verkene ikke er den del av det kunstneriske resultatet knyttet til stipendiatoppgaven, er erfaringene med skapelsen og spillingen av verkene viktige for refleksjonen, med alle de samarbeid, møter og tilfeldigheter som inngår der. Mange er nevnt over, men også takk til alle medvirkende på spillesteder og turneer som har stått på for å bygge, male, sy, kjøre, spane, lete, finne rekvissitter, parykker og alt mulig og i det store og det hele produsere og organisere for at verkene skal bli til. Også takk til Johannes Gårdbäck, Gustav Holberg, Anke Brücker, Elisabeth Rindal, Hagen Von Tulien, Thomas Holme, Itonje Søimer Guttormsen, Mariken Halle, Gunhild Enger, Martin Palmer, Ragna Lindboe, Karen Winther, Helga Iselin Wåseth, Gry Ulfeng, Theodor Barth, Petrine Vinje, Bjørn Blikstad og Marthe Ramm Fortun for innspill og inspirasjon. Og takk til alle jeg har snakket om dette med opp og ned i mente og i sirkel gjennom denne underlig lange perioden med refleksjonsdelen fylt av intens indre motstand, takk for at jeg fikk luften. Om jeg har glemt noen navn, tilgi meg for det, alle møter har vært viktige både med støtte og motstand.

Takk til Diku for gode seminar og treff med andre stipendiater i et ryddig format, takk til PRAXIS og PRODA for gode kurs, og ellers takk for innsikt, dytting, oppklaring og inspirasjon; Foundation for Shamanic Studies, Aurora Borealis Witch camp, Norsk spiritualistforening Oslo, Art as force- situasjonisme og folkekunst, Rewriting the Future: 100 Years of Esoteric Modernism & Psychoanalysis, Skaperkraften, UKS, The electronic Journal of Aesthetics and Philosophy, SAAR summer school, Campo Campo queer pagan camp, Laivcafe, MA koreografi på KHiO, 2020, Kunstnerisk forskningsuke på KHiO, Glasnostfestivalen, The Viktor Wynd Museum, Hermetiske Skygger, Occulture (festival) i Berlin og Schauspielhaus Wien.

Takk til Einar Thor Jonsson og Henrik Grødem på KHiO-biblioteket, for all hjelp med Endnote og formateringsknoting.

Takk til Det Norske Teatret for å tilrettelegge for *Mare* (2019), Black Box teater og Dramatikkens hus for *Vake*, (2019), Trøndelag Teater og Nordland Teater for *Uår* (2017) og alle andre spillesteder på turne i inn- og utland i denne perioden, samt støttegivere og

medprodusenter, Dramatikkens hus, Kulturrådet, Fond for lyd og bilde, Oslo kommune og Fond for frilansere.

Jeg retter dypfølt takknemlighet til alle mine fantastiske samarbeidspartnere, jeg håper vi kan fortsette å skape liminale felleskap og levbare alternative virkeligheter sammen.

## Veven

<sup>1</sup>Jeg ble flasket opp på gamle franske komedier og Marx Brothers filmer og fikk inn *slapstick timing* med morsmelka, og skjønte tidlig at enda eldre filmer av Charlie Chaplin og Buster Keaton var noe avleggs i timingen, tidene hadde forandret seg. Timing tilhører tiden den kommenterer. Det var en innsikt. Andre innsikter har fulgt jevnt og trutt fra ulike kilder. I senere tid kan det være kommentarer som konkretiserer fenomen jeg har følt på, for eksempel «jeg hater generell dansing» som Hilda Hellwig<sup>2</sup>, min regilærer på STDH utbrøt. Og jeg er enig. Det må være spesifikt det man gjør. Man må faktisk gjøre noe. Man slipper ikke unna ved å late som. Jeg husker Milan Peschel<sup>3</sup> sine kommentarer til en oppsetning på Nationaltheatret—etter at han kom tilbake til Akademi for scenekunst<sup>4</sup> (der han i 2003 ledet en produksjon med studentene) helt knekt av irritasjon. Hvorfor kan de ikke bare gå over scenen eller ta opp en kopp, *må* de spille det??? De kan bare gjøre det! Det er en handling! Jeg husker aha-opplevelsen som fulgte. «Dont act!!!» ble han stående å skrike mens vi prøvde hardt å finne frem til noe på scenen. Hans metode og uttrykk fostret og fordret det konkrete, ekstreme og direkte. Og en utstrakt bruk av improvisasjon innenfor satte rammer av situasjon og underliggende handling i form av bakgrunnsinformasjon (stykket). Uttrykket var aldri midt på treet i intensitetsnivå, det var enten lavintensitet eller høyintensitet. Vekten lå på det musikalske i samspill og måten å levere tekst på og også i måten å handle på. Alt sees innenfor det samme musikalske totalbildet (det melodisk dynamisk rytmiske i spillet, der det musikalske går utover det rent auditive og også omfatter detaljene i samspill og de enkeltes bevegelse og energien i uttrykket), både i enkeltscenene, og i relasjonen mellom scenene i komposisjonen som helhet. Det var noe av koden bak Volksbühne<sup>5</sup>—estetikken som vår daværende rektor Rolf Alme hadde introdusert oss for,

1 Dette kapittelet er basert på og er en videreutvikling av en tekst som har blitt publisert på engelsk i Lisa Charlotte Baudouin Lie, «Carping for the Soul—The Other Life of the People,» *International Journal of Aesthetics and Philosophy of Culture* 2018, no. 3 (2019).

2 Hilda Hellwig (1952-), svensk regissør og teaterpedagog ved Stockholms Dramatiska Högskola (STDH).

3 Milan Peschel (1968-), tysk skuespiller og regissør, var en del av ensemblet fra 1997-2008 på Volksbühne i Berlin under Frank Castorfs kunstneriske ledelse. Castorf ledet teateret fra 1993-2017.

4 Akademi for Scenekunst, Høgskolen i Østfold.

5 Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin,

men da fra overflaten av uttrykket. Med Milan som selv hadde jobbet der i en årrekke med Castorf, kom vi lengre ned. Og inn i hva som skapte uttrykket. Ideologi, preferanser, fokus på det effektive i uttrykket, den ekstreme fokuseringen på det musikalske aspektet fremfor det psykologiske i spill. Istedenfor å dyrke frem emosjoner i spilleren, formidles nærvær gjennom det rytmiske, melodiske, energiske. Det vi lærte av Milan, tok vi med oss i allerede inn i Sons of Liberty (SOL),<sup>6</sup> duoen som ble dannet sammen med Stina Kajaso etter endt utdanning ved Akademi for Scenekunst—for det var både effektivt, umiddelbart og hardtslående.

Men det har vært mange lærere som har satt sitt preg på måten jeg tenker og skaper på, og alle jeg har møtt i en læringssituasjon har lært meg noe verdifullt gjennom sin praksis, og sitt kunst- og verdenssyn, uavhengig av om jeg har klart å skjønne hva de ville formidle eller ei, og uavhengig av om jeg likte eller mislikte uttrykket. Det kan ha vært en bevegelse, en setning, en holdning, en øvelse som satte seg og ble med videre, noe som ga gjenklang og mersmak og åpnet nye muligheter i andre retninger. Som studenter på Akademi for Scenekunst ble vi eksponert for en bredde av tilnærminger, metoder, holdninger, prinsipper og sceniske uttrykk fra aktive scenekunstnere som gjestelærere, og vi ble tidlig oppfordret og utfordret til å bygge egen metode i møtet med de ulike retningene gjestelærere og faste undervisere praktiserte innenfor eller i forhold til.

Jeg har transformert effektene og prinsippene jeg har blitt inspirert av gjennom egen praksis. Alt endres og vris og brukes troløst, men med respekt og kjærlighet (selv om det fra utsiden kan leses som ironisk). Det er det jeg elsker med teateret. En finner alltid noe interessant. Og man kommer forbi størrelser som hat og ubehag og motvilje, som uten å undertrykke det kan brukes som kilder til humor og motsvar, og blir uventede veivisere som leder videre. Å være blind i byen og danse oppetter vegger midt i sentrum av Fredrikstad satte spor i meg, for jeg mislikte det da det skjedde, men mange år etter innser jeg den enorme verdien av hva den workshopen faktisk skapte av muligheter gjennom erfaringen av endret tid og rom. Læringssituasjoner fortsetter å være

6 Sons of Liberty (SOL), (2003-2010), norsk-svensk performanceteaterduo med scenekunstnere Stina Kajaso og Lisa Lie. Sons of Liberty skapte og spilte stykkene *Sons of Liberty* (2003), *Duell: Sons of Liberty II* (2004), *God Hates Scandinavia: Sons of Liberty III* (2006), *Swamped in Sensation* (2007) og *Pre Sang Real: Sons of Liberty IIII* (2009). Flere av stykkene ble nominert til priser og *God Hates Scandinavia: Sons of Liberty III* ble tildelt Morgenbladets Hedda Gabler-pris for beste forestilling i 2006. Sons of Liberty hadde innflytelse på den norske scenekunst-scenen gjennom sine forestillinger med en blanding av pop-kultur, sylskarp trash, Rabelaisk karnevalstemning og misantropisk ærlighet. Sons of Liberty så teater som ekstremспорт.

en uvurderlig kilde til humoristisk materiale, som vi trakk<sup>7</sup> fra allerede i SOL, alt det merkelige man gjennomlever som student. Det er så mye snålt og grenseoverskridende og grotesk man kan støte på, og det er gull. Sammen med de virkelig gode øyeblikkene der man lærer noe man ønsker å lære, eller snarere forventer å lære, er de gangene man lærer ting man ikke aner hva man skal med, eller hvorfor man i det hele tatt er der—potensielt like kraftfulle. Mye skjønner man i ettertid hvorfor er viktig. Det har også dyrket frem en hel rekke kvaliteter og egenskaper som ikke forklares der og da. Men det er noe av sjarmen med teateret og det utøvende. Det er hele tiden mysterier. Man lærer gjennom å gjøre.

Og jeg lærte mye gjennom å tvinges til se. Vi så mye video av oss selv på skolen. Det var ingen kjære mor. Det var grusomt i starten, men jeg oppdaget fort gjennom egne erfaringer og ved å betrakte andres erfaringer og reaksjoner, at en ikke alltid kan stole på sin opplevelse som spiller; det gjelder de ganger man snubler over effektive uttrykk man ikke ennå gjenkjenner som effektive, og derfor tror ikke fungerer. Så denne stadige bevegelsen mellom innside og utside i skapelsesprosess var svært lærerik for meg, og noe jeg har tatt med meg inn i eget kunstneriske virke, denne vekslingen mellom å være «på gulvet» eller stå på scenen og å se verket utenfra som en regi posisjon med dobbeltperspektiv. Selv i de prosesser der jeg ikke er på scenen i selve verket, foretrekker jeg å være med på gulvet i materialskapelsen, og gå inn og ut av det, for jeg kan se helt andre ting fra innsiden. Jeg legger stor vekt på å «stå i det» og vite at jeg ikke alltid med en gang vet hva det er jeg står i, men at det ikke skal avfeies dersom det er eiendommelig eller ukjent. Verdien i å la seg overraske, overrumple og medrive, er for meg enorm i prosess.

Nå som jeg går gjennom gamle inspirerende kilder, oppdager jeg veier mellom dem. Inspirerende på vis som på ingen måte har vært rettleidende, men som har gitt en følelse av løyve. At det er ikke bare lov, men også viktig å tenke sånn. At jeg ikke har vært alene i å bry meg om den typen tilstander og effekter og meningsbygging jeg interesserte meg for og ville forfølge. Det blir en slags psyko-spirituell-magisk-poetisk-kunstnerisk-enfant terrible arv. Og med de røttene begynner veven å tetne mens jeg oppsøker kildene på nytt. Det er nesten *uncanny* hvor mye retninger og folk, som i Discordianisme, Kathy Acker, TAZ og poetisk terrorisme gir gjenklang i egne ideer og oppdagelser. Kanskje har det ligget under hele tiden, så ja, det finnes et kunstnerisk slektskap og en påvirkning, som i slekters overføring (og styrking) av tilbøyeligheter.

7 Trekke brukes her som å trekke noe opp av hatten, eller fra dypet, som inspirerende sider av opplevelser og erfaringer.



I tillegg til individet som skaper, er det alltid et hav av referanser og hendelser, og mennesker som medskapere, både konkret i prosesser, men også gjennom møter med verk og deres teorier og handlinger som settes i gang. Som fortsetter å sette i gang. En dialog i tid og rom mellom levende og døde, og mellom de beviselig tilstedeværende og de forestilte eller følte.

Gjennom andres foregående og/eller samtidige verk og kunstneriske/metodiske/ideologiske veivalg opprettes en form for tenkt eller praktisk dialog gjennom tid og rom, med ens egne verk, erfaringer og tanker. Disse ekte eller innbilte samtaler hviler på følt slektskap. Fra den dømte trønderheksa Lisbeth Nypan, en av de siste som ble brent, og som jeg angivelig er i slekt med, til tankegodset i kaosmagi og discordianisme<sup>8</sup>, handler både følt og faktisk slektskap om et slags løyve, en legitimering av det normavvikende i forhold til virkelighetsoppfatning, livsvalg, væremåte og kunstnerisk prosjekt.

Jeg ser på hvordan kunnskap overføres, ikke bare den konkrete overføringen gjennom slike ting som bøker og utdanning, men de mindre åpenbare kanalene som i stor grad handler om møter, ulike grader av samhandling og overføring av kunnskap i møtet med andres kunstneriske praksiser gjennom både læresituasjon og samarbeid, men også gjennom de konkrete valg folkene i våre liv tar. Deres idegrunnlag trer frem gjennom handling og blir erfarte virkeligheter som påvirker livssyn, stemninger, veivalg.

I 2018 ble jeg spurt av BIT Teatergarasjen<sup>9</sup> om jeg kunne holde foredrag på en konferanse om situasjonisme og folkekunst.<sup>10</sup> Jeg brukte først tid på å lure på hvorfor de spurte meg, og så begynte jeg å se sammenhengen som jeg nøstet i og som da traff meg som svært relevant.

Selv om vi ikke satt rundt kjøkkenbordet og diskuterte verken situasjonisme,<sup>11</sup> selvsuggesjon eller surrealisme i noen utstrakt grad i min oppvekst, har jeg blitt påvirket av de tilbøyeligheter og løyver det gir, og følelsen av at holdninger, interesser, lengsler og måter å se verden på (og være i den) kan arves på en u håndgripe-

<sup>8</sup> Disse retningene kommer jeg tilbake til i kapittelet kalt *Rottråder*.

<sup>9</sup> BIT Teatergarasjen i Bergen er et programmerende teater som driver co-produksjonsvirksomhet og formidling av gjestespill. Etablert i 1983.

<sup>10</sup> ART AS FORCE-situasjonisme og folkekunst. En del av POSITIONS diskursprogrammet på Oktoberdans. Samarbeid med teatervitenskap ved Universitetet i Bergen og KODE. 26-27.10.2018.

<sup>11</sup> Situasjonisme, eller situasjonistene, en kulturell praksis utviklet av den Situasjonistiske Internationales (SI) (fr. Internationale situationiste). De var inspirert av marxisme og 1900-tallets avant-garde bevegelser som Dada og surrealisme. De hadde kunstnerisk fokus og et viktig konsept var å skape situasjoner der direkte opplevde handlingsbaserte hendelser ville kunne tilfredsstillende individets begjær på et dypere nivå enn kapitalistisk konsumkultur, og dermed fungere som motmakt eller bekjempelse av den.

lig måte, ettersom mine interesser også har beveget seg naturlig i retning av dette, uten å egentlig vite det har jeg fulgt noen av de samme veiene videre. Idestrømninger flyter gjennom tiden og menneskene man lærer av.

Kunnskap drypper nedover. Flyter videre i endret form.

Så, hvordan reiser ideer? Hvordan sprer en sosial eller kunstnerisk bevegelse seg? På hvilke måter flytter ideer seg gjennom ulike tider og sosiale og kunstneriske praksiser? Skur den seg gjennom tiden? Gjennom tidsånden? Ikke bare gjennom konkret overføring av intellektuelt materiale, men også som kroppsliggjort kunnskap vridd inn i nye former og behov.

Det er ikke alltid godt å si hvor kildene begynner, om man kan hevde at de er kilder mer enn modertrær som samler, lagrer og videresender og synliggjør ved å stå ut i landskapet, den kunnskapen og de ferdighetene som bygger seg opp i et større felt og nettverk, og som får utløp i noen få formidlere som overlever gjennom samtidens oppmerksomhet og ettertidens historisering. I det forsvinner de kildene som påvirket dem som blir stående for ettertiden. Det virker suspekt å ikke anerkjenne at det er en mengde glemte kilder som går rundt og gjennom dem. Sann sett er det problematisk å forholde seg bare til de kjente størrelsene innen et felt. Og jeg går min egen vei i utvelgelsen av kilder. I stipendperioden har jeg søkt å grave opp og følge mine teatrole-filosofiske-psyko-spirituelle-magiske røtter kunstnerisk sett i relasjon til de spørsmål jeg har satt meg fore å undersøke, og jeg har igjen lest og sett igjen (de det er mulig å se igjen) de verk som har vært toneangivende for meg. Uten at jeg tidligere har forholdt meg spesielt bevisst eller dogmatisk til dem, har jeg gledet meg over møtet med dem i utformingen av egne veier. Jeg har fått et mer bevisst forhold til det som før var integrert og intuitivt.

Jeg legger meg i denne refleksjonen tett opptil metoder og tenkemåter fra kunstnerisk praksis, snarere enn å passe inn i en forestilt form i en akademisk tradisjon som jeg ikke i utgangspunktet er en del av. Jeg er praktiker, og i den grad teori inspirerer praksis, er det i gjenklang med egne oppdagelser og erfaringer, og jeg har stor respekt for de tradisjoner, tenkere og utøvere jeg samtaler med.

Sjangeren jeg skriver meg inn i, er dermed en hybrid som setter den kunstneriske prosessen i fokus. Den kan peke mot eller avsløre eller sette i gang prosesser og gi gjenklang. Noe som fornemmes og fremstår som viktig, som vibrerer under overflatene, og som kan følges gjennom andre logikker. Det er det jeg lytter etter.

Og andre væremåter er blant annet det jeg lytter gjennom. Jeg må være tro mot dette også i formen på refleksjonen og de valgene jeg tar her, og de slutninger jeg trekker og sammenhenger jeg skaper. Dette vil på sin side gi innblikk i mine kunstneriske prosesser, uten at det uttales direkte eller spesifikt gjennom verkanalyse. Jeg er som kunstner ikke interessert i å skape dogmer eller maler til etterfølgelse, jeg har ingen pedagogisk baktanke, snarere ønsker jeg å peke på muligheter som kan vris videre på andre måter, av andre, gjennom å vise til de kildene og røttene som har påvirket og støttet meg.

Jeg har ikke alltid funnet tilbake til de opprinnelige kildene fordi de ligger så langt tilbake i tid i form av halvkvadede viser, brokker, åpenbaringer, misforståelser og feiloverhørte ting eller informasjon revet ut av kontekst, og er interessant og nødvendig rent kunstnerisk. Det kildeløse og halvglemte, mistolkede og vridde er like sterkt og like relevant, og noen ganger sterkere, som sporbare og verifiserbare kilder. Det vesentlige er ikke alltid lett å definere. Det som treffer, det som gir gjenklang eller utfordrer, irriterer, blir stående og dirre og tvinger meg til å lete til jeg gjenkjenner mening. I kunstnerisk praksis har altså ikke det akademiske forrang. Likeså viktig kan informasjon som man husker feil, feilhører, har overhørt i forbifarten, være. Relasjonen mellom det refererbare og det urefererbare er dynamisk i et kunstnerskap. Det misforståtte, det overhørte, det brokete er viktige impulser. De kildene er like interessante som de kildene man kan spore, og de ekskluderer ikke hverandre. Jeg ønsker å inkludere dem i min refleksjon fordi de viser et sannere bilde av kunstneriske prosesser når det kommer til inspirasjon. Det er et paradoks i kunstnerisk forskning at det som kan være viktig for kunsten, ikke sees som seriøst nok i en akademisk kontekst. For å innfri doktorgradsprogrammetts formelle krav har denne refleksjonen hovedsakelig fokusert på sporbare kilder, bortsett fra i essayet som tillater en annen frihet, og et par andre steder som er markert med forklarende fotnote. De sporbare kildene må på ingen måte sees som å være de viktigste eller mest formative innsiktsgivende, og det er først i retrospekt, når jeg forsøker å spore bakover, at jeg ser at inspirasjonen jeg fikk ut av de respektive kildene ikke nødvendigvis samsvarer med kilden, men at møtet har vært betydningsfullt.

Jeg vil understreke at disse kildene sikkert har inspirert meg ubevisst mer enn jeg har vært klar over. Først nå som jeg søker langs røttene til min skapende virksomhet, finner jeg, som sagt, at de kulturelle uttrykkene som har fascinert meg, også har inspirert

hverandre. Det finnes en verden av forbindelser der ute. Det er slett ikke tilfeldig at uttrykk for lignende behov, livsinnstilling, søken, filosofiske retninger, tidsånd og *Weltanschauungen* forholder seg til hverandre, på kjente og ukjente måter. Som har gitt gjenklang i meg. Og kanskje finner man også de samme, eller lignende effekter i ulike uttrykk, når man søker langs samme veier. Min måte å gjøre dette på er allikevel min egen. Men jeg har mange jeg føler slektskap med. Og som jeg har vært i dialog med gjennom tid og rom. Jeg forsøker her å gjøre rede for noen av de røttene jeg ser forme seg til et rhizomatisk nettverk.<sup>12</sup> Der kunnskapen overføres selv når den ikke overføres direkte eller gjennom sporbare og verifiserbare kilder.

I refleksjonen plasserer jeg meg i et felt og en arverekke av ideer eller *Weltanschauung* som har vært vesentlig for meg. Stort sett har jeg ikke forholdt meg til feltet bevisst i min praksis, men søkt innover. Det blir en grov forenkling å skulle forklare kunstnerskapet ved å vise til verk og kunstnere som har vært viktige for meg. De har vært viktige fordi noe i deres verk, tanker og liv har gitt gjenklang. Det har vært en måte å ikke være alene på i verden. Altså en slags legitimering, at andre også har tenkt i disse baner og virket på ulike måter ut ifra det. Andre har hatt lignende behov. Altså er det mulig å finne forbundsfeller. Smittekilder. Inspirasjon. Opp løftning. Hwåp. Påkobling.

Det kan være beslektet hva kunstnere vil med verden, og noen ganger brukes lignende verktøy. Og hva kunstnere søker å gjøre (med virkeligheten) gjennom sin praksis kan ligne, om det nå er filosofisk, kunstnerisk eller praktisk. Det er der slektskapet ligger.

Det er noe i disse forgreiningene som jeg har følt snakker til meg. Å ikke automatisk tro på eller akseptere relasjoner, systemer og fenomener som de fremstår. Virkeligheten har alltid fremstått som formbar og full av spor og mysterier, men spørsmålet er; hva er det vi velger å forme? Og hva gir det i et samfunn? Spesielt interesserer jeg av spor i våre vestlige (ulike) samfunn etter noe som mangler, eller er svekket, på en kollektiv ekstatisk skala, men som kan gjenfinnes i slike ting som følelsen av *communitas*, sammenkobling med et høyere felles mål, gjerne gjennom kunsten eller sosiale sammenhenger som er symbolsk ladet som 17. mai, heksesirkler og queer pagan camps. Det finnes også i meningsfylte, irrasjonelle konstruksjoner vi bygger sammen gjennom teateret.

12. Rhizom er et filosofisk konsept utviklet av Gilles Deleuze og Félix Guattari som tar utgangspunkt i det biologiske begrepet rhizom som betegner en type rotsystem som kan vokse i ulike retninger, i overført betydning bruker de begrepet som et organiseringsmønster av mennesker, ideer og bøker. Man kan si at rhizomets bevegelse motsetter seg kronologi og organisering og foretrekker et nomadisk system av tilvekst og spredning.

For det er denne dimensjonen av frihet og motstand jeg søker å opprette der, og koble meg på denne muligheten. Motmakten.

Jeg tror at i livet som i kunsten, kan man aldri bli trygg, fastholdt, ferdig, men man kan bli bedre på å navigere virkeligheten i samspillet mellom den indre opplevelsen av verden og opplevelsen av den ytre. Det må være vanskelig nok. Risiko nok. Jeg ville aldri drømme om å bare repetere en formel som fungerer. Abramovic nevnte i et foredrag på Folketeateret<sup>13</sup> at hun respekterte kunstnere som fortsetter å prøve nye ting med faren for å feile, mer enn de som finner en fungerende formel og holder seg til den. Og det for meg denne konstante søkingen som er livsnerven i kunstnerskapet, å sette ting i bevegelse og selv være i bevegelse.

## Labyrint<sup>1</sup>

Black Box Teater / Blackbox.no

Jeg var fire år og filmen The Labyrinth hadde kommet ut, jeg var for liten til å få se den på kino, men vi leide videoboks, og det var en fantastisk film med labyrinter og goblinter og tyveri av søsken og maskeradeballdansing i onde krystallkuler og jeg så David Bowie for første gang, i hvite tights, tung sminke og halvmeterhøyt hår og innså at dette er verdens mest sexy menneske. Ja, jeg tenkte faktisk det. Sexy, på en inspirerende måte, tiltrekkende på en ekspllosiv måte. Med tanke på utstråling og fremtoning var hen androgyn, storslått og lovende i forhold til verden—at den ville ha intensiteter og hemmeligheter å by på. Det goblinkongen lovet var av det gode, det frie, det fantastiske. Jeg tok opp sangene på kasset, jeg så den filmen i loop, og faren min som hadde lagt merke til min besettelse ga meg Let's dance på kasset. Jeg ble umiddelbart skuffa over bokseren på coveret. En bokser med blondt krøllete kort hår, shorts og boksehansker, i et rødt truende miljø. Hvor ble det av det fantastiske universet jeg hadde fått innblikk i gjennom filmen? Stedet som stadig overrasket meg.

Jeg har alltid interessert meg for obskur historie, okkultisme, eventyr, myter og mysterier. Jeg leste tidlig ut fantasyavdelinga på folkebiblioteket i Trondheim, og det verken kunne eller ville være enig i. Det er noe tvangsmessig over fantastiske dimensjoners tilbaketrekning inn i tåka; de driver sørgmodig bort for alltid å forbli lukket for oss, som i Narnia og The Mists of Avalon. Som om vi prøver å dempe og forklare skuffelsen over verden som et mørkt og trist sted, der alle har hverdagslige behov og dårlig skjulte ego-problem som fører til verdens undergang—et tema som i og for seg er storslått nok—men som leder til en kollektiv oppgivelse av å forestille seg alternativ. Om ikke engang fantasien kan redde oss. Eller, om vi ikke engang kan redde oss i fantasien. Som for å kunne møte ditt barns enorme skuffelse over verden som den er. Komme skuffelsen i forveien.

Virkeligheten er slik fordi magien blødde ut. Heiner Müller snakket i et intervju om at teateret ikke nødvendigvis skulle beskrive utopier, men å gjennom dystopi peke mot utopi, fordi man vil ønske seg utopi for å komme ut av det helvete som beskrives. Jeg vil dra magien inn i verden igjen. Det har jeg alltid villet. Gå for pose og sekk. Magien er jo der. Den venter på oss. Du kjenner den. Den dro aldri noe sted og vi ble aldri kasta ut av paradiset, men vi klager så høyløyt at gudene begynner å bli lei av oss. Og vi lytter ikke lenger.

Deleuze snakker et sted om den blå paradisfuglen, der de ulike typene i varierende grad av blå fjærdrakt dekorerer paradeplassen sin for å tiltrekke humnuglens oppmerksomhet, og de typene av denne fuglen som er minst blå i fjærdrakten, er den som er mest besatt av å dekorere. Og han trekker fra parallellen fra dette at kunst skapes ut av mangel. At det er noe man trenger dra inn og manifestere og sementere gjennom gjentagelse i verden. Opplevelsen av at andre steder og tilstander er mulig. At de er levd.

Da jeg vokste opp i Trondheim på 80-tallet, drev faren min en klubb i kjelleren. Den varte i ni år fra jeg var fire, og det var en klubb for innvandrere fra alle mulige steder. Hver fredag førte ulike nasjonaliteter, jeg husker maten, luktene, kortspillet Idiot som jeg ydmyket de voksne med. Og jeg husker festene. Jeg husker å våkne og lete etter mamma og gå ned trappa i nattkjolen, og åpne døra inn i en helt annen verden tettpakket av kropper i godt humør og klare farger fra veggene og klærne. En varme som skyller over deg. Veggene dekket av plakater, og i det ene hjørnet et bilde som av uforklarlig grunn snakket til min dypeste mest irrasjonelle frykt. Klarte ikke slutte se på det bildet. Det var bittelite. Som revebroderiet på min kjære morfars genser, som jeg også gikk i stor bue utenom. Min far husker dørhåndtaket bevege seg før jeg plutselig sto der igjen, på jakt etter menneskelig varme, som en vampyr som må inviteres inn for å forstå at dørterskelen ikke er uoverstigelig.

Klubben, som het Kosmopolitt, deltok i bykarnevalet, jeg vet vi var med to år på rad tidlig på åttitallet, og at stemminga var høy i opptogene,

at vi hadde kostymer, lastebiler, lagde store masker av pappmasje og hønsenetting, og at jeg savnet det da det ble borte. Mange år senere forsto jeg at karnevalene hadde gått konkurs, og at de aldri ville komme tilbake, ikke på den måten i alle fall. Og jeg husker at jeg ikke visste dette da jeg var liten, og at vi hadde en grønn ørelappstol som jeg satt i og ventet i, utålmodig, gjennom flere års mai og juni, og kunne ikke skjønne hvor karnevalet hadde blitt av. Det hadde vel trukket seg tilbake inn i tåka sammen med alvelandet.

Kunst skapes av lengsel etter det man hadde og som glapp og som må skapes igjen? Så vi kan leve der. Kunst er lengsel etter å koble seg på det man savner. Å foreslå.

Jeg husker også at i den samme ørelappstolen hadde jeg en mystisk opplevelse, at meningen med livet plutselig ordløs og tindrende klar som kaldtvann raste ned i meg som en kavalkade av bilder, og alt jeg husket av det øyeblikket etterpå, var at det var så pinlig enkelt at vi aldri vil kunne se det, og jeg husker et hvitt stakittgjørde i en amerikansk kulissegate og en hund utenfor, at det var noe med den hunden.

Åttitallet slo over i nittitallet da jeg fant Ellos-katalogen i postkassa og ble gjennomsyret av en grunnleggende angst. Jeg skjønte ikke hva det var eller hvorfor, men jeg skjønte at noe hadde endret seg, og at noe hadde gått fryktelig feil. Nesten umerkelig over natta var moroa slutt og skulle vike for ensfargede tights i pastell og småblomst-

rete uformelige skjorter. Hvor ble det av heltene og heltinnene mine fra den senbarokke åttitalssperioden der alt var lov og folk hadde humor og varme og var mangefasetterte og ustabile skapninger. Følelsen av at alt var lov, ble erstattet av en form for mental uniformering i bildene som omgav oss. Hva hadde skjedd? Hvor ble alle helter av? De gikk hjem igjen?? Stå opp igjen!!! Jeg skjønte mange år senere at det var AIDS som hadde skjedd. Det var den store katastrofen blant mange andre som drepte humoren og det uhytidelige utprøvende risikotakende storslagne. Og jeg savnet det. Og bar det i meg. Som frø.

Hva flyter usagt gjennom blodet i en familie? Dette har jeg fundert på i det siste. Alle de arvene man samler på seg fra familie, utdannelse, møter med andre utøvere og skapere. Pappas fascinasjon for situasjonistenes aksjonisme og strategier som psykogeografi og détournement og dérive og min mors kunnskap og interesse for surrealistene. Og min oldefars interesser for selvhypnose og psykoanalyse, han var psykoanalytiker, filosof, skribent og poet og han var en av de første som jobbet med selvsuggesjon. Og hans interesse for pasifisme og gråsonene i alle ting, og forhold til forenklede ideologier og ismer som farlige, som jeg har arvet fra ham via min far. Og min mormors flamboyante stil. Hennes og morfars interesse for opera, dikt, kryssord og elegant festing. Jeg fant bilder av morfar på scenen i dameundertøy og mormor utkledd som kylling i baren på et karneval. Jeg kjente meg igjen i den sympatien.

Jeg bar med meg alle disse tingene som frø, og jeg tror usagt arv spiller inn, sympatier, antipatier, interesser, behov og intensiteter og verdenssyn. Noe av det kan aldri bli

ditt, eller er for tungt å bære, eller er helt unødvendig. Men noe strømmer i blodet uten motstand, som å høre min fars fortellinger om 68 i Avignon og Paris. Hvilke rom det skapte på tvers av sosiale skiller på de okkuperte universitetene, de lagde mat i auditoriene, og arbeidere og studenter og andre kom og fortalte uformelt om livene sine. Noe som var og aldri kommer igjen. Noe som berørte. Et mellommenneskelig rom som åpnet seg og sa dette er mulig og forsvant.

Det er det vi må forfølge. Disse stedene der vi er perfekt plassert i tid og rom, og der det er ønskelig å være våken og i øyeblikket, og ikke bare gli gjennom livet i en boble av indre motstand og frykt for konsekvenser. Det er kanskje det anarkistpoeten Hakim Bey snakker om når han snakker om T.A.Z.—Temporary Autonomous Zones. At man kan legge til rette for at de skal oppstå, men at man ikke kan tvinge dem, og at man ikke kan få dem til å vare, da det ytre skallet tømmes for mening over tid, og at man må akseptere det, og bare hele livet lete etter disse dørene som oppstår. Å falle inn gjennom. Ned kaninhullet. Og at man kan skape dem selv for å (gjen-)oppstå gang på gang der inne. Verden som ustanselig og konstant skapelse, gjenskapelse. Revolusjon.

Mitt forhold til teori og praksis er at praksis skaper virkeligheter som kan klinge med teori, og at man kan lete etter gjengklang i andres opplevelser og forklaringer, men at det å leve det er det viktigste. Å erfare. Den kunnskapen som bare kan overføres via erfaring, eller det som bare kan snakkes om når man har vært der. Kjent det. Det stedet. De stedene. Det finnes uendelig mange steder å oppstå i.

Jeg har fylt på med teori som gir gjengklang, koblet meg på andres

liv og verk og leven som gir resonans. Det er jo det som er så flott med kunst, man trenger ikke være alene, det gir ekko av samtaler gjennom tiden og transcenderer stedet. Bakhtins beskrivelse av karnevalet eller karnevalstilstander som folkets andre liv i middelalderen er noe som gir gjengklang i meg, også som et behov som er utgangspunktet for alt jeg lager. Jeg søker å åpne opp rom og dører i virkeligheten. Gjennom å skape mellommenneskelige rom som ellers ikke finnes. Åpner dem for å kunne leve der en stund. Kunsten er ritual et som virkeliggjør denne dimensjonen. Gjennom å igjen og igjen leve der, som å komme hjem til et sted som bare finnes i minnet og leve ut de delene av våre liv som tilhører de stedene.

Å være mer. Å være fler. Å sprengte selvet. Å miste kontrollen over hvordan du fremstår, og bli komplisert, uregjerlig og fylt av en annen logikk. Som ligner drømmers logikk, og som drives av nødvendighet, med lyst og vilje som kompass.

Jeg tror vi trenger det mer enn noensinne, eller at vi alltid har trengt det. Å bruke vår meningsskapende tilbøyelighet, og kapasitet til å forstå irrasjonelle strukturer, og bygge mening sammen. Som ikke nødvendigvis skal noe annet enn å være en utstrekning av våre psyker, med alle våre behov, ønsker og frykt, og veve virkeligheter sammen i ting som forsvinner i øyeblikket det er over.

Møtes som fremmede. Til fremmede kan jeg gi så mye for de vet ikke hva de får. Å møtes som fremmede, og om vi ikke er fremmede, bli det igjen og så møtes.

Ikke behøve å opprettholde historiene om deg selv eller en konsistent fasade av sannsynlige handlinger og reaksjoner. Å være fri.

Så mye i livet virker kjent, som havet, som sex, som Eiffeltårnet før du har sett det fra foten av bygget, så det genuint ukjente er en gave, positive overraskelser er noe å trakte etter. Det å bygge lag på lag av muligheter, legge pinner i kors fra. Jeg husker prøver derv i lot oss overrumple og overraske. Hva er dette? Vi har ikke sett det før, ikke levd det før, men det er noe her som gir gjenklang. Som vibrerer i oss og bygger oss ut. Jeg leter etter disse udefinerte eller udefinerte bare rommene. Der kompleksiteten slår oss leende i bakken. En slags jakt. En fjelloppstigning. En ekstremsport. En quest for det ennå uåpnede eller det som oppstår i det du kombinerer elementer, en alkymistisk innstilling. Dybdykking. En dyp interesse for ikke bare å drømme seg bort til dette MER, men å leve det, skape det, og så leve det igjen. Å skape MER. Steder som er mer. Og fordi vi er der sammen, er det enda mer virkelig. Det er styrken i det mellommenneskelige rommet.

Ouspenskij og Gurdjieff snakker et sted om at innvielse er å gni så mange virkeligheter mot hverandre at du blir i tvil om den du kom inn med. Og at det er frihet i det. En annen filosof jeg ikke husker navnet på i farten, men som har vært viktig for meg, snakker om the grid og the abyss. At grid er et slags skjelett vi forstår verden gjennom fordi vi kan henge alle opplevelser og fenomener inn i dette skjelettet som bygger mening, men at the grid noen ganger (kanskje bare i mikroøyeblikk) kan det bli helt borte, og vi havner i the abyss, i avgrunnen, før the grid skapes

igjen og lar deg forstå. Og det er denne avgrunnen som er absolutt frihet, tenker jeg.

Friheten til å ikke forstå noe som helst, å ikke forstå hvilken ende man skal begynne å forstå det i. Det er en gave å overraske, og i en virkelighet der man stort sett lett kan glette seg til neste trekk, er det en gave å bli overrumplet. Det er ekstatisk.

Jeg har opplevd det en gang. Da jeg på utekafe i Krakow så ned på fanget mitt på noe som ikke hadde vært der sekundet i forveien. En kule med en rykkende stav og en stripe av fint støv.

Noen sekunder senere, da den totale undringen som var så fantastisk og aktiverende—jeg ble så høy av det å ikke vite—så skjønte jeg at ballen var et gresshopperhode med en antenne som hadde rullet over fanget mitt og etterlatt seg en stripe av støv. Sannsynligvis bitt over av en av byens mange flaggermus som herjet der oppe i mørket med entusiastiske skrik.

Fylt av guden  
 Entusiasme  
 Det viktigste  
 Koblingen til hvorfor du gjør det du gjør  
 Og det du gjør blir større  
 Og det bygger deg ut samtidig

Alle de virkeligheter du virkelig lever, bygger deg ut som et kapell med sidefløyer og gjør deg større, og fra det øyeblikket du tar informasjonen fra disse byggevirkene alvorlig, tar det som former for kommunikasjon, er du aldri alene og kan jodle rundt i ditt eget indre rike på the pony of no return.

Ailo Gaup sa en gang til meg, da jeg var på trommereise som femten-åring, at det vanskeligste for ham hadde vært å akseptere å være i virkeligheten, når du finner rikdommen i de indre landskapene og de steder du kan komme til gjennom det, så er det uendelig og underholdene og

viktig. Det er implisitt meningsbærende på en måte som sjelden er like direkte i livet, om man ikke lytter aktivt og hele tiden prøver i denne lyttingen å balansere utvidete virkelighetsoppfatninger og mellommenneskelighet. Utfordringen er å åpne disse rommene og så ønske å virke i virkeligheten også, for det er det som trengs.

Å komme tilbake med forslag. Å leve i flere verdener. Å skjønne at du kan gjøre dette uten å rakne. Og kunst er en støpeform som kan romme alt. Alle intensiteter du kan helle ut i et tredje rom mellom oss, der individ ville sprekke som troll i sola om de tok imot. Kunst er intenst. Det er entusiastisk. Det er levelig. Å skape levelige alternativer som manifesteres i kortere eller lengre øyeblikk i virkelighe-

ten, og virker videre i de som er der som etterdøninger som endrer deg langsomt og over tid klatrer ideer, bilder og symboler gjennom oss som slyngplanter, og endrer mytologisk materiale som innfører merer hvordan vi tror vi må leve våre liv. Utvider hva vi kan være.

Nå som vi snart har skutt oss i foten slik at det går koldbrann i verden, har vi kanskje ikke noe hjem å komme tilbake til som kan ta imot oss. Jeg vet ikke hva disse andre stedene kan brukes til i sammenhengen, men de handler i det minste om noe annet enn å utnytte ressurser for å produsere mer som kan inngå i økonomien som har kvelertak på oss. Det handler mer om å kunne være. Kunsten å være. Og ønske å være våken. Og det har mindre med virkelighetsflukt å gjøre, og mer ønsket om å komme tilbake med et alternativ. Til flokler som postulerer at du aldri vil kunne ha det bra, og at lykke er kortvarig og utenfor din kontroll. Til løgner som gjør oss kronisk ufullstendige og lette å lede. Inn i undergangen. Så kanskje dette er en av mange dører som kan åpne seg ut av uroen som driver oss og økonomien. Alt vi ville var å være påkoblet. Virkeligheten, felleskapet, varmen.

Våre tidligste figurer og hulemalerier viser dyremennesker, og jeg kan ikke slutte å tenke at det har noe å gjøre med ønsket om tilgivelse. Eller en slags enetale forkledd som dialog, som søker og kommuniserer med det rundt oss for å forsikre oss om at vi fremdeles er med i helheten. Med i sammenhengen. Vi klarer ikke å innse at vi har vunnet over ulven som jager oss i mareritt, og som vi beundrer. Den finnes snart ikke mer. Og snart



ikke dyrene og isen og verden uten idioter. Sjamanens rolle var blant annet å kommunisere med kreftene og stemmene rundt oss, de som det er vanskeligere å lytte etter fordi de ikke ligner din egen, og har verken samme motiv eller temp. Å lære å lytte er det aller viktigste. Verden var aldri taus, vi bare bestemte oss for å slutte å høre, og rollebesatte dyrene, trærne, steinene, vannet i umælende roller uten bevissthet eller liv. Fantasien er et mektig verktøy fordi det er en måte å kommunisere på. En måte å reise på. En måte å lytte på. Se det som kommer. Hør det som dukker opp. Føle det som er der. Bortenfor talespråket. Sensibiliteter er åpninger mot det som har vært og det som skal komme, men mest av alt planter det oss i øyeblikkene vi tross alt glir gjennom livene i, som fartøy.

I Lisa Charlotte Baudouin, "Labyrint," i Publikasjon 3 (Oslo: Black Box teater, Høst 2019).

## Renningen

I min scenekunstpraksis som er både skapende og utøvende på samme tid, kombineres rollene som regissør, skuespiller og dramatiker. I denne praksisen hvor jeg er kunstnerisk leder og auteur,<sup>1</sup> inngår flere kunstneriske samarbeid. I refleksjonen er det mitt perspektiv som kommer frem, og jeg har prøvd å beskrive min egen rolle i forhold til andre i samarbeid innenfor mitt kunstnerskap i *Vevkjerringa*-kapitlet. Det er prosessen som maner verket frem til manifestert virkelighet. Samarbeid og samvirking er vesentlig for uttrykk og prosess. Med utøverne og de kunstneriske medvirkende er det både korte og langvarige samarbeid og samvirking som inngår i ulike grader innenfor min metode og prosess.

Et av mine utgangspunkt for å forme scenisk materiale er den kreative utøveren, både meg selv og andre, og det er dette arbeidet jeg kommer til å fokusere mest på i refleksjonen. Jeg undersøker hva endrede bevissthetstilstander kan tilføre scenekunstprosessen og den sceniske tilstedeværelsen, og har gjennom dette forsket på å omforme og utvide utøverens indre erfaring av verden gjennom liminale opplevelser. Ordet liminal kommer fra latinsk *limen* som betyr terskel. En er mellom to virkeligheter, en mellomtilstand karakterisert av åpenhet, tvetydighet og ubestemmelighet, en overgangsperiode, en tilstand der vanlige begrensninger for tanke, selvforståelse og oppførsel er avslappet og åpner for noe nytt.<sup>2</sup> Det handler ikke om hvor inderlig en lever seg inn i en fiktiv karakter. Det handler om energien som forløses når en kobler seg på noe som gir mening uten at en engang vet hvorfor, en mening som i størst mulig grad skal bevares i verket. Det handler om å skape en verden med og for de som skal bebo den. Som skuespiller selv, har jeg stor sympati med spillerne som skal stå på scenen og være i verket.

Det er en interessant posisjon å kunne skape performativt materiale fra, som forutsetter liminale prosesser og kollektive bevissthetsendringer og bevisstgjøringer. Jeg går for en troløs, men inderlig innstilling i dette arbeidet. Innholdet fra erfaringene er

- 1 Auteur bruker jeg her som et samlende begrep for min praksis med å skape verk, der jeg kombinerer ulike roller i en helhetlig tilnærming til og ansvar for kunstnerisk praksis og verk, som får umiskjennelig personlig preg.
- 2 Antropolog Victor W. Turner skapte også begrepet *liminoid* for å beskrive fenomener som har liminale karakteristikk, men som er frivillige og ikke innebærer en løsning på personlig krise. Jeg velger å ikke forholde meg til forskjellen mellom liminal og liminoid og bruker liminal for begge fenomener.

ofte viktigere for meg enn formen fra de tradisjoner og teknikker jeg tilegner meg, og de gis nye uttrykk gjennom egen praksis. Jeg undersøker folkemagiske tradisjoner og okkulte<sup>3</sup>/esoteriske<sup>4</sup> retninger, som spiritualisme<sup>5</sup> og ulike former for moderne seremoniell magi<sup>6</sup>, samt vestlige paganistiske eller hedenske,<sup>7,8</sup> og animistiske<sup>9</sup> åndelige spesialisters praksiser. I det følgende vil jeg referere til dem samlet som magiske praksiser. I løpet av stipendiatstillingen

- 3 Ordet okkult kommer fra gresk og betyr det ukjente, det skjulte.
- 4 Glenn Alexander Magee, red. *The Cambridge handbook of Western mysticism and esotericism* (Cambridge: Cambridge University Press), x. Okkult og esoterisk brukes ofte om hverandre. Esoterisk brukes for å beskrive det som man før beskrev som okkultisme, og har en lang historie i Vesten som både understrømmer, men også til tider som del av mainstream-kulturen som i renessansen. Det esoteriske som begrep er vanskelig definerbart og er gjenstand for kontrovers. Filosofiprofessor Glenn Alexander skriver i boka om hvordan mystisisme og esoterisme er beslektede grener av den vestlige tradisjonen, og hvordan det esoteriskes røtter nesten alltid leder tilbake til mysterietradisjoner, til polyteisme og mysteriereligionene i det gamle Hellas. Esoteriske doktriner, skoler eller praksiser inkluderer alkymi, astrologi, magi, kabbalisme, renessansehermetisme, frimureri, rosicrucianisme, nummersymbolologi, hellig geometri, kristen teosofi, spiritualisme, mesmerisme og mye annet, skriver Magee. Esoterisme bygger på mystisisme, ettersom mystikers forsøk på å formidle lærdom fra og opplevelsen av gnosis har blitt doktriner til etterfølgelse og undersøkelse. Mystisisme er gnosis, mens esoterisme er techne (teknikk eller kunst) bygd på gnosis.
- 5 Spiritualisme er en ny religiøs bevegelse som ble utviklet fra midten av 1800-tallet og baserer seg på troen på at de døde ånder både kan og vil kommunisere med de levende. Det er mange retninger innenfor spiritualisme. En hovedretning er SNU (Spiritualist National Union). Den norske varianten som jeg har hatt kontakt med, Norsk spiritualistforening, er inspirert av SNU. Den andre hovedretningen kalles spiritisme og er inspirert av franske Allan Kardec.
- 6 Seremoniell magi (ritualmagi, høy magi eller lærd magi) spenner over mange forseggjorte, komplekse magiske ritualer. Det magiske arbeidet har et seremonielt preg. Er popularisert av The Hermetic Order of The Golden Dawn. Den trekker fra eldre filosofiske og okkulte retninger.
- 7 Geir Winje, «Paganisme,» i *Store norske leksikon* på snl.no. (26.12.2021). Paganisme, hedenskap ble opprinnelig brukt om religionene utenfor byene eller de religionene som ble holdt utenfor den eller de dominerende religioner i et samfunn. Paganister eller hedninger betegner dem som beholdt "den gamle religionen"— i europeisk historie, først dem som hadde andre guder enn de romerske, senere dem som hadde andre guder enn den kristne. Paganismen omfatter i europeisk historie blant annet keltisk, norrøn og samisk religion. Den er gjerne polyteistisk, orientert mot naturen, knyttet til en stamme eller slekt, stedegegn og derfor ikke misjonerende. Paganismen har i dag fått en renessanse i form av neopaganisme eller nyhedendom.
- 8 Jenny Blain, Douglas Ezzy, og Graham Harvey, red. *Researching paganisms* (Walnut Creek: AltaMira Press, 2004), viii. Samtidens paganisme(-r) og dens ulike former for tro, praksiser og «tradisjoner» er fremdeles noe som formes, redefineres og skaper diskurs rundt hva det vil si å se det gudomelige som polymorft og immanent i det 21 århundres kontekst, skriver Wendy Griffin.
- 9 «Animisme,» i *Store norske leksikon* på snl.no (05.03.2019). Animisme har blitt forstått som en tro på en upersonlig kraft som ligger bak alle fenomener (animatisme, krafttro), og troen på en individuell sjelelig bestanddel i alle ting, så vel organiske som uorganiske (sjeletro). Jeg bruker animismebegrepet slik at det refererer til en verdensanskuelse der mennesket ikke står over naturen, men er en del av den og i samspill med den gjennom ulike åndelige praksiser.

har jeg fokusert den skandinaviske trolldomstradisjonen<sup>10</sup> og annen folkemagi i europeisk kontekst—både historisk og samtidig, spiritualisme og ulike esoteriske og okkulte ideer og retninger (som er en videreføring av det som har interessert meg fra før stipendiatperioden) der jeg har plukket opp metoder, verktøy og innsikter. Når det kommer til det problematiske sekkebegrepet sjamanisme som noen steder i litteraturen brytes opp i begrepet sjamanisme(-r), forsøker jeg å bruke de ulike tradisjoners egne betegnelser der det er mulig, som samisk noaide i stedet for sjaman, og noaidevuolta heller enn samisk sjamanisme. Noen steder velger jeg å bruke animisme som en måte å være i verden på der mennesket ikke står over naturen, men inngår i den, som fellesnevner for ulike kulturelle praksiser som går i dialog med omverdenen med den forståelsen. Sjamanen kan også kalles åndelig spesialist, og er bindeledd mellom åndene og menneskene. Den åndelige spesialisten kommuniserer og forhandler gjennom transe og spådomsteknikker med kreftene rundt oss, i form av guder, ånder, makter. Det vil også si at ikke bare det som tradisjonelt ble omfattet av sjamanisme, men også andre kulturelle praksiser som trolldom og seid, ulike former for kloke koner og kloke menn med et utall navn over hele Europa, og proto-sorcerer-types,<sup>11, 12</sup> som *benandanti*, *kresnik*, *taltos* o.l., vil kunne falle inn under begrepet sjaman helt eller delvis. Dette har vært diskutert akademisk, og det har vært stor uenighet om hvor skillelinjene skal gå. Jeg velger å forholde meg til dette som måter å være i verden som disse praksiser innebærer, og bruker som regel begrepet åndelig spesialist. Der jeg likevel bruker begrepet sjamanisme, er det hovedsakelig Michael Harners core-sjamanisme<sup>13</sup> som er en form

- 10 Johannes Björn Gärdbäck, *Trolldom: spells and methods of the Norse folk magic tradition* (California: YIPPIE, 2015), 18. Johannes Gärdbäck skriver at trolldom er «[...] the Scandinavian equivalent to the folk magic of other nations, such as sorcery, hexerei, braucherei, brujeria, stregoneria, hechicería, hoodoo, conjure, witchcraft, or rootwork.” Trolldom er ifølge Gärdbäck betegnelsen på den levende folkemagiske tradisjonen i Skandinavia som har overlevd i redusert eller endret form kanskje, men likevel overlevd i hundrevis av år med undertrykkning fra norrøn tid, gjennom kristen magi og opp til i dag, ved å holde en lav profil.
- 11 Gábor Klaniczay, «Shamanism and Witchcraft,» *Magic, Ritual, and Witchcraft* 1, no. 2.
- 12 Ibid. Gábor Klaniczay bruker ordet sorcerer (sorcerer types, shamanic sorcerers, sorcerers), for å beskrive gamle europeiske sjamanistiske praksiser og peker på at Ginzburg beskriver det som å inngå i «the shamanistic substratum of European mythology». Klaniczay viser også til hvordan hekseprosessene avdekker flere aspekter av det han kaller «European shamanistic beliefs».
- 13 Michael Harners syntetiserte sjamanisme har fått fotteste i Vesten, og skiller seg blant annet fra tradisjonelle animistiske praksiser på den måten at den åndelige spesialisten ikke har et ansvar for stammens ve og vel og dens historie, men vender seg mot et mer individualisert samfunn med fragmenterte myter og forklaringsmodeller, samtidig som det fremdeles søker

for nysjamanisme, eller referanser til litteratur om emnet. Jeg henter både OR (ordinary reality) og NOR (Non ordinary reality)<sup>14</sup><sup>15, 16</sup> fra core sjamanisme da de er nyttige begrep jeg benytter i kapitlene *Rottråder* og *Vevkjerringa*.

Dette er kilder til inspirasjon. Jeg er opptatt av å lage ting som gir mening nå, mer enn akkurat hva de faktisk gjorde i norrøn seid eller andre historiske tradisjoner. Den kunstneriske praksisen er mye åpnere enn det, og de både de historiske og nåtidige tradisjonene gir inspirasjon og teknikk inn i egen praksis. Praksisen tar uventede veier på egen hånd. En formfor åpen kilde, anti-akademisk, utøvende utforskning som tar i bruk forestillingsevne for å åpne kraften i det som foreligger. Vi skal i prosessene ikke gjøre noe riktig. Bare riktig for oss,<sup>17</sup> og dette er noe jeg alltid understreker i starten av en prosess.

Forskningsspørsmålene som jeg har tatt utgangspunkt i, er følgende:

Hvordan kan teknikker fra europeiske historiske og nåtidige folkemagiske tradisjoner og ulike former for moderne seremoniell magi og esoteriske retninger som spiritualisme skape nye autentiske fortellersteder og affektive rom?

Hvordan kan erfaringer i og av andre bevissthetstilstander bli autentiske erfaringsposisjoner hos utøveren? Hvordan kan disse nye erfaringene hos utøverne bidra til å skape intensivt scenisk nærvær? Hvilke nye former vil oppstå når de forskjellige teknikkene møtes i min kunstneriske praksis?

Jeg begynte med å undersøke hva som skaper intensivt scenisk nærvær i relasjon til påkoblende praksiser. I arbeidet med reflek-

å være et bindeledd mellom det som snakker direkte til oss, og det som kommuniserer på andre måter og må tolkes.

14 Michael Harner bruker begrepet ikke-ordinær virkelighet, non-ordinary reality (NOR) som motsetningen til ordinær virkelighet, ordinary reality (OR) og henter begrepene fra Carlos Castaneda.

15 Michael Harner, *The Way of the Shaman* (New York: Harper Collins, 1990). Den «ekstatiske» eller endrede bevissthetstilstanden som karakteriserer sjamanistisk arbeid Shamanic State of Consciousness, (SSC), som jeg oversetter med ekstraordinær bevissthetstilstand, er den kognitive tilstanden der man oppfatter en ikke-ordinær virkelighet, og kan gå inn i den, i kontrast til Ordinary State of Consciousness, (OSC) som jeg oversetter med vanlig bevissthetstilstand.

16 Jeg bruker begrepet ikke-ordinær virkelighet til å omfatte alt arbeid i ekstraordinær bevissthetstilstand uansett tradisjon, som sjelereiser, åndemaning, helbredende arbeid i transetilstander etc.

17 De som medvirker i de ulike kunstneriske prosessene til enhver tid, den skapende og utøvende kjernen.

sjonen begynte jeg å forfølge kilder, og samtidig tegne tydelige konturer ut av det intuitive i arbeidet mitt, og finne begrep og ord som passer med hva som faktisk oppleves og erfares. Arbeidet har ført meg til andre spørsmål, eller en annen måte å se hva jeg lette etter. Og jeg har sett på hvordan man kan åpne andre liv, i teateret, gjennom å dyrke liminale felles erfaringer med teknikker og innsikter fra krysningspunkt mellom magiske og kunstneriske praksiser. Dette har jeg formulert (med litt færre ord) som undertittel til min nye tittel for refleksjonen; *Verdensveving*—Hvordan åpne andre liv gjennom å dyrke liminale felles erfaringer med teknikker og innsikter fra krysningspunkt mellom magiske og kunstneriske praksiser. Og hvordan fremmane kollektive tankeformer som siden bebor verket.

Vevanalogien sikter til både auteurens posisjon som vevende edderkopp<sup>18</sup> og følsomheten ovenfor det som veves som den sitter midt i, og er også en måte å fremheve selve vevingen fremfor enkeltverkene, der verk er manifesteringer av en praksis. På den måten gir det ikke mening å snakke om verkene enkeltvis i form av verksanalyse, men å gå dypere inn i hva som ligger til grunn for praksisen eller vevingen som kontinuerlig handling og de lange trådene i arbeidet.

Det er i scenekunstheltet vanlig å hente fra utøvernes historie og personlighet i materialskapelse—men jeg kom tidlig til et punkt der det å kun referere til det selvopplevde ble begrensende. Samtidig er nettopp det autentiske viktig, og påvirker verkets affektive kvalitet. Affekt er et begrep som kan forklares ulikt, men jeg bruker det som en måte å forstå påvirkningen av det som er uttalt, ikke nødvendigvis som en tydelig følelse, mer som fornemmelser som skaper og åpner bilder og impulser hos mottaker.

*Affect arises in the midst of In-between-ness: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained of relation as well as the passage (and the duration of passage) of forces and intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between those intensities and resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces—visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting*

beyond emotion—that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension [...]»<sup>19</sup>

Affektive kvaliteter overføres mellom spillere, og alt annet konkret og abstrakt som verket består av, og mellom scene og sal, i en fornemmelse av mening og kraft. Begrepet autentisk er her forstått som en kvalitet som oppstår ved å referere til erfaringer som lagres hos utøveren. I *Blue Motell*<sup>20</sup> begynte jeg, i tillegg til arbeidet med å åpne karnevalsdimensjoner, å eksperimentere med transe—og hypnotiske tilstander, erfaringer som endrer utøveren. Erfaringene lagres i bevisstheten på linje med vanlige minner og kan dermed brukes som nye, men like autentiske, utgangspunkt som utøverne kan formidle og hente materiale fra. Materiale som dukker opp på denne måten, oppleves som vesentlig og nødvendig. Det er informert av andre meningsbærende logikker og andre typer meningsskapende sammenheng.

Liminalitet og ritual har vært viktige begrep i min refleksjonsprosess. Liminalitetsbegrepet er hentet fra den velkjente folklorist og etnografen Arnold van Genneps studier av overgangsriter (*rites de passage*) og beskriver det som også kan kalles terskelopplevelser.<sup>21</sup> Ritual<sup>22, 23</sup> er handlinger som er meningsbærende og skaper og opprettholder mening, ofte i en gruppe med felles tankeverden. Det liminale oppstår, ifølge van Gennep, idet den som initieres i ritualet går fra ett stadium til et annet ved å stå midlertidig utenfor samfunnet og dagliglivet i en spesiell og utsatt posisjon. De som trækker over terskelen på denne måten oppfattes i perioden de befinner seg i liminal tilstand som tvetydige, hellige, lette å skade eller også farlige for andre.

19 Melissa Gregg og Gregory Seigworth, red. *The affect theory reader* (Durham, N.C: Duke University Press, 2010).

20 *Blue Motell*, samproduksjon mellom Lisa Lie/PONR, Trøndelag teater og Black Box teater (2013). Se Appendix I.

21 Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, 2. utg. (Chicago: University of Chicago Press, 2019)

22 Ritual er en handling som gjentas bevisst og etter et bestemt mønster fra gang til gang. Ritualer kan også bestå av en serie rituelle handlinger i en bestemt rekkefølge. De foregår oftest i en sosial sammenheng. De kan være både religiøse og sekulære.

23 Catherine Bell, *Ritual theory, ritual practice* (Oxford: Oxford University Press, 2009). Amerikaneren Catherine Bell (1953-2008) forsket på religion og ritual. Hun viser hvordan ritual kan forstås som strategi, en kulturelt strategisk måte å forholde seg til verden på, og at ritual er en form for sosial aktivitet. Hun fokuserer på ritualisering som en strategisk måte å handle på som da blir en spesiell kulturell strategi, og er grunnnet i samspillet mellom en sosialisert kropp og omgivelsene den strukturerer. I forhold til samfunn blir ritualet en måte å skape kollektive trosforestillinger og idealer på og er broen mellom tradisjon og konstant sosial endring.

Victor W. Turner<sup>24</sup> er en sentral antropolog i forhold til performanceteori og er den som videreutviklet liminalitetsbegrepet til van Gennep. Performanceteori stammer fra et bredt spekter av felt, men assosieres mest med arbeidene til Turner og teaterregissør, pedagog og teoretiker Richard Schechner.<sup>25</sup> Disse to pekte på samfunns performative natur og hvordan hendelser, ritualer og dagligliv styres av performative koder. Turner interesserte seg spesielt for liminalitetsbegrepet som en mellomtilstand i forhold til sosial struktur og tid, der individer strippest for sin sedvanlige sosiale identitet og tegn på sosiale forskjeller, og er på randen av personlig og sosial forvandling. Roger D. Abrahams skriver i forordet til *The Ritual process* «Turner was primarily excited by group life itself, life as expressed in lived-through experiences of the participants».<sup>26</sup>

Prøverommet er ekskludert fra blikket til det øvrige samfunnet, noe som skaper et innenforskap. Dette muliggjøres ved at prosessen skjermes fra utsidens blikk, og her definerer jeg innenforskap som kjernen av den kreative prosessen. Det vi gjør i prøverommet kan ikke være synlig, og dette er et viktig poeng og noe som jeg kommuniserer i møtet med nye arbeidssteder. Det skaper et frirom der vi kan være trygge på at det vi gjør der, verken vil hjemseøke eller definere oss i hverdagslivet. I det konsentrerte innenforskapet kan vi tillate oss å slippe løs noe av oss selv, som vi ellers ville søkt å kontrollere. Jeg har valgt å bruke innenforskap som et begrep her, selv om det liminale ofte omtales som et temporært utenforskap. Innenforskap blir den synsvinkel jeg ser fra, som skaper og utøver.

Turner hevder at liminalitet skaper en tilstand som han, og hans samarbeidspartner og ektefelle antropolog Edith Turner,<sup>27</sup> kaller «communitas»<sup>28, 29, 30, 31</sup> som oppløser den normative samfunnsordenen. Communitas betegner et relativt strukturløst fellesskap som er både temporært og strukturelt definert og begrenset, basert på likhet og solidaritet. Communitas er den latinske betegnelsen for fellesskap, refererer eksplisitt til sosiale relasjoner og beskrives av Victor og Edith Turner som en opplevelse av fellesskap «som oppstår mellom en gruppe mennesker når deres liv sammen oppnår

24 Victor W. Turner (1920-1983), engelsk antropolog.

25 Richard Schechner (1934-) teaterregissør og teoretiker.

26 Victor W. Turner, *The ritual process: structure and anti-structure* (London: Routledge, 1995).

27 Edith Turner, engelsk-amerikansk antropolog (1921-2016).

28 Turner, *The ritual process*.

29 Edith Turner fortsatte å utvikle samarbeidsprosjektene etter ektemannen Victor Turners død innenfor helbredelse, ritual og spesielt communitas-begrepet.

30 Espen Wæhle, «Liminalitet,» i *Store norske leksikon* på snl.no (02.09.2021).

en felles gjensidig mening», tett knyttet opp til liminalitet som innebærer en tilstand av usikkerhet, sårbarhet og midlertidighet.<sup>31</sup> Edith Turner betegner *communitas* som «togetherness itself», den gjensidige gleden av å være sammen gir opphav til fellesskapet mellom mennesker. Jeg velger å benytte meg av *communitas*-begrepet for å beskrive det sosiale fellesskapet som skapes gjennom terskelopplevelser og innenforskap i mine prosesser.

Det er min erfaring at å gjennom prøveprosessen møtes i liminale erfaringer, skapes andre typer mellommenneskelige rom. Jeg opplever at prøveprosessen potensielt for liminalitet og overskridelsen av hverdagen skaper en form for fellesskap som jeg velger å betegne som *communitas*. Opplevelsen av lek og flyt<sup>32</sup> leder inn og ut av terskelopplevelser, individuelt og kollektivt, og skaper et sterkt felles fundament gjennom individuell påkobling. Dette gir agens og aktualitet til verdensskapelsen, en verdensskapelse de medvirkende inviteres inn i gjennom prosessen.

I prøveprosessen med *Mare*<sup>33</sup> definerte jeg sirkler av gradvis innenforskap der utøverne og scenografen tilhørte den innerste sirkelen, og de øvrige kunstnerisk medvirkende ble involvert gradvis i det praktiske arbeidet på gulvet, det vil si når de dukket opp fysisk i prøvene på ulike tidspunkt. Dramaturgen var delvis innenfor og delvis utenfor prosessen i prøveområdet. Alle andre prosesser nødvendige for produksjonen innlemmes i progresjon og ideer gjennom møter, men uten tilgang til prøverommet, før prøvene flyttes over til scenen i slutfasen. Dette er en beskyttende innsirkling som rent praktisk betyr at prøverommet er stengt for innsyn, for alle andre enn de som tilhører den innerste sirkelen. Denne kjernen (innersirkel) innlemmer gradvis flere sirkler til det til slutt innlemmer alle idet vi flytter fra prøverom til scenerom. Man kan ikke komme forbi tilfeldig i prøverommet. Samtidig er det viktig for meg å gjøre dette på en måte som respekterer de som jobber på «huset» til vanlig, og informere tilstrekkelig og ofte nok til at kommunikasjonen flyter og kan bli inspirerende selv om

31 Tor Anders Bye, «Communitas», i *Store norske leksikon* på snl.no (15.06.2020).

32 Mihaly Csikszentmihalyi, *Beyond boredom and anxiety*, 25th anniversary utg. (San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 2000). Mihaly Robert Csikszentmihalyi (1934-2021) studerte voksen lek og opplevelsen av «enjoyment» og forklarer begrepet «flow» som en tilstand der en aktivitet involverer en person fullt og helt og noe som gir uttelling i seg selv i øyeblikket. Utenomverdenen forsvinner, man glemmer seg selv, reflekterer ikke og er ikke bekymret for å miste kontroll. Ved siden av lek og kreativitet, skriver Csikszentmihalyi, kan flere tilstander som vanligvis kan beskrives som transcendentale eller religiøse, beskrives med begrepet «flyt». Også Maslows «peak experiences» og De Charms opphavelige tilstand («origin» state) deler karakteristikk med flyt-prosessen. Det samme gjør kollektive ritual, meditasjonsformer og religiøse, transcenderende, mystiske eller ekstatiske opplevelser.

33 *Mare*, Det Norske Teatret (2019) se Appendix I & II.

ikke alle er med direkte i prøverommet. Her er det fokus på å ha en tydelig og god kommunikasjon hele veien med det øvrige apparatet rundt produksjonen, for å trygge produksjonen som helhet.

På vei mot det ferdige verket trer vi altså gradvis inn i samfunnet igjen og blir synlige. Og det er vesentlig at vi kommer til et sted før prøvene flyttes over til scenen, som gjør at skuespillerne er trygge nok på materialet til at det er noe man kan stå i sammen uten å trekke seg i møtet med utsideblikket. Det er en sårbar prosess, ettersom jeg søker kvaliteter som vi ikke helt vet hva er, bare at de har «noe», de har effekt. Man kan si at de har kraft. For å hegne om det som spirer, frem til det vokser seg sterkt nok, ønsker jeg et skjermet prøverom, og behovet for skjerming vil jeg komme tilbake til. I *Vekjerringa* vil jeg utdype skapelsen av en form for rom, som gjør at vi underveis i prosessen kan stå i det ukjente og utrygge sammen, samtidig som vi kan slippe representasjonen av oss selv, og dermed lar oss overraske gjennom det. Jeg mener at ved min måte å arbeide med teater på, beholdes det liminale i verket også i den repeterende utøvelsen av det. Selv om det skapes en åpning mot samfunnet og publikum, noe som er viktig for å kunne nå ut affektivt, forblir verket en selvdrivende sirkel energisk sett, der de som er på scenen bærer og samtidig drives av hverandre og strukturen. Dersom det er komponert på denne måten, blir verket mindre sårbart for publikums skiftende reaksjoner, og er mer rettet inn mot energikilder i selve verket og samspillet. Jeg søkte med *Vake*<sup>34</sup> å arbeide med å utvide grensene i forhold til hvem som inviteres inn i dette innenforskapet, ettersom jeg ellers er nøye på hvem jeg involverer i kunstneriske prosesser. Om verkene kan sees som toppen av isfjellet, blir prosessene isfjell, og da er *Vake* et forsøk på å invitere rett inn i isfjellet, eller deler av det, eller noe som minner om det, på en mer ukontrollert og ikke så nøye utvalgt måte. Noe med å, i likhet med utøvernes vei gjennom prøveprosessen, utsette både deltagere og spillere for situasjoner som dyrkes frem av en evne til å stå i det, til å overvinne indre motstand og bevisst kontroll og plutselig havne i flyt.

Ifølge Roger D. Abrahams i forordet til *The Ritual process*<sup>35</sup> fulgte Turner kollegaen Mihaly Csikszentmihalyi's<sup>36</sup> studier av individuelle kreative tilstander av lek og flyttilstander (*flow experiences*). Csikszentmihalyi utviklet teorien som studerer og beskriver tilstanden flow (flyt), der et menneske oppslukes av en aktivitet,

34 *Vake*, samproduksjon Lisa Lie/Nordenfjeldske Horlaug & Black Box teater (2019). Se Appendix I & II.

35 Turner, *The ritual process*.

36 Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021), ungarsk-amerikansk sosialpsykolog. Navnet hans staves på ulike måter men jeg går her for stavemåten i *Store norske leksikon* på snl.no.

er fullstendig fordypet, involvert, fokusert og konsentrert, og glemmer tid og sted.<sup>37</sup> Turner beskrev etter hvert endrede bevissthetstilstander som flyttilstander.

In the process of achieving *communitas* through the flow experience, one going through the ritual could share in both the positive and the negative capabilities of the human experience, through acts which simultaneously elevated and inverted social position. The realm of antistructure, then, might be translatable to all confrontational activities, especially those drawing on a refashioning of self through masking, costuming, acting in predictably disorderly fashion. The very acting out of subversive motives, in Turners explanation, is fundamental to culture itself. For through acts turning the world upside down the very possibility of openness and change emerges; the state which he later calls “subjunctive worlds.”<sup>38</sup>

Dette har mye til felles med Mikhail Bakhtins<sup>39</sup> ideer om det karnevaleske i beskrivelsen av middelaldersk latterkultur og karnevalstilstander som «folkets andre liv», og forklares som summen av en rekke sosio-kulturelle praksiser som til sammen konstituerte en egen og veldig virkelig dimensjon i folks liv i kontrast til hverdagslivet.<sup>40</sup> For meg sammenfaller det karnevaleske med kvalitetene som Turner beskriver med *communitas* og terskelopplevelsene til van Gennep og de rom denne typen meningsbygging oppretter. Jeg interesserer meg for liminalitet, *communitas* og karnevalstilstander som folkets andre liv.

Det må skapes en bande, en gjeng. Samhold, sammenheng og innenforskap oppstår gjennom felles meningsproduksjon og kan i beste fall bli «et andre liv» frigjort fra hverdagslivets paradigmer. Det liminale, karnevaleske felleskapet kan bli et emosjonelt frirom. Jeg har brukt å kalle det emosjonelle mørkerom som henspiller på seksuelle *darkrooms*, men her forstått som emosjonelt ambivalente rom, der en i likhet med den seksuelle bruken av ordet velger å gå inn i et rom der alt kan skje, og en ikke lenger har fullstendig kontroll.<sup>41</sup> Det tangerer også hemmelige forbund og lukkede sirkler,

37 Unni Sveen, «Flow-teori,» i *Store norske leksikon* på snl.no. (20.06.2020).

38 Turner, *The ritual process*, x.

39 Mikhail Bakhtin (1895-1975), russisk litteraturforsker og kulturfilosof. Navnet hans staves ulikt på ulike språk, men jeg har valgt å gå for den formen som brukes på norsk selv om jeg henviser i fotnotene til en svensk utgave av en bok der navnet blir Michail Bachtin.

40 Michail Bachtin, *Rabelais och skrittets historia*, overs. Lars Fyhr (Uddevall: Bokförlaget Anthropos, 1991).

41 *Darkroom* mener jeg ikke kun i betydningen fremkallingsrom for fotografi, men og i betydningen fra (spesielt gay) klubber eller gamle porno-kinoer,

forstått på den måten at den vi blir, de handlinger vi utfører og de relasjoner vi har i dette andre livet, ikke vil hjemseke oss i det hverdagslige. Det vil ikke definere oss utenfor. Det finnes lover og regler også her, men de er ikke de samme.

I emosjonelle mørkerom kan vi samvirke gjennom andre måter å være sammen på som ikke er direkte definert av nytte eller bruksverdi, og som ofte faller mellom kategorier. Vi vet ikke nødvendigvis hvorfor noe oppleves sterkt eller viktig når det oppstår, men det gjenkjennes når det inntreffer, og den felles opplevelsen av meningsbærende strukturer som oppstår gjennom gruppas handlinger, fører frem mot temporære fellesskap. Vi kan være flyktige, skiftende, ustabile som mennesker, og gi uttrykk for alt som til enhver tid reiser gjennom oss i øyeblikket på en helt annen skala enn i hverdagen, fordi man ikke trenger å opprettholde en stabil og konsekvent fasade. Prosessen skjermes enkeltindividenes bidrag fra innsyn fra omverden.

Det bygges en verden. Det publikum ser i den synlige delen av verket er bare en brøkdel av byggverket. De usynlige strukturene er like viktige som de som gjøres synlige. Det skapes et sted å være, ikke en representasjon av et sted, men et faktisk sted.

Ideen om det andre livet, som i Bakhtins «folkets andre liv», finner jeg igjen i tankene til Hakim Beys<sup>42, 43</sup> idé om Temporary Autonomous zones (TAZ) som kortlevde, utopiske, sosiale rom som unndrar seg formelle kontrollstruk turer, som han beskriver i boka *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone*.<sup>44</sup> Han beskriver spontane utopiske fellesskap på den måten at de oppleves som frie og meningsfylte for de som er i dem. TAZ er delvis inspirert av Beys arbeid med historiske pirat samfunn som han kaller «pirate

der man kan finne rom der det ikke er noe lys, og der kundene bedriver seksuell aktivitet, men jeg bruker det her i betydningen emosjonelt mørkerom der alt oppleves som om det er lov innenfor det man har blitt enige om spillereglene for.

42 Hakim Bey (1945-) er Peter Lamborn Wilsons pennenavn og alter ego. Wilson er en amerikansk forfatter og poet, han er spesialisert i islam og persisk poesi, og er kjent som en subkulturell kunstner, filosof og selvproklamert anarkist under navnet Bey.

43 Joseph Christian Greer, «Occult Origins: Hakim Bey's Ontological Post-Anarchism,» *Anarchist Developments in Cultural Studies*, no. 2 (2013). Bey var en av drivkreftene i «subundergrunnen» kjent som “The zine scene” som blomstret i Nord-Amerika og England fra midten av 1970-årene til tidlig 90-tall. Dette miljøet kan beskrives som et nettverk av politiske, seksuelle og spirituelle ikke-konformister, som kommuniserte gjennom postsystemet med sirkulasjon av håndlagde magasiner kalt fanziner (zines), selvinnsplitt musikk og innspilte brev, samt mail-art og «comix», ifølge Joseph Christian Greer.

44 Hakim Bey, *T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*, 2 utg. (New York: Autonomedia, 2003).

utopias»,<sup>45</sup> men også av Bakhtin og situasjonismens aktivisme. Dette kommer jeg tilbake til i *Rottråder*.

Det er interessant å tenke på relasjonen mellom lederskap og denne typen tilstand av flyt og felleskap. Bey hevder at slike felleskap ikke kan tvinges frem. Jeg mener at det kan legges grunnlag for at tilstander og stemninger skal oppstå, og at det kreves en vilje basert på lyst og nødvendighet. Uavhengig av om det er bevisste eller ubevisste drivkrefter, eller om det er en kollektiv vilje eller drives av individer i en gruppe, vil det, i mine øyne, ha sitt utspring i behov og tvingende nødvendighet. En aktiv drivende kraft trengs for å åpne denne typen rom (bevisst eller underbevisst eller begge). Felleskap er ikke nødvendigvis ensbetydende med flat struktur, men dedikasjon mot et felles prosjekt er en fellesnevner. Det handler om innenforskap som oppstår spontant når underliggende sympatier og behov korresponderer og kobler seg på i tilstander av lek og flyt.

