

## Pantera på veggen

*Et kunstnerisk utviklingsarbeid om å jobbe solo med  
Kompositorisk metode alene.*

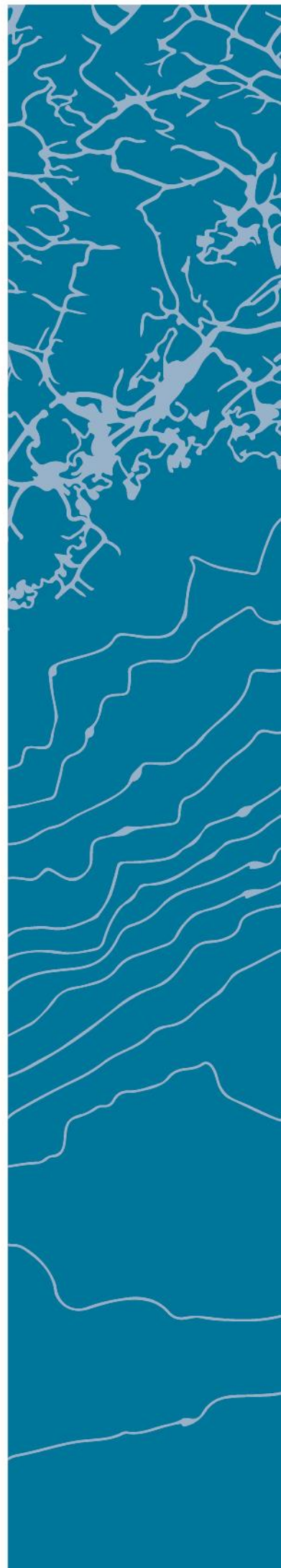
SIGRUN HASSELGÅRD BØE

### VEILEDER

Anette Therese Pettersen  
Jeppe Kristensen

**Universitetet i Agder, 2018**

Fakultet for Kunstfag  
Institutt for Visuelle og sceniske fag



## Forord

Bak en enhver sterk masterstudent står det mange sterke, flotte og nydelige mennesker som støtter og heier på henne.

Først og fremst ønsker jeg å rette en takk til mine flotte veiledere, Anette Therese Pettersen og Jeppe Kristensen. Takk for en rekke gode samtaler, tips og råd i arbeid med prosjektet mitt.

En stor takk til min gode venn, Alf Henrik Spilde Vaksdal, for at du hjalp meg med å generere lyd og musikk til verket mitt. Jeg er så takknemlig for at du fant tid i din ellers travle hverdag til å hjelpe meg.

Takk til Rosegården Teaterhus for leie av lokaler og Sørbok Kulturfond for økonomisk støtte til gjennomføring av prosjektet.

Takk til Anders Røst for at du var villig til å «stå modell» for meg. Det var til stor hjelp!

En stor takk til Ida Fugli for gode samtaler og støtte. Takk for at jeg får være med på all galskapen du finner på, og takk for at du alltid har troa på meg. #mermaids4life #fordidetergøy

Tusen takk til min nydelige venn, Ingrid, for alle våre Doctor Who-avbrekk og takk til min kjære Bibi for at jeg fikk lov til å være en helg i ditt fredelige hjem i Andebu for å skrive.

En stor takk rettes til de nydelige, frekke jentene i Frekk Dansekompani. Tenk at jeg har fått lov til å danse med dere i nesten fire år! «Så glemte jeg et øyeblikk hvor heldig jeg er».

Takk til mamma, pappa, Ingrid og Adrian for at det alltid er godt å komme hjem.

En spesiell takk rettes til min gode venn, partner in crime og gosse på hjørnet, Kaisa, for fem uforglemmelige år på UiA. Uten deg hadde jeg aldri klart å komme meg gjennom denne masteren. Takk for gode samtaler, latter og sprell. Du er helt rå!

Sist, men ikke minst, ønsker jeg å rette en stor takk til min fantastiske samboer, Ørjan, for evig låvv og støtte. Jeg har det jaggu meg fint med deg!

Til mine nydelige besteforeldre  
Berit og Yngvar Hasselgård

For at dere har lært meg at det  
aldri er for sent å lære noe nytt.