Fordi vilje drives av lyst, er det lyst som er kart og kompass i arbeidet med å åpne de rommene i virkeligheten som trekker i meg. De stedene. De landskapene. Jeg tenker på dette som å sette i bevegelse, det som oppleves at trengs i sammenhenger jeg setter i gang og siden befinner meg i. I utgangspunktet mener jeg det må finnes vilje som setter prosesser i bevegelse, og hegner om det som trer frem, idet det oppstår, i form av skjerming og lederskap.<sup>46</sup>

Denne rollen har jeg som auteur og kunstnerisk leder fordi det er jeg som både setter i gang og driver prosessen. Øyeblikk oppstår hele veien og inneholder invitasjoner som må følges opp, og jeg må da se mitt snitt til å gripe fatt i mulighetene de peker mot. Man kan snakke om det greske begrepet *Kairos*<sup>47</sup> her, og den relaterte evnen til å merke når mulighetsrom åpnes og må forfølges. Kairos er det perfekte øyeblikket for noe, den rette tiden, en mulighet som åpnes, en dør som åpnes. En må vite å gjenkjenne mulighet og gå for det, ellers lukkes mulighetsrommet. Jeg må ha en plan, men samtidig være åpen for å forfølge nye spor som oppstår spontant. Jeg forsøker å lytte til det som *vil* manes frem mellom oss. Og når jeg bruker passiv form her for «manes», så er det fordi det både

45 Peter Lamborn Wilson, *Pirate Utopias: moorish corsairs & european renegades* (New York: Autonomedia, 1995).

46 Dette diskuterer jeg nærmere i kapitlet *Vevkjerringa*.

47 Kairos og Kronos er gamle greske gammelt begrep som refererte til øyeblikk av ubestemt tid der alt hender, og da i fortid. Om jeg har forstått det riktig er Kairos en annen type tid, eller følelse av tid, enn Kronos. Kronos som er kvantitativ tid, sekvensiell og kronologisk. Kairos er mer kvalitativ i karakter. Det er den rette tiden for noe, og refererer til tid der noe spesielt hender. Kairos er et begrep fra retorikken, men utledes etterhvert til å ikke bare handle om taler, men generelt den rette tiden til å si eller gjøre noe, de kritiske øyeblikk som åpner seg for oss til å handle. Det er det jeg mener når jeg bruker begrepet.

omfatter meg selv og andre i det rommet jeg lytter i. Jeg lytter for å kunne gå i dialog med verkets vesen og spinner nett for å fange og forme det i. Jeg komponerer hele veien med lydhørhet for det som manes frem. Det er min rolle som kunstnerisk leder å skape grobunn for *communitas* og å drive verdensskapelsen videre gjennom det. På den måten styrkes følelsen av eierskap og agens for alle kunstnerisk medvirkende og kreative utøvere, og verden som oppstår gjennom prosessen vil på den måten tilhøre alle.

Komposisjonsprosessen ligger til grunn for å sette i bevegelse både *communitas* og drive verdensskapelse videre gjennom det, og jeg skaper sceniske verk gjennom nettopp dette. Det å være auteur er for meg å være i dialog med verkets vesen og vilje helt fra de første ideene og trådene dukker opp, ofte flere år før selve prøveprosessen. Selv om alle kan ha tilgang på opplevelsen av det som manes frem, og det som dyrkes mellom oss, er det min dialog, med det jeg opplever som verkets egen vilje, som driver komposisjonen, som setter i gang ulike kunstneriske samarbeid og prøveprosesser. Gjennom handling påkalles,<sup>48</sup> inviteres og manifesteres verkets vesen gjennom oss og vil etter hvert kunne oppleves som selvstendig eksistens, som jeg velger å beskrive med begrepet *egregor*. Dette vil være mer eller mindre merkbart for de medvirkende ut i fra hva de lytter etter. *Egregor* (også stavet *egregore*; fra fransk *égrégor*, fra gammelgresk *ἐγρήγορος*, *egrēgoros* “wakeful”) er et okkult konsept som representerer en distinkt ikkefysisk entitet som oppstår fra et kollektiv.<sup>49, 50, 51</sup> Dette kommer jeg tilbake til i

48 Påkalles i betydningen å invitere inn i kropp og sinn og/ eller i rom, struktur, ide. Her slår jeg sammen bruken av ordene *invokasjon* og *evokasjon* som får ulike fasetter i ulike felt, og som forvirrende nok brukes om hverandre i okkult/esoterisk diskurs, så jeg bruker påkalle som et samlende begrep for flere fenomen som kan knyttes til å invitere eller få frem krefter som kan bebo både en selv, strukturer og sammenhenger avhengig av hva man retter seg mot.

49 «Egregore» i *Wikipedia* på [wikipedia.org](http://wikipedia.org), 06.01.2020. Historisk har konseptet referert til englevesen (*angelic beings*) eller våkere (*watchers*) og de spesifikke ritual og praksiser som assosieres med dem i den Enokianske tradisjonen. I moderne utgave har konseptet vist til psykisk manifestasjon, eller tankeform (*thought form*) som oppstår når en gruppe deler felles motivasjon og både skapes av og består av, samt påvirker gruppens tanker. Det symbiotiske forholdet mellom en *egregore* og dens gruppe har mer nylig også blitt sammenlignet det ikke-okkulte konseptet *konsern* (*corporation*) som en juridisk person eller enhet, og konseptet *meme*.

50 Mark Stavish, *Egregores: The Occult Entities That Watch over Human Destiny* (New York: Inner Traditions, 2018), 3. Mark Stavish, forfatter og autoritet på vestlige spirituelle tradisjoner, og forskningsleder for Institute for Hermetic Studies, at det finnes en eldre definisjon som er mer skremmende der *egregoren* er mer enn en autonom entitet skapt av og som påvirker tankene til en gruppe mennesker, men er «the home or the conduit for a specific psychic intelligence of a nonhuman nature connecting the invisible dimensions with the material world in which we live».

51 *Ibid.*, 40. I forhold til deres objektive, autonome eller halv-autonome eksistens, er de skapt av menneskets vilje, forestillingsevne (*imagination*)

*Vevkjerringa.* Mark Stavish undersøker i boka *Egregores*, egregorens historie fra oldtiden til i dag, og ser på hvordan de skapes, opprettholdes, rettes mot (fokuseres) og ødelegges.

One of most important but little-known concepts of Western occultism is that of the egregore, an autonomous psychic entity created by a collective group mind. An egregore is sustained by belief, ritual, and sacrifice and relies upon the devotion of a group of people, from a small coven to an entire nation, for its existence. An egregore that receives enough sustenance can take on a life of its own, becoming an independent deity with powers its believers can use to further their own spiritual advancement and material desires.<sup>52</sup>

Det er verkenes indre liv som interesserer meg, like mye som den ytre formen. I dette er jeg opptatt av å samvirke med utøverne og de kunstnerisk medvirkende. Jeg skaper med og gjennom de som er med, og som driver av prosessen søker jeg å koble oss på. Jeg leter etter veier og undersøker hvordan jeg kan koble de skapende og utøvende medvirkende på verket i emning, og mane det videre frem gjennom dem. Påkoblingen må være reell og involvere kropp og sinn gjennom erfaring av andre rom, tilstander og kvaliteter. Erfaringens verdi ligger i at materialet som dukker opp gjennom denne måten å jobbe på, involverer det underbevisste, og dermed forblir materialet delvis et mysterium, samtidig som det har en klarfølt, tydelig indre logikk. Det gir mening og grobunn for entusiasme i både det skapende og utøvende øyeblikket. Det kan oppleves fra de medvirkendes synspunkt som at ting bare skjer av seg selv i en slik prosess fordi den oppleves som fri. Som auteur setter jeg ting i bevegelse og gjennom de medvirkende manifesteres ideer. Det materialet som oppstår på denne måten er mer overraskende og komplekst enn jeg bevisst eller alene kunne ha bestemt. Jeg inviterer materialet til å formes gjennom den kollektive prosessen.

Jeg leder altså to bevegelser samtidig, der den ene rettes mot formingen av kollektivet og den andre retter seg mot komposisjonen av verket. Sistnevnte er en ensom skapelse, en komposisjonsprosess som jeg driver og leder fra dets spede begynnelse til ferdig verk. Begge er dialoger og innebærer stor grad av lytting, en lytting som rettes både mot det konkrete og det som er i emning. Det

og kollektiv eller individuell projeksjon, men de kan samtidig få objektiv eksistens. Og blir da en kraft helt eller delvis uavhengig av den subjektive bevisstheten som fostret dem, skriver Stavish.

52 Greg Kaminsky, «Mark Stavish,» <https://occultofpersonality.net/mark-stavish/>. Hentet 14.06.2020.

flytende, det som er i oss og mellom oss i relasjon til rom, tid og ideer. Og det er dialogen dette innebærer som gjennom påkalling, invitasjon og lytting, forhandling og åpenhet for endring driver skapelsen av verket fremover. Dette kaller jeg lyttepraksis.

Det å kommunisere med naturen og kreftene rundt oss har vært en del av menneskenes samfunn og psyke så langt tilbake man kan finne spor av mennesker, lenge før ideen om det underbevisste ble konstruert. Det underbevisste er likevel et godt begrep for å forklare fenomen i den menneskelige psyke. Kjært barn har mange navn. Selv om det finnes motsetninger og uenighet rundt hvor langt inn i virkeligheten kommunikasjon gjennom andre kanaler enn det bevisste sinnet strekker seg, vil det å behandle denne kommunikasjonen alvorlig som en kilde til innsikt og inspirasjon, tillate oss å gå forbi den rasjonelle forståelsen av mening. Dette er en samtale som tar i bruk sinnets tilbøyelighet til fremstilling av mening gjennom symbol og bilde, gjennom helt andre kanaler enn det rasjonelle og kausale,<sup>53</sup> inn i andre typer logikker og meningsbyggende relasjoner med omverdenen.

Jeg mener at det er beslektede og delvis overlappende områder mellom skapende og utøvende kunst og magiske praksiser ettersom det er i praksis effekten utløses. Gjennom forarbeid og forberedelse bygges lag på lag av mening som utløses i utførelsen. Det handler om å være åpen for kommunikasjon og lytte på ulike måter til både det forestilte og det konkrete og å lytte til stedet, til situasjonen, til handlingen, men også til samstemmighet mellom handlingen som utføres i øyeblikket og ideen om den. Og der områdene sammenfaller, handler det også om å kunne skape og gjenkjenne kraft og effekt i det man gjør. Det er en lytting som tar på alvor det som gir gjenklang i form av mening og påkobling, og benytter det. Kraften dette materialet har i seg gir sterkere effekt og overføringsverdi, i forhold til en mottager når det springer ut fra samstemmighet mellom det følte, det forestilte, det mente, hos den som utøver handlingen. Jeg lytter til de erfaringer, sammenhenger og situasjoner som får de medvirkende til å våkne, i møte med materialet, både det som foreligger i starten av prøveprosessen og det som utvikles.

Dette materialet har en iboende kraft. Og det er bærekraftig i gjentakelsen av materialet. Jeg lytter til materialet og skaper en vev av vibrerende sammenhenger gjennom komposisjonen som hele tiden driver prosessen. Det er nødvendig for at verket skal få liv og ikke bare fremstille form, men mates av å spilles, akkurat som en egregor mates av oppmerksomhet og innsats. Egregorer skapes

53 Tendensen til å mistenke at ting hender i verden som følge av materielle fenomener og forklare dem på denne måten.



som følge av psykisk og emosjonell tilknytning til et prosjekt, en ide eller en gruppe, og oppstår som oftest ubevisst. De næres av følelser og det som gir retning til og definerer våre handlinger, altså jo mer man bryr seg om noe, jo mer kraft får det. Det man elsker høyest er der man finner den største konsentrasjonen av energi (livsenergi) og kraft (magisk kraft). Det vi er i samband med på denne måten, både påvirker og påvirkes av oss.

Jeg jobber i skjæringspunktet mellom det pragmatiske og det mystiske. Min teaterskapende praksis kan sees som en form for magisk praksis i spennet mellom å finne og finne på, og sammenvevingen utforskes kunstnerisk. Den sterke underholdningsverdien og de meningsbyggende egenskapene som gir seg til kjenne gjennom alle disse andre måtene å være i verden på, må understrekes. Jeg jobber med en inderlig innstilling og ikke en avstandstaging eller posisjonering i forhold til opplevelsen eller erfaringsgrunnlaget som dyrkes frem.

Man kan gjennom transetilstander, andre logikker enn kausal sammenheng og erfaring av liminale rom gå forbi begrensningene som tilhører det som vanligvis regnes som objektivt sant i levd liv, og formidle fra et utall andre posisjoner og steder gjennom opplevelser som inntreffer gjennom forestillingsevne. Det er ikke alltid man i dagligtale skiller mellom fantasi og forestillingsevne. Jeg bruker ordet forestillingsevne som en oversettelse av *imagination* der man på engelsk skiller mellom *fantasy* og *imagination*. I alkymi og okkulte tradisjoner, samt deler av det psykoanalytiske landskapet, er forestillingsevne noe annet enn dagdrømmer. Forestillingsevne sees som å ha virkelig effekt på psyken og på den virkelige verden, og innen alkymistiske tradisjoner er det er viktig arbeide å skille fantasi fra forestillingsevne, fordi virkelig forestillingsevne (*true imagination*) har en dybde og kraft som fantasi ikke har. Både Boehme og Paracelsus mente at fantasi skapte illusjon og «folly», mens *imagination* frigjør og heler.<sup>54</sup> Jungiansk psykoanalytiker og forfatter Jeffrey Raff<sup>55</sup> skriver om Jungs metode for individuasjon, i kapittelet om the alchemical imagination, at Jungs studier av det han kaller aktiv forestillingsevne (*active imagination*)<sup>56</sup> ledet ham til å studere flere alkymister som hadde skrevet om dette, og at dette var til stor inspirasjon for Jung.

Felles for alle teknikker jeg har latt meg inspirere av og formet videre gjennom egen praksis, er troen på forestillingsevnen som et kraftfullt verktøy, og inneholder teknikker for å utvikle og styrke

dens kraft og fokus som skapende verktøy. Forestillingsevnen som både er mottagelig og aktiv av natur, kan forklares enkelt som en blanding av lyttende mottak og fokusert sending, fokusering av vilje og ideer. Kombinasjonen gir mulighet for forhandling som er fruktbart for meg i komposisjon, gjennom hele prosessen, og kan være viktige verktøy i skapende og utøvende virksomhet generelt.

Dersom man tar på alvorlig det man finner på, og forholder seg til det som ekte og relevant, vil det kunne virke på samme måte som materialet som kommer med sterk iboende mening allerede. Det arbeides da aktivt med forestillingsevnen, og skillet mellom å finne (det som virker dukke opp «av seg selv») og finne på (det man bygger gjennom forestillingsevne) er ikke så stort som man først kunne tro. Man må gå i dialog med både det som blir funnet og det som blir funnet på, også lenge materialet vibrerer mening er det også virkelige verdier i det.

Forestillingsevne kan være et verktøy for å lytte, skape og endre gjennom å kommunisere med det underbevisste og usynlige verdener. Man må spørre for å få svar. Handling er en måte å kommunisere på, og det kan være gjennom et ritual eller annen stilisert eller fokusert aktivitet. Svaret kan komme langt senere. Og en må vente på svar. En kan ikke tvinge det frem. Å ville og vente. Svar kan komme i form av plutselig innsikt og inspirasjon. Poeten Rainer Maria Rilke<sup>57</sup> søkte etter sigende hele livet etter å komme i en posisjon der han kunne virke som skapelsens bevissthet (*the consciousness of creation*), og i februar 1922 virker det som om han klarte det, da han i to perioder skrev alle 55 sonettene i *Sonnets to Orpheus* og halvparten av de ti *Duino Elegies* som kom til ham som lyn fra klar himmel.<sup>58</sup>

Svar kan også komme som opplevelsen av synkronitet (*synchronicity*). Synkronitet er en annen måte å betegne merkelige sammenreff, eller meningsfylte tilfeldigheter på. Det er følelsen av at ting henger sammen. Den går utover ren tilfeldighet, og det er noe man kan tillate seg i kunstneriske prosesser. Man kan godta at svar kommer ut av det blå ved at bøker lander på den rette siden, at en fremmed sier akkurat det du trengte å høre, at du møter noen som tilfeldigvis vet hvor du kan finne det du leter etter, selv om du aldri engang har hørt om det før. Dette er velkjent for alle som har vært i en skapende prosess, vil jeg tro, men jeg nevner det likevel fordi begrepene er klargjørende, og fordi denne typen sammenheng

54 Jeffrey Raff, *Jung and the Alchemical Imagination* (York Beach: Nicolas-Hays, 2000), 39-79

55 Jeffrey Raff (1946-).

56 Raff, *Jung and the Alchemical Imagination*, 19.

57 René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke (1875-1926), bedre kjent som Rainer Maria Rilke. Tysk poet. Hans verk karakteriseres ofte som mystiske.

58 Peter Malekin og Ralph Yarrow, *Consciousness, literature and theatre: theory and beyond* (Basingstoke: Macmillan, 1997), 89.

ikke akkurat oppmuntres i en avfortryllet<sup>59</sup> verden der kausal logikk fremheves som det eneste legitimit meningsbærende. For eksterne observatører kan det virke som ren tilfeldighet, men for den som opplever meningsfylt sammenheng, har det betydning til tross for at den kausale årsakssammenhengen er fraværende, fordi elementer i den indre verden (minner og nåværende tanker) kombineres med den ytre verden (hendelser).

Colin Wilson<sup>60</sup> refererer til meningsfylte sammentreff (*coincidence*) og mener at det ikke tilstrekkelig dekker det opplevde fenomenet synkronitet.<sup>61</sup> Synkronitet kan ofte avfeies med at det er menneskesinnets bekræftelsestendens, at man naturlig legger merke til forbindelser og sammenhenger. Men det betyr for meg at vi har en evne til å se, finne og skape mønster og sammenheng, som kan dyrkes i kunstnerisk sammenheng som en annen måte å bygge mening på. På samme måte som hendelser kan knyttes sammen kausalt, kan også hendelser uten kausal forklaring knyttes til mening.

Freud i sin artikkel fra 1919, «Das Unheimliche»,<sup>62</sup> og Jung i sine skrifter, ser tilsynelatende paranormale hendelser som å styres av samme type lover som drømmer, nevrotiske symptom og ubevisste prosesser generelt, skriver forfatter Robert Anton Wilson<sup>63</sup> i boka *Coincidence*.<sup>64</sup>

The “paranormal” aspect of the synchronicities we shall be studying can be “explained” in various ways, including the Fundamentalist Materialist’s favorite non-explanation or pseudo-explanation, “mere coincidence” [...] As the psychiatrist Jan Ehrenwald wrote in *New Dimensions of Deep Analysis*, the so called paranormal is very normal.<sup>65</sup>

I informasjonen en hele tiden mottar fra seg selv og omverden, er det bare en brøkdel som oppfattes bevisst. Det er ikke bare det underbevisste, men også kroppen selv som kommuniserer direkte gjennom smerter, blokkeringer, følelser av lyst eller motstand, og intuisjon som baserer seg på erfaringen av å være i verden.

59 Jeg kommer tilbake til begrepet og forklarer det mer inngående i løpet av dette kapittelet, men kort beskrevet står det for følelsen av at mystikk og irrasjonalitet forlater kulturen til fordel for fornuften etter opplysningstiden.

60 Colin Wilson (1931-2013) engelsk skribent, filosof og romanforfatter.

61 Colin Wilson, *The Occult* (London: Watkins, 2003), 59.

62 Freud, *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur* (Frankfurt: Fischer, 1963).

63 Robert Anton Wilson (1932-2007), amerikansk forfatter, psykolog, filosof, framtidsforsker og konspirasjonsforsker.

64 Robert Anton Wilson, *Coincidence: A Head Test* (Tempe, Arizona: New Falcon Publications, 1988), 6.

65 Ibid.

Erfaringen av å være i verden kan også være traumatisk, så man må spore fornemmelsene tilbake til den opprinnelige erfaringen for å se om impulsene den gir, er nyttige i situasjonen man står i det kunstneriske arbeidet, fordi de kan både blinde og opplyse. Man kan lære å gjenkjenne subtile forskjeller i fornemmelser. Selv om fornemmelsene er distinkte, og de har forskjellige årsaker, kan de være lett sammenblandbare og kan forveksles. For eksempel vil frykt sette seg i kroppen på en måte som ligner magefølelse, men om frykten er skapt av stress, vil den kjennes annerledes enn den som er skapt av intuisjon. Det er en stor oppgave å spore fornemmelser som ikke alltid er like lett å forstå eller forfølge. Og i denne sporingen som også kan kalles en form for lytting, mister man fort tråden om man forsøker å kontrollere utfallet eller er uvillig til å akseptere det som kommer.

Det er det verdt å finne ut av, for å forbedre kommunikasjonen mellom alle de ulike lagene av bevissthet og akseptere at ulike lag av bevissthet og ulike deler av hjernen og kroppen kommuniserer med ulike språk. Man kan lære å finne veier i det indre landskapet av bilder, intuitive sammenhenger, stemmer og fornemmelser. Redusere mental støy for å oppnå lytting. Redusere frykt og engstelse og uro fra både innside og utside, for å bedre kunne oppfatte det som er rundt oss til enhver tid og se hva det peker mot, holde ut å se det, og hvor det leder hen og så arbeide i dialog med det.

For meg er det et poeng å ikke bli forført av de ulike tradisjonenes forklaringsmodeller, men å se gjennom dem til effektene og affektene, tendensene og prinsippene med en pragmatisk innstilling. I stedet for å ukritisk adoptere eksisterende former og dogmer oppøver lyttepraksis motstandskraft og gjør det lettere å stole på sin egen kunstneriske vilje, slik at den kunstneriske veien blir egenartet og klar.

Andre typer logikker oppstår gjennom en slik undersøkende prosess, og disse brukes i komposisjonen av verkene. Samtidig informerer disse logikkene, som da er iboende i materialet som dukker opp, relasjoner både mellom utøverne og igjen deres relasjon til verket. Disse nye utgangspunktene for samhandling som skapes, vil utøveren kunne påvirkes av og påvirke, bevisst og ubevisst, både i materialskapende prosess og gjennom det ferdige verket som i beste fall blir et *sted*.

For meg er det nemlig forskjell på et *stykke* og et *sted*, og det kommer jeg tilbake til i *Rottråder*. Det handler ikke bare om utøverteknikk, men om hvordan man går til verks for å skape selve

grunnlaget for det sceniske materialet, både i samhandling med andre og alene.

Når det forestilte blir en del av det erfarte, blir det viktig og virkelig for oss. Her er forestillingsevne forstått som en evne som strekker seg forbi det man ser på som fantasi, og blir et hovedverktøy for å skape erfaring i kombinasjon med handling. På et eller flere plan skapes en verden mellom og gjennom de medvirkende. Kanskje spesielt utøverne eller de som inkluderes i utøvende praksis i prøveprosessen. Derfor inkluderer jeg helst så tidlig som mulig alle de kunstnerisk medvirkende i prøverommet.

Jeg bruker tro som et fleksibelt verktøy og ikke et dogme eller en forutsetning, og introduserer dette tidlig i prosessen. Det er effekten av å tro jeg er ute etter. Evnen til å tro på noe en dag, og på noe helt annet neste dag, og å være åpen for effekten av det man gjør.

Det er jo på ingen måte nytt i verken teater eller kunstsammenheng å hente informasjon fra det underbevisste og åndelige, og en lang rekke kunstnere har gjennom tidene også aktivt forholdt seg til det magiske, åndelige, okkulte, animistiske, rituelle og religiøse.

*Store norske leksikon* definerer transe som «... en søvnlignende, halvbevisst eller ubevisst tilstand med nedsatt påvirkelighet for inntrykk, reduksjon av realitetssans og nedsatt viljekontroll», og at «Religiøse og følelsesmessig betonte transe kalles ekstase.» Når jeg ser på etymologien til ordet er det norske ordet transe kommet via engelsk *trance*, fra fransk *sir* “stivne av skrekk”, til latin *transire* «gå over, overskride». Transetilstander og visualiseringsteknikker fra vestlige magiske tradisjoner speiles av andre kulturers tradisjoner og åpner for en bred forståelse for begrepet fra visualisering og meditasjon til flyttilstander og besettelse. Transebegrepet i det jeg skriver om, omfatter hele spekteret av tilstander som å være besatt til å forestille seg noe og til å være helt til stede i øyeblikket—sistnevnte er en type flyttilstand som ofte kan oppstå i teateret når dynamikken og rytmen i det man gjør, og i samspillet, er på sitt beste—og der det underbevisste også tar over i varierende grad, og man glemmer seg selv. Det er et spenn mellom å oppleve fullstendig flyt i spill, og å forsvinne fullstendig inn i opplevelsen av å tas over av «noe», som sikkert kan forklares som ulike grader av transe eller besettelse. Jeg har selv opplevd, når jeg har gått av scenen, å ikke vite hva jeg har gjort på scenen annet enn at det opplevdes «perfekt» og som en «*peak*» opplevelse—en ren tilstand av flyt. Jeg har vært så i øyeblikket at jeg ikke har noe

minne om hva som har skjedd utover følelsen av det. Det kan oppstå både i prosess og i spillingen av verk.

I verket legger jeg merke til at det rytmisk-dynamiske i komposisjonen legger til rette for å havne i en type transe eller flyttilstand som spiller. Det finnes som sagt mange typer transetilstander, og jeg oppfatter også mine strukturer som rituelle med sine sammenflettende, fortellende, visuelle, relasjonelle, dynamiske og musikalske lag, der verkets rytme skapes av kombinasjonen av detaljene gjennom komposisjonen. Dette kan åpne for en type transetilstand i spill der vi flyter på det rytmisk-dynamiske gjennom å respektere detaljer i relasjon til bevegelse, samspill og hendelser. Det er en måte komposisjonen hjelper til med å åpne for det andre livet og gir det kraft, fordi man holdes og holdes oppe av det.

Tilstander som dette er formative opplevelser for meg. Det er mitt andre liv. Jeg får nye hjem gjennom denne teaterskapende praksisen som for meg er virkelighetsutvidende, og det virker som om det har den effekten på både utøvere og kunstnerisk medvirkende, og tilskuere, i ulik grad. Det er ikke en lek, men jeg bruker lekenhet til å finne veier inn til disse andre stedene i virkeligheten der vi lever ut andre liv. Som karnevalet, som ikke er til for å betraktes, men leves. Det er altså ikke bare teateret i seg selv som er viktig, men hva teateret kan gjøre med vår virkelighetsforståelse og følelsen av å være i virkeligheten. Det gjelder å muliggjøre et fellesskap og manifestere flere dimensjoner i tilværelsen. Skape et fellesskap som gjennom sine erfaringer havner i dette «andre livet», mer enn å nøye seg med å representere eller vise til. Det må være noe der som trekker oss, noe vi behøver, noe som glir mer over i ritual enn i representasjon, ettersom ritualen tar sikte på å åpne virkelige rom fremfor å peke mot dem.

Jeg ønsker å skape verk som går forbi hverdagen og konsensus virkelighetens begrensninger, og som oppleves som autentiske. Autentisk her forstått som en intimitet og identifikasjon med materialet som stammer fra gjennomlevd erfaring. Jeg bruker kunst som strategi for å skape mellommenneskelige rom, og til å bygge irrasjonelle strukturer som blir alternative midlertidige virkeligheter der en kan leve. Dette gjelder i første rekke for utøverne i utføringen av verket, men også for alle skapende og utøvende medvirkende gjennom prosessen. Det som kalles frem blir en type rom som ligner et sted vi kan trå inn i, eller en organisme man kan bli en del av, fra et hvilket som helst tid/rom/ punkt, når egregoren først er skapt. Et sted (eller tankekatedral) man også kan nå i ettertid uavhengig av selve verket. Det blir som virkelige

steder, som både er sterke på grunn av selve stedet som oppstår, men også på grunn av hendelser og sterke følelser knyttet til det. Som barndommens feriested blir det en del av en. Selv om det ikke lenger er fysisk tilgjengelig, vil en alltid ha tilgang på summen av det var. Det er det jeg mener med virkelighetsutvidende.

Performanceteoretikere ser ritual som forestilling. Brit Solli skriver i *Seid*<sup>66</sup> om performanceteori:

Performanceteoretikerne forstår og fortolker ritualen som en forestilling presentert foran et deltagende og/eller passivt publikum. Hvis hensikten med en «performance» er å ha virkning utover å underholde, så er forestillingen et ritual. Aktørene ikke bare opptrer, de «inntrer» i en annen sammenheng enn tilskuere som ikke deltar i forestillingen. Noen tilskuere kan ha en rolle, eksempelvis som sangere eller pådrivere.<sup>67</sup>

Men hva med forestilling som ritual? Min praksis søker å åpne denne typen rom i virkeligheten for å leve der. Det er ikke nok å representere eller vise til en type rom, eller vise til noe flyktig som ikke lenger rommes i verket.

I boka *Researching paganism*<sup>68</sup> skriver Andy Letcher<sup>69</sup> i kapitlet «Bardism and the performance of paganism» om den problematiske bruken av ordet performance i relasjon til ritual: «The term “performance” has several meanings, but the typical connotation of “pretence” or “make-believe” is what is problematic here: Pagans do not believe that what they do is pretend, but that the alternative realities with which they interact are “real, very real indeed”».<sup>70</sup> De som utøver sin tro og/eller sin virkelighet «spiller» ikke, de later ikke som, og selv når de gjør det, mener de det de gjør. Det er en problematisering som ofte dukker opp når forskjellen mellom teater og ritual skal belyses. Letcher peker på at tendensen til å universalisere all menneskelig aktivitet som performance, hindrer en korrekt gjengivelse av hvordan de fleste kulturer ser viktige forskjeller mellom ritual og andre typer aktiviteter. Begrepet har mange mulige meninger, men de typiske konnotasjonene er «å late som» («pretence» eller «make-believe»). I den grad de later som, er det for å oppnå effekter. Jeg ser en utbredt misforståelse i denne

66 Brit Solli, *Seid: myter, sjamanisme og kjønn i vikingenes tid* (Oslo: Pax, 2002).

67 Ibid., 83.

68 Andy Letcher, «Bardism and the performance of paganism,» i *Researching paganism*, red. Jenny Blain, Douglas Ezzy, og Graham Harvey (Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2004), 19.

69 Andy Letcher, britisk forfatter, pedagog, musiker og spesialist på religions-spørsmål og økopaganisme.

70 Letcher, «Bardism and the performance of paganism,» 17.

typen synspunkter som behandler teater på en overflattisk måte, og som ikke går i dybden av utøverens erfaring av å være i spill, på ulike måter og i ulike meningsskapende prosesser. Diskursen mangler rett og slett nyanserte innsideperspektiv fra den utøvende delen av teateret.

That scholars perceived an analogous relationship between ritual and Western theatre provided the hope that the “unknown other” could be explained by means of reference to something “known” in our own culture: in fact it is not at all clear that Western theatre is known (Szerzynski, personal communication).<sup>71</sup>

Det finnes mange former for teaterpraksis og mange gråsoner i forholdet til ritual. Jeg ser teateret som potensielt ritualmagisk, og min egen utøvende og skapende praksis innenfor teater som en form for (og utstrekning av) en hybrid kunstnerisk-magisk praksis. Kritikken mot teateret som spilt og ikke levd, mister sin brodd da.

Britt Solli i *Seid* skriver om performance-teoretikerne at de ikke har en *emisk* (sett fra innsiden), men en *etisk* (sett fra utsiden) innfallsvinkel til ritualer. Mangelen på et innsideperspektiv er noe jeg mener går igjen også i mange teaterteoretiske innfallsvinkler og dermed ikke får med seg hva teateret dypest sett gjør, bare hva det uttrykker, som i Cormac Powers *Presence in Play*.<sup>72</sup> Det tas ofte ikke hensyn til utøverens indre opplevelse, og hvordan dette påvirker utfallet. For å skape en definisjon eller et skille mellom ulike uttrykk og praksiser vil jeg definere min egen praksis på den måten som jeg opplever den *emisk*<sup>73</sup> og *fenomenologisk*.<sup>74</sup>

Jeg har respekt for teaterets rituelle potensial, og det kan være transformerende på uventede måter for alle involverte.

Ideen om det profesjonelle for en utøver reduseres ofte til å handle om å kunne arbeide like bra i hvilken som helst sammenheng og tematikk. For meg kan ikke det å være profesjonell

71 Jenny Blain, Douglas Ezzy, og Graham Harvey, red. *Researching paganism* (Walnut Creek: AltaMira Press, 2004), 17.

72 Cormac Power, *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre* (The Netherlands: Editions Rodopi, 2008).

73 En *emisk* synsvinkel innebærer at man ser kulturen eller et kulturelt system innenfra, og at man beskriver det på en måte som innbyggerne selv kjenner igjen og oppfatter som riktig. En *etisk* synsvinkel betyr at man ser kulturen eller systemet utenfra.

74 Kim Skjoldager-Nielsen, «Over the Threshold, Into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events» (Stockholm University, 2018), 122. “Phenomenology is a philosophical sub-discipline whose purpose might be summarised as the study of how phenomena appear to human consciousness, that is, with “the ways we experience things, [and] thus the meanings things have in our experience””

sidestilles med å kunne virke optimalt under alle forhold. Det tas for sjeldent virkelig hensyn til hva utøveren egentlig interesserer seg for eller ønsker med sitt virke, og for å sette det på spissen kan utøvere fort bli sett av institusjonene de tilhører, som talentfulle verktøy som kan gjøre hva som helst. Og at det er profesjonelt å kunne gjøre hva som helst med hvem som helst under alle mulige forhold. Men jeg mener det ikke er å ta utøveren på alvor. Når skuespillere som er trent i å lytte med hele sitt vesen til både den faktiske dynamikken og situasjonen i et rom, samtidig med den spilte, hindres i å gi uttrykk for det de opplever, eller det de opplever avfeies som irrelevant for arbeidet—oppstår en kognitiv dissonans. Jeg påstår at det leder til en uheldig villet blindhet i feltet der vi kollektivt går god for at teater ikke behøver involvere skuespilleren på et personlig plan utover det å skulle gjøre en god jobb. Det kan skape vakre estetikker og scenekunstneriske byggverk og relevante tematiske og moralske dypdykk, men det blir da et vakkert hus med ingen hjemme. Det blir ofte sett som godt nok så lenge stykket fungerer på alle andre plan enn påkoblingen Wav utøverne til verket. Men det merkes. Det er bare det at det merkes på en måte der mottageren ofte skylder på seg selv for å ikke «kjenne det». Det å skape og forsterke samstemmighet på flere plan heller enn å gjøre en god jobb, er ikke bare relevant, men også livsviktig for at den formen for øyeblikkskunst som scenekunsten er, kan ta vare på og styrke sin egenart. Scenekunst kan ha et utall effektive estetikker, men så lenge utøverne ikke er koblet på, er det et tomt byggverk, i mine øyne, og vil kunne lide av tilfeldige utbrudd av påkobling som et resultat av områder i stykket der den enkelte utøveren faktisk trives og blomstrer. Det vil da være tilfeldig. Jeg har opplevd at denne typen spontan påkobling sees som et premiss for selve teateret, at det er noe smått mystisk over det, at det oppleves som at det bare oppstår av seg selv her og der i verk, men jeg mener at dette absolutt ikke er tilfeldig, men et uttrykk for en manglende helhetlig påkoblingsjobb eller bevissthet om viktigheten av det. Vi burde streve etter å koble alle i verket til og på verket så fullstendig som mulig. Noen ganger skjer det spontant i møtet med materialet eller i forholdet mellom menneskene i en prosess, men jeg mener det er viktig å være klar over at det er noe man aktivt kan fremme.

For meg er det ikke en brukbar kvalitet i mitt arbeid å kunne jobbe med hvem som helst på alle måter og til alle tider, men jeg har dyp respekt for at skuespillere er vilt ulike som mennesker og dypest sett vil ulike ting, både med yrket sitt og teateret generelt.

Det er samklanger jeg går for i valg av medvirkende og utøvere. Dette kommer jeg tilbake til i *Vevkjerringa*. Jeg ønsker å oppmuntre utøverne til å ta vare på lytteevnen og gi uttrykk for det de kjenner til enhver tid, for å kunne jobbe med og ikke mot det. Jeg vil dyrke en lydhør innstilling og samtidig oppmuntre til ærlighet, en form for radikal ærlighet som krever mye av den enkelte.

Det vi får ut av å være med i en strikkedans eller okkult losje, er kun det vi virkelig vil med å bli med, skriver Mark Stavish.<sup>75</sup> Vi trenger å vite hvorfor vi deltar i utgangspunktet. Likesinnede tiltrekkes ikke bare gjennom tilfeldigheter, men gjennom nødvendighet, skriver han. Jeg ser etter spillere med sterkt nærvær og underliggende behov for å utvide hverdagen. Jeg går inn for å skape fellesskap. Gjenger. Sveise sammen. Være i verden, sammen på andre måter enn vi er i hverdagen. Gå en del av veien gjennom livet, reelt sett, og dermed ikke bare jobbe med ting som burde være viktige, men lytte til det som presenterer seg som faktisk viktig, uavhengig av om det tar seg ut eller ikke. Jeg leter etter andre som har et virkelig behov for disse «andre stedene» utenfor hverdagen, for å leve der, og som trakter etter dyp påkobling fordi de trenger det.

Jeg er klar over at det er en privilegert posisjon å kunne jobbe med å skape disse rommene. Men følelsen av overskridelse kan skapes på langt enklere måter også. Bare å spille Yatzy med familien på hytta kan være en overskridende opplevelse i det stemningen løftes, og deltagerne havner i flyt. Leken er et sentralt og nødvendig trekk ved menneskelivet, og noe som hele tiden omforhandler samfunn. Og jeg mener tiden er overmoden for å gi tilbake den respekt begrep som lek, intuisjon, følelse og barnlig glede og nysgjerrighet, fortjener. Man bør ikke undervurdere hva lek kan være, spesielt ikke når man går inn i det med alvor, som gir leken virkelighetsskapende kraft. Lek er altså en grunnleggende egenskap hos både mennesker og dyr, spesielt sosial lek ser ut til å være instinktiv og livsnødvendig. Johan Huizinga<sup>76</sup> i *Homo Ludens*<sup>77</sup> argumenterer for at lek ikke bare er en menneskelig egenskap og ikke bare er en del av kulturen, snarere er lek selve grunnlaget for kultur og språk, og den skaper åndelige relasjoner. For Huizinga er lek en uunnværlig kulturfunksjon. Ernst Gombrich<sup>78</sup> nevner den kvalitative forskjellen på at en hel gruppe mennesker går med alvor inn i den meningsbærende leken (ritual, barnelek, teater).

75 Stavish, *Egregores*, 96.

76 Johan Huizinga (1872-1945), nederlandsk historiker, professor og en av grunnleggerne av moderne kulturhistorie.

77 J. Huizinga, *Homo ludens : om kulturens opprinnelse i lek*, vol. U78, Gyldendals uglebøker (København: Gyldendal, 1963).

78 Ernst Gombrich (1909-2001), britisk kunsthistoriker og forfatter.

Han skriver at når leken omfatter også de voksne, blir det enda mer virkelig for den sosiale gruppen. Det blir virkelig når leken er total og omfatter alle.<sup>79</sup> Og det er den totale leken jeg arbeider med i prøveprosessen. Ved å innbefatte alle som til enhver tid er i rommet i selve leken, forsvinner utsideblikket som ellers blir til hinder for utfoldelse.

Jeg bruker terminologi fra ulike magiske praksiser ettersom de måtene å se på sammenfaller best med egen opplevelse av prosess og verk. Jeg referer til okkulte og esoteriske uttrykk uavhengig av om de samsvarer med vestlige psykologiske modeller og akademiske eller forskningsbaserte metoder og tradisjoner. Jeg gjør dette for å holde meg nær de kunstneriske røttene mine, og fordi dette landskapet best beskriver de opplevelser, effekter, stemninger, verktøy og hendelser jeg har erfart på min vei som skaper av «andre rom» og som utøver av tilstander som teateret muliggjør.

Ulike magiske tradisjoner har ulike mål, forklaringsmodeller og formål, men felles for dem alle er troen på at mennesket ikke er en øy, og at man gjennom å kombinere tanke med følelse kan skape og rette energi som vil påvirke verden utenfor, ikke bare i ens eget hode.

Jeg vil beskrive praksiser som beveger seg inn og ut av ulike virkelighetsforståelser, uten å unnskylde eller bortforklare for å få det til å passe inn i en såkalt avfortryllet verden.

Avfortryllingen av verden beskrives av Max Weber<sup>80</sup> som resultatet av modernisering og sekularisering. Denne prosessen har fordrevet magi og alt annet som forsøker å være mer enn de trangsynte begrensningene av nytteverdi, skriver teoretikeren Michael Löwy<sup>81</sup> i *Morning Star*.<sup>82</sup> Men skal vi tro Wouter J. Hanegraaff<sup>83</sup> i artikkelen «How magic survived in the disenchantment of the world»<sup>84</sup>, som jeg vil komme tilbake til i kapitlet *Rottråder*, er denne avfortryllingen kompatibel med det okkultes fortsatte

79 E. H. Gombrich, *the Story of Art*, 16 utg. (London: Phaidon, 2006), 41.

80 Maximilian Carl Emil Weber (1864-1929) tysk økonom og sosiolog. Han karakteriserer den moderne verden som en avfortryllet (disenchanted) verden. Avfortrylling er i filosofi og sosiologi verdens antatte tilstand som følge av eroderingen av religion og overtro med vitenskapens fremmarsj og opplysningstid. Max Weber har fått æren for å ha popularisert begrepet i en forelesning fra 1918.

81 Michael Löwy (1938-) fransk-brasiliansk marxists sosiolog og filosof.

82 Michael Löwy, *Morning star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia* (Austin: University of Texas Press, 2009).

83 Wouter J. Hanegraaff (f.1961), Professor ved universitetet i Amsterdam, History of Hermetic Philosophy and Related Currents, Faculty of Humanities, Department of Art, Religion and Culture. Han var også leder for the European Society for the Study of Western Esotericism (ESSWE) fra 2005 to 2013.

84 Wouter J. Hanegraaff, «How magic survived the disenchantment of the world,» *Religion* 33, no. 4 (2003).

levedyktighet i samtidens vestlige kultur. Magien er altså ikke borte, men må oppsøkes for å få øye på.

Man kan i dag forklare mye av effektene av magisk praksis med psykologiske modeller. Forsøket på å få disse virkelighetsforståelsene til å passe sammen kan gå fint frem til et visst punkt, men de behøver å forbli dissonante. Det kommer til et veiskille når det går over i tro. Det er ikke nødvendigvis mulig å rasjonelt forklare hvorfor eller hvordan man tror på noe, eller kjenner på noe. Alt kan ikke forklares rasjonelt. Men man kan snakke om hva det skaper i arbeidet, hva det beskytter, hva det tillater, hva det kroppsliggjør av kunnskap som gir gjenklang i de medvirkende, og spesielt i utøverne.

Jeg vil understreke at begrepene jeg bruker, er valgt for å kunne beskrive erfaring av praksis, ikke omvendt, og jeg har gått for det som samsvarer mest med opplevelse. Jeg bruker språk fra det esoteriske og okkulte, fordi det gir gjenklang i min forståelse av hva jeg holder på med, men også fordi det forsterker fristedet som en posisjon å tenke fra. Man kan hevde at kunstnerens posisjon alltid allerede er en magisk posisjon i det den søker endring i og av virkelighet eller på en eller annen måte forhandler med måter å være i verden på. Jeg føler selv jeg har blitt gitt løyve eller handlingsrom i kraft av å være kunstner. Løyve til å se og til å forholde meg til verden på en annen måte enn den hverdagslige. Og samtidig å være tro mot kunstnerisk frihet i utforskningen.

Forsker Monica Gagliano,<sup>85</sup> undersøker planters oppførsel, bevissthet og kommunikasjon. Gagliano gjør dette både gjennom tradisjonell forskning, og samtidig søker hun andre innfallsvinkler til innsikt gjennom urfolks samhandling med naturen og deres måter å engasjere verden rundt seg. Å lytte til og forhandle med det som ikke bruker vårt talespråk på denne måten kaller hun dyp lytting. «As the preconceived ideas and judgments we make about the other are abandoned, we are finally available to listen to our circumstances as they present themselves in each moment»<sup>86</sup> I Yale University podcasten «When we talk about animals»<sup>87</sup> forteller Gagliano om hvordan hun har fått mange tilbakemeldinger fra mennesker som føler at de, gjennom hennes banebrytende forskning, har fått løyve eller tillatelse til å gå i dialog med det

85 Monica Gagliano er førsteamanuensis og forsker på evolusjonær økologi. Hun er en foregangskvinne når det gjelder konseptet kognisjon hos planter, og har bidratt til å styrke diskursen rundt planters subjektivitet, deres evne til å føle og sanse.

86 Monica Gagliano, *Thus Spoke the Plant: A Remarkable Journey of Ground-breaking Scientific Discoveries and Personal Encounters with Plants* (Berkeley: North Atlantic Books, 2018).

87 «Monica Gagliano on plant intelligence and human imagination,» i *When We Talk About Animals*, red. (Yale Podcast Network, 2020).

som oppfattes på andre måter enn det rasjonelle når det gjelder planter. Å gi løyve til å bruke og undersøke og ta alvorlig denne typen informasjon. De har endelig følt at de kan legitimere og ha tillit til sin egen opplevelse av kommunikasjon med den «umælende» verden via det følte, antydninger, det klarsynte, det åpenbarte, det drømte, det som er satt i bevegelse og som vises gjennom glimt av opplevd mening.

Som innledning på refleksjonen har jeg inkludert et essay som ble publisert i Black Box teaters publikasjon høsten 2019.<sup>88</sup> Dette essayet setter stemningen for hva det er jeg vil gå videre inn på i refleksjonen i kapitlene som følger; *Rottråder*, *Vevkjerringa* og *Vevloddet*. Det andre essayet jeg har skrevet under stipendperioden er innarbeidet og omformet i kapitlet *Veven*, som ble publisert i sin opprinnelige form i *The International Journal of Aesthetics and Philosophy of Culture*.<sup>89</sup>

I *Rottråder* utredes begrepsbruk, da jeg bruker begreper som er lette å misforstå, og så går jeg over til å diskutere hvilke veier jeg har tatt for å hente inspirasjon og forme kunstnerisk praksis. Jeg vil vise hvordan dette bringer andre referanser til torgs enn de som ofte refereres til i teoretisering rundt teaterpraksis. Jeg går bevisst vekk fra teaterteori over til andre typer kilder som ligger nærmere folkemagiske praksiser og det esoteriske og okkulte i vestlig perspektiv. For dette bruker jeg det magiske som samlende begrep for ulike praksiser, et begrep jeg diskuterer og definerer i *Rottråder*. Alle de ulike praksisene jeg ser på, har i likhet med det utøvende og skapende scenekunstheltet, forestillingsevnen som sentralt verktøy. Jeg kommer ikke til å beskrive verken historiske linjer eller teknikker i detalj eller på systematisk måte. Jeg legger frem kunstneriske kilder i form av bevegelser, retninger og enkeltkunstnere som har vært viktige for å forme min forståelse. Disse kan sees samlet som røtter eller tråder i mitt arbeid.

Dette er ikke en avhandling og leder heller ikke mot beskrivelsen av et ferdig system eller en avsluttet metode, men en som fortsetter å være i prosess. Refleksjonen er et innblikk i kunstneriske prosesser mer enn en konklusjon, og derfor vil det heller ikke være en konklusjon til sist, ettersom metoden og dens utvikling også fortsetter. Refleksjonen vil inneholde foreløpige konklusjoner underveis. Jeg bruker gjentagelser som en måte å komme med nyanser på og utvikle tanker rundt egen praksis. Det vesentlige for meg som utøvende og skapende, er å gjøre rede for hva slags veier

som kan åpnes, og kanskje vil det inspirere andre til å finne sine egne veier i de landskap jeg skisserer.

I stipendperioden har jeg produsert flere små og store verk. Dokumentasjonen av forestillingen *Mare*<sup>90</sup> og dokumentasjon av det deltagerbaserte hendelsesforløpet *Vake*,<sup>91</sup> knyttet til denne refleksjonen og er det kunstneriske resultatet. Jeg har også skapt *Uår av Terje Vigen*<sup>92</sup> innenfor stipendiatperioden, og selv om det ikke presenteres som en del av det kunstneriske resultatet, vil jeg referere til det som relevant for å belyse de andre prosessene. *Mare* finnes som videodokumentasjon av forestillingen, og utgitt som dramatik på Forlaget Oktober<sup>93</sup>, og vil foreligge som pdf i forbindelse med det kunstneriske resultatet. Videodokumentasjonen av *Vake* er hentet fra en estetisk og konseptuelt litt annerledes kortversjon, filmet til filmskaper Mariken Halles prosjekt *Uteskolen* (arbeidstitel). Ettersom vakene er taushetsbelagt, er dette en snedig løsning. Lyddokumentasjon fra natrადiosendingene som ble produsert under originalvakene, RadioSeraf, og fra utvalgte deler av handlingen, er også en del av dokumentasjonen da dette er en del av verket som allerede har vært offentlig tilgjengelig gjennom strømming og FM-nett under *Vake*.

Dokumentasjon kan ikke endelig fange flere av de kvalitetene og affektiviteten jeg beskriver i refleksjonen, i det de tilhører øyeblikket og energien som utveksles mellom mennesker i reell tid og rom. Jeg håper at det, mellom dokumentasjonen og refleksjonen, likevel vil dukke opp konturene av disse kvalitetene, om enn i skyggeaktig form.

I Appendix I er det krediteringslister for alle verk som nevnes i refleksjonen, og i Appendix II er det litt mer utfyllende informasjon om det kunstneriske resultatet, forestillingene *Mare* og det deltagerbaserte immersive verket *Vake*. I krediteringslistene er det litt ulike konstallasjoner, men arbeidsmetoden jeg beskriver i refleksjonen er felles for alle verkene.

Jeg vil ikke nevne alle enkeltsammenhenger som workshops og seminarer og mesterlæring som jeg har deltatt på i løpet av forskingen. Innsiktene og erfaringene reflekteres bedre og bevares i sin fulle verdi i de kunstneriske verkene. I tillegg er taushetskultur en faktor. Formell eller uformell taushetskultur finner man i deler av både det magiske og det kunstneriske. Det kan være uttalt eller som en følt nødvendighet. Delvis er det for ikke å forflåte kunnskapen i det erfaringsbaserte. Og delvis fordi

88 Lisa Charlotte Baudouin Lie, «Labyrinth» i *Publikasjon 3* (Oslo: Black Box teater, Høst 2019).

89 «Caring for the Soul-The Other Life of the People,» *International Journal of Aesthetics and Philosophy of Culture* 2018, no. 3 (2019).

90 Filmet av Millimedia AS, kamera ved Ivar Mykland og Bjørn Kjetil Undheim, etterarbeid av Ivar Mykland.

91 Tilgjengelig gjennom KHiO's digitale arkiv KHIODA.

92 *Uår av Terje Vigen*, Trøndelag teater og Nordland teater, 2017. Se Appendix I.

93 Lisa Charlotte Baudouin Lie *Mare* (Oslo: Forlaget Oktober, 2022).

ikke alt er formålstjenlig å dele. Det å dele beveggrunner og ideer med feil person eller på feil tidspunkt kan drepe lyst og mening, fremfor å bevare kraft. Idealet om gjennomsiktighet og utgreiing av kunstneriske prosesser er i så måte et paradoks i kunstnerisk forskning. Og kan i verste fall være kontraproduktivt eller direkte skadelig for den enkelte kunstneren. Dette er det viktig å være lydhør ovenfor og respektere, for det er ikke alle deler av et verk eller en prosess som har godt av å åpnes opp for diskusjon. Andres blikk og meninger vil uunngåelig farge struktur og materiale. Det er sårbare prosesser det er snakk om, og dem er det kraft i, og ikke alle prosesser, innsikter eller metoder trenger å uttales, spesielt dypt personlige drivkrefter. Gråsoner er også noe som kan være fruktbart å la være i fred, når det kommer til samarbeid, og å la alle ha sin egen versjon av det som skjer, der utredning ikke er nødvendig. Taushetskulturen ser jeg som beskyttende retningslinjer, og jeg har som intensjon å dele kun det som er fruktbart for meg å dele.

Jeg opplever som tilskuer at det ofte mangler en dimensjon ved teateret som handler om at det blir en tom form eller en snedig kamuflert tomhet. Mens de teateropplevelser som er referansepunkter for meg, er virkelighetsutvidende mulighetsrom der jeg opplever å påkobles. Noe som er viktig for aktørene på scenen. De holder faktisk på med noe viktig eller virkelig og lystbetont og dypt alvorlig, men de representerer ikke bare noe didaktisk, de er ikke bare virtuose, de lever det, de gjennomlever det for sin egen del. Like mye som for min. Kanskje mer. De involverer meg ved å invitere blikket mitt som tilskuer. Men det er deres rom. Det er tydelig at de trenger det. Det åpner noe virkelig i verden for meg som går langt forbi snedig tenkt form og fiffig påstand. Langt utover det didaktiske potensialet i teateret. Det forevisende. Det dialogiske. Noe mye råere. Kanskje eldre. I hvert fall noe jeg opplever jeg har et stort behov for.

For å nå den typen tilstand eller åpne den typen rom må påkoblingen i prosess gå langt forbi ønsket om å være en dyktig utøver eller å ha det trivelig på jobb, som så klart også kan skape følelse av sammenheng og mening, men jeg mener en type liminalitet som går forbi dette, og som krever evne og vilje til å stå i det utrygge sammen og å ta risiko. Og å kunne møtes i dette underveis i prosessen, som kombinerer både ensomme prosesser og samvirkning og samklanger for å dyrke frem materiale, og som skaper dette andre livet eller karnevalsdimensjonen. Det emosjonelle frirommet som komposisjonen hele tiden, samtidig, mater og

springer ut fra, kan kalles temporære meningsskapende felleskap, som bygger noe som gir mening for de involverte.

Jeg har lagt merke til gjennom min utforskning av ulike åndelige teknikker at kjennskap til hvilke transcendent effekter og liminale kvaliteter teater har i seg, gjør at jeg ikke umiddelbart kjøper forklaringsmodellene, som de sterke opplevelsene kommer med i enhver tradisjon. Både laiv<sup>94</sup> og teaterprosesser skaper grunnlag for spontane innsikter og mellommenneskelige rom som oppleves formative og sterkt meningsbyggende og potensielt endrende, og egentlig alle former for deltagende *immersive*<sup>95</sup> ritual og prosesser har muligheten i seg. Det kan oppstå spontant, men også brukes til å manipulere mennesker og hendelser, på godt og ondt, og skapelsen av grupper på den typen opplevelser kan fort bli sektaktige og henfalle til dogmatisme. Om man ikke har opplevd å være i liminale tilstander med de sterke affektive og transformerende kvaliteter det kan ha i ikke åndelige eller sekulære sammenhenger, vil man kanskje overrumples og få behov for en forklaringsmodell. For meg er det nok at denne menneskelige kapasiteten finnes, både for å skape sterke liminale mellommenneskelige og transformerende rom gjennom praksis, og benytte den mytespinnende tendensen i menneskehjernen som noe fruktbart i kulturen. Teater har en kapasitet for transformasjon og transcendens. For de kjente okkultistene Aleister Crowley<sup>96</sup> og Gerald Gardner<sup>97</sup> som tok i bruk det teatrale som verktøy på ulike måter, kan magiske ritualer «[...] allow the magician or witch to directly experience divine or spiritual energy».<sup>98</sup>

Forberedelse i denne praksisen innebærer noe helt annet enn analyse som har preget teateret i moderne tid.

Og her begynner min utforskning av hva dette andre er og hvordan det oppstår og med hvilke forutsetninger i mitt arbeid. Det handler om å ikke bare jobbe med uttrykket, men også uttrykkets røtter—og da røtter som går langt forbi den sceniske situasjonen inn i det virkelige livet.

94 LARP—Live action roleplaying, på norsk Laiv eller levende rollespill er en form for improvisert dramatisering der det normalt ikke finnes tilskuere, bare deltagere som spiller roller gjennom spilllets varighet.

95 Immersive kan oversettes med atomfattende totalopplevelse, at man fullstendig nedsenkes i en situasjon eller verden som kan være virkelig eller fiksjonell.

96 Aleister Crowley (1875-1947) britisk okkultist, magiker, forfatter og poet, mystiker og seremoniell magiker. Grunnlegger av religionen Thelema og medgrunnlegger av den esoteriske ordenen AA. og ble leder for en annen esoterisk orden Ordo Templi Orientis (O.T.O), der han reformulerte prinsippene i tråd med Thelema.

97 Gerald Gardner (1884-1964), britisk, regnes som grunnleggeren av Wicca.

98 Edmund B. Lingan, *The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 6.



*Blue Motell* (2014)







*Mare* (2019)







## Rottråder

Jeg har bevisst søkt etter tradisjoner som jeg tilhører kulturelt eller har tilgang på gjennom min plassering i verden. Dette for å oppnå størst mulig grad av indre og ytre samstemmighet i og gjennom erfaringene jeg gjør meg. Det er kraft i følelsen av å tilhøre og å ha rett til å videreføre en tradisjon, selv om det blir mer eller mindre en konstruksjon i seg selv. Men følelsen av kobling og tilhørighet blir viktig. Og det er jo nettopp kraften i ting jeg søker. Det som har størst mulig effekt. Der jeg har gått inn og undersøkt fjernere tradisjoner er det som en speiling og for å fylle hull som oppstår av tidens tann gjennom mange hundre år med undertrykkelse av tradisjon og tenkemåter som tross alt fremdeles lever, om enn under radaren. Den skandinaviske trolldomstradisjonen<sup>1</sup> (og da inkluderer jeg Finland og Island) har overlevd gjennom å være noe man ikke snakker om, noe man «bare gjør», og de som utøver disse tradisjonene i Skandinavia i dag vil ofte forbli ukjente fordi de ikke ønsker offentlighet. Det er en rik og viktig del av våre kulturer som er sammenflettede her oppe i nord. Kanskje er holdningene rundt dette også i endring.

Jeg er opptatt av de overleverte levende magiske folkepraksiser i Skandinavia, som under ett kan kalles trolldom i følge Johannes Gårdbäck tidligere i boken *Trolldom*.<sup>2</sup> Det dreier seg om tradisjoner som har overlevd alt fra overgang til norrøn tid og derfra til kristning og så via middelalderlover mot trolldom, hekseprosesser og reformasjon og motreformasjon på kontinentet, og deretter opplysningstiden og det nye rasjonelt funderte sekulære samfunnet med sin overflateskepsis mot alt som betegnes som magi eller faller inn under dette sekkebegrepet, og så kom et slags dødsstøt med det moderne da alt av overtro skulle vekk og ble sett på som latterlig og bakstreversk. Disse folkelige praksisene har overlevd ved at utøverne har holdt hodet lavt, og det har gått under radaren som uviktig overtro. Og selv om det har blusset opp både forbud og feider gjennom tidene, kan man vel si at trolldom tilhørte folketroen til de brede lag langt opp gjennom 1800-tallet,<sup>3</sup> og har fortsatt

1 De folkemagiske teknikkene og forestillingene deler fellestrekk med tradisjoner over hele Europa, men jeg avgrenser området for å kunne si noe spesifikt om den sammenblanding av kultur som har foregått over tid i det som har vært det norrøne og så det skandinaviske området.

2 Johannes Björn Gårdbäck, *Trolldom: spells and methods of the Norse folk magic tradition* (California: YIPPIE, 2015), 221.

3 Ørnulf Hodne, *Trolldom i Norge: hekser og trollmenn i folketro og lokaltradisjon* (Oslo: Cappelen Damm, 2008).

en plass i vår kultur, selv om det ikke lenger er allmennkunnskap. Det gjelder nedarvede tradisjoner som å stoppe blod og lese over, signeri, utesitting og andre former for folkemagi. Den underliggende logikken i trylleformler, galdring og ritualer appellerer til meg, og også de gamle tradisjonenes kobling til meningsinnhold i eventyr og sagn og mytologi, og dettes kobling igjen; til landskap, lokale tradisjoner og historiske hendelser og nedarvede væremåter. Det er en vilje i meg til å lære for å kunne videreføre og overlevere, slik at tradisjonene skal bestå på den ene siden, men også fornyes, vris og endres gjennom kunstnerisk og utøvende praksis.

Den seid som beskrives i den norrøne litteraturen kan sies å være en av forgjengerne til dagens trolldomstradisjon. Hedensk magi er betegnelsen på den delen av tradisjonen som ikke kunne videreføres gjennom den kristne magien, og Gunnhild Røthe deler hedensk magi opp i divinasjon og seid: «Divinasjon betegner alle former for magiske ritualer i den hensikt å tilegne seg skjult kunnskap om mennesker eller samfunnets fortid, nåtid, og fremtid.»<sup>4</sup> Seid er det norrøne ordet for samlingen av teknikker og prinsipper som brukes for å kontakte og påvirke de usynlige maktene i tilværelsen. Det sentrale elementet i seiden var å gale galdrer, det vil si å proklamere eller synge ord, formler eller besvergelses.

Gro Steinsland skriver i boka *Norrøn religion*<sup>5</sup> at den nordiske kulturen dannet møtepunkt mellom tre ulike kulturtradisjoner; germansk, keltisk og samisk. Det kan argumenteres for at det finnes tydelige fellestrekk mellom norrøn seid og samisk noaidevuhta, men også ulikheter i samme historiske periode.<sup>6</sup> Hvordan seid fikk sine sjamanistiske trekk, om det var kulturell utveksling med samo-baltiske og/eller finnougriiske folk eller om det er etterlevninger av eldre kulturelle europeiske eller indo-europeiske tradisjoner, eller begge deler, er noe som forskere debatterer, men de aller fleste kan enes om at utvekslingen i Skandinavia har vært stor og har gått på kryss og tvers mellom de sami-baltiske, finnougriiske og skandinaviske folkeslagene gjennom lange tider, også før vikingtiden. Og om man ser trolldomstradisjonen som en forlengelse av den norrøne seiden og magien, er det klart at både samisk, kvensk og skogfinsk tradisjon har påvirket den trolldomstradisjonen vi finner i Skandinavia i dag. Tradisjonen har blitt påvirket av, og har selv påvirket, andre kulturelle praksiser opp gjennom tidene. Mange forskere peker på likheter mellom noaidevuhta og historisk seid og norrøn mytologi, og det er sannsynlig at det

4 Gunnhild Røthe, *Magi og mirakler: fra vikingtid til middelalder* (Trondheim: Museumsforlaget, 2020), 31.

5 Gro Steinsland, *Norrøn religion: Myter, riter, samfunn* (Oslo: Pax, 2005).

6 Brit Solli, *Seid: myter, sjamanisme og kjønn i vikingenes tid* (Oslo: Pax, 2002), 169-197.

har foregått kulturelt utbytte frem og tilbake mellom norrøne bosetninger og samiske på det magisk-religiøse området. Akkurat hvordan er uklart, men arkeologiske funn viser at «Germanic and Saami populations lived in symbiosis in central Scandinavia from the beginning of the Cristian era until c. AD 1300», skriver Asko Parpola i *Old Norse Seid(-r), Finnish seita and Saami shamanism*.<sup>7</sup>

Samiske noaider ble sett som svært dyktige trollmenn og språkkyndige og ble oppsøkt av nordmennene for hjelp og for å lære.<sup>8</sup> «Literary evidence testifies to extensive Norwegian-Saami contact in northern Scandinavia from c. AD 900, and to an intensive consultation of Saami Shamans by Norwegians on the very matter of *seid(r)* between AD 900 and 1300.»<sup>9</sup> Parpola viser til at skandinavisk seid sannsynligvis er en form for sjamanistisk praksis nedarvet fra et arkaisk kulturnivå som kunne oppstå i ulike folkeslag uavhengig av hverandre, men at den lange interkulturelle kontakten resulterte i betydelig religiøs assimilasjon mellom folkene, og man kan se store likheter (bl.a å reise gjennom transe med sang eller/og tromming, gand, hamskifte, forfedrekult, og å konsultere åndene til døde åndelig-magiske spesialister).

Ulike urfolks tradisjoner har havnet under betegnelsen sjamanisme, eller sjamanisme(-r); som helbredere, sjelesørgere, bærere av tradisjon og historie, som fortellere og videreformidlere av gammel visdom, og som forhandlende bindeledd (*intermediary*) mellom naturen, naturkreftene og menneskene. De kan snarere betegnes som ulike kulturers åndelige spesialister, eller ritualspecialister, noe som bedre korresponderer med at alle tradisjonene er distinkte. Jeg bruker betegnelsen åndelig spesialist der jeg ikke direkte refererer til litteratur, sitater eller til noens praksis som bruker sjamanisme-begrepet i stedet, som i core-sjamanisme.

Når jeg videre undersøker kilder, vil jeg så gå inn i ulike, tilsynelatende eklektiske samlinger av tråder som både trekker veksler på det som oppfattes som seriøst og useriøst, litt avhengig av kontekst. I det jeg kaller arv, ligger alt fra forestillinger om europeiske hekser (kloke koner og menn, trolldoms utøvere) og andre *sorcerer types*.<sup>10</sup> Dette henter jeg fra både historiske kilder, fremstillinger av folketro og folkemagi som enten er dokumentert, men også overlevert, gjennom de tradisjoner som fremdeles lever i Skandinavia av helbredende og folkemagiske praksiser.

7 Asko Parpola, «Old Norse seid(r), Finnish seita and Saami shamanism,» i *Etymologie, Entlehnungen und Entwicklungen: Festschrift für Jorma Koivulehto zum 70. Geburtstag*, red. Irma Hyvärinen, Petri Kallio, og Jarmo Korhonen (Helsinki: Sociétié Néophilologique, 2004).

8 Ibid., 251.

9 Ibid., 267.

10 Gábor Klaniczay, «Shamanism and Witchcraft,» *Magic, Ritual, and Witchcraft* 1, no. 2 (2006).



Jeg trekker også fra nåtidige okkulte praksiser som involverer ritualmagi eller seremoniell magi, spesielt tradisjoner som kan sies å ha sin opprinnelse i the Occult Revival (som jeg vil kalle den okkulte vekkelsen)<sup>11</sup> med sine røtter i tidligere tiders esoteriske bevegelser, og hemmelige ordner som frimureri).<sup>12</sup> Kildene i okkulte magiske tradisjoner baseres på filosofier, ideologier og trossystemer som kan anes gjennom europeisk historie som understrømmer siden før antikkens Hellas. De fleste tradisjoner hevder å kunne spores tilbake til en form for ur religion, og selv om mange magiske ordener hevder å strekke seg bakover i ubrutte linjer til pyramidenes Egypt, er det ingen tvil om at de henter inn kilder derfra i form av skrifter som har overlevd antikken og gjerne blitt gjenoppdaget i renessansen, så det er uansett ikke helt uriktig. Det er heller ikke så relevant om det er en ubrutt linje eller en gjenoppdagelse og gjenskapning av eldre tradisjoner på nye måter, som også den okkulte vekkelsen kan sees som. Det må sies at mye av tankegodset i vestlig okkulte tradisjoner har innflytelse fra østlige doktriner og filosofier, som for alvor fikk fart under middelalderen med korstogene, og senere renessansen, og som har blitt omformet til å fungere i et vestlig perspektiv. Wicca og flere former for moderne heksekunst springer ut fra den okkulte vekkelsen, og denne vekkelsen førte også til gjenskapning, nyskaping og syntetisering av andre nyhedenske eller nypaganistiske tradisjoner som nysjamanisme og nyseid.

Min interesse ligger i å koble meg på magiske og helende praksiser, forestillinger og tradisjoner i Europa, og spesielt i Skandinavia som fremdeles er livskraftige, under radaren, og som jeg har vokst opp med å kjenne til i form av historier, hendelser, og arv fra både slektslinjer og folketro. Jeg undersøker og inspireres av levende (overlevert) folketro og tradisjon, så som ulike spådomsteknikker, besvergelses og trollformler, kommunikasjon

11 Edmund B. Ligan, *The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 1. Begrepet oppstår sent 1800-tall som en trend i Europa og USA som mange ulike alternative spirituelle bevegelser, religiøse organisasjoner og esoteriske forbund (societies) inspirert av gamle esoteriske filosofier tradisjoner som alkymi, Hermetisk og Rosicrusiansk litteratur, spirituelt frimureri, Kabbala, seremoniell magi, astrologi og necromancy men også påvirket av kunst, filosofi, litteratur, vitenskap, psykologi, matematikk, historie og arkeologi og mange andre disipliner, ifølge *The theatre of the occult revival*. «The leaders of the Occult Revival challenged the authority of orthodox religion and the scientific method. They were often less interested in doctrine and dogma than in spiritual practice and expression.»

12 Ibid. «The Occult revival was a hotbed of what some contemporary scholars of religion identify as “modernist” religion: that is, religion that values creative expression and spiritual experience as much as, or even more than, adheres to a specific interpretation of a sacred text» Dette fikk uttrykk i både spiritualismen og i seremoniell magi.

med forfedre, vetter, troll og andre naturkrefter og med de døde, samt helbredende tradisjoner som signeri, måling og blodstopping, og ideer som hamskifte, fylgja, forvarsler og vardøger, og også relasjonen til kraftfulle steder som gravhauger, kilder, trær, steiner, skålgroper, kirkegårder, fjelltopper og korsveier. Jeg bruker også innblikk fra spiritualistbevegelsen i Norge i dag og de historiske linjene bak spiritisme i mitt kunstneriske arbeid og praksis.

I forhold til ulike sjamanistiske praksiser, eller åndelig spesialiserte praksiser (både historisk og nåtidig), har jeg latt meg inspirere av det jeg har lest.

I praksis har jeg lært fra core-sjamanisme som er et vestliggjort konglomerat av ulike urfolks praksiser, skapt av Michael Harner. I core-sjamanismen vil ikke alle kunne kalles sjamaner, selv om alle kan lære sjamanistiske teknikker og verktøy. Å bli sjaman er et kall, og sjamanen defineres til syvende og sist av evnen til å hjelpe og helbrede. Core-sjamanismen vektlegger menneskelige muligheter som ikke er redusert til spesifikke folkeslag og kultur. Jeg er bevisst at denne kilden til inspirasjon er en syntese av ulike urfolks åndelig spesialiserte praksiser—og er dermed tatt ut av kontekst og plassert inn i en ny, og kan ikke unngå å være en forenkling i forhold til hva den åndelige spesialistens rolle tradisjonelt sett er og var i sine samfunn.

Få tradisjoner oppstår i kulturelt avgrenset vakuum, men jeg har bevisst fokusert på de de tradisjoner som har kommet ned til oss i form av forestillinger, symboler, troer, væremåter, riter, myter, festivaler, helende og magiske praksiser som gjennom tidene har fått inspirasjon og ideer fra andre kulturer og tradisjoner i varierende grad. Jeg henter inspirasjon fra kulturelle strømninger og tradisjoner jeg har vært i berøring med både gjennom landskapene som omgir meg, og mytene og tradisjonene som bindes til dem. Noe jeg har vært i fra jeg var barn. Landskapet og forholdet til de tilhørende mytene og mytologien er vesentlig for forståelse og eierskap, og det er nettopp det som gir ekstra kraft. For meg, som har vokst opp med å dypdykke i de norrøne, keltiske og greske mytologiene og mytene samt eventyrene, er historiene allerede integrert i meg og i mitt forhold til naturen. I forhold til ideer fra historiske kilder og overlevende folkemagiske tradisjoner som havner under fellesbetegnelsen trolldom, er det et spesielt interessant sted for meg å koble meg på. Det er forskjell mellom å appropriere og være i allerede. Det er ingen som har gitt meg løyve til å være slik i vår tid, men det som gir løyve kulturelt er det historiske ekkoet og sporene som man har i seg fra eventyrtradisjoner, overtro, små

ritualer og handlinger folk gjør uten å tenke over. Jeg gjenkjenner dette som gammel magisk logikk som del av vår kulturarv. Jeg er sensitiv for disse ulike underliggende logikkene og er interessert i å følge dem.

I *Magi og mirakler* skriver Gunnhild Røthe at «Det er i møtet med kristendommen at forskjellige førkristne rituelle praksiser defineres som hedensk magi, mens andre videreføres i det kristne samfunnet, både som mirakler og som kristen magi».<sup>13</sup> Deler ble altså kriminalisert og andre deler integrert. Alt som ikke var forenelig med kristendom ble stemplet som hedendom, et begrep som først ble oppfunnet i møtet med den nye religionen. Noe som innebar en forenkling av et religiøst og etnisk mangfold hvor blant annet den samiske religionen eksisterte sammen med den nordiske.<sup>14</sup> Kriminalisert magi som etter hvert ble stående under betegnelsen trolldom, ble også beskrevet som misgjerning, spådom, galder, galdresang.<sup>15</sup>

I kong Knut den mektiges angelsaksiske lover kriminaliseres dyrking av hedenske guder, sola, månen, ild og vann, kilder og steiner eller trær, samt å drive trolldom eller overskride grensen til døden—enten gjennom offer, divinasjon eller ved andre vrangforestillinger.<sup>16</sup>

I prekenlitteraturen på Island viser Gunnhild Røthe til en tale mot hedendom som tilskrives kirkefaderen Augustin der hedensk magi defineres som «[...] å galdre, spå som volver eller seidmenn, og dessuten helbrede folk og fe med trolldom eller legemidler kalt lyv».<sup>17</sup>

Britt Solli skriver i *Seid* at vi kan se ut fra skriftlige kilder at hedenske fenomener som seid og spådomskunster ble forsøkt bekjempet gjennom hele den kristne middelalderen. Det sier for meg noe om at disse tradisjonen var vanskelig å få bukt med. Og at det ikke er usannsynlig at den trolldomstradisjon som fremdeles overlever den dag i dag, er etterkommer av seid på sikkert vridde måter, men likevel godt rotfestet i vår kultur og mentalitet.

Hedensk kultur var overalt i Europa grunnlaget for skikker og trosforestillinger hos det folkelige laget i samfunnet, og avhengig av region og århundre ble hedensk kultur gradvis overskrevet av kristendom i større eller mindre grad i en synkretisasjonsprosess, skriver Max Dashu i *Witches and pagans*. Påvirkningen fra den

13 Røthe, *Magi og mirakler*, 20.

14 Ibid., 26.

15 Ibid., 29.

16 Ibid., 26.

17 Ibid.

eldre troen kommer til syne i festivaler, ordspråk, ildstedskikker (hearth observances), stedsnavn og legender.<sup>18</sup>

Uansett er det mye som gir meningsfull gjenklang i meg i dette—i hva jeg opplever at vi mangler. Jeg har vokst opp med en følelse av at noe som ligger like under overflaten, mangler konkrete uttrykk i vår kultur, noe som egentlig er her eller var her inntil nylig. Når man begynner å lete, så finner man det som har gått under jorda, ettersom utøvere av folkemagiri-sikerer offentlig latterliggjøring og uthenging holder de helst en lav profil. Men gamle tradisjoner for å lese over ting, for å stoppe blod, for å besverge og hele og spå har fortsatt og fortsetter under overflaten i dagens Skandinavia.

Jeg posisjonerer meg altså i en kontekst der jeg har mest mulig forankring og løyve kulturelt. Det betyr ikke at tradisjoner ikke beveger seg, ideer om norrøn seid har for eksempel blitt spredt og videreført på andre steder av verden. Nyseid er hovedsaklig utviklet i nyhedenske miljø i Europa og Nord-Amerika, ifølge forsker og neo-seidutøver Jenny Blain.<sup>19</sup> Det er bare gledelig at ting flytter på seg, vris og gjenoppfinnes.

Jeg har tatt utgangspunkt i hvordan min praksis søker å opprette nye veier mellom det underbevisste og bevisste og beveger meg inn i møter med ikke-ordinær virkelighet på en ikke-dogmatiske måte. Jeg ønsker å vise hvordan troløs (i betydningen antidogmatisk) eller kanskje utro (eller bare fri) behandling av kilder, utført med stor kjærlighet, kan lede til disse autentiske erfaringsposisjonene.

Jeg bruker (som så mange andre kunstnere og utøvere gjør) aktivt relasjonen mellom det ubevisste, det underbevisste og det bevisste i sine svært ulike former via en myriade teknikker og verktøy for å kontakte og opprette fruktbar dialog. Man kan bruke forklaringsmodeller fra ulike åndelige, magiske tradisjoner eller fra det psykoanalytiske området. Det underbevisste og ubevisste som det også kalles, foregår normalt utenfor bevissthetens oppmerksomhetssfære. Begrepene brukes ofte om hverandre, selv om det er forskjeller mellom ubevisst og underbevisst. I psykologien deles sinnet opp i tre hoveddeler som går gradvis fra sinnets overflate til dypet. De er bevisst, underbevisst og ubevisst.<sup>20</sup> For

18 Max Dashu, *Witches and Pagans: Women in European folk religion, 700-1100*. (Veleda Press 2016), 30.

19 Jenny Blain, *Nine Worlds of Seid-Magic: Ecstasy and Neo-Shamanism in North European Paganism* (Routledge, 2001).

20 Mange psykologer har definert begrepene på forskjellige måter og i medisinsk terminologi har ubevisst en helt annen betydning, en sinnstilstand der en person ikke reagerer på ytre stimuli. Denne tilstanden må ikke forstås som en annen form for bevissthet som søvn eller en hypnotisk tilstand. Som psykologisk begrep er ubevisst den dypeste delen av sinnet og er en

meg er bruken av begrepene måter å benevne relasjonen mellom lag av psyken. Min bruk av begrepene støtter seg på teorier først utviklet av de tidlige pskoanalytikerne.<sup>21</sup> Selv om jeg ikke er enig i alle deler av deres teorier, gir de nyttige begreper for å få forklart det jeg vil.

Begrepet det ubevisste stammer opprinnelig fra den franske psykologen og psykiateren Pierre Janet,<sup>22</sup> og bygger på en forestilling om bevissthetsen som en slags beholder og noe som er henvist til et underjordisk liv i en mental «kjeller». Mange pskoanalytikere foretrekker begrepet ubevisst framfor underbevisst, der ubevisst er motsatsen til bevisst våken tilstand, da de mener at ubevissthetsen kjennetegnes av manglende bevissthet, altså at den er ikke-bevisst. De vil ikke ta stilling til om den er under eller over noe.<sup>23</sup> Sigmund Freud<sup>24</sup> kalles pskoanalysens far og var den første store moderne<sup>25</sup> forskeren inn i det underbevisste og dens relasjon til menneskets handlinger og vurderinger. Freud betegner den delen av den menneskelige psyken (tanker, følelser, behov og ønsker) som en vanligvis ikke er klar over, som førbevissthet. Gjennom aktiv ettertanke eller mer passiv assosiasjonsvirksomhet blir det bevisst. Førbevissthetsen får en mellomstilling mellom det bevisste og det ubevisste.<sup>26</sup> Jeg synes det enkle oppsettet bevisst, underbevisst og ubevisst er tydeliggjørende for det jeg forsøker å beskrive. Billedlig tydeliggjør de forskjellene, og kan brukes sam- lende gjennom alle de ulike retningene jeg viser til (selv om jeg da risikerer å overkjøre nyanser i de ulike retningene jeg undersøker). I min bruk av begrepene bruker jeg mest bevisst og underbevisst. Jeg velger å kalle det underbevissthet, for det indikerer at det er rett under overflaten av bevissthet og på et annet nivå enn total utilgjengelighet som jeg tenker ordet ubevissthet antyder. Så for

fellesbetegnelse på psykologiske prosesser som en person ikke er oppmerksom på selv. Denne delen er vanskelig tilgjengelig. Det underbevisste sinnet er et sted mellom bevissthetsen og det ubevisste, og lettere tilgjengelig og manipulerbart og kan komme frem gjennom drømmer, frie innfall, forglemmelser, forsnakkelser.

- 21 Jeg støtter meg, i gjennomgangen av begrepene, på leksikalske definisjoner for å gi et overblikk.
- 22 Pierre Janet (1859-1947), lege, psykologi og filosof var en viktig brobygger mellom psykologifaget og psykiatrien.
- 23 Karl Halvor Teigen og Joanna Rzadzowska, «Underbevisst» i *Store norske leksikon* på snl.no (22.02.2022).
- 24 Sigmund Freud (1856-1939), østerisk pskoanalytiker og forsker.
- 25 Jeg sier moderne fordi det kan argumenteres med at eldre kulturelle strømninger allerede forholder seg til det underbevisste og de krefter som skjules der, alkymi, okkultisme, ulike religioners mystisisme, ulike former for animisme. Kort sagt alle retninger som forholder seg til underbevissthetsens symbolsystemer og språklighet og søker å forhandle og kommunisere mellom det bevisste og det underbevisste- uavhengig av om det har blitt vinklet eller forstått slik.
- 26 «Førbevissthet,» i *Store norske leksikon* på snl.no (05.03.2020).

meg skaper underbevissthetsen et mellomsted som både vokser nedover i det ubevisste og oppover i det bevisste.

Psyoanalytisk teknikk inngår i flere behandlingsmetoder i dag, og må ansees som grunnleggende for moderne psykoterapi og personlighetsteori. Selv om kun deler av Freuds teorier har funnet empirisk støtte, er det klart at det er en rekke forhold vi fortsatt ikke forstår som har betydning for bevisst opplevelse.<sup>27</sup> Moderne biopsykologisk forskning har kastet nytt lys over ideene om det underbevisste, og mange pskoanalytiske ideer sees i sammenheng med sentralnervesystemets aktiviteter. Ny forskning viser for eksempel at hjernen bestemmer seg opptil ti sekunder før man tar et bevisst valg.<sup>28</sup> Det peker på enorm kapasitet til å bearbeide informasjon og gjøre valg utenfor bevisst kontroll.

Bevissthet kan referere til svært mange ulike mental tilstan- der, og ordet har derfor ikke noen enhetlig betydning. Bevissthet oppleves subjektivt sammenhengende og er både selektiv og selv- reflekterende. *Store norske leksikon*<sup>29 30</sup> definerer bevissthet som vår evne til å oppleve, registrere og sanse hva som hender i ens omgi- velse og en selv, både i øyeblikket og over tid. Bevissthetsbegrepet har også nær relasjon til samlebegrepet kognisjon; kognitive funk- sjoner omfatter sanseoppfattelse, oppmerksomhet, hukommelse, logiske evner, problemløsning og språk. Bevissthet er nødvendig i mange sammenhenger der vi skal gjøre vurderinger, valg og handlinger. Når slike prosesser gjennomføres med bevisst opp- merksomhet, omtales de som kontrollerte, og når de gjennomføres uten spesiell bevisst oppmerksomhet, kalles de automatiserte handlinger (ferdigheter) som i liten grad beslaglegger oppmerk- somhetsressurser.<sup>31</sup>

Metodene jeg jobber med, søker å opprette veier for kommu- nikasjon. En fornemmelse av dialog som kan øves opp. For å få de underbevisste prosessene til å trekke nærmere bevissthetsen opp- rettes dialog, som både skaper og avkoder symbolspråk. Dersom en holder seg åpen for at alt som dukker opp i bevissthetsen kan ha betydning, vil man styrke former for direkte kommunikasjon mellom lagene.

Carl Gustav Jung<sup>32</sup> var i en årrekke en av Freuds aller nærmeste

- 27 Kjell Raaheim og Ingunn B. Skre «Psyoanalyse,» i *Store norske leksikon* på snl.no (06.06.2021).
- 28 Chun Siong Soon et al., «Unconscious determinants of free decisions in the hu- man brain,» *Nature Neuroscience* 11, no. 5 (2008): s.104-105.
- 29 Mette Kristine Hansen, «Bevissthet (filosofi),» i *Store norske leksikon* på snl.no (02.07.2021).
- 30 Frode Svartdal, «Bevissthet (psykologi)» i *Store norske leksikon* på snl.no (02.07.2021).
- 31 Ulrik Malt, «kognitive funksjoner,» *ibid.*, red. (13.12.2019).
- 32 Carl Gustav Jung (1875-1961), sveitsisk psykiater og opphavsmann til den dybdepsykologiske retningen analytisk psykologi. Dybdepsykologi er psy-

medarbeidere, men brøt med Freud i 1913 og utformet analytisk psykologi, som et alternativ til psykoanalysen. Jung gjorde omfattende studier av mytologi, og gjennom dette kom han på ideen om at det fantes en kollektiv bevissthet, bestående av instinkter som kommer fra biologisk selvoppholdelsesdrift, og arketyper som former vår forståelse av verden, som for eksempel får sitt uttrykk gjennom drømmer.<sup>33</sup>

Jung mente at det ubevisste var i besittelse av en selvstendig virkelighet som kom forut for bevissheten, og at den ubevisste psyken er kollektiv og felles for alle, eller for større menneskelige fellesskap. Det ubevisstes språk er et symbolspråk. Så Jungs terapi innbefattet arbeid med drømmer og aktiv forestillingsevne. I boken *Jung and the Alchemical Imagination*<sup>34</sup> illustrerer Raff jungiansk psykologi's spirituelle natur og dens kobling til esoteriske tradisjoner. Jung rettet sin behandlingsmetode mot det han så som menneskets iboende tendens til selvutvikling eller individuasjon, som går i retning av å skape en høyere grad av balanse og likestilling mellom de bevisste og ubevisste siden av sinnet. Målet for denne utviklingen kan sees som en indre alkymistisk prosess. Det indre alkymistiske arbeidet med å opprette forbindelser mellom selvet og ego, fusjonerer i et selv som inkorporerer begge, og det som før fremsto som villnis, blir det mulig å gjenkjenne og orientere seg i, skriver Raff. En endres over tid. Bygges ut. Kommer i kontakt. Det som fremsto som utilgjengelig og ubevisst, blir da etter hvert lettere å kommunisere med.

Jung sakraliserte psyken og psykologiserte det sakrale. Den esoteriske påvirkningen i Jungs liv og verk er udiskutabel. Han var interessert i alkymi og hadde stor kunnskap om de esoteriske strømningene i datidens vestlige samfunn, i tillegg til orientalsk filosofi og dens påvirkning på det ovennevnte. Han hadde også gjennom livet flere personlige opplevelser av okkulte og paranormale fenomen. Åpenbaringer og innsikter i hans personlige arbeid ble notert, og med utgivelsen etter hans død, av hans private undersøkelser i *The Red book* i 2009 og *Memories, Dreams, Reflections* i 1962,<sup>35, 36</sup> blir dette tydelig. Ifølge *The Red Book* ville han ikke

kologiske teorier som baserer seg på antagelsen om ett eller flere ubevisste lag i personligheten.

33 Joanna Rzakowska, «Carl Gustav Jung,» i *Store norske leksikon* på snl.no. (18.01.2021).

34 Jeffrey Raff, *Jung and the Alchemical Imagination* (York Beach: Nicolas-Hays, 2000).

35 Carl G. Jung, *The Red Book: Liber Novus* (New York: W. W. Norton & Company, 2009).

36 C. G. Jung, *Memories, dreams, reflections*, red. Aniela Jaffe, overs. Richard Winston og Clara Winston (New York: Vintage, 1989).

publisere dem mens han levde, av frykt for å ikke bli tatt seriøst i akademiske kretser.

Psykoanalysen begynte som en esoterisk disiplin der Freud og et knippe andre møttes jevnlig hjemme hos ham for å utforske territorier som ikke var på kartet. Selv om Freud offentlig tok avstand fra okkult kunnskap og styrte psykoanalysen vekk fra det, fortsatte han å jobbe med det på et personlig plan.<sup>37</sup> Psykoanalysens spede begynnelse lå nært opp til datidens esoteriske og okkulte strømninger og vice versa. Denne gjensidige påvirkningen er kanskje spesielt synlig i det okkulte tankegodset og hvordan det presenteres som en ny æra mot forrige århundreskiftet. Sarah Green<sup>38</sup> skriver:

With the development of philosophies of Will and major advancement in the psychology and the power of the imagination and unconscious coming to light in the late nineteenth and early twentieth centuries, occultism has found a method of discourse in psychology and psychology has been expanded to include theories of the metaphysical.<sup>39</sup>

Hun kommenterer den tyske filosofen Arthur Schopenhauers<sup>40</sup> vektlegging av Vilje (*Will*) som sterkere enn tanke både i menneske og natur. Ideen om Vilje som menneskets mest grunnleggende motivasjon påvirket både Freud og Jung. Men også den tyske filosofen Friedrich Wilhelm Nietzsche<sup>41</sup> som videre utledet det til at liv og verden kunne tolkes i lys av Viljen til makt, skriver Green. Nietzsches ideer om vilje inspirerte i sin tur Aleister Crowley, en av de meste innflytelsesrike okkultistene i forrige århundre. For Crowley er magi kunsten og vitenskapen å skape forandring i samsvar med viljen. Green viser hvordan hans ideer videre påvirket både Dion Fortune<sup>42</sup> og Israel Regardie,<sup>43</sup> som begge var viktige forkjempere for å forene psykologi og psykoanalyse med okkulte magiske prinsipper. Regardie mente at psykoterapi var en måte

37 Dette vet jeg at jeg har lest, men husker ikke hvor, teoretisk sett vil det gå å finne tilbake til det, men jeg har ikke klart det. Jeg velger å ta det med som et eksempel på hvordan det halv-huskede, overhørte og uverifiserbare kan være inspirerende og viktig i seg selv. Men trenger ikke dermed tas for god akademisk fisk.

38 Sarah Green, britisk forsker på vestlig esoterismes historie i tidlig periode.

39 Sarah Green, «What is the relationship between modern ceremonial magic and psychology?», red. (University of Bristol), 13.

40 Arthur Schopenhauer (1788-1860), tysk filosof.

41 Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), tysk filosof og filolog.

42 Dion Fortune (1890-1946), britisk okkultist, magiker, psykoanalytiker og forfatter.

43 Israel Regardie (1907-1985) britisk okkultist, magiker og forfatter, var en stor beundrer av Aleister Crowley og var også på et tidspunkt sekretær for ham.

å forstå magi<sup>44</sup> på. Chic og Sandra Tabatha Cicero skriver om de magiske tradisjonenes samlede kunnskap som:

[...]an enormous body of wisdom that was the forerunner of modern psychology. The ancient art of magic can give back to the modern science of psychology that which it has so unwisely neglected—a systematic practice for addressing the spiritual factor in humans, in a manner that is in accord with modern psychological principles.<sup>45</sup>

Dion Fortune, som ble en av de mest innflytelsesrike okkulte forfatterne i første halvdel av 1900-tallet, var først trent som psykoanalytiker. Det var gjennom psykoanalysen at hun ble interessert i det okkulte. Hun var inspirert av teosofi og doktrinene til ordenen hun etter hvert ble innvidd i, Alpha et Omega Temple of the Hermetic Order of the Golden Dawn, og hun praktiserte også transe-mediumskap, skriver Green. Fortunes ønske var at de teknikker som førte magi og psykoanalyse sammen, ikke bare skulle være til hjelp for de som var mentalt syke, men også kunne brukes for å forbedre alle som ønsket å utvikle latente egenskaper i psyken.

Dion Fortune ønsket å få til en fruktbar dialog mellom okkultister og psykologer og mente at den terapeutiske bruken av fantasi var et aspekt av psykoterapi som ikke ble satt pris på i stor nok grad.

I motsetning til Fortune, var det gjennom okkulte studier Regardie begynte å interessere seg for psykologi, og han presenterte etter hvert magisk arbeid som terapeutisk verktøy. Magi og psykoanalyse har altså noen sammenfallende interesser eller trekk.

Det er viktig å presisere at mange steiler når ord som magi brukes. Det kan skape feilaktige assosiasjoner hos enkelte lesere. Jeg vil understreke at når det snakkes om magi, handler det ikke om noe overmenneskelig, men om menneskelige muligheter alle har tilgang på, og som kan øves opp. I stor grad handler de ulike esoteriske og okkulte teknikkene, som jeg ser det, om å oppøve lytting og forestillingsevne og evne til å både gjenkjenne og investere mening for å forsterke effekten av det man forsøker gjøre, skape eller endre. Dette ser jeg som en tydelig link til egen skapende og utøvende teaterpraksis. Det handler om å skape dyp påkobling til

44 Han refererer til det okkulte.

45 Chic Cicero og Sandra Tabatha Cicero, «Psychology and Magic,» i *The Middle Pillar: The Balance Between Mind and Magic*, red. Israel Regardie, Chic Cicero, og Sandra Tabatha Cicero (Minnesota: Llewellyn Publications, 1998), 104-105.

det man jobber med på flere plan, for å skape endring eller åpne rom som gir utslag i den konkrete verden. Jeg vil hevde at magisk praksis først og fremst er utøvende, skapende praksis og er en strukturering av forestillingsevne som får kraft og effekt gjennom dedikert handling.

Jeg tenker denne menneskelige tendensen muligjør former for kommunikasjon som er grunnleggende for mennesket. Magi og språk er allerede fra starten av knyttet sammen i bruken av bilder og symboler og forhold til kraft og effekt. Vi har alle en tilbøyelighet til magisk tenkning, altså å ane eller skape sammenheng utenom det kausale. Kunsthistoriker Gombrich viser til teorier om tidlige hulemalerier som reflekterer magisk tankegang, altså å tenke seg at handlinger som rettes mot bildet, også vil påvirke det som avbildes i sin egentlige form.<sup>46</sup> Gombrich viser til menneskets tendens til å se sammenheng mellom bilde og virkelighet; Selv i dag vil det være litt vanskeligere, eller føles som å ha mer tyngde, å stikke ut øynene på et bilde av en person, enn å stikke nålene hvor som helst i bildet.<sup>47</sup> Et annet godt eksempel jeg kan komme på er praksisen med å banke i tre som en avvergende magisk handling som er så dagligdags at de fleste ikke tenker over det. Et annet dagligdags eksempel er ubehaget eller følelsen av fare som oppstår ved skamros og impulsen til å dempe dette ved å si noe mindre flatterende om det samme for å unngå ulykke eller skade. I våre dager foregår dette ganske ubevisst, men det har dype røtter i bondekulturen der skamros kunne være en magisk handling som kunne føre til ulykke både for folk og fe.<sup>48</sup>

Hanegraaff<sup>49</sup> forklarer hvorfor det er umulig å skrive en sammenfatning av magiens historie<sup>50</sup>. Han skriver at magi er notorisk vanskelig å definere ettersom det har blitt et sekkebegrep for alt som ikke passer inn under de to andre delene av triaden magi, religion og vitenskap, som dannet seg i kjølvannet av opplysnings-tiden. Når jeg refererer til det magiske, er det altså som en måte å være i verden på, som gjennomsyrrer mange av de retningene jeg undersøker, om det nå er folkemagi eller okkultisme. Magi er skapende og utøvende praksiser, og jeg utforsker disse retningene som scenekunstner. Forholdet til kraft går igjen i magiske praksiser og også i skapende og utøvende praksis, som noe som kan forsterkes, stjeles, byttes, endres, forhandles, rettes mot et mål,

46 E. H. Gombrich, *the Story of Art*, 16 utg. (London: Phaidon, 2006).

47 Ibid., 38.

48 Hodne, *Trolldom i Norge*.

49 Wouter J. Hanegraaff, «Magic,» i *The Cambridge Handbook of Western mysticism and Esoterism*, red. Glenn Alexander Magee (New York: Cambridge university press, 2016).

50 Han skriver da spesifikt om det okkulte, esoteriske i vestlig tradisjon.

og operere med ulike intensiteter og fokus. Det utøvende aspektet finner vi bl.a. i røttene til ordet seid og sjaman, som en utøver av kunnskap.<sup>51</sup>

En magisk mentalitet vil si at man forestiller seg et univers fylt av ulike krefter som kan gripe inn i menneskenes verden. Hvordan disse kreftene defineres, avhenger av flere faktorer, både tradisjonelle og religiøse retninger og mer folkelige forestillinger, eller en blanding av disse—som for eksempel i forskjellige nyreligiøse retninger. En generell betegnelse på overmenneskelige krefter i norrøn religion er *magn* «kraft, styrke», i flertall *megin*. Denne kraften kunne befinne seg i personer, guder, dyr og landskap.<sup>52</sup>

Denne typen kraft gir effekt og kan forstås som livskraft. Samstemmighet med det en egentlig vil dypest sett gir forsterket kraft. Jeanne Favret-Saada<sup>53</sup> skriver om kraft i boken *Witchcraft in the Bocage*,<sup>54</sup> at hun provisorisk i sin avhandling skiller mellom livskraften som alle har, og den magiske kraften eller potensen som påståtte hekser og avheksere (*desorcelleurs*) har, selv om de menneskene hun undersøker, ikke selv har behov for å skille mellom det to typene, men kaller alt kraft (*force*). Magi søker å manipulere denne typen kraft, og det gjør også scenisk arbeid. Kraft-begrepet vil jeg komme tilbake til mot slutten av refleksjonen, og da som former for livskraft og/eller kjærlighetskraft, i *Vevkjerringa*.

Det kan bli forvirrende når man blander begreper fra historisk og moderne tid og fra ulike typer (og blandinger av) seremoniell magi og folkemagi. Selv om det er mange retninger i denne sekken av et begrep, kan det være nyttig å skille mellom magi historisk, og i moderne tid og på ulike steder, og mellom former for animistiske åndelige praksiser hos urfolk og dens moderne vestlige omtolkning, og folkemagiske retninger som fremdeles praktiseres i europeisk sammenheng, kloke koner og kloke menn, og det som Gábor Klaniczay<sup>55</sup> kalles *sorcerer types* i historisk europeisk sammenheng<sup>56</sup>, og ulike former for nyhedendom som en moderne (gjen)opprettelse eller tolkning av eldre tradisjoner. Vi må også

51 Solli, *Seid*, 135.

52 Røthe, *Magi og mirakler*, 19.

53 Jeanne Favret-Saada (1934-), fransk etnolog, psykoanalytiker og avheksere.

54 Jeanne Favret-Saada, *Deadly words: witchcraft in the Bocage* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

55 Gábor Klaniczay (1950-), ungarsk historiker.

56 Klaniczay, «Shamanism and Witchcraft». I hovedtrekk er det to typer shamanic sorceres som det vises til, der det på den ene siden er de som slåss for fruktbarheten til samfunnet gjennom former for ekstase, og på den andre de som kommuniserer med og sikrer kommunikasjonen med de døde.

skille mellom hva magi har betydd historisk, og hva det betyr i dag i forhold til de tradisjoner vi ser på. I refleksjonen bruker jeg begrepet magisk praksis som noe som omfatter helheten av de ulike tradisjonene som ofte glir over i hverandre, eller overlapper i dag, også med andre åndelig spesialiserte praksiser.

I tillegg er det en pågående debatt om hva religion og magi er, og om de er adskilte og distinkte, eller om de befinner seg innenfor et spekter av vagt definerte spirituelle metafysiske opplevelser. Det kan være vanskelig å skille mellom magi og religion, for det er mange overlappende og uklare områder. Men man kan se magi løsrevet fra religion, selv om magi benytter seg også av kraften i å tro som en form for spirituell teknologi eller en teknologi for sinnet.

Jeg interesserer meg spesielt for det som kan sies å inngå i folketradisjoner i Europa, som fremdeles lever videre i ulike former mange steder i dag, om enn som oftest litt under radaren. De blir eksempler på magisk utøvende, skapende praksiser som en viktig utøvende og idehistorisk arv. De levende greinene av disse tradisjonene som man lærer direkte av andre utøvere, setter historiske tradisjoner i et nytt lys, og er viktig å forstå for hvordan den fortsetter å endre seg inn i det moderne samfunnet. Røttene er svært dype, enten vi velger å forholde oss til det eller ei, finnes det som spor i både språk, væremåte og mentalitet i det moderne samfunnet.

I Gunnhild Røthes bok *Magi og mirakler—fra vikingtid til middelalder*, om folkemagiske praksiser fra norrøn tid, defineres magi som en form for manipulasjon, «teknikker utført for å påvirke natur og mennesker til å handle på ønsket måte».<sup>57</sup> Røthe viser også til religionshistoriker Ingvild Gilhus<sup>58</sup> sin definisjon av magi som en måte å tenke på og en strategi for å forstå og beherske verden.<sup>59</sup> Gilhus hevder at magi eksisterer som diskurs, og at magiske erfaringer både næres av denne diskursen og gir næring til den, og at vi kan snakke om en magisk mentalitet som komponent i alle religioner til alle tider, altså en virkelighetsforståelse som går på tvers av religioner og tid. I *Magi og mirakler—fra vikingtid til middelalder*<sup>60</sup> viser Røthe hvordan gamle tradisjoner glir over i middelalderens kristne magiske praksiser. Fordi magisk mentalitet var dominerende i det førkristne og kristne verdensbildet i norrøn middelalder, ble deler av førkristne rituelle praksiser videreført i det kristne samfunnet, både som mirakler og kristen

57 Røthe, *Magi og mirakler*, 18.

58 Ingvild Sælid Gilhus, «Magi: tradisjonelle teknikker og moderne virkemidler.» *Chaos* 1997.

59 Røthe, *Magi og mirakler*, 19.

60 Ibid.

magi, mens andre deler defineres som hedensk magi, og gjort ulovlig.<sup>61,62</sup> Folkemagi tar ofte opp i seg den til enhver tid rådende religion fordi folkemagi er pragmatisk og bruker det som oppfattes som å ha mest kraft; f.eks. merkedager, navn, gudeformer, symboler. Magiske praksiser finnes i alle de store monoteistiske religionene som mystisisme og folkelige praksiser som er knyttet til religionen, til tross for at disse religionene nedvurderer magi og offentlig avviser den.

Når man kommer inn på heksebegrepet, så varierer det geografisk og til ulike tider hva som legges i begrepet og om heks sees som en ambivalent, positiv eller negativ figur. Det er verdt å merke seg at i den moderne vestlige heksetradisjonen er heks en positiv betegnelse på en utøver av magi, mens i hekseforfølgelsene var det negativt ladet. De fleste eldre ulike ordene for heks i ulike europeiske språk spiller som oftest på Visdom, Skjebne og Mysteriene og betegner en som har innsikt, en som vet, en som er vis, og sikter til dem som kulturelle autoriteter. De eldste navnene for heks i de europeiske språkene legger vekt på deres spirituelle gaver: «[...] powers of prophecy, divination and incantation; of healing, cultural knowledge, shapeshifting and shamanic flight».<sup>63</sup> Max Dashu skriver i *Witches and Pagans*<sup>64</sup> at moderne vestlige kulturer er fylt av det demoniserte bildet av hekse, og mangler på samme tid kunnskapen om autentiske kulturelle praksiser i sin egen fortid. Inkvisisjonen skapte et bilde av hekse, delvis også basert på folkelige forestillinger og praksiser, men svært forvridt og i tråd med egne religiøse forestillinger om djevelen og det onde. I disse forfølgelsene var de anklagede ofte heller ikke trolldomsutøvere, ikke mer enn samfunnet for øvrig, som var gjennomsyret av magisk tenkning og overtro. Silvia Federicis<sup>65</sup> banebrytende analyse i boken *Caliban and the Witch*<sup>66</sup> ser på de sosiale og historiske konsekvensene av hekseforfølgelsene. Federici påpeker at mange av de angivelige heksene slett ikke så seg selv som hekser, og hun ser hekseprosessene i relasjon til kapitalismens begynnelse i Europa og en vellykket sosial kontroll. Hun analyserer hvilke sosiale endringer som måtte tvinges frem for å få dette til, og på hvilken måte Europa senere brukte samme modell for å undertrykke andre folkeslags sosiale organisasjon og folketro gjennom kolonialisering. De som ble forfulgt i hekseprosessene,

61 Ibid., 20.

62 Hodne, *Trolldom i Norge*.

63 Dashu, *Witches and Pagans*, 59.

64 Max ibid.

65 Silvia Federici (1942-) italiensk/amerikansk feminist og forsker.

66 Silvia Federici, *Caliban and the witch: women, the body and primitive accumulation* (New York: Autonomedia, 2004).

var både vanlige folk og *sorcerer types*; kloke koner og menn, og jordmødre. Klaniczay viser til at mange arkaiske *sorcerer-types* ble fanget opp i hekseprosessene, og at flere trekk ved disse så ble integrert i ideen om hekseabbaten som satte sitt preg på lærde forestillinger om hekseri. Klaniczay skriver i *Shamanism and witchcraft*<sup>67</sup> at hekseprosessene ble farget av gamle europeiske skikker, og at disse utøvernes forståelse av seg selv som *sorcerers*; kloke folk, helere og heksefinnere og avhekserer, stilte dem lagelig til for hugg, ettersom de brukte samme ambivalente magiske teknikker som de påståtte heksene; som antydte samarbeid med mørke krefter på samme måte. Europas *sorcerer types* ble dermed, i likhet med samiske noaider, lett å anklage som hekser, da det ble aktuelt med hekseprosessene.<sup>68</sup>

Carlo Ginzburg<sup>69</sup> viser hvordan inkvisisjonens bilde av hekseabbaten sakte formes over tid, og hvordan det tar opp i seg eldre trosforestillinger og praksiser, samtidig som de legger til sitt eget fanatiske vrengebilde. Klaniczay viser også til antropologen Éva Pócs sin fremstilling av hvordan komplekser av ambivalent *fairy*-mytologi; som forestillinger om nattens dronning og nattlige møter med de døde og de dødes opptog samt eldgammel tilbedelse av ambivalente gudinner, har påvirket det som ble inkvisisjonens bilde av hekseabbaten som etter hvert ble det populære bildet.<sup>70</sup>

I Norge ble de folkemagiske utøverne kalt kloke koner og menn, signekjerringer, rune- og signekaller, og ofte het de noe med tillegg til sine navn, som for eksempel Spå-Eilev, Marte Gurine «Huggtann» og Troll-Kerste. Ordene heks og hekseri ble tatt i bruk her til lands først på 1600-tallet, som en innflytelse fra kontinentet, og prosessene mot trollfolk ble fremdeles kalt trolldomsprosesser. Trolldomsprosessene var mindre informert av inkvisisjonens bilde av hekseabbaten, enn av folkelige forestillinger. Trolldomspraksiser kan dokumenteres som en videreføring av norrøne folkelige praksiser via kristen magi. I de tidlige kristne lovene kriminaliseres hedensk magi som misgjerninger, spådom, galder, galdresang og trolldom. Trolldom etter hvert ble stående som definisjonen på kriminalisert magi.<sup>71</sup> I århundrer hadde skogfinner, samer og tatere ord på seg for å være spesielt dyktige trolldomsutøvere, mens omfattende materiale av muntlige og skriftlige kilder viser at de samme forestillingene gjorde seg

67 Klaniczay, «Shamanism and Witchcraft.»

68 Ibid., 220.

69 Carlo Ginzburg (1939-) italiensk historiker, som blant annet forsker innenfor det mikrohistoriske feltet, som er tett knyttet til sosial- og kulturhistorie.

70 Éva Pócs (1936-), ungarsk etnograf og folklorist.

71 Røthe, *Magi og mirakler*, 29.

gjeldende i høy grad i den øvrige norske befolkningen, og like lenge, og da som levende stilltiende folketro, og/eller praktisert, lovstridig trolldom, skriver Ørnulf Hodne<sup>72</sup> i *Trolldom i Norge*.<sup>73</sup> Kriminaliseringen av trolldom gjorde det kanskje også lettere å beskrive etniske minoriteter som spesielt trolldomskynndige, men de fleste bygder hadde sin signekjerring, trollmann eller kloke kone som kunne være god å ty til for både menneskene og dyrene deres når det skulle avverges skadegjørende magi eller sykdom fra trolldom, vetter, alver og misunnelige naboer. I skandinavisk tradisjon var kjente trollkjerringer og trollmenn ambivalente karakterer. Disse selverklærte trollfolkene kunne tjene til både godt og ondt, og var ofte både respekterte og fryktede, de kunne endre ting på godt og ondt med magiske middel, og de kunne avsløre magiske skadegjørere og avverge og snu skadelig trolldom. I trolldomstradisjonen blir nemlig skadegjørere ofte avslørt gjennom magiske middel. I folketroen kan en slik angivelig heks eller trollkjerring, stjele en persons livskraft, men også bringe uhell over andre og slik få ekstra goder til egen gård. Disse magiske skadegjørende ble avslørt og anklaget på avstand.<sup>74</sup>

Den moderne heksereligionen Wicca<sup>75, 76</sup> som oppsto som en

72 Ørnulf Hodne (1935-), folkeminneforsker ved Universitetet i Oslo.

73 Hodne, *Trolldom i Norge*, 10.

74 Dette er også kjent fra andre steder i Europa. I disse folkelige tradisjonene påtar avhekseren eller den «gode» utøveren seg å identifisere og bryte forhekselser med magi. Som eksempel fra Skandinavia som vi også finner igjen i Favret-Saadass beskrivelser av avhekserer på landsbygda i Frankrike, kunne trollfolk fjermmelke, altså stjele på avstand eller ved hjelp av magiske skapte vesener (trollkatter). Trollkatten kastet noen ganger opp noe av melken på veien hjem. Oppkastet vistest da som trollsmør (og er gjerne sik-adeskum eller en gulaktig sopp), og fant man dette kunne man også tvinge heksta til å avsløre seg. Dette skriver både Favret-Saada om fra fransk hold (med andre ord men samme prisnipper), og Ørnulf Hodne om fra Norge, og de beskriver begge ritualer for å finne skadegjøreren. Skadegjøreren utpekes for eksempel ved å enten kaste trollsmøret i flammene på grua eller koke i gryta, eller steke salt på en tørr panne, mens man ber om at skadegjøreren skal vise seg. Den første som da dukker opp og er tørst, eller påpeker at det er varmt, eller ser forstyrret ut, blir bekreftet som skadegjøreren, selv om den som blir anklaget på denne måten ikke nødvendigvis blir informert om det. Da kan det ofte slumpe til å være en nabo eller omreisende som anklages. Deretter følger magiske mottiltak.

75 Vivianne Crowley, *Wicca: den gamle religionen i det nye årtusen* (Tvedestrand: Eutopia forlag, 2001), 54-55. Wicca er en gudinnefokuset religion som tilber Gudinnen i sine mange aspekter og hennes gemal (consort), den hornede guden, skriver Vivianne Crowley. Wicca ivaretar både de tradisjonelle heksekunstene fra landsbygdene, så vel som de paganistiske (hedenske) tradisjonene fra Europas fortid, samt de klassiske paganistiske mysteriene, ritualmagi, gresk og romersk paganisme, Østens tradisjonelle gudinnetilbedelse og bruken av eterisk energi.

76 Gerald Gardner var den som populariserte Wicca (eller skapte Wicca-bevegelsen, alt ettersom hva man), han hevdet å ha blitt innviet i 1939 i det han hevdet var en overlevert gudinnefokuset religion med tradisjonell heksekunst fra landsbygdene kombinert med paganistiske tradisjoner fra Europas fortid. Gardnerianske Wicca, som det etter hvert ble kalt, er også

paganistisk (hedensk) revitalisering av en faktisk eller forestilt, skjult religionsutøvelse, ble (om-)formet av Gerald Gardner, som blant annet var svært inspirert av antropologen, egyptologen og folkloristen Margareth Murray.<sup>77</sup> Murray's bok *The Witchcult in Western Europe*<sup>78</sup>, mente å se grunnlaget for en skjult hedensk religionsutøvelse i Europa gjennom tilståelser og rettsdokumenter fra hekseforfølgelsene på 15-1600-tallet. Wicca har elementer fra seremoniell magi og paganisme (hedenskap), og praktiserende i de ulike retningene som springer ut fra Wicca, hevder sammenblanding med eldre folkelige tradisjoner.

Heksebegrepet i dag er ikke det samme som det var, verken før eller etter hekseprosessene i Europa, men det er interessant å påpeke at man fremdeles i dag kan anklages og straffes for hekseri flere steder i verden. Samtidig lever de folkemagiske tradisjonene i Europa sta videre.

Flere folkemagiske retninger skiller fremdeles mellom avhekseren som positiv magisk utøver og heksten som negativ skadegjørende skikkelse, rent etymologisk (selv om de da ikke mener den moderne bevegelsens positive heksebegrep). Den levende folkemagiske tradisjonen Jeanne Favret-Saada beskriver blant bønder på den franske landsbygda, holdes for eksempel fremdeles i hevd, dette kommer frem i et intervju med Favret-Saada fra 1972<sup>79</sup>, der hun forteller at hun selv ble avhekser, og etter hvert deler sin tid mellom psykoanalytisk praksis i Paris og avheksing på landsbygda.

Disse folkelige tradisjonene og forestillingene har sterke røtter i Europa. Ginzburg fremsetter i *Nattens ekstase*<sup>80</sup> en teori gjennom sammenfallende vitnesbyrd og tradisjoner spredt i tid og rom over store deler av Europa, som har sjamanistiske og animistiske trekk og involverer svært gamle forestillinger og skikker knyttet opp mot

tydelig inspirert av de okkulte og esoteriske strømningene i Gardners samtid blant annet representert av Aleister Crowley. Flere greiner av Wicca og andre former for moderne heksereligion har sprunget ut fra eller inspireres av Wicca; som Alexandriansk Wicca, Keltisk Wicca, Georgian Wicca, Fairy-tradisjonen grunnlagt av poeten Victor Anderson og skalden Gwydion Pedderwen, Starhawks feministiske heksebevegelse Reclaiming og Robert Cochranes retning og Dianisk Wicca utviklet av Robert Mcfarland og den ungarske heksten Zsusanna Budapest. På ulike nettforum og nettsider legger jeg merke til at også Discordianism inkluderes som en Wicca-bevegelse, Erisian Wicca, men jeg vil tro det da er inspirert av Discordianism som igjen kan sies å være inspirert av hele The Occult Revival som Wicca også er en del av. Wicca er uansett en levende tradisjon på den måten at hvert nye sirkel (covens) utbroderer og videreutvikler praksis.

77 Margaret Murray (1863-1963), britisk egyptolog, antropolog, folklorist.

78 Margaret Alice Murray, *The Witch-Cult in Western Europe. A study in anthropology* (Oxford: Clarendon Press, 1921, 1921).

79 Par Roger Pillaudin - Avec Jeanne Favret-Saada, «Entre chien et loup.» i *Sorcellerie en Mayenne*, red. (Radio France: France Culture, 2016).

80 *Nattens ekstase: en dechiffrering av hekseabbaten* (Oslo: Pax, 2002).



årshjulet, fruktbarhetsriter og forestillingen om de døde opptog (kjent i Skandinavia som Ås-gårdsreia). Ginzburg sporer innflytelsen fra sibirsk sjamanisme fra øst muligens via Scythia, som møter innflytelsen fra det keltiske substratum i europeisk mytologi og blir det han kaller «the shamanic substratum», som dukker opp som sammenfallende skikker, mytologi, festivaler og vitnesbyrd. I *Nattens ekstase* viser Ginzburg hvordan gamle lag av trosforestillinger møtes i forhistorisk tid og videreføres gjennom antikken. Også innflytelse fra andre enda eldre folkeslags forestillinger og trosutøvelse i Europa kan tenkes påvirke denne blandingen. Marija Gimbutas<sup>81</sup> som har forsket på neolittiske og bronsealder-kulturer i «gamle Europa», argumenterer, i *Godesses and gods of old Europe*,<sup>82</sup> for at lag av eldre trosforestillinger fra Europas eldste dokumenterte folkeslag og kulturer, videreføres gjennom symbolikk, riter, lokale rettssystem og folketro opp gjennom europeisk kultur, spesielt synlig i blant annet den minoiske kulturen som deretter farget antikkens Hellas, men også gjennom baskerne, etruskerne, kelterne og til dels baltiske, slaviske og germanske kulturer, og at sporene etter eldre mytologi og tradisjon ble liggende under den indo-europeiske, som spor og hviskninger i de europeiske kulturene da de blandet seg gjennom flere runder med invasjoner 4300-2900 f.kr. Disse sammenblandingene endret forskjellige regioner til ulike tider og i ulik grad.<sup>83</sup> De gamle europeiske kulturene (som hun argumenterer for at kan ha vært theasentrisk og gynsentrisk) og den indo-europeiske (patriarkalske og krigerske) kulturen er svært forskjellig når det kommer til sosial struktur og ideologi, mener Gimbutas, og selv om det indo-europeiske vant frem, utryddet det ikke den gamle kulturen overalt. Kontakten mellom kulturer resulterte i en sammensmelting, der gamle europeiske trosforestillinger og religion og skikker fortsatte som en sterk understrøm som påvirket utviklingen av den vestlige sivilisasjonen.<sup>84</sup> Selv om Gimbutas sine tolkninger av arkeologiske funn er omstridt, er det ikke vanskelig å kjøpe at ulike kulturelle lag vil ha påvirket hverandre gjennom tid snarere enn å forsvinne helt. Hva som er gammelt og hva som er nytt er uvisst og spennende, og gir grobunn for mytespinning og omforhandling av myte og virkelighet. Når det gjelder å tolke forhistoriske forhold så langt tilbake, er de aller fleste tolkninger mildt sagt spekulative.

Både *benandanti*, de gode vandrerne, som Ginzburg viser til og som ga inkvisisjonen hodebry da de hevdet å jobbe for Gud

81 Marija Gimbutas (1921-1994), litauisk antropolog og arkeolog.

82 Marija Gimbutas, *The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images* (London: Thames and Hudson, 1974).

83 *The Living Goddesses* (University of California Press, 2001), 131.

84 Ibid., 129.

mot de onde heksene,<sup>85, 86</sup> og ungarske *táltos* som Klaniczay<sup>87</sup> viser til, har tydelige sjamanistiske trekk. Disse positive eller ambivalente *sorcerer types* utmerkes ved fødselen av å ha flere bein eller tenner enn vanlig, eller fødes med fosterhinnen over seg, de har initierende visjoner som ungdommer, og de slåss mot sitt samfunns fiender ved å gjøre sjelereiser som seg selv (*benandanti*), til nattlige slag for grøden, eller ved hamskifte i form av dyr (*táltos*), mens kroppene deres ligger i transe. Dette er ting som går igjen i ulike varianter i flere europeiske gamle tradisjoner der «de gode utøverne» slåss for sine samfunn og for grøden, og kunne fungere som diagnosemakere og hele dem som hadde blitt forhekset, med motmagi. Klaniczay skriver at den viktigste forskjellen mellom klassisk sjamanisme og europeiske *sorceres* som han har funnet, er at den ekstatiske sjelereisen ikke lenger var et offentlig ritual, men opererte i hemmelighet, noe han mener tyder på en «disintegrated and fading shamanistic practice».<sup>88</sup> Andre praksiser i samme kulturlag hadde fokus på kommunikasjon med de døde og med naturkreftene.<sup>89</sup>

Teorier og hypoteser og vridninger oppstår hele tiden fra ny kunnskap gjennom arkeologiske funn og nytolkninger av eldre funn og historiske kilder. Dette gir inspirasjon og blir, i likhet med sagn, eventyr, myter, overtro og levende folkekultur noe som kan utføres, utøves og brukes i både nyskapende og bevarende levende kulturuttrykk. Nyskapende uttrykk med dype røtter snakker til andre deler av oss enn det som bare blir bevarende. For meg er det viktig at folkekultur blir noe som ikke henfaller til å bli fastsatt av og eies av akademia og spesialister, men fortsetter å utvikle seg som del av levende kunst- og kulturuttrykk. Det er først livskraftig når det fortsetter å formes og lekes med, gjenoppfinnes og gjenoppdages på stadig nye måter. Disse historiske linjene er for meg et følt slektskap som jeg opplever gir løyve til å formulere og plassere meg i verden, og virke i verden på den måten jeg anser som naturlig for meg, uten å måtte unnskyldes, trekke seg eller skjule. Det handler om å ta ansvar for noe jeg oppfatter som delvis u håndgripelig kulturell arv, eller rett og slett gi meg selv løyve til å gjøre det og samtidig nyte at det finnes røtter å koble seg på,

85 Ginzburg, *Nattens ekstase*.

86 *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*.

87 Klaniczay, «Shamanism and Witchcraft,» 216.

88 Ibid., 217.

89 Dette er i og for seg forestillinger vi finner i skandinavisk sammenheng; kommunikasjon med de døde, transereiser og forestilling om hamskifte under transe, men også som berserkene og deres angivelse overtagelse, etterligning eller besettelse av dyrets egenskaper i kamp (men her er vi vel usikre på akkurat hvordan det gikk til). Se også fotnote 55.

hviskinger å lytte til, spor i europeisk og skandinavisk kultur å utforske og forvalte- og dermed å kunne se andre kulturers praksiser i lys av det, som møtepunkt, kryssninger, korsveier.

Det er også viktig å beholde både nysgjerrighet og årvåkenhet i møtet med andre tiders trosforestillinger og verdensbilde (men også trosforestillinger generelt). For meg handler det om å ikke bli fanget av et tankesystem, men snarere benytte tankesystemer. Man kan se forskjellen mellom å fanges og ikke fanges, som relasjonen mellom overtro og magisk praksis. Der overtro er et system som baseres på frykt og som tvinger en til å gjøre ting på en viss måte, forhandler magisk praksis (ideelt sett) med virkeligheten gjennom tradisjonen. Man forhandler frem det som gir mening på et personlig plan for å kunne ha kraft og få effekt.

I vesten har alt som smaker av det fantastiske, lenge vært nedvurdert og antas være uten effekt på den ytre virkeligheten, men forestillingsevnen er et mektig skapende verktøy for å sette i gang endrende prosesser i et verk, et menneske eller en gruppe. På godt og ondt.

Magisk praksis både utvikler forestillingsevnen og opererer gjennom den. Så det er betimelig å snakke om selvsuggesjon og selvoppfyllende profetier i relasjon til dette. Min oldefar Charles Baudouin<sup>90</sup> var en av de tidlige psykoanalytikerne som skrev om selvsuggesjon. Baudouin viser hvordan det underbevisste svarer på forventninger.<sup>91</sup> Som skapende er det helt klart en fordel å være klar over hva man inviterer til. For det får alltid uante og sterke konsekvenser både i kunsten og livet når noe inviteres inn på denne måten. For eksempel var det å invitere uår på alle plan i prosessen med *Uår* på Trøndelag Teater i 2017; økonomisk, sosialt og praktisk m.m. ikke ideelt for trivsel. Det ble en dypt traumatisk opplevelse for flere involverte da alt det inviterte dukket opp på ulike overaskende vis. Så å være forsiktig med hva man ber om er et godt gammelt råd. Det underbevisste følger med og venter på instruksjoner.

Baudouin beskriver i *Suggestion et autosuggestion*<sup>92</sup> Emile Coués helende arbeid i Nancy med det han kaller autosuggesjon og suggesjon. Baudouin selv brukte mange år på å utforske psykoterapi

90 Charles Baudouin, fransk psykoanalytiker og forfatter (1893-1963). Professor ved Universitetet i Gênevê.

91 A propos arv og påvirkning; ideomotoriske effekter, psykologisk fenomen som gir utslag i utførelse av visse, små, gjerne ukontrollerte muskelbevegelser, som for eksempel får en pendel til å svinge og gi fornuftige svar, er blant det min oldefar Charles Baudouin undersøkte, som han viste min far, som viste det til meg i ung alder.

92 Charles Baudouin, *Suggestion and autosuggestion: a psychological and pedagogical study based upon the investigations made by the New Nancy School* (London: Routledge, 2015).

på gratislinikker i Troyes og siden Nancy. I boken studerer han hvordan ubevisste selvsuggesjoner kan skape problemer både fysisk og psykisk, og hvordan man kan erstatte destruktive suggesjoner med suggesjoner som er konstruktive gjennom ulike former for selvsuggesjon, som han betegner en slags «sovende kraft» i den menneskelige psyken. Det som skiller Baudouins teoretisering av Coués arbeid fra hypnose, er at han vektlegger selvsuggesjon som mye mer virkningsfull enn heterosuggesjon, altså påvirkning fra en terapeut. Denne evnen setter han i sammenheng med at offisielle og uoffisielle helbredere gjennom tidene har benyttet seg av styrken i suggesjon, mer eller mindre ubevisst.<sup>93</sup>

For å få god effekt av dette er det viktig å ta i betraktning det Coué kaller «the law of reversed effort».<sup>94</sup> Det er ikke så lett som bare å tenke riktig: “[...] the law that so long that the imagination is adverse, so long as countersuggestion is at work, effort of the conscious will acts by contraries. We must think rightly, or rather must imagine rightly, before we can will rightly.”<sup>95</sup> Man må altså avdekke tanker som jobber mot det bevisste målet i psyken og søke å endre dem gjennom suggesjon, og suggesjon er en måte å forsterke tro på (troen på endring, på effekt, at det blir virkelig). Med andre ord handler det altså ikke om at «den som vil, kan» men «den som tenker, kan» eller snarere «den som forestiller seg det, kan». Selv om Baudouin hevder at det ikke har noe til felles med noen form for datidens okkultisme,<sup>96</sup> er det tydelig for meg at han har begrenset forståelse av hva dette egentlig innebærer, og at det har mer med en frykt for ikke å bli tatt seriøst å gjøre.

I våre dager har okkultisme i økende grad blitt psykologisert og individualisert. Der den tidligere hang sammen med former for gudstro eller religiøse verdensbilder, går okkultismen over til å være metoder og verktøy for å bli oppnå mystiske opplevelser, skriver Hanegraaff.<sup>97</sup> Han argumenterer for at magiens evne til å forme seg etter forholdene og endres, er grunnen til at den ikke svekkes, men styrkes gjennom avfortryllingen. Han mener at det etter opplysningstiden kan hevdes at det er en avfortryllet form for magisk praksis som har overlevd ved å tilpasse seg nye forhold, og som hardført lever videre i det sekulære, der det ikke handler om å hengi seg til en gudskraft, men å bruke teknikker og verktøy for å skape effekter i virkeligheten.

93 Ibid. viii.

94 Ibid.

95 Ibid. x.

96 Ibid., 3.

97 Wouter J. Hanegraaff, «How magic survived the disenchantment of the world» *Religion* 33, no. 4 (2003).

On the level of practice, magic has been interpreted increasingly as a series of psychological techniques for exalting individual consciousness; the original focus on learning how to use the hidden forces of the natural world has become dependent on learning how to use the hidden forces of the psyche. Finally, the need to legitimate magic as non-demonic has been replaced by the need to legitimate it as compatible with a secular and disenchanting world. The practice of magic is “made sense of” in terms of new scientific theories (particularly psychological ones) and a fundamental worldview which posits the existence of a “magical plane” or alternate reality that permeates everyday reality and can be accessed by way of the creative imagination.<sup>98</sup>

Hanegraaff argumenterer for at praksiser som tradisjonelt vil klassifiseres som “magi” alltid har, og fremdeles hviler på den spontane menneskelige tendensen mot *participation*.<sup>99</sup> *Participation mystique*<sup>100</sup> er et begrep som antropologen Lévy-Bruhl<sup>101</sup> utviklet for å forstå hvordan menneskesinnet på samme tid kunne gi opphav til det rasjonelle og det irrasjonelle. Lévy-Bruhl mener at *participation* utgjør et strukturelt element hos mennesket. *Participation* kommer fra et affektivt snarere enn rasjonelt lag i menneskelig tanke og handling som er billedlig og symbolsk heller enn logisk. Den andre spontane tendensen i menneskesinnet er da den kausale, tendensen til å mistenke at ting hender i verden som følge av materielle fenomener og forklare dem på denne måten. Lévy Bruhl mente at *participation* var umulig å forstå rasjonelt.

Hanegraaff skriver lett kritisk at man i dag snarere burde stille spørsmål ved hvordan intellektuelle så ofte er blinde for den gjennomsyrende rollen til ikke-rasjonelle faktorer i menneskelig adferd og tro, inkludert deres egne. Han beskriver orienteringen mot det irrasjonelle, selv i dag, som en naturlig tendens, som kan defineres som følte koblinger til naturen, til nettverk av mening, til fenomener som verken er kausale eller kan forklares kausalt. Jeg forstår det som den menneskelige tendensen til å føle samspill med alt rundt seg gjennom å sanse sammenhenger der de kausalt sett ikke kan oppdrives. Noe som gir en dyp følelse av påkobling, og er meningsproduserende og bevissthetsendrende.

98 Ibid., 371.

99 *Participation* kan oversettes med deltakelse, men det er ikke dekkende for den opprinnelige meningen som Hanegraaff har hentet hos Lévy-Bruhl, så jeg velger å bruke den engelske termen.

100 John Ryan Haule, «Participation Mystique,» i *Encyclopedia of Psychology and Religion*. (SpringerLink, 2014).

101 Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), fransk filosof, sosiolog og antropolog.

Hanegraaff forsøker å forklare hvorfor det gir mening at vestlige utdannede mennesker samtidig også har en såkalt irrasjonell side, med at det kausale og det *participatory* er tendenser i menneskesinnet. Han viser at disse tilsynelatende motsetningene ikke trenger å oppleves som det, eller være det i sinnet, men kan leve side om side. Og selv om vi i det moderne vestlige lever i et paradigme der det kausale har vunnet, har det ikke uttryddet *participation*.

Avfortrylling, sier Hanegraaff, kan lignede med det sosiale presset som får mennesket til å fornekte den spontane tendensen mot *participation* ved å akseptere påstandene til en kulturelt etablert ideologi der instrumentell kausalitet blir et verdenssyn som i prinsipp makter å forklare alle aspekter av virkeligheten på en rasjonell måte. Det som da skjer er at folk vil underkaste seg dette i varierende grad og kanskje utvikle en blindhet i forhold til *participation* i egne liv. De kan også forskyve det til en tryggsone som kunst, som ikke truer deres grunnleggende forståelse av hvordan verden virker, eller intellektuelt forsøke å forklare tilbøyeligheten på en måte som passer innenfor et rammeverk av instrumentell kausalitet.<sup>102</sup> Det er dette han mener at tillater ellers sosialt veltilpassede samtidssindvid å leve i to verdener parallelt og skifte rolle ut ifra kontekst.<sup>103</sup>

En slik tryggsone er teateret.

Teaterhistoriske teorier er av interesse for meg i dette arbeidet i forhold til å forestille seg hva teateret har vært, og hva det kan være, og hvilken funksjon det har hatt, og hvilke forgreninger det får i samfunnet. Jeg inspireres av teorier om teaterets røtter, og her flyter det rituelle aspektet sammen med de okkulte, og stiller spørsmål om hva teater er, hva det kan være og hvilken funksjon det kan ha i dag. Flere veier tegner seg, som jeg ser det, fra urteateret (hva det nå enn var, kombinerte sannsynligvis det rituelle, åndelige og sosiale med performative og utøvende), inn i mystisisme, esoterisme, utøvelsen av folkemagi, åndelige spesialisters praksiser, underholdning, karnevaltilstander som «folkets andre liv» som inkluderer både religiøse og sekulære høytider og fester, fruktbarhetsritualer og overtro, narrer, klovner, både det uoffisielle og offisielle teateret. Nygaard<sup>104</sup> beskriver det han kaller det offisielle og det uoffisielle teateret som to tydelig sporbare tradisjoner gjennom perioden 55 f. kr- opp til 1750. Der det offisielle teateret er knyttet til bykultur og høykultur, ser vi det spesielt

102 Hanegraaff, «How magic survived the disenchantment of the world» 377.

103 Ibid.

104 Jon Nygaard, *Teatret før 1750: det offisielle og det uoffisielle teatret*, vol. 1, Teatrets historie i Europa (Oslo: Spillerom, 1992).

dukke opp igjen og igjen på ulike steder og til ulike tider som uttrykk for endringer i samfunnsstruktur som innebærer overgang til pengehushold og byer. Det uoffisielle teateret, på sin side, representerer en mer opprinnelig og sammenhengende tradisjon med klare fellestrekk mellom formene gjennom ulike tider og steder i Europa, der de viktigste elementene, i Nygaards syn, vil være knyttet til Dionysoskulten og tilsvarende kultiske uttrykksformer i vårfestene i det gamle Roma og ulike germanske stammer. Som de viktigste uttrykksformene trekker Nygaard frem mimus, flyak og atellan, narre-, klovne-, og karnevalstradisjonen i middelalderen og renessansen. Det uoffiselle teateret har en uærbødig holdning til det eksisterende og bringer med seg overskuddet som opprinnelig lå i fruktbarhetsritualene. Det er også mulig å se mønstrene fra vårfestens offerritualer i folkeforlystelser som henrettelser og heksebrenning, skriver Nygaard.<sup>105</sup> Det er i koblingen mellom det rituelle, festivas, høytid, helbredende og samlende og subersive aktiviteter som midlertidig snur opp ned på samfunnet, samt underholdning som samfunnsspeil, at teateret har sin styrke, tenker jeg. At ting vendes og formidler noe dypt gjennom denne endevendingen, der det humoristiske og det seriøse alltid flettes i hverandre, som i groteskens relasjon til det hellige som en vesentlig del av det hellige.<sup>106</sup>

Katharsis skal ifølge den aristoteliske logikken, lede til identifikasjon og erkjennelse, men spørsmålet er om det er effektivt i dag, eller bare virker bedøvende i vår overmettede mediehverdag. Det er så mange historier at man kan lure på hvor mange man skal ta inn i stedet for å leve sin egen. Man betrakter og identifiserer seg. Manipuleres emosjonelt. Men hvor skal all energien og emosjonene som skapes? Altfor ofte stopper det ved den emosjonelle og eller intellektuelle berøringen av publikum. Det har ingen annen agenda enn berøringen i seg selv.

I ritual bygges det opp energi og fokus forsterkes på ulike måter. Det er et spørsmål om intensjon og dedikasjon, for å sende det som bygges opp videre, eller inn i noe, for å skape endring på ulike plan i virkeligheten. Sette ting i bevegelse. Dette gjør ritualer effektivt fordi det på den ene siden tar sikte på å åpne opp virkelige rom, og fordi det vil noe utover seg selv ved å koble seg på noe større, forestilt som konkret. Teater kan fungere utmerket som didaktisk prosjekt og som ren underholdning, og det har i seg selv stor verdi.

<sup>105</sup> Ibid., 146-153.

<sup>106</sup> Jeg kommer ikke på hvor jeg har lest dette, men jeg har lest om det i en bok jeg har forsøkt finne igjen uten å lykkes, kanskje var det Bataille, men uansett, grotesken i relasjon til det hellige i historisk kontekst som en vesentlig og nødvendig del av det hellige, og i den stadige forhandlingen av det hellige, er noe som har påvirket min praksis.

Men for meg er det ikke nok når teater som helhet reduseres til et didaktiske samtaleobjekt, det må ville noe utover å fortelle meg noe, være noe utover å berøre meg. Intensjonen trenger heller ikke være bevisst, eller formulert som tale- eller skriftspråk, det kan komme fra at materialet allerede vibrerer dypfølt mening og vilje. At det vil noe i seg selv. Noe som strekker seg ut av teaterrommet allerede før møtet med publikum. Og som vi ikke har fullstendig kontroll over.

I motsetning til katharsis er det altså ikke renselse jeg er ute etter, men opplevelse av terskeltilstander sammen med andre, og hva det åpner opp for å muliggjøre og sannsynliggjøre.

Jon Nygaards bok *Teatrets historie*<sup>107</sup> har vært inspirerende for meg. Nygaard viser til folkelige dionysiske festivaler som vanligvis regnes som utgangspunkt for det hellenistiske teateret. Nygaard viser til Oskar Eberles teori om at den greske tragediens oppsto gjennom kulturblending i overgangen fra jorddyrkende samfunn til bystat i Hellas, som uttrykk for en videreutviklet spesialisering—både i samfunnet og i teateret—der teaterets rituelle funksjon endres sammen med brudd i samfunnsformen. Eberle viser hvordan det matriarkalske og de jorddyrkendes kultur blir liggende igjen som spor under de nye bykulturene. De greske *thiasoi* var bare for kvinner, og i den første perioden av den dionysiske kulten ble den forvaltet i alt vesentlig av kvinner. Gjennom de nye bykulturenes maktovertagelse svekkes kvinnenes posisjon. I *The rotting goddess: the origin of the witch in classical antiquity*<sup>108</sup> viser Jacob Rabinowitz hvordan demoniseringen av (bildet av) heksen kan sees som et ytre uttrykk for denne gamle konflikten fra da de greske bystatene overtok formen fra de landlige dionysiske festivalene og brukte det i en slags kulturell maktovertagelse. De brukte teateret til å propagandere for de nye bystatene og intellektets lys, i opposisjon til de eldre og villere, mer overskridende og mystiske fruktbarhetsfestivalene. Ved at byborgerne gjorde Dionysosdyrkelsen til offisiell fest, skriver Nygaard, forfalt festene og deres magiske eller mystiske elementer. *Thiasoi* og gikk fra å være det opprinnelige ritualer i de hemmelig forbundene, til bonde-maskerader med støyende og løs-slupne opptog, til omvandrende skuespiller gilder som trakk rundt fra landsby til landsby. Nygaard viser til George Thomson som mener at når ritualer og myter mister opprinnelig funksjon, blir de mysterier, og når mysterier forfaller, blir de rene skuespillerforbund, der bare den ytre formen gjenstår.

<sup>107</sup> Nygaard, *Teatret før 1750*, 1.

<sup>108</sup> Jacob Rabinowitz, *The Rotting Goddess: the origin of the witch in classical antiquity's demonization of fertility religion* (New York: Autonomedia, 1998).

Men hvor kommer impulsen til teater fra? Her er det flere teorier. I alle primitive stammer over hele verden finner vi religiøse ritualer med prosesjoner, opptog og feiringer av samme type som i Dionysos-ritualene, skriver Nygaard<sup>109</sup> og viser til ulike teorier om teaterets opphav. Hans sammenstilling av teorier er interessante for meg: En retning bestemmer teatrets opphav som en utvikling fra religiøst kult eller religiøst ritual. I følge Nygaard tilbakefører E.T. Kirby teaterelementer til medisinerne eller prestefunksjoner i sjamanisme. Thomson finner teaterets opphav i de mimetiske ritualene hos totemistiske jegerklaner som bygger på en form for sympatetisk magi—den magiske forestillingen om at man får kontroll over noe ved å skape illusjonen om å beherske det. Her har ritualene også en opplærende funksjon og formidler samtidig klanens oppsamlede erfaring og kunnskap. Disse teoriene forutsetter at det grunnleggende ritualet har hensikt og nyttefunksjon, skriver Nygaard, og viser til at det også finnes en annen type teorier der den grunnleggende funksjonen ikke er bestemt av nytte, men av lek og glede over det mimetiske (etterligning). Kirby på sin side avviser at teaterets røtter ligger i barns rollelek eller etterligning av virkeligheten, han mener den bunner i transen som for ham fremstår som det sentrale elementet i sjamanisme.<sup>110</sup> Transen forsøker verken å etterligne virkeligheten eller spille en rolle, men å manifestere eller uttrykke en umiddelbart eksisterende virkelighet av et annet slag enn den normale. Nygaard mener Kirby her velger fra et kunstteoretisk og erkjennelsesteoretisk standpunkt som bekrefter en bestemt oppfatning av teatrets funksjon og innhold som en vei til en utvidet og «sannere» virkelighet. Denne funksjonen av teateret kaller Peter Brook det «hellige» teateret som har til oppgave å gjøre det usynlig synlig.<sup>111</sup>

Sjamanens illusjonskunst, fortsetter Nygaard, har som oppgave å bryte ned overflaten av virkelighet for å få frem en overvirkelighet som er «virkeligere» enn den normale. Illusjonskunsten utløser denne opplevelsen av det over virkelige hos tilskuerne, som mer intens og mer «virkelig» enn den normale opplevelsen av virkeligheten. Vi ser antydningen til et felles opphav for åndelige spesialister, historiefortellere og teater.

Vestlig mystisisme oppstår oftest i religiøs kontekst som en dypere refleksjon over religionens indre mening, som i jødisk, kristen og islamsk mystisisme, eller hevder å ha røtter i de antikke mysterieskolene. Deler av de gamle fruktbarhetsritualene og trosforestillingene, som er beskrevet kort ovenfor, fant antagelig

109 Nygaard, *Teatret før 1750*, I, 7.

110 Ibid., 8.

111 Ibid.

veien videre gjennom de gamle greske mysteriereligionene inn i vestlig mystisisme. Glenn Alexander Magee<sup>112</sup> sporer i boken *The Cambridge handbook of Western mysticism and esotericism*, røttene til disse tradisjonene langt bakover i tid til paganistisk polyteisme og de gamle greske mysteriereligionene.<sup>113</sup> Disse strømmingene i vestlig mystisisme og esoterisme gjennomsyrrer så europeisk åndsliv og vitenskap, og blir del av sterke okkulte understrømmer i europeisk idehistorie, noen ganger som skjulte strømninger og andre ganger åpenlyse, som i renessansen, som del av tidsånden.

Derfor er det også relevant for meg å innlemme mysterietradisjonene som de vestlige okkulte tradisjonene hevder å ha slektskap til, i en teaterhistorisk kontekst. Og det følte og/eller konkrete slektskapet går begge veier. Også okkultister har eksperimentert med teater som form.<sup>114</sup> Enkelte okkultister ved forrige århundreskiftet tenkte på teateret som en hellig kunstform med potensiale til å transformere mennesker spirituelt.

Edmund B. Langan i *The Theatre of the Occult Revival*,<sup>115</sup> skriver om hvordan okkultistene på slutten av attenhundretallet og begynnelsen av det 19. årh. brukte teateret som en måte å formidle okkult lære på. Teater ble tatt i bruk av okkultister som didaktisk verktøy og for å overføre esoteriske prinsipper og kunnskaper. Lederne av denne oppvåkningen eller vekkelsen, tenkte på teateret som en esoterisk vitenskap som kunne tilby mennesket en

112 Glenn Alexander Magee, professor, Department of Philosophy, Long Island University, USA.

113 Glenn Alexander Magee, red. *The Cambridge handbook of Western mysticism and esotericism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), XIII.

114 Langan, *The Theatre of the Occult Revival*.

115 Ibid., I. Begrepet oppstår sent 1800-tall som en trend i Europa og USA som mange ulike alternative spirituelle bevegelser, religiøse organisasjoner og esoteriske forbund (societys) inspirert av gamle esoteriske filosofier tradisjoner som alkymi, Hermetisk og Rosicrusiansk litteratur, spirituelt frimureri, Kabbala, seremoniell magi, astrologi og necromancy men også påvirket av kunst, filosofi, litteratur, vitenskap, psykologi, matematikk, historie og arkeologi og mange andre disipliner, ifølge *The theatre of the occult revival*. «The leaders of the Occult Revival challenged the authority of orthodox religion and the scientific method. They were often less interested in doctrine and dogma than in spiritual practice and expression.»

kobling til det guddommelige og lede mot gnosis,<sup>116</sup> det esoteriske er *techne*<sup>117, 118</sup> for å komme dit.

Enkelte kunstnere med okkulte interesser i samme kretser brukte adaptasjon av okkulte ideer i for eksempel symbolistbevegelsen. De fleste symbolistiske dramatikere som først begynte å dukke oppe i 1890-årene, beskjeftiget seg med det okkulte, og det gjorde også retninger som mediumistisk kunst og automatisme. «Some were initiated believers in specific schools of occultism; others viewed occultism as little more than a catalyst for creating art».<sup>119</sup>

Tessel M. Bauduin skriver i *The Occult and visual arts*<sup>120</sup> om hvordan kunstnere ble tiltrukket av ideen om det kreative underbevisste, mediumskap og automatisme fordi det tilbød en kunstnerisk frihet utenfor akademisk trening. Spiritualisme tiltrakk mange kunstnere og intellektuelle rundt fin-de siècle på 1800-tallet. Både dans og symbolistenes teater ble påvirket av spiritualismens visuelle kultur med ånde- og aurafotografi. Teosofi<sup>121</sup> ble også en kilde til inspirasjon for mange kunstnere, som suprematistene og futuristene og Bauhaus, og det okkulte har fortsatt å inspirere postmoderne og samtidskunst. Det okkulte, spektrale og paranormale figurerer i samtidskunsten som arven fra spiritualismens visuelle kultur og psykiske forskning og okkulte retninger som teosofi og okkultur<sup>122</sup> generelt, skriver Bauduin.

116 Magee, *The Cambridge handbook of Western mysticism and esotericism*, XVII-I-XXX. Glenn Alexander Magee definerer gnosis som essensen av mystisisme, en direkte opplevelse av den ultimate virkeligheten, noe som kan nå ut over alle motsetninger, slik at alt er ett, og alle ting er sammenkoblet. Men den mystiske opplevelsen kan ikke helt ut uttrykkes med ord, men inkluderer noen grunnleggende komponenter som inkluderer en fundamental endring av opplevelseskvaliteten idet ting virker mer virkelig, en følelse av å se inn i tingenes egentlige natur, en intuisjon om at alle ting egentlig er ett og følelsene av at forskjellene mellom "selvet" og den "andre" har kollapset. Alt dette oppleves samtidig på en måte som skiller seg fra å tenke og sansse på en hverdagslig måte.

117 Jan Harald Alnes, «techne,» i *Store norske leksikon* på snl.no. (26.02.2019). Techne er en ferdighet som kan læres og som gir mulighet til å produsere noe.

118 Magee, *The Cambridge handbook of Western mysticism and esotericism*, xxx. Mystisisme er gnosis og esoterisme er techne, skriver Magee, og denne techne er grunnlagt på gnosis.

119 Lingan, *The Theatre of the Occult Revival*, 10-11.

120 Tessel M. Bauduin, «The Occult and the Visual Arts,» i *The Occult World*, red. Christopher Partridge, *Routledge Handbooks Online* (Routledge, 2014).

121 Winje, Geir og Margrethe Løøv, «Teosofi,» i *Store norske leksikon* på snl.no, 14.07.2022. Teosofi har panteistisk karakter og hevder å kunne sette menneskene i forbindelse med sin guddommelige natur. Teosofien ble skapt av den karismatiske Helena P. Blavatsky som stiftet Teosofisk samfunn i 1875 sammen med H. S. Olcott og W. Q. Judge.

122 Carl Abrahamson, *Occulture* (Rochester, Vermont: Park Street Press, 2018), ix. I *Occulture* defineres begrepet som "anything cultural but decidedly occult/spiritual".

Carl Abrahamson i boken *Occulture* mener vi kan se historiske esoteriske grupper og enkeltstående magikerers praksis som former for okkult motkultur, som tempelridderne og senere frimurerne. Han skriver at pre-rafaelittene og symbolistene skapte en borgerlig interesse for endrede bevissthetstilstander, spiritualisme og østlig filosofi, men at det ble værende som spesialiserte interesser uten virkelig håndgripelighet eller kredibilitet i de kulturelle hovedstrømmingene. Abrahamson skriver at først med esoteriske grupper som The British Hermetic Order of the Golden Dawn, som hadde mange berømte kunstnere, poeter og forfattere som medlemmer, og gjennom den Antroposofiske bevegelsen til Rudolf Steiner, begynte det okkulte for alvor å spille over inn i kunsten og bli en del av den generelle kulturen.<sup>123</sup> Her er det mye å gå inn på. Jeg kommer ikke til å nevne alle former dette tar verken historisk eller samtidig, men nøyer meg med en forenkling som gir et overblikk.

Om man tenker seg teaterets historie som å ha en offisiell og en uoffisiell del, som Nygaard hevder, er det fristende å tenke at det som etter hvert ble den offisielle tradisjonen har en mer diskursiv sosial og politisk rolle, og at til den uoffisielle tradisjonen tilhører ritualer, festivaler og andre meningsbærende hendelser i menneskers liv, som ofte har en integrerende eller helende funksjon for individ og samfunn. Det er jo også dette teaterkunstnere og teoretikere som bl.a Schechner, Artaud og Grotowski og Odinteatret var inne på og undersøkte. Da oftest i form av for tradisjoner utenfor sin egen kultur, som de ble fascinert av og så potensialet i. Grotowski forsvant etter hvert helt inn i parateateret sitt og kollektive psykodramatiske eksperimenter, der utøvere og deltagere gjorde rituelle aktiviteter sammen langt fra hverdagens allfarvei. Hans primære mål ikke var å skape teater i seg selv, men å undersøke mulighetene for det han kalte ekte kommunikasjon.

For min del er det naturlig å innlemme helende og magiske praksiser i teaterbegrepet ettersom de har performative aspekter, og teateret selv har potensielt helende og magiske effekter. Det er nærliggende å ta med kloke koner, helbredere, avheksere, *sorcerers* og mange andre magiske funksjoner og typer åndelige spesialiteter som en del av den uoffisielle teateret. Det gir mening om man tenker på teaterets opprinnelige funksjon, og med tanke på hvilke kulturelle praksiser som etter hvert ble demonisert, og det gir mening for meg å tenke rundt min egen praksis som en arvtager til den uoffisielle delen, selv om jeg først og fremst opererer gjennom den offisielle tradisjonens scener.

Freuds venn, forfatter Romain Rolland, kjente seg forbundet med en *oceanic feeling*, en følelse av noe grenseløst, en følelse av sammenheng med noe evig. Han så for seg at den oseaniske følelsen hang sammen med den religiøse impulsen hos mennesket. Denne mente han var uavhengig av trosforestillinger og former for religion, samtidig som denne følelsen er den religion bygger seg opp på.<sup>124</sup> Jeg tenker da på participation, og at det er noe nærliggende eller beslektet mellom følelsen av dette grenseløse og følelsen av å kunne kommunisere og inngå i alt rundt en. Det er fristende å trekke konklusjonen at religiøse eller åndelige impulser i mennesket bunner i vanskelig gripbare følelser, som kan kalles oseaniske eller opplevelser av participation. Flyttilstander henger også sammen med opplevelsen av mening i øyeblikket, og dermed tangerer flyt «det hellige» gjennom potensialet for det transenderende og overskridende som både finnes i ritual, spill og lek. Det seriøse åndelige og helbredende arbeidet kan uten selvmotsigelse, inneholde performative elementer som vi gjenkjenner som lek, flyt og illusjonskunst fordi det er meningsskapende, eller handlingene i seg selv gir opphav til mening når det er i flyt, og virker forsterkende på mening. Følelsen av sammenheng, påkobling og mening. Det er viktig å huske på at det seriøse kan være lekent og det lekne seriøst, det hellige kan være grotesk og det groteske hellig. Humor er en viktig del av flyt som en frihet som hører leken til og gir tillatelse. Blandingen av det seriøse og useriøse, det alvorlige og det humoristiske inngår i det åndelige arbeidet, og det er ikke alltid gjenkjennbart hva som er hva, kanskje er det bare tilsynelatende seriøst eller useriøst. Alvor og humor, illusjon og ekthet, er ikke motsetningspar, men snarere samvirkende. Mye av kraften ligger der.

I forbindelse med *Vake* hadde jeg samtaler i ettertid med femten deltakere som meldte interesse for å fortelle om sin opplevelse,<sup>125</sup> og av dem var det et par deltagere som hadde irritert seg over at vi tilsynelatende ikke tok det åndelige seriøst. Jeg la merke til at for dem var det kun de hendelser som samsvarte med forventning; der både hendelse, utseende og væremåte passer med en ide om det rituelle eller åndelige, som ble trukket frem som seriøse nok. Samtidig sier en annen deltaker med mangeårig sjamanistisk praksis at denne følte seg: «[...]nesten overraskende beveget av de mer seremonielle delene av Vakenatta.»<sup>126</sup> Mitt syn på dette er at det ikke må virke seriøst for å være det. Humor er for meg en

viktig del av det seriøse og til og med gravalvorlige. En vet ikke alltid hva en ser på. Det seriøse kan fremstå som tåpelig, og det tåpelige kan være det virkelig dype. Skikkelser som gripes av guddommelig galskap, entusiasme, som Gaup kaller crazy sjaman<sup>127</sup> og den hellige narren i ortodoks russisk tradisjon, har for eksempel i kraft av sin posisjon, løyve til å være i verden på en annerledes måte. Discordianismen er en av de senere retninger i den vestlige tradisjonen som virkelig tar tak i det seremonielt magiske miljøet og fyller det pompøse eller utad seriøse uttrykket. Jeg vil komme tilbake til dette senere i dette kapitlet.

Jeg ser min praksis som rituell på den måten at det ikke er å late som, det er virkelig det som skjer, vi holder på med noe virkelig og viktig for oss uten nødvendigvis å vite helt hva eller hvorfor—så lenge vi kjenner det. Det er innbakt i verkets struktur at det fungerer som et ritual som åpner de dimensjoner som har blitt manet frem og materialisert gjennom prøveprosessen. Teaterets potensial for å skape andre typer virkeligheter og sosiale rom og magiske sirkler er slående. I tillegg blir ikke den kognitive dissonansen så uttalt for utøvende kunstnere, for den må ikke forsvares, den legitimeres i kraft av den kunstneriske handlingen i seg selv. Jeg legger merke til at de magiske teknikkene forsterker åpningen av denne typen karnevaleske rom, fordi de gjennom å virke påkoblende for den enkelte, mot materialet, skaper et referanseverk med iboende mening som utvides gjennom deling, til å tilhøre fellesskapet. Dermed bygges en egen eiendommelig logikk som i sin tur forsterker skapelsen av et annet, men levelig sted. Vi lever der. Leken blir virkelig sted fordi den er total. Dette mener jeg en kan finne igjen i improvisasjonsbaserte retninger som kan sees som å videreføre det uoffisielle teaterets tradisjoner, som Laiv, og Reenactment i det at det bygger fellesskap, (*community*), først og fremst.

Huizinga mener at lekens *ratio* ligger i et særlig dypt lag av vårt åndelige vesen, og at den ikke lar seg utlede av noe annet, den er dypt selvstendig som fenomen, og at den ikke forholder seg til motsetninger som klokskap og dumhet, sant og usant, godt og ondt og at den i seg selv ikke inneholder verken dyd eller last.<sup>128</sup> Selv om den hellige handlingens<sup>129</sup> ytre form kan beskrives som «lek» og «spill» må man samtidig anerkjenne udeleligheten i relasjonen mellom tro og ikke-tro, og forbindelsen mellom det hellige

124 Sigmund Freud, *Civilization and its discontents*, overs. David McLintock, Great ideas (London: Penguin Books, 2004), 1-2.