*Kjære loggbok, dag tjue.*

*Jeg ser på klokka. Den er 18:49. Elleve minutter til de kommer.*

*Hjertet dunker så hardt i brystet at jeg nesten ikke hører hvor voldsomt det blåser ute.*

*Jeg går en runde til rundt i rommet for å sjekke at alt er på plass.*

*Er det fortsatt mel på stigen? Det er det. Ingenting har endret seg siden sist.*

*Jeg ser på klokka. Den er 18:51. Ni minutter til de kommer.*

*Akkurat nok til å løpe en kjapp tur på do.*

*Ferdig.*

*Tilbake igjen.*

*Jeg ser på klokka. Den er 18:55. Fem minutter til de kommer.*

*Jeg går en runde rundt i rommet for å sjekke at alt er på plass.*

*Fungerer fortsatt disse lysene? Det gjør de. Ingenting har endret seg siden sist.*

*Jeg lukker øynene og puster rolig gjennom nesa.*

*Plutselig blir lyden av mitt eget hjerte overdøvet av lyden av lystige stemmer. Ute står det brått masse folk. Gjennom vinduet over døra ser jeg foreldrene mine og to av mine nærmeste venner. De ser meg og vinker. Jeg vinker tilbake, går mot døra og kommer på rett før jeg tar i håndtaket at jeg ikke har satt telefonen på flymodus! Herlighet, tenk om jeg hadde glemt det. Det går kaldt nedover ryggen på meg. Jeg kaster et siste blick inn i rommet. Alt er på plass.*

*Jeg ser på klokka. Den er 18:59.*

Den 3.februar 2018 var det duket for visning av *Pantera på veggen* i kjelleren på Rosegården Teaterhus. Etter en intensiv arbeidsperiode på tjue dager med utgangspunkt i Lene Kobbernagels pilotutgave av metoden *Kompositorisk metode* (2011) kunne det kunstneriske utviklingsarbeidet endelig se dagens lys. Eller rettere sagt, dagens mørke. Visningen foregikk i komplett mørke for et publikum på tjue personer.

## Innhold

Forord .....	1
<b>Innledning .....</b>	<b>5</b>
Disposisjon.....	5
Problemstilling.....	6
Forskningsmetode.....	7
Kunstnerisk utviklingsarbeid.....	7
Autoetnografi.....	9
Hermeneutikk og resepsjonsteori.....	9
<b>Bakgrunn for reisen.....</b>	<b>11</b>
KF-403 Kunstnerisk utviklingsarbeid.....	11
Alenehet .....	12
Teater uten ord .....	13
<b>Kompositorisk metode .....</b>	<b>16</b>
Hva er Kompositorisk metode? .....	17
Fokus på frembringere.....	17
Det kompositoriske tankesettet.....	18
Prosessdynamikken.....	19
Metodens tre faser.....	21
Hvordan gjøre Kompositorisk metode? .....	22
Forberedelsen.....	22
Det igangsettende .....	23
Prosessdynamikken i metodens tre faser .....	24
<b>Teater-teoretisk perspektiv.....</b>	<b>27</b>
Historisk kontekst .....	28
Devised Theatre .....	28
Postmodernismen .....	29
Postdramatisk teater .....	31
Postdramatiske virkemidler.....	31
<b>Pantera på veggen: en beskrivelse .....</b>	<b>33</b>
<b>Reisen: Metoden i praksis .....</b>	<b>36</b>
Det igangsettende.....	37
Ordspiralen .....	38
Det flertydige vidensrum .....	41
Versjoneringsfasen .....	42
Å generere fysisk og scenisk materiale .....	42
Å italesette materiale.....	43

Å slipe materiale.....	45
Overgang til Seleksjonsfasen.....	46
Seleksjonsfasen.....	47
Å mangfoldiggjøre materialet.....	47
Å gå i dialog med materialet.....	48
Å høyne materialet.....	48
Overgangen til Kvalifiseringsfasen .....	49
Kvalifiseringsfasen .....	50
<b>De tre oppdagelser .....</b>	<b>52</b>
Oppdagelsen av Det abstrakte.....	52
Tekst.....	53
Det flertydige.....	54
Oppdagelsen av Det stedspesifikke .....	55
Stedspesifikt teater.....	56
Lys.....	57
Lyd.....	58
Oppdagelsen av Det individuelle .....	60
Alenehet = Ærlighet .....	60
Sparringspartner.....	62
Prøvepublikum .....	63
<b>Etter reisen .....</b>	<b>64</b>
Kompositorisk metode som kunstnerisk utviklingsarbeid .....	64
Veien videre.....	65
Metodens «fem» faser.....	65
Metoden som stedsbestemt.....	66
Metoden som solo .....	66
Å forstå .....	67
<b>Avslutning .....</b>	<b>68</b>
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>70</b>