125 Personlig kommunikasjon, samtaler, høst 2019.

126 Personlig kommunikasjon på e-post 15.06.2022.

127 Ailo Gaup, *Sjamanonen* (Oslo: Tre bjørner forlag, 2005), 62-64.

128 J. Huizinga, *Homo ludens : om kulturens oprindelse i leg*, vol. U78, Gyldendals uglebøger (København: Gyldendal, 1963), 14-15.

129 Naturfolks hellige handlinger er det Huizinga refererer til for å illustrere sitt poeng.

alvoret og lek og moro. Utøverne både spiller og mener det, man er klar over bedraget og samtidig lar man seg bedra.<sup>130</sup>

Nygaard skriver om sjamanismen at det er illusjonen som er avgjørende og at troen på sjamanens handlinger påvirker omgivelsene og helbreder.<sup>131</sup> Nygaard viser til observasjonsevnen som sjamanen og senere tryllekunstnerne, illusjonister og hypnotisører benytter seg av for å møte den andres forventning og forsterke tro. Jeg vil her hevde at Nygaard ikke skriver fra et emisk, utøvende perspektiv, og jeg mener det er riktigere å si at den åndelige spesialisten benytter illusjon som ett av mange verktøy for å skape effekt. Det er også viktig å huske at tryllekunstneren og sjamanen har ulike mål med sin praksis. Åndelige spesialister jobber på flere plan av virkelighet (konkrete og abstrakte plan) samtidig, altså kobles ordinær og ikkeordinær virkelighet sammen for å skape endring. Illusjon virker forsterkende på arbeidet som helhet. Relasjonen mellom det såkalt autentiske og det såkalt spilte er ikke så enkel som den fremstår ved første blick.

Det å kunne gjøre narr av det hellige er en nødvendig del av helheten. Former for det hellige og det alvorlige er imidlertid ikke alltid umiddelbart gjenkjennbart om man leter etter ytre, kjente tegn for dette.

For Bakhtin<sup>132</sup> er overfloden i å hengi seg til det fysiske sensuelle livet gjennom sex, mat og drikke, den overflommende karnevalsånden som bryter samfunnets begrensninger og moral. Det at menneskets biologiske prosesser hylles fremfor en opphøyd åndelighet, blir er en form for motstandsdyktighet mot dødens skygge over alle ting. Man kan tolke Bakhtins ide som en type frigjørende antispiritualitet idet den gjør opprør mot geistlig definisjonsmakt,<sup>133</sup> og det kan se ut som en motsetning mellom Bakhtin og ideen det karnevaleske på den ene siden, og det åndelige på den andre. I mine øyne åpner de begge lignende liminale rom. Den åndelighet som Bakhtin gjør opprør mot, er oppstyttet, livsfjern og elitistisk. I mange åndelige tradisjoner finner man derimot det samme forholdet til humor og letthet som jeg sverger til selv.

Sjaman og noaide Ailo Gaup sa engang til meg på et kurs da jeg var ungdom, at en skal vokte seg for en læremester uten humor, som ikke kan le av seg selv. Gaup gikk blant annet i lære

130 Huizinga, *Homo Ludens*, U78, 32.

131 Nygaard, *Teatret før 1750*, I, 16.

132 Michail Bachtin, *Rabelais och skratrets historia*, overs. Lars Fyhr (Uddevala: Bokförlaget Anthropos, 1991).

133 Peter Malekin og Ralph Yarrow, *Consciousness, literature and theatre: theory and beyond* (Basingstoke: Macmillan, 1997).

hos Michael Harner og skriver i *Sjammansonen*<sup>134</sup> om hvordan Harner på den tiden brukte underfundigheter, paradokser og humor som verktøy for å lære bort.<sup>135</sup> Jeg luker ut alt som smaker av dogmatisk tvang eller skaper frykt i de tradisjoner jeg støter på.

De fleste åndelige tradisjoner ser læremestere som nødvendige for kortere eller lengre perioder, fordi det er instruksjon inn i en praksis som ikke kan læres på annen måte (i hvert fall ikke like effektivt, kan man kanskje hevde, selv om prøving og feiling på egen hånd beviselig leder fremover det også). I denne typen mesterlæring legges det vekt på egen erfaring av teknikkene som overføres. Det handler om å lære teknikker til selv å finne svar, mer enn å overta en lederskikkelses erfaring og forklaringsmodell som krever blind tro. Tradisjon skaper system for erfaringene, en læremester viser vei og hjelper til med å gi mening til erfaring i relasjon til tradisjon. For Frits Staal<sup>136</sup> som skriver om mystisisme i *Exploring mysticism*,<sup>137</sup> er det at læremesteren forteller en noe en skal gjøre, vesensforskjellig fra å fortelle en noe å tro på. Det første er praksis, og det andre er superstruktur. Og forskjellen mellom *injunction og interpretation*,<sup>138</sup> er at man ikke trenger å tro på det læreren sier, så lenge man gjør det som sies. Staal hevder at mystikere generelt tenderer til å avvise det irrasjonelle behovet for tro (faith) og dogmatisme.<sup>139</sup> Det er personlig erfaring som gjelder, ikke blind tro.<sup>140</sup> Man trenger ikke ha de samme forklaringsmodellene; det er erfaringen som overføres. Dette er nærmere kroppen og individet og egen direkte tilgang til opplevelse. Egen erfaring står altså sentralt, og tar utgangspunkt i det utøvende.

I Tanya Luhrmanns<sup>141</sup> studie av engelske okkulte sirkler i *Persuasions of the Witch's craft*<sup>142</sup> forsøker hun å forklare hvordan tilsynelatende oppegående og velutdannede moderne storbymennesker trekkes mot det magiske, som hun ser som irrasjonelt og misvisende, med sin teori om *interpretative drift*.<sup>143</sup> Interpretative drift er karakteristisk for mange kulturelle prosesser der ideer om verden blir overbevisende som et biprodukt av utstrakt praksis,

134 Gaup, *Sjammansonen*.

135 Ibid., 66.

136 Frits Staal (1939-2012) professor i filosofi og sør-asiatiske studier, University of California, Berkeley.

137 Frits Staal, *Exploring mysticism: a methodological essay* (Berkeley: University of California Press, 1975).

138 Ibid., 147.

139 Ibid., 30.

140 Mystisisme er koblet til ekstatiske åpenbaring (ecstatic revelation) og ikke til religion per se, selv om mystiske opplevelser har vært kilden til mange religiøse ideer, fenomen og også hele religioner.

141 Tanya Luhrmann, f.1959, antropolog, professor ved Stanford University.

142 Tanya Luhrmann, *Persuasions of the witchcraft: Ritual magic in contemporary England* (Cambridge: Harvard University Press, 1991).

143 Ibid., 321.



noe som bygges over tid. Hun fokuserer på hvordan utøverne forsøker å forklare diskrepansen mellom det de vet er (grader av) virkelig, samtidig som de ikke er spesielt opptatt av om noe er objektivt sant eller ei. Hun undersøker altså samme landskap som Levy-Brühl mellom det rasjonelle og det irrasjonelle i mennesket. For å finne ut hvorfor fornuftige mennesker trekkes mot, for henne, bisarre magiske praksiser og heksekunst, lot hun seg initiere i flere ulike magiske sirkler.

Luhrmanns studie har blitt kritisert for å ha et nedlatende syn på de hun har infiltrert og studert i sitt feltarbeid. Luhrmann skriver om hvite-middelklasse-magikere som offer for interpretative drift. I sin iver etter å vise at magisk tenkning ikke kausalt kan sannsynliggjøres, anerkjenner hun bare forbigående at den magiske måten å tenke på, og tenke sammen på, har åpenbare kvaliteter. I mine øyne overser hun mye av verdien i den meningsskapende aktiviteten. Luhrmann dømmer den som plagsomt irrasjonell, altså ikke kausal eller objektiv nok, men så er det heller ikke der poenget med participation finnes. Slik jeg forstår det, skaper det en opplevelse av å være som går forbi kausale relasjoner, der den materielle verdens sammenhenger og operasjoner sammenflettes med forestillingsverdenen, og har makt til å skape andre steder, andre liv utenfor hverdagen, i karnevaleske-magiske rom.

I kapitlet «Legens væsen og betydning som kulturfænomener»<sup>144</sup> beskriver Huizinga leken som noe som skaper åndelige og sosiale relasjoner og han ser på lekens nære forbindelse til det hellige, til tro, til ritual, til festens vesen og mysterium. Kulturn er leken er forbundet, handlingen løftes ut av det vanlige livet, reelt eller symbolsk utskilles et lukket rom.<sup>145</sup> «Den foregår indenfor bestemte rumlige og tidsmessige grænser, og bærer sin betydning og sitt forløb i seg selv».<sup>146</sup> Huizinga mener man kan spore en betydningsfull og opprinnelig identitet mellom lek og ritual, og at leken er noe man kan gi seg hen til fullstendig: «Den glæde, som er uadskilleligt forbundet med legen, viser seg ikke blot i spænding, men også i oppløftelse. Legens stemning har som sine to poler overgivenhed og ekstase.»<sup>147</sup> Huizinga peker også på gruppedannelsen som et naturlig trekk ved leken, der avgrensning av tid og rom, og slike ting som hemmelighetsskremmeri og forklædning høyner leken for de lekende.

Luhrmann anerkjenner at det finnes psykoterapeutiske virkninger av muligheten til å leke på alvor og å strekke leken

144 Huizinga, *Homo Ludens*, U78, 9-35.

145 Ibid., 28.

146 Ibid., 17.

147 Ibid., 29.

inn i troens verden. «Magic gives magicians the opportunity to play—a serious play, but nevertheless a rule-defined, separate context in which they identify with their imaginative conceptions, and act of the fantasies and visions of another world».<sup>148</sup> Luhrmann kommenterer også at mye av de moderne okkultistene er inspirert av fantasysjangeren og generelt av mytologi og nåtidig mytespining.<sup>149, 150</sup> Hun peker mot magiens mytespinnende funksjon, uten, i mine øyne, å helt skjønne kraften i det heller. Hun er litt for opptatt av hva hun kan avfeie som uten direkte kausal påvirkning på omverden. Men den mytespinnende praksisen er virkelighetsendrende, gjennom å vri historiene om virkeligheten, og kan brukes både positivt og negativt. Magi er ikke noe annet enn det vi kjenner de konkrete effektene av. Mytespinneri endrer verden gjennom vår endrede forståelse av den.<sup>151</sup> Det poetiske språket til poesi og myte er ikke bare vakre fortellinger, men kan avsløre og overføre dypere liggende kunnskaper om værens natur. Og som jeg tenker vårt bevisste sinn ikke så lett får tak i, men likevel pirres av.

Det pragmatisk-magiske som en motkultur tiltaler meg, spesielt i form av slike retninger som discordianisme og kaosmagi. Magiske praksiser har noe ambivalent over seg, lekent og alvorlig, grotesk og vakkert, helende og skadelig, men mest av alt tilbys total sanselig *immersion*,<sup>152</sup> fullstendig nedsenking i opplevelsen, som ikke begrenses av kausal logikk, men bygges gjennom erfaring av andre tilstander og sammenhenger. Det grenseløse utløser flyt i min erfaring.

Hanegraaff mener at mye av forklaringen på hvorfor magi og magisk tenkning tross alt overlever og er sterk under overflaten også i dagens samfunn, er fordi det er for dyrebart til å ofre.<sup>153</sup> Det koker ned til en annen måte å være i relasjon til verden på. Det er en nyttig måte å forholde seg til utøvende og skapende praksis på. Den potensielle motstanden oppleves som viktig, spesielt i Vesten som har undertrykt og fortrent så mye av sine eldre tankemåter og skikker ved å latterliggjøre dem som verdiløs og bakstreversk overtro og irrasjonalitet. Kunsten gjør opprør mot dette gjennom slike retninger som de tyske romantikerne, dadaismen og

148 Luhrmann, *Persuasions of the witchcraft*, 13.

149 Ibid., 339.

150 Mytespining er min oversettelse av *mythopoesis* og kan defineres som måte å skape moderne myter på gjennom fiksjon.

151 For det er et valg man kan ta når man mytespinner. Som jo er interessant i kunstnerisk praksis. I politikk kan det brukes for å blende og avlede som blir en form for svart magi som for eksempel falske nyheter.

152 Immersion: en fullstendig oppslukende involvering i et naturlig eller skapt miljø som kan skape en endret bevissthetstilstand.

153 Hanegraaff, «How magic survived the disenchantment of the world».

surrealismen. Jeg tror det dypest sett handler om å ha retten til å oppleve verden på en måte som kommer spontant. Slutte å stoppe seg. Være åpen for hva man blir om man åpner for andre måter å være i verden på, og hva slags tankekatedraler som kan bygges ut fra de erfaringene, som har en annen språklighet.

Det magiske verdensbildet representerer også muligheten til å ikke sitte alene i seg selv og tviholde på individstatus, og gjennom dette få flere samtalepartnere enn de og det som objektivt finnes. Studier viser at for eksempel slike ting som kan assosieres med denne typen relasjon, som å høre stemmer, er normalt og oppleves hos folk uten psykopatologiske forstyrrelser. Mange hører stemmer og kommuniserer med den usynlige verdenen uten å være forstyrret,<sup>154</sup> en kan se det som uttrykk for påkoblethet, participation, og som samtale, relasjoner som kan styrkes gjennom lyttepraksis (mentalt, kroppslig, emosjonelt, åndelig). Å høre stemmer er en av mange måter å havne i dialog på: bilder, syner, fornemmelser, innfall, åpenbaringer, å forfølge tegn og spor og synkroniteter, å se med trollsyn, klarsyn eller indre syn, klarfølelse og alle mulige sanselige kapasiteter på hele spekteret fra konkret til fornemmet eller følt. Forfatter Elizabeth Gilbert,<sup>155</sup> trekker i TED-talke<sup>156</sup> *Your elusive creative genius* frem antikkens daimon,<sup>157</sup> som på samme måte som romernes genius<sup>158</sup> var en kraft kunstneren sto i relasjon til som den egentlige ideskapende kraften. Ideen om daimon er gammel og ordet har hatt skiftende betydning. Det greske ordet δαίμων eller *daimōn* betyr «gud» eller «ånd» og ble skrevet *daemon/dæmon* på latin. Begrepet har hatt mange betydninger gjennom historien, og jeg vil gi et eksempel her: I boken *Hekate Soteira*<sup>159</sup> skriver Sarah Iles Johnston<sup>160</sup> om de kaldeiske orakler<sup>161 162</sup>, og her finner vi en definisjon på daimon fra

154 Joe Pierre, «Is it Normal to “Hear Voices”? Distinguishing normality from pathology within auditory verbal hallucinations.», (2015), <https://www.psychologytoday.com/us/blog/psych-unseen/201508/is-it-normal-hear-voices>.

155 Elizabeth Gilbert, forfatter (1969-)

156 Elizabeth Gilbert, *Your creative genius, TED Ideas worth spreading* (2009).

157 Synonym for daemon og demon, som har skiftet betydning over tid og i ulike kulturelle kontekster, men som i utgangspunktet er en gudeform eller en hjelpeånd som våker over en person eller et sted

158 Lik en skytsengel vil genius følge et menneskes fra fødsel til død. Det står for det guddommelige i det individuelle.

159 Sarah Iles Johnston, *Hekate Soteira: A Study of Hekate's Roles in the Chaldean Oracles and Related Literature* (Atlanta: Scholars Press, 1990).

160 Sarah Iles Johnston, amerikansk akademiker (1957-).

161 De kaldeiske orakler er en religiøs tekst fra 100-tallet, av ukjent opprinnelse, som beskriver gudeverden og menneskenes plass i den. Teksten er kun indirekte bevart gjennom sitater i andres tekster, særlig i nyplatonikernes mange kommentarer til teksten.

162 Johnston, *Hekate Soteira*. Sarah Iles Johnston argumenterer for at den religiøse tendensen var et forsøk på å kontre eller konkurrere med bibelens

den tiden da de kaldeiske oraklene ble skapt. Johnston forklarer hvordan det neoplatoniske verdenssynet forutsatte at det fantes bindeledd mellom den materielle verden og verden av ren ide, og for å beskrive dette bindeleddet brukte de gudinnen Hekate som en betegnelse på verdenssjelen. Hekate i rollen som verdenssjelen fikk ansvar for at daeimon (tankespredere) ble sendt ned i materien for å inspirere.

I TED-talke snakker Gilbert spesifikt om kunstnerrollen, selv om disse fenomenene også omfatter andre. Det å være i en slik relasjon mener hun minsket presset på den enkelte kunstneren. Først når ideen om den ensomme geniale kunstneren slår gjennom med renessansen i Europa, blir kunstneren alene om suksess eller nederlag, sier hun. Selv om jeg mener naturen som gudeform på en måte kommer tilbake som en kommunikasjonspartner gjennom romantikken, har hun rett i at det ikke lenger er delt ansvar for resultat.

Et menneske sees ofte som en udeelig helhet, men kan også sees, som i så mange åndelige, alkymistiske, magiske og folkemagiske tradisjoner, som å bestå av mange relasjoner og ulike deler av et selv, som kan svekkes og styrkes og til og med kan bli borte eller forvilles, og hentes tilbake. Det gir mening for meg som skaper å se selvet som utvidet på denne måten og fortsette å utvide det, i og med at det ligger nærmere min egen opplevelse av å være i verden, og være i samhandling med gjennom et personlig panteon<sup>163</sup> av krefter å kommunisere med.

For mange år siden overhørte jeg en samtale mellom to personer der den ene sa at hans forfedreånder ble med ham hele veien til Europa, og den andre sa «mine forlot meg ved Gibraltar». Min første impuls var nemlig å tenke litt vemodig at denne måten å forholde seg til virkeligheten på som noe vi har mistet, bare for å innse øyeblikket etter at det har vi så visst ikke, vi bare snakker ikke om det. For hvem ser deg over skuldra som en straffende engel når du gjør noe du ikke burde, hvem vender en seg til i en livskrise, jeg vedder på at det ikke bare er konkrete levende mennesker, men også døde slektninger, guder og objekter fra barndommen eller trær, steiner og elver som betyr noe for oss.

Ærlighet og sannhet er ikke det samme.

Åndelige teknikker åpner opp nye horisonter av levd virkelighet som er utenfor den objektive konsensusvirkeligheten. Selv om mange av effektene og de transformativt kvaliteter fra disse

popularitet, og at det er filosofi bevisst forkledd som religion.

163 Panteon brukes om en samlet gudeverden i polyteistisk religion. Her bruker jeg panteon som betegnelsen på en personlig sammensatt gudeverden, som også inkluderer ånder og deler av en selv (sjeledeler) som kontaktable størrelser.

praksisene kan forklares med psykologiske modeller, placebo, suggesjon, underbevissthet, er det en grense der forklaringene ikke lenger sammenfaller. Det en fenomenologisk erfarer, sanser, føler intuitivt, strekker seg videre inn i troens område. Hva man tror, vil variere. Og for meg er tro et fleksibelt verktøy. På en pragmatisk og samtidig inderlig måte. Jeg stiller meg lagelig til for hugg, uten ironisk distanse. Distanse er noe jeg prøver å fjerne fra den kunstneriske prosessen, både alene og med andre, fordi det skaper grobunn for frykt og stenger av mulige veier. I min kunstneriske virksomhet er jeg ikke så opptatt av om noe er sant eller ikke, så lenge det er effektivt, så lenge det har effekt. Man kan gå helt inn i noe og tro på det i dag, og så slippe det i morgen. Tro som fleksibelt verktøy er en måte å forsterke eller vri ulike historier og fortellinger som hele tiden spinnnes rundt oss, basert på hva vi opplever, og hva vi tror vi vet, og hva kulturen informerer oss om—og en måte å gå i dialog med det på. Verden er gjennomvevd av historier. Og troen på dem. Og historiene skaper den sosiale verden vi opplever sammen. Midlertidig opphevelse av *mistro* (suspension of disbelief)<sup>164</sup> er et godt verktøy for å mytespinne på nytt, både i magisk og en karnevalessk forstand. Så lenge det henger sammen gjennom å gi gjenklang eller mening på et eller annet plan, så lenge man ikke tviholder på at alt må forklares, og det skaper synergieffekter en ellers ikke ville fått, er det ikke så viktig hvordan eller hvorfor. Men at noe skjer i disse åndelige sammenhengene, som er så lik de kunstneriske prosessene at de kan sies å være fra samme kilde, er uten tvil for min del.

Man kan leve helt uproblematisk med simultane virkelighetsforståelser uten å miste av syne hva som objektivt sant og ikke, uten å kappe av all den informasjon og hjelp og spor som dukker opp via mer ubevisste kanaler og med andre typer språk, kledd som symboler, bilder, fornemmelser, anelser, besettelser. En mulig snublestein i forhold til formidling er at uten erfaringen av hva disse praksisene refererer til, kan beskrivelsene fremstå som både ubegripelige og lukket. Jeg opplever likevel at erfaringene lar seg dele gjennom kunstuttrykk, fordi de samtidig skaper erfaring for den som møter det. Jeg har flere ganger fått tilbakemelding på at verkene oppleves både kjente og ukjente på samme tid, som i drømmelogikk.

I det kunstneriske forskningsfeltet er det også en ekstra utfordring som ligger i å viderekommunisere liminale opplevelser

164 «Suspension of disbelief», i *Oxford Reference*, red. Definisjonen av begrepet introdusert av Samuel Taylor Coleridge i 1817, handler om en midlertidig opphevelse av tvil og kritisk tenkning for at historien skal virke. For ham var det en vesentlig ingrediens i enhver form for fiksjonsfortelling.

uten at de fremstår som forenklete eller banale, ettersom mye av meningsproduksjonen nettopp ligger i kvaliteten i det affektive, den mellommenneskelige kontakten i øyeblikket, eller den underliggende følte betydningen av erfaringen. Eksempelvis kan man si at det kan være både vanskelig å forklare en drøm, og uinteressant for andre å høre på, av mangel på kontekst. Men om man sammen erfarer drømmen eller har vært lignende steder gjennom delt erfaring, opphever det den ekskluderende effekten, og det blir et insentiv til å gå dypere ned sammen. Når jeg som eksempel har brukt kollektive trommereiser som et verktøy og laget et inkluderende kart for alle sjelereisene i etterkant, blir det noe helt annet enn å fortelle drømmer. Det blir noe vi kan bygge ut sammen og der erfaringene beriker hverandre i etterkant. Når vi da lever ut det felles kartet i rommet, skapes en felles psykogeografi, vi vil da leve oss inn i hverandres opplevelser til de skaper nye felles erfaringer på bakgrunn av dem.<sup>165</sup> Dermed blir det synlige rommet og de usynlige psykogeografiske rommene, flettet sammen. De rom spillerne har i sinnet samsvarer ikke fullstendig med det fysiske rommet, og senere scenografien, og effekten blir en mangdobling av rommet. Det psykogeografiske kartet som stammer fra erfaringen av liminale rom og som har blitt gjort til et felles kart de har i sinnet, forankres i det fysiske rommet i løpet av prosessen. Likevel forblir det delvis usynlig, avhengig av hvilke deler av det psykogeografiske som konkretiseres i eller forankres i scenebildet, og hva som forblir usynlig. Som noe vi bare *vet*. Når psykogeografien møter scenografien på denne måten, gir det opphav til interessante effekter. Dette psykogeografiske kartet internaliseres i de medvirkende (spesielt utøverne), noe som gjør at de ikke bevisst trenger å holde det fast, verken i prøvene eller i utøvelsen av verket, for det vil dukke opp med ujevne mellomrom uansett om det er forankret godt nok i verdensskapingen og dermed også underbevisstheten.

Gjennom å kartlegge og dele størrelser (entities) og landskaper som trekker gjennom oss eller veller opp i oss, oppdager vi komplekse og interessante områder, som bidrar til å etablere et tredje rom mellom oss. Det blir en viktig grunnmur i det kollektive referansematerialet som gir opphav til stor grad av metakommunikasjon og *Play* i de videre prosessene (både med å skape og spille verkene). Metakommunikasjon skapes på bakgrunn av felles erfaringer som gir et referansegrunnlag av språklige, fysiske

165 Situasjonistenes begrep psykogeografi skiller seg litt fra måten jeg bruker det på. Jeg bruker begrepet på den måten at erfaringen av mentale og emosjonelle rom vil kunne fysisk virke i rommet ved å flyttes fra *mind space* til å kartlegges i det fysiske rommet og behandles som noe vi forholder oss til i prøvene, og dermed inngår i erfaringsgrunnlagets videre struktur.

og metafysiske koder som tilhører gruppen, og som skaper en umiddelbarhet i det å plukke opp signaler fra hverandre både i improvisasjon og spillsituasjon. Begrepene metakommunikasjon og Play har jeg hentet fra Mari Thunes masteroppgave om Sons of Liberty.<sup>166</sup> Thune henviser til Play som et samlebegrep som inneholder begge de norske begrepene «spill» og «lek», altså omfatter det å spille roller, spille spill og spille som i sport, og hvordan metakommunikasjon (evnen til å gjenkjenne spesielle tegn som signaler) er grunnleggende for at Play skal fungere.<sup>167</sup>

Mine prosesser bruker langvarige improvisasjoner som en av mange strategier for å skape scenisk materiale. I improvisasjon forholder utøverne seg alltid til et stort bakgrunnsgrunnlag, og rammer av prinsipper, ideer, strategier, bilder og situasjoner. Simon Rose skriver i boken *The lived experience of improvisation* i kapittelet «Improvisation as Composition»<sup>168</sup> om hvordan improvisasjon og komposisjon henger sammen; improvisasjon skaper både strukturelle elementer og vokabular, idéer, ingredienser. Improvisasjon i performative strategier handler om risikovillighet og ferdigheter for å tåle og håndtere å stå i det ukjente. Dette krever tillit. Improvisasjon er avhengig av å lytte aktivt og intuitivt og å gripe hva som kommer, uredigert, og gå med det i øyeblikket. Improvisasjon søker punktet der man havner i flyt sammen, og «flyr» sammen som «ett», i en «fully immersed, concentrated, challenging, creative state.»<sup>169</sup> Og det er da viktig å klare å gi slipp for å havne der, og å forholde seg til planer, scores og forutsetninger på en fri måte, å ikke bli overmannet eller overskygget av det som er tenkt ut på forhånd eller tvunget fram, men å kunne være trygg nok, våken nok, lyttende nok til å legge til rette for det umiddelbare—og ikke bare det tilfeldige, men snarere det uforutsigbare, uberegnelige. «Ce n'est pas le hazard qui prime ici—comme chez les surréalistes –, mais l'aléatoire» (oversatt: Det er ikke tilfældighetene som er viktige her—som hos surrealistene—, men det uberegnelige) som Thierry Paquot skriver om situasjonistenes psykogeografiske kartografier som inviterer til å gjennomleve byen på nye måter i sinnet eller i virkeligheten.<sup>170</sup> Forskjellen mellom *chance* (det tilfeldige) og *unpredictable* (det uberegnelige,

uforutsigelige) er slik jeg leser det, at det som utfolder seg tross alt ikke er helt tilfeldig. Det er basert på et grunnlag, selv om det som dukker opp også er uberegnelig og uforutsigelig i forhold til det, er det likevel ledet i form av rammer, fokus og bakgrunn. Det er nettopp strukturen rundt som informerer det tilsynelatende tilfeldige som dukker opp i improvisasjon. Det er i mine øyne sjeldent tilfeldig det som kommer, men hvilken form det tar, kan være svært overraskende og uforutsigbart—selv om det holder seg innenfor den gitte konteksten.

For å kunne mane frem materiale på den måten må en oppfinne strategier for å gjenkjenne og ivareta kvaliteter som dukker opp i form av impulser, tirader, plutselige innsikter, bevegelser, bevissthetsstrømmer og også muligheten for endrede bevissthets-tilstander. En måte å ivareta mulighetsrommet på er regelen om å ikke være trofast mot noe annet enn impulsen, slipp det en har i hendene dersom det en gjør ikke lenger tiltaler, eller gir mening på et eller annet plan. Og å kunne foreslå videre handling og samspill, ikke bare gjennom å gå med, men også gjennom å være lunefulle (jokere). Med joker mener jeg å ikke bare akseptere tilbud som i Keith Johnstones improvisasjonsteknikk,<sup>171</sup> men gå lengre inn i det blokkerende og upassende gjennom å følge impulser uansett hvor feil de kan virke for en selv og andre når de kommer. Johnstone ser på spillere som blokkerer som dårlige improvisatører, men jeg er uenig, det kan være svært gode innspill som resultat av blokkering fordi det skaper sjokk. Dette er noe jeg oppmuntrer. Noen ganger er det da ikke et ja, men et tvert nei, som behøves for å komme videre. Det er både farlig og berusende å komme forbi allmenn høflighet og givende å være ærlig og ikke fortsette med en handling som ikke lenger interesserer en i øyeblikket. I stedet oppmuntres det å være fri til å hele tiden lete etter veier som formes av lyst i improvisasjonsøyeblikket. Rammene kan sprenge dersom impulsene leder dit, og det er i så fall innenfor og velkomment. Det eneste virkelig viktige påbudet er å ikke forlate rommet fysisk og mentalt, og bli i situasjonen (den reelle) selv om en tidvis tar en pause fra fiksjonen som utfolder seg. En kan stå på sidelinja uten å kobles av. Dermed passer alle impulser i utgangspunktet inn. Spillerne trenger overhodet ikke være enige om hva situasjonen egentlig er til enhver tid, eller hvem de selv eller andre er, alt kan skifte når som helst og uten forvarsel—vi forsøker ikke konstruere en kongruent historie, men lar oss flyte eller gripe.

*Skilled improvisation* muliggjøres av erfaring og høyt utviklede ferdigheter (skill), utviklet over tid. Det blir en form for spesialisert

166 Mari Thune, «“Do you like that I like that you like that I like it?”: En analyse av populærkulturelle elementer hos *Sons of Liberty* ut ifra et play- og kommunikasjonsperspektiv» (Universitetet i Oslo, 2011).

167 Thune viser til biologen og sosialantropologen Gregory Bateson sine teorier om Play, Metakommunikasjon og Framing.

168 Simon Rose, *The Lived Experience of Improvisation: In music, learning and life* (Bristol, UK: Intellect, 2017).

169 Ibid., 79.

170 Thierry Paquot, «Le jeu de cartes des situationnistes,» *Bulletin du Comité Français de Cartographie*, no. 204 (2010).

171 Keith Johnstone, *Impro: Improvisation and the Theatre* (New York: Routledge, 1987), 89–103.

lek, eller stor grad av lekenhet som driver og drives av opplevelsen av flyt og mening. Det blir en potensielt meningssskapende praksis. Jeg prøver å legge til rette for en større grad av kommunikasjon med det underbevisste, og gjennom dette oppstår en større grad av kontroll, egentlig, eller samsvar med hva en egentlig vil. Samtidig har det i seg det overraskende og uforutsigbare.

Min praksis søker å åpne rom i virkeligheten for oss som er med, og som i sin tur affektivt kan gi gjenklang eller åpne noe i publikum, en lengsel etter slike rom, som er et poeng i seg selv, og for å skape sceniske komposisjoner (som gjenåpner rommene prosessen etablerer som ulike former for frirom). Og jeg skaper dem spesielt for utøverne som skal bebo disse stedene. Leve der. Jeg skaper altså verdener med og gjennom andres kropp og sinn i samklang med mitt eget. Intensiteten i påkobling for både meg og de andre medvirkende reflekteres av kvaliteten i det sceniske. Følelsen av autenticitet for de som ser på og betydning (av tyngde i det) for de som utøver verket, må ligge i materialets natur.

Hvordan blir det viktig for andre enn meg selv? Hvordan kan vi bygge et sted som lever og der vi kan leve? Sammen. Der vi i korte tidsrom kan være åpnere, bedre og villere, på en måte som ville ligget oss til last i hverdagslivet eller ført oss ut i problemer. Spørsmålet er hvordan skapes disse parallelle virkelighetene, ikke bare som en representasjon, men som faktiske terskelsteder. Å skape virkeligheter på scenen (eller av) som ikke er redusert til representasjon eller repetisjon av form, men som er og blir steder vi lever i og gjennom.

Ritualer søker å skape virkelighet. Det er en effekt som gjør ritualer virkelige og dets handlinger viktige. Jeg er fascinert av energien og nærværet som kan oppstå når andre typer, men like virkelige rom, åpnes. I *Persuasions of the Witch's craft* viser Luhrmann til likhetene mellom ritual og teater, og hvordan ritualene involverer roller, kostymer, rekvisitter og innøving av handling, ord og gester.<sup>172</sup> Luhrmann, som studerte ulike former for seremoniell magi i England på 1980-tallet i nyhedenske, okkulte miljøer, mener det å praktisere magi kvalifiserer som liminalt, verken verdslig eller helt ikke-verdslig, men en urovekkende blanding av de to. Videre peker hun på at antropologer tidlig har vist hvordan både inversjon og *transformations of identity* er til stede i karneval, «with its licenced ribaldry and rude mockery, its freedom to violate the ranks of the social hierarchy».<sup>173</sup> Hun referer til Turners videreføring av Van Genneps begrep det liminale og til detransformerende kvalitetene

i det liminale, der de som er i den liminale fasen er kjønnsløse, statusløse, utenfor sekulær tid og sted: «[...] the liminal subject will experience *communitas*, comradeship between equals, with fellow participants, and she will feel discontinuous moments of sacred, suspended time».<sup>174</sup> Luhrmann viser til at Turner har vært opptatt av det liminales sosialt endrende og oppbyggelige funksjoner, men Luhrmann mener at i forhold til magi, så er det mest relevante at liminale teknikker kan få det som ikke er der, til å fremstå som virkelig. Og at det viktigste poenget er å skape en forskjell, en annen type verden utenfor normalsamfunnets grenser. En annen, helligere verden.

Hva trengs for at noe skal bli en alternativ dimensjon der man kan leve og ikke bare en representasjon eller kun en påstand? Det er behov for tro, inderlighet, tvingende behov, absolutt nødvendighet og risiko for å skape disse rommene, og de må være innarbeidet i strukturen. Uten hengivelse fra alle deltakerne kan ikke disse andre livene oppstå. Det er ikke nok å dele en behagelig oppløftende opplevelse. At det var hyggelig og kjentes varmt sosialt. Det er ikke det samme. Det må gå dypere. Forbi det høflige og forbi fasade. Og man kan gå veldig dypt uten at det blir skremmende eller avslørende for de involverte ved å bruke de bilder og fornemmelser som kommer gjennom forestillingsevnen og som bunner i praksiser som behandler forestillingsevnen som reelt skapende, som virker i og på omverdenen, og behandles som et verktøy, ikke bare fantasi og dagdrømmeri. Kvalitetene på materialet og former det dukker opp i er avslørende uten å være blottleggende, ettersom språkligheten ikke er direkte, men mer mystisk og symbolsk. Jeg er svært bevisst på å ivareta spillernes bidrag, og den eventuelle sårbarhet som ligger i materialet som dukker opp gjennom dem i disse prosessene. Både i prosess og verk er det viktig for meg at det sceniske materialet vil virke positivt for utøverne på et personlig plan. Jeg ville aldri drømme om å bruke materiale som fører til at noen føler seg blottlagt eller virker ødeleggende på noen måte. Deling av liminale erfaringer som havner i det tredje rommet mellom oss, får også en ugjennomsiktighet som kommer av at det havner i fellesskapets eie og kan brukes fritt av alle medvirkende og utøvere som referanser i videre metakommunikasjon og Play, og alt spilles og spinnes videre på. I tillegg oppfordrer jeg alle i kjerneprosessene til å vende fokus og energi innover mot prosess og verk, og har en *gentleman's agreement* om å ikke avsløre hva som blir sagt eller gjort i prøvene, for utenforstående. Det gjør det usporbart og dermed mindre sårbart.

<sup>172</sup> Luhrmann, *Persuasions of the witchcraft*, 229.

Grunnlaget i prosessen er erfaringsbasert. Man må binde seg<sup>175</sup> til å stå i prosessen sammen. Og som en oppdagelsesreise eller et eventyr, kan man ikke bare få det, men må gjennomleve det for å få tilgang og innsikt. Jeg undersøker hvordan denne typen teknikker og kunnskap skaper liminale rom og opplevelser, og hvordan dette kobler på spilleren (og øvrige kunstnerisk medvirkende). Skuespillerteknikk har utøverne fra før, og det er nødvendig, men dette handler om hvor materialet kommer fra, hva det gjør med spilleren, og hva som skjer når materialet blir gjentatt. At det ikke blir kun repetisjon av en form, som står i fare for å tømmes for mening over tid, men en verden det er mulig å vende tilbake til og gjennomleve fra på nytt. Det at materialet har en mysteriekkvalitet i seg tilrettelegger for at de enkelte medvirkende ikke nødvendigvis vet hvorfor noe er viktig, men likevel kjenner at det er viktig.

Metoder og teknikker som kobler til underbevissthet, kan skape materiale med sterk personlig og kollektiv påkobling. Den personlige påkoblingen er først individuell da det er en måte å skape materiale på som bruker utøverens underbevissthet, i delingen av materialet som dukker opp, vokser det frem et rom mellom oss som er kollektivt. Referanser, oppdagelser eller bilder får et eget liv i det tredje rommet mellom oss og verden i emning.

Dette er måter å skape påkobling til grunnmaterialet som så spinnes videre gjennom prosessen med utøverne, og de kunstnerisk medvirkende i den grad de deltar i prøvene. På denne måten gjøres fiksjonen, som er underlag og ramme i prosessen, aktuell for den enkelte i det at det aktualiserer stoffet og skaper personlige relasjoner i og til det.

Dimensjoner ved taushetskultur, som er en viktig del av både kunstneriske og magiske praksiser (ikke bare på grunn av fortidens forfølgelser), er noe jeg aktivt dyrker i prosess, både i forhold til utsideblikket, men også i forhold til å ikke gå inn og endre i spillerens egen drivkraft eller opplevelse i et effektivt uttrykk. Taushetskultur stiller for meg gode spørsmål om hvor mye det er nødvendig å dele, og hvor mye det er fruktbart å dele. Man kan dele handlingen i seg selv, men bør ikke alltid dele beveggrunnen, da dette kan være direkte destruktivt om man får feil tilbakemelding. Idet man inviterer andres blikk inn, inviterer man også deres mening som gjør at den opprinnelige følelsen begynner å vri seg av den andres betraktninger og innspill. Det kan være bra, men også ødeleggende for motivasjon fordi perspektiv vris og handlingen, ideen eller intensjonen kan miste verdi for en selv. Det kan også være drepende. Det kan så klart være nyttig å kunne identifisere i

hvilke tilfeller det er positivt å dele, og på hvilket tidspunkt strukturen er sterk nok til å bevare integriteten selv om det åpnes opp for andre.

Jeg er for eksempel nøye med å dyrke frem en kultur der vi ikke kommenterer hverandre på en reduserende måte. Som å ikke si «Nå var du morsom, fordi...», men stoppe på «nå var du morsom». Det skal lite til for å drepe beveggrunnen til at noe oppleves viktig eller lystfylt. Ved å bli for selvbevisst lukkes mulighetsrom, og behovet for definisjonskontroll lukker for flertydighet, og hindrer det som dukker opp fra det underbevisste. Det gjelder altså, som en lærer kalte det i forhold til besvergelses, «att kliva ur vägen för en själ».<sup>176</sup> Jeg kan ha en forståelse av hva som skjer i en scene, og min motspiller kan ha en helt annen oppfatning av hva som foregår, men så lenge vi virker innenfor samme kontekst/situasjon, gir det bare flere dimensjoner til verket. Det blir litt som tilnærming til poesi, at man kan velge å dissekere, eller man kan velge at det som oppstår mellom linjene vil være individuelt ved hver ny lesning av samme dikt—men at diktets struktur og billedbruk leder oss inn mot lignende landskap og stemninger. I denne typen prosess tas den enkeltes egen forståelse av verket og de situasjoner verket består av, vare på. Vi trenger ikke ha samme forståelse av akkurat hva noe betyr, så lenge vi er enige om den ytre situasjonen vi trenger for å samvirke.

Om en forsøker i prosessen å redusere vevtrådenes mening til rasjonelt baserte strukturer forflates mulighetsrommet. Min rolle i arbeidet er å tilrettelegge påkobling, som et ledd i metoden. Og å beskytte vevens mulighetsrom gjennom hele prosessen. Som et eksempel kom dramaturgen i prosessen med *Mare* på et tidspunkt med et innspill om karakterenes kurve, noe som i påfølgende gjennomgang ødela musikaliteten og forflatet uttrykket fordi spillerne da sluttet å forholde seg til det som var iboende i materialet i utgangspunktet og overkjørte det kognitivt ved å forholde seg til en tenkt karakterkurve. Det ble å lytte til feil ting i forhold til verket, selv om det ikke er feil i seg selv, og kunne ha vært relevant i en annens produksjon og prosess. Men jeg sa da til spillerne at de måtte forholde seg til karakter, ikke som noe definitivt, men som ånder som blåser gjennom et hus. Og at det er dynamikken og musikaliteten iboende i materialet en må være trofast mot, ikke fortolkningen. Da åpnet uttrykket seg igjen. Materialet som dukker opp i prosessen inneholder innsikter, dynamikker, rytmer, konsekvenser og musikalitet, og min jobb er å ikke forenkle, men å ivareta kompleksitet og veve med den. Materialet gir opphav til

flerdimensjonale lesninger som jeg ikke ønsker å kontrollere ned til et enkelt budskap. Ved å kjøre over og ikke stole på materialet i den form den får med sin rytme og timing og underliggende mening, mister man mulighetsrom.

Jeg observerer at andres påkobling er direkte relatert til min egen innlevelsesevne og entusiasme som kunstnerisk leder. Det er min egen grad av påkobling som jeg hele tiden selv må jobbe med som auteur. Jeg søker og forfølger lyst og følelsen av mening både i meg selv og ved å observere de andre. Jeg ser min auteur-regi-rolle som edderkoppen i nettet. Edderkoppen som sanser, føler vibrasjoner som går gjennom nettet til enhver tid og som informerer hvordan nettet vil veves videre. Til sammen kan man kalle prosessene med å skape *communitas*, verdensskaping og komposisjon for veving, en sammenveving av meningsbærende element. I min veving lytter jeg til energetiske, visuelle, auditive, gestuelle, tekstuelle og symbolske tråder, strømninger og tendenser. Jeg komponerer verket som melodilinjer og dynamisk rytmiske strukturer. Alle elementer er del av musikalitetene i komposisjonen, de kan være en bevegelse, en måte å gjøre noe på, en måte å si noe på, kraften i et blikk, noe fallende, en myk lyd. Dramaturgisk virker flere narrative tråder simultant. Jeg ser verkene som midlertidige skulpturer eller kropper som fungerer som organismer som publikum trekkes mot gjennom en hypnotisk komposisjon. Handlinger, karakterer og fiksjonkontrakter endres underveis og skaper en sterk poetisk logikk som er unik for hvert verk. Vevingen blir en form for kommunikasjon med det som inviteres inn eller manes fram.

Og for at det skal skje, må det være viktig nok for de medvirkende. I mitt arbeid er lyttepraksis en viktig del. Dybde lytting, en invokerende, påkallende eller inviterende lytting. Å lytte både til de tingene som er der konkret i situasjonen, men også lytte til potensialet til det som er i emning, og det som vil manifesteres. Og gjennom denne lyttingen leder jeg prosessen i kommunikasjon med det jeg senere vil referere til verket i emning som *intermediary*

*being*<sup>177, 178</sup> som i verkets tilblivelsesprosess manifesteres som vilje, som kan oppleves som ekstern.

Intermediary beings forklares som noe som er mellom det fysiske og det ikke-fysiske, men som likevel kan ta form i den fysiske verden. De tingene som jeg har undersøkt for å beskrive følelsen av dette, har mye til felles med intermediary beings fra magiske tradisjoner, som et nærvær, en følt tilstedeværelse, med egen vilje, og som verken er fullt ut fiksjonell og heller ikke fullt ut materialisert, men hvis effekter er konkrete, og man kan ane verkets vilje som denne typen størrelse. Det ligger noe der som jeg så klart ikke kan bevise, men som jeg kjenner til fornemmelsen og effekten av. Det er mange slike fornemmede fenomener, som vi som utøvere og skapere forholder oss til.<sup>179</sup> Ulike tradisjoners teknikker åpner for ulike måter å kommunisere med det usette, følte- og ulike måter å oppleve påkobling og relasjon på, ulike måter å delta på.

Om man ser verket i emning som intermediary being og dialogpartner i prosess, er det det jeg forsøker å forsterke med styrken i den emosjonelle påkoblingen gjennom *communitas* og verdensskaping. Jeg søker det punktet i prosessen der verket begynner å snakke tilbake og dikterer sine egne behov. Men det skjer ikke alltid, så i stipendperioden har jeg dukket ned i forutsetningene for at det skal skje. Både gjennom produksjoner og gjennom refleksjon over tidligere produksjoner der mer intuitive organiske prosesser blir belyst på nytt. Og i gjennomtenkingen av hvordan det har utviklet seg, ser jeg tydelige retninger og strømninger, selv om arbeidsmetode og beveggrunner holdes flytende.

177 Egil Asprem, «Intermediary Beings,» i *The Occult World*, red. Christopher Partridge (London: Routledge, 2014). Egil Asprem ved Universitetet i Stockholm bruker begrepet "intermediary beings".

178 I.M. Owen og M. Sparrow, *Conjuring Up Philip: An Adventure in Psychokinesis* (New York: Pocket Books, 1976), 124-125. Viser til definisjonen av tankeformer (thought-forms) i Zolar's *Encyclopedia of Ancient and Forbidden Knowledge* (1970), som beskriver intermediary beings eller som *Artificial Entities* som kan ha en objektiv, men flyktig virkelighet. Disse enhetene ser Zolar som skapt av menneskets sinn, en slags høyt konsentrert masse av tankeformer som ikke har annen energi enn den som gis dem av skaperne. Disse kan produseres både bevisst og ubevisst av sterk «begjærskraft», sterke ønsker eller begjær fokusert og projisert som antar egen form, og holdes levende ved å investere i dem gjennom gjentatte historier (f.eks. om spøkelses eller en families beskyttende engler).

179 Som når relasjonen mellom scene og sal virkelig fungerer, kjennes det som om lufta mellom oss tetne. «Lufta blir tjukkk». Når lufta oppleves tynn, er kontakten med publikum dårlig, og publikum fornemmes som lengre borte enn de er fysisk. Når lufta tetner, trekker hele rommet seg sammen og alle, som er i det, vil nærme seg hverandre. Jeg viser til opplevelsen av det, ettersom det refererer til konkrete effekter av avkobling/påkobling i romlige relasjoner.

Når jeg har undersøkt mine prosesser, har jeg sett både på de arbeidene som har lyktes i å gå forbi stykke og bli sted, og de som har feilet i å skape verk som har eget liv. Om jeg skal forsøke å forklare forskjellen på stykke og sted, som den oppleves for meg: vil et stykke være noe jeg som utøver skal spille og forvalte, og som jeg føler mer eller mindre sterkt for, mens et sted er noe som oppstår i sinnet gjennom erfaringer i prosessen og blir et sted å komme hjem til, et virkelig sted i verden der den delen av meg som kom gjennom i prosessen i relasjon til tilsvarende deler av de andre, bor, eller lever. Kanskje ligner det et barndommens sommersted i kvalitet i det at det alltid kan fås tilgang på hva det *var*, hva det fremdeles er og gjør i det at det lever videre i oss. Eller som et rom i luften som kan åpnes opp og krypes inn i. Jeg er fremdeles i relasjon til de rommene som ble åpnet (spesielt) i både *Blue Motell* og *I Cloni*<sup>180</sup>, samt *Mare* og *Vake* på ulike måter.

Verkene som steder og/eller egregorer (kollektive tankeformer) tar form både i sinnet og i det romlige, og kan dermed fortsatt nås uavhengig av tid og sted når de først er skapt. Verkets egregor manes frem gjennom prosessen med verdensskapning og *communitas* og holdes i verket ved å veve komposisjonen rundt den, for å holde den på plass, holde den ved liv, holde døra åpen.

Når jeg forsøker å tenke ut forskjellen mellom egregor og det jeg velger å kalle sted, slås jeg av at jeg opplever at de er distinkte, men sammenfiltrede. Vi påvirkes av og påvirker både stedet og det som bebor stedet, som en *genus loci*, stedets ånd. Kan hende kan en se det som at egregoren som bebor stedet, også springer ut fra fremmaningen av stedet, eller at det skjer parallelt. Kanskje er det det samme. Eller kanskje egregoren bebor tankekatedralen som både er koblet til det fysiske rommet og kan fristilles fra det. Jeg har vært fristet til å bruke ordet tankekatedral om skapelsen av stedet som blir manet frem, ettersom det ikke-fysiske materialet er like vesentlig som det synlige, altså den ytre formen, og virker gjennom oss. Dette er kvaliteter som må erfares, det gir ikke mening å forklare dem, og på den måten ligner det, eller er det, mystiske opplevelser. Det som åpenbarer seg og åpnes mellom maskene i hverdagen og vibrerer mening. Denne typen steder og tilstander kan åpnes. Dette er det nærmeste jeg kommer følelsen i forklarende tekstform. Det kan oppleves konkret i publikums møte med verket, og i utøvernes relasjon til stedet som oppstår. Det kan gjenkjennes når noe oppleves som «bebodd» eller som å ha eget liv. Dette kommer jeg tilbake til i *Vevkjerringa*.

180 *I Cloni*, (2016) Samproduksjon mellom Lisa Lie/PONR, Black Box teater, Teaterhuset Avant Garden, BIT-teatergarasjen og Dramatikkers hus. Se Appendix I.

Gaup beskriver i forhold til å lære sjamanisme at det må «[...] balansere ekstraordinær energi, og den balansekunsten er ukjent for de fleste. Men alle kan kjenne det når det oppstår, eller når det mislykkes».<sup>181</sup> De medvirkende lytter til det som kommer frem i rommet gjennom oss og mellom oss og reagerer på det, og kommer med tilbud, og jeg lytter til superstrukturen i tillegg. Dette byggverket, den underliggende komposisjonen som til slutt blir verket, er både en sosial struktur, et kunstnerisk verk og en dialog med verket i emning som etter hvert får tydelig egen vilje og liv. Jeg tenker *intermediary being* er det jeg kommuniserer med i verket før det formes egregor, kollektiv tankeform, som bebor verket. Jeg søker det punktet i enhver prosess der verket begynner å ta over og diktere sine egne behov, og tilfører høyere grad av kompleksitet, og der jeg som vevkjerring finner strategier for å håndtere materialet ut fra hva det peker mot. Ikke hva jeg skulle gjøre, men hva vi faktisk gjør. Det konkrete skapte materialet. Jeg lytter til det som dyrkes frem, og jeg vever med det. Slik ser det ut fra mitt perspektiv. Som vevkjerring lytter jeg til både det som er der, og det som er i emning, og vever hele tiden videre.

Interessant nok er også vevingen som magisk (og kunstnerisk og praktisk) aktivitet eldgammel i Europa. Gimbutas viser til førhistoriske funn fra neolittisk tid der vevlodd sannsynligvis er gitt som offergaver til en gudinne hun identifiserer som en sykklisk gudinne som både gir liv og tar det tilbake, og vevlodd dukker også opp i gravfunn.<sup>182</sup> Uansett tolkning av førhistorien, så har det vært en kontinuitet gjennom historisk tid i relasjon til skjebnegudinene med deres mange ulike navn. Her har assosiasjonen med veving levd i beste velgående frem til vår tid og gjenfinnes i både myter, sagn, eventyr, folklore, gravfunn og inskripsjoner og bilder. Hedenske vevskikker fantes overalt i Europa, skriver Max Dashu i boken *Witches and pagans*, og veving var assosiert med visdom, profeti, poesi og velsignelse i indo-europeisk kultur.<sup>183</sup> Men med tanke på de eldre europeiske kulturene Gimbutas refererer til, og som blandet seg med den indo-europeiske, kan det virke som om disse spinnende skjebnegudinnene, eller spinnende gudinnene, er enda eldre. Kirken så ikke blidt på de hedenske veveskikkene og forsøkte gjentatte ganger å forby og forhindre dem, skriver Dashu. Å ta tilbake vevingen som magisk-kunstnerisk metode kan man tenke seg som et gjenopprettende prosjekt. Selv om jeg ikke ble klar over dybden i vevanalogien før i senere tid, har jeg intuitivt

181 Gaup, *Sjamanen*, 66.

182 Gimbutas, *The Living Goddesses; The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*.

183 Dashu, *Witches and Pagans*.



kalt arbeidet veving, fordi det er det jeg gjør, å veve med energier, ideer, kropper og viljer i tid og rom.

Når verkene blir det jeg ønsker de skal være, blir de på alle måter et eget vesen, en organisme vi forholder oss til ved å tre inn i den. Det er som om den finnes et sted i tid og rom og lever selvstendig når den først er opprettet.

Selv sagt kan stykket også være vellykket selv om følelsen av sted ikke alltid oppstår eller kommer sent i prosess eller spilleperiode. Det kan fungere på andre plan, estetisk, form- og innholdsmessig. Det er likevel opplevelsen av sted jeg alltid ønsker å komme til, et folkets andre liv, et sted der vi lever og som ikke er en representasjon av det, og som fortsetter å fylles med mening og liv gjennom å spilles.

For å kunne åpne denne typen rom i virkeligheten, som er viktige og virkelige for de involverte og har eget indre liv, egen logikk og vilje, er det vesentlig å påkoble alle de medvirkende i noe som faktisk gjelder eller brenner for dem. Ellers forblir verdensbyggingen et grunt prosjekt som kan se vakkert ut når det er ferdigstilt, men som ikke lever: «Lyset är på men ingen är hemma», som det heter i et svensk ordtak. Det kan være viktig for dem som gruppe, men må bunne i noe i hver enkelt som den enkelte får noe ut av, utover det å gjøre en god jobb. Jo mer individuell påkobling verket rommer, jo mer kraft får verket i utførelsen i form av intensivt scenisk nærvær, og desto sterkere blir effekten av metakommunikasjon og Play i både prosess og spilt verk. Materialet må gi mening, men ikke nødvendigvis på et rasjonelt plan for utøverne. Det er faktisk bedre når det ikke gjør det fullt ut. Når en viss grad av mysterium fortsatt finnes som man da drives til å gjenfinne seg i. Gjenoppdage. Reise videre inn i sammenhenger og tilstander som bidrar til levedyktigheten til verket.

På den ene siden går jeg altså ned stier som har med det magiske (okkult, esoterisk, folkemagi, folketro og helbredende folkelige praksiser, og åndelige spesialist-retninger) å gjøre og på den andre siden utforskes sider ved det kollektive, det karnevaleske og *communitas*. Man kan si at veiene møtes i det liminale som uttrykk for former for participation. Som har til felles i mitt arbeid at de brukes til å forsterke nettopp det andre stedet, «folkets andre liv» som Bakthin kalte det, som i sin tur vil styrke intensivt scenisk tilstedeværelse der utøverne er påkoblet både hverandre og verket. Dette affektive potensialet virker i møtet med publikum og/eller deltagerne. Participation har ulike uttrykk i verden, om de

nå er rituelle eller om de følger festivalen og festens avgrensende logikk som alternative rom.

Jeg tenker på det kreatives styrke som muligheten til å skape mening utover det sosialt og kulturelt vedtatte som vi i større eller mindre grad tilpasser oss. For meg er det nødvendig å skape andre steder i hverdagen ettersom det ikke er nok for meg det som forevises som meningsbærende. Det er de kollektivt ekstatisk øyeblikkene som skaper den typen mening jeg forsøker oppdrive. Jeg tror alle trenger det, på en eller annen måte. Det er ikke nok å innordne seg og gjøre som man skal. Jeg tenker at disse stedene, når de lykkes, er en type annet liv der strukturen er vevd av de erfaringer som har hatt kraft gjennom å oppleves som meningsfylte selv om man ofte ikke vet helt hvorfor.

Berøringen disse stedene skaper i møtet med et publikum, vil, i beste fall, sette i gang en lengsel etter lignende kvaliteter i livet og stimulere til mer av det, mer leken samskaping i hverdagene. En viruslignende lengsel for de som trenger mer enn bare å overleve. Og der tror jeg at uansett hvor privilegert man er eller hvor lite privilegert man er, så er det meningsskapende og sosiale fellesskapets ekstasemulighet viktig, enten det er gjennom religionsutøvelse, sport eller kunst og kultur.

Når vi undersøker karnevaleske rom, så finnes en forskjell på det sekulære og det religiøse i dagens samfunn som ikke var like tydelig før. Ifølge Barbara Ehrenreich i *Dancing in the streets A history of collective joy*<sup>184</sup> oppstår dette skillet gradvis gjennom kirkens forsøk på å skille det sekulære fra de geistlige feiringene. Ehrenreich viser i boken hvordan folkelige ekstatisk tradisjoner hardnakket skilles ut av kirkens praksis og sekulariseres, og hvordan folkelige fester blir erstattet av militærtradisjonens opptog. Jeg må innrømme at jeg er glad i vår militærparade<sup>185</sup> av barn og feiring av 17. mai, men jeg behøver også noe mer, mørkere, dypere, villere. Kanskje sannere. Noe som viser både skygge og lys. Som har det til hensikt, og har å gjøre med spontanitet, tradisjon og glede. Jeg savner noe som kanskje fantes før og som jeg aner gjennom sporene deres i de ulike europeiske kulturene jeg studerer.

Når jeg leser Ehrenreich beskrivelse av hvordan spontan dansing sprer seg fra den falne Bastillen til langt utenfor bymurene i Paris, kjenner jeg at jeg savner dansing i gatene og rundt bålet, med eller uten kostymer og med en forpliktelse til noe som er større

<sup>184</sup> Barbara Ehrenreich, *Dancing in the streets: a history of collective joy* (New York: Metropolitan Books, 2007).

<sup>185</sup> Victor W. Turner, *The Anthropology of Performance* (New York: PAJ publications, 1988), 49. Turner skriver at karnevalet skaper *communitas* og dermed er ritual mens militærparaden er en seremoni ettersom den feirer struktur som en symbolsk representasjon av hierarkiske forskjeller.

enn oss, som en ide vi bygger sammen i temporære meningsskappende fellesskap. Noe som er allment aktuelt og tilgjengelig, som ikke bare er lukkede fellesskap.

Eller er det nettopp undergrunnen vi skal dyrke i Europa? Det er det som har blitt vår tradisjon: hemmeligholdelsen, innvielsen og det skjulte fellesskapet som det sekulære i samfunnet offisielt ikke kan stå inne for.

Noe som oppstår spontant og oppløses når det har utspilt sin rolle. Som i lek. En leken måte å samhandle på. Der også fremmede kan møtes og være genuint sammen om noe. Og der det vi gjør, ikke vil besøke oss i livet fordi det tilhører «et annet liv». Behovet for skjerming er kanskje mindre enn at leken skal være total, og det er samtidig dette skjermede rom lettere tillater. Dersom kontrakten mellom deltakerne brytes eller forstyrres, vil leken eller ”det andre stedet” som har oppstått lett kunne bryte sammen dersom strukturen de deltar i ikke er etablert nok. Og det er nettopp denne første skapelsesfasen av en verden som er sårbar for denne typen punktering.

Den teaterskapende praksisen kan sies å manifestere det jeg leter etter for å trives i virkeligheten. Jeg vil utvide den med karnevaleske rom, andre liv, som ikke er representasjonen av noe som lever, men som er verdener, mer som organismer mellom oss, som har eget indre liv og helt egne logikker som følger røttene ned i det ubevisste i og mellom oss like mye som de bevisste lagene. Jeg forsøker å skape en praksis som har rot i felles ekstatisk tradisjoner som jeg opplever at vi langt på vei har mistet ut av hverdagen i Norge, og som trengs. En måte å være sammen på som transenderer hverdagen. Noe større enn oss selv. Noe flyktig som en kan kaste seg hodestups inn i og gi alt fordi det gir tilbake i stort monn, og som ikke vil besøke deg i hverdagen fordi handlingene tilhører «et annet sted». Og jeg skaper både for og sammen med andre som jeg oppfatter har samme eller lignende type behov for disse «andre rommene», og for å smitte de som ikke visste at de savnet det, med lengsel.

Det som har røtter, har kraft. Kanskje spesielt de rotsystemene vi har glemt at er der, for de har også styrken i å overraske med sin påvirkningskraft og gjenkjennelsesverdi. Jeg leter opp det som er underkjent, uerkjent i opplevelsen av våre sekulære hverdager, men som likevel informerer de valg vi tar og de holdninger vi har. Jeg ser på overtro, ånder, guddommer som måter å kommunisere med verden og virkeligheten på og oppdage andre sider av den.

I *The social construction of reality* skriver Peter Berge og Thomas Luckmann at den teoretiske formuleringen av virkelighet kan være vitenskapelig, filosofisk eller til og med mytologisk, men at den uansett ikke vil ikke uttømme det som er virkelig for medlemmene av et samfunn, og at det er *common-sense* som utgjør «the fabrics of meanings without which no society could exist».<sup>186</sup> Fortellingene om virkelighet og om ting, relasjoner og fenomen i den, påvirker våre valg og væremåter. Alle samfunn har fortellinger om seg selv og sin virkelighet som ikke nødvendigvis samsvarer med eller hører til den objektive virkeligheten. Vår opplevelse av hverdagen er informert av mange «kvasivitenskaplige» og førvitenskaplige antagelser som vi tar for gitt. Virkeligheten slik vi ser den i hverdagen, er allerede fjernet fra den objektive virkeligheten og til og med den egentlige virkeligheten, slik vitenskapen formulerer den på makro- og mikronivå, og som mennesker ikke kan oppfatte med hverdagsblikket. Jeg tenker at det som ikke passer inn i forståelsen av hverdagens konsensusvirkelighet og aksepterte tema og væremåter er forbundet med risiko. Man snakker ikke om det i seriøse sammenhenger fordi man risikerer å bli narraktig, og det kan som sagt oppstå et banalitetsproblem når man prøver å dele den slags opplevelser, opplevelser som ikke har en gjengs, godt kjent og praktisert kulturell ramme. En serie av innvielsesdrømmer på et kritisk punkt i livet vil i mange kulturer kunne kommuniseres fordi det finnes et rammeverk som gjør at man kan sette det i sammenheng med noe som fellesskapet kan forstå som viktig. I norsk sammenheng må man kanskje gå tilbake til *Draumkvedet*<sup>187</sup> for å finne kulturell legitimitet for sjelereiser eller transereiser. Selv om det ofte leses utelukkende litterært, ikke som en erfart virkelighet.

Jeg mener man kan si at på overflaten av det europeiske samfunnet (og spesielt de nordlige, tradisjonelt protestantiske områdene) har det blitt vanskelig å få øye på former for participation, etter at først reformasjonen og så motreformasjonen fjernet de større meningsfylte, kollektive praksiser og festivaler. Likevel virker det som om mange kulturelle praksiser, spesielt festivaler knyttet til årshjulet, ofte har overlevd ganske intakte i fjellregioner og utkanter, forkledd som «harmløs» folketro og tradisjon. Også folkemagiske praksiser presenteres ofte, selv i dag, som handlinger «en bare gjør» uten dypere mening, og underkommuniseringen har kanskje fungert som et skalkeskjul. Til slutt står handlingene

186 Peter L. Berger og Thomas Luckmann, *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge* (New York: Penguin Group, 1991), 27.

187 Line Esborg og Olav Bø, «Draumkvedet,» i *Store norske leksikon* på snl.no. (06.06.2021). Norsk visjonsdikt, sannsynligvis fra slutten av middelalderen, med gripende og storslåtte bilder.

i seg selv alene igjen, tømt for mening. Mange tradisjoner har overlevd ved å tømme handlingene for mening, og i mange tilfeller har meningen bak gått tapt eller har blitt vridd til det ugjenkjennelige i videreføring av tradisjoner.

Det som oppfattes som «magisk tenkning» har siden opplysningstiden blitt latterliggjort og avfeid som useriøst. Denne latterliggjøringen og mistenkeligjøringen av folketro i Europa ble senere overført til den vestlige kolonialiseringen av verden.<sup>188</sup> Dermed ble de delene av kulturen som har blitt sett på som irrasjonelle, forvist til kvakksalveri og mentale sykdomsbilder. Dette har nok endret seg noe de siste årene, men risikoen for å bli tatt for en narr er der fremdeles. Å troppe opp på *Andenes makt* for eksempel og forvirret forklare hvordan en nisse kom gående opp trappa og rett gjennom veggen, med et ansiktsuttrykk som avslører hvor mye man skulle ønske at man ikke hadde sett det. Men for min del er narrens posisjon ideell for en kunstner. Narren har løyve. Narren kan si hva som helst, speile hva som helst, komme unna med hva som helst (nesten). Narren er tradisjonelt beskyttet av ideen om sin tilsynelatende ulykke (uheldige posisjon).

Jeg setter enorm pris på å kunne høre en universitetsutdannet lærer i syttiårene snakke om sine møter med ufoer som han ikke kan snakke om i andre rom enn de som allerede er åpne for at opplevelser av den arten finnes uten at man vet hvorfor eller hva de er. Jeg har flere ganger hørt folk si at de må være forsiktige med hvem de snakker med. De risikerer å bli sett rart på. Latterliggjort eller stemplet som sinnssyke. Tradisjonelle folkemagiske og folkemedisinske utøvere holder gjerne også en lav profil om sine (ofte) nedarvede kunnskaper og evner.

Dette er også en del av taushetskulturen som Jeanne Favret-Saada viser til,<sup>190</sup> der informasjonen er stengt for den som ikke selv tilhører eller er berørt av den underliggende logikken og virkelighetsopplevelsen av fenomenene som forklares gjennom den. Det var først da hun selv ble berørt av problematikken at informanter begynte å åpne opp for henne. Jeanne Favret-Saada er en tydelig motstemme til forbudet mot å *go native* som så lenge fantes i antropologien. Hun viser til at man ikke som forsker (eller annen øvrighetsperson) får tilgang på hva troen på magi gjør med menneskene med mindre man selv dras inn i det eller blir berørt av det. Favret-Saadas innsideperspektiv versus begrenset innsyn i forhold til informanter gir helt andre innsikter enn om man ikke

188 Federici, *Caliban and the witch*.

189 Vanessa Sinclair, «The crusade against magical thinking,» i *Rendering Unconscious*, red. Vanessa Sinclair (2019).

190 Favret-Saada, *Deadly words*.

genuint tilhører eller assosieres med innsiden av den verden man forsøker å beskrive. Hun viser til de magiske praksiser og folketro og hvordan den virker i sin samtid på en ikke-fordømmende måte, og hun posisjonerer seg elegant. Hun unngår utsideperspektiv og definerer seg heller ikke ut av forskningssammenhengen, men hun gjør det på en måte som overlater til leseren å tillegge verdi og dom.

Både det mystiske, magiske og det kollektivt ekstatiske åpner andre rom og relasjoner, og kan sees i direkte sammenheng med kraftbegrepet som en manipulering av og oppvirvling av krefter.

Mystiske opplevelser oppstår ved å frigjøre seg fra det hverdagslige og vanlige måten å se/lytte på. «Often what is stressed is merely the distinctiveness of the attitude of the mystic and his independence from the rules and conventions that govern the activities of most other men.»<sup>191</sup> For den som er født mystiker, er det lett å oppnå disse andre måtene å se på, men man kan også trenes ettersom en mystisk opplevelse er «like entering a mental state or like gaining access to a domain of the brain, there are different methods which can bring the experience about, just as a house can be entered by various means [...]».<sup>192</sup> Selv om man kan snuble innom mystiske opplevelser uten å jobbe for det, er det ofte et langt arbeid med å kunne gjenskape tilstandene med vilje. For hva skaper en mystiker? Noen er født slik, mener Staal, og noen omvendes eller velter inn i disse tilstandene gjennom å arbeide seg inn i det eller spontant falle inn i dem.<sup>193</sup> En mystiker er, ifølge Staal, en som har mystiske opplevelser over tid.

Han skriver også at forskeren kan komme til å bli mystiker gjennom gjentatte mystiske opplevelser. Staal beskriver en fruktbar måte å studere mystisisme på som forsker, noe som involverer erfaring fordi det ikke kan forstås fra utsiden, og metoder som gjør det å se det man forsøker å beskrive på en måte som ikke er mulig om man er forutinntatt. Mystikeren eller studenten av mystisisme trenger en ukritisk evne til selvobservasjon.<sup>194</sup> Dette er for meg en nyttig holdning til hvordan man benytter seg av denne typen kilder som ikke fullt ut kan forstås kun fra en utside, og ei heller med distanse. Bruker man bare den synlige representasjonen av et kulturelt uttrykk, forflates mulighetsrommet. Det er viktig å øve opp evne til å observere det som kommer og ikke falle for fristelsen til å undertrykke eller sile ut det som virker uviktig eller irrelevant, fordi det kan virke tilsynelatende meningsløst. «The

191 Staal, *Exploring mysticism*, 29.

192 Ibid., 169.

193 Ibid., 168-169.

194 Ibid., 132.

self-observer on the other hand need only take the trouble to suppress his critical faculty. If he succeeds in doing that, innumerable ideas come into his consciousness of which he could otherwise never have got hold”<sup>195</sup> Man må studere hvordan ens eget sinn beveger seg. Og denne måten å observere på gir innsikter og sammenhenger som man ellers vil holde seg tilbake fra å oppdage. Den analytiske og kritiske måten å tenke på kan man i ettertid evaluere opplevelsene med, men bare ikke i selve opplevelsen.

Staal mener altså at studien av mystisisme ikke bare kan gjøres indirekte, men må involvere indre erfaring. Ellers er det lett å misforstå. Det at mystisismen dreier seg om det som ligger under opplevelsen av virkeligheten, gjør den ikke irrasjonell, selv om den kan fremstå slik. Han går hardt ut mot den påståtte irrasjonaliteten i mystisisme; “Mystical experiences, like any other experiences, may be valid or invalid (in particular cases or in general), but it makes no sense to say that they are rational or irrational”<sup>196</sup> Han mener opplevelsene ikke er irrasjonelle selv om de går “beyond reason” og at de kan studeres rasjonelt: “[...] the mystic too has gone on a journey that others can potentially, if not actually, undertake [...]”<sup>197</sup> Mystiske doktriner påstår seg handle om objektiv virkelighet, mens mystiske opplevelse har en subjektiv kvalitet.<sup>198</sup> Han fremsetter metoder for å studere validiteten i mystiske opplevelser, og de tolkningene som mystikere og andre har forsøkt å forklare de subjektive opplevelsene med.<sup>199</sup> Han peker på at fordømmen om at mystisisme er irrasjonell gjør at mystisisme fremstår som forskjellen mellom hva ting fremstår som, og hva som er underliggende realitet. Dette underliggende kan ikke oppleves gjennom hverdagen. Det vi trenger for å studere mystisisme, er en kombinasjon av det rasjonelle og et åpent sinn, sier Staal.

I boka *Researching Paganism*<sup>200</sup> skriver ulike akademikere som også er utøvere i ulike nyhedenske retninger, om hvordan forske på felt som man samtidig har et innsideperspektiv fra, altså ikke det klassiske avkoblede utsideblikket, men å være i det man forsøker å beskrive på en annen måte. Jone Salomonsen skriver i kapittelet «Methods of compassion or pretension? The challenges of conducting fieldwork in modern magical communities»<sup>201</sup> at klassisk antropologi har utviklet en form for feltarbeid som oppmuntrer

195 Ibid., 133.

196 Ibid., 23.

197 Ibid., 52.

198 Ibid., 57.

199 Ibid., 8.

200 Jenny Blain, Douglas Ezzy, og Graham Harvey, red. *Researching paganisms* (Walnut Creek: AltaMira Press, 2004).

201 Ibid., 43-58.

forskeren til å studere etnografiske felt horisontalt, altså i solidaritet med det *point of view* som undersøkes, ikke vertikalt og fra normer pålagt fra utsiden. Men hun skriver at det finnes et profesjonelt paradoks som man likevel møter som etnograf i forhold til religiøse forestillinger, ettersom idealet på den ene siden er at man skal studere et felt fra innsiden, men samtidig ligger det en frykt for å adoptere verdiene, praksisene og trosforestillingene i en slik grad at man mister evnen til å tenke refleksivt rundt dem. Hun viser til Friedrich Schleiermacher som formulerte teologiens opplevelselsbaserte natur på denne måten: «Anyone who has not experienced will not understand»<sup>202</sup>.

Religiøse riter praktiseres offentlig, men i Vesten utføres ikke magisk arbeid offentlig i så stor grad, og tankegodset har blitt uglesett så lenge at det har flyttet inn i hemmelige ordener, taus arv, skjermmede rom og praksiser som ses på som irrasjonelle av storsamfunnet. Det som har falt utenfor det rådende kulturelle vestlige paradigmat basert på det rasjonelle og kausale har blitt latterliggjort og bortforklart som folkedypets bakstreverskhet i form av overtro og/eller symptomer på sinnssykdom. Psykoanalytiker Vanessa Sinclair<sup>203</sup> snakket i sitt foredrag «The Crusade against Magical thinking»<sup>204</sup> om Vestens kolonialisering av sinnet som foregikk parallelt med kolonialiseringen av andre lands ressurser og folkeslag. Hun peker på den vestlige tendensen til å mistenkeliggjøre og sykelliggjøre alt av tankemåter som faller utenom definisjonen av normalen. Hun ser en gjennomgående latterliggjøring, infantilisering og devaluering av folkelige praksiser. Urbane og utdannede mennesker anses for å ha vrangforestillinger dersom de ikke har kulturelt løyve i form av arv eller miljø til å ha slike forestillinger. Folketro og tradisjoner som involverer riter og rituelle handlinger sees på som useriøse og inkompatible om man tilhører en vestlig akademisk, utdannet elite, og avfeies som overtro. Både Silvia Federici i *Caliban and the witch*<sup>205</sup> og Carlo Ginzburg i *Nattens ekstase*<sup>206</sup> peker på det samme; at folkelige forestillinger og væremåter ble sett ned på av eliten og infantilisert.

202 Jone Salomonsen, «Methods of compassion or pretension? The challenges of conducting fieldwork in modern magical communities,» i *Researching paganisms*, red. Jenny Blain, Douglas Ezzy, og Graham Harvey (AltaMira Press, 2004), 49.

203 Vanessa Rawlings Sinclair, amerikansk psykoanalytiker basert i Sverige.

204 Sinclair, «The crusade against magical thinking,» Dr. Vanessa Sinclair presenterte foredraget «The crusade against magical thinking» under konferansen Re-writing the Future: 100 Years of Esoteric Modernism & Psychoanalysis. En konferanse om esoterisk modernisme and psykoanalyse som hun organiserte sammen med Carl Abrahamson, 30. mai 30-1. juni i Merano, Italia.

205 Federici, *Caliban and the witch*.

206 Ginzburg, *Nattens ekstase*.

Hanegraaff mener avfortrylling skjer først og fremst gjennom sosialisering og internalisering av idelogi som baserer seg på instrumentell kausalitet.<sup>207</sup> Sinclair mener det finnes en blindsoner i vår kultur der vi ikke ser hvordan dette har påvirket mental helse, (psykiatri og psykologi) der magisk tenkning oppfattes som symptom på mental forstyrrelse, og begrepet magisk tenkning omfatter slike fenomener som overtro, tro på clairvoyance, telepati og sjette sans og troen på at tanke kan produsere handlinger. Det internaliseres som sant i Vesten, sier Sinclair, at magisk tenkning kun er et tegn på sykdom og psykose, med livslange medisinske forhold som følge av det. Magisk tenkning kan nemlig være symptom på seriøse diagnoser som schizofreni og schizotypiske personlighetsforstyrrelser. Dermed er også magisk tenkning skremmende for det vestlige sinnet. Det reduseres til primitive barnslige ideer som en må vokse fra fordi en er redd for at det skal utvikle seg til mental sykdom, ettersom begrepet beskriver alt fra tvangstanker og overtro til falske nyheter, storskalamanipulasjon og fornektelse av virkeligheten.

Magisk tenkning kan altså dukke opp som symptomer på sykdom, eller til og med være tegn på sykdom—men ikke nødvendigvis. Den kognitive forvirringen kan oppstå når man begynner å lytte til det som ikke hører til det som kausalt kan forklares eller spores. I tradisjoner som ligger nærmere animistisk verdenssyn, kan denne typen kognitiv dissonans ha blitt plukket opp på annen måte. I forhold til hva Mircea Eliade<sup>208</sup> skriver om blivende sjamaners kall, involverer det perioder med mental eller fysisk sykdom, og den utvalgte kan ikke velge det bort uten å gå til grunne når en først har begynt å lytte, skriver Eliade i kapittelet «initiatory sicknesses and dreams» i *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*.<sup>209</sup> Den som kalles, og tar kallet, vil få den veiledningen denne trenger for å opprette meningsfylte forbindelser mellom den indre og ytre verden av læremestere på både det fysiske og ikke-fysiske planet.

For å få tilgang på magiske evner og kraft må den moderne magikeren legge fra seg sitt rasjonelle sinn og omfavne det ikke-rasjonelle. Det innebærer en kognitiv dissonans som tvinger dem til å skape mening av sosialt anormale *beliefs and practices*, sier Hanegraaff. Som sagt, mener han at samtidens mennesker fortsetter å praktisere magi fordi det oppleves som for viktig til å ofres. I Hanegraaffs øyne skaper avfortryllingen i seg selv behov

207 Hanegraaff, «How magic survived the disenchantment of the world».

208 Mircea Eliade (1907-1986), rumensk religionshistoriker, forfatter, filosof og professor.

209 Mircea Eliade, *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*, overs. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1974), 33-66.

for å bekrefte participation i verden. Jo sterkere det dominante sosiale narrativet undertrykker participation, jo sterkere blir det emosjonelle behovet for å overkomme dissonansen det skaper i mennesket. Den rituelle sirkelen tilbyr et “annet sted” der følelsen av participation fritt kan utforskes og feires. Utenfor det rituelle rommet føler okkultisten kanskje på at det trengs en forklaringsmodell som harmonerer med utsideverdenen.

Hanegraaff peker på kunsten som et sted der den kognitive dissonansen mellom participation og kausalitet er tillatt og oppmuntret. Joseph Campbell er inne på det samme i intervjuboken *The power of Myth*.<sup>210</sup> For ham er det likheter mellom hvordan åndelige spesialister<sup>211</sup> og kunstnere og mystikere opplever at de blir kallet (får et kall) og en diskrepans mellom konsensusvirkelighet og egen opplevelse av virkelighet.

Dette er altså ikke nødvendigvis snakk om gjenfortrylling, fordi vår verden aldri ble fullstendig avfortryllet. Dersom *participation* som Hanegraaff hevder, er naturlige tendenser i mennesket, kan vi like gjerne forholde oss til det og bruke det i vårt møte med verden, oss selv, og andre, mer enn å undertrykke og sykeliggjøre.

Moderne okkultisme går mye ut på å trene forestillingsevne (imagination) gjennom ulike former for visualiseringsteknikker. Utgangspunktet og antagelsen her er at magi til syvende og sist baserer seg på sinnets iboende krefter og magisk trening av disse. For okkultisten er det viktig at det finnes «some kind of subtle stuff»<sup>212</sup> som på en eller annen ukjent måte forener sinnet med materien slik at materien blir mulig å påvirke av sinnet. Uansett tradisjon virker man i en «skjult verden» som man kan trenes opp til å navigere i.

Moderne okkult magi skiller mellom ulike typer verdener eller virkelighetsplan. Hanegraaff sier: “Fundamental to the way occultists rationalize magic is their concept of a separate-but-connected ‘magical plane’ which exists on a different level of reality”.<sup>213</sup> Magikeren jobber på et plan der forestillingsevnen (imagination) skaper virkelighet. Gjennom kjennskap til underliggende symbolspråk og korrespondanser, kan man endre ting i den ytre verden ved å endre ting på det magiske planet: “The dissipation of mystery in this world is compensated for by a separate magical world of the reified imagination, where the everyday rules of science and rationality do not apply”.<sup>214</sup> Man kan snakke om

210 Joseph Campbell og Bill D. Moyers, *The power of myth* (New York: Doubleday, 1988)

211 Han bruker begrepet sjamaner.

212 Hanegraaff, «How magic survived the disenchantment of the world» 368.

213 Ibid., 370.

214 Ibid.

ordinær virkelighet og ikke-ordinær virkelighet.<sup>215</sup> Eller man kan se «the human mind as potentially entering into many realities or 'levels' of reality, from timelessness, through the holism of eternity (Plotinus's terminology of the Intellectual Principle) to discursive levels of temporal reality»<sup>216</sup> Dette er grader av våkenhet og grader av drøm eller grader av transe og ulike former for transetilstand.

Michael Harner beskriver barrieren mellom ordinær virkelighet og ikke-ordinær virkelighet som den første barrieren sjamanen må gjennom. For å reise i ikke-ordinær virkelighet sine verdener, må sjamanen skifte fra vanlig bevissthetstilstand (ordinary state of consciousness) til sjamansk bevissthetstilstand (shamanic state of consciousness).<sup>217</sup>

Sjamanens kart er i sinnet, sier Harner. «In these journeys, one can travel «outside of time»<sup>218</sup> through a normally imperceptible universe otherwise known mainly through dream and myth»<sup>219</sup> I følge Harner jobber sjamanen hovedsakelig i mellomverdenen (som er bak her og nå, samtidig, men annerledes) ved å veksle inn og ut av ikke-ordinær virkelighet og ordinær virkelighet. Som oftes brukes tromming for å reise til oververden og underverden, samt ulike mellomsteder (interworlds).

Ailo Gaup skriver i sin bok *Sjamansonen* at i sjamanterminologi en kalles det som skjer under trommereiser og sjamanmeditasjoner for bevissthetsforandring. Og dette betyr at sinnsinnhold man gikk inn med gradvis forandres på grunn av at symboloppfattende evner stimuleres. Når denne prosessen settes i gang med trommer og sjamanteknikk, vil symbolene som kommer til syne, bli dominerende, fange oppmerksomheten og skape fokus. Det er en verden av energi og mytologi der inne, som venter på å bli vekket til live og på å bli forstått, skriver han, og at etter hvert kan den enkelte få frigjort de indre kvaliteter som trengs for at vedkommende skal kunne utfolde seg, i en ytre og menneskelig forstand.<sup>220</sup>

Ser vi på andre tradisjoner som også reiser i sinnet (eller med hele eller deler av sjelen, alt etter som hva man tror på), benyttes også sang eller galder som i nyseid, eller andre måte å komme i transetilstand. Man kan meditere seg ned, eller til og med bable seg ned i transe (!) som en av flere teknikker jeg har lært av

215 Michael Harner, *Cave and Cosmos: Shamanic encounters with another reality* (Berkeley: North Atlantic Books, 2013), 38

216 Malekin og Yarrow, *Consciousness, literature and theatre*, 93.

217 Harner, *Cave and Cosmos*, 68-69.

218 Den russiske etnografen Waldemar Bogoras skapte og brukte, i følge Harner i *Cave and Cosmos*, uttrykket for å beskrive reisene til sibirske stammesjamaner, tidlig i det 20. århundre.

219 Harner, *Cave and Cosmos*, 70.

220 Gaup, *Sjamansonen*, 20.

spiritualistene. Og når man kommer inn i disse tilstandene og lærer å gjenkjenne dem, kan man også lettere komme dit—selv uten verktøyene (i varierende grad).

De skaper alle, i min erfaring, ulike steder og uttrykk og muligheter. Dette er også tilstander som tillater det bevisste sinnet å slippe kontrollen over innholdet, og man forholder seg til det som er der og gå i dialog med det. Du må ta det som kommer, som det kommer. En viktig nøkkel i lyttepraksis er å unngå å legge inn egne ønsker og tolke inn ting som ikke er der, eller forsøke kontrollere det som dukker opp og gli over i fantasi og dagdrøm.

Det man trenger når man begynner å lytte på andre måter, er å finne og spore hvor impulsene og tilbøyelighetene stammer fra. Hva er støy, hva er kommunikasjon, hva er viktig informasjon og hva er svada? Dette er et stort indre arbeid som må gjøres, og som vi finner igjen i magiske tradisjoner. Dette er det godt å få hjelp i. Men alle teknikker som jobber med relasjonen mellom kropp og sinn og de ulike viljer som bor i en, vil føre fremover i dette arbeidet, enten en ser det som åndelig arbeid eller en indre teknologi.

I psykoanalyse og holistisk helende praksiser som søker å styrke kommunikasjonen mellom kropp og sinn, finner vi mye av de samme teknikkene og utviklingsmålene som også dukker opp i skuespillerteknikk, toppidrett, magi; utstrakt brukt av visualisering og identifikasjon med det forestilte og bruk av det forestilte som roller/masker som tilfører ulike egenskaper man kan ikle seg for å utføre målrettet handling. Som i all erfaringsbasert kunnskap er disse retningene avhengig av utøvernes innsikt gjennom erfaring, selv om de tar utgangspunkt i menneskelige egenskaper vi alle har tilgang på. Det bare et spørsmål om hvilke som oppøves og fokuseres. Hva vi tillater oss å tenke, være, forestille oss. Erfaring gjør at denne typen kroppsliggjort kunnskap kan deles på en gripbar og forsvarlig måte.

Magisk praksis ligger nær det scenisk skapende og utøvende, og selv om de mulighetene ikke alltid virkeliggjøres i teateret, er verktøyene mye av det samme. Jeg kjenner igjen beskrivelsen av å skape, forme og rette energi og å forsøke å koble forestillingsverdenen med den objektive på en samstemmig måte for størst mulig effekt (kraft). For meg er dette veldig konkret og utøvteknisk noe alle utøvere kommer i berøring med og som vi trenes i å beherske. Det er både merkbare og konkrete fenomener. Det er i det hele tatt mange ferdigheter som utøvere av magi og skuespill trenger, og søker å øve opp. Forskjellen ligger i hvordan

man forholder seg til det, forklarer det, vektlegger det og dermed også bruker det. Nygaard refererer til Eberle som mener at først var teateret et uttrykk for verdensanskuelse, deretter magisk, og senere kultus.<sup>221</sup> Det er vanskelig å kunne si noe definitivt om dette, men for min del synes jeg det er interessant å påpeke at både verdensanskuelse, magi og kultus er eldgamle og viktige bestanddeler av det vi kjenner som teateret. Noe vi som skapere og utøvere av teaterkunsten i varierende grad forholder oss til. Men jeg mener teknikkene vi bruker, har tydelige røtter i dette, selv om det ikke alltid reflekteres over. Jeg mener å se at magisk praksis forutsetter trening av typer sensitivitet som ligner eller sammenfaller med sensitiviteter som vi trenes i som utøvere, selv om de rettes mot ulike formål og forklares ulikt.

Jeg har møtt disse tradisjonene på kunstnerisk måte med en innstilling som en hedgewitch, definert som en praksis utenfor organiserte heksesirkler.<sup>222, 223</sup> En hedgewitch samler seg frem til den informasjonen som trengs for egen praksis. Jeg lærer fra ulike kilder.

Alle disse retningene og teknikkene jeg har beskrevet, er interessante for skapelse og bygging av mening. Og byggingen av strukturer som blir tankekatedraler og sceniske verk samtidig, og som vibrerer mening og gir gjenklang, som også overføres affektivt i møtet med publikum.

Det er en innstilling til kunnskap og tradisjon som jeg finner gjenklang i hos samtidige retninger innen det magiske som vektlegger en helt annen frihet i forhold til doktriner og bruker humor som et mektig verktøy, som kaosmagien og discordianismen, som har vært spesielt inspirerende for meg.

Kaosmagi (Chaos magic, også stavet Chaos magick) er en nåtidig magisk praksis som oppsto i England på 1970-tallet og formet gjennom skriftene til Peter Carroll og etter hvert boken hans *Liber Null*<sup>224</sup> og senere Ray Sherwins *The Book of Results*.<sup>225</sup> Kaosmagiens begynnelse kan ifølge boken *Condensed Chaos* beskrives som en blanding av sjamanisme, taoisme, tantra og Thelema.<sup>226</sup> Det er altså en blanding av tradisjonelle okkulte teknikker med det postmoderne, spesielt den post-moderne skepsisen mot eksistensen av objektiv sannhet. Kaosmagi låner fra andre magiske retninger,

221 Nygaard, *Teatret før 1750*, I, 26.

222 Rae Beth, *Hedge witch: a guide to solitary witchcraft* (Robert Hale Non-Fiction, 2018).

223 Marian Green, *A witch alone: thirteen moons to master natural magic* (London: Thorsons, 2011).

224 Peter Carroll, *Liber Null* (Weiser Books, 1987).

225 R. Sherwin, *The Book of Results* (Revelations 23 Press, 1992).

226 Phil Hine, *Condensed Chaos: An Introduction to Chaos Magic* (Tempe: New Falcon Publications, 1995), 15-16.

populærkultur og religiøse bevegelser for å skape egne ideosynkratiske, magiske systemer. Kaosmagi fokuserer på effekten ved magisk praksis og mener at effekten av okkulte symbolsystemer virker gjennom utøverens tro, og at selv om dogmer, symboler og trossystem varierer i de ulike magiske retningene, så er de grunnleggende teknikkene de samme, og man kan selv velge fritt fra dem. Kaosmagis kjernebudskap er altså at handling og erfaring er grunnleggende i utøvelsen av magi. « [...] no amount of theorising and intellectualisation can substitute for the actual experience »<sup>227</sup>

Kaosmagi er sterkt påvirket av filosofien til kunstner og okkultist Austin Osman Spare<sup>228</sup> og verkene og livet eller innstillingen til Crowley. «Crowley did not so much “follow” a tradition, he embodied a dynamic process of reality engagement—creating his own path from whatever he happened to find in front of him».<sup>229</sup> Kaosmagi har en uttalt agnostisk holdning i forhold til hvorvidt magi finnes eller ei som en overnaturlig kraft, og mange kaosmagikere uttrykker aksept for psykologiske modeller som mulig forklaring på fenomen og effekter som produseres gjennom magisk praksis. Okke som, er kaosmagi pragmatisk innstilt på at det som er vesentlig, er effekten av magisk praksis, ikke forklaringen. Peter Carroll skriver i forordet til *Condensed Chaos* at paradigmeskiftet som kaosmagi springer ut fra har mange røtter og at det var Spare som viste hvordan man kunne bruke all den magiske symbolismen som fantes fra før som fullstendig valgfri; «Spare invented the Postmodernist approach to magic well before the cultural advent of Existentialism or Postmodernism.» Jeg sympatiserer med kaosmagi i måten jeg forholder meg antidogmatisk til tro, og benytter tro som et fleksibelt verktøy. En kan tro noe i dag og noe helt annet i morgen, så lenge det fremmer effekten av hva en prøver å gjøre. Psykologiske effekter antas å påvirke omverdenen på komplekse måter, ifølge kaosmagien er dette det magiske.

En annen viktig innflytelse på kaosmagi var utviklingen av discordianismen og skriftene til Robert Anton Wilson og andre i sirkelen hans. Discordianismen påpekte med rette at humor merkelig nok så ut til å glimre med sitt fravær fra magiske doktriner og mente motsetningsparet humor/alvor ble oversett i så måte. De satte seg fore å endre dette. Robert Anton Wilson og Robert Sheas fantastiske *Illuminatus-trilogien*<sup>230</sup> og Malaclypse The

227 Ibid., 16.

228 Austin Osman Spare (1886-1956), engelsk billedkunstner og okkultist.

229 Hine, *Condensed Chaos*, 16.

230 *Illuminatus-trilogien* kom ut i 1975 og er en satirisk, postmoderne science-fiction romanserie, fylt med sex, magi, stoff og både virkelige og uvirkelige konspirasjonsteorier og tema som discordianisme, numerologi og motkultur.

Younger's *Principia Discordia*<sup>231</sup> populariserer discordianske ideer, som kort fortalt er en religion bygd rundt den greske gudinnen for forvirring: Eris.<sup>232</sup> Litt lengre fortalt er det en form for Nietzscheinspirert, esoterisk, kaosontologisk, anarko-okkultisme med røtter i fanzine- og mail art-nettverket som sirkulerte i det post-moderne esoteriske miljøet som også Bey's teorier sprang ut ifra. Det er i dette anarko-queere-magiske (magickal) miljøet at Bey først utviklet ontologisk anarkisme; «[...] the cross-pollination of magick, anarchism, and queer sexualities within the zine network, and then in the pages of TAZ, helped create the next generation of cultural radicals [...]», skriver Joseph Christian Greer.<sup>233</sup> Dette kommer jeg tilbake til litt lengre ned.

Kaosmagi er altså et system der alt er lov så lenge det gir mening for utøveren, og discordianismen åpner for det humoristiske som en magisk kraft eller bare kraft. Disse retningene appellerte tidlig til meg, og gjør det fortsatt, og gjennomsyrrer hvordan jeg tenker om både kunst, frirom, liv og magi.

Teater kan i seg selv være virkelighetsoverskridende og innlemmende i en ekstrem grad, det er jo denne muligheten som ligger i nærværet, det at vi møtes rundt verket som deltagere og publikum og spillere. Det dukker ikke alltid opp, det er ingen automatikk i teateret som form som tilsier at det skal klare å samle og romme den typen kraft som kan skape slike opplevelser. Men når det slår til, er det det mest kraftfulle jeg kjenner til. Blant teateropplevelser som ligner oppvåkninger som har vært spesielt viktige for meg, har mange av dem vært i forbindelse med Volksbühne fra ca. 2000- under den tiden da Frank Castorf var kunstnerisk leder for teateret. Fordi teateret da var radikalt og kunstnerisk grensesprengende. Det maktet å gå forbi dekor og didaktikk og ble rått og høyintensivt og nærværende og aktuelt, samtidig som det brukte både håndverk og virkemidler som var høyst teatrale. Det var ikke performance, men hadde råheten til performance, og verkene opplevdes som grenseløse og svært estetisk kraftfulle. Castorfs dekonstruksjoner av klassiske verk, Christoph Schlingensiefs ville og sosialt og politisk hardtslående film, installasjons- og teaterprosjekt,<sup>234</sup> Jonathan Meeses<sup>235</sup> tråkk

inn i teaterets verden med sitt rå og ekstatisk utmattende stykke *De Frau* og René Pollesch<sup>236</sup> med sin lekne og særegne måte å fremføre tekst som løftet takhøyden for hvordan tekst leveres effektivt og hardtslående, mer i tråd med det klassiske «paukeslagtrikset». Alle har de utviklet distinkte kunstneriske former, og deres verk har vært viktige formative livshendelser for meg. På samme scene har også i senere tid har duoen Ida Müller<sup>237</sup> og Vegard Vinge<sup>238</sup> vist viktige verk på denne scenen med sine storslagne, estetisk presise og overveldende teaterinstallasjonsstykket som slukte publikum og gjorde oss alle til deltagere i noe som går langt utover det vanlige livet. Felles for flere av alle disse oppsetningene er kvalitetene ved det langtrukne, det insisterende, det oppfarende, eksplosive, dvelende og humoristiske, og at de skaper høyst utøver-påkoblede verdener der utøverne utmattes (i de tilfeller tiden strekkes og det blir en immersiv effekt), i takt med tilskuerne til vi til slutt havner i samme båt. Det blir da en virkelig utvidende erfaring av utholdenhet, samhold, og et annet sted/annet liv som oppstår og siprer inn gjennom sprekke i håndverket. Verden vrenses. Og vi havner på innsiden. I mikrokosmos. Som omskaper. Det er rituelt. Og vi omfattes av det. Egne temporære virkeligheter kledd som verk. Og den styrken er iboende i teateret. Teaterets virkelige egenart og potensial, selv om jeg mener den ikke ofte nok brukes. Som flyktig og nærværende i tid og rom med evne til å åpne opp andre virkeligheter som faktisk lever, ikke bare vise mot ideen om dem. Teater som ekstremsport på denne måten jeg har beskrevet over, er noe som tiltaler meg, og som vi arbeidet ut ifra allerede med Sons of Liberty. Denne følelsen og holdningene det fordrer er noe jeg tar med meg inn i alle prosesser.

Det er de kunstneriske valgene som har forrang, noe som er tydelige i denne typen teater. Jeg bruker alle metoder jeg tar opp i min egen, fullstendig troløse blanding og helt sikkert feil, uten at det gjør meg noe, for det er det kunstneriske som er det viktige, og det er verket som har fokus. Alt jeg setter i gang og tilrettelegger for i den kunstneriske prosessen, om det nå er sosiale relasjoner, gruppedynamikk, samarbeid, samklanger, retningslinjer, bakgrunnstoff, tekst, research, øvelser, undersøkelser, ideer, mater verket. Alle baller som begynner å rulle, alle stier som tas.

I mitt arbeid åpnes det for impulser og å være radikalt ærlige i øyeblikket, noe som gir sammensatte og flytende menneske bilder,

231 En hellig tekst som fremlegger de grunnleggende prinsippene for denne religionen som omhandler gudinnen Eris av forvirring, på en fantasifull og underholdende måte.

232 Hine, *Condensed Chaos*, 17.

233 Joseph Christian Greer, «Occult Origins: Hakim Bey's Ontological Post-Anarchism,» *Anarchist Developments in Cultural Studies*, no. 2 (2013): 185.

234 Christoph Schlingensief (1960-2010) tysk film og teaterregissør og performanceartist.

235 Jonathan Meese (1970-) tysk kunstner som jobber med maleri, skulptur, performance og installasjon. Meese's stykke på Volksbühne *De Frau*: Dr.

*Poundaddylein* - Dr. *Ezodyseusszeuszur* hadde premiere i 2007, og jeg husker ikke når jeg så det, men jeg så det. Det er så vidt jeg vet det eneste storskala teaterstykket han har skapt til dags dato.

236 René Pollesch (1962-) leder for Volksbühne fra 2021.

237 Ida Müller (1977-) tysk scenograf.

238 Vegard Vinge (1971-) norsk regissør.



karakterer og væremåter. Når jeg jobber, forholder jeg meg til det kjønnsoverskridende, eller snarere det kjønnsutydelige som er noe vi finner i flere åndelige tradisjoner, verden over, alt fra ideen om det hellige androgyne til det flersjelede, til flerkjønne helbredere og åndelige spesialister.<sup>239, 240</sup> Man kan også ta i betraktning at det kjønnsoverskridende eller det som er annerledes som regel har blitt tilskrevet åndelige sfærer, eller underholdningssfæren; med eller uten kobling til prostitusjon,<sup>241</sup> eller begge. Det som er utenfor normen til enhver tid har hatt en plass i andre typer liv som skiller seg fra samfunnet rundt. Og de har vært både fryktet, respektert, latterliggjort og uglesett avhengig av i hvilken tid og hvilken kombinasjon av åndelige, kunstneriske og overskridende egenskaper disse utenforskapene består av, hvilken funksjon de har for samfunnet, og den enkelte utøvers talent, evner og gaver.

Spiritualismen og spiritismen hadde mange store kvinnelige medium og ledere og kan sees i et feministisk perspektiv. Spiritualistenes undersøkelse av kjønnet identitet i sine praksiser, fra midten av 1800-tallet til gjennom 1930-tallet, utfordret sentrale ideer om både skapelsen og definisjonen av (kvinnelig) agens, skriver Claudie Massicotte.<sup>242</sup> De hadde en særstilling som medium, ettersom de gjennom kanalisering av andres stemmer overskred sitt kjønn (som det ble sett av datiden) og kunne tillate seg kjønnsoverskridende uttrykk gjennom spektrale identiteter, og ta plass i det offentlige rom på en annen måte enn mange av sine medsøstre. Menn tillot seg også kjønnsoverskridende oppførsel som medium, i det hele tatt rommet mediumskap et subtilt angrep på de rigide normene for kjønnsidentifikasjon<sup>243</sup>. “Before dozens, hundreds, or even thousands of bemused observers, mediums could produce new Shakespearian tragedies, deliver gospels, cure

239 Solli, *Seid.*; Jan-Erik Ebbestad Hansen og Kari Møller, *Kjønn og androgynitet* (Oslo: Gyldendal fakta, 2001).

240 Solli, *Seid.* At seid hadde kjønnsoverskridende uttrykk, bekrefte gjennom både norrøne tekster og gravfunn, mener Solli. Det spekuleres i at seid kan ha tilhørt en tidligere kultutøvelse, for man kan ane et kulturelt sammenstøt lengre tilbake i tid med en kvinnevret kult som går forut for vikingenes gudebilder, mener Britt Solli. Kvinner som utøvde seid, ble kalt volver og nøt respekt i samfunnet, mens seidmenn ble sett som problematiske for det mannlige selvbildet i vikingtiden. De ble beskyldt for å være *ergi*, umandige. Noe som var sterkt fornærmende i vikingsamfunnet. Odins komplementære feminine og falliske egenskaper innebærer en tvetydighet når det gjelder sosial kjønnsstilling, og hun viser også til Odins ry som den største seidmannen, noe han har lært av vanen Frøya.

241 Nils Johan Ringdal, *Verdens vanskeligste yrke De prostitueres verdenshistorie* (J. W. Cappelens forlag, 1997).

242 Claudie Massicotte, *Trance Speakers: Femininity and Authorship in Spiritual Séances, 1850-1930* (McGill-Queen's University Press, 2017).

243 *Ibid.*, 14.

illnesses, investigate scientific topics, and advocate for social and political reforms.”<sup>244</sup>

Det tvekjønnede androgyne idealet er kjent fra både alkymi og gnostisisme.<sup>245</sup> Som oftest handlet det om at mannen skulle integrere sin kvinnelige del for å ta del i guddommen, og dette ble en viktig kulturell forestilling, selv om det ikke ga vesentlige utslag i verken kvinners eller homoseksuelles rettigheter i sin tid, inspirerte det flere sekter som etter hvert ble sett på som kjettere fordi de bedrev ting som fri kjærlighet, felles eiendom og mer likhet mellom kjønn enn samfunnet rundt, som en følge av dette tankegodset.<sup>246, 247</sup>

I et queer perspektiv finner jeg mye i moderne magiske tradisjoner å koble på mitt eget uttrykk og tankesett, slike ting som Queer Pagan Camp og det anarko-queere miljøet rundt tilblivelsen av Bey's Temporary Autonomous Zones (TAZ).

Okkult betyr skjult, og mange av de som historisk havnet i denne kategorien ble forfulgt som kjettere og drept—ikke bare på grunn av de religiøse implikasjonene, men like mye for hvilken type avvikende sosial virkelighet de sto for.<sup>248</sup> Og selv om esoteriske og mystiske tradisjoner som oftest ikke har vært åpent revolusjonære eller opposisjonelle, har de vært viktige og formative understrømmer i europeisk åndsliv som har gitt resultater i både vitenskap, politikk og filosofi.<sup>249, 250, 251, 252</sup> Det finnes også mange berømte historiske kunstnere, forfattere, poeter, filosofer og utøvere har hatt esoteriske verdensbilder eller understrømmer, som noen ganger har vært bevisst underkommunisert av frykt for at synet på dem og deres kunst skal endre seg, at de skal bli ignorerte eller latterliggjorte, selv om mange har vært åpenlyse i forhold til det.

Jeg har alltid vært interessert i og inspirert av kunstnere, poeter (teater-, film- og tegneserier og magiske verdener) som befatter seg med spørsmål om hva virkeligheten er, og hva den består av og vår plass i den. Noe som både genererer kulturell motmakt gjennom å stille gode spørsmål i praksis og mytespinner på nytt i en stadig gjenforhandling av sosial virkelighet. Spesielt interesserer jeg

244 *Ibid.*

245 Hansen og Møller, *Kjønn og androgynitet*, 30-53.

246 Federici, *Caliban and the witch*, 38-41.

247 Denis de Rougemont, *Love in the Western world*, overs. Montgomery Belgium (Princeton: Princeton University Press, 1983).

248 *Ibid.*

249 Federici, *Caliban and the witch*, 38-41.

250 Ginzburg, *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*.

251 *Nattens ekstase*.

252 Magee, *The Cambridge handbook of Western mysticism and esotericism*.

meg for skapere og utøvere som opererer mellom fiksjon og fakta, mellom magi og aktivisme, kunst og liv. I det kunstnerisk-magiske landskapet, som omfatter alle kunstuttrykk, finnes det like mange veier som det finnes utøvere og skapere. Her nevner jeg bare en håndfull.

Michael Löwy tar, i boken *Morning star*.<sup>253</sup> for seg relasjonen mellom surrealisme og marxisme og viser til deler av den romantiske tradisjonens ønske om å dyptgripende endre måten å være i verden på. De europeiske romantikerne, med sin frihets- og naturlengsel, ønsket en omkalfatring av samfunnet. Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel<sup>254</sup> så for seg en ny mytologi som ikke ville være imitasjon av fortiden, men som ville komme fra menneskets innerste. «[...] Schlegel transfigures myth into utopian energy and invests mytho-poetics with a magical power».<sup>255</sup>

I arven fra den opprørske romantikken følger kunstretninger som Dada, surrealisme og situasjonisme. Surrealistene med ideologiske forbindelser til både romantikerne og Dada, oppfattet drømmer, lyrikk og prosa som veier mot det underbevisste. Hos romantikerne fremheves forestillingsevne (imagination) i forhold til fornuften og troen på at fornuften kan finne ut av alt (som preget 1700-tallet). Hanegraaff mener at etableringen av instrumentell kausalitet som ideologi under 1800-tallet, provoserte frem en romantisk motreaksjon basert på participation. Hanegraaff peker på at romantikerne tok til seg de ideologiske narrativene til instrumentell kausalitet, og selv om de var dypt påvirket av dem, ville de samtidig unnsnippe implikasjonene ved å relativisere kravet om eksklusivitet og tilstrekkelighet, og skapte motideologier som hevdet å plassere instrumentell kausalitet innenfor et mer altomfattende rammeverk.<sup>256</sup> Potensialet til motstand ligger i fantasi og forestillingsevne.

253 Michael Löwy, *Morning star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia* (Austin: University of Texas Press, 2009).

254 Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829) tysk poet, filosof, litteraturhistoriker og kritiker.

255 Löwy, *Morning star*, 14.

256 Hanegraaff, «How magic survived the disenchantment of the world» 376. "It should be noted, however, that (contrary to the two spontaneous tendencies) the two ideological narratives do not function on the same level. In modern western culture as a whole, in all its dimensions, the ideology of instrumental causality exerts pressure on individuals to deny or suppress their spontaneous tendencies towards participation; and one reaction against such pressure is the establishment of a Romantic counter-ideology. It is only within the more limited context of e.g. a New Age cultic milieu specifically, that a Romantic ideology of participation may likewise exert pressure on individuals to deny or suppress their spontaneous tendency towards instrumental causality. In other words, while it is impossible for any participant in modern Western society to escape the social pressure of the first kind of ideological narratives, being exposed to pressure by the second type is by no means inevitable."

Romantikkens kunstnersyn kanaliserer kunstnerens idealiserte forhold til naturen som en form for mediumskap, med naturen som muse. Romantikerne var også svært opptatt av det overnaturlige og av folketro. Det er mye man kan takke romantikerne og nasjonalromantikkens for, så som innsamling av eventyrene og gamle seder og skikker som ellers ville gått tapt.

En måte å benytte seg av dette materialet på, var å bruke myter og å skape nytt mytisk materiale. "At the magical intersection of many traditions, it offers an inexhaustible reservoir of symbols and allegories, ghosts and demons, gods and serpents".<sup>257</sup> De kanaliserte det fantastiske i naturen og menneskesjelen gjennom utbrodering av folketro i for eksempel den gotiske romanen. Mytisk materiale skulle også komme fra indre kilder, fra selve sinnet, og forvandles til utopisk energi, en magisk kraft i mytopoetisk mytopoetisk praksis, som jeg kaller mytespinneri.

Surrealistene som arvtagere av denne mytespinnende praksisen, søker å utforske det underbevisste, kollektive myter og strukturer. "[...] the creation of a new mythos, the loss of religious substance in myth transforms it into a profane image of reenchantment or, rather, a nonreligious way of regaining the world."<sup>258</sup> Romantikkens var subversiv på mange måter. Romantiske strømninger i europeisk kunst inneholdt skarp samfunnskritikk, og ble en kilde for surrealismens kunstneriske opprør.<sup>259</sup> Surrealistene søkte tilgang på overvirkeligheten (la surréalité) gjennom utforskning av det underbevisste, erotisme, esoterisme og «primitive» tradisjoner, skriver Christophe Bourseiller i forordet til Jérôme Duwa sin bok *Surréalistes et Situationnistes, Vies parallèles*.<sup>260</sup> Gjennom kunsten hentet de teknikker fra spiritisme og mediumskap, og de var interessert i det okkulte og i hypnose og transe. Surrealistenes talerør André Breton gir tydelige uttrykk for denne fascinasjonen i sin roman fra 1928 *Nadja*.<sup>261</sup> Surrealistene benyttet den skapende, "automatiske" praksisen, med røtter i bl. a psykoanalyse og mediumskap, for å finne og gi uttrykk for det irrasjonelle underbevisste. Samtidig hadde de en metodisk og rasjonell erkjennelse av det irrasjonelle og en politisk utadventd virksomhet.<sup>262</sup> Surrealistene anså sine eksperimenter som en utforskning av

257 Löwy, *Morning star*, 13.

258 Ibid.

259 Ibid., ix. I introduksjonen til boka skriver Donald LaCross: «Löwy has long argued for a hidden history to Romanticism that chronicles a specifically radical pursuit of decentralized, directly democratic civil society committed to human creativity, artistic autonomy, and open expression».

260 Jérôme Duwa, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles* (Paris: Éditions Dilecta, 2008).

261 André Breton, *Nadja* (Paris: Gallimard, 1928).

262 Kjartan Fløgstad et al., red. *Surrealisme: en antologi* (Oslo: Gyldendal, 1980).

menneskesinnet med mål å kunne innfange krefter under overflaten for så eventuelt å bringe dem under fornuftens kontroll for å endre samfunnet. Breton mener dette foretaket like gjerne tilhører dikternes som vitenskapens kompetanseområde.<sup>263</sup>

André Breton mente kunst og magi springer fra sammekilde, og at begge er måter å gjenfortrylle verden på. Det som interesserte surrealistene i forhold til alkymi og andre hermetiske kunster, var den poetiske kraften disse retningene inneholder, og som kunne brukes til gjenfortrylling av verden. Surrealistene ville bryte «the death grip that produces both misery and the idea that misery is the only possible reality».<sup>264</sup> De søkte indre frihet, å frigjøre seg fra internaliserte samfunnsnormer og væremåter. De ville bryte den endeløse fabrikkasjonen av falske behov skapt av kapitalistiske strukturer som igjen blir det eneste som kan tilfredsstille disse behovene.<sup>265</sup> De ville endre livet gjennom å endre hvordan vi forholder oss til virkeligheten og utfordre rasjonalitetens trangsynthet på en inderlig, politisk, magisk, poetisk og intellektuell måte, skriver Löwy. Surrealisten Claude Cahun,<sup>266</sup> som var både åpent homoseksuell, kjønnsoverskridende i sitt kunstuttrykk og drev aktiv motstand mot de tyske okkupantene under andre verdenskrig,<sup>267</sup> skriver: «declare perpetual carnival».<sup>268</sup>

Å slåss mot avfortryllelsen av verden, betød å slåss mot mekaniseringen, kvantifiseringen og oppløsning av menneskelig felleskap og samhold. I *L'art magique*, definerte Breton magi som “all human operations having as their goal the imperious domination of the forces of nature through the secret practices of a more or less irrational character”, og at det impliserer protest, til og med opprør.<sup>269</sup> Det er en motmakt i andre væremåter, i andre mulige relasjoner til verden, virkeligheten, naturen og oss selv. Surrealistene gjorde opprør ved å søke å endre måten vi tenker på og å åpne for det underbevisste.

Den frafalne surrealisten Pierre Naville<sup>270</sup> angrep surrealismen for å være for innovervendt og tilbaketrukket til kunstens arena. Navilles kritikk gikk ut på at surrealistene velger indre opprør

263 André Breton, «Første surrealistiske manifest,» i *Surrealism: en antologi*, red. Kjartan Fløgstad, et al. (Oslo: Gyldendal, 1980), 98-99.

264 Löwy, *Morning star*, xxvii.

265 Ibid.

266 Claude Cahun (1894-1954) fransk fotograf, skulptør og forfatter.

267 Sissel Lie, *Kvinnens surrealisme: Hyener og nattsommerfugler* (Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011).

268 Dette har jeg lest for lenge siden, og det har inspirert meg, men jeg har ikke funnet sitatet igjen selv om jeg har en fotografisk hukommelse av den siden jeg leste det på.

269 Löwy, *Morning star*, 35.

270 Pierre Naville, (1903-1993) fransk surrealistisk forfatter og sosiolog.

fremfor konkret revolusjon. Selv tenker jeg at det å endre tanke- og væremåter eller åpne for nye måter å se og være i verden på, er en langsom form for subversiv praksis som kan komme i skyggen av det eksplisitt handlende som de revolusjonære sto for, men at begge deler har effekt på godt og ondt. Det kan man se i hvordan surrealismens nedarvede tankegods har spredd seg og fått betydning over tid. Ikke bare på kunstens arena. Man kan argumentere for at surrealismen blir en arvtager for romantikerne. Og situasjonistene blir arvtagere for surrealistene (spesielt deres kobling til forløperne Dada).

Den franske situasjonisten og filosofen Guy Debords bok *La société du spectacle*<sup>271</sup> har fått stor påvirkning som en viktig analyse av dagens samfunn, og blottlegger det kapitalistiske systemets pasifisering og segregering av individer som henvises til å betrakte objektenes endeløse parade, fremfor å leve. Både Breton og situasjonisten Guy Debord tilhører en subversiv tradisjon av revolusjonær romantisme. Situasjonistene var ikke interessert i det underbevisste, men Debord<sup>272</sup> hadde sansen for provokatør-posisjonen til Breton og det at surrealistene videreførte ideen om en kunstrevolusjon initiert av, i Debords øyne, de mer sosialt radikale Dadaistene.

Antonin Artaud<sup>273</sup> har en beslektet teori knyttet til teateret, og var tydelig påvirket av surrealismen. Artaud var, på sin side, ikke interessert i politikk og var imot politiseringen av surrealismen, som han brøt med i 1928. Artaud var heller ikke interessert i psykoanalysen og Freud, som Breton var fascinert av. Artaud var interessert i magi.<sup>274</sup> Artaud ville skape et teater som virket magisk og besvergende på tilskuernes dypeste sinnsliv. Dr. Ros Murray, forfatter av boken *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*, sier i et intervju at man kan se den grusomheten Artaud tok til orde for som grusomhet mot språk, mot konsept, mot ideer, mot representasjon. Og at det er livet selv som skal være denne grusomheten, livets essens er energien ved terskelen mellom virkeligheten og de mørke kreftene bak.<sup>275</sup> Bey refererer til Artauds visjon: “[...] aesthetic actions which possess some of the resonance of terrorism (or “cruelty” as Artaud put it) aimed at the destruction of

271 Guy Debord, *La société du spectacle* (France: Buchet-Chastel, 1967).

272 Guy Debord, fransk filosof og filmskaper, en av grunnleggerne til L'Internationale situationniste, og en av situasjonistenes viktigste talerør.

273 Antoine Marie Joseph Paul Artaud, bedre kjent som Antonin Artaud, (1896-1948) fransk poet, skribent, dramatiker, regissør og kunstner

274 Ros Murray, «Antonin Artaud, Interview with Ros Murray,», red. Phil Cleaves. Hentet 3. mars 2022 fra <https://essentialdrama.com/practitioners/antonin-artaud/> (Essential Drama - Thinking together about theatre).

275 Ibid.

abstractions rather than people, at liberation rather than power, pleasure rather than profit, joy rather than fear”<sup>276</sup>

Der arven fra romantikerne, Dada, surrealisme og situasjonisme møter arven fra den okkulte vekkelsen, oppstår anarko-poetiske retninger som Bey’s TAZ, ontologiske anarkisme og poetiske terrorisme,<sup>277</sup> og beslektede retninger som kaosmagi og dicordianisme.

Bey viderefører surrealistenes metoder og intensjon om å endre verden fra innsiden, men ønsker samtidig å endre virkeligheten rent konkret gjennom opprettelse av TAZ og poetisk terrorisme. Dermed blir han arvtager til både surrealistene og situasjonistene, som lot seg inspirere av dadaistenes mer konkrete aksjonisme. Bey’s TAZ og poetisk terrorisme er tydelig påvirket av den romantiske arven, Artaud og av Bretons romantiske marxisme, sammen med anarkisme og en alkymistisk fusjon mellom «Mad love, the poetry of the marvellous, social revolution»<sup>278</sup> som «blant annet tar opp i seg mange av de undertrykte behovene innenfor en kultur».<sup>279</sup> Beys poetiske terrorisme er en form for motmakt med kunstens muligheter som tar sikte på å være livsendrende hendelser. Den må skje i «det virkelige liv», utenfor kunst- og kulturinstitusjoner, for å gripe direkte inn i folks liv, som potensielt livsendrende og bevissthetsutvidende, uten å være aggressiv eller truende for enkeltmennesker. Beys poetiske terrorisme blander seg inn i virkeligheten for å endre den, inspirert av situasjonistenes via slike ting som pranks og gateteatertaktikker, *détournement* etc., men på en enda mer kaotisk og psykedelisk måte. Som eksempel på poetisk terrorisme skriver Bey:

WEIRD DANCING IN ALL-NIGHT computerbanking lobbies. Unauthorized pyrotechnic displays. Land-art, earthworks as bizarre alien artifacts strewn in state park. Burglarize houses but instead of stealing, leave Poetic-Terrorist objects. Kidnap someone & and make them happy.<sup>280</sup>

Det er en form for motkultur som søker å endre virkeligheten gjennom å strekke seg inn i den og endre dens tegn (signs).

Jeg tenker på den typen skapende og utøvende praksis som å sette i gang en lengsel etter at noe annet er mulig fordi man ser det manifestert. Andre måter å skape mening på enn den kulturelle

276 Hakim Bey, *T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism* (New York: Autonomedia, 1991), 39.

277 Ibid.

278 Löwy, *Morning star*, 13.

279 Breton, «Surrealisme,» 7.

280 Bey, *T.A.Z.*, 4-5.

dødslengselen, som Bey kaller det, der voldsromantikken stadig blir det mest fengende. Bey raser mot denne kulturelle dødslengselen. Bey tror på kunstens potensielle kraft, kanskje ikke like mye som han tror på kraften i opprør og kjærlighetsmøter,<sup>281</sup> men likevel, han tror kunst kan endre og sette i gang endring.

Bey nekter å nøye seg med kunst som er bygd på skadefryd eller fyrer opp under en følelse av elendighet: «I turn away from certain art as a dog would turn away howling from the corpse of its companion»<sup>282</sup> Bey er veldig for livet, at det skal leves så intenst som mulig og så sant som mulig. «The images of death & mutilation which fascinate our artists & intellectuals appear to me [...] tragically inappropriate to the real potential of existence & of discourse about existence»<sup>283</sup> Denne dødslengselen har også irritert meg, og jeg har prøvd å finne alternativ som kan være like bergtakende og sterke som klassiske blodoffer, men som snarere baseres på evnen til å skape samhold og sammenheng på andre måter enn ved det grusomme. Samtidig har det grusomme aspektet ved det ekstatiske også fulgt meg som en genuin interesse. Blodofferets transformerende og ekstatiske potensial tiltaler meg med sin styrke, som i for eksempel kunstner Hermann Nitsch<sup>284</sup> storskala performative-rituelle hendelser og synestetisk aksjonsteater med *Das Orgien Mysterien Theater*.<sup>285</sup>

Spørsmålet for meg er hva utfallet blir, hvor kunsten vil hen rent grunnleggende, og i det å forsøke å ikke stoppe ved blodoffret, men vise til en leken bygging av mening som et mulig positivt ekstatiske felles prosjekt. Det er et spørsmål om perspektiv og virkemidler. Jeg kan ikke si at jeg ikke er interessert i det grusomme, med all den svakhet, skjønnhet og humor som tross alt er å finne der, jeg er bare ikke interessert i å stoppe der. Og det grusomme vil alltid være til stede i selv de lyseste verk, men hva det grusomme brukes til og hva det belyser, hva det peker mot, kan endres. Hva vil kunsten med virkeligheten? Hva søker den å manifestere?

Jeg husker jeg så den tyske premieren i Berlin under Berliner Festspiele<sup>286</sup> på Philippe Quesne/Vivarium Studios «Swamp Club», som handler om en kunstnerresidens i en sump. Den trues etter hvert av rivning på grunn av et bygge-prosjekt, og de må slå tilbake.

281 Ibid., 77.

282 Ibid.

283 Ibid., 76.

284 Hermann Nitsch (1938-) østerrisk avant-garde kunstner, assosiert med Wiener-aksjonistene.

285 Hermann Nitsch, *Das Aktionstheater des Hermann Nitsch zwischen Herkunft und Zukunft = The action art of Hermann Nitsch from past to present* (Berlin: Edition Krötenhayn, 2006).

286 Berliner Festspiele 2013. Philippe Quesne / Vivarium Studio, “Swamp Club”, 2013. Teaterstykke.

De bestemmer seg for å igangsette en kriseplan. Kriseplanen er virkelig en måte å bekjempe problemet med kunstens alle midler, som består av mingling med drinker, kammermusikk, filmvisning og slikt. Jeg synes det var helt genialt. Noe med den hardnakkede ubrukeligheten i møtet med verdens realiteter som likevel endrer virkeligheten.

Bey anklager surrealistene for å være som skapt for reklame, at det blir en “betrayal of Desire”<sup>287</sup> ettersom reklame bruker surrealistenes kolonisering av underbevisstheten for å skape begjær. Det stemmer at surrealistenes eksperimentering med det underbevisste, sammen med arven fra Freud, har blitt brukt i vår tids reklame og publikumsmanipulasjon.<sup>288</sup> Bey ser til tidlig Berlin-Dada, som avviser kunstobjektets, som en bedre modell for «dealing with the implosion of the social».<sup>289</sup>

Bey sporer surrealismen’s og Dada’s påvirkning på situasjonismen som ideen om at det fantastiske springer ut fra et liv som kun *virker* kvalt av banalitet, på grunn av abstraksjon og fremmedgjøring. Bey anerkjenner den subversive kraften i temporære forhøyede meningsfellesskap og feststemning, og kritiserer situasjonistene for å overse en åndelighet/spiritualitet, som Bey mener er implisitt i selvrealiseringen og feststemningen (*conviviality*) de etterspør.

Bey er tydelig påvirket av Bakthin og hans tekster om Rabelais og det middelalderske karnevalet. Dette er også en kilde som har påvirket meg og gitt gjenklang, og nå i ettertid ser jeg Rabelaiske røtter glir inn i alle de retninger jeg har vært inspirert av, det blir et flettverk av en tradisjon å plassere seg inn i.

I boka *T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*<sup>290</sup> beskriver Bey sosio-politiske taktikker for å skape midlertidige steder utenfor formelle kontrollstrukturer. Bey foreslår måter å skape ikke hierarkiske systemer som gjør en i stand til å fokusere på å være nærværende, og å frigjøre sinnet fra kontrollmekanismer som har blitt innprentet. Denne boka leste jeg i ung alder, og forsto da TAZ som en tilstand som oppstår spontant på faktiske steder, og som kan holde seg over en viss tid: Det kan være tidenes fest, piratutopier,<sup>291</sup> en stamkafe; så lenge det er en fungerende gruppe med intensivt nærvær og felles vilje, et

287 Bey, *T.A.Z.; T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*, 2. utg. (New York: Autonomedia, 2003).

288 Fløgstad et al., *Surrealisme*.

289 Bey, *T.A.Z.*, 79.

290 Ibid. Boken er delt inn i tre deler: “Chaos: The Broadsheets of Ontological Anarchism,” “Communiqués of the Association for Ontological Anarchy,” og “The Temporary Autonomous Zone.”

291 Inspirert av piratsamfunn som i perioder hadde selvstyre, noe som ble en inspirerende utopi for Bey.

intensivert forhold til noe, som blir helt egne frirom og som (på den måten jeg tolker dette), blir rom en både tilhører og ønsker å være i. En type forhøyd virkelighet, der en setter pris på å være i verden, og det ikke er krevende å være skjerpet, våken og til stede. En er perfekt plassert. Alt flyter. Det handler om lyst. Vekkelse av lyst. Og skapelsen av (midlertidige) meningsfellesskap. TAZ kan aldri vare, mener Bey, fordi de er flytende i struktur og kvalitet og vil unektelig forandre seg over tid, men man kan fortsette å lete og gjenfinne. Og forsøke å skape dem, tenker jeg. I min forståelse av Beys teorier er TAZ virkelige sammenhenger som oppstår på virkelige steder for en tid, og så forsvinner. De kan ikke holdes fast, men oppleves som perfekte ettersom opplevelsen av situasjonen med alt den inneholder vibrerer mening som en nyter å være i. Som en er fri i. Og kan forholde seg til uten frykt. Altså fight eller flight slås av, og vi nærmer oss situasjonen med åpenhet og nysgjerrighet, noe som skaper overskudd og motmakt. Nye territorier skapes som tilhører øyeblikket, skriver Bey, og det er denne sjansen til kreativitet som er den virkelige kraften i TAZ.

Beys ideer påvirket meg, og til tross for at jeg nå i gjensynet med materialet ser at jeg sannsynligvis misforsto akkurat hva han mente—har det vært nyttig for meg. Jeg misforsto TAZ på den måten at jeg ikke skaper pirat Utopia eller spontane opprørslomer, men jeg har tolket det rett i det at man kan snakke om relative grader av TAZ-het,<sup>292</sup> der jeg i mitt tilfelle forsøker å skape lommer for folkets andre liv, også som en form for motstand eller en motstand med forslag. Bey snakker om TAZ som festival og refererer til at de beste festene en noensinne var på, spontane frirom for å leve vilt og helhjertet.

Pearl Andrews was right: the dinner party is already “the seed of the new society taking shape within the shell of the old” (IWW Preamble). The sixties-style “tribal gathering,” the forest conclave of eco-saboteurs, the idyllic Beltane of the neopagans, anarchist conferences, gay faery circles... Harlem rent parties of the twenties, nightclubs, banquets, old-time libertarian picnics—we should realize that all these are already “liberated zones” of a sort, or at least potential TAZs. Whether open only to a few friends, like a dinner party, or to thousands of celebrants, like a Be-In, the party is always “open” because it is not “ordered”; it may be planned, but unless it “*happens*” it’s a failure. The element of spontaneity is crucial.<sup>293</sup>

292 Bey, *T.A.Z.*, xi.

293 Ibid., 104.

Beys visjon strekker seg lengre inn i opprør på ulike måter og henter næring fra historiske piratutopier.

Of course, the Temporary Autonomous Zone appears not just as an historical moment, but also as a psychospiritual state or even existential conditions. Humans seem to need the “peak experience” of autonomy shared by cohesive groups—“free freedom” as Rimbaud says—not only in imagination, but in real space/time, in order to give value and meaning to the social.<sup>294</sup>

I mitt tilfelle bidrar jeg gjennom teateret til å skape andre, kollektivt opplevde og gjennomlevde rom i virkeligheten. Frirom som lever. Pusterom. Egenartede logikker. Organismer. Temporære levende dimensjoner. Fungerende gjennomlevde og levbare meningssskapende alternativ.

Forsøk på å få TAZ til å vare utover øyeblikket, forfaller eller forringes til et strukturert system som uunnvikelig undertrykker individuell kreativitet, mener Bey. Men jeg tenker at det er visse ting som er grunnleggende for at disse stedene skapes, for at de skal kunne oppstå, og det er det jeg fra min vinkling kartlegger gjennom prosessene. Det finnes altså forutsetninger som tilrettelegger for at TAZ kan oppstå, og dermed hevder jeg at de også til en viss grad kan, om ikke holdes fast, så gjenskapes ved å respektere grunnlaget for at det spesifikke oppsto. Det er dette jeg forsøker å skape gjennom teateret, for selv om det er sant at TAZ ikke kan tvinges eller holdes fast, mener jeg at en kan berede grunnlaget for at det skal kunne oppstå, igjen og igjen,—og at det er mulig å konstruere strukturer i form av et stykke som gjør at TAZ vil oppstå på denne måten, på ulike nivåer av intensitet, men likevel påkoblet kveld etter kveld, gjennom en følelse av vibrerende mening i de handlinger som utføres og som styrkes av lyst og mysterium som grunnlag for handlingene. I dette bruker jeg teater som ritual eller omvendt for å åpne steder med TAZ-het eller folkets andre liv, konkret plassert i tid og rom under spesielle omstendigheter.

History says the Revolution attains “permanence,” or at least duration, while the uprising is “temporary”. In this sense an uprising is like a “peak experience” as opposed to the standard of “ordinary” consciousness and experience. Like festivals, uprisings cannot happen every day—otherwise they would not be “non-ordinary”. But such moments of intensity give shape and meaning to the entirety of a life. The Shaman returns—you

can’t stay up on the roof forever—but things have changed, shifts and integrations have occurred—a *difference* is made.<sup>295</sup>

TAZ er ideen om fungerende mikrokosmos, en drøm om fri kultur som eksisterer utenfor the *spectacle*<sup>296</sup> eller er usynlig for det. Bey mener at alt som bor i mennesket, er naturlig og gjennomførbart, selv om jeg mener han ikke tar innover seg at det som kjennes naturlig, ikke nødvendigvis er bra.<sup>297 298</sup> Bey har også blitt kritisert for tendensen mot mystisisme, okkultisme og irrasjonalisme, men om jeg forstår riktig, er det på denne fronten han ønsker å være.

Den postanarkistiske diskursen har, ifølge Greer,<sup>299</sup> blitt sett på som utledet av Bey’s ontologiske anarkisme. Greer argumenterer i *Occult Origins* for at den historiske alliansen mellom anarkisme og esoterisme fra 1950 og oppover er en viktig komponent for å forstå postanarkismen som sprang ut av Bey’s ontologiske anarkisme, og at for å kunne skrive om postanarkisme, må man inkludere okkultismens bidrag og anerkjenne det esoteriske grunnlaget for Bey’s Ontologiske Anarkisme. Det er, ifølge Greer, mer presist å si at postanarkistisk diskurs begynte med discordianismen.<sup>300</sup> Alternative magiske systemer fortsetter å forme post-anarkistisk diskurs, som kaosmagi og discordianisme. Disse retningene har jeg som sagt vært inspirert av, og jeg har spesielt sympati for måten Bey, discordianismen og det kaosmagiske landskapet skaper poetiske visjoner som refererer til et intelligent og humoristisk sammensurium av kulturelle og historiske retninger, og på samme tid formidler dypere mening gjennom blanding av fiksjon, fakta, myte og symbol. Deres manifest er kunstneriske

<sup>295</sup> Bey, *T.A.Z.*, 98.

<sup>296</sup> Debord, *La société du spectacle*. Det er dette Bey refererer til.

<sup>297</sup> Bey har blitt kritisert for å bruke anarkisme som en måte å legitimere pedofili gjennom sin hyllest av mann-gutt kjærlighet. Og dette er jo helt klar veldig ugreit, men jeg velger likevel å ta ham med som en kilde, ettersom hans ideer har påvirket meg. Han har også fått kritikk for sin holdning til abort, som verken er for eller mot slik jeg leser det, men ikke er klart positiv heller, snarere imot begge sider. Han understreker at han er imot alle former for tvang og forherligelse av vold og elendighet, dødskulter og undergangsstemning i kunsten og livet. Han ser seg selv som en «anarchist boy-lover». Når jeg leser boken igjen med dette i bakhodet, er det mye som skurrer i forhold til den manglende diskusjonen om etikk, men det er jo nettopp dette helt frie landskapet han propaganderer for, og frihet appellerer til meg, selv om jeg ville ha kontrastert det med heksenes lov om å ikke skade andre. Og selv om det er ubehagelig å lese med denne innsikten, er det også en kilde til synspunkter som ellers ville ha gått under jorden.

<sup>298</sup> Bey, *T.A.Z.*, 44. Bey skriver “All *our* pleasures & self-disciplines belong to us by Nature—We never give up anything; but some things have given up on us & left us, because we are too large for them”.

<sup>299</sup> Joseph Christian Greer, forsker i religiøse studier, med spesiell kompetanse i esoterisme.

<sup>300</sup> Greer, «Occult Origins»,.

verk, *TAZ* og *Principia Discordia*,<sup>301</sup> og de er komplekse og underholdende samtidig som de er hardtslående politisk og ideologisk. Ideene formidles tilsynelatende harmløst, men blir svært effektive. I *Illuminatus*-trilogien<sup>302</sup> formidles alvor på en poetisk og tøysete måte som gjør at det trenger inn gjennom huden med letthet. Også troløsheten mot språklige regler og litterære kategorier gjorde at jeg kjente enorm frihet i møtet med disse verkene og retningene.

Kathy Ackers forfatterskap er herlig frekt, språklig hardtslående og visjonært. Tekstene hennes har en radikal ærlighet som peker mot frirommet kunsten egentlig er. Da jeg leste Kathy Acker<sup>303</sup> for første gang, ble jeg slått av hennes overskridelse av ismer som for meg har den karnevaleske effekten av å åpne nye mulighetsrom og liv. Hun skriver fra et landskap som insisterer på å være selvfølkelig, jeg opplever at hun sier: «Jeg er allerede her, og dere kan velge å bli med hit eller være der dere er. Okke som, gir jeg faen». Ackers poetiske og lekne skrivestil blander sømløst lav og høy kultur, speiler monstrene i oss på godt og ondt og blander det vakre og det avskyelige, humor og alvor. Den symbolske overfloden og de finurlige komplekse linjene i teksten og mellom lenker innad i teksten og hyperlenker til andre forfatters verk. Acker drev bevisst piratvirksomhet i verdenslitteraturen som litterært grep. De diskusjoner og sammenhenger som oppstår av det, skaper intrikate nett av relasjoner, og samtidig snakker også teksten direkte til oss.

Acker tar til orde for å forstå «nonsense» på en måte der nonsens aldri er uten mening. Nonsens er bare en annerledes form for mening. Mening som kommer annerledes innpakket, og ikke er umiddelbart tilgjengelig, annet enn som berøring av følt mening.<sup>304</sup> Den kan sette i gang erkjennelsesprosesser i den berørte som jakter etter hva det kan bety. Den berørte kan også velge å stenge av for hva berøringen vil si, spesielt om den oppleves som en provokasjon, men jeg tenker det er verdifullt å forfølge sine reaksjoner som mottager.

A propos berøring, det har vært lærerikt og fruktbart for meg å holde ut hendelser i teateret som tilskuer, hvor jeg kanskje der og da kjenner dem som uutholdelige, men som senere avslører

301 Greg Hill, *Principia discordia: or how I found goddess and what I did to her when I found her* (Washington: Loompanics Unlimited, 1978).

302 Robert Shea og Robert Anton Wilson, *The illuminatus! trilogy: The Eye in the Pyramid, The Golden Apple, Leviathan* (London: Raven Books, 1998).

303 Kathy Acker (1947-1997) amerikansk forfatter og dramatiker.

304 Nok en gang viser jeg til relevansen av det overhørte, huskede, usporbare som like formativt og viktig for et kunstnerskap som det sporbare. Dette har jeg lest i et intervju med Acker da jeg gjorde research til en tekst om henne for flere år siden, men jeg har ikke klart å finne kilden igjen.

seg som mye større enn motstanden det skapte i meg. Jeg elsker dermed alt av teatrale hendelser, selv når jeg hater dem. Det er aldri noe i situasjonen som ikke kan vris til verdifull innsikt om faget, tidsånden(-e) eller om en selv. Bare det at tiden avgrenses, opplever jeg som omgjøring til verdifull tid, sakral eller hellig på den måten at det ikke er meningen at jeg skal gjøre noe annet i den tiden. Verden utenfor kan ikke nå meg med sine krav. Jeg opplever forestillingen. Den avgrensede tiden og rommet er i seg selv verdifulle.

Felles for de kunstneriske strømningene jeg inspireres av, er altså at de står i opposisjon til normativ sosial kultur og har koblinger til det karnevaleske eller karnevaleske rom. Men man kan også hevde at tilstander som Turner kaller «communitas», og det Bakthin kaller «folkets andre liv» og Bey kaller *TAZ*, i sin kjerne har det undergravende subversive i seg som truer med å bryte ut og omvelte, og tidvis også skaper endring i den eksisterende samfunnsordenen. Karnevalet har blitt beskyldt for å bekrefte rådende orden ved å fungere som en ventil for folkets frustrasjoner, men samtidig har det også historisk sett vært et arnested for opprør; «[...] for long periods carnival may be a stable ad cyclical ritual with no noticable politically transformative effect, but that, given the presence of sharpened political antagonism, it may often act as catalyst and site of actual and symbolic struggle.»<sup>305</sup>

Jeg tenker at disse retningene fremdeles har potensiale til å skape motmakt og forslag i forhandlingen om virkeligheten og verden.

Det ventilerende, utviklende, overskridende og transformende er alltid potensielt til stede. I mitt arbeid er det terapeutiske arbeidet en bieffekt. Det å jobbe med profesjonelle utøvere (skuespillere og dansere), er en fordel i så måte da de kan ha en inderlig inngang til arbeidet, samtidig som de kan beholde verket i fokus. I de tilfeller jeg har opplevd at den terapeutiske bieffekten blir brukt som egenerapi for enkelte i gruppa, faller prosessen med å skape et tredje sinn (third mind)<sup>306</sup> sammen, fordi effekten av det som produseres, blir beslaglagt av egenerapien. Men det er klart at terapi er nærliggende i de teknikkene som jeg bruker og dermed også i prosessen, og det er uproblematisk og inspirerende så lenge alle i prosessen makter å ta vare på seg selv i det. Arbeidet endrer

305 Peter Stallybrass og Allon White, «The politics and poetics of transgression,» i (*Misreading masquerades*, red. Frédérique Bergholtz og Iberia Pérez (Berlin: Revolver, 2010), 152.

306 *William S. Burroughs og Brion Gysin, The third mind* (Viking Press, 1978). Third mind refererer til en effekt som kan oppstå i tette samarbeid, og spesifikt ble uttrykket skapt i relasjon til samarbeidet mellom forfatter Burroughs og kunstner, poet og skribent Gysin, med denne boka. Jeg kommer tilbake til begrepet i *Vevkjerringa*.

oss, og vanligvis er det terapeutiske, som bieffekt, velkomment. Prosessen rommer og virker gjennom potensielt transformerende element. Det er fokus på reisen, stedet som oppstår og verket som rommer det.

Faren for skapelsen av verket viser seg kun når enkelt-personer beslaglegger en kollektiv prosess for å bearbeide et personlig traume, noe som vrir energien fra verdensskapelse og inn mot den enkeltes problem. I så fall må det skapes rom for det som en del av verket. I *Vake* er det også plass til denne typen relasjon med deltakerne, og jeg har også i stipendiatperioden begynt å jobbe utøvende i en-til-en form, der enkeltmennesket står i fokus og der det terapeutiske tilsnittet blandes med det teatrale og performative. Det er en teatral-magisk-terapeutisk form for interaksjon som jeg har prøvd ut i ulike formater i både galleri- og teaterkontekst.<sup>307, 308</sup> Terapeutiske effekter er da ikke bare mulig, men også ønskelig, som en del av utvekslingen, der enkeltmennesket som kommer står i fokus. En tilbakemelding til denne en-til-en praksisen fra en deltager, den Oslobaserte billed- og performansekunstneren Marianne Heier, velger jeg å gjengi her. Hun sendte et bilde fra innsiden av boken *The Art of Cruelty: A Reckoning*<sup>309</sup> av forfatter Maggie Wilson, der et sitat fra teatermaker og dramatiker Richard Foremans bok *Unbalancing Acts: Foundations for a Theatre*,<sup>310</sup> åpner for en mulig forståelse for hvilke kvaliteter som kan åpnes:

The image of the Marlboro man riding his horse and smoking his cigarette has stuck with me for many years—and so what? It’s garbage. It’s kitsch. All it means is that the image seduced me, that it pushed a button that was ready to be pushed, and I responded. It didn’t widen my sensibilities, compassion, or intuition. Whereas an art that affects you in the moment, but which you then find hard to remember, is straining to bring you to another level, that other way of being, which is why you find them hard to remember. But it has opened you to

307 Godterikrokodillen i forbindelse med gruppeutstillingen Christian Death den norske billedkunstneren Marius Enghs galleriprojekt Hermetiske skygger, Oslo (2020-21).

308 *Potentially Therapeutic* på Schauspielhaus Wien, Østerrike (2021-22) i installasjonskonsept *Schauspielhaus Hotel*, designet av scenografene Giovanna Bolliger og Stephan Weber, der ulike kunstnere ble invitert til å fylle hotellrommene med aktivitet og der publikum kunne booke seg inn både for dagvandringer i installasjonen og overnatting. Kunstnerisk leder for Schauspielhaus i perioden var regissør Thomas Schweigen.

309 Maggie Wilson, *The Art of Cruelty: A Reckoning* (New York: W. W. Norton & Company, 2012), 51.

310 Richard Foreman, *Unbalancing Acts: Foundations for a Theatre* (New York: Pantheon Books, 1992).

the possibility of growing into what you are not yet, which is exactly what art should do.

Dette er en form for praksis som også kan inngå i prosesser med verk, eller også inngå direkte i verk på ulike måter. Vi får se hvor det tar meg videre.

Flere kunstnere kombinerer kunstpraksis med helende og/eller magisk praksis, og feltene er beslektet. I krysningspunktet mellom det terapeutiske, magiske og teatrale inspireres jeg blant annet av Alejandro Jodorowsky.<sup>311</sup> Både hans kunstneriske produksjon og hans arbeid med å utvikle psykomagi som en særegen kunstnerisk terapiform viser hvor nært teaterets virkemidler ligger det sjelsesørgende og rituelle. Hans verk inspireres av en livslang studie av filosofi, psykologi, etnologi og verdens religioner og åndelige spesialistpraksiser. Dette grunnlaget skinner gjennom i alt han foretar seg, for eksempel i filmene *El topo*, *Holy moutain* og *Santa sangre*. Jodorowsky har også vært med på å restaurere Marseilletarot-kortstokken. Hans særegne kunstneriskmagisk terapiform, psykomagi, har inspirert meg i arbeidet som ligger mellom kunst og helbredelse. Det er mye å hente i de mellommenneskelige rom som kan oppstå. Hver onsdag i flere år har Jodorowsky hatt konsultasjoner på en cafe i Paris der han legger tarot og gir psykomagiske råd gratis. Jeg var der en gang og fikk lagt tarot av to av hans studenter, og de psykomagiske oppgavene som gis, er av praktisk art—det vil si, det må gjøres handlinger, utført rituell. Oppgaver blir gitt i fortrolighet etter en dyptgående samtale rundt lesningen av tarot—legg i det sterke mellommenneskelige rommet som oppstår ved å forsøke se et annet menneske og følelsen av å bli sett. Som ritual kan det treffe noe uforutsett i individene. Som blir stående å dirre. Det teatrale øker og fokuserer effekten av det rituelle fordi det teatralles virkemidler er forsterkende og skaper samstemmighet mellom ønske og handling, og skaper også undring som åpner for effekt.

*Psychomagic, A Healing Art*<sup>312</sup> er en dokumentar som følger Alejandro Jodorowsky’s psykomagiske arbeid. Filmen introduserer mennesker som har bedt Jodorowsky om hjelp, og som han gjennom å skape symboltunge handlinger, som de må utføre, provoserer frem personlig forvandling og forløsning hos dem som har oppsøkt ham. De opplever at ting de ikke ennå forstår, setter seg fast gjennom disse ritualiserte handlingene som er basert på inngående samtaler og studering av problemet, og at det som setter

311 Alejandro Jodorowsky Prullansky (1929), chilensk-fransk film- og teater- skaper og multikunstner og spirituell leder.

312 Alejandro Jodorowsky, «*Psychomagic: A Healing Art*,» (ABKCO Films, 2019).



seg fast, begynner å virke i dem. Dette skaper i sin tur endring. Og de må kanskje ikke tro, men de må akseptere at prosessen er som den er og la den virke. Være åpne for at det kan virke. Tro er som vi har sett et viktig element i relasjon til underbevissthet, som fokuserer våre anstrengelser inn mot et mål, om det målet nå er kunstnerisk, helsefremmende eller manipulasjon, og kan opptre i alt fra sekter og sosiale bevegelse til kollektive åndelige og sekulære ritualer, kunstverk og karnevaleske andre liv.

I *Vake* er det mellommenneskelige møtet mellom spillere og deltagere i fokus. Spillerne forsøker å løse deltagerne gjennom en prøvelse uten å gjøre det lett for dem. I *Vake* møter deltagerne seg selv i døra, i form av indre motstand som unektelig vil oppstå dersom man ikke underholdes hele tiden. Spillerne legger til rette for felles opplevelse, og venter på at den enkelte deltager enten vil overkomme motstanden i seg selv og begynne å bidra aktivt til helheten, og potensielt havne i flyt, eller gi opp og gå og legge seg. På denne måten minner *Vake* om lange improvisasjoner som fungerer relasjonsbyggende og verdensskapende, som jeg benytter i min øvrige prosess med verk. Men da er agendaen, som i *Mare*, å skape et scenisk verk gjennom komposisjon og utvelgelse, veving, fortetting og forsterking av materialet som oppstår gjennom dette. I *Vake* er ikke det performative, eller å komme frem til scenisk effektive uttrykk, mål i seg selv. Det vesentlige er sjansen til å komme forbi oss selv og havne et annet sted sammen, gjennom en grunnleggende aksept av fiksjonen vi alle virker i, i håp om at det vil føre oss inn og ut av flyt gjennom natten. Uten klokker og andre tidsmålende redskaper eller speil, som forvises fra området eller dekkes over, kan vi tillate å slippe det som holder oss i kronisk selvrepresentasjon.

Slike ting som følelsen av at tiden opphører, og andre *immersive* strategier, er noe jeg har tatt med meg fra laiv-opplevelser i ungdomstiden, og å skape andre steder og virkeligheter gjennom fiksjonskontrakter og samhandling. Det ga gjenklang i min måte å tenke teater og (langvarig) improvisasjon på.<sup>313</sup>

I *Vake* kan verket oppleves som full påkobling i forhold til følelsen av flyt og innlevelse, eller det kan oppleves helt uutholdelig tørt; verdien for meg ligger i at man må stå i det, fordi da vil man oppleve at dette kan skifte brått, og denne vekselvirkningen holder oss flytende. Både det kjedelig og stygge og frustrerende

<sup>313</sup> Selv før mitt møte med laiv var jeg allerede i gang med å skape teater gjennom å skape det på gulvet, ettersom jeg var så heldig at det var skapergleden som var mitt første møte med hva teater kunne være: å selv lage et stykke fra grunnen av var på agendaen i barnegruppa i BUL (Bondeungdomslaget i Nidaros) da jeg begynte der. Før jeg begynte, var jeg med på å lage teater i en garasje sammen med nabobarna.

sammen med det oppløftende, bergtakende og underholdende er en del av samme opplevelse. Samme verk. Og begge deler behøves for at opplevelsen skal få maksimal effekt. Det gir kraft. En kan ikke bare lene seg tilbake og få tilgang på det som er potensialet i opplevelsen, en må aktivt oppsøke og skape for å erfare og overraskes. Det er også kvaliteter jeg har støtt på gjennom laiv, at både det utslitende og oppløftende er del i samme hendelsesforløp, sammen med skiftende nivåer av spill og påkobling. Og kanskje nettopp derfor er det så enkelt, og så vanskelig, å gjennomføre, som å enes om en fiksjonskontrakt, enes om en ramme, og deretter gå inn for å dedikere både tid og krefter på å forsøke bidra. Rett og slett å insistere på å være sammen innenfor en kontekst, til noe ufravikelig trenger seg frem, og skapelsen av mening oppstår og begynner å virke i rommet mellom oss.

Jeg husker en workshop jeg var invitert til på Weld<sup>314</sup> i 2012 som var initiert av Anna Koch, hun hadde samlet en gruppe mennesker til en hemmelig workshop på bakgrunn av at hun syntes individene var interessante.<sup>315</sup> Vi satte av tre dager, om jeg ikke husker feil, og vår felles ramme og uskrevne kontrakt, var å bruke den avsatte tiden til å være sammen i et rom uten egentlig plan eller agenda. Det agendaløse er både utrolig befriende og utrolig frustrerende, og etter enorm indre motstand i både meg selv og i gruppens øvrige medlemmer vil jeg tro, begynte plutselig samhandlingen å flyte helt naturlig mot slutten av den andre dagen (synes jeg å huske). Vi hadde insistert på å bli innenfor den avtalte rammen til noe begynte å oppstå. Det er noe skjellsettende over en slik opplevelse, og den har blitt med meg. Jeg har lagt merke til denne knekken som oppstår når indre motstand slipper, og flyt oppstår ved å stå i det i tidligere prosesser, men det ble veldig tydelig for meg i denne workshopen. Selv om jeg vet at dette er et fenomen ved gruppedynamikk, blir jeg alltid like overrasket over hvor sterk den indre motstanden som oppstår i hver nye sammenheng kan være, og jeg blir på samme måte overrasket over skiftet som oppstår når det slipper i slike gruppedynamiske prosesser. Om jeg på et tidspunkt virkelig makter å gi meg over, gi opp motstanden, så åpner hele opplevelsen seg med alt den inneholder. Det fascinerende er at det ikke er nok å vite dette, det er likevel like vanskelig hver gang, og like overraskende og stort når det slipper og åpner for det uventede. Det er dette potensielle knekkpunktet som er stormens øye i *Vake*.

<sup>314</sup> Weld i Stockholm ble startet av danser og koreograf Anna Koch i 2006. Hun er kunstnerisk leder.

<sup>315</sup> Workshopen var hemmelig, men jeg avslører ingen navn eller egentlig hva vi gjorde, jeg bare viser til min opplevelse og innsikten jeg fikk gjennom den.

I stipendiatperioden har jeg vært på ulike samlinger, blant annet Reclaiming Witch Camp<sup>316</sup> i Canada og en Samhainsamling i England, arrangert av Campo Campo en utbrytergruppe fra Queer Pagan Camp.<sup>317</sup> På samme måte som den kunstnerdrevne residensen PAF (Performing Arts forum)<sup>318</sup> utenfor Paris gjør, oppmuntres deltagelse gjennom kravløshet, og er noe av det mest befriende jeg har vært med på i kollektiv sammenheng. Spesielt Samhain-samlingen; som gjennom enkle og få felles samlingspunkter der alle bestemmer hva som kan skje, men ikke hva som må skje, tilrettelegger for at ting kan oppstå, om det fremdeles faller seg slik senere. Ingenting må skje! Det kan. Lyst er et absolutt premiss. Og forståelsen for at man kan ønske noe og så endre mening er også grunnleggende godttatt. Noen andre prinsipper fra Reclaiming Witch Camp, slik de ble formidlet, er også svært gode for å skape og ivareta lysten til å delta og ta ansvar slik jeg opplevde at de virket på meg, og det ble formulert som at; her tror vi det beste om hverandre, dersom noen ikke er der de skal være på et gitt tidspunkt, ikke bruk tid på å irritere deg over det, bare tenk at de gjør sitt beste. Alle tar ansvar for seg selv, vær gjerne et medmenneske likevel, men ikke prøv å fikse hverandre. Dersom du må forlate sammenhengen, ta selv ansvar for det, og kom og gå som du vil, men si gjerne fra til noen så det ikke oppstår unødvendig bekymring.

Fra alle disse sammenhengene tar jeg også med meg at det estetiske kan frikobles helt fra handling, og likevel ha effekt, selv om det estetiske er en viktig del av de sceniske verkene. I *Mare* er det estetiske lagene både i forhold til det visuelle, auditive og spillmessige, en helt vesentlig del av verket og verden som er skapt. I *Vake* derimot leker jeg med en vaklende estetikk, som reflekteres i et gap mellom det narrative og det visuelle som tillater et utall ulike spillestiler og væremåter uten tanke på at det skal fremstå som effektivt på noen måte utover hendelsen og innsatsen. En må ikke blendes eller fortrylles estetisk for at handlingen skal være virksom, selv om det estetiske så klart vil virke forsterkende,

<sup>316</sup> Queer Pagan Camp, etablert i 1998 i England, er en årlig magisk camp, som sprang ut av opplevelsen av marginalisering fra samfunnets side og også fra andre hedenske eller spirituelle grupper på basis av stereotyper rundt kjønnspreferanser og seksuelle identiteter.

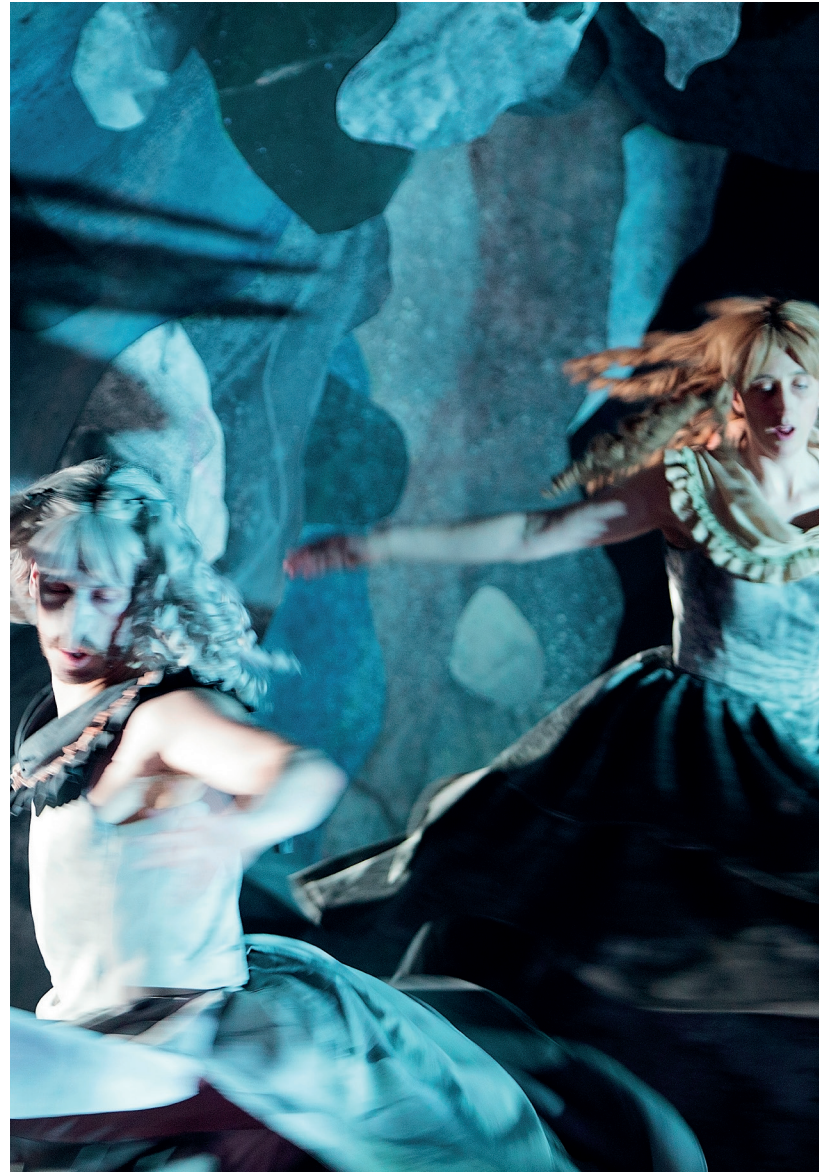
<sup>317</sup> Reclaiming-tradisjonen, en nyhedensk magisk-aktivistisk retning som jobber for progressive sosiale, politiske, miljømessige og økonomiske endringer i samfunnet, ble skapt i California på slutten av 70-tallet og har siden spredt seg rundt i verden.