## Innledning

Høsten 2016 fikk masterstudentene på Master i kunsthøgskolen ved Universitetet i Agder sin første oppgave. Oppgaven var en individuell presentasjonsoppgave hvor det blant annet skulle gjøres et forsøk på å formulere ens faglige identitet. I utgangspunktet virket dette som en overkommelig oppgave. Likevel viste det seg å være vanskeligere enn en skulle tro. Det å formulere sin egen faglige identitet eller lage en slags tittel på hvem en er når en er student var på det tidspunktet nærmest umulig. Selv om de tre siste årene hadde bestått av en bachelor i Faglærer i teater ved Universitetet i Agder, freelance-arbeid som scenekunstner og danser, og grunnlegging av eget dansekompani var det utenkelig å bruke titler som *teaterlærer*, *skuespiller* og *danser* i frykt for å trække noen «ekte» kunstnere på tærne.

Dette med *ord* ble et problem og etter en runde med hybrider og nøytrale *i-hva-da*-ord kom jeg på følgende ord:

### *Oppdagelsesreisende*

En oppdagelsesreisende er ikke bare en person som *er* på reise, det kan også være en som *har vært* og *skal* på reise. Å oppdage er en dynamisk tilstand. En tilegner seg ikke bare ny kunnskap og nye erfaringer, men en gjør det også på bakgrunn av tidligere erfaringer og tilegnet kunnskap. Å jobbe med kunstneriske prosjekter opplevde jeg som å være på en *oppdagelsesreise* i en scenekunst-verden. I hvert prosjekt dukket det opp noe ukjent, noe spennende og noe utfordrende. Hver gang kom prosjektene i havn, mer eller mindre vellykket, og jeg var en erfaring rikere.

## Disposisjon

Denne masteroppgaven er en refleksjon av det kunstneriske utviklingsarbeidet *Pantera på veggen*. Den tar for seg arbeidet med Kompositorisk metode (2011) som metode for å lage scenekunst med overveiende abstrakt karakter, i tillegg til å se om metoden er anvendelig som metode for å arbeide med solo.

Det er ønskelig å understreke at dette er en skriftlig refleksjon og ikke en avhandling. Jeg kommer til å referere til arbeidet som en *reise*, i tro mot min egenkomponerte faglige identitet.

Denne refleksjonen er delt inn i tre deler:

Den første delen er en redegjørelse for forberedelsene av reisen. Her vil det bli gjort en presentasjon av anvendte forskningsmetoder og bakgrunn for reisen. Videre vil det bli gjort en redegjørelse for metoden Kompositorisk metode for deretter å sette den i et teater-teoretisk perspektiv.

Andre del er en gjenfortelling av selve reisen. Her vil det bli gitt en beskrivelse av *Pantera på veggen*, for deretter å redegjøre for hvordan jeg jobbet med Kompositorisk metode i praksis. I denne delen vil jeg redegjøre for tre oppdagelser jeg har gjort i løpet av reisen. Disse har jeg valgt å kalle Oppdagelsen av Det abstrakte, Oppdagelsen av Det stedsspesifikke og Oppdagelsen av Det individuelle. Disse tre er både en presentasjon av og en refleksjon over hvordan jeg har jobbet med Kompositorisk metode.

Tredje, og siste del, er en refleksjon av reisen i retrospektiv og prospektiv. Her vil problemstillingen bli besvart i lyset av metoden som kunstnerisk utviklingsarbeid og det vil bli diskutert muligheten for veien videre med Kompositorisk metode.

### Problemstilling

I arbeidet med Kompositorisk metode har jeg hatt både en scenisk problemstilling og en teknisk problemstilling. Den sceniske problemstillingen var den jeg jobbet ut i fra da jeg jobbet med Kompositorisk metode i praksis. Den tekniske problemstillingen er derimot rettet mot refleksjonen av det kunstneriske utviklingsarbeidet *Pantera på veggen*.