<sup>318</sup> PAF er et senter for Utøvende kunstnere i en landsby ikke langt fra Paris. Senteret er stort og huser mange ulike grupper og enkeltmennesker til enhver tid som er der på residens, det er basert på prinsipper om deling og samhandling, og alle bidrar i den grad de vil og kan til både det praktiske, kunstneriske og økonomiske.

er det ikke egentlig nødvendig i en rituell kontekst. Om et menneske danser rundt med et sjal og er ild, kan jeg ikke la være å vurdere handlingen estetisk, men jeg kan slippe taket i denne yrkesskadde refleksen, og velge å gå med. Jeg forstår jo hva dette mennesket prøver på, og så lenge jeg skjønner hvor handlingen vil, er den virksom i rituell kontekst. Denne frikoblingen av det estetiske laget kan skape stor indre motstand, og dette er noe jeg leker med i *Vake*.

I *Mare* og *Vake* er det to ulike innfallsvinkler til estetikk og effekt, og selv om estetikken i *Vake*, for kan kobles fra handlingen, vil en effektiv estetikk alltid virke forsterkende når det er samklang og samsvar med handlingslagene. Samtidig åpner diskrepansen mellom det narrative aspektet og den vaklende estetikken, for at deltagerne selv må bygge videre på broene mellom det de ser og de de blir fortalt. Denne typen agens forsterker samvirkingen og samskapingen i den aktuelle natten.

*UÅR av Terje Vigen (2017)*







*I Cloni* (2016)









## Vevkjerringa

Denne uåndgripelige arven som består av både halvbevisste og ubevisste impulser arvet gjennom inspirasjon eller direkte påvirkning, visker ut kildene over til egen praksis.

Arverekken begrenser seg ikke, den kan omfatte alle kunnskaps felt, ideer og handlinger, alle måter å se verden på og metoder for å være i den, og er ikke avgrenset til det kunstneriske, men glir inn fra politikk, filosofi, naturvitenskap, esoterisme, mystisisme, religion, historie, psykologi og alle andre mulige felt som vekker en interesse som driver refleksjon og praksis videre. Interessefelt har ingen egentlig avgrensning, selv om det for min del kan sies at teorier om hvordan verdener og virkeligheter skapes, virker være i sentrum for undersøkelsene mine. Derfor er det et hell av kunstneren ikke trenger å forholde seg trofast til verken dogme eller spesifikke skoler eller retninger, men står fritt til å skape mening selv, ut fra hva som samles og oppstår og treffer. Både bevisst og ubevisst. Kollisjoner. Som leder en videre. Det er viktig å ikke være trofast mot noe annet enn det de kunstneriske prosessene dikterer. Og forlate alt som ikke er effektivt i den sammenhengen i det man støter på. Farer gjennom eller gjennomstrømmes av. En må følge den indre logikken i verket som vokser frem dit den tar oss, og ikke amputere eller hindre fordi det som kommer tilsynelatende ikke passer inn i planen en kan ha sett for seg. Litt som historier om folk som plutselig forsvinner og havner i andre dimensjoner, plutselig i løpet av kjøreturen din havner du i et forhistorisk strøk der noen svære reptiler holder på med noe ubegripelig borte ved en vev og noen andre kjempereptiler driver og slår svære steiner med pinner, og så er du tilbake på veien igjen, Eller, du var på veien hele tiden. Filosofen Martin Heideggers<sup>1</sup>: *Off the Beaten Track* åpner med denne lille, evokative teksten:

“Wood” is an old name for forest. In the wood there are paths, mostly overgrown, that come to an abrupt stop where the wood is untrampled. They are called *Holzwege*. Each goes its separate way, though within the same forest. It often appears as if one is identical to another. But it only appears so. Woodcutters and

forest keepers know these paths. They know what it means to be on a *Holzweg*.<sup>2</sup>

Som jeg har forstått det, er skogen som helhet en metafor. Man må legge ut på en reise. I det ukjente. Med den formulerte planen som et kart man snart forlater til fordel for terrengets realiteter. Terra inkognita. Det må være såpass risikovilje. Selv være i landskapet som tetner til rundt en. Jeg kommer til å tenke på disse skogstiene Heidegger beskriver som hvordan vi forstår virkeligheten. Som å våkne i en mørk skog du ikke kan se helheten av, bare det som omgir deg, og at for å forstå mer kutter du ned trær for å skape rom og lys slik at du kan orientere deg bedre. Mens du hugger for å skjønne mer, bygger du en blindgate i skogen, mens naturen vokser igjen bak deg. Du kan senere bruke de ting og tanker du har fått med deg på dette viset, men du vil aldri finne ut hva skogen som helhet egentlig er.<sup>3</sup> Det samme kan sies for et kunstnerskap der en kan se hver enkelt kunstnerisk prosess med sine verk som sopper fra et mye større underjordisk nettverk, som her og der materialiserer seg som fruktkjøtt. Verk. Reisesteiner. Varder. På stiene. I korsveiene. Man lærer å lytte. Føle seg frem. Oppdage subtile forskjeller i det som presenterer seg som mulige stier. Og som kontinuerlig gror igjen og formes nye og på nytt. For å si det med Carlos Castanedas<sup>4</sup> læremester Don Juan: «Har denne veien et hjerte? Alle veier er den samme: de leder ingensteds hen»<sup>5</sup>. Om nå Don Juan er en påstått eller en virkelig skikkelse, derom strides de lærde, endrer det ikke at han sier noe viktig om tilværelsen generelt, og kunstneriske og andre dyptpløyende engasjementer spesielt:

Both paths lead nowhere; but one has a heart, the other doesn't. One makes for a joyful journey; as long as you follow it, you are one with it. The other will make you curse your life. One makes you strong; the other weakens you [...] At that point very few men can stop to deliberate, and leave the path. A path without a heart is never enjoyable. You have to work hard even to take it. On the other hand, a path with heart is easy; it does not make you work at liking it.<sup>6</sup>

2 Martin Heidegger, *Off the beaten track*, overs. Julian Young og Kenneth Haynes (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 97.

3 Det er i alle fall det jeg trekker ut av dette bildet, om det nå samsvarer med hva Heidegger ville formidle eller ei, er det nyttig for meg.

4 Carlos Castaneda (1925-1998) amerikansk forfatter.

5 Carlos Castaneda, *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1968).

6 Ibid., 46.

Dette kjenner jeg igjen i min egen praksis. Opplevelsen av letthet som et tegn på at en er på riktig vei. Og det er sant at jeg forfølger en følelse av letthet. Det vil si, det kan være krevende arbeid og tunge tema og vanskelige valg og tilbakevendende dilemmaer, men likevel gjennom dette kan det finnes en årvåkenhet og klarhet ovenfor lyst og vilje som gjør en klar til sprang, nok til at det føles lett å følge strømmen, der engasjementet gjør at man kan gjøre alt det som kreves og mer: å finne frem til der det er leket, der verket selv trekker lasset—og jeg følger med og navigerer for å holde meg i strømmen som fører prosessen videre. Det er en utfordrende letthet, som krever av meg en årvåkenhet for å kunne favne den. Det kan kanskje oversettes med følelsen av flyt, noe som både matcher kunnskap og egenskaper og samtidig utfordrer. Jeg forsøker alltid å gå videre inn i ting jeg ikke vet om jeg kan, og ting jeg ikke ennå mestrer, i tillegg til den erfaring, kunnskap og ferdighet jeg har samlet meg. Tilstedeværelsen av denne lettheten er mye mer enn et verktøy, i mine øyne er den et premiss. Når veien føles unødvendig tung, vet jeg at jeg har gjort noe feil et eller annet sted i prosessen, og det påvirker alle. I Sons of Liberty hadde vi laget oss et ordtak: «Det var ingen som sa det skulle være lett, men da det ble det, ble vi glade.» Enkelt og greit. Og verd å huske. Prosessen skal ikke oppleves som noe jeg vegrer eller verger meg for, eller som oppleves slik for gruppa, da er jeg på ville veier.

Mye handler om å ta utgangspunkt i å gjøre prosessen til et kreativt fellesskap der en ønsker å være tilstedeværende nok i seg selv og i rommet til å både kunne nyte det og tåle det, over tid. For å holde ut spenningen på godt og vondt, å stå i den konstante strømmen av inntrykk som virvler opp og de skiftende stemninger og relasjoner i gruppedynamikk og i materialet. Og å hele tiden fortsette å lete etter veien med hjerte, for å unngå blindheten som kan oppstå ved å ta til takke med en forbestemt vei og hardnakket sjalte ut de muligheter som tilbyr seg i prosess fordi de ikke passer med det forbestemte, og som i verste fall leder til kollaps. For meg er det viktig at jeg i scenekunstprosesser har friheten til å lytte etter veier, til å snu på hælen eller ta helt andre valg enn jeg hadde sett for meg og forevist de rundt meg, dersom det kreves av verket i emning. Dersom veien jeg holder på å gå ned plutselig viser seg å mangle hjerte, forbeholder jeg meg friheten til å ta andre, radikale valg underveis som en del av en kunstnerisk metode.

Gjennom å lytte kan man skille ut om den indre motstanden er vegring eller verging, og om det er fordi veien mangler hjerte, eller

om en selv mangler mot. Om man mangler mot, kan det være vel verdt å ta utfordringen.

Det appellerer til meg som utøver og skaper i en overmettet medievirkelighet at man må tilegne seg kunnskap gjennom kroppslig erfaring. Prøve og feile. Følge innfall. Stole på at følelsen av at noe er viktig betyr at det er det, selv om man ikke vet hvorfor, der og da. Jeg studerer innfallsvinkler der fokusert og dedikert handling leder til svar. Handling er en form for spørsmål, og svar kommer i alle mulige former og på uventede og overraskende måter til ulike tider i prosessen. Nærmere det magiske enn det kausale. Ting faller på plass fordi de *må*. I min praksis har de kunstneriske valgene alltid forrang, og kretser rundt hvordan ulike typer virkelighet forhandles frem mellom oss. I dette befatter jeg meg med den ikke-ordinære virkeligheten på lik linje med den ordinære. Jeg vever med virkeligheter—det vil si—jeg finner frem til noe—som ikledd fiksjonslaget som skapes gjennom scenekunstprosessen, kan være like sant eller enda mer enn, i livet ellers.

I samtale med skuespiller Kenneth Homstad<sup>7</sup> i forbindelse med refleksjonen snakket vi blant annet om at prosessen slår røtter inn i den enkeltes tilbøyeligheter, eller noe man endelig får lov til å gjøre, og at vi begge har hatt følelsen av å være mer sanne i den verden som skapes, enn noe annet sted i hverdagen. Kenneth sier: «Det er mye av greia. Jeg ble sluppet fri som meg, jeg føler meg mer som meg selv når jeg spiller enn nå, om du skjønner, men sånn har det vært med alle produksjonene dine, endelig er jeg meg selv. Jeg er bare satt fri.» Vi snakket også om hvordan verkene oppleves som steder for andre liv.

Kenneth sier:

Forskjellen er at her har vi laget dobbeltlivet mens i andre stykker skal man hente fra livet man lever utenfor produksjonen, det er noe annet. [...] Jeg vet ikke hva det er, men det er et eller annet som du sa, det er ikke publikum, det er ikke oss, det er noe tredje greier. Men jeg vet i hvert fall at da vi spilte *Blue Motell* følte vi oss mer hjemme på jobb enn da vi var hjemme, der skjønte vi hvordan vi skulle leve. Der hadde vi det bra, og så var vi tilfeldigvis samtidig foran et publikum og kunne tjene penger på det. Men det var liksom der det ga mening å være.<sup>8</sup>

7 Skuespiller i *Blue Motell* (2013), *I Cloni* (2016), *Kaspar Hauser oder die Austgestoßenen könnten jeden Augenblick angreifen!* (2017) og *Uår av Terje Vigen* (2017).

8 Personlig kommunikasjon, samtale med Kenneth Homstad, 2019.

Liminale rom og erfaringer kan være vanskelig å kommunisere (som drømmer) med mindre de er satt i en felles kontekst (som en verdensskapelse).

Når man jobber med ikke-ordinære virkeligheter, er det er viktig å ikke miste den objektive virkeligheten av syne, men snarere å kunne veksle mellom objektiv virkelighet og subjektive tolkninger av opplevelsen av å være og virke i verden, uten at det blir patologi. Jeg bruker aktivt samhandling mellom det å finne og det å finne på. Her kommer lyttepraksis inn for å forhandle mellom det bevisste og underbevisste. Som å lære å se i mørket gradvis over tid. Det har i sin kjerne fravær av tvang. Det må rotfestes i noe en ønsker (ikke bare av overfladiske grunner), for å ha effekt. Det er en vei som formes av lyst. Det er ikke alltid like lett å finne frem til hva en egentlig vil fremfor hva en tror en vil (skal må burde skulle).

Jeg forsøker i starten av prosessene å etablere en forståelse for at erfaringen er i sentrum, og forklaringen eller tolkningen av den er underordnet. Som da den ene skuespilleren i arbeidet med *Mare* først sa han overhodet ikke trodde på åndemaning, men at han godt kunne prøve, så han stilte seg opp og i neste øyeblikk ble han grepet av å kanalisere<sup>9</sup> en av de andres døde bestefar. Han ble i forsøket umiddelbart truffet av det man kan kalle klarsynthet og klarfølthet,<sup>10</sup> noe som påvirket alle i rommet med sin affektive intensitet og kunne kjennes som en bølge av følelse. Alle ble truffet. Vi godtar da effekten, og hopper bukk over forklaringen, men også over behovet for å forklare. Det åpner for dypere dialog, og er tidsbesparende. Forklaringsbehovet som følge av liminale erfaringer har en effekt som i mine øyne ligner den effekt ironi får, at det skaper distanse i prosess, at man blir mer opptatt av å posisjonere seg i forhold til det som skjer, enn å være i erfaringen. Verdien forringes dersom man faller for behovet for enten å bortforklare eller overforklare erfaringen. Man kan ikke benekte effekten, men man behøver ikke forholde seg til forklaringen. Den eventuelle kognitive dissonansen kan man slite med på fritiden. Det er ikke så viktig hvorfor det virker, bare at det virker. I øyeblikket er alt som trengs, å gi det et ærlig forsøk og ikke stoppe seg selv med mistro. Effektene av disse praksisene er samtidig uavhengig av tro, man trenger ikke tro, og vi trenger verken tro på eller mene det samme, man trenger bare være åpen for å la seg påvirke av det som

9 Blir et medium for åndeverdenen.

10 André Kirsebom, *Mediumskap og klarsyn i teori og praksis : en lærebok i mediumskap* (Oslo: Kolofon Forlag, 2012), 108–109. Innen mediumskap snakkes det om seks (klar)sanser. Klarfølelse som er å kjenne informasjonen man tar inn i kroppen, klarsyn som er å se, og både vanlig syn og indre blikk kan spille inn i dette, klarhørsel som kan være en helt klar lyd eller nesten mer tanke enn lyd, klarlukt og klarsmak som kommer uten at det ligger noe fysisk til grunn, og klarviten som gjelder når man bare vet noe.

skjer. Det eneste som har noe å si i en arbeidsprosess er hvilke konkrete effekter et forsøk får.

Om en virkelig går inn i opplevelsen, så endres en. Det er en advarsel som går igjen i det okkulte. Surrealistene var på sin side oppmerksomme på farene ved å undersøke ulike nivåer av bevissthet og virkelighet. Erfaringene blir en del av en, en gjennomlever det. Det er hele poenget. Det kan ikke studeres på avstand, og dermed er det også en risiko. Også André Breton advarte om farene ved denne typen utforskning.<sup>11</sup> Han mente det var farlig å være en oppdager i det underbevisste. Jeg kan se at en kan gå seg vill, spesielt gjennom et fryktsomt forhold til dogme som utløser tvang og vrangforestillinger. Men mest av alt er opplevelsen kanskje farlig eller oppleves som farlig fordi den endrer en gjennom erfaringer, som en senere ikke kan se bort fra.

Jeg kan ikke gjøre denne typen arbeid med hvem som helst, spillerne må ha et behov for denne typen andre steder for å kunne delta i å skape dem. Den indre logikken i verket må internaliseres i spillerne gjennom verdensskapelsen, men også gjennom komposisjonsfasen, for å skape en følsomhet mot helheten av verket. De trenger å vite hva de gjør og hvorfor; ikke nødvendigvis på et rasjonelt plan, men det må bety noe. På denne måten bygges verket rundt og gjennom spillerne, deres behov, tilbøyeligheter, lyst, humor og timing, hva de ønsker og hva de leter etter. De gjør ting i verket som er naturlig for dem, som baseres på erfaringer, og som de kanskje ikke fullt ut forstår, men som gir mening på et eller annet plan. Materialet er da i en form som både er dypt personlig, men samtidig ikke avslørende. På den måten blir det deres organisme, slik at vi kan skape en felles virkelighet som vi deler og lever gjennom arbeidet. Identitet blir flytende i dette karnevaleske rommet der ting både er sant og usant samtidig og hele tiden endres.

For å kunne være påkoblet logikkene som ligger under verden som skapes, må de være tilstede i perioden verdensbyggingen tar form. Ellers byr det på problemer. I *Mare* ble en av spillerne syk og måtte ut av produksjonen. Ettersom vi ikke visste om hun kom tilbake, måtte vi ha inn en ny spiller for å erstatte henne. Denne spilleren kom da inn på et tidspunkt der vi allerede hadde formet verden, og gjennomgått opplevelsene som avfødte logikken i materialet, og dermed også i strukturen. For henne ble det å leve i frykt for å gjøre noe feil fordi hun genuint ikke forsto hvorfor vi gjorde det vi gjorde. Hun fikk aldri friheten og kontrollen som kommer av tilhørighet og en intuitiv forståelse for grunnene til at vi gjør som

vi gjør. Madalena Sousa Helly-Hansen<sup>12</sup> forteller i samtalen vår om hvordan det følte:

Hoppa inn midt i, føler på en måte at for min del ble prosessen litt annerledes, fordi da jeg kom inn hadde dere improvisert lenge. Du satte meg inn i mange ting, men jeg følte det var et stort landskap å gå inn i. Jeg tror det hadde vært annerledes å være med fra starten, så det var litt trist. Det var mye som skjedde på de improene fikk jeg inntrykk av. [...] Jeg var redd for å gjøre ting feil og følte jeg gjorde ting feil. [...] Jeg tror man trenger kroppslig hukommelse på hva det egentlig var eller kom fra [...]<sup>13</sup>

Hun forteller også at hun var redd for at de andre skulle bli sure fordi hun ikke forsto eller hadde kontroll over hva som kunne gjøres i verket, hun manglet agens: «Jeg gikk på strammere line enn de andre, det var ikke under huden på samme måte som hos de andre. Det var mange ting jeg husker jeg hang meg opp i fordi jeg var redd for å ødelegge for de som forstår organismen, men jeg tror det handla om at jeg kom inn seint». Jeg merket meg dette underveis, men det skadet ikke verket. Mitt hovedansvar er å beskytte verket. Tid er også en faktor, så det var ikke ideelt, men jeg valgte å la det passe inn. Det påvirket den sosiale dynamikken til en viss grad, noe Christian Ruud Kallum<sup>14</sup> trekker frem i min samtale med ham,<sup>15</sup> at det igjen var noe han tenkte mye på underveis, hvordan Madalena ble usikker, og hvordan dynamikken ble påvirket av at Renate Reinsve<sup>16</sup>, spilleren som hadde vært borte, først forsvant og så kom tilbake igjen.

Da Renate kom tilbake igjen mot slutten av prøveperioden, etter flere ukers fravær, hadde hun vært lenge borte, men i og med at hun hadde vært med på å skape grunnmaterialet, var det lett for henne å hoppe inn igjen i sammenhengene. Som Renate sier i min samtale med henne:

Jeg hadde ikke vært i alle improene og hadde mye tekst, da jeg kom inn igjen hadde dere en spillestil med veldig rolig energi, og så kom jeg inn og hadde masse energi, og det funka ikke i det hele tatt, jeg skulle gjøre den ene monologen jeg hadde fått, det ble helt feil. Men da ble det veldig grunnlagt at jeg skulle være outsideren.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Skuespiller i *Mare* (2019).

<sup>13</sup> Personlig kommunikasjon, samtale med Madalena Sousa Helly-Hansen, 2019.

<sup>14</sup> Skuespiller i *Mare* (2019).

<sup>15</sup> Personlig kommunikasjon, samtale med Christian Ruud Kallum, 2019.

<sup>16</sup> Skuespiller i *Mare* (2019).

<sup>17</sup> Personlig kommunikasjon, samtale med Renate Reinsve, 2019.

<sup>11</sup> André Breton, «Første surrealistiske manifest,» i *Surrealisme: en antologi*, red. Kjartan Fløgstad, et al. (Oslo: Gyldendal, 1980).

Ettersom hun da kom inn med en helt annen rytme enn alle andre som hadde jobbet sammen lenge og harmonisert seg, fikk hun en outsiderkvalitet som passet for Medea-karakteren. Hun kom utenfra, men var påkoblet verdensskapet, og dissonansen det skapte både i henne, i gruppa og i materialet, kunne brukes aktivt til å styrke verket:

Og så var det en prosess, vanligvis klarer jeg å følge, fordi de ofte er like, det er rutine, men din prosess var så annerledes, den virka så fri, samtidig som du hadde veldig kontroll på den med din logikk, og ditt univers som du lagde, som jeg ikke var vant til, og som var helt fantastisk å være med på.<sup>18</sup>

Men hun mener også at det nok ville ha opplevdes enda friere om hun hadde vært med hele veien.

I forhold til følelsen av frihet er Renate også inne på sammen-setningen av mennesker i prosessen og viktigheten av holdninger hos lederskap i forhold til det:

[...] ingen prøvde tråkke på hverandre eller ta masse plass, det å ikke få kommentarer er digg og gjør at man føler seg fri. Alle gir til prosjektet, man blir redd om man dømmes hele tiden i det man gjør, og det var ikke til stede i det hele tatt. Og fra jeg var ute og kom tilbake og helt til slutt, var det så mye ro i rommet, det var så mye tekst å lære seg, og folk var så slitne, men likevel var det så mye vennlighet og raushet i rommet, og det er det du som legger til rette for, fordi du aldri lar ditt stress legges over på de andre i produksjonen. Husker jeg tenkte det var ekstremt bra å slippe unna. Det var veldig mye i den prosessen som var frigjørende. Åtti prosent av en produksjon bruker å være uro, som gjør at man låser seg. Og man kan bli hard, kynisk, pragmatisk og bare bruke hodet, og for meg kan jeg gjøre det hele prosessen, og premieren kan jeg slippe meg løs og være sårbar, men man kommer sykt mye lenger om man kan være det hele veien. Kommer til kriker og kroker man ellers ikke ville funnet. Sykt å slippe unna alle de greiene som pleier å være en del av en prosess [...] Bare det å snakke om hvordanvi vil ha det og følge opp. Fine mennesker i produksjonen gjør at man klarer å stå i ubehaget, det kan tippe over og bli for vondt om noen får det til å bli enda verre. Å kunne være komfortabel med frykt og ubehag er viktig [...] Deilig å være med på en prosess der det flyter, man vil ikke være eiesyk.<sup>19</sup>

Det er viktig å dyrke frem det egoløse i alle ledd innenfor prosessen. Materialet flyter og flytter seg mellom spillerne. Ideer svirrer rundt. Det blir ikke viktig å eie, for vi eier det tredje rommet sammen. Dette krever sitt av menneskene som går inn i det liminale skapende felleskapet. For å leke sammen må man ha en annen innstilling, og noe som oppløser behovet for å hevde seg som et ego innenfor prosessen. De underliggende holdningene og premissene for det kunstneriske arbeidet kommuniseres ofte indirekte gjennom handling, men kan i noen tilfeller uttales direkte, spesielt i starten av prosessen for å klarlegge regler for gruppedynamikk og samhandling

Når jeg skal velge medvirkende foretrekker jeg å henge med de som kan være aktuelle en stund for å legge merke til om vi åpner eller lukker rom i hverandre, og forestiller meg dynamikken i gruppekonstellasjonen, før jeg gjør endelige valg. Ikke alle fungerer i gruppesammenheng selv om de er sterke utøvere og kunstnere individuelt. I forhold til *Mare* hadde jeg en lydør teaterledelse på Det Norske Teatret som forsto hvor viktig det var å velge medvirkende ut fra måten jeg ønsker å jobbe på.

Jeg leter etter kvaliteter fra symbiose, det er klart at et så tett samarbeid som i Sons of Liberty, der vi mer eller mindre smeltet inn i hverandre og ble noe tredje og havnet i vår helt egen dimensjon i flere år i en sammensmeltning av viljer, liv og kunst, skaper lengsel etter denne typen intensitet i påkobling. I Sons of Liberty gjorde vi alt sammen, både det kunstneriske og praktiske, ansvaret lå på oss begge, og vi var fullstendig likestilte og hadde flat struktur. I samarbeid etter Sons of Liberty har jeg valgt å gå vekk fra flat struktur, da jeg innser at grunnen til at det fungerte for oss, var at vi begge ville utvikle samarbeidet og det kunstneriske arbeidet i samme retning, så lenge som vi gjorde. Det var naturlig nok ikke bare lett å forholde seg til sammenblandingen av privatliv og jobb, med både flytende grenser og identitet, på godt og ondt. Men denne typen erfaring skaper lengsel etter det overskridende potensialet i intens påkobling i mellommenneskelig skapende relasjon. Jeg vet hva det vil si, og jeg vet også hvor sjeldent det oppstår.

Lenge trodde jeg at jeg aldri ville le igjen. Og det er klart at alle relasjoner er unike, og ingen kan erstattes ellergjenskapes, så det vil alltid bli noe annet i nye forsøk, menheldigvis har jeg blitt gledelig overrasket av at andre sterke samarbeid har vært mulig. Relasjoner og kunstneriske samklanger har oppstått gjennom arbeidet også etter at samskapingen i Sons of Liberty gikk i opp-

<sup>18</sup> Personlig kommunikasjon, samtale med Renate Reinsve, 2019.

<sup>19</sup> Personlig kommunikasjon, samtale med Renate Reinsve, 2019.

løsning. Det er annerledes, men kan bli like intenst på andre måter, og gi opphav til sterke selvstendige verdener å leve og virke i. Og det er jo de liminale felleskapene jeg lever og ånder for, og som jeg bruker teaterrommet til å opprette temporært, i meningssskape felleskap. PONR var det første forsøket på å gjenoppbygge en bande som jeg satte i gang etter at Sons of Liberty ble splittet, og det var ekstremt viktig for meg. I valg av kunstnerisk medvirkende og utøvere gikk jeg for særegne, interessante mennesker med riktig innstilling til et slikt arbeid. Det må bety noe for dem på et personlig og kunstnerisk plan. Den kunstneriske viljen til å skape lystfylte meningsfylte subversive bobler av tid og rom er noe som går gjennom hele mitt kunstneriske virke; gjennom Sons of Liberty, PONR, Nordenfjeldske Horlaug og andre grupperinger og teaterproduserende sammenhenger opp til i dag. I dette har jeg hatt både kortvarige og langvarige synergetiske samarbeid og samvirking med andre medvirkende og utøvere som har gitt eufori, inspirasjon og innsikt. Jeg vil trekke frem samarbeidet med Maja Nilsen<sup>20</sup> som scenograf da det har vært en rød tråd gjennom de fleste produksjonene siden PONR oppsto i 2013. Jeg vil ikke gå i detalj på hver enkelt relasjon utover dette. Jeg mener at uansett at samarbeid fungerer best når de tillater gråsoner, ulike oppfatninger og måter å arbeide på, og at det ikke nødvendigvis er fruktbart å gå for detaljert til verks i utredning, også ettersom samarbeid alltid er i flytende tilstand, eller gjør seg best i flyt.

I dette tredje rommet som er så verdifullt for skapelsen av verden og verk, er det aldri bra for arbeidet å definere ansvarsområder for hardt. Det flytende landskapet av ideer og viljer som flyter frem og tilbake mellom menneskene i en produksjon, det være seg utøvere eller medvirkende og leder, har nettopp denne frihetsfølelsen, og det er det verdt å hegne om.

I sammenhenger der grensene har vært låst, har det naturlig nok vært til hinder for opplevelsen av flyt i prosess og produksjon, som på STDH der jeg opplevde at alle studentene tviholdt på sine respektive områder (scenografi, lys, lyd, kostyme, teknikk) og ikke ville ta imot innspill fra hverandre i redsel for å farges av hverandres viljer. Den typen produksjon er ikke noe som tiltaler meg. Det blir for instrumentelt. Det er den felles påkoblingen og oppløsning av grenser innenfor en gruppe som jeg er ute etter. At vi alle havner i deigen, og samtidig er deigen. Ikke at alle står med hver sin ingrediens og tviholder på rekkefølgen i en oppskrift. Så

20 Maja Nilsen (1978-) norsk billedkunstner som arbeider med scenografi, installasjon, skulptur og collage. Vi har jobbet sammen på; *Blue Motell* (2013), *I Cloni* (2016), *Kaspar Hauser oder die Ausgestoßenen könnten jeden Augenblick angreifen!* (2017), *Uår av Terje Vigen* (2017), *Mare* (2019) og *Vake* (2019).

innsiden av produksjonen må være utflytende i sin karakter, selv om alle så klart har ansvarsområder, er det fellesskapet det søkes mot, og grenseløsheten og liminaliteten i det, i det kunstneriske og sosiale som oppstår der alle er like viktige og vesentlige for fremmaningen av verket og den karnevaleske dimensjonen i form av det andre livet.

Men så er jo også karnevalet en institusjon som snur opp ned på samfunnet, og alle blir likestilte innenfor det, sosiale normer utfordres.<sup>21</sup> Om vi kan se innsiden av prosessen som karnevalet som skaper *communitas* og driver verdensskapingen videre, så er komposisjonsprosessen, formingen av verket, både et premiss for karneval stilstanden som samtidig mates av den. De er to ulike bevegelser i samme prosess.

Den typen engasjement som arbeidet fordrer, er mye å kreve av andre medvirkende. Dermed blir *partners in crime* som en mer engasjert posisjon, veldig viktig. Jeg sier *partner in crime* om billedkunstner Maja Nilsen fordi vårt samarbeid strekker seg langt utover enkeltproduksjoner og inn i en delt interesse for ting vi vil utforske som vi så knytter inn i produksjoner, som er sentralt i skapelsen av en helhetlig scenisk verden. Det er denne helhetlige verden vi så presenterer og inviterer de øvrige medvirkende inn i.

I dette møtes våre kunstnerskap i samklang innenfor prosjektet, og samklangen med Maja har vært en inspirasjon og et viktig samarbeid siden 2013. Samklanger driver arbeidet videre på en dynamisk måte. Flere av de medvirkende og utøvere som jeg har jobbet med over tid, har også vært formative og inspirerende i kunstnerskapet mitt og vice versa, med ulike grader av samklang.

Noen samarbeid er mer dyptgripende enn andre. Jeg har dype bånd til alle utøverne i PONR,<sup>22</sup> og vi har utviklet oss sammen gjennom produksjonene. Det er viktig for meg å anerkjenne de kreative utøverne og kunstnerisk medvirkendes bidrag til prosessene som grunnleggende for hvert enkelt verk. Uten de faktiske menneskene, er det bare ideer. Verket manifesteres gjennom menneskene,

21 Mye tyder på at karnevalet kan spores tilbake til babylonske innskrifter som beskriver hieros gamos (hellig bryllup mellom gud og menneske), og beskriver allerede da kjernen av det som senere blir karneval, som et sted der regler for moral og god oppførsel oppheves, og det finnes forbud mot å male korn eller utføre vanlig arbeid, som vi finner igjen i for eksempel forbud mot kringkjøring (arbeid) i mange skandinaviske tradisjoner rundt jul og dager ansett som hellige som torsdag. Opphevelse av sosial status og midlertidig sosial likestilling innenfor karnevalet har blitt overført gjennom tidene via slike temporært samfunnsomveltende festivaler som den romerske Saturnalia, og inn i det kristne karnevalet til slutt.

22 Lisa Lie/PONR var en betegnelse på en kunstnerisk plattform der jeg var kunstnerisk leder. Denne konstallasjonen skapte *Blue Motell* (2013) og *I Cloni* (2016). Alle utøverne, samt scenografen, var de samme, mens øvrige medvirkende skiftet i forhold til enkeltproduksjon og turne.

og deres egenart er avgjørende for dynamikken og materialet som fremmanes, og deres egenart er også en stor del av materialet.

Erfaring og kunnskap lagres ikke bare i/hos lederen, men også i enkeltindividene i prosessen og kollektivet som helhet, som kroppslige erfaringer og måter å tenke på og måter å virke og samvirke på. Samtidig er det også viktig å anerkjenne de kvaliteter og egenskaper som egen erfaring og visjon legger til rette for i ulike gruppekonstellasjoner. Jeg må ofte begynne fra grunnen av med nye konstellasjoner av kunstnerisk medvirkende, på grunn av arbeidsforholdene i både det frie scenekunstheltet og de større institusjonene, som gjør det vanskelig å opprettholde en gruppestruktur over tid. Som auteur vil jeg kunne skape verk med lignende kvaliteter og logikker sammen med nye kunstnerisk medvirkende og i nye konstellasjoner. For hver ny produksjon oppstår også nye dynamikker og konstellasjoner som inspirerer og fremmer prosess og verk og kunstnerskapet som helhet.

Selv om det er jeg som leder og setter i gang prosjektene og styrer dem underveis, strekker signifikante samarbeid seg over tid, og jeg kaller det samklang når man så tydelig trekker i samme retning. Samklangens arter seg ulikt, og jeg har ansvaret for helheten. Maja Nilsen som scenograf er den samarbeidspartneren jeg har involvert dypst inn i grunnvollene for verket, da vi sammen utarbeider en helhetlig verden som grunnlag for videre verdensskapning for modellinnlevering.

Å starte verdensbyggingen av verket er først en ensom prosess, så endres den verdenen ved integrering av scenograf, og bygges ut videre gjennom skuespillerne og øvrig kunstnerisk team. Jeg begynner som oftest med en ide, en retning eller verden eller metode som snakker til meg og som krystalliseres, og som jeg siden deler med scenografen, så skaper og utvider vi i hver vår retning samtidig i en flytende samklang med lyst som ledestjerne. Vi er ankere i verdensbyggingen i og med at det er vi som forstår helheten i verden i emning, og Maja påpeker også i min samtale med henne at det at vi ikke er i tvil om hva verdenen er og hvor vi skal, gir en trygghet for de øvrige medvirkende. På bakgrunn av den første impulsen av ideer, tekster, retninger, skaper vi en helhetlig estetisk verden. Scenografi og kostymer er fullstendig sammenflettet med stykkens verdensbygging og koder, så mye av idegrunnlaget vises rent konkret. I prosessen med scenografen, før spillere og øvrig team kobles på, skaper vi en innholdsmessig helhetlig struktur, som gir retningslinjer for det estetiske og samtidig inneholder det estetiske viktige innholdsmessige linjer

internalisert i konseptet. Begge har sterke kunstnerskap som vi velger å samklinge i verkene jeg opplevde at jeg holder den røde tråden. Det er det visuelle uttrykket og dets samtidige utvikling med idegrunnlaget som er veldig viktig for en helhetlig scenisk verden. Selv om verdenen utvikles på bakgrunn av ideer jeg kommer med, er det et viktig ledd at det åpnes opp mot hva Maja er interessert i. Det oppleves ikke som en «jobb» for noen av oss, og denne graden av involvering er noe jeg trenger i samarbeid, i hvert fall de bærende samarbeidene, et ekko av hvordan det var i *Sons of Liberty*, selv om jeg har gått vekk fra flat struktur. Majas selvstendige kunstnerskap som billedkunstner er så nær jeg har kommet et parallelt kunstnerskap som går i dialog med meg om å skape sceniske visuelle og tematiske verdener.

Alle kunstnerisk medvirkende på det visuelle og auditive er viktige medskapere, og jo mer de er involvert i prosess, i skapelsen «på gulvet» sammen med utøverne, desto mer sammenvevd blir de involverte med verket og som gruppe. Den estetiske linja i verdenen eksisterer som bevissthet i prøvene før scenografien, lys og lyd er ferdigstilt. For å opprette relasjon mellom utøverne og det estetiske innholdet<sup>23</sup> så tidlig som mulig, bør vesentlige elementer av det estetiske (visuelle og auditive) ferdigstilles både før og tidlig i/gjennom prøveprosessen, slik at de kan integreres og utvikles sammen med det øvrige sceniske materialet og innholdet, og slik at spillerne kan opprette relasjoner til dem. Ellers risikerer det estetiske å henfalle til det dekorative.

I det forestilte jobber vi langt utover det som rent konkret vises til slutt, i og med at den utvidelsen av verden som skjer gjennom erfaringer i prøveprosessen som utvider det konkrete rommet auditivt og visuelt, med psykogeografien og narrativet i spillernes hoder. Det visuelle, og også de andre estetiske lagene som inkluderer bevegelse, forholdet til rom, lys og lyd skaper innhold som inngår i og bidrar til den narrative helheten og verdensutvidelse.

Lyd og lys blir med inn konkret i verdensskapningen i løpet av prøveprosessen, selv om de til en viss grad også er påkoblet ideutviklingen mellom meg og scenografen i forberedelsene før prøvene, og utvider, kontrasterer og styrer uttrykket på hver sin måte. Alle estetiske og narrative plan sammenveves gjennom prosessen. Mye av idegrunnlaget vises rent konkret spesielt gjennom scenografi, kostyme og rekvisitter, men også lyd og lys, og

23 Guy Debord, «Introduction to a Critique of Urban Geography,» i *Critical Geographies: A Collection of Readings*, red. Harald Bauder og Salvatore Engel-Di Mauro (Kelowna: Praxis (e)Press, 2008). I 1955 definerte Guy Debord psykogeografi som «the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals.»

en god del overføres affektivt uten å tydeliggjøres gjennom tekst og handling. Det skinner gjennom fordi det er integrert i spillerne og de visuelle og auditive kodene. I verket er det en blanding av det konkrete, det uttalte og det fornemmede som utstråles til slutt. Deler av meningsinnholdet kommer kun frem gjennom det estetiske, som de lange loffene i *Mare* som er levninger av de kjempe lange loffene fra fortidens fruktbarhetsopptog, men som aldri kommenteres utover dette for publikum. Eller gjennom en uuttalt kombinasjon av psykogeografi og scenografi, som strandbaren i *Mare* som åpnes bak en av dørene i scenografien og er en strandbar som dukket opp gjennom en av spillernes åndereiser fra et minne og som ble integrert i psykogeografien til gruppa. Det er i spillernes bevissthet og i verkets ånd som helhet og dermed vil kraften i det, eller gjenklngen av mening, overføres affektivt på et eller annet plan. En god del av dette kan plukkes opp som referanser av publikum, avhengig deres interesser og kunnskapsnivå, men er også direkte tilgjengelig affektivt.

Når skuespillerne kobles på i prøveprosessen og siden resten av det skapende teamet, og dramaturgen, presenteres de for tanker, tekst og bilder—får de så mye bakgrunnsmateriale som overhodet mulig. Dramaturgen har som oftest vært involvert på forhånd, spesielt som en sparringspartner i tekstdelen av bakgrunns materialet, men ikke alltid. Det vært ulikt hvordan samarbeidet har sett ut. Noen ganger er dramaturgen en naturlig del av innsiden av prosessen, som for eksempel med Elin Amundsen Grinaker i PONR der hun som observatør og samtalepartner har kunnet flyte inn og ut av prøvene. I andre produksjoner har dramaturgen mer hatt en rolle som er en blanding av innside- og utsiddeposisjon, der de bare innimellom er tilstede i rommet (og deltar da i den utforskning som foregår på gulvet), og har først vært fast på prøvene fra de flyttes fra prøverommet til scenen (utover å være en samtalepartner for meg i forhold til det tekstlige). De medvirkende involveres i videre research, både de som er med i prøveprosessen daglig og de, som dramaturgen, som går inn og ut av den. Alle innspill mater prosessen. I prøverommet begynner vi å utbrodere verdenen gjennom handling og søker å finne ut hva den består av på grunnlag av det vi kom inn med, men også på grunnlag av hvordan vi kobler oss på sammen og hvilke veier som oppstår. Jeg leter gjennom å sette ting i bevegelse; ulike eksperiment, teknikker og situasjoner, utflukter, tankesprang og lange improvisasjoner innrammet av prinsipper og parametere, basert på karakterer, steder, ideer, situasjoner, og praksiser for å komme i kontakt med stoffet på

en måte som involverer den aktive forestillingsevnen og dermed kobler våre underbevisste prosesser på den pågående skapelsesprosessen. Lag på lag av erfaringer former relasjoner mellom spillere og rom, både til det konkrete romlige og det tenkte og forestilte. Forestillingsevne aktiveres av det vi faktisk fornemmer, føler og sanser gjennom prosessen, og det smelter det forestilte og det fornemmede sammen. Det som skapes, blir et felles sted.

Jeg har hatt gleden av å jobbe med fantastiske folk som også et eller annet sted leter etter denne intensiverte virkeligheten. Ikke som et tankeeksperiment, men fordi de, som meg, trenger det. For å leve. Å skape mer. Å være flere. Å manifestere<sup>24</sup> flere muligheter. Ikke nøye seg med påstanden om at noe lever eller finnes. Ikke peke mot, men være der.

Bey fremsetter banden som et ideal, og det er noe som gir gjenklang i meg, for erfaringsmessig vil styrken på opplevelsen av TAZ-het øke eller også muliggjøres gjennom skapelsen av et fellesskap der alle investerer i gruppen, som da blir mer enn en gruppe og blir en bande, en gjeng, en kollektiv opplevelsessfare med tilhørende felles tankeformer, eller egregor. Min måte å skape verk på går for systematisk påkobling av alle involverte i å skape en verden som grunnlag for verket som de blir delaktige i. Her bruker jeg esoteriske teknikker for å koble de medvirkendes underbevisste med bakgrunns materialet og den kunstneriske visjonen. Det jeg fokuserer på her er disse teknikkene og retningenes meningsskapende funksjoner og dyptgripende potensial for påkobling for enkeltindividene i den kollektive prosessen jeg leder. Som en psykopomp,<sup>25</sup> en kunstnerisk «guide» som dytter folk i de retningene, tar med folk inn i landskap der vi finner ting som utvider verden, og jeg finner ting som mater prosess og komposisjon samtidig. Eller en reiseleder. Jeg vil at vi skal legge ut på reise sammen, og at det vil endre oss som mennesker.

Jeg leter etter grobunn for felles intensitet og evne til å gi alt, ikke ønske å holde tilbake; å skape en bande med tillit og trofasthet til en felles undersøkelse, der vi i en kort periode kan tilby og være det beste av oss selv, oppleve intensiverte tilstander, der vi bygger mening sammen. I det vestlige idealet har man skjøvet det meste

24 «Manifestere,» i *Store norske leksikon* på snl.no (07.11.2021). Åpenbare, legge for dagen, ofte brukt refleksivt: manifestere seg, vise seg, ytre seg, gi seg (fysisk) til kjenne.

25 Det menes ofte et mytologisk vesen som leder sjeler til etterlivet og sørger for en trygg ferd. I jungiansk psykologi er psykopomp en forhandler mellom det ubevisste og det bevisste. Det er personifisert sym-bolsk i drømmer som en lærd mann eller kvinne, eller noen ganger et hjelpende dyr. I mange kulturer fyller den åndelige spesialisten rollen som psykopomp, og vil også kunne reise mellom verdener og hente sjeler og sjeledeler de levende har mistet.



av menings byggende spontan (og kanskje irrasjonell) aktivitet mellom mennesker inn i den romantiske kjærligheten, men jeg mener denne lekfullheten og intensiteten og sjenerøsiteten kan oppstå på et utall måter mellom mennesker, og at en gruppe som jobber med dette som mål, er ideelt for å oppleve felles ekstatisk tilstander og liminalitet. Bey skriver om banden som et ideal fra jeger-sankersamfunnet. Det er en mulig romantisering fra hans side, han har ikke mye til overs for kjernefamilien, men ønsker en ubevisst gjenoppdagelse av den mer arkaiske og likevel mer post-industrielle muligheten som ligger i banden som samfunn.

The band is *open*—not to everyone, of course, but to the affinity group, the initiates sworn to a bond of love. The band is not a part of a larger hierarchy, but rather part of a horizontal pattern of custom, extended kinship, contract and alliance, spiritual affinities, etc. [...] Affections, affinities, aesthetic perceptions, beautiful creations, conviviality—all the most precious possessions of the Unique-one arise from the conjunction of Self & Other in the constellation of desire.<sup>26</sup>

Det er ikke tilfeldig at jeg søker meg mot andre med samme type innstilling. Jeg behøver å være engasjert hundre prosent for å være interessert nok til å kunne gi nok. Og det er ideelle forhold for alle kunstnere og utøvere, men det blir ikke alltid tilrettelagt for å kunne være tro mot det. Jeg trives ikke i situasjoner der jeg ikke ønsker å gi alt jeg har til enhver tid. Dermed er jeg opptatt av å skape grobunn for å kunne vokse, frydes og blomstre også for andre. De medvirkende er det viktigste materialet i prosessen med å lage sceniske verk, og jeg skaper med, rundt og gjennom dem som er med, spesielt utøverne, og alle, spesielt utøverne, blir uerstattelige i det ferdige verket. Selv om man kan få det til å funke formmessig og rytmisk-dynamisk-melodisk ved overtagelse (noen funksjoner mer enn andre), vil det være så mange lag av erfarte relasjoner og investert mening som har sedimentert gjennom prosessen, som en innbytter ikke vil ha tilgang på, på samme måte. Dermed vil dynamikken i verket aldri kunne fungere optimalt uten at de som skapte materialet gjennom sine egne kropper og tilbøyeligheter selv er med. De forstår helheten på en intuitiv og integrert måte.

Å forme banden er starten på denne bearbeidingen av materialet som den verdenen som oppstår gjennom og mellom oss, og det vil oppstå seder og skikker og interne vittigheter og spøker og holdninger og blikk innenfor gruppen med total transparens

for alle i den, når det lykkes. Forme en bande. En gjeng. En verden. Rundt noe vi bryr oss om. Skape steder vi vil være. “[...] the TAZ is an intensification, a surplus, an excess, a potlach, life spending itself in living rather than merely *surviving* [...]”<sup>27</sup>

En kan ikke presse det frem. Når det fungerer, og verket blir en levende organisme, eller stykkets struktur åpner stedet gjennom handlingene våre på scenen, åpnes en alternativ dimensjon der vi lever ut deler av våre liv som tilhører der, et sted mellom det bevisste og underbevisste, det uåndgripelige og det konkrete som sammen skaper affektive tilstander der overføring av følt mening kan foregå. Når verket fungerer som sted, har jeg følelsen av å ikke skulle gå på jobb for å spille et stykke, jeg har følelsen av at jeg skal hjem til ett av mange hjem vi skaper for oss selv i verden. Det tydeligste bildet på dette er nødvendigvis et poetisk bilde, det er som å komme tilbake til et kjært minne, for å leve i det. Når du kommer tilbake, lever du der, og du kan henge rundt og være noe annet—det er et hamskifte til deler av oss som bebor den strukturen som stykket er—vi er disse skikkelsene her på dette stedet, men ikke i den «virkelige» verden. Så ja, det er ikke for å opptre, jeg går dit for å leve i mitt andre liv. Et av mange mulige manifesterte liv.

Når det fungerer, oppstår folkets andre liv som jeg forstår det. Når det feiler, kan det bli et bra stykke, men muligheten til å oppnå den transcenderende kollektive dimensjonen og leve og virke der, går tapt.

Det er mange ulike teateruttrykk både estetisk og ideologisk, men jeg ser min måte å skape verk på som mer å jobbe med rituelle strukturer som åpner virkelige steder. Om ikke de deltagende er påkoblet den underliggende meningen, får verket mindre kraft og effekt. Kanskje er effekten affektiv. Og det er vel et spørsmål om hva i verket man er påkoblet. Men for at det skal være enda mer effektivt og legge flere dimensjoner til det diskursive, påstår jeg at man må jobbe fra innsiden av skapelsen med påkobling, med verkets indre liv, og da må man jobbe med påkoblingen og ta hensyn til den i formingen av både prosess og komposisjon.

De fleste tradisjoner søker mot påkobling vil jeg tro, men lykkes ikke alltid i det. Eller lykkes i deler, ikke i helheten av verket. Her skiller produksjoner jeg har opplevd på Volksbühne seg ut i det de er åpenbart meningsbærende for spillerne, i hvert fall den gamle garde som hadde jobbet lenge sammen med Castorf. Verkene fikk vitalitet og slagkraft gjennom dette. De forstår hva de driver med, fordi de har vært med på å utvikle logikken og meto-

<sup>26</sup> Hakim Bey, *T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*, 2. utg. (New York: Autonomedia, 2003), 102.

den som ligger bak skapelsen av verkene. Dette er som jeg ser det, et utslag av *communitas*. *Communitas* har alt å si for den typen verdensskapende effekt jeg søker. Jeg ønsker nemlig å påkoble de medvirkende, ikke tre noe over hodet på dem. Gjennom å skape og tilrettelegge for opplevelser erfarer vi sammen for å utvikle språk og nettverk av referanser og logikker som verdenen trer frem fra og skaper grobunn for Play og metakommunikasjon.

Det finnes mange skuespillerteknikker for å koble emosjoner og kroppslige minner til den tekst og handling som rollen fordrer, men dette er en litt annen inngang som ved å observere hvor materialet som manes frem, treffer den enkelte spiller, og tar konsekvensen av det ved å bygge videre med det som i komposisjonen. Altså ikke en metode som går ut på å få lyst til å passe inn i et eksisterende system, snarere skapes systemet av lyst eller tilbyr meningsskapende kollektive opplevelser, som gir mening både i arbeidet, verket og for den enkelte medvirkende. Og å forankre oss der.

Egentlig kan man hevde at å bygge fellesskap er avhengig av at former for kjærlighet settes i spill, og kanskje spesielt de egoløse formene for kjærlighet som *agape*<sup>28</sup> og *eros*,<sup>29</sup> fordi det er viktig å beholde en slags egoløshet i skapelsen av *communitas* og tredje rom mellom oss, men også *filia*<sup>30</sup> og *storge*<sup>31</sup> kan spille inn her. Den kraftfulle kombinasjonen er vel kombinasjonen av *agape* og *eros*, noe idehistoriker og lektor i humanøkologi Per Johansson og radioskaper, skribent og journalist Erik Schüldt diskuterer i podserien *Myter & Mysterier, episode 90. Kärlek*.<sup>32</sup> Alt kunstnerisk skapende arbeid drives av kjærlighet til noe, det er en aktiv kjærlighetskraft. De snakker om hvordan man kan tune seg inn på hverandre, visualisere sammen, og at det fra det vokser frem noe som materialiseres gradvis. Det gir gjenklang i hvordan jeg tenker om prosessen, og gir egentlig litt mer dybde til det jeg kaller påkobling. Så det er en sammenblanding av teori og praksis, som må være samstemming i alle for å fungere optimalt, og når jeg forsøker å lede dette, gjør jeg det også ved å lytte til hva som er viktig for hver enkelt i øyeblikket og i den perioden av livet de står i, under

28 Agape er en ikke-sanselig form for kjærlighet, som til en ide, en gud, et ideal, eller bare uforbeholden kjærlighet i alle sine former.

29 Eros er den sanselige kjærlighetskraften og handlekraften som betegnes som romantisk kjærlighet og lidenskap, men som ikke nødvendigvis trenger være seksuelt betinget da eros viser til begjær og driv som følge av det.

30 Filial kjærlighet brukes om kjærligheten i en familierelasjon eller gruppe, eller sterke bånd og tilhøyeligheter i form av vennskap.

31 Storge kan defineres som lojal, vennlig og engasjert kjærlighet, en lojal og beskyttende kjærlighet som vokser over tid og ofte er forbundet med vennskap.

32 Erik Schüldt og Per Johansson, «Kärlek» i *Myter & Mysterier*, red. (6. mai 2022).

prosessen med å skape verket. Ikke hva vi tror som viktig, men hva som viser seg være det, å følge kjærlighetskraften eller livskraften i hver enkelt, hvor er det de investerer nå?

Renate snakker om hvordan det var ekstremt viktig del av prosessen å være ærlig med der man er i livet:

[...] det var rart å spille en mor som skulle drepe barna mens jeg var gravid da ble det ekstremt, veldig vondt og vakkert. Jeg hadde distanse samtidig. En interessant kombo å ha i seg. Det var ikke noe skille mellom hva som skjer i livet og hva som skjer på scenen, hva man fanger opp av hva du legger på bordet. Man fanger opp og det klinger tilbake det man er i selv på en måte».<sup>33</sup>

Man kan si at det er en motsetning mellom dyrkingen av det det egoløse og verket, som jo krediteres på en viss måte, men jeg vil påstå at det er forskjell på *communitas* og verdensbygging og selve verket, selv om de er koblet sammen og springer ut sammen.

Det likesinnede, eller det å finne likesinnede, er viktig på den måten at man legger vekt på å møtes i nettopp dette for alles utvikling og for å få denne typen fellesskap til å leve, sier Per Johansson.

De relasjoner som utvikles tilhører verdensbyggingen og *communitas*, og i hverdagslivet er disse relasjonene skyggeaktige utgaver av hva de er i «det andre livet», selv om de fremdeles kan utløse kjærlighetskraft (livskraft) og styrke og samhold, styrkes det i det andre livet fordi det har et sted å være. I hverdagslivet kan de kreftene stoppe opp fordi de ikke har noe naturlig sted å ta veien. Jeg tenker at det er i skapelsen av tredje rom mellom oss at man kan projisere all sin intensitet, noe som ellers ville ha fått relasjoner til å slå sprekker i hverdagen fordi det hadde blitt for mye eller for sosialt ukontrollerbart, men som kunstverket kan romme som en karnevalsdimensjon, et annet liv, et annet sted. De som medvirker og medskaper i prosessen er dermed uvurderlige. Dette reflekterer også mitt menneskesyn, som uerstattelige, noe som er en motstand mot den kulturelle normen der menneskets verdi ligger i å kunne utføre en oppgave på samme måte som en annen for at maskineriet skal rulle effektivt videre, og menneskers egenart trykkes vekk fordi det blir for komplisert når individ ikke enkelt kan byttes ut.

Reclaiming-tradisjonen fokuserer på samskapende kollektive praksiser; med stor bevissthet om hva som gir eierskap, vekker

entusiasme og ansvarsfølelse, og hva som saboterer. En av grunnleggerne av Reclaiming, Starhawk, har skrevet flere bøker om kollektive prosesser og metoder for samhandling og samskaping, og hva som kreves for å opprettholde en sunn dialog over tid i slike kontekster, og hun skriver om mye som også er viktig for meg i mine teaterskapende prosesser, ettersom de også involverer kollektive prosesser. Reclaiming har utviklet verktøy for å navigere dette kollektivt. Dette er spennende for meg som sceneinstruktør og auteur, som jo tar sikte på å skape frihet og eierskapsfølelse for de involverte i prosessen, men som samtidig opererer som leder. Det er noen interessante paradokser mellom de ulike modellene i forhold til lederskap, som kan virke som motsetninger, men jeg tror at det går å skape frihet for medvirkende på den måten at de slipper ansvar også, men det er en helt egen prosess og samsvarer ikke helt med den frie strukturen som Starhawk skisserer i boka *The empowerment manual—a guide for collaborative groups*, selv om jeg kjenner igjen mange av mekanismene og problemstillingene fra egen erfaring. Starhawk skriver for eksempel at for at folk skal bli emosjonelt engasjert, trengs en sterk intensjon, hun definerer intensjon som smalere enn visjon, men bredere enn et mål. «An intention is an action statement—what are we going to do?»<sup>34</sup> og at en sterk intensjon må bunne i en form for behov (need). Dette med behov har jeg vært inne på tidligere, både i forhold til min egen rolle og i valg av medvirkende. Starhawk skriver utelukkende om kollektive prosessers med flat struktur, og dynamikk og problematikk i forhold til det, men jeg mener dette kan overføres til å presentere en visjon og samtidig være var for det som gjør at andre kobler seg på og tilfører sine egne besettelser, som jeg har beskrevet tidligere. Det å tilrettelegge for et felles fokus gjør også at samhandlingene og samskapingen får retning og driv som ellers kan fisle ut, tenker jeg, og Starhawk er inne på det samme når hun skriver at relasjoner uten intensjon og konkrete hendelser mister sitt driv fremover.<sup>35</sup> For å trekke frem et eksempel vil jeg vise til perioden etter *Uår*, det var da uklart fra begges side om jeg og Kenneth ville kunne fortsette å jobbe sammen, men vi forsøkte å omgås sosialt. Jeg ble veldig sliten av at det kunne oppstå kraft og retning mellom oss, som ellers ville hatt et sted å ta veien i form av verk og samarbeid, men som i stedet fislet ut. Dette var noe vi begge kjente på.

34 Starhawk, *The empowerment manual: a guide for collaborative groups* (New Society Publishers, 2011).

35 Ibid., 39.

Jeg ønsker at vi legger ut på reise sammen som har transformerende potensial. I vår samtale beskriver Kjersti Aas Stenby<sup>36</sup> følelsen av prosess og verkene *Mare* og *Vake*;

Det som skiller *Mare* og *Vake* fra andre prosesser, er at jeg føler det er steder jeg har vært og folk jeg har blitt kjent med, og ting og regler og alt som jeg har erfart, som en slags reise. Det har ikke bare vært et prosjekt, som man selvfølgelig investerer mye i, det har ikke bare vært teater. Det har vært et ekte sted, en ekte reise på en helt annen måte. Det er en sterk opplevelse. Jeg kan lengte etter å spille *Mare*, det vil si, jeg lengter etter å være i Korint, i det stedet. Man merker det har et dypere feste på en annen måte, som gjør opplevelsen spesiell. Som et ekte minne av et sted, som å ha vært på en reise, en ferie.<sup>37</sup>

Man kan kanskje si at min tilnærming til samskaping og samvirkning innenfor den delen av mitt kunstnerskap som produserer sceniske verk, er en hybridmodell mellom det kollektive og det hierarkiske, mellom frihet og lederskap, i det at prosessen tar sikte på å åpne frirom for alle, men fremdeles baseres på en visjon og ledes på bakgrunn av denne. Jeg mener å kunne identifisere to hovedårer i det som produserer ferdig scenisk materiale (selv om de ofte sammenblandes).

Første del består av den typen øvelser og erfaringer som hovedsakelig skaper underliggende relasjoner og sammenhenger. Det skaper både virkelige og spilte eller lekete sosiale dynamikker. Ulike nyanser og sammenblandinger av dem, end-res underveis og sedimenteres gjennom prosessen og liminale felles erfaringer. Det er dette jeg har valgt å kalle skapelsen av *communitas*, som jeg igangsetter.

Den andre delen informeres av den første, og består av den typen øvelser og som skaper konkret scenisk materiale gjennom situasjoner som settes i gang, både i og utenfor prøverommet. Idet prosessen er i gang, er alt som skjer i tidsperioden mulig materiale og inngår i det jeg kaller verdensskaping; å forme og utvide verden som ligger til grunn for prøveprosessen i, gjennom og rundt alle medvirkende. Det skapes også konkret scenisk materiale med den første åren.

Både *communitas* og verdensbygging utgjør grunnlaget for komposisjonen. Verden som er i emning med sin tilhørende tankekatedral (det av materialet som ikke manifesteres konkret), bygges gjennom disse erfaringene og glir inn i komposisjon. Komposisjo-

36 Skuespiller i *Mare* (2019) og *Vake* (2019).

37 Personlig kommunikasjon, samtale med Kjersti Aas Stenby, 2019.

nen ligger både til grunn for, og skapes på bakgrunn av utvidelsen av verdenen og opplevelsen av den som styrkes og får enda mer kraft gjennom *communitas* og verdensbygging. Behovene til komposisjonsprosessen starter lenge før prøvene, og tar sikte på å skape disse levedyktige alternative virkelighetene.

Man må inn i det som vil bety noe for oss, her og nå, og en del av prosessen er å undersøke det konkrete tidspunktet i våre liv for å avdekke hva som kjennes viktig, men også hva vi trenger. Så selv om jeg setter i gang og styrer prosessene, er jeg avhengig av å få koblet alle på det som kan bli en egen verden eller organisme som vokser frem mellom oss. Og da kan jeg ikke tre min visjon over hodet på de andre og heller ikke meg selv, men jeg kan starte en prosess der jeg legger frem tanker, ideer, retninger, øvelser, veier som jeg ønsker å utforske, og så forsøke å observere og finne hva som gir gjenklang i de andre og i oss som helhet, som gruppe. Og da må vi lytte. Og for å lytte kreves det ro, en pause fra blikket utenfra, så vi kan havne i en tilstand der vi ikke lenger vet om noe er bra eller dårlig, bare at det interesserer oss. Og da må vi kunne klare å være ærlige. Holde oss våkne og åpne. Holde seg i øyeblikket og være i stand til å se for å skape et rom vi ikke ønsker å flykte fra. Det er vanskelig å stå i det. Fristelsen til å si at noe er godt nok selv om en egentlig vet at det skurrer, er en felle. For det vises i verket. Det er den underliggende dynamikken, og påkoblingen i det ferdige verket som opprettholder et byggverk av viljer og energier. Når det aktiveres gjennom handling, åpner portaler til andre dimensjoner som manifesteres gjennom oss.

Valg av samarbeidspartnere og spillere er derfor en veldig viktig forutsetning for prosessene og gruppedynamikken som informerer verket. Det er ikke alltid jeg velger riktig, men jeg registrerer at det er det viktigste grunnlaget for en prosess, å velge menneskene i den, både for en fungerende gruppedynamikk og muligheten til å kunne investere på høyt nok nivå og inderlig nok, gjennom tillit, å kunne skape et rom der man kan blottlegges uten å avsløres, og et sted der ikke ironisk distanse imploderer potensialet gjennom å skape frykt og hangen til å fremstå som kul. Jeg vil heller gå mot corny. Da er alt lov. Alle blandinger. Alle nye tilstander vi ikke engang vet og heller ikke bryr oss med å navngi, de er. Og får være.

De prosesser som indirekte skaper scenisk materiale gjennom å bygge relasjoner, stemninger og interne logikker er like viktige som å skape konkret scenisk materiale. I *Uår* der jeg utelukkende stresset med å skape konkret scenisk materiale, haltet verket en stund fordi jeg hadde neglisjert det relasjonsbyggende. Begge

disse bevegelsene er viktige—og i prosesser der jeg glemmer den ene på bekostning av den andre—lider verket. Den virkelige sosiale dynamikken mellom menneskene på scenen er det som avleses kanskje aller best av et publikum (bevisst eller ubevisst). I *Uår* kom vi aldri langt nok ned i fellesskapet i prøveprosessen, og det stedet vi fant ble så mørkt og ensomt at det var vanskelig å nyte å være der. Et sted uten fellesskap er et fryktelig sted for meg. Det ble konflikt på det private planet som forplantet seg i spillets dynamikk og i selve materialet. Likevel passet det paradoksalt nok godt inn i verket. Det passet med tematikken at det var så vanskelig. Sånn kan det gå når man inviterer til uår på alle plan; emosjonelt, økonomisk, sosialt—om man skal tenke magisk—og det kan man jo, for helt konkret vet jo alle skapere at hva de fokuserer, hva de inviterer inn, vil forme perioden de jobber med det. Selv om stykket raskt falt på plass i sin form i den første uka etter premieren, forble det et stykke. Et sted, før langt inn i spilleperioden. Etter nesten to måneder med forestillinger begynte vi å kunne falle til ro i verket og nyte stedet og dynamikken, fordi det smertefulle i prosessen endelig kom litt på avstand. Vi havnet til slutt i samme båtlandskap. Martin Lervik husker noe jeg sa som gjorde at det begynte å løsne, noe med å «legge godviljen til i det fæle», og at det funka bra. Med tid og stunder fikk vi prosessen på avstand, og det begynte å bli fornøydlig å stå i det forrevne kystlandskapet vi hadde manet frem, sakte men sikkert ble det et levelig sted. Men, tid tok det, før vi kunne være sammen i det.

Det er viktig å forholde seg ikke bare til ideen om hvor man skal, men til hva som faktisk dukker opp. Dersom jeg hadde vært mer oppmerksom i prosessen med *Uår*, ville jeg tatt konsekvensen av det som dukket opp, men virket som om det var noe som ikke passet inn, som da vi holdt på med hypnose en dag og vandret gjennom det for lengst sunkne landområdet Doggerland i sakte film, noe som var utrolig frustrerende og merkelig, men som jeg i ettertid gjenkjenner kvaliteter i som jeg burde ha forfulgt. Men jeg hadde allerede havnet i en stresspiral og var ute av stand til å lytte til de veiene som ikke samsvarte med ideen om hvor jeg ville dra prosjektet. Erfaringer fra *Uår* viser hvordan stress kan lede til panikk. I min samtale med Kenneth Homstad om prosessen med *Uår* trakk jeg frem Stresskjegla, en teori jeg hadde funnet gjennom et team work-kurs da jeg gikk på regiutdanning på Stockholm Dramatiska Högskola, STDH, og nå hadde lest igjen. Kjeglemodellen viser gradvis tap av solidaritet fram til alle må redde seg selv, og stemningen blir uutholdelig. Vi moret oss, da

prosessen hadde kommet på avstand, over hvor presist beskrevet veien var med gradvis tap av solidaritet. Og samtidig med vissheten om hvor vanskelig det var å identifisere både hva som skjedde og hvordan løse det mens vi var i det. Det tok flere måneder før vi kunne begynne å snakke om det. Og tematikken blir også en form for invokasjon/påkalling. Resultatet kan bli noe man ikke ønsker å være i. Når vi gikk inn for å skape totalt uår på alle måter, ble det et veldig hardt landskap som var vanskelig å være i. I ettertid ser jeg også at å inkorporere Terje Vigen i tittelen kanskje var en «bordet fanger» tittel, og at det i seg selv ga opphav til unødvendig stress og manglende lydhørhet i prosessen som gjør at man tar valg basert på planen mer enn det som dukker opp gjennom planen. Og jeg kommer stadig tilbake til noe som var viktig for oss i *Sons of Liberty*, nettopp at det må finnes håp i det vi vil inn i, ellers blir det for hardt for oss å være i det. Det var kanskje verst for meg og Kenneth, ettersom vi hadde jobbet sammen før og visste hva det kunne arte seg som, og avstanden ble så stor, sviket ble større fordi det vi visste vi kunne oppnå sammen, ikke skjedde i prosessen.

Kenneth sier:

Jeg tenker det er litt hvilke briller man ser det med, jeg kjente virkelig det var noe som gikk i stykker med *Uår*, det var virkelig grusomt, og det prosjekt vi bygde opp med de forrige forestillingene, det var ikke der på en måte, [...] men jeg tenker også at måten vi snakker om det nå, som at det har vi og vært gjennom, stresskjegla, og jeg mener ikke alltid at om et kjærlighetsforhold (jf. som arbeidsforholdet er i sin essens) har en dårlig periode, så trenger det være slutt.»

Når tillit brytes på denne måten, er den vanskelig å bygge opp igjen fordi det trygge rommet man før har hatt, blir et farlig sted for underbevisste impulser, og der man før har kunnet stole på den andres grunnleggende godvilje, blir man plutselig overfølsom for «stikk». Det tar tid og krefter å reparere, og det er smertefullt å potensielt miste denne typen kjærlighetsbaserte arbeidsforhold med en solid blanding av agape og eros som jeg tidligere har vært inne på. Det er unike relasjoner som river verdener med seg, om de går tapt.

Jeg var derfor svært oppmerksom på det da jeg gikk inn i produksjon med *Mare* (2019), ettersom målet mitt med den

kunstneriske praksisen nettopp er å skape stykker som blir steder. Et sted er en verden som har blitt virkelig for oss på ett eller flere plan og som oppleves beboelig. At det blir et sted vi ønsker å ta i besittelse. Det var viktig for meg å ha med alle kunstnerisk medvirkende inn i prøverommet så mye som mulig for å få til et organisk og dynamisk samarbeid koblet til materialet som oppstår i prøveprosessen med utøverne, og en felles forståelse for hva vi driver med, basert på at alle vet hva ting betyr.

Det var også betydningsfullt å etablere kanaler for tilbakemelding, og at hvem som helst skulle kunne ta opp hva som helst med meg. Ingenting var for uviktig, jeg oppfordret alle til å ta opp ting som skurret øyeblikkelig og ikke tenke at de skal kunne tåle eller bære det, for det forringer relasjoner over tid og kryper inn i verk og liv. Det er en konkret form for lytting, å være mottagelig, som krever sitt, men som gir avkastning når jeg klarer å «stå i det» og høre etter hva de andre da sier, og vice versa.

Jeg trener også meg selv og de jeg jobber med, til å lytte til andre ting enn det bevisste selvet i hverandre og i oss selv. Man kan kalle det «technology of the Imagination».<sup>38</sup> Jeg kaller det lyttepraksis, og for meg omfatter det måter å lytte/se/fornemme på som går forbi det konkrete og inn i drøm, trolldom, spåteknikker, åpenbaring, forutanelse, intuisjon, åndemaning og alle mulige teknikker for å se/lytte på stadig nye måter. Da blir det flere verktøy for bevisstheten eller viljen som helhet—og da mener jeg samstemmighet og samarbeid mellom underbevissthet og bevissthet på ulike måter.

Alle har tilgang på det underbevisste sinnets mytemakende funksjon, og måten den kommuniserer på er gjennom bilder, forvarsler og forestilling er og fantasi. Det kan også få uttrykk gjennom en sjette sans, parapsykologiske fenomener, å høre stemmer, ulike former for klarsansing og andre typer «uforklarlige» fenomen. Underbevisstheten kommuniserer med det bevisste selvet og med omverdenen. For meg er det viktig å kunne ta det man opplever på denne måten alvorlig og ikke avfeie deler av opplevelsen av å være i verden som fantasi løsrevet fra enhver sammenheng. Der en psykolog kanskje ville forsøkt å fortelle et menneske som opplever slike ting, at det ikke er koblet til virkeligheten og i hvert fall ikke har effekt på den, sier det magiske og det okkulte noe helt annet, Den indre opplevelsen eller det som oppstår i forestillingsevne gjennom å være i den, anerkjennes som en viktig del av virkeligheten og evnen til å oppdage, skilne, gjenkjenne, forsterke strømninger og tendenser i dette, oppøves.

Forklaringsmodellene som kommer med de ulike åndelige/spirituelle, magiske/okkulte praksisene varierer, men de peker mot samme type effekter og relasjon mellom indre og ytre virkelighet. Det skilles mellom fantasi og forestillings evne. Man må lytte til det som kommer, ikke overstyre, ønsketenkning er ikke det samme som å se klart. Mye av den informasjonen som prøver å bryte gjennom, er ikke engang noe det bevisste selvstendig ønsker å ta innover seg. Så å oppøve evnene til å ta imot det som kommer, uten å overmannes av frykt og tvil, er en stor del av arbeidet med å oppøve det jeg kaller lytteevne.

Jeg har aldri hatt behov for å forklare i prosessene hvorfor jeg gjør som jeg gjør, og hvilke valg som tas, eller hvilke underliggende holdninger som kommuniseres, for egentlig virker det uttalt like godt som det tydeliggjorte. Jeg tenker det antageligvis fungerer bedre. De konkrete effektene av tilnærmingen til og bruken av metoder og teknikker som jeg viser til, snakker for seg selv. Alle har ulike ting de tror på eller ikke tror på, og jeg behøver ikke rokke ved det for å gjøre dette arbeidet, ettersom arbeidet er konkret og gir tydelig følte effekter. Det er vekselvirkning mellom det uttalte og det uttalte i både prosess og verk.

I Colin Wilsons *The Occult*,<sup>39</sup> et undersøkende storverk om det okkulte, skriver han at det er to retninger et menneske kan utvide seg, innover og utover, og at kunst og bøker helt klart er en utvidelse innover, og det å reise og orientere seg på nye steder og i nye situasjoner er en utvidelse som skjer i det ytre.

I am aware of all kinds of «significances» vibrating along the web, and I want to reach out and grab them all. But in moods of deep inner serenity, the same thing happens. Suddenly I am aware of vast inner spaces, of strange significances *inside* me [...] Once again I am at the centre of a web, feeling vibrations of meaning.<sup>40</sup>

Når noe fanger ens interesse, befinner en seg plutselig i en vev som vibrerer mening, sier Wilson, det er å opprette et nytt forhold til en verden som vibrerer mening gjennom en, alt en ser, hører, opplever både av indre og ytre fenomener og på ulike måter, er like gyldige i det perspektivet. Det handler til syvende og sist ikke om ego, fordi makt styrker egoet, mens den magiske kraften stiger fra det ubevisste: «from the nonpersonal urge».<sup>41</sup>

Wilson fremstiller retninger i vestlig histories som undersøker

krefter som synskhet, se inn i fremtiden, telepati, forutelse om ulykker og helbredende krefter, som evner vi alle kan få økt tilgang på gjennom å klare å skille ut relevant informasjon fra underbevisstheten. Prosessen med å skjelve er starten på den magiske veien.

Colin Wilson sier: «I have argued that there is a connection between creativity and 'psychic' sensitivity. The creative person is concerned to tap the powers of the unconscious mind, and in doing so, may become aware of forces that are normally inaccessible to consciousness».<sup>42</sup> Sinnets meningssskapende kapasitet frigjort fra kausal logikk, kan forfølge helt andre tegn som meningsfulle. Forskjellen på innsikt og gal-skap i denne sammenhengen er at i det ene tilfellet rir en, og i den andre ris en av hesten.

En av de store forskjellene på magisk praksis og psykoanalyse, som jeg ser det, er at psykoanalysen er en behandlingsform som tar sikte på å skape friske mennesker, mens magisk praksis søker å skape dialog mellom det bevisste og det ubevisste for å oppdrive verktøy å benytte i virkeligheten. Jeg er ikke interessert i å flate ut eller rette til potensialet i dialogen som foregår inne i et menneske for å få det til å samsvare med ideen om et velfungerende menneske som passerer innenfor et snevert normalitetsbegrep, jeg er interessert i å finne verktøyene for å opprette og opprettholde en kommunikasjon med det man opplever av indre og ytre fenomener og skape dialog.

Her tar den magiske veien sikte på å beholde kommunikasjonen med den usynlige verden, og samtidig oppøve evne til å skjelve hva som er støy, og hva som er informasjon, hva det kommer fra, og hva det vil, hva som tilhører en, og hva som er overtatt fra andre gjennom oppvekst, samfunn og ekstern påvirkning. Koblingen mellom og foredlingen av det en kan kalle det bevisste og det underbevisste, det høye og det lave, det skitne og det rene, er en del av kjernen i all esoterisk praksis. Men jeg tenker også at det er mange veier til Rom, og at alle praksiser som undersøker forholdet mellom kropp og sinn, er veier inn mot former for forståelse. Å samtidig lytte innover like mye som utover.

Det gjelder å lytte til mangfoldet i hva vi kan være, men ikke nødvendigvis *er* eller representerer i dagliglivet. Det er viktig å være radikalt ærlig i denne lyttepraksisen ved å akseptere det som kommer, akseptere behov, besettelser, akseptere det som allerede er tilstedeværende. Og oppmuntre til denne radikale ærligheten i hvordan vi tenker og forholder oss til verden og virkeligheten. Vi forlater det vi vet vi burde tenke og føle til fordel for hva vi faktisk føler. Som før sagt: Jeg lytter for å finne og liker å virke i spennet

39 Colin Wilson, *The Occult* (London: Watkins, 2003).

40 Ibid., xxvi.

41 Ibid., 48.

mellom å finne og finne på. Men det er også på tide å nyansere bildet her, og være oppmerksom på at å finne på noe og så ta det på alvor, virkeliggjør det på en måte som gjør at en havner i relasjon til det på samme måte som det en lytter seg frem til eller inviterer inn, altså en kan mane frem det bevisst også. Så lenge det bunner i et virkelig behov, vil det ha styrke tilsvarende det som kommer inn gjennom sprekkeene når en åpner gliper inn til det usynlige. Det handler i begge tilfeller om å gå i dialog med det, både det som blir funnet, og det som finnes på. Men også å være våken ovenfor relasjonen og mulighetene som ligger mellom ideen om noe, og hva det faktisk er i praksis.

En kan ikke planlegge for rigid når en ikke vet hva en kommer til å støte på underveis. Men det er viktig å tilrettelegge og benytte seg av alle tilfeldige møter, synkroniteter, spor, hendelser og forekomster som potensielt meningsfylte.

Jeg lager en tett, streng og fokusert plan med et tydelig bilde av hva jeg ønsker å oppnå eller undersøke, men så kjører jeg *sleight-of-mind*<sup>43</sup>-strategi med å glemme planen bevisst og trykke den ned i det underbevisste, som da vil bli retningsgivende i materialskapnings- og komposisjonsfasen. En vil mer eller mindre alltid, i min erfaring, finne at korsveiene mellom det som produseres og den opprinnelige planen er mange, men at sammenhengene oppstår på overraskende måter som forsterker og innfører en større grad av kompleksitet i vevingen av verket. Overraskelse trigger nysgjerrighet, og nysgjerrighet trigger innsatsvilje. En må stole på at inspirasjon, evne og erfaring kombineres på langt mer komplekse måter enn en vil kunne forestille seg bevisst. Her trekker vi fra dypere brønner som går langt ned i det underbevisste og skaper samarbeid mellom det bevisste og det underbevisste. Jeg elsker snublesteiner og synkronitet, de tilsynelatende tilfeldighetenes perfekte uhell.

Praksisen med å la seg drive eller formålsløs vandring, (*dérive*) er et godt eksempel på surrealismen som en måte være på, som oppstår gjennom leker, vandringer, holdninger og aktiviteter som fordrer mental transformasjon.<sup>44</sup> Den formålsløse vandringen kan

43 Phil Hine, *Condensed Chaos: An Introduction to Chaos Magic* (Tempe: New Falcon Publications, 1995). Peter Carroll bruker uttrykket *sleight-of-mind* i forordet til boka. Uttrykket spiller på *sleight-of-hand* som tryllekunstnere bruker om avledning av publikums oppmerksomhet med raske, villedende håndbevegelser. Jeg har forstått det som en praksis der man fokuserer detaljert på noe en vil oppnå eller finne, gjerne ritualisert, og så slipper en det og lar det virke i det underbevisste—noe som ikke ville ha fungert optimalt om en brukte den bevisste viljen til å tvinge det gjennom. En lurer bevisstheten med lignende manøvrer.

44 Michael Löwy, *Morning star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia* (Austin: University of Texas Press, 2009), 2. "Surrealism is above all a particular state of mind—a state of insubordination, negativity and

gjenopprette frihet for oss, åpne opp for å kunne se ting på nytt og la oss overraske over at ting ikke er som vi tror.

Bey omtaler Chuang Tzu, en taoistisk mester født ca. 369-288 f.kr., som ifølge Bey, bruker logikk som filosofisk verktøy, ikke rasjonell logikk, men drømmelogikk. Hovedvekten legges på spontanitet i livet og å følge med på det som oppstår; en må vende tilbake til følelsen av å være underveis. En kan kun gjøre dette gjennom spontanitet som kommer fra en vilje til åpenhet. Chuang Tzu er også enda en som foreskriver formålsløs vandring, ifølge Bey.<sup>45</sup>

Jeg er trofast mot reisemåten og materialet som kommer. Min lyttepraksis handler om å være åpen for fornemmelse. Ta inn det som skjer. Det som oppstår. Romme det som oppstår fra møter på veien av synergi og synkronitet. *Errance* som et prinsipp gir gjenklang i mitt arbeid, som måten vi lærer noe om verden på ved å flakke, feile, reise. La oss overraske. Stille oss lagelig til for hugg. Ta sjanser, stole på at erfaring og kunnskap leder fram.

Jeg bruker *errance* som en vesentlig kunstnerisk strategi som også danner grunnlag for hvordan jeg forstår lederskap, forberedelse av prosesser og selve scenekunstprosessen.

*Errance*<sup>46</sup> viser seg være et komplekst begrep som kan beskrive flere ting samtidig, og nettopp derfor er det så interessant. Marius Warholm Haugen viser i sin avhandling at de etymologiske røttene går både til det det gammelfranske verbet *Errer* fra det latinske *Iterare* som har med å reise å gjøre og *Errant/-e* kan betyr noen som reiser uten stopp. Det andre adjektivet som klinger helt likt *errat*, kommer fra det andre verbet *errer* fra latinske *errare*, som betyr å gå hit og dit, vandre mot eventyret. I betydningene av adjektivet som handler om å ta feil, har det forsvunnet ut av bruk, men betyr nå i moderne fransk noe som går fra side til side, noe som ikke er fiksert. Dette siste verbet ga også substantivet *errance* som betyr usikkerhet og *ta feil vei*, men som nå har med å feile, gå seg vill, ta feil. Dette verbet ga opphav til substantivet *errance* som betyr usikkerhet, motstand (*défiace*) eller feil (*erreur*), men ordet brukes ikke lengre på denne måten på grunn av sammensmeltingen med

revolt that draws positive, erotic and poetic strength from the depths of the unconscious: that abyss of desire and magic well—the pleasure principle—in which we find the incandescent music of the imagination. For Surrealism, this mental transformation is present not only in the "works" that are found in museums and libraries, but also and equally so in its games, strolls, attitudes, and activities. The surrealist idea of drifting or aimless wandering is a prime example".

45 Bey, *T.A.Z.*, 79-82.

46 Marius Warholm Haugen, «Jean Potocki: esthétique et philosophie de l'errance» (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2012). Det følgende om betydningen av *errance* er hentet fra Marius Warholm Haugens avhandling.

det andre begrepet *errance*. Disse ordene smeltet sammen og tok opp i seg alle sine ulike semantiske nyanser. Andre betydninger avhengig av kontekst kan være å nøle, virre («*action d'errer ca et la*»), usikkerhet på rute, koblet med ustoppelig bevegelse, samt å fjerne seg fra sannheten. Men det brukes som oftest i moderne fransk som synonym for reise, promenade/tur, vagabondere. Jeg bruker det i betydningen omflakke, flakke, feile, reise, noe som indikerer reiser både på ytre og indre plan i kunsten og livet som sammenvevde bevegelser, det som er opplevd, og det som er lest, som Haugen sier i sin avhandling om måten grev Potocki smelter sammen egne reiser i det litterære og livshendelser «*l'imaginaire comme du réel, du lu et du vécu*»,<sup>47</sup> og ordet avslører en type dyp ustabilitet både i form og ide, og en kan finne hos Potocki *errance* på flere plan både som motiv, metafor og nøkkelstruktur og strukturelle karakteristikk.<sup>48</sup> Det taltaler meg å se det på denne måten, at det ikke bare er en fiks ide, men dyptgripende og gjennomsyrende som veivalg, metode og livssyn. Jeg kan kjenne meg igjen i det og i forkjærligheten for det stadig skiftende ustabile og levende i prosess og form: «*[L]e mouvement perpétuel et sinueux [...] l'amour de l'inconstance et la pulsion de déplacement*»,<sup>49</sup> denne uunnngåelige, ustoppelige og uendelige bevegelsen tenker jeg på som å reise, og å forlate planen når en legger ut på reise. Og da nærmer vi oss igjen beslektede konsepter som *dérive*. Bey snakker om likheten mellom *dérive* og sufi-praksisen med å «reise til fjerne horisonter» som han beskriver som en spirituell øvelse der en begynner å gå og aksepterer det som kommer og lar seg lede av tilfeldigheter, innfall, tegn, sammen med ideen om reiseruten som meningsfylt i seg selv; topologi som symbologi.<sup>50</sup>

Haugen viser i sin avhandling til et sitat av Georges Van Den Abbeele i hans verk om reisens filosofi:<sup>51</sup>

Now, if there is an insecurity or anxiety associated with travel, it is that insecurity associated with the menace of irreparable loss. This loss can affect not only one's monetary assets but one's very life or sanity. Or one can simply loose one's way, since the possibility of there being no return is always implied in travel. *Every voyage is potentially a voyage into exile, a voyage to the "end of night"*.<sup>52</sup>

47 Ibid., 6.

48 Ibid., 7.

49 Ibid., 10.

50 Bey, *T.A.Z.*, 81.

51 Georges Van Den Abbeele, *Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau*. (University of Minnesota Press, 1992).

52 Haugen, «Jean Potocki,» 14.

Dette både taltaler meg og gir gjenklang. Ikke minst i ideen om risiko. Risiko er også noe Gob Squad Collective,<sup>53</sup> en Berlin-basert gruppe av hovedsakelig tyske og engelske kunstnere, tar opp i sin bok om sitt arbeid, som et av fire sentrale begrep; de fire R'ene: «*Rules, Rythm, Reality and Risk*». <sup>54</sup> Muligheten for å feile er viktig. I stedet for repetisjon og perfektjon, søker de frihet, tilfeldighet og risiko. Er viktig prinsipp er at de tar i bruk det uforutsette. «*Reality breaks through and creates space for consistently new, unformed ideas and improvisations to take place*».<sup>55</sup> Dermed prioriterer Gob Squad åpne situasjoner fremfor satt tekst og struktur og involverer ofte publikum og/eller tilfeldige forbipasserende som medspillere. Det kan kobles med åpenheten for det tilfeldige, og jeg husker å ha lest Tim Etchells snakke om relasjonen til begrepet *failure*,<sup>56</sup> der han hyller det en kan finne når en begynner å sette i gang prosesser, og er åpen for tilfeldighet og feil som noe vakkert som oppstår, noe høyst brukbart og ofte bedre enn det en hadde tenkt at en skulle gjøre. I egen erfaring er uventede ting ikke feil, de er tilbud som springer ut av prosessen som helhet. Det er å godta det som kommer, istedenfor det man bevisst forsøkte å gjøre og ikke ergre seg over at det ble annerledes. Hele tiden arbeide videre fra de materialiserte versjonene av ideene. Alt må prøves ut. Før ideene, materialiseres inn i form, kan det ikke tas i betraktning som materiale for scenisk komposisjon.

Jeg vil være i fare som kunstner. Jeg forsøker alltid gjøre noe på en måte jeg ikke har fullt ut grep om ennå. Strekker meg lengre inn i noe for å undersøke. Og for å være i fare sammen med de andre i den organismen som oppstår i prosessen. Og å lytte til utveier og stier og fenomener som åpenbarer seg i dette usikre og flytende rommet. Det er viktig at noe står på spill for å ta prosessen på alvor.

Gå seg vill i skogen som er av ord, gester, symboler og handlinger som griper inn i hverandre over flere plan. Det er gledelig å gå seg vill. Det prøvde jeg på i skogen på Folkemuseet de somrene min søster som hadde sommerjobb der og samtidig var barnevakt for meg. Jeg fant nesten øyeblikkelig veien igjen, men den korte oppløftende følelsen av å ikke vite hvor jeg var, var herlig berusende. Samtidig er jeg utstyrt med en stedsans som en brevdue. Har jeg først vært et sted, finner jeg tilbake. I overført betydning er denne stifinnings-praksisen å flakke, feile, reise, og åpne for å la seg overraskes av det en har satt i gang, og utvikle ferdigheter

53 Gob Squad Collective <https://www.gobsquad.com>

54 Johanna Freiburg, red. *Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All* (Nottingham: God Squad, 2010), 30.

55 Ibid., 34-35.

56 Av og til med det usporbare, og dette er sånn jeg husker det. Her har jeg ikke funnet referansen igjen.



for å navigere disse løfterike ville, nye veiene og tillate at stien åpenbarer seg og lukker seg bak meg.

På nye veier, må jeg stole på intuisjon, teft og erfaring. For meg handler det ikke om å slippe kontrollen, for jeg mener at en på denne måten får mye større kontroll og oppnår en høyere kompleksitet enn om en skulle begrense seg til å bare jobbe via bevisste kanaler.

Det finnes et slags slektskap med måten dadaisten Kurt Schwitters bodde og arbeidet over tid, mens han skapte *Cathedral of erotic misery* i sin egen leilighet, der alt av liv og kunst ble kanalisert inn i byggverket. Ellers sympatiserer jeg med den rike enken Mary Winchesters byggeprosjekt—huset hun hver dag bygde på som botsøvelse etter råd fra åndene som hennes avdøde manns forbedring av Winchester-rifla hadde tatt livet av under den amerikanske borgerkrigen. Resultatet ble en gang som stopper i stup ned i en vask, og rom som ingen finner. Dette er verk født av risikovilje, tvingende nødvendighet og lytting. Det er byggeprosjekt som skaper helt egne logikker. En må være tro mot sine besetninger.

Å gå i dialog med egne tanker og refleksjoner og samtidig stemmene fra andre eller annet som er involvert i prosessen både i de synlige og usynlige lagene, gir spontan innsikt og avslører nye veier og korsveier. Handling er en vesentlig i lyttepraksis, som en måte å gå i dialog. Jeg lytter og handler, og handlingen fører før eller siden til svar. De kunstnerisk medvirkende lytter på sin måte, mens jeg holder i trådene. Jeg bruker skuespillerne som medskapende utøvere, og arbeidet de gjør, er kreativt gjennom erfaring og handling. Altså ikke tolkende, men kreativt arbeid. Og vi må gjøre det for oss selv, først og fremst. Som enkeltindivider og som temporært felleskap.

Metoden, som mest av alt er intuitiv og lystdrevet—ut fra egne behov og lyster, som søker å møte de medvirkendes behov og lyster, dag for dag, har hatt viktige effekter i både prosess og uttrykk. Min måte å skape verk på går for systematisk påkobling av alle involverte i å skape en verden som grunnlag for verket og som de blir delaktige i. Her bruker jeg blant annet esoteriske teknikker for å koble de medvirkendes underbevisste med bakgrunnsmateriale og den kunstneriske visjonen. Det jeg fokuserer på er disse teknikkene og retningenes meningsskapende funksjoner og dyptgripende potensial for påkobling for enkeltindividene i den kollektive prosessen jeg leder. Jeg gjeter gruppedynamikker og relasjoner, tendenser og tråder i materialet som jeg oppfatter underveis. Forsøker følge og vri og dytte, snarere enn å tvinge.

Jeg deltar aktivt i materialskaping som utøver samtidig som jeg observerer spillet innenfra, som medspiller, men også utenfra.

Det er ikke alltid man får til en lang og god ja fase det handler om hvem som styrer gruppa. Du skapte rommet ved å være med på alt, være tilstede ikke bare fysisk i rommet. Men det var så merkbart at du ville noe med dette, ville noe med oss, ville noe med oss sammen, ville noe med rommet, og da tenkte en fra min side ikke hvordan stykket skulle bli, men på rommet og hvordan det ble til, og så skjedde det ting der. Vi var på samme planet i *Mare*. Det er kjempeforskjell hvordan man lager rom. Komposisjon forholder jeg meg ikke så mye til, men veldig mye til det jeg kaller ja- og nei-fase.<sup>57</sup>

Dette sier Oddgeir Thune<sup>58</sup> i sin beskrivelse av prosessen. Han fortsetter:

Den gøyeste prøveprosessen jeg har vært med på noensinne. Etter min opplevelse kom du med masse forskjellig gresk mytologi, heksekunst, døden, forskjellige ting og måten vi prøver på er å lese litt sammen, teste litt ting sammen, og så går vi på gulvet og ser hva som blir med og hva som blir. På gulvet kan man gå inn og ut av det, sitte bak en vegg og komme inn igjen. Det var kartet, det var noen premisser ute og gikk før vi gikk helt fritt, det var noen premisser, noen karakterer, man avtalte aldri hvordan ting skulle dukke opp, hvem som skulle gjøre hva, eller hvem eller hvordan, slik var det helt frem til slutten. [...] om man tar konvensjonelt teater med manus, har man hoppet over mange viktige prosesser i det, man er med på å finne opp kruttet, eierskap er en deilig og litt sjelden følelse, og i den prosessen, ja-fasen, som er for kort i et vanlig stykke da alle har et bilde av rollen på forhånd og stykket, og hopper bare rett inn i det og får resultatfeeling med en gang, men hopper helt over ja-fasen der man slenger ut ideer som kan testes. På et tidspunkt må nei-fasen (jf. komposisjonsfasen) begynne, men fordi man er med på å finne opp kruttet, må ja-fasen være lang, så en har mye å ta av. I andre typer prosesser er det ikke like overraskende vendinger. Helt subjektivt vil jeg aldri kunne oppleve en forestilling på samme måten når man vet hva som skal skje hele tiden, uansett hvor i nuet man er som publikum og skuespiller kjenner man hvor det går, men i *Mare* kjenner man seg kanskje samtidig som det som skjer på scenen, tror jeg. Det er min oppsummering.<sup>59</sup>

57 Personlig kommunikasjon, samtale med Oddgeir Thune, 2019.

58 Skuespiller i *Mare* (2019).

59 Personlig kommunikasjon, samtale med Oddgeir Thune, 2019.

Prøverommet oppleves fritt fordi alt i utgangspunktet kan passe inn, utøverne kommer med forslag. På gulvet, i det utøvende, er det frihet. Utøverne er kreative og materiale formes videre gjennom deres opplevelser og handlinger, og de er også fri på den måten at de ikke har kunstnerisk ansvar for helheten. Og de vet ikke hva jeg ser etter.

Christian forteller i min samtale med ham om følelsen av «[...] frihet i rommet, og at alt var potensielt lov fordi ingen helt vet hva som gir bra materiale, så man holder på med noe og møtes i det.», selv om «Noen har lettere for å slippe kontroll og trives bedre i lange improvisasjoner enn andre». Han sier også at «I dynamikken trengte vi deg i det, for den fant vi ikke helt sammen i rommet uten deg i improen. For å kunne dytte det videre, og fordi vi ikke er så drevne på den typen impro, å forstå hvordan man kan operere i det, hvordan manipulere det samtidig som man er fri. Merker at du er med og dytter på ting».<sup>60</sup>

Å kunne møtes i humor er viktig og friheten som oppnås gjennom lek. Å kunne møtes i ønsket om å være fri innenfor trygge<sup>61</sup> rammer og ikke dømmes for hardt for de impulser som kommer, når man slipper dem til, gjennom arbeidet. Det innebærer å evne eller å lære å lytte til alle sammenhenger i et rom og en situasjon på alle tilgjengelige måter. Det vil si all informasjon som kommer gjennom å sanse, fornemme og føle, og behandle alle kildene på lik linje med det konkrete, som kilder til informasjon; en form for kontinuerlig kommunikasjon. Og å forfølge og tyde de tegn, veier og varsler som tegner seg gjennom det. Å sette til side behovet for forklaringer underveis gjør at mulighetsrommet i det som er i emning ikke forflates. Disse verdiene blir kommunisert til de andre medvirkende underveis i prosessen verbalt eller gjennom valgene som tas. Det handler om å kunne gå på gulvet for å drite seg ut, ikke forsøke fremstå som intelligent, morsom, søt eller klok, fordi en da foregriper hva som vil være interessant, og det er et blindspor i dette arbeidet.

Kjersti beskriver sin opplevelse av prosessen med *Mare*:

Jeg synes det var morsomt hvordan ting bare ble til. Men det er måten du leder og jobber på, at alt kan være interessant på alle mulige nivåer, så det er kombinert med det, og friheten av at alt kan ha potensiale til å være interessant, blandet med å jobbe med det mer underbevisste. Den åpenheten. Og kombinasjonen. Av

<sup>60</sup> Personlig kommunikasjon, samtale med Christian Ruud Kallum, 2019.

<sup>61</sup> I betydningen skjærer for utsidens blikk, men som tillater utrygghet uten at det blir ødeleggende.

stemningen i rommet. Du har de øvelsene, for eksempel den med Korint, men så er det laget et grunnlag før den oppgaven, bare la det som kommer, komme sammen med gruppa. Ikke utelukke noe for alt kan være interessant. De første bildene jeg får, er det jeg går for. Det er de som kommer i stedet for å prøve å analysere det og være smart. I dette rommet kan det du tenker er teit, være bra. Man er åpen for det. Ikke redigere det som kommer i hodet, før man forteller om det. Selv de mest banale ting kan være interessante. Ingen frykt for at det skal være for teit gir frihet.<sup>62</sup>

Oddgeir forteller om hvordan verket oppleves i forhold til verdensskapingen i prosessen:

Det vi gjorde gjennom perioden, selv om det er komponert og komprimert, så er det der, alle ideer, retninger, steder man har vært, er med deg inn på gulvet og kjennes rikt, kanskje en følelse av frihet på scenen. I en ja- fase vil du kanskje ikke skjønne helt hvilken boks du er i for du er så fri at du ikke skjønner noe og trenger en boks for å kunne gjøre hva som helst, og det tror jeg vi rakk akkurat. Da ble spilleperioden: nå er det deilig, nå skal vi inn på lekeklassen med uendelig univers. Det var (jf. materialet) kjempesvært og siste uka, hvordan skal vi gjøre det så smått at vi kan være fri og leke oss inni der. Og så klarte vi det, og idet vi hadde klart det og da kjente jeg denne lekeklassen er dritstor, den har alle disse dørene. Det kjentes ikke som at jeg gikk på samme måte hver kveld, noe som kan skje andre steder, at man føler seg veldig lik [...] Det følte ikke som repetisjon, kan ikke sammenlignes med annen type tilstedeværelse der man ikke har egen vilje, og der det ikke er rom for impulser og følelser som dukker opp.<sup>63</sup>

Kjersti sier at fiksjonerammen oppleves så rik og sammensatt at den føles virkelig, og at hun følte at hun fysisk var i et eget univers. «Improvisasjon over tid gjorde fiksjonen sterk for meg,» sier Kjersti:

Den ga meg mer underbevisst enn bevisst. Gjør at ting modnes på en dypere måte, selv om man der og da ikke kjenner effekten, kommer den over tid, fordi man jobber så visuelt og fysisk med materialet [...]—alle de oppgavene sammenlagt gjør at man kommer dypere inn i det. Det får mer feste i kroppen, ikke bare i hodet. Man tenker seg ikke til det, man har gått igjennom det. Jeg gikk veldig inn i fiksjonen når vi spilte forestillinger. Ikke bare fordi

<sup>62</sup> Personlig kommunikasjon, samtale med Kjersti Aas Stenby, 2019.

<sup>63</sup> Personlig kommunikasjon, samtale med Oddgeir Thune, 2019.

universet er komplekst med tekst, scenografi og kostyme, men fordi vi hadde jobbet med å bygge verden sammen fra begynnelsen av, så jeg kjente så godt til den verdenen, kanskje litt det samme i *Vake*, at man har vært med på å bygge stein for stein i universet, så man kjenner så godt til det og klarer å leve seg inn i det på en annen måte. Det er som et sted du kjenner. I stedet for å tenke seg at man drar til en hytte, har man vært på hytta i flere uker. Man kjenner stedet. [...] Spiller det man har med seg, alt det som ikke ble med og. Mengden materiale skapt av oss som sammenlagt blir en sterk opplevelse av sted, tid, relasjon, mennesker, så man føler på en måte det er et ekte sted, man går så dypt inn i fiksjonen på grunn av det. Alle opplevelser blir drypp som kommer igjen senere, alt blir en referanse [...] Det dukker opp i underbevisstheten senere i prosessen. Så mange detaljer i de reisene vi gjorde som, spiller inn i hele prosessen senere på en sterk måte.<sup>64</sup>

Renate beskriver det å være i prosess på denne måten:

Jeg skjønnte det var fritt, for det var din måte å være mot oss på, men at du hadde en veldig klar vei som du gikk, men i tillegg er din måte å tenke på så stor og fri i forhold til mange andre, så du har kontakt med helt andre estetiske ting, hvis estetikk er hvordan man tenker og ser ut, har du en annen type kontakt med det. Det er et enormt bredt spekter. Jeg følte det kunne gå hvor som helst. Det var ekstremt gøy, også veldig vanskelig, da tenker jeg vanskelig som en positiv ting, å tune seg inn på dit du veldig klart ville, samtidig som å være fri. Man må være i begge samtidig og klare å balansere det.

Christian sier at gjennom prosessen:

[...] lager vi dypere landskap å koble det vi gjør inn i. Skaper letthet i materialet, da åpner det dører, handlingen, det bor der et sted i det landskapet vi har vært i [...] fri øvelser som drømmereise, helt fri og fri fra kroppen og å bruke det konkret senere, da kommer det fra spilleren, da vet jeg så godt hva det er for meg. Det blir en skattekiste å trekke tråder fra, kan bruke til å fylle inn et rom, for jeg har vært der og kjenner det veldig godt. [...] Masse ting å jobbe med som bare dukker opp og er sant fordi det skjedde den måten å jobbe på. Veldig gøy.

Christian trekker frem episoden med kanalisering av den andre spillerens bestefar «Emosjonelt ble jeg påvirket på en rar måte,

ikke noe med meg å gjøre, ikke vondt. Å mane frem er et godt ord er vi enige om.»<sup>65</sup>

Renate sier:

Ditt estetiske univers er et resultat av hvem du er og personligheten din og alle de ulike retningene en oppsamling av ting og en kontakt du har, du er ekstremt ærlig og uredd i din kontakt til det. Jeg tror mange kan skamme seg over å ha den kontakten, ikke fordi du burde det, men det gjør at alle jeg har snakket med ser det (jf. stykket), kjenner seg igjen, men aner ikke hvorfor. Det gir gjenklang på et dypt plan, men de vet ikke hvorfor, det er en annen type estetikk og dramaturgi enn hva man er vant til. Her er det så mange symboler som er satt sammen, og det er jeg så overrasket over at du klarte, så mange timer vi hadde, tre dager tok det å gå gjennom hele stykket, pluss pluss, og så kom du og satte det sammen; sånn, sånn og sånn, og så gir det fullstendig mening. Det har aldri skjedd meg før at jeg ikke forstår prosessen herfra til dit, og det er det fantastisk at du klarer. Hvordan klarer du det?<sup>66</sup>

Komposisjonen kan fremstå som et mysterium for de medvirkende, og at den plutselig bare overtar, selv om det har vært den underliggende bevegelsen og min agenda hele veien, sammen med å skape stedet for oss med oss.

Ulike retninger innen skuespillertrening tar sikte på å fylle karakterene med liv. For min del søker jeg å oppdage de karakterer som allerede finnes i oss og rundt oss, og som vil fortelle oss noe og så skape ut ifra det. Når jeg kaller skuespillerne spillere, handler det mer om å være til stede i veven av samspill og vibrerende mening som kommer fra det vi har investert gjennom prosessen, i så mange lag, i relasjoner mellom ting, bilder, karakterer, påstander, brønner av mening. Det handler om gang på gang å gå inn i og navigere i dette landskapet slik at det skal føles lett, men utfordrende. Når jeg lykkes, konstruerer jeg stykket som en lukket krets, og samtidig komponerer jeg med handlinger som utøverne får energi av å gjøre. Man kan se strategien som et flipperspill, der både handlingene og samspillet driver oss videre. Spillerne bærer hverandre, det skapes en rytme som handler om tilførsel av energi via interesse, altså entusiasme. Rytmen henger sammen med komposisjonen som både følger energistrømmen gjennom spillerne på sin vei gjennom stykket, og blir en musikalsk logikk som må opprettholdes rytmisk og dynamisk for å flyte godt. Materialets

mystiske aspekter og komposisjonen som ritual åpner for det andre stedet eller andre livet og vil ikke tømmes for mening over tid, tvert imot vil det fylles av mening og energi hver gang det spilles. Stedet fortsetter å vokse, og ny mening og nye sammenhenger avdekkes.

I Pollesch sitt stykke «Kill your darlings. Streets of Berladelfia»<sup>67</sup> roper hovedpersonen plutselig til publikum mens skuespillerne sklir rundt i vann på scenen: «Vi gjorde det ikke for dere! Vi gjorde det for oss!» Gang på gang. Jeg husker jeg tenkte: Endelig sier noen det høyt. For sånn skal det være. Jeg skaper heller ikke for en innbilt tredjepart eller for å imøtekomme en mulig tilskuers ønsker. Det er vesentlig for meg at vi gjør det for å interessere oss selv, for å koble oss på og finne noe viktig for oss, noe som gjelder.

Denne følelsen var ekstrem i starten med Sons of Liberty. Da vi skapte den første store forestillingen *Duell: Sons of Liberty 2*, var det bare jeg og Stina Kajaso som hadde det vilt og gøy sammen. Vi gjorde akkurat det vi hadde lyst til, til enhver tid, og hadde en regel om å prøve alle innfall. For oss var det helt likegyldig om noen kom til å like det. Det kom som en overraskelse at det ble populært. Vi hadde gravd oss så langt ned og inn i vårt eget univers.

Det er dermed behov for et skjermet rom der man kan holde ut og nyte usikkerhet og åpenhet. Og slippe kontrollen over hva man utstråler. Det er behov for et generøst rom, i den skapende første fase av prøveprosessen spesielt. Jeg lager sirkler av tillit som beskytter mot innsyn i prosessen. Jeg forsøker også å lukke verkene inn mot seg selv slik at de ikke trenger publikum for å fungere. Publikums reaksjoner og skiftende energi blir en bonus, men ikke noe verket står og faller på. Det skal kunne være like meningsfylt å gjøredet bare for oss selv og hverandre. Dette begynte allerede i Sons of Liberty, og vi gjorde det dels for å beskytte oss fra publikums skiftende gruppedynamikk i møtet med verket, og dels fordi en selvtilstrekkelighet styrker uttrykket, at vi har andre energikilder å trekke fra. Vi trenger ikke batterier i form av et publikum. Verket er fornøyd i seg selv. Bare det står støtt nok.

Når prosessen skjermes for innsyn lenge nok, rekker skuespillerne å bli trygge nok på materialet, slik at utsideblikket ikke gjør at de trekker seg. Det er alltid ubehagelig å plutselig komme ut av prøverommet over på scenen og forholde seg til utsideblikket fra de som har vært en del av kjerneteamet. Den første gjennomkjøringen bruker vanligvis å bli dempet av det, men så kommer spillerne ut av skallet igjen etter dette første møtet med

utsideblikket, og om de har blitt trygge nok gjennom prosessen til å stole på materialet, kan de fortsette arbeidet i samme retning. Dersom de ikke er trygge nok, kan de begynne å trekke seg og falle tilbake på ting de kan fra før eller tilstander de er vant med, og da imploderer arbeidet med verket som levende organisme.

Tryggheten i å være usynlig for omverdenen gjør at vi tillater oss å være «feil», å være dårlige eksempler, å være uspiselige. Å nærme oss ting vi ikke vet om vi kan stå for. Å tillate de impulsene som er der, men som vanligvis ikke formuleres, fordi vi ikke ønsker dem. De representerer oss ikke. Jeg tror vi alle er i stand til å tenke hva som helst, men vi vil ikke assosieres med det, og dermed forblir det skjult. Ikke bare dårlige ting, men andre ting, sanne ting, som vi dekker over i hverdagen. Det er et slags sjellevets gruvearbeid. Og man kjenner igjen gullet når det dukker opp fordi det vibrerer, fordi det berører, uten at vi nødvendigvis skjønner hvorfor eller hvordan. Og da gjelder det å ta det materialet for god fisk. Selv om man ikke trenger forstå fullt ut, for det finnes mange måter å berøres på. Jeg komponerer med vibrerende strenger av følt mening, det som berører i materialet, og det som fremstår som mysterier som ikke tillater en å slippe fordi det kjennes viktig, har relevans selv om en ikke forstår hvorfor.

Det var fantastisk og du avgrensa rommet med energi og spells, kjentes opphøyd og samlende, kjentes ut som å få en respekt for plass. Det er sjeldent man får det. Føltes veldig bra fordi man får så mye respekt som kunstnere, Magnus, Maja, deg og oss fem stort sett og Kerstin innimellom, men ja, da får man større respekt for hele prosjektet og tør mer når det er tryggere, man merker jo med en gang et menneske kommer inn og tenker hva faen er dette? Det går rett inn og hele dagen blir man en geleklump som er dytta i.

Dette sier Renate og påpeker med det viktigheten av et skjermet rom. Men også at stemningen i rommet, og hvordan vi forholder oss til hverandre, er viktig:

Det er en viktig del av å føles seg trygg, du sa det aldri høyt at det er viktig, men din holdning til dine ting sprer seg i gruppa. Du er jo lederen for prosjektet i det rommet og egentlig i alle ledd blir du den som skal lede, og kommunikasjon skal gå gjennom deg og alle dine holdninger og alt du står for, kommer over gjennom det som blir kommunisert i ledd, og også vi skuespillerne vil automatisk hente de sidene opp underbevisst, fordi har du de verdiene,

67 René Pollesch, *Kill your Darlings! Streets of Berladelfia*, 2012. Teaterstykke, Volksbühne am Rosa Luxemburg platz.

kommer de frem. Det har ekstremt mye å si verdien en leder har i rommet. Det er en viktig del av prosessen, og det vil komme over uansett.<sup>68</sup>

Vi skaper undring sammen. Det er flere betingelser for å komme dit. Det er kanskje feil å kalle det et trygt rom. Men det er et rom der vi tåler å utsette oss for usikkerhet og fare, tåler å være sårbare. Det krever åpen dialog mellom regissør og andre medvirkende, å åpne den døra helt i starten av et prosjekt. Det handler om å rette energien inn i verket som vokser frem mellom oss og ikke søle energi ved å diskutere prosessen med folk utenfra som vil kunne misforstå og skape forvirring eller frykt. Da er det hardt arbeid å reparere, så det er fint å unngå. Det handler om tillit til hverandre, til prosessen og til meg som kunstnerisk leder. Det krever evne til å stå i utrygge rom sammen. Det krever nysgjerrighet og å utvikle evne til å lytte til alt samtidig, både innover og utover og evne til å tro på ting i øyeblikket og praktisere midlertidig opphevelse av mistro for å få forsterkede effekter av det man gjør.

Det beste er å komme til et sted der individene ikke er redde for å fremstå som noe de ikke har kontroll over, altså en sjenerøs og avslappet atmosfære. Man kan si at når noen klarer å jobbe kreativt sammen mot et mål i harmoni, skapes noe mellom dem som ligner et tredje sinn. Forfatteren William S. Burroughs og kunstneren Brion Gysin skrev en bok om fenomenet som oppsto i deres samarbeid, *Third Mind*.<sup>69</sup>

Jeg ser mitt grunnarbeid med spillerne som måter å utvide mulighetene for dem til å ikke være begrenset av levd liv, men likevel være autentiske. Autentisk forstått som gjennomlevd, som intimitet og identifikasjon med materialet som kommer av gjennomlevd erfaring. Jeg ønsker å ekspandere utøvernes forståelse med erfaringer som har potensial til å lagre seg som vanlige minner og bli en varig del av oss. Opprettelsen av falske minner og opplevelser gjennomlevd i ulike former for transe utvider vår forståelse for hva som kan være autentisk. Også de som oppstår spontant i teateret selv, gjennom det performative på scenen og i prosessen spesielt i lange improvisasjoner der vi havner i en flyt som forholder seg kun til øyeblikket, en intensivt virkelighet som også nås gjennom konsentrert lek. Fylt av entusiasme. Disse opplevelsene blir en del av utøverne og skaper dermed nye utsiktspunkt i det endeløse indre landskapet, som man kan bruke til å skape fra. Det kommer altså ikke fra et tomrom når de improviserer eller spiller underveis, men er godt forankret i det univers og interessefelt som jeg har

satt i bevegelse og utvides til å inkludere andres gjennom samklang. I prosessen tilfører alle sine egne besetninger.

Entusiasme er et nøkkelord i prosessen med påkobling. Ordet er fra gresk og betyr "som har gud i seg"<sup>70</sup> Entusiasme kan være intens nytelse, interesse eller aksept. Allerede i ordet avsløres koblingen til den usynlige verden av erfart og opplevd mening som ofte har blitt forklart som møtet med en gudeverden, men som også er noe veldig menneskelig. Ordet var opprinnelig brukt til å referere til en person besatt av en gud, eller noen som viste intens fromhet. Påkobling skaper entusiasme, og entusiasme fra spillerne og andre kunstnerisk medvirkende styrker uttrykket og uttrykkets røtter og gir grobunn for materiale som står seg over tid og i repetisjon, også i det endelige verket. Rytmen i detaljene på alle plan sammen med påkobling gjennom lyst skaper transeeffekt.

En annen ting som kommer med dyparbeid gjennom improvisasjon er de meningsfylte relasjonene som oppstår mellom ideer, karakterer, væremåter, objekter, handlinger og rom. Gjennom erfaringene som legger seg som sedimenter av alle de mulige og umulige relasjonene, blir vi mangefasetterte skikkelser i denne verdensskapeprosessen.

Jeg leter etter grobunn for felles intensivering av virkelighet. Synergieffekten er svært viktig i arbeidet der noe oppstår som er mer en summen av to deler. Denne typen materiale tas med videre i prosessen.

Jeg lærte mye av Milan Peschel<sup>71</sup> om relasjonen mellom et uttrykk og innsiden av det, i følge Castorfs estetikk, om hva som avføder et uttrykk som så mange forsøker å kopiere. Han fikk meg til å se den iboende musikaliteten i språket og scenene, og hvordan alle plan var en del av komposisjonen, og hvordan den inneholdt alle de ulike scenene i en superstruktur som var gjennomsyret av hensynet til det melodiske, rytmiske, dynamiske. Rytmen var viktigere enn den fortolkende innlevelsen, tilstedeværelsen kommer gjennom påkobling til rytmen i karakteren, scenen, samspillet med scenografien, teksten, spillerne.

Han lærte oss at vi måtte være ærlige i en scene, altså forene scenen og stykkets tid, aldri følge med på den som snakker bare fordi vedkommende har replikken, la seg fanges av det som faktisk er verdt å følge med på. Og det gjør at alle må jobbe hardere. Og spillet blir virkelig på et plan der vi ikke trenger skjule den egentlige dynamikken for eksempel, eller det som faktisk foregår i rommet,

68 Personlig kommunikasjon, samtale med Renate Reinsve, 2019.

69 William S. Burroughs og Brion Gysin, *The third mind* (Viking Press, 1978).

70 «Entusiasme.» I *Store norske leksikon* på snl.no (07.06.2018). Betyr sterk hentykkelse, begeistring og brennende iver.

71 Da han var veileder i et prosjekt på Akademi for scenekunst.

men der vi kan integrere og arbeide med og ut fra det samtidig som vi er i spill.<sup>72</sup> Det å kunne beholde begge er en viktig ting, og jeg tenker på Deborah Hays<sup>73</sup> master class på det som da het DOCH-Dans- og Cirkushögskolan i Stockholm<sup>74</sup> som jeg ofte har latt meg inspirere av. Hay har hele sitt voksne liv arbeidet frem metoder for å holde seg fullstendig i øyeblikket, ikke finne på, ikke se for seg ting utenfor øyeblikket, ikke forestille seg, men bruke det som faktisk er der. Det handler om en type autentisitet som kommer med forsterket nærvær og en jakt etter å være fullstendig til stede i det en gjør, på en åpen og reaktiv måte. Og selv om jeg i mitt arbeid bruker forestillingsevne som et sentralt virkemiddel og verktøy, er det å bevisstgjøres hvordan en kan skjelve ulike tilstander hos en utøver, utrolig lærerikt. Å lytte til flere nivåer av væren i utøverøyeblikket og å kunne veve med det. En annen ting som ga gjenklang i meg hos Hay var det å skape umulige oppgaver, å ha så mange oppgaver i det utøvende øyeblikket at en umulig kan huske alle. Hay sa, du vil miste ballene hele tiden men når du kommer på det, plukk dem opp. Hele tiden. Jeg tenker at vanskelighetsgraden i det ferdige verket bør ligge på den grensen. Hay delte også et prinsipp om å ikke fullføre en bevegelse om du vet hvor den skal, når du vet—slipp det. Forhold deg til øyeblikket, ikke planen. Det er igjen noe som gir gjenklang i mitt forhold til improvisasjon, der alt kan skifte uten forvarsel. Jeg oppfordrer folk til å «slippe det de har i hendene»<sup>75</sup> i det øyeblikket det ikke interesserer dem. Aldri fortsette for å være høflig, men gå for å være ærlig—hva interesserer deg i det utøvende øyeblikket, akkurat nå. Dette var også noe Peschel var inne på i en litt annen variant, da han snakket om teaterkonvensjoner der skuespillerne rundt den som snakker til enhver tid høflig gir fokus og oppmerksomhet. Han sa vi heller skal jobbe hardt med å fortjene de andre skuespillerenes interesse, selv om de har sett deg gjøre det tusen ganger før. Og at en aldri skal gi oppmerksomhet for å være høflig eller tjene en funksjon, men å være tilstede i både spillet og i rommet, og la seg fange av det som faktisk fanger en i øyeblikket. Det blir en snedig form for battling, eller en subtil upstaging<sup>76</sup> som jeg mener skaper interessante relasjoner mellom bakgrunn og forgrunn, mellom det som tilsynelatende er hovedhandlingen og det som, ved første øyekast,

72 Jeffrey Hatcher, *The Art and Craft of Playwriting* (Cincinnati, Ohio: Story Press, 2000).

73 Deborah Hay (1941-), amerikansk koreograf og en av grunnleggerne av Judson Dance theatre.

74 Fra desember 2019 ble DOCH en del av Uniarts, SKH-Stockholms konstnärliga högskola.

75 Dette var et prinsipp for Sons of Libertys arbeid også.

76 Både battling og upstaging var ting vi jobbet med i Sons of Liberty.

virker være bihandlingen. Handlingen og bildet man ser til enhver tid får en flytende karakter.

En læresetning vi tok med oss fra Peschel inn i Sons of Liberty var at spillestilen skulle være konkret, direkte og ekstrem, aldri noe midt imellom. Det er enten lavintenst (altså lavmælt, men intenst) eller høyintenst, som Peschelformulerte det, men mellomtingen er uinteressant for uttrykket.

For meg er den skapende skuespilleren et viktig utgangspunkt. Påkobling gjennom entusiasme gir meningsfylte koblinger mellom spiller og stykke.

Jeg tar for gitt at de profesjonelle spillerne jeg jobber med, er trent i teknikker som hjelper dem å gå inn i den måten jeg jobber på. De har alle et sterkt grunnlag, og det har egentlig ikke så mye å si hvilken teatertradisjon de kommer fra, så lenge de er åpne for å stå i det ukjente, og det er en fordel om de ikke bare tolererer, men også nyter det. Det er et samtidig et mulig utvidende arbeid for dem som ønsker det, for å kunne finne frem til andre sceniske effekter og uttrykk enn det de til da har kjent som effektive.

Min forståelse er at mange retninger forsøker å lage et mottagelig utgangspunkt der man har skrelt bort skuespillerens personlighet for å skape et effektivt uttrykk. Jeg jobber ikke med å skape den nøytrale skuespilleren som utgangspunkt. Tvert imot går jeg inn for å bruke skuespillerne som de menneskene de er og med deres tilgang til både sanseapparat, teknikk og underbevisste. Man kan si jeg benytter meg av deres lengsler og tilbøyeligheter, humor og timing til å bygge med eller åpner rom der dette kan få lov til å komme frem og leve. Dette i motsetning til regissører og skuespillertrenere som søker å sentrere kropp og sinn i et slags mottagelig, nøytralt utgangspunkt for å forsterke nærværet.

Copeau, Lecoq, Johnstone and many others works with the neutral mask; nearly all teachers of dance and movement place importance on 'centering' the body/awareness and have techniques to assist this; Stanislavsky was concerned to locate the inner dynamic of the way feeling emerges as physical sensation, which requires and inwardness of awareness and a closing-off of irrelevant mental and physical activity. Barbas's search for the essentials of 'pre-expressivity' attempts to locate a state of readiness prior to insertion in any cultural system; Grotowski requires of his performers a condition of 'disarmament', a casting-off of the protective shell of the daily personality, a standing and waiting, a kind of Gidean *disponibilité*. Brook's

view of theatre as an 'empty space' suggests that neutral availability is the key characteristic of the theatre as cultural institution and architectural construct [...]»<sup>77</sup>

Jeg tenker ikke på skuespilleren som nøytral eller teateret som et nøytralt rom. Snarere ser jeg skuespillerne som kreative og veldig ulike individ, og det er viktig for meg at de opplever eierskap til materialet og prosessen. Hva må jeg gjøre for å få folk til å bli med på å være i et slikt rom, hvilke forutsetninger må jeg skape for at folk går med på det, og vil bli værende i det? Lyst er kompasset mitt. Jeg lytter til det. I meg selv og andre. Og etter hvert til verket i emning. Det skaper bærekraft i den endelige sceniske formen.

Jeg prøver å unngå å drepe grunnene til hvorfor folk gjør det de gjør (om noe fungerer), for det er vanskelig å vekke det til live om det dør. Jeg hverken undersøker eller dekonstruerer hva spillernes indre logikk eller følelser rundt ting skal være. Det er deres, og det skinner gjennom materialet. Jeg plukker opp handlingene og formene de dukker opp i, der er implisitt. Jeg bruker helst materiale som oppleves sterkt og har kraft av en eller annen grunn. Det kan være ulike grunner til at noe berører, og jeg analyserer og plukker fra hverandre for å finne virkestoffene, de effektive komponentene.

Gjennom å koble oss på underbevisste behov og lengsler i en prosess som makter å beskytte de medvirkende fra utsideblikket og overdreven selvbevissthet, kan det fiskes frem det mest komplekse og hittil ukjente deler av en selv som ikke alltid passer med den man presenterer seg som til daglig. Som skuespiller Kenneth Homstad sa i en pause etter en lang improvisasjon: «Hvem ble jeg nå?» Hvem ble jeg nå i deres øyne. Man skal ikke behøve å frykte å avsløre for mye av seg selv. Jeg går ut fra at vi alle har tilgang på mørket i mennesket og er i stand til å plukke det opp, men som oftest vil man ikke, ettersom man kan risikere å fremstå som en dårlig person, men også å smittes av mørket i det en ser som aldri kan være usett og vil kunne påvirke en i hverdagen. Et middel mot å hjemsesøkes av denne frykten er å ta det rituelle til hjelp, og gjennom det å avgrense tid og rom for undersøkelsen, men også skape en retning for energiene som dukker opp. I et slikt rom der denne typen undersøkelse tillates, kan det mørke skinne gjennom uten å straffes eller dømmes Det tilhører alle, en forblir ren, men vi kan åpne opp for å se monstret i hvitøyet. Kalle det frem. Og oppløse det. Ikke hjemsesøkes som mennesker. Men ta inn som medium. Påkalle. Nedkalle. Fremkalle. Oppkalle.

Det er altså vesentlig å koble på folk via deres egen vilje og interesse dypere begravd enn bevisstheten, og det trengs for at verket skal leve og skinne. Vi skal løftes av entusiasme. Men for at dette skal inntreffe, må man virkelig bry seg. Det må være viktig. Ikke bare fremstå som viktig eller være viktig på plan som ikke skaper bånd til det underbevisste gjennom entusiasme. Entusiasme er bindeleddet og er ikke mulig å oppnå dersom interessen bare er overfladisk. Det er ikke dypt nok å ønske å være flink. Det som er viktig er at verket blir det skal. Det det skal være. Det det ønsker å være. Etterpå kan vi se hva det er og dissekere, men da er det levende sterkt og kan angripes uten å falle fra hverandre. Det må være sterkt nok. Levedyktig.

I vår samtale sier Ivar Furre Aam<sup>78</sup> om prosessen med *Blue Motell* og *I Cloni*, om hvor viktig det er å ta ting på alvor for at ting skal få lov til å virke:

Man går helhjertet inn. Kanskje burde jeg satt mer grenser, men det er virkelig å få lov til å gjøre ting, holde på, tenke et rikt univers av rom som oppstår som gjort man kan holde på. Kjenner det når det skjer, en boble oppstår når vi er inne i noe, uti en impro som så blir tatt vare på. Arkivere og prosessere er viktig, og omsorgen for «tilfeldigheter.» Tegn? Kanskje det er det viktige. Omsorg for detaljene [...] ta vare på tilfeldighetene. I stor grad gjenskapes magiske impro-øyeblikk, andre tenker at det er umulig, men vi gjør det igjen og igjen. Det musikalske og rytmiske. Fordi det kom gjennom våre kropper? Åpent rom. Utrolig åpent, åndelig, spi-rituelt og seksuelt og dramatisk men det er plass til dem uten at det blir dogmatisk. Du koder ikke når du lager salt-sirkel, den er der på ordentlig, og jeg setter pris på den, samtidig som jeg tar det inn, den gode seksuelle energien, om jeg tror på det eller ikke. Påvirkes. Et sånt rom jeg kan gå inn i der jeg kan utrykke ting jeg ikke tør utrykke med andre eller andre forestillinger, der er man alene med det, men i vårt arbeidsrom føler jeg alt det kan snakkes om og inviteres, og utforske det vi synes er artig, lystprinsippet da. I mitt eget arbeid dropper jeg ofte innfallene mens her oppstår magien i innfallet, og før vi vet ordet av det har vi på kostymer og det er noe spotify barnegitar, og Maja gjør noe, og det blir en 15 min scene ordrett. Du stiller store krav. Irriterende. Skriv ned bevegelsessekvenser selv og sånt. Men det er sikkert kjempebra. Det er disiplinen. Det er helt løst, men disiplinert [...] Jeg har aldri lyst til å gjøre noe annet når jeg gjør det der, og da mener jeg hele greia. [...] Å spille forestilling er alltid det. Mer og mer. For meg er

222 77 Peter Malekin og Ralph Yarrow, *Consciousness, literature and theatre: theory and beyond* (Basingstoke: Macmillan, 1997), 134.

223 78 Skuespiller i *Blue Motell* (2013) og *I Cloni* (2016).

det spirituell praksis. Noe med rikdommen i det vi har laget, at det favner så mye av mine interesser, det favner mange artige ting, og der er kanskje andre prosesser smalere, og man må gjøre ting i tillegg utenfor.

Jeg spør ham om det er plass til alt, og da sier han «Nei. Men veldig mye. En vibrasjon. Transgression. Noe erotisk. Må være ting det ikke er plass til. Må være ting som ikke er lov. Om alt var lov hadde man ikke hatt noe å kjempe mot.»<sup>79</sup>

Helga Kristine Edvindsen<sup>80</sup>, som hadde sluttet som skuespiller da jeg tok henne inn i produksjonene fordi hun er så god, snakker om å ikke kunne være frilansskuespiller fordi hun jobber med hjertet, og vi er enige om at når det bare blir jobb for noen, og de ikke trenger noe mer (enn det strengt profesjonelle), da føler vi oss rare.<sup>81</sup>

Selv om jeg skriver om verdensskapende kollektive prosesser, indre reiser og deres relasjon til kollektivitet og *communitas*, er det ikke til å stikke under en stol at jeg leder prosessene, og det har jeg blitt bedre på å kommunisere fra starten selv om det er et paradoks. Helga viser til prosessen med *Blue Motell* som var første gang vi jobbet sammen som gruppe (jf. PONR), og at det i starten var litt underkommunisert hvordan prosessen skulle se ut og ledes, og at det ble et sjokk når komposisjonsfasen satte i gang. Jeg har blitt tydeligere fra starten av prosessene om hvordan de ledes og hva de ulike fasene innebærer og forsøker å forhandle frem samme type kvalitet i påkobling og innsatsvilje, fordi det gir dem alle noe viktig tilbake. I vevingen ønsker jeg å finne det som engasjerer de medvirkende og komponere med materialet som springer ut fra det, ettersom det er mer bærekraftig enn å skape materiale med innhold de ikke selv trives i. For da oppstår ikke effektene jeg er ute etter.

Et ritual fungerer ikke om ikke det betyr noe for deltagerne å utføre handlingen. Rituelle handlinger krever fokus og intensjon fra alle involverte eller et ønske om at noe skal oppstå, i og med at ritualet har som mål ikke å representere andre virkeligheter, men å åpne dem, manifestere dem i her og nå. Andre liv og andre virkeligheter som likevel er våre. Dette har med begjær og lekenhet å gjøre, og som også er en viktig magisk innsikt i utførelsen av det Hakim Bey betegner som “sorcery”. Det kan ikke tvinges:

Sorcery: the systematic cultivation of enhanced consciousness or non-ordinary awareness & its deployment in the world of deeds & objects to bring about desired results. The

79 Personlig kommunikasjon, samtale med Ivar Furre Aam, 2019.

80 Skuespiller i *Blue Motell* (2013) og *I Cloni* (2016).

81 Personlig kommunikasjon, samtale med Helga Kristine Edvindsen, 2019.

incremental openings of perception gradually banish the false selves, our cacophonous ghosts—the “black magic” of envy & vendetta backfires because desire cannot be forced. Where our knowledge of beauty harmonizes with the *ludus naturae*, sorcery begins.<sup>82</sup>

Jeg er ikke interessert i å reduseres til en arbeidsleder, kanskje liker jeg rollen som psychopomp og lytter etter de stedene der de som er med i prosessen, får høynet tilstedeværelse og kobles på. Og bygger med det. Så de situasjonene jeg setter i gang har som mål å fremelske dette. Slik skapes prosessen om til en felles verden som vi bebor og lever i og som åpnes igjen av å spille verket.

Som arbeidsleder er man alltid i fare for å lykkes eller mislykkes. Jeg vil eltes. Endres. Utfordres. Kaste seg utfor hver dag. Teater er for meg en ekstremsport full av overraskende snublesteiner som leder til nye åpenbaringer. Man forfølger veier, uansett hva som oppstår eller hender, så peker det mot noe. Verket gjenspeiler måten man kom dit på. Det er når det grunnleggende materialets idestrømninger ikke behøver sies rett ut for å kommuniseres gjennom verket, at det har blitt eltet godt nok. Når det dukker opp som fornemmelser, bilder, ideer og impulser i tilskuernes egen kropp, er det affektivt overført. Det handler om å komme til det punktet der spillerne kjenner verket med hele seg.

Det jeg ser etter som effektive uttrykk, er alltid noe som har sterke affektive kvaliteter i den forstand at de betyr noe for spillerne som ikke lett kan dechiffreres eller forstås, og som derfor har potensiale til å holde en skjerpet interesse i gjenskapelsen av verket dag etter dag, for det åpner steder å leve. Det går da utover å være et stykke og blir et sted.

Jeg lar meg inspirere av TAZ,<sup>83</sup> forsøker å skape prosesser som oppleves som emosjonelle frirom for de medvirkende (kjernen av produksjonen som skaper scenisk materiale). Bey skriver at forsøk på å få nye territorier som tilhører øyeblikket, til å vare utover øyeblikket, forringes til et strukturert system som uunnvikelig undertrykker individuell kreativitet, og at det er denne sjansen til kreativitet som er den virkelige kraften i dem. Steder der forestillingsevnen er fri. Jeg påstår at jeg kan lede prosesser som vil kunne resultere i et rom mellom oss som blir kollektivt ekstatisk, og at disse vil oppstå spontant igjen og igjen, gjennom materialet og måten å komponere på: man kan kanskje snakke om «a relative degree of TAZ-ness»<sup>84</sup> som Bey skriver om i forordet.

82 Bey, *T.A.Z.*, 22.

83 Ibid.

84 Ibid.



I *Vake* tok jeg nok en annen vri i forhold til påkobling og opprettelsen av et fellesskap. Der jobbet jeg nesten utelukkende med å tilrettelegge i prøveprosessen for å erfare tilstander som vi tenkte oss kunne være effektive i møtet med deltagere, og de spill-dynamiske relasjonene som oppstår i et liminalt fellesskap fikk først skikkelig rot en bit inn i spilleperioden. Det var først da vi hadde vært gjennom fire netter med deltagere, om man regner med testvaken, at det virkelig slo rot mellom og i oss som spillere, slik jeg opplever det, og det sammenfaller med flere av de andre medvirkendes opplevelser.

I *Vake* var regigrepet også å gi mest mulig frihet til spillerne innenfor et rammeverk som ble overført nesten utelukkende i muntlig form. Dette for å skape en kultur der eierskap til rammefortellingen og hendelsene under natten hele tiden kunne videreutvikles og utbroderes av de enkelte spillerne i møtet med stadig nye deltagere. Rammefortellingen ble fortalt og så gjenfortalt så mange ganger at den ble internalisert i alle, og så fristilt på den måten at alle kan forholde seg til den som de vil, så lenge vi holder oss innenfor fiksjonen som rammeverket for vaken. Så i forhold til *Vake* er strukturen til slutt et kollektiv av ledere, der alle har mulighet til å utbrodere og finne på og lede sin natt og de som de treffer på sin vei, slik de finner det for godt. Alle har deler av ansvaret. Handlingene innenfor forløpet er impulsbaserte innenfor en kjent verden, som vi deler mellom oss. Men både forløp og hendelser kan endres og ta nye former og veier underveis, avhengig av hva som dukker opp fra både spillere og deltagere. Spillerne er frie til å reagere som mennesker på deltagerne. Dermed må også deltagerne gi til sammenhengen, det er ikke den klassiske scenesal relasjonen der spillerne forventes å bære alt. *Vake* er heller ikke estetisk blendende eller blankpolert på noen måte, det er en skjelvende struktur, og fungerer på den måten at alle må legge godviljen og forestillingsevnen til for å skape helhetlige broer selv mellom opplevelsen av narrativ, sted og estetikk. Det oppstår etter hvert et merkelig frirom der vi møtes som mennesker, vi havner i samme båt, deltagerne og spillerne. Og det kan oppleves ubehagelig å ikke bli ledet eller underholdt hele tiden, men så er det også det som er kjernen i verket, å kunne møte denne indre motstanden som vil oppstå i en selv, og muligheten for å kunne trosse den og krysse over i flyt. Men den enkelte må selv legge inn arbeidet for å komme dit. Og det blir veldig tydelig at du får tilbake mer av hva du gir til sammenhengen vi samskaper i. Det er en veldig annerledes struktur på den måten at vaken ikke skal skape materiale

som fungerer scenisk, men utelukkende relasjonsbyggende, og er hendelsesfokuseret, mer som et internalisert score av muligheter vi er frie til å avvike fra dersom natten går i nye retninger. Det blir for oss spillere en kaleidoskopisk loop der karakterer og hendelser minner om hverandre, men avviker på samme tid natt etter natt. Og når jeg ser gjennom det dokumenterte materialet fra *Vake*, slås jeg av at jeg selv om jeg kjenner verdenen, aldri vet hvilken form den vil ta i dag eller hvilke veier som vil formes gjennom den, jeg overraskes hele tiden av de andre spillernes valg og har aldri fullstendig oversikt over hva som foregår, og egentlig gir jeg slipp på kontroll over situasjonen.

Kjersti sier om *Vake*:

I starten krevde det litt å innse hvor åpent det var, men det var aldri kjedelig å spille, skjønte kanskje etter hvert, fordi det var intenst, og ny måte å jobbe, å skjønne hvor fri man var i det, selv om man var fri innenfor visse rammer, som å prøve å være morsom, da faller det, men etter hvert følte jeg frihet i det, og det var gøy også over tid fordi det er et sted man eier selv, ikke bare en forestilling, men fysisk sted også.

Om forskjellen mellom *Mare* og *Vake* sier Kjersti:

Følelsen var minst like sterk når den først kom, men i *Vake* var man kanskje enda friere noe som gjorde at det var vanskeligere å leve seg inn i fiksjonen fordi man har ansvar for så mye, man må tenke og improvisere samtidig, mens i *Mare* var løpet lagt, du visste hva du skulle, og hva du skulle si. Det var en annen måte å leve seg inn i det på, mens *Vake* var mer, da måtte man bruke to hjernedeler mer aktivt samtidig, mer aktiv i regirollen selv. Når vi møttes dagen etter, spurte vi hverandre; hva gjorde du i natt? Oppdaterte hverandre. Men det føles også som en reise, men mer som en reise der vi møtes lenger ned i veien, men tar hver sin vei og møtes til middag. Hvor har du vært i dag? Mer en følelse av ansvar på egen hånd.

Kjersti sier at både i *Mare* og *Vake* var opplevelsen annerledes enn følelsen av å spille forestilling:

Sterk opplevelse for meg av å være i den verdenen, tenker ikke på den som forestilling, tenker på det som å ha vært i en alter-

nativ verden, parallelt univers, fordi fiksjonen blir så sterk, det må være på grunn av prosessen. Fiksjonen har ikke vært så sterk for meg tidligere i andre prosjekter, så det er det å være med på å bygge opp, man får intern humor, egne regler, man bygger et samfunn med andre regler og andre referanser. For eksempel i *Mare*, i dette samfunnet kan man gjøre narr av andre ting, som å spytte på folk som lager svartkeramikk (Kjersti viser her til intern humor og logikk som inngår i verdensbyggingen) og å bruke gamle grusomme humorlogikker fra middelalderen som å gjøre narr av blinde, for å trekke frem den eldgamle relasjonen mellom underholdning, humor og grusomhet, og stille spørsmål gjennom det. I denne verden går det an. Det blir sterkt når man får det under huden.<sup>85</sup>

I forhold til samhandlingen med deltagerne under *Vake*, sier Kjersti:

Når vi hadde for sterk agenda i forhold til deltagerne, funker det ikke like bra, men når vi ble gode og vi klarte å lytte til hva som skjedde og impulser som kom, så ble det magisk [...] Det må være plass til andres kreativitet. De vet jo ingenting, vi vet jo så mye. Vi vet så mye selv at vi antar de skjønner [...] Kjernen er inderligheten, å gå inn i det med inderlighet og insisterer på det, da kan man gjøre nærmest hva som helst fordi det tilhører den verden man er i.<sup>86</sup>

Oddgeir var med på en av vakene som deltager og kommenterer:

*Vake* var deilig å bli tatt med på reise jeg ikke visste noe om, skikkelig på reise, man fikk bli med, det er ganske sjeldent. Da var det viktig at det varte så lenge som det gjorde, alt fikk lov til å presenteres, komme inn, forandre seg til noe annet, noe annet kommer inn, og jeg sitter igjen med at jeg reiste ganske langt. Det varte 12 timer. Det var kjappe 12 timer.<sup>87</sup>

Jeg hadde samtaler med flere av deltagerne på *Vake* som stilte opp på det, og det avdekket hele spekteret av opplevelse fra «fikk ikke noe utav det» til «det var livsendrende», og det handler uansett til syvende og sist om å dyrke og utfordre even til å «stå i det» sammen, noe som kan være både vakkert og stygt, harmonisk og skjærende, kjedelig og heftig. Det krever mye av hver enkelt, både spiller og deltager, for å fortsette å stå i det, men vi kan havne i flyt,

plutselig, og være forbi den indre motstanden som unektelig vil oppstå i oss alle på ulike tidspunkt. Jeg velger å ikke gå dypt inn i samtalematerialet, selv om det er interessant i seg selv, og nøyer meg med å ha fått et innblikk i hvordan hendelsesforløpet kan virke og oppleves, på godt og ondt. Dette med å insistere på å være i samme situasjon til noe dukker opp fra det som oppleves ukjent for oss og skjer mellom oss, er en verdi i seg selv.

Coué skapte rom for å forsterke tillit og tro, fordi det ville gjøre det lettere for pasientene å hele seg selv gjennom sitt underbevisste.<sup>88</sup> Coué mente selv at han aldri hadde helet noen, men at han hadde lært pasienter å hele seg selv gjennom suggesjon og autosuggesjon. Autosuggesjon er avhengig av samstemmighet med noe pasienten egentlig vil, og arbeidet med det vil kunne forsterke genuine ønsker som allerede er der i større eller mindre grad, ved å først ta bort motforestillingene. Han noterer seg også til trosforsterkende effekter ved bruk av terapi i grupper. Baudouin skriver «The public on which Coué acts by suggestion is a public on which suggestion has already been at work»<sup>89</sup> Ved å gjøre øvelsene til kollektive hendelser mente han at det ville oppstå kollektiv tro på at behandlingsformen fungerer. Pasientene kommer sammen og bevitner behandling og progresjon hos hverandre, som gjør det enda lettere å arbeide videre med den enkelte. Kollektiv opplevelse av fremskritt forsterker den helende, terapeutiske effekten på fysiske og psykiske plager. Denne styrken i tillit og tro kan overføres til kunstneriske prosesser.

Jeg bruker ofte hytteturer og reiser og utflukter som leddi prosessene, fordi det fjerner oss fra hverdagen og dermed åpner for en kontinuerlig skapelse. Det kan få andre typer dynamikker til å oppstå og andre former for samvær og meningsskapende aktivitet, og gjør at ting begynner å komme spontant på uventede tidspunkt og måter. Og det vil jeg sette i gang i alle. Alt som skjer i prosessen, uavhengig av om vi er på jobb i det tidsrom som er avsatt eller ei, er materiale. Det er ikke bare i prøverommet det skjer. Når prosessen først er satt i gang, er den kontinuerlig. Ja, det gjelder sikkert for all skapende virksomhet. Det er en forutsetning i disse prosessene å akseptere at om noe fremstår som viktig, er det viktig. Det er en leveregel for prosess som har vært med meg lenge, siden Sons of Liberty- dagene. Der vi også kom opp med andre hovedregler som å ikke bli sittende og stirre inn i en mørk vegg om en står fast: gå og gjør noe annet og overraskende, finn en vei inn uten at vi merker

85 Personlig kommunikasjon, samtale med Kjersti Aas Stenby, 2019.

86 Personlig kommunikasjon, samtale med Kjersti Aas Stenby, 2019.

87 Personlig kommunikasjon, samtale med Oddgeir Thune, 2019.

88 Charles Baudouin, *Suggestion and autosuggestion: a psychological and pedagogical study based upon the investigations made by the New Nancy School*, overs. Eden Paul og Cedar Paul (London: Routledge, 2015), 220.

89 Ibid.

det. Vi brukte mye tid sammen og opplevde alt mulig sammen både i livet og kunsten, og denne måten å være sammen på, er noe jeg har ønsket å gjenskape. Det vi gjør sammen, blir en del av våre liv. Det handler om å skape noe vi behøver, noe vi trenger for å leve ut de deler av våre liv som tilhører de verdener som oppstår.

Både det å bruke tid sammen og å utvikle sjargong og en letthet i gruppedynamikken styrker det vi forsøker gjøre.

Jeg tenker at tro har et element av lek uavhengig av alvorsgraden eller hvor sterkt det påvirker virkelige hendelser utover kombinasjonen lek/tro.

Interessant nok refererer Boudouin også til viktigheten av å kunne akseptere det som oppstår, når han i *Suggestion et autosuggestion*<sup>90</sup> snakker om de mennesketyper hypnose ikke vil virke på, og at det ikke virker når en ikke har evnen til å slippe skepsis og tillate seg midlertidig å tro.

Jeg kom over en bok under stipendiatperioden om et prosjekt som lander midt mellom det pragmatiske og det mystiske og er et bindeledd som forklarer godt det landskapet jeg befinner meg i kunstnerisk. *Conjuring up Philip* beskriver en gruppe vanlige mennesker i en forening for paranormal forskning i Canada som bestemmer seg for å se om de ved hjelp av mediumistiske seanser kan få kontakt med en tankeform. Det vil si, de går inn for å sammen skape en fiktiv karakter som de utarbeider i detalj. Snarene enn å få kontakt med ånder, søker de å skape og kontakte det de håper vil kunne manifestere seg gjennom deres felles innsats, en fysisk materialisert tankeform i form av en ånd. De hadde utviklet et mål som ble forstått og gjenkjent av alle. De gikk inn for å sette seg inn i og forestille seg en fiktive karakters liv og utseende i detalj slik at alle hadde samme likedannde bilde av ham, og ga ham navnet Philip.

De møtes jevnlig hver uke, og det første året de møtes, får de ingen effekt annet enn at de utvikler rapport, dyp samforståelse, og knytting av sterke bånd i gruppen.<sup>91</sup> Så kommer de over en viktoriansk mal for seanser som noen forskere før dem hadde brukt for å undersøke lignende fenomen. I denne protokollen kommer det frem at en følelse av letthet og munterhet og spøkefullhet må etableres ved å fortelle vitser og synge for å få noe til å skje. Altså en tilstand av flyt. Og dette gir veldig gjenklang i det jeg selv opplever i skapende prosess, for å få noe til å oppstå som etter hvert får eget liv og begynner å kommunisere tilbake, som en

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Gjennom det første året bygde de et felles bilde av personligheten de forsøkte å fokusere, samtidig som de hadde utviklet dype sosiale bånd, vennskap og fortrolighet, og evnen til å slappe av fullstendig i hverandres nærvær.

tankeform eller en kollektiv tankeform. I følge *Conjuring up Phillip* beskriver Colin Brookes-Smith at man må arbeide i en atmosfære av forhøyet forventning (heightened expectancy),<sup>92</sup> altså tro på at fenomener kan produseres og forventningen om dem, og at det ikke må uttrykkes verken overraskelse eller forbløffelse i det de oppstår. Det er tydelig at tro er et verktøy også her, eller kanskje snarere aksept. Den avslappede atmosfæren à la viktorianske seanser hjelper til med å komme vekk fra en skeptisk over til en aksepterende holdning. Å uttrykke vantro, skepsis eller forbløffelse i det paranormale fenomener oppstår, ser ut til å hindre eller stoppe denne typen fenomen.

Når gruppen følger denne strategien, begynner ting å skje. De forestiller seg at Philip kommuniserer med dem gjennom et bord. Bordet de bruker som kommunikasjonsmiddel med «ånden» eller tankeformen, begynner å banke og levitere og flytte seg. Alt dette er dokumentert.<sup>93</sup> Så her kan man enten avfeie eller bli nysgjerrig. Jeg har aldri opplevd at scenografien har løftet seg av seg selv, men jeg har opplevd at verket som tankeform plutselig begynner å fremtre som uavhengig av sine skapere, og at dette knekkpunktet er velkjent for skapende kunstnere uavhengig av hvor tydelig—eller fysisk—det kommuniserer. Jeg kjenner igjen følelsen av at noe trer frem med egen vilje og fokuseres gjennom en kollektiv prosess. Arbeidet med gruppedynamikk som premiss for effekten de søker, er også noe som jeg gjenkjenner. Det var viktig at alle medlemmene av *Conjuring up Philip*-gruppa kom overens, og de var enige om at individuelle gnisninger eller samarbeidsproblemer måtte vike eller løses til fordel for gruppedynamikken de opplevde som viktig for at resultatene skulle kunne produseres. Phillip-gruppen la merke til at bordet som var Philips talerør, hadde humor og skiftet meninger om for eksempel røyking, alt ettersom gruppens sammensetning endret seg, så når ikkerøykieren var borte, var Philip mer positivt innstilt til røyking. Philip var også spesielt begeistret for den personen hele gruppen likte veldig godt.

<sup>92</sup> I.M. Owen og M. Sparrow, *Conjuring Up Philip: An Adventure in Psychokinesis* (New York: Pocket Books, 1976), 75. The Society of Physical Research i Toronto som i 1973 bestemte seg for å forske på dette fenomenet ved å se om de sammen kunne skape seg en ånd som ville produsere svar tilbake til dem i form av fysiske fenomener.

<sup>93</sup> Det endte med at denne gruppen produserte fysiske bankefenomen og levitering og bevegelse av bordet de var samlet rundt. De klarte altså å produsere psykokinetske fenomen, bevitnet av flere på ulike tidspunkt og dokumentert i fullt lys på film, video og lydopptak. Men det de virkelig hadde håpet på, var muligheten til å produsere tankeformer eller enda sjeldnere fenomener som et håndgripelig vesen som også kunne bevitnes av folk utenfor gruppa. Men de lyktes kun med levitasjon av bord og banking.

Psykokinetiske fenomen ser ut til å være egenskaper som nesten alle kan utvikle. Det handler om mental disposisjon for det. Tvil og mistenksomhet hindrer produksjonen av fenomenet, mens tro og forventning styrker det. Dermed går mye av arbeidet ut på å være åpen for at noe skal kunne skje, men også å minske anspenhet og stress, dyrke tillit til og forståelse for hverandre og samtidig opprettholde en forhøyet forventning.<sup>94</sup> De hadde en klar felles ide om den de søkte å materialisere. Den sinnstilstand de forsøkte å oppnå for å produsere fenomener, var en psykologisk evne som handler om evnen til å slappe av, sette oppgaven til side, og håpe på at når man kommer til rett nivå av avslapning, vil fenomenene oppstå, altså slippe oppgaven bevisst og la det komme: «[...] many people with psychic abilities [...] have indicated that with continual practice they can recognize when they have aquired the particular “mind feeling” that will produce the desired results»<sup>95</sup> Når Philip-gjengen forsøker å beskrive sinnstilstanden som krevdes, blir essensen at man ikke skal konsentrere seg for hardt, men åpne for å la ting strømme gjennom.<sup>96</sup> Dette er grunnleggende tekniske prinsipp i magiske, skapende og utøvende retninger og kan egentlig oppsummeres med begrepet *sleight-of-mind*, som jeg har referert til tidligere. Det er også effektivt i skapende prosesser å legge intrikate og detaljerte planer som man siden trykker ned i det underbevisste. Jeg bruker også humor som en måte å komme dypere, via en følelse av letthet og flyt. Phillip-gruppen fant at bare når man virkelig mente det, kunne ting skje, og at det krevdes en stor grad av drama og humor, spøkefullhet, munter disposisjon og en viss grad av rollespill.

Det ble også tydelig at seansene hadde terapeutisk effekt, og at behovet for dem var lavt når alle hadde ting på stell: «The tensions and stresses probably responsible for a great deal of the raps and movements were not consciously apparent to the members of the group. They only manifested themselves as a shared experience».<sup>97</sup>

De prøvde å finne ut hvordan de kunne skape en gruppesituasjon der den oppdiktete åndekaraktren kunne seg som hallusinasjon, effekt eller fenomen. Ikke ulikt enn prosess som handler om å skape et verk for scene fra grunnen av. De lærte teknikker å stilne det bevisste sinnet slik at energiene og kreftene i det ubevisste sinnet kunne slippes løs og stå fritt til å la annen stimuli enn den normale komme gjennom,<sup>98</sup> og forsøkte trene opp telepatiske evner med en form sensitivitetstrening i gruppesammenheng.

94 Owen og Sparrow, *Conjuring Up Philip*, 22.

95 Ibid., 81.

96 Ibid., 79.

97 Ibid., 97.

98 Ibid., 7.

Malekin og Yarrow skriver i *Consciousness, literature and theatre*<sup>99</sup> at å smelte sammen med andres bevissthet i en større helhet i identifikasjon med en større gruppe mennesker, kan lede til antipati mot andre grupper. Det er riktig at det karnevaleske og følelsen av *communitas* har et farlig potensiale. Alt kan brukes negativt, det finnes såkalt svart og hvit magi, og den emosjonelle sammensmeltning eller individets identifikasjon med en større helhet kan like gjerne få grusomme resultater, etter som det handler om å gi seg over i «vill overgivelse» (frenzied or entranced abandon)<sup>100</sup> til en manipulasjon av virkeligheten.

I boken *Egregores—the occult entities that watch over human entities* av Mark Stavish,<sup>101</sup> beskrives egregor som en fremmant tankeform eller enhet skapt av vilje, følelse, tanke som gjerne er kollektiv og kan være alt fra nasjonalånden i et land til en tankeform som våker over en gruppe. Egregorer skapes, eller skaper seg selv, gjennom folks ubevisste samhandlinger og manipulasjon av energi for spiritielt eller materielt resultat. James Wasserman skriver i forordet at det ikke er noe nytt fenomen, men at det er et sjeldent forstått fenomen.<sup>102</sup> Ordet er gresk, skriver han, og kommer fra *égrégoros* som betyr «wakeful» eller «watcher». Noe som våker. Og som defineres som en autonom psykisk enhet (entity) som består av og påvirker tankene til en gruppe mennesker. Om man graver dypere i de okkulte tradisjonene, er det også «home of conduits for a specific psychic intelligence of a nonhuman nature connecting invisible dimensions with the material world in which we live», skriver Wasserman.<sup>103</sup> Som immateriell enhet våker egregoren over jordiske hendelser eller en gruppe mennesker (et kollektiv) og mates og styrkes av tro, ritual og offerhandlinger. Om den blir tilstrekkelig styrket av menneskenes handlinger rettet mot den, vil den kunne få eget liv og fremstå som uavhengig som en gud, engel eller daimon,<sup>104</sup> og de ble flittig opprettet som overvåkere over byer og til og med imperier. En egregor er altså den psykiske og astrale entiteten til en gruppe «[...] all members of the group, a family, a club, a political party, a religion, or even a country, physically included in the egregore or the organization to which they belong [...] Therefore each individual who is involved in a group receives the influences of the egregore, the astral counterpart of the group, in his psyche».<sup>105</sup>

99 Malekin og Yarrow, *Consciousness, literature and theatre*, 19.

100 Ibid.

101 Mark Stavish, *Egregores: The Occult Entities That Watch over Human Destiny* (New York: Inner Traditions, 2018).

102 Ibid., 1.

103 Ibid., 3.

104 Ibid., 5.

105 Ibid., 7-8.

Boken er negativ til den konstante, gjerne ubevisste, påvirkningen av alle mulige kollektive tankeformer som vi tilhører og dermed mater og mates av. Han oppfordrer til bevisstgjøring om fenomenet slik at man kan velge i større grad hva man gir energi til. Jeg søker på min side å skape kollektive tankeformer, som vil bli en del av deltagernes liv og væremåte og bety noe utover det rent profesjonelle og bli «folkets andre liv» på den måten som jeg forstår det konseptet. Jeg ser dem som utvidende, potensielt formative og positive, selv om man kan ha en ambivalent opplevelse av dem.