Den sceniske problemstillingen var:

**Hvordan jobbe med Kompositorisk metode i stedsspesifikt arbeid, nærmere bestemt i kjelleren på Rosegården Teaterhus? Hvilke justeringer må gjøres for å kunne utføre prosessen alene?**

Den tekniske problemstillingen er:

**Hvordan jobbe med Kompositorisk metode? Hvilke justeringer må gjøres for å kunne gjennomføre prosessen alene?**

Disse problemstillingene går hånd-i-hånd i denne refleksjonen: den sceniske som presentasjon av empiri, og den tekniske som refleksjon av utført arbeid.

## Forskningsmetode

Masteroppgaven i Master i kunsthøgskolen ved Universitetet i Agder kan løses på to måter. Enten kan en skrive en avhandling eller så kan en utføre et kunstnerisk utviklingsarbeid. Jeg valgte sistnevnte av følgende grunn: For å kunne utføre et kunstnerisk utviklingsarbeid må en *gjøre* et kunstnerisk arbeid.

## Kunstnerisk utviklingsarbeid

Et kunstnerisk utviklingsarbeid er et forskningsbasert bidrag til kunstverden. På engelsk brukes betegnelsen *Artistic Research*, som på norsk kan betegnes som *kunstnerisk utviklingsarbeid* eller *kunstnerisk forskning* (Hovik, 2012; Malterud, 2012). Nina Malterud (2012) argumenterer for at *forskning* fortsatt oppfattes av mange som «uløselig knyttet til tradisjonell forståelse av hva vitenskap skal være» (Malterud, 2012, s.58) og hevder derfor at *kunstnerisk forskning* er blitt valgt vekk som aktuell betegnelse. Lise Hovik (2012) på sin side betegnelsen *kunstnerisk forskning* i sin artikkel *Mamma danser*. Studieprogrammet til Master i Kunsthøgskolen bruker betegnelsen *kunstnerisk utviklingsarbeid* og jeg vil derfor bruke denne betegnelsen selv i sitering av Hovik.

Malterud skriver at en av de viktigste tidlige referansene for kunstnerisk utviklingsarbeid er fra 1994, «da Christopher Frayling, daværende rektor for Royal College of Art introduserte en grensegang mellom “research into art, research through art or research for art” (Frayling, 1993/1994)» (Malterud, 2012, s.59). Kort sagt handler *Research into art* om å gjøre en kunsthistorisk eller teoretisk forskning, mens *research for art* handler om et teknisk utviklingsarbeid innenfor malerier og redskaper. *Research through art* er på sin side noe som kunstneren selv står i posisjon til å utføre selv da det er hennes handlingsbaserte erfaring og refleksjon som formidles.

I sin artikkel *Mamma Danser: teater for de minste som kunstnerisk forskning* trekker Lise Hovik frem professor Hank Borgdorff's tre metodiske perspektiver i kunstnerisk utviklingsarbeid. Borgdorff (2006) viser til Fraylings into-through-for-perspektiv, og bruker den samme tredelingen med en liten twist. Han skiller mellom Research **on** the arts, research **for** the arts og research **in** the arts (Borgdorff, 2006, s.6). Disse tre perspektivene oversetter Hovik som et metodologisk skille mellom et tolkende utenfra-perspektiv, et instrumentelt anvendt-perspektiv og et performativt innenfra-perspektiv (Hovik, 2012, s.97).



Det tolkende utenfra-perspektivet skiller forskeren fra forskningsobjektet, «the object of research remains untouched under the inquiring gaze of the researcher» (Borgdorff, 2006, s.6). Dette handler om å undersøke kunstnerisk praksis fra et teoretisk ståsted.

Det instrumentelle anvendte-perspektivet er en undersøkelse av de verktøy som brukes i kunstutviklingsprosessen, «The research delivers, as it were, the tools and the knowledge of materials that are needed during the creative process or in the artistic product.» (Borgdorff, 2006, s.6). Dette kan være en utvikling av tekniske og materielle sider ved kunstarten *til fordel* for kunstarten. Det instrumentelle perspektivet fokuserer mindre på verket og mer på dens redskaper.

Det performative innenfra-perspektivet er det motsatte av det tolkende utenfra-perspektivet