For Madalena var det for eksempel et annet forhold til *Mare* som føltes mer fremmed i og med at hun kom sent inn i prosessen, hun sier:

Et eller annet med at det var vanskeligere, jeg følte ikke jeg hadde oversikt over forestillingen på den måten at man vet hvor man kan tøye eller dra på, mer herre over den. men jeg følte meg lite herre over den, at jeg bare måtte møte opp og se. [...] Å spille det føltes ut som om forestillingen var en ting, husker jeg snakket med Christian om det, en ting som på en måte lå der inne på scenen på dagtid, og så skulle vi gå inn i den, vi måtte prøve være med i den, og det var både fint og vanskeligere å forberede seg til enn til andre ting jeg har vært med på.

På spørsmål om hva hun mener med at den var i rommet, sier Madalena:

Den var en størrelse for seg selv [...] den eksisterte på en måte uavhengig av oss, selv når vi ikke var der og drev og spilte teater på en måte, litt sånn [...] Det var skummelt å ikke ha kontrollen over det. Det handlet litt om min inngang i det baklengs inn i fuglekassa, så det var min egen opplevelse, men jeg føler ofte jeg har det sånn, men innbiller meg at det var mer sånn nå. Det var skremmende. Men også frigjørende. Om jeg følte jeg kunne slippe kontrollen, føltes det godt at det ikke var opp til meg på en måte. Men skremmende og.<sup>106</sup>

Det jeg her skriver om, handler ikke om å forvri objektiv virkelighet, men å åpne opp for at disse måtene å tenke på, kan løpe parallelt og bli verdifulle verktøy. Å få en kroppslig og sosial erfaring av andre typer tilstander og måter å orientere seg i virke-

ligheten på som kan være like ektefølte på andre plan, er noe som mange av essayene i samlingen *Daimonic Imagination* stemmer i, et: «[...] call for the return of the *metaphoric* or *symbolic* to create a paradigm-shift away from the deadening literalism of our modern age».<sup>107</sup>

Wilson hevder at kjedsomhet skapes av å være avsondret fra mening.<sup>108</sup> Dette er noe jeg har tenkt mye på selv også. Alt vibrerer og kommuniserer mening i informasjonstetthet vi ikke alltid vet hvordan vi skal pakke ut, forstå, reagere på eller bruke. Og når man stenger av den gylne muligheten til å gå i dialog med alle menings-skapende evner gjennom egen forestillingsverden og skikkelser man oppfatter der, som fylgja, kraftdyr, skogsrå, gardvor, vetter og egne skapelser, havner man kanskje lettere i den ensomheten som er så epidemisk i det moderne samfunnet. Men når man åpner for å lytte og gå i dialog med det man finner, da er en aldri alene.

Jeg går tilbake mot en forståelse av jeg et som kanskje var mer til stede før, da man bl.a. hadde følgesvenner som fylgja i norrøn tid og daeimon i antikkens Hellas, og alle mulige andre både gode og dårlige relasjoner med den usynlige verdenen. Folk kunne plagges av demoner, men også gå i forbund med dem gjennom visse handlinger. Middelalderske grimoarer er oversikter over demoner og hvordan påkalle dem og kontrollere dem til ulikt bruk. Det vil alltid være en risiko for tap av kontroll. Muligheten til å inngå i relasjoner til den usynlige verden og få hjelp og veiledning derfra, finner man i alle kulturer. Interessant nok også i visse deler av psykoterapi som i *Taming your gremlin*<sup>109</sup> der man skal identifisere og personifisere ulike stemmer i seg selv (på forhånd mer eller mindre bevisste) for å kunne forholde seg til, gjenkjenne hvem som snakker i en til enhver tid, og gå i dialog.

I Matt Cardins essay *In Search of Higher Intelligence: The Daimonic Muse(s) of Crowley, Leary, & Robert Anton Wilson*,<sup>110</sup> skriver han om hvordan kreative mennesker benytter seg av denne typen kommunikasjon. Kreative mennesker setter sin lit til sin(e) Muse(r), mener han, og interagerer med dem på ulike måter. Alle magiske systemer har sin versjon av åndehjelpere og gudeformer. «Adepts traffic with egregores, demons and HGAs. Christianity knows

<sup>107</sup> *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*, red. Angela Voss og William Rowlandson (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013).

<sup>108</sup> Wilson, *The Occult*.

<sup>109</sup> Rick Carson, *Taming Your Gremlin: A Surprisingly Simple Method for Getting Out of Your Own Way* (New York: HarperCollins, 1983). Rick Carson er psykoterapeut og grunnlegger av The Gremlin-Taming Institute.

<sup>110</sup> Cardin. Matt, «In search of higher intelligence: The daimonic muse(s) of Aleister Crowley, Timothy Leary, and Robert Anton Wilson,» i *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*, red. Angela Voss (Cambridge Scholars Publishing, 2013).

the phenomenon as the Holy Spirit», skriver Stephen Trujillo i en anmeldelse.<sup>111</sup> Cardin undersøker kreativ praksis som et følt engasjement med en enhet (entity) eller intelligens som er separat fra egoet. Trujillo viser at Cardin forsterker et syn på Musen som noe utenfor en selv, noe autonomt, noe tenkende (sentient) som ikke er oss selv. Trujillo mener at Cardin ved å destillere fenomenet slik, ikke tar skikkelig høyde for menneskelig interaksjon med Musen som de fleste utøvere og kunstnere, magikere og sjamaner samarbeider med. «I argue that deliberately personifying one's creativity in the mode of the classical muse, daimon, or genius is a particularly effective tactic not only for enhancing creativity but for discovering an organic life direction, vocation, or calling».<sup>112</sup>

Cardin spør seg om Muse er noe separat eller metaforer for det underbevisste sinnet? Han kommer frem til at det grunnleggende poenget må være at det ikke har noe å si om man går for den overnaturlige eller den psykologiske forklaringen, fordi sluttresultatene er de samme. De to modellene kan sameksistere, og er ikke nødvendigvis i konflikt «[...] it definitely means a sense of something impinging on or communicating with our conscious self "from the outside" or perhaps from the deep inside, which experientially amounts to the same thing». Fenomenet som kalles med ulike ord, kan sees som manifestasjoner av det samme og både være autonomt og projeksjon, men vi skaper og opplever subjektivt. Cardin vektlegger at denne typen episodisk kommunikasjon med noe som blant annet kan kalles Muse, daemon og geni (genius) går gjennom historien, og kan skje hvem som helst. Selv om det ikke nødvendigvis involverer hørbare stemmer og telepatisk overføring og slike voldsomme ting. «The really electrifying jolt comes when we realize, as our three present case subjects all did, that such impinging and communicating is always happening, regardless of whether or not we are consciously aware of it, as a constant psychic undercurrent. If we are skilled and sensitive enough to tune in and hear it, the rewards in terms of creative vibrancy can be exquisite».<sup>113</sup>

I boka *Jung and the alchemical imagination*<sup>114</sup> tar Jeffrey Raff for seg arven etter Jung som åndelig tradisjon og ser i relasjon til indre alkymi den aktive forestillingsevnen som det største transforme-

rende og skapende verktøyet tilgjengelig for mennesket. Og at man gjennom dette kan skape og kontakte eller invitere inn enheter som man kan kommunisere med. «According to Jung's definition, spirit refers to the autonomous power to create and manipulate images. Every active imagination, then, is a direct experience of the spiritual power of the psyche».<sup>115</sup> Raff skriver at de enheter som kontaktes gjennom aktiv forestillingsevne oppleves som å komme fra en selv. Men Raff beskriver også fenomener som kjennes som om de kommer utenfra en selv, og at de oppleves som fysisk til stede i rommet, og der egoets oppmerksomhet fokuseres utover, ikke innover, og dette er noe han kaller psykoide<sup>116</sup> fenomener.

Opplevelsen av det psykoide kjennes mer virkelig og mindre forestilt, men fremdeles ikke som samme type virkelighet som den håndfaste verden. Raff trekker fram at sufumystikeren Ibn Arabi beskriver ulike nivåer av forestilte opplevelser (imaginal experiences) og skiller mellom hverdagsmenneskets «imaginal faculty»<sup>117</sup> og gnostikerens forestillingsevne, som vil produsere virkelige opplevelser og skapninger som eksisterer uavhengig, altså finnes i verden og ikke bare i sinnet. Hverdagsmennesket skaper på den andre siden bilder som bare har virkelighet i den personens forestillingsevne.

Raff deler inn aktiv forestillingsevne i sju stadier,<sup>118</sup> den første består av å forberede sinnet på å «enter imaginal space».<sup>119</sup> Det vil si at normal diskursiv tanke må stilne til fordel for en forventningsfull stillhet og ro. Når dette er gjort, inviteres det underbevisste til å kommunisere. Den figuren fra det underbevisste man inviterer, må man fortsette å fokusere på til den begynner å bevege seg uavhengig av bevisst vilje. Da begynner den tredje fasen som han kaller «unconscious activation»<sup>120</sup> der det underbevisste opptrer i en form som ego må svare på, og skaper «interaction».<sup>121</sup> I denne interaktive fasen foregår en dialog mellom ego og den underbevisste figuren der ego ikke kontrollerer, men må godta det som skjer. Siden er det en fase som han kaller refleksjon der man bevisst må tenke over hva som har skjedd intellektuelt og emosjonelt. I siste fase som han kaller løsning, vil spørsmålet eller intensjonen man startet med løses på en eller annen måte. Dette er et eksempel på hvordan man kan skape dialog.

111 Stephen Trujillo, «Revelation Revisited: Thelema, Robert Anton Wilson & Timothy Leary», *Samizdat* (1. mai 2019), <https://therealsamizdat.com/2019/01/05/revelation-revisited/>.

112 Matt, «In search of higher intelligence: The daimonic muse(s) of Aleister Crowley, Timothy Leary, and Robert Anton Wilson,» 276.

113 Ibid., 289.

114 Jeffrey Raff, *Jung and the Alchemical Imagination* (York Beach: Nicolas-Hays, 2000).

115 Ibid., 27.

116 Ibid., 29.

117 Ibid., 30.

118 Ibid., 32-38.

119 Ibid., 33.

120 Ibid., 34.

121 Ibid.

*Kaspar Hauser* (2017)









*Vake* (2019)







## Vevloddet

Man kan se selvet som et eksplodert kollektiv der det blir vanskelig eller til og med uvesentlig å vite hvor en selv slutter og andre begynner, både i det synlige og usynlige. Selv om den kunstneriske lederen er den som setter i gang i mine prosesser, former underveis, og leder og komponerer og skaper den endelige formen på bakgrunn av materialet som har oppstått fra det som lå til grunn for den kunstneriske prosessen, som involverer andre medvirkende og medskapende. Jeg blir en edderkopp i nettet i veven jeg vever. Og jeg lytter som en edderkopp i kontakt med edderkoppspinnet sitt. Vevingen er et premiss for den teaterskapende prosessen. Jeg slenger ut trådene i starten og samler dem mot slutten og vevingen er gjennomgående i hele prosessen. Komposisjonen søker å fastholde kvaliteten i det liminale fellesskapet, og gi grobunn for at det vil oppstå igjen gjennom verket.

Slikt arbeid kan ikke gjøres med distanse. Verken for meg selv eller i samarbeid og samvirking. Distanse, så som overdreven selvbevissthet eller ironisk distanse fungerer som en form for beskyttelse. Den skaper også usikkerhet og frykt i gruppedynamikk, noe som lukker mulighetsrom. Man må holde ut å være en narr, forberedt på å drite seg ut hele tiden, som en kvalitet og ikke beskytte seg ved å kommentere seg selv og andre på en reduserende måte. I stedet for å innskrenke mulighetsrommet, må vi forsøke å holde det åpent og la det som kommer, være egenartet og mystisk, og det er spesielt i det ubestemmelige materialet at jeg finner effektene og kvalitetene som jeg leter etter. Corny. Mysteriøst. Udefinertbart. Åpent. Inderlig. Der man ikke lenger vet om noe er bra eller dårlig, bare at det har kraft, effekt og affektiv vilje. Opplevelsen av ekstatiske og liminale felleskap endrer en person:

[...] whatever the outcome of this kind of experience and irrespective of whether it happens to be categorized as initiatory or heretical by different religious groupings, guided by their own (historically circumscribed) behavioural norms and values, it does seem to represent a move outside habitual control systems in physical behavior or in concepts of the self and its limitations. During the experience borderlines are shifted, liminality, in betweenness or fluidity of role identity come into play.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Peter Malekin og Ralph Yarow, *Consciousness, literature and theatre: theory and beyond* (Basingstoke: Macmillan, 1997), 13.

Det som både fascinerer og underholder meg, er frisoner av både magisk og karnevalesk art, der man ikke trenger å forholde seg til hverdagslivets regler. Det fins regler, men ikke de en kjenner til vanlig. Den du er i dette frirommet, vil ikke hjemsøke deg i livet. Et hemmelig samfunn. Et siderom. En subversiv og skapende dimensjon. En midlertidig opphevelse av hverdag som har kraft nok til å berøre publikum affektivt eller dra dem med inn i det rom som skapes på scenen gjennom spillernes forhold til verket og verket selv. Prosessen skaper verdener for liv, som rommes i verket når det er sluttkomponert.

Det er klart et stort ansvar å jobbe med praksiser som graver i enkeltmenneskets underbevissthet, og Coué advarer mot å gjøre noe som vil virke negativt eller føre til tvangsmessig oppførsel. De praksiser jeg har beskrevet, befatter seg på ulike måter med å endre historiene mennesker har om seg selv og deres plassering i virkeligheten. Det dette viser for meg er fortellingens (Malekin og Yarrow 1997b) kraft til å skape og endre oppførsel hos mennesker og dermed også kunstens superkraft som ligger i å vri perspektiv og åpne for ny forståelse, og hele tiden løse opp i former som stivner. Det er en nødvending motpol til kulturelle normer og tilbyr en dialog med det hverdagslige gjennom å leve ut alternativ som for det meste er uavhengig av markedskrefter og kan være med på å åpne nødvendige rom i en kultur. Selv det som blir gjemt under overflaten, informerer det ofte det større fellesskapet over tid fordi det påvirker og endrer individene som deltar i rom og handlinger utenfor hverdagen. Der har vi det karnevaleske tilsnittet som disse magiske praksisene kan være med på å skape. Tilstander av karnevaleske alternativ og frirom som kan reduseres til virkelighetsflukt, men også kan være arnesteder for sosiale endringer, spontane opprør, men også saktegående endringer av bevissthet og oppførsel. Og ikke å forglemmeforestillingsevnen, en uendelig kilde til inspirasjon og underholdning.

Det at mennesker har tilgang på å hele tiden bygge meningsfylte sammenhenger, kan slå ut på både heldige og uheldige måter for samfunn og individ. Jeg tenker at det er viktig at teateret er med og skaper disse meningsfylte sammenhengene nettopp så de følte effekter av mellommenneskelige rom som kan oppstå på denne måten, ikke blir ensbetydende med dogmatiske forklaringsmodeller. Og det er viktig at det sterke potensialet i temporære eller mer langvarige erfaringsbaserte meningsskapende fellesskap ikke blir det dogmatiskes enemerke. Det å fylles med lyst og mening i flokk gjør deg lett å fange fordi det har så stor kraft og er lystbetont

spennende. Teateret og karnevalet viser til den kollektive menings-skapingens flytende og formbare karakter og det sterke affektive potensial og evne til å skape byggverk av mening ut av løse lufta. Jeg har lagt merke til flere ganger at min bakgrunn som skaper og utøver gjør meg i stand til å tolke effekter jeg støter på i mer spirituelle sammenhenger på en mer pragmatisk måte fordi jeg vet, ofte i motsetning til de fleste andre deltagerne på ulike kurs, hva teater kan skape og hva slags mellommenneskelige rom og effekter som kan oppstå i prosesser, som er identiske med det retninger andre forklarer som kobling til en gudeverden eller ånde verden, uten å forminske verdien i noe av det. Her blir forklaringsmodellene for meg historier blant andre verdensforklarende historier, og i så måte har de kraft, men akseptere dem som forklaringer. Men jeg kan bruke effekten og de koblinger historiene gir, som verktøy.

Det er et paradoks i skuespilleryrket at skuespillerne ofte inngår bare som brikker i en helhet de ikke har verken kontroll eller eierskap i. At det ikke skal være relevant hva utøveren opplever i verket, som de tross alt skal bære og stå i, er et mysterium for meg. Jeg tror man med fordel kan stille spørsmål rundt hva teater er og kan være, og hva skuespillerens arbeid er i dette, hva gjør det med oss som spillere, og hva gjør det med publikum om det gjør noe med oss? Hva vekkes, hva settes i bevegelse. Hva er potensialet?

Kognitiv dissonans oppstår når skuespillere som har utdannet seg til å bli finstilte verktøy for lytting til både den virkelige situasjonen og den forestilte, når det de tar inn, ikke tas alvorlig, utover å få uttrykket til «å fungere». Jeg tror det fører til tap av mening og utmattelse, og at en større dialog må inn om man skal opprettholde driv, som også vil påvirke hvordan publikum responderer, og hvor aktuelt teater som form vil bli fremover. Uten å adressere denne typen kognitiv dissonans blir konsensus om hva som er «godt nok», så lenge det ytre uttrykket fungerer, vannmerket. Og når det av og til oppstår glitrende enkeltprestasjoner i et verk, betegnes de nesten som tilfeldige. Som jeg ser det, er disse øyeblikkene påkobling som oppstår ved at skuespilleren plutselig faktisk liker og til og med nyter, eller på annen måte får utbytte av, det hen gjør i det øyeblikket, men den kvaliteten forblir lokal og blir ikke overført til verket som helhet.

Påkobling er forbundet med investering. Teaterskaper Tim Etchells<sup>2</sup> skriver om arbeidet med gruppa Forced Entertainment i boka *Certain Fragments*: «Investment is what happens when the performers before us seem bound up unspeakably with what

2 Tim Etchells (1962-), engelsk forfatter, dramatiker, regissør og kunstner; best kjent for sitt arbeid som kunstnerisk leder for den engelske teatergruppen Forced Entertainment.

they're doing—it seems to matter to them, it appears to hurt them or threatens to pleasure them, it seems to touch them, in some quiet and terrible way. Investment is the bottom line—without it nothing matters, and we don't see half enough of it.”<sup>3</sup> Etchells fortsetter:

Thinking of investment we ask: when this performance finishes will it matter? Where will it matter? Will the performers carry this with them tomorrow? In their sleep? In their psyche? Does this action, this performance, contain these people (and me) in some strange and perhaps unspeakable way? I ask of each performance: Will I carry this event with me tomorrow? Will it haunt me? Will it change you, will it change me, will it change things? If not it was a waste of time.<sup>4</sup>

Om verket skal få liv og driv, og ikke bli et vakkert hus med ingen hjemme krever det investering fra alle medvirkende og spesielt utøverne i utførelsen av verket. Jeg mener påkobling må tilrettelegges for også rent praktisk. Dersom skuespillerne både spiller på kveldstid og har prøver dagtid, er det en form for rovdrift som vil bli utmattende over tid for de aller fleste, og vil hindre dem i å kunne investere nok i en nyskapende prosess. Derfor er det noe jeg forsøker å tilrettelegge for, at de jeg jobber med faktisk har denne muligheten til å koble seg på, rent praktisk i utgangspunktet. Og da kommer vi tilbake til dette med skjermede rom også, og det er ulikt for ulike uttrykk og prosesser i hvilken grad det trengs, men det må finnes en lydhørhet for det i alle ledd. Selvredigering er drepene i en kreativ prosess, og dersom det skal være plass til å være feil eller ta feil, er det mye mer sannsynlig at dette vil dukke opp i et rom som skjermes. Da vil det være større sjanse for å ikke bare gjenta seg selv, trekke seg tilbake til det en kan fra før, men å overraske både en selv og hverandre ved å tåle det som dukker opp gjennom prosessen. Det får frem andre kvaliteter når en reiser inn i det ukjente på denne måten, sammen, med stor grad av tillit og tåleevne for det ukjente og det usikre.

Det er også et viktig poeng som korresponderes med magiske tradisjoners taushetskulturer. Å ikke ville gi innsyn til alle tidspunkt i en prosess, er et verktøy for å la det skjermede få tid og rom til å vokse seg sterkt nok til å tåle utsideblikket og samtidig beholde sin egenart, sine ubestemmelige kvaliteter. Det gjelder også for kunstnerisk forskning, og for meg har det vært

et tankekors at jeg skriver om egne prosesser på en måte som er stikk i strid med mine prinsipper og lyster—og blir psykosomatisk som jeg er, direkte ødeleggende. Det er ikke så rart, med tanke på at jeg har brukt hele min karriere og liv på å stake ut egne veier og lytte til lyst og vilje, at kroppen som er instrument og verktøy, kollapser i møtet med en akademisk struktur som jeg verken forstår fullt ut eller egentlig behøver i det kunstneriske arbeidet. Den motstanden som oppstår, burde tas alvorlig som verktøy mer enn nykker eller problematisk oppførsel i forhold til kriterier og normer i stipendprogrammet, og jeg vet dette er en diskusjon som har pågått lenge i skjæringspunktet mellom det akademiske og det kunstneriske.

Det å åpne for å tilbringe tid i samme rom dedikert til at noe vil kunne oppstå og stole på det, kan lede til «magiske» opplevelser i ordets alle betydninger. Jeg har mange erfaringer og eksempler fra workshoper, camps, og sammenhenger jeg har vært deltager i, i tillegg til min egen praksis, som gir gjenklang på ulike måter, og som opererer på hele spekteret fra lederløst og uspesifisert til konkret og ledet. Men dedikasjon er et nøkkelord for dem alle, og å stå i det, og å stole på at noe vil vokse frem, fordi noe alltid vil tvinge seg frem forbi indre motstand når man åpner for det, eller bare insisterer på å være i samme tid og rom til det skjer. Det er verken behagelig eller lett, men det er forløsende og stort og intenst når motstanden slipper, og man havner i flyt. Man har da gjennomlevd noe. Det er prøvelser mer enn øvelser, og det er en viktig verdi og en viktig forskjell jeg har med meg inn i teateret. Verket skal også være en prøvelse både for de som er i det og de som betrakter eller deltar.

Det kunstneriske frirommet jeg peker mot og som må tilrettelegges for, kan oppsummeres som at «du spiser kylling på en helt annen måte når du er hjemme alene», og må baseres på tillit både fra spillested og tilskuddsorganer. Det er et fysisk og mentalt rom som må skapes aktivt for hver prosess. Jeg har merket meg at i forhold til Kulturrådet har det de siste årene sneket seg inn noen krav til selvrappotering og samsvar med opprinnelig søknad, som ikke hører hjemme i et tillitsbasert forhold, og som jeg observerer kan skape frykt, spesielt blant yngre kunstnere. Det er ikke som jeg ser det, i tråd med kunstnerisk frihet. Denne kunstneriske friheten overstyres også på de store institusjonene til en viss grad fordi det følger noen krav til publikumstall og antall forestillinger med pengene, som ikke er satt av kunstneriske hensyn.

Jeg mener en større grad av frihet er på sin plass for å gi pusterom

3 Tim Etchells, *Certain Fragments: Contemporary performance and Forced Entertainment* (Bury St. Edmunds, Suffolk: Routledge, 2003), 48.

4 Ibid, 49.

til teatrene. Det er ikke billettinntekter som er hovedinntektskilden til teater, som i utgangspunktet har noen begrensninger på hvor mange mennesker det kan selges til om gangen, og det mener jeg kan sees som en kvalitet og ikke en hemsko, og det burde egentlig kunne tilrettelegges for å ta mer radikale valg. Jeg mener at den kunstneriske friheten burde dyrkes og rettes mot å forestille seg nye tanker om hva teater har vært, og hva det kan være, hvilken funksjon det kan ha i et samfunn og i enkeltmenneskers liv. Jeg tror det vil bidra til å gjøre teateret aktuelt. I en verden som flommer over av historier som krever all vår tid, må man kunne stille spørsmålet: hvorfor oppsøkes teateret? Vi er et annet sted i vår kultur nå enn vi var før boktrykkerkunsten og massemediene. Nå som kunstneriske og narrative virkemidler i økende grad brukes for å fore en *attention economy*<sup>5</sup> og skape hekt, trengs disse motpolene som teateret kan være, som steder der du ikke får det du vil, men det du ikke visste at du ville ha, og som ikke går av veien for å utfordre publikums indre motstand (og hang til det lettspiste) til fordel for verket. Det er en lavere terskel for å ligge på sofaen og se på Netflix enn det er å komme seg ut på et arrangement, men å gå ut til et sted der det finnes andre som lever, vil unektelig gi noe helt annet og noe som inngår i ens liv på en måte som skjerm aldri vil kunne. En bevegelse mot det karnevaleske, det frie, det ville. Og man kan si hva man vil om kunsten, men at kunstnere vel vitende eller uvitende forvalter et viktig subversivt frirom i et samfunn, det er det ingen tvil om. Og dette rommet blir bare viktigere og viktigere. Å kunne se for seg ting på nytt.

Dette er refleksjoner rundt en del av mitt arbeid, ikke helheten, og det er mange andre retninger og effekter som interesserer meg i teaterskapende praksis, men det er altså disse spesifikke effektene jeg har valgt å fokusere på i denne refleksjonen. Dette er ikke en avsluttet metode, men en som fortsetter å være i prosess. Det er mer innblikk enn konklusjon jeg har søkt i denne refleksjonen. Jeg har ikke kommunisert direkte de tingene jeg skriver om i denne refleksjonen, verken til medvirkende eller til utøverne, for det har ikke vært behov for det, holdninger skinner gjennom av seg selv i handling og retning. Dermed bryter jeg i refleksjonen taushetskulturen i forhold til egen praksis, og det er ubehagelig, men kanskje kan det være nyttig for andre. Dette er et paradoks

5 Shirley Li, «How Leisure Time Became Work: The rise of the attention economy has accelerated our habit of engaging with our hobbies in a data-driven way.», (2021), <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/12/americans-tv-watching-job/620862/>. Attention economy er en inngang til forvaltning og formidling av informasjon som behandler menneskets oppmerksomhet som en begrenset ressurs, der det viktigste som jeg forstår det, blir å fange oppmerksomhet.

og et problem i kunstnerisk forskning, og ikke egentlig forenelig med min praksis. Jeg tenker kunstnerisk forskning er positivt for kunnskapsproduksjon, men ikke nødvendigvis for kunstnerskap.

Prosessene med refleksjonen har vært full av motstand og på mange måter føles det som om den har forsøkt å drepe meg. Jeg håper på å kunne leve og virke videre i de liminale felleskapene, og at denne refleksjonens utbredte innvoller ikke vil umuliggjøre eller vanskeliggjøre arbeidet med dette i fremtiden, men som snarere vill åpne opp for og skape nye muligheter, forbindelser og innsikter og være en positiv kraft for det videre arbeidet.

Jeg kan velge å se bevegelsen fra kjernekraft i Sons of Liberty, til å utvide og arbeide med flere, som i PONR-banden, og etter det i ulike skiftende konstellasjoner som i *Mare*, og så med vilt fremmede deltagere i *Vake*, og til slutt også denne delingen av praksis gjennom refleksjonen, som oppleves litt uorganisk og brutal for min del, men sett som bevegelse leder den kanskje bare naturlig videre fra utgangspunktet; som var ønsket om å finne strategier for å åpne opp og inkludere og dele praksisen med flere.

Jeg drives som kunster av inspirasjon og lyst, og i denne refleksjonen har jeg vært drevet av en følelse av tvang koblet med en intens indre motstand mot å åpne opp, selv om det er implisitt som krav i refleksjonen fra programmets side. Jeg er glad for å ha blitt pushet til å skrive det ned og til å ha gått så langt ned i det for min egen del, men anerkjenner hva det gjør med meg å skulle legge det frem åpent, og det må jeg lytte til. Jeg har tvunget gjennom denne refleksjonen på bekostning av lyttingen. Det er jo i beste fall komisk.

Som Emma Goldman<sup>6</sup> så berømmelig svarte da hun fikk reprimande for å danset på en fest i New York fordi det ikke sømnet seg for en fremadstormende kraft i anarkist bevegelsen å danse frivolt, “I did not believe that a Cause which stood for a beautiful ideal, for anarchism, for release and freedom from convention and prejudice, should demand the denial of life and joy. I insisted that our Cause could not expect me to become a nun and that the movement would not be turned into a cloister. If it meant that, I did not want it.”<sup>7</sup> eller som forkortelsen av utsagnet har blitt stående: “If I can’t dance to it, it’s not my revolution.”

Det jeg leter etter, oppretter og oppsøker er intensivert forhøyet virkelighet, ekstatisk fellesskap, å leve andre liv gjennom teateret, og bygger på min besettelse med å skape slike andre virkeligheter. Det er behovet som står sentralt, og når jeg sier jeg leter

6 Emma Goldman (1869-1940), russisk-amerikansk aktivist, og forkjemper for kvinners seksuelle og reproduktive rettigheter.

7 Emma Goldman, *Living My Life* (New York: Knopf), 56.



etter medvirkende med lignende behov, er det dette jeg mener. Det å lete etter medvirkende med samme behov gjør også at det trekker i samme retning, og utfordrer og styrker verket og de kvaliteter jeg håper vil oppstå. Teknikker og metoder som åpner for å forholde seg til andre måter å være og virke i verden på, er en god måte å kontakte historier og mytologisk materiale på i kontekst av fiksjonen som er grunnlag for verdensskapelse.

En ting er å ha sammenfallende interesser og behov som samvirker gjennom vilje og kjærlighet, en annen er å lykkes i å tilrettelegge for *communitas* og påkobling i verdensskapning, som tillater materiale og kommunikasjon å komme gjennom kropp og sinn i et fellesskap, og en tredje er å forvalte det som kommer og få det til å fungere kunstnerisk.

Det er de esoteriske kvalitetene og effektene i teateret eller kraften som kan skapes, rettes og oppstå gjennom teaterskapende praksis og utøvende virksomhet som alltid har tiltalt meg og som jeg har forfulgt, og som er et underliggende premiss som selve livet i teateret og i materialet det skapes av og oppstår gjennom. Esoteriske og okkulte praksiser, selv om de kan ha ulike mål og bruksområder, inngår i mitt kunstneriske arbeid. I mitt scenekunstarbeid bruker jeg så klart mange andre innfallsvinkler og teatertekniske strategier, og det magiske i seg selv har også andre effekter og bruksområder i prosessen og verket, men jeg går ikke inn på dem i denne refleksjonen da jeg har fokusert på hvordan påkobling i forhold til *communitas* og verdensskapning i prosessen skaper påkobling til verket og utøvelsen av verket, som er bærekraftig selv i gjentagelsen av verket, og skaper intensivt scenisk nærvær.

Det jeg viser til i refleksjonen er nødvendigvis erfaringsbasert. Jeg gjenkjenner og respekterer at ikke alle, verken utøvende eller skapende kunstnere, kan kjenne seg igjen i det jeg beskriver i denne refleksjonen, enten fordi de aldri har tenkt over det, eller fordi de fokuserer sitt kunstnerskap mot helt andre lag av verk, det kan være overflaten i det visuelle uttrykket, rent konseptuelt. Ikke alle har interesse for verkets indre liv, men potensialet er der, og blir spesielt tydelig i det utøvende.

Min overbevisning er at mennesker har behov for tilhørighet, hjernen vår er innstilt på det, og vi trakter etter opplevelsen av mening. Det meningsproduserende i menneskelige fellesskap, og i individ, er noe som kan tas vare på og oppmuntres i større grad, på den måten at det er den enkeltes skaperkraft og evne til påkobling som oppmuntres, samtidig som man fremmer kritisk

tenkning og evne til å se hva de ulike tankestrukturer i ens liv er, hva de vil, hvor de kommer fra. Og nettopp gjøre virkelighetsdrende lekenhet til en del av hverdagen, ikke forvise den til rom dit kognitiv dissonans ikke når. Gjennom å skape opplevelser for oss selv og andre, ikke som en adskilt del, men som en naturlig del av våre samfunn, og ved å anerkjenne lekens sterke og virkelige påkoblende, meningssskapende og relasjonelle kvaliteter, og forestillingsevnen som en aktivt utvidende del av vår psyke, tror jeg vi vil kunne beholde eller ta tilbake mye av den kraften vi behøver i livene våre. Vi kan forbli våkne og lyttende nok til å kunne komme ut av et mønster der vi bare reagerer på stimuli og inn i det kreative.

## Appendix I

Krediteringslister for både de verkene som inngår i det kunstneriske resultatet og de verkene som nevnes i refleksjonen.

## Blue Motell

2014

Lisa Lie/PONR  
Trøndelag Teater

—

Idé, instruksjon, tekst: Lisa Lie  
Scenograf og kostymedesigner: Maja Nilsen  
Utøvende og kreative skuespillere: Helga Edvindsen,  
Ivar Furre Aam, Kenneth Homstad, Lisa Lie  
Lysdesigner: Steffen Telstad  
Lydteknikere: Mikael Gullikstad, Anders Schille  
Sceneteknikere: Erik Chan, Ragnar Sletten  
Dramaturg: Elin Grinaker  
Produsent: Randi Martine Brockmann  
Outside-eyes: Kate Pendry

—

Samprodusert av Black Box teater og Trøndelag teater.

Støttet av Norsk kulturråd, Fond for lyd og bilde, UD og Fond for utøvende kunstnere.

Forestillingen ble spilt på Trøndelag Teater og Black Box teater og turnerte i 2015 tilbake til Black Box teater, Turteatern i Stockholm i samarbeid med MDT, BIT Teatergarasjen og Nordwindfestivalen på Kampnagel, Hamburg.

Takk til Oscar Udbye og Erlend Solli Aune som har vært med turne på lyd og lys, og til Sjøbygda Kunstnerhus AIR\* ved Eldbjørg Raknes, der vi hadde en residens-periode i forbindelse med utvikling av forestillingen.

\* Lisa Lie ble tildelt Heddaprisen for Særlig kunstnerisk innsats for *Blue Motell* i 2015. \*

## I Cloni

2016

Lisa Lie/PONR  
Black Box teater

—

Idé, instruksjon, tekst: Lisa Lie  
Scenograf og kostymedesigner: Maja Nilsen  
Utøvende og kreative skuespillere: Helga Kristine, Ivar Furre Aam, Kenneth Homstad, Lisa Lie  
Lysdesigner: Kerstin Weimers  
Lyddesigner: Christoffer Karlsson  
Dramaturg: Elin Grinaker  
Statist: Sissel Lie  
Masker: Magnhild Kennedy  
Produsent og rekvisitør: Aurora Kvamsdal  
Outside-eyes: Henriette Pedersen, Julie Moe Sandø

—

Samprodusert av Black Box teater, Teaterhuset Avant Garden, BIT-teatergarasjen og Dramatikkens hus.

Støttet av Norsk kulturråd, Fond for frilansere, Fond for utøvende kunstnere, Oslo kommune, Trondheim kommune, Fond for lyd og bilde og Norsk Skuespillersenter.

Stykket turnerte til Teaterhuset Avant Garden, Trondheim, Stamsund Internasjonale Teaterfestival og BIT-Teatergarasjen, Bergen, i 2016 og Oslo Internasjonale teaterfestival 2017 og til Schauspielhaus Wien, IMIR scenekunst i Stavanger og Turteatern i Stockholm i 2018, og på Nord-windfestivalen, på Kampnagel i Hamburg i 2019.

Takk til skuespiller Petter Winther som var «Kenneth» en runde med turne, og skuespiller Ida Holte Lid som var «Sissel» noen runder med turne, og takk til de som har vært med på turne; Magnus Børmark, Sindre Hansen, Yasin Gyltepe og Oscar Udbye på lyd og lys og Ragnar Sletten som scenetekniker og rekvisitør.

## UÅR av Terje Vigen

2017

Lisa Lie  
Trøndelag Teater og Nordland Teater

—

Idé, instruksjon, tekst: Lisa Lie  
Scenograf og kostymedesigner: Maja Nilsen  
Utøvende og kreative skuespillere: Kenneth Homstad, Lisa Lie,  
Martin Lervik  
Lysdesigner: Steffen Telstad  
Komponist: Øyvind Mæland  
Dramaturg: Elin Amundsen Grinaker  
Outside-eyes: Ivar Furre Aam, Håkon Mattias Vassvik

—

Samprodusert av Trøndelag Teater, Nordland Teater og  
Dramatikkens hus.

Takk til Trøndelag Teater og alle avdelinger der som har  
tilrettelagt, bygd, sydd, malt, fikset og skrudd og markedsført.

Spilte på Trøndelag Teater og Nordland Teater under  
Vinterlysfestivalen, 2018, med påfølgende turne i Nordland fylke  
Turnerte også til Heddadagene i Oslo, 2018.

## Kaspar Hauser

Oder Die Ausgestossenen Könnten Jeden  
Augenblick Angreifen

2017

Lisa Lie  
Schauspielhaus Wien

—

Idé, instruksjon, tekst: Lisa Lie  
Scenograf og kostymedesigner: Maja Nilsen  
Utøvende og kreative skuespillere: Kenneth Homstad, Vassilissa  
Reznikoff, Jesse Inman, Gabriel Zschache  
Lysdesigner: Oliver Mathias Kratochwill  
Komponist: Øyvind Mæland  
Dramaturg: Tobias Schuster  
Kunstnerisk medvirkning: Julian Blaue  
Regiassistent: Gabriel Zschache

—

Støttet av Dramatikkens hus.

## Mare

2019

Lisa Lie  
Det Norske Teatret

—

Idé, instruksjon, tekst: Lisa Lie  
Scenograf & kostymedesigner: Maja Nilsen  
Utøvende og kreative skuespillere: Renate Reinsve, Madalena Sousa, Helly-Hansen, Oddgeir Thune, Christian Ruud  
Kallum, Kjersti Aas Stenby  
Komponist og lyddesigner: Magnus Børmark  
Lysdesigner: Kerstin Weimers  
Dramaturg: Ingrid Weme Nilsen  
Oversetter: Gunnhild Øyehaug

—

Takk til Det Norske Teatret og alle avdelinger der som har tilrettelagt, bygd, sydd, malt, fikset og skrudd og markedsført.

\* Forestillingen *Mare* vant Ibsenprisen for beste scenetekst i 2020.\*

## Vake

2019

Lisa Lie med Nordenfjeldske Horlaug  
Black Box teater

—

Idé, instruksjon, tekst: Lisa Lie  
Scenograf & kostymedesigner: Maja Nilsen  
Utøvende og kreative skuespillere: Lisa Lie, Ida Holthe Lid, Kjersti Aas Stenby, Håkon Mathias Vassvik, Josephine Kylén-Collins, Fredrik Floen  
Kostymemaker: Antti Bjørn  
Maske: Fredrik Floen  
Scenografiassistent, tekniker: Ingeborg Aarsand  
Produksjonsmedarbeider, inspisient: Marianne Siljuberger, Marie Charlotte, Thomsen Lund  
Dramaturg: Gry Ulfeng  
LAIV/LARP-dramaturg: Elin Nilsen  
Radiokonsulent: Tormod Carlsen  
Produsenter: Emily F. Luthentun, Ida Holthe Lid

—

Samprodusert av Dramatikkens hus, Black Box teater.

Støttet av Kulturrådet, Fond for lyd og bilde, Oslo kommune, Fond for frilansere.

Takk til Nadia Lipsyc, og Eirik Fatland og inspirerende metoder fra ritualimpro utarbeidet av Oslos LARP-miljø.

Takk til skuespiller Lærke Grøntvedt som var med på turne til Turteatern i Stockholm og som spiller i den filmede kortversjonen av *Vake*.

## Appendix II

Om verkene som inngår i det  
kunstneriske resultatet.

# Mare

«*Mare* av Lisa Lie er et subtilt og intelligent referanse flettverk preget av musikalitet, originalitet og varme. Med utgangspunkt i Evripides» Medea spinner Lie frem et rikt dramatisk landskap i spennet mellom klassisk tragedie og moderne livsanskuelse. Den mytologiske og nærmest arkaiske forståelsen av Medea blir vrent og gitt et samtidig og intelligent perspektiv. Det mytiske knyttes til vår egen tid gjennom eldgamle og nåtidige referanser, og blir en reise inn i et mytisk landskap der endestasjonen finnes i oss selv. Spennet mellom en postdramatisk struktur hvor scenografien fungerer som et drivende dramaturgisk element og monologer som bringer leseren tett på hovedpersonen, gjør dramaet nærværende. Som Medea sier:

*Alt det vi gjør mot dei forsvarslause. Utan at vi klarer å sjå at det skjer. Under gatene våre. Inne i husa. Dei sakna barna. Dei som forsvinn. Dei som ikkje har nokon til å forsvare seg. Svikta av dei som påstår forsvare dei. Og der har du meg. Eg speglar deg. Mørket i deg.<sup>1</sup>*

<sup>2</sup>Det finnes teorier om at morskjærligheten er den opprinnelige formen for kjærlighet, mens andre former, som den romantiske, er mutasjoner, og at morskjærligheten slår inn og endrer hjernen til enhver som tar ansvaret for ett lite barn over tid. Men kva får et menneske til å ta barna sine med seg og hoppe fra balkongen? Hva annet enn ondskapsen i verden? At mørket har trengt inn i dem?

*Mare* ble utropt til kultforestilling straks etter premieren på Det Norske Teatret i 2019 og vant Ibsenprisen for beste scenetekst året etter. *Mare* bygger mellom annet på det antikke greske dramaet *Medea* av Evripides, men stykket tar først og fremst utgangspunkt i eldre versjoner av *Medea*-myten; her er skylden for barnemordene ikke så klar som i den fortellingen som har dominert i ettertida, og som vi finner i Evripides' *Medea*. I samme ånd undersøker *Mare* maktskiftet som kan anes i myten, fra det ekstatisk feirende jordbrukssamfunnet der kvinner hadde en sterk posisjon, til de nye bystatene der kvinnene ble overkjørt og logikkens lys og lamper ble tent, kanskje overtent.

*Medea* har ofret alt for å være med Jason, forlatt landet sitt og forrådt sin egen familie og havnet i Korint. Da ektemannen Jason vil gifte seg med prinsessa i Korint, Glauke, koker det over for Hekateprestinne-trollkvinne-halvgudinnen.

Det fins mange ulike versjoner av myten, bare i de siste dreper hun selv barna sine. I de tidligere versjonene rettes skylden mot folket i Korint som tar livet av barna for å hevne seg på *Medea* ettersom hun myrder deres kongefamilie bestående av Jasons, Glauke og kong Kreon, faren til Glauke.

I en annen er det gudinnen Hera som svikter barna da hun ikke stiller opp for å ta hånd om dem selv om *Medea* har fått dem trygt overlevert til Heras tempel, og de dør av vanskjøtsel.

I evolusjonsbiologisk forstand gir det ingen mening for en mor å ta livet av barna sine som hevn over en tidligere partner, slik menn kan gjøre. Likevel, og kanskje nettopp derfor, er det ikke

til å stikke under en stol at *Medea* er en av de mest fryktede og fascinerende morsfigurene i mytologien.

Myten om *Maren* (*Mara*, *Murua*) er en annen av inspirasjonskildene i forestillingen *Mare*. *Mare* som i mareritt, mor og hav. *Mara* er et norrønt vesen som hadde det med å sette seg eller ri på brystet til folk og dyr mens de sov, og det kan blant annet være årsak til følelsen av å bli kvalt, som er et fenomen i søvnanalyse, kjent under mange navn fra hele verden. *Maren* er også opphav til uttrykket som beskriver mareritt. Vi kan bli ridd av marer som vi kan bli ridd av dårlig samvittighet.

Du våkner og tror det bare var en drøm at verden gikk under, men det var sannhet som rørte ved deg da du ikke kunne forsvare deg. I søvnlammelsens landskap kan ingen høre deg skrike. Snarere: Ingen bryr seg om du skriker. Når mamma ikke lenger bryr seg, kan ingenting redde deg.

I *Mare* møter vi både mytologiske karakterer og historiske og samtidige personer. Karakterene i historien glir gjennom skuespillerene lik ånder i hus. De slutter aldri å være noen eller noe de har vært, det bare endres, vris og legges til. En handfull skikkelser på vei ut av det klassiske teaterets fødested. Vi aner urteateret. Pan, den første teaterkritikeren, som menadene trår etter. Idealmora Magda Goebbels, kona til propagandaministeren, som tok livet av de seks barna sine da nederlaget var et faktum. Flaggermus fra underverdenen. Festivaldeltagere og landsbybøere fra fortidas innbilte Korint, der pottemakerne sitter på hvert et hjørne og lager svartkeramikkk mens forbipasserende spytter på dem.

*Mare* er en tragedie, et mysterium, en folkelig festival i mytologisk landskap. Med utgangspunkt i myter, mellom annet fra antikken, blandes historie og samtid med et urtidsteater som stammer fra dionysiske landlige rituelle festivaler.

*Mare* feirer fruktbarheten og likegyldigheten og livets sikre framhold i en eller annen form, og ikke den du hadde sett for deg. Stykket hyller sjansen til å ta hevn, til å smelte sammen i noe bedre, til å slå tilbake med mytiske og virkelige middel koste hva det koste vil.

«Når Lisa Lie går laus på tematikken er det med overraskende mykje humor. Saman med skode-spelalar, scenograf og resten av det kunstnarlege teamet har ho skapt eit eige univers der konvensjonelle reglar og logikk er oppheva. Vi er i eit mytologisk rom, ein gjennomkomponent vev av kaotiske krefter med eigne spelereglar, der referansar frå teaterhistorie, mytologi, filosofi, vitenskap og populærkultur sit laus. I denne verda kjempar karakterane mot vondskaften og mot sine eigne skuggar, samstundes som dei forsøker å underhalde både seg sjølv, kvarandre og publikum. [...] det heile er like underholdande som det er skremmande. [...] Ho er inspirert av teoriar om teaterets opphav, der vårfestar og fruktbarheits-ritual stod sentralt. Desse festivalane hadde viktige funksjonar i samtida, dei var på ein måte «ventilar» der vanlege reglar og konvensjonar ikkje gjaldt. Her kunne ein sløppe seg laus, gi blaffen i alle hemningar og gi seg over til ekstaten. Slike frirom finst ikkje lenger. Bortsett frå kanskje på julebord. Og i Lisa Lies framsyningar.»<sup>3</sup>

- 1 Redaksjonen, «Mare av Lisa Lie vinner Ibsenprisen 2020 på sceneweb. no.» [https://www.scenekunst.no/sak/mare-av-lisa-lie-vinner-ibsenprisen2020/?fbclid=IwAR2ntTsSzo3P6\\_5xldU8rdhun3hgKgcKE56Of-HWR3Y4-8OmzvNDbG28EAjg](https://www.scenekunst.no/sak/mare-av-lisa-lie-vinner-ibsenprisen2020/?fbclid=IwAR2ntTsSzo3P6_5xldU8rdhun3hgKgcKE56Of-HWR3Y4-8OmzvNDbG28EAjg). Fra juryens vurdering da *Mare* vant Ibsenprisen 2020.
- 2 Det følgende er sammensatt av deler av programteksten til Det Norske Teatret, med endringer. Denne beskrivelsen kommer hovedsakelig fra meg men ble bearbejdet gjennom markedsavdelingen.
- 3 Ingrid Weme, «Eit dykk ned i ursuppa.» Det Norske Teatret, <https://www.detnorsketeatret.no/bakgrunnsartiklar/eit-dykk-ned-i-ursuppa>. Ingrid Weme, dramaturg ved Det Norske Teatret.

# Vake

«Vi vekker dette

*Vi vekker bjørnen som sover*

*I et landskap av melk og honning!*

*Vel møtt i korsveiene der indre og ytre landskap møtes!»<sup>1</sup>*

*Vake* er en taushetsbelagt form for mystisk-teatral terapi—en hyttetur, en natradio, en leir, en silent retreat, en heksesirkel, et fraflyttet hus, et sjøslag. Det kan være mange ting. Alle er deltakere og innvies i en orden. *Vake* undersøker teaterets rituelle opphav og er en hendelse der alle innvies. Hendelsene foregår over en natt på et hemmelig sted som man busses til fra oppmøtestedet på teateret.

*Vake* er en struktur der publikum innlemmes som deltagere i et mulig hendelsesforløp over en hel natt. Disse opp til 30 deltagerne vet ikke hvor de skal når de møter opp på teateret, bare at de skal et sted, og at det vil ta et halvt døgn, og at det skal døgnnes.

Grunn-narrativet skaper en psykogeografi som kobles på det omkringliggende landskapet (som skifter for hver runde med *Vake*, da vi skifter spillested) og skaper de første trådene mellom deltagerne. Gjennom natten økes gradvis deltagerens autonomi til både vertsfolket og deltagerne er i samme båt.

*Vake* er teateret som et møtested for fremmede der man kan gjennomgå og skape meningsfylte handlinger sammen som i en lek som likevel har et stort alvor. *Vake* blander irrasjonell handling med meningsbærende strukturer for å skape et delta-gerbasert landskap der du oppfordres til å «stå i det», og der den du mest sannsynligvis «møter i døra» er deg selv.

Det handler om å kunne møte og overkomme sin egen indre motstand og innse, eller ikke klare å innse, at det du gir ut, er det du får tilbake i stort monn. På *Vake* blir det veldig tydelig hva enkeltmenneskenes handlinger bidrar til i den felles verden som veves gjennom natten. I en tid der underholdning og narrativ skyves ned i halsen på oss fra alle kanter som om vi var gjess som mates med trakt for å få større lever, er det å strekke tiden og samværet på denne måten, utenfor hverdagen, en viktig transformerende kvalitet.

*Vake* er et hemmelig mysteriespill, som bare deltagere får ta del i og snakke om, og da bare seg imellom. Det er strengt forbudt å avsløre mysteriene. Dersom du vil vite hva som foregår i *Vake* må du delta. Hvis ikke vil du for alltid bli innhyllet i uvitenhetens tåke—sammen med en gjeng med hester. Det taushetsbelagte prosjektet *Vake* oppretter en *gentleman's agreement* med deltagerne om at ikke alt kan avsløres fra nattens forløp eller at det kan gjenfortelles i form av fiksjon, drøm, eventyr, poesi. De samme reglene gjelder også for deltagere som er der som teaterkritikere:

«Tåkefyrstene dro skodda tett rundt seg og etter seg og forsøkte å skjule seg i den. Morgenen etter våkenatta forsøkte de å skjule selve tåka. Men gjennom edderkopp-spinnet i lyn-gen klarte de ikke trekke tåke og dis. Morgenduggen i spinnnet avslørte hvor de var blitt av—både de høygravide—de bittesmå og

de krumme skapningene hun hadde sett og hørt natten gjennom. De var sunket i jorda.»<sup>2</sup>

“Jeg knurret som en demon i skogen hele natten. det var frigjørende. [...] Levende rollespill er på vei inn i teaterkunsten. Denne kritikeren ropte obsceniteter til Snehvit og kjente på en sykkelig trang til å kaste uskyldige i vannet.”<sup>3</sup>

Selmer-Anderssen beskrev også *Vake* som «en livsendrende opplevelse» i en gjennomgang av Teateråret 2019 på P2.<sup>4</sup>

Under natten skapes og sendes radio fra vaken, Radio-Seraf, som kringkastes til utenomverdenen, som da får mulighet til et merkelig innblikk i hendelser og interne logikker, som utfolder seg i real time.

Om deltagerne behøver å unnsnippe, kan de gå til et område som er utenfor fiksjonen som spinnnes mellom deltagere og spillere, og om de gir opp, kan de alltid gå og legge seg, men da vil de ikke vekkes (det er forbudt å vekke folk som sover)—og det er i så fall drømmene du har på dette stedet som er en del opplevelsen. Men hvis deltageren klarer å stå i det hele natta, kan vi love at vedkommende får mer enn den må gi.

- 1 Fra programteksten, Black Box teater. Jeg bruker også andre deler av programteksten her og der i denne beskrivelsen av *Vake*, men så er det også jeg som har skrevet den til programmet i utgangspunktet.
- 2 Elin Lindberg, Norsk teater—og Shakespeartidsskrift. Publisert på shakespearetidsskrift.no i august 2019 og i papirutgaven.
- 3 Per Christian Selmer-Anderssen, ««Jeg knurret som en demon i skogen hele natten. Det var frigjørende.»» *Aftenposten* (23. oktober 2019). Også publisert i papirutgaven.
- 4 19.12.2019.



## Literaturliste

- Abrahamson, Carl. *Occulture*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 2018.
- Alnes, Jan Harald. «Techne.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 26. januar 2019. Hentet fra <https://snl.no/techne>.
- «Animisme.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 5.mars 2019. Hentet fra <https://snl.no/animisme>. Asprem, Egil. «Intermediary Beings.» I *The Occult World*, redigert av Christopher Partridge, 646-658. London: Routledge, 2014.
- Bachtin, Michail. *Rabelais och skrattets historia*. Oversatt av Lars Fyhr. Uddevalla: Bokforlaget Anthropos, 1991.
- Baudouin, Charles. *Suggestion and autosuggestion: a psychological and pedagogical study based upon the investigations made by the New Nancy School*. London: Routledge, 2015. Opprinnelig utgitt 1920.
- Bauduin, Tessel M. «The Occult and the Visual Arts.» Kap. 44 I *The Occult World*, redigert av Christopher Partridge. Routledge Handbooks Online: Routledge, 2014.
- Bell, Catherine. *Ritual theory, ritual practice*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Opprinnelig utgitt 1992.
- Berger, Peter L., og Thomas Luckmann. *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. New York: Penguin Group, 1991. Opprinnelig utgitt 1966.
- Beth, Rae. *Hedge witch: a guide to solitary witchcraft*. Robert Hale Non-Fiction, 2018.
- Bey, Hakim. *T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. 2. utg. New York: Autonomedia, 2003.
- . *T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. New York: Autonomedia, 1991.
- Blain, Jenny. *Nine Worlds of Seid-Magic: Ecstasy and Neo-Shamanism in North European Paganism*. Routledge, 2001.
- Blain, Jenny, Douglas Ezzy, og Graham Harvey, red. *Researching paganism*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.
- Breton, André. «Første surrealistiske manifest.» I *Surrealisme: en antologi*, redigert av Kjartan Fløgstad, Karin Gundersen, Kjell Heggelund og Sissel Lie, 95-117. Oslo: Gyldendal, 1980.
- . *Nadja*. Paris: Gallimard, 1928.
- Bye, Tor Anders. «Communitas.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 15.06.2020. Hentet fra <https://snl.no/communitas>.
- Campbell, Joseph, og Bill D. Moyers. *The power of myth*. New York: Doubleday, 1988.
- Carroll, Peter. *Liber Null*. Weiser Books, 1987.
- Carson, Rick. *Taming Your Gremlin: A Surprisingly Simple Method for Getting Out of Your Own Way*. New York: Harper Collins, 1983.
- Castaneda, Carlos. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Cicero, Chic, og Sandra Tabatha Cicero. «Psychology and Magic.» I *The Middle Pillar: The Balance Between Mind and Magic*, redigert av Israel REGARDIE, Chic Cicero og Sandra Tabatha Cicero, 103-138 Minnesota: Llewellyn Publications, 1998.
- Crowley, Vivianne. *Wicca: den gamle religionen i det nye årtusen*. Tvedestrand: Eutopia forlag, 2001.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety*. 25th anniversary utg. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 2000. Opprinnelig utgitt 1975. *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*. Redigert av Angela Voss og William Rowlandson Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Dashu, Max. *Witches and Pagans: Women in European folk religion, 700-1100*. Valeda Press, 2016.
- Debord, Guy. «Introduction to a Critique of Urban Geography.» Oversatt av Ken Knabb. I *Critical Geographies: A Collection of Readings*, redigert av Harald Bauder og Salvatore Engel-Di-Mauro, 23-27. Kelowna: Praxis (e) Press, 2008.
- . *La société du spectacle*. France: Buchet-Chastel, 1967.
- Duwa, Jérôme. *Surréalistes et situationnistes, vies par allèles* [på fre]. Paris: Éditions Dilecta, 2008. «Egregore.» I *Wikipedia* på [wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Egregore), 06.01.2020. Hentet fra <https://en.wikipedia.org/wiki/Egregore>
- Ehrenreich, Barbara. *Dancing in the streets: a history of collective joy*. New York: Metropolitan Books, 2007.
- Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*. Oversatt av Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1974. Opprinnelig utgitt 1951.
- «Entusiasme.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 7. mai 2018. Hentet fra <https://snl.no/entusiasme>.
- Esborg, Line, og Olav Bø. «Draumkvedet.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 6 juli 2021. Hentet fra <https://snl.no/Draumkvedet>.
- Etchells, Tim. *Certain Fragments: Contemporary performance and Forced Entertainment*. Bury St. Edmunds, Suffolk: Routledge, 2003.
- Favret-Saada, Jeanne. *Deadly words: witchcraft in the Bocage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Favret-Saada, Par Roger Pillaudin— Avec Jeanne. «Entre chien et loup.» I *Sorcellerie en Mayenne*. Radio France: France Culture, 2016.
- Federici, Silvia. *Caliban and the witch: women, the body and primitive accumulation*. New York: Autonomedia, 2004.
- Fløgstad, Kjartan, Karin Gundersen, Kjell Heggelund, og Sissel Lie, red. *Surrealisme: en antologi*. Oslo: Gyldendal, 1980.
- Foreman, Richard. *Unbalancing Acts: Foundations for a Theatre*. New York: Pantheon Books, 1992.
- Freiburg, Johanna, red. *God Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All*. Nottingham: God Squad, 2010.
- Freud, Sigmund. *Civilization and its discontents*. Oversatt av David McLintock. Great ideas. London: Penguin Books, 2004.
- . *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt: Fischer, 1963.
- Gagliano, Monica. *Thus Spoke the Plant: A Remarkable Journey of Groundbreaking Scientific Discoveries and Personal Encounters with Plants*. Berkeley: North Atlantic Books, 2018.
- Gårdback, Johannes Björn. *Trolldom: spells and methods of the Norse folk magic tradition*. California: YIPPIE, 2015.
- Gaup, Ailo. *Sjamansonen*. Oslo: Tre bjørner forlag, 2005.
- Genep, Arnold van. *The Rites of Passage*. 2. utg. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- Gilbert, Elizabeth. *Your elusive creative genius, TED Ideas worth spreading*. 2009. Hentet fra [https://www.ted.com/talks/elizabeth\\_gilbert\\_your\\_elusive\\_creative\\_genius?language=fr](https://www.ted.com/talks/elizabeth_gilbert_your_elusive_creative_genius?language=fr)
- Gilhus, Ingvild Sælid. «Magi: tradisjonelle teknikker og moderne virkemidler.» *Chaos, 1997*, 9-20.
- Gimbutas, Marija. *The gods and goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*. London: Thames and Hudson, 1974.
- . *The Living Goddesses*. University of California Press, 2001.
- Ginzburg, Carlo. *Nattens ekstase: en dechiffrering av heksesabbaten*. Oslo: Pax, 2002. Opprinnelig utgitt 1989.
- . *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Goldman, Emma. *Living My Life*. New York: Knopf.
- Gombrich, E. H. *the Story of Art*. 16 utg. London: Phaidon, 2006.
- Green, Marian. *A witch alone: thirteen moons to master natural magic*. London: Thorsons, 2011.

- Green, Sarah. «What is the relationship between modern ceremonial magic and psychology?». University of Bristol. Hentet fra [https://www.academia.edu/3161551/What\\_is\\_the\\_relationship\\_between\\_modern\\_ceremonial\\_magic\\_and\\_psychology](https://www.academia.edu/3161551/What_is_the_relationship_between_modern_ceremonial_magic_and_psychology)
- Greer, Joseph Christian. «Occult Origins: Hakim Bey's Ontological Post-Anarchism». *Anarchist Developments in Cultural Studies*, nr. 2 (2013): 166-187.
- Gregg, Melissa, og Gregory Seigworth, red. *The affect theory reader*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2010.
- Hanegraaff, Wouter J. «How magic survived the disenchantment of the world.». *Religion* 33, nr. 4 (2003): 357-380.
- Hanegraaff, Wouter J. «Magic.». Kap. 33 I *The Cambridge Handbook of Western mysticism and Esoterism*, redigert av Glenn Alexander Magee, 393-404. New York: Cambridge university press, 2016.
- Hansen, Jan-Erik Ebbestad, og Kari Møller. *Kjønn og androgynitet*. Oslo: Gyldendal fakta, 2001.
- Hansen, Mette Kristine. «bevissthet (filosofi)». I *Store norske leksikon* på snl.no, 2. juli 2021. Hentet fra [https://snl.no/bevissthet\\_-\\_filosofi](https://snl.no/bevissthet_-_filosofi).
- Harner, Michael. *Cave and Cosmos: Shamanic encounters with another reality*. Berkeley: North Atlantic Books, 2013.
- . *The Way of the Shaman*. New York: Harper Collins, 1990. Opprinnelig utgitt 1980.
- Hatcher, Jeffrey. *The Art and Craft of Playwriting*. Cincinnati, Ohio: Story Press, 2000. Opprinnelig utgitt 1996.
- Haugen, Marius Warholm. «Jean Potocki: esthétique et philosophie de l'errance.», Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2012.
- Haule, John Ryan «Participation Mystique.» I *Encyclopedia of Psychology and Religion*: SpringerLink, 2014. Hentet fra [https://doi.org/10.1007/978-0-387-71802-6\\_494](https://doi.org/10.1007/978-0-387-71802-6_494).
- Heidegger, Martin. *Off the beaten track*. oversatt av Julian Young og Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Opprinnelig utgitt 1950.
- Hill, Greg. *Principia discordia: or how I found goddess and what I did to her when I found her*. Washington: Loompanics Unlimited, 1978.
- Hine, Phil. *Condensed Chaos: An Introduction to Chaos Magic*. Tempe: New Falcon Publications, 1995.
- Hodne, Ørnulf. *Trolldom i Norge: hekser og troll-menn i folketro og lokaltradisjon*. Oslo: Cappelen Damm, 2008.
- Huizinga, J. *Homo ludens : om kulturens opprindelse i leg*. Gyldendals uglebøger. Bind U78, København: Gyldendal, 1963.
- Jacobsen, Knut A., og Bente Groth. «Ritual.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 3. jan. 2022. Hentet fra <https://snl.no/ritual>.
- Jodorowsky, Alejandro. «Psychomagic: A Healing Art.»: ABKCO Films, 2019.
- Johnston, Sarah Iles. *Hekate Soteira: A Study of Hekate's Roles in the Chaldean Oracles and Related Literature*. Atlanta: Scholars Press, 1990.
- Johnstone, Keith. *Impro: Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge, 1987.
- Jung, C. G. *Memories, dreams, reflections*. Oversatt av Richard Winston og Clara Winston. redigert av Aniela Jaffe New York: Vintage, 1989.
- Jung, Carl G. *The Red Book: Liber Novus*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.
- Kaminsky, Greg. «Mark Stavish.» <https://occultof-personality.net/mark-stavish/>.
- Kirsebom, André. *Mediumskap og klarsyn i teori og praksis: en lærebok i mediumskap*. Oslo: Kolofon Forlag, 2012.
- Klaniczay, Gábor. «*Shamanism and Witchcraft*.» *Magic, Ritual, and Witchcraft* 1, nr. 2 (2006): 214-221.
- Letcher, Andy. «Bardism and the performance of paganism.». I *Researching paganism*, redigert av Jenny Blain, Douglas Ezzy og Graham Harvey. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2004.
- Li, Shirley. «How Leisure Time Became Work: The rise of the attention economy has accelerated our habit of engaging with our hobbies in a data-driven way.», (2021). <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/12/americans-tv-watching-job/620862/>.
- Lie, Lisa Charlotte Baudouin. «Caring for the Soul-The Other Life of the People.». *International Journal of Aesthetics and Philosophy of Culture* 2018, nr. 3 (2019).
- . «Labyrint.». I *Publikasjon 3*. Oslo: Black Box teater, Høst 2019.
- . *Mare*. Oslo: Forlaget Oktober, 2022.
- Lie, Sissel. *Kvinnens surrealisme: Hyener og nattsommer fugler*. Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2011.
- Lindberg, Elin. «Våkenatt, mange år etter.» I Norsk teater- og Shakespeartidsskrift, publisert på [shakespearetidsskrift.no](https://shakespearetidsskrift.no), 25. august 2019. Hentet fra <https://shakespearetidsskrift.no/2019/08/vakenatt-mange-ar-etter>.
- Lingan, Edmund B. *The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Löwy, Michael. *Morning star: surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Luhrmann, Tanya. *Persuasions of the witchcraft: Ritual magic in contemporary England*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. Opprinnelig utgitt 1989.
- Magee, Glenn Alexander, red. *The Cambridge handbook of Western mysticism and esotericism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Malekin, Peter, og Ralph Yarrow. *Consciousness, literature and theatre : theory and beyond*. Basingstoke: Macmillan, 1997.
- Malt, Ulrik. «kognitive funksjoner.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 13. des 2019. Hentet fra [https://snl.no/kognitive\\_funksjoner](https://snl.no/kognitive_funksjoner).
- «Manifestere.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 7 nov. 2021. Hentet fra <https://snl.no/manifestere>.
- Massicotte, Claudie. *Trance Speakers: Femininity and Authorship in Spiritual Séances, 1850-1930*. McGill-Queen's University Press, 2017.
- Matt, Cardin. «In search of higher intelligence: The daimonic muse(s) of Aleister Crowley, Timothy Leary, and Robert Anton Wilson.». Kap. sixteen I *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*, redigert av Angela Voss: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- «Monica Gagliano on plant intelligence and human imagination.». I *When We Talk About Animals: Yale Podcast Network*, 2020. Hentet fra [www.whenwetalkaboutanimals.org/2020/11/03/ep-37-monica-gagliano/](https://www.whenwetalkaboutanimals.org/2020/11/03/ep-37-monica-gagliano/).
- Murray, Margaret Alice. *The Witch-Cult in Western Europe. A study in anthropology*. Oxford: Clarendon Press, 1921., 1921.
- Murray, Ros. «Antonin Artaud, interview with Ros Murray», redigert av Phil Cleaves. Hentet fra [276](https://essentialdrama.com/practitioners/antonin-artaud/(Essential Drama). Nitsch, Hermann. Das Aktionstheater des Hermann Nitsch zwischen Herkunft und Zukunft = The action art of Hermann Nitsch from past to present. Berlin: Edition Krötenhayn, 2006. Nygaard, Jon. Teatret før 1750: det offisielle og det uoffisielle teatret.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

- Teatrets historie i Europa. Bind 1, Oslo: Spillerom, 1992.
- Owen, I.M., og M. Sparrow. *Conjuring Up Philip: An Adventure in Psychokinesis*. New York: Pocket Books, 1976.
- Paquot, Thierry. «Le jeu de cartes des situationnistes.». *Bulletin du Comité Français de Cartographie*, nr. 2 04 (2010): 51-56.
- Parpola, Asko. «Old Norse seid(r), Finnish seita and Saami shamanism.». I *Etymologie, Entlehnungen und Entwicklungen: Festschrift für Jorma Koivulehto zum 70. Geburtstag*, redigert av Irma Hyvärinen, Petri Kallio og Jarmo Korhonen, 235-273. Helsinki: Société Néophilologique, 2004.
- Pierre, Joe. «Is it Normal to 'Hear Voices'? Distinguishing normality from pathology within auditory verbal hallucinations.», (2015). <https://www.psychologytoday.com/us/blog/psych-unseen/201508/is-it-normal-hear-voices>.
- Pollesch, René. «Kill your Darlings! Streets of Berladelphia.», Teaterstykke. Volksbühne am Rosa Luxemburg platz: Volksbühne am Rosa Luxemburg platz, 2012.
- Power, Cormac. *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre*. The Netherlands: Editions Rodopi, 2008.
- Rabinowitz, Jacob. *The Rotting Goddess: the origin of the witch in classical antiquity's demonization of fertility religion*. New York: Autonomedia, 1998.
- Raff, Jeffrey. *Jung and the Alchemical Imagination*. York Beach: Nicolas-Hays, 2000.
- Redaksjonen. «Mare av Lisa Lie vinner Ibsenprisen 2020.» [https://www.scenekunst.no/sak/mare-av-lisa-lie-vinner-ibsenprisen-2020/?fbclid=IwAR2ntTs03P6\\_5xldU8rdhun3hgKgcK56OfHWR3Y4-80mzvNDbG28EAjg](https://www.scenekunst.no/sak/mare-av-lisa-lie-vinner-ibsenprisen-2020/?fbclid=IwAR2ntTs03P6_5xldU8rdhun3hgKgcK56OfHWR3Y4-80mzvNDbG28EAjg).
- Ringdal, Nils Johan. *Verdens vanskeligste yrke De prostituertes verdenshistorie*. J. W. Cappelen forlag, 1997.
- Rose, Simon. *The Lived Experience of Improvisation: In music, learning and life*. Bristol, UK: Intellect, 2017.
- Røthe, Gunnhild. *Magi og mirakler: fra vikingtid til middelalder*. Trondheim: Museumsforlaget, 2020.
- Rougemont, Denis de. *Love in the Western world*. oversatt av Montgomery Belgium. Princeton: Princeton University Press, 1983. Opprinnelig utgitt 1940.
- Rzadkowska, Joanna. «Carl Gustav Jung.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 18. januar 2021. Hentet fra [https://snl.no/Carl\\_Gustav\\_Jung](https://snl.no/Carl_Gustav_Jung).
- . «Førbevissthet.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 05. mars 2020. Hentet fra <https://snl.no/f%C3%B8rbevissthet>.
- Raaheim, Kjell og Ingunn B. Skre. «psyko-analyse.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 06.06.2021. Hentet fra <https://snl.no/psykoanalyse>.
- Salomonsen, Jone. «Methods of compassion or pretension? The challenges of conducting fieldwork in modern magical communities.». I *Researching paganisms*, redigert av Jenny Blain, Douglas Ezzy og Graham Harvey: AltaMira Press, 2004.
- Schüldt, Erik, og Per Johansson. «Kärlek.» I *Myter & Mysterier*, 6. mai 2022.
- Selmer-Anderssen, Per Christian. ««Jeg knurret som en demon i skogen hele natten. Det var frigjørende.»». *Aftenposten* (23. oktober 2019).
- Shea, Robert, og Robert Anton Wilson. *The illuminatus! trilogy: The Eye in the Pyramid, The Golden Apple, Leviathan*. London: Raven Books, 1998.
- Sherwin, R. *The Book of Results*. Revelations 23 Press, 1992.
- Sinclair, Vanessa. «The crusade against magical thinking.» I *Rendering Unconscious*, redigert av Vanessa Sinclair, 2019. Hentet fra <http://www.renderingunconscious.org/dsm/vanessa-sinclair-psychoanalyst/>
- Skjoldager-Nielsen, Kim. «Over the Threshold, Into the World: Experiences of Transcendence in the Context of Staged Events.», Stockholm University, 2018.
- Solli, Brit. *Seid: myter, sjamanisme og kjønn i vikingenes tid*. Oslo: Pax, 2002.
- Soon, Chun Siong, Marcel Brass, Hans-Jochen Heinze, og John-Dylan Haynes. «Unconscious determinants of free decisions in the human brain.». *Nature Neuroscience* 11, nr. 5 (2008/05/01 2008): 543-545.
- Staal, Frits *Exploring mysticism: a methodological essay*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Stallybrass, Peter, og Allon White. «The politics and poetics of transgression.». I *(Mis)reading masquerades*, redigert av Frédérique Bergholtz og Iberia Pérez, 147-157. Berlin: Revolver, 2010.
- Starhawk. *The empowerment manual: a guide for collaborative groups*. New Society Publishers, 2011.
- Stavish, Mark. *Egregores: The Occult Entities That Watch over Human Destiny*. New York: Inner Traditions, 2018.
- Steinsland, Gro. *Norrøn religion: Myter, riter, samfunn*. Oslo: Pax, 2005.
- Studio, Philippe Quesne / Vivarium. «“Swamp Club”». Teaterstykke. Berliner Festspiele, 2013.
- «Suspension of disbelief.». I *Oxford Reference*. På [oxfordreference.com](https://www.oxfordreference.com). Hentet 18 Jul. 2022. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100544310>.
- Svartdal, Frode. «Bevissthet (psykologi).» I *Store norske leksikon* på snl.no. 02.07.2021. Hentet fra [https://snl.no/bevissthet\\_-\\_psykologi](https://snl.no/bevissthet_-_psykologi).
- Sveen, Unni. «Flow-teori.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 20. mai 2020. <https://snl.no/flow-teori>.
- Teigen, Karl Halvor, og Joanna Rzadkowska. «Underbevisst.». I *Store norske leksikon* på snl.no, 22. februar 2022. Hentet fra <https://snl.no/underbevisst>.
- Thune, Mari. «“Do you like that I like that you like that I like it?”: En analyse av populærkulturelle elementer hos *Sons of Liberty* ut ifra et play-og kommunikasjonsperspektiv.», Universitetet i Oslo, 2011.
- Trujillo, Stephen. «Revelation Revisited: Thelema, Robert Anton Wilson & Timothy Leary.», *Samizdat* (2019): 1-45. <https://therealsamizdat.com/2019/01/05/revelation-revisited/>.
- Turner, Victor W. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ publications, 1988.
- . *The ritual process: structure and anti-structure*. London: Routledge, 1995. Opprinnelig utgitt 1969.
- Van Den Abbeele, Georges. *Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau*. University of Minnesota Press, 1992.
- Wæhle, Espen. «Liminalitet.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 2. september 2021. Hentet fra <https://snl.no/liminalitet>.
- Weme, Ingrid. «Eit dykk ned i ursuppa.» Det Norske Teatret, <https://www.detnorsketeatret.no/bakgrunnsartiklar/eit-dykk-ned-i-ursuppa>.
- Wilson, Colin. *The Occult* [på English]. London: ] Watkins, 2003. Opprinnelig utgitt i 1979.
- Wilson, Maggie. *The Art of Cruelty: A Reckoning*. New York: W. W. Norton & Company, 2012.
- Wilson, Peter Lamborn. *Pirate Utopias: moorish corsairs & european renegades*. New York: Autonomedia, 1995.
- Wilson, Robert Anton. *Coincidence: A Head Test*. Tempe, Arizona: New Falcon Publications, 1988.
- Winje, Geir. «Paganisme.» I *Store norske leksikon* på snl.no, 26.12.2021. Hentet fra <https://snl.no/paganisme>.
- Winje, Geir og Margrethe Løvv. «Teosofi.», I *Store norske leksikon* på snl.no, 14. juli 2022. Hentet fra <http://snl.no/teosofi>.

Verdensveving  
Lisa Charlotte Baudouin Lie

Tekst  
Lisa Charlotte Baudouin Lie

Hovedveiledere  
Tore Vagn Lid og Snelle Hall

Biveileder  
Karmenlara Ely

Skyggeveileder  
Sissel Lie

Design  
Fabian Hamacher og Nicolo Groenier, NL

Fontstil  
ABC Marist (Dinamo)

Papir  
Holmen Trend Vintage 2.0 80g  
Stardream 285g

Trykking  
Raddraaier SSP, Amsterdam, NL

Forsidebilde  
Mariken Halle

Fotografi  
Vigdis Haugtrø, *Blue Motell* og *Uår*  
Tale Hendnes, *Mare*  
Mariken Halle, *Vake*  
Simen Dieserud Thornquist, *Uår*  
Kjell Ruben Strøm, *I Cloni*  
Schauspielhaus Wien, *Kaspar Hauser*

ISBN 978 3 944669 03 8

© 2022



*Drift, keramikk (2021)*

Denne utgivelsen er refleksjonsdelen av Lisa Charlotte Baudouin Lies kunstneriske utviklingsarbeid innenfor doktorgrad programmet ved Kunsthøgskolen i Oslo, avdeling Teaterhøgskolen (KHIO). Det kunstneriske doktogradsarbeidet begynte i kontekst av Program for kunstnerisk utviklingsarbeid (DIKU) og ble overført til den nye doktorgraden i kunstnerisk utviklingsarbeid ved KHIO i 2018. De kunstneriske arbeidene som legges til grunn for doktorgraden og refleksjonen er forestillingen *Mare* (2019) og det immersive deltagerbaserte verket *Vake* (2019). Arbeidet med oppgaven startet høsten 2017, og ferdigstiltes våren 2022.

Lisa Charlotte Baudouin Lie (f. 1980) er scenekunstner; teaterregissør, skuespiller, dramatiker og skribent. Lie har satt opp en rekke stykker ved teatre i Norge og internasjonalt. Lie har gjennom ulike konstellasjoner, bl.a som kunstnerisk leder av plattformen Lisa Lie/PONR, og tidligere med performanceduoen Sons of Liberty, hatt innflytelse på den norske scenekunst-scenen siden 2004. Hun har studert ved Akademi for Scenekunst, Fredrikstad; Islands kunsthøgskole, Reykjavik; og Stockholms Dramatiska Högskola. Lie har også publisert dikt, romaner og scenetekster. I 2015 fikk hun Hedda- prisen for «Særlig kunstnerisk innsats» for konsept, tekst og regi til *Blue Motell*, og *Mare* vant Ibsenprisen 2020 for sceneteksten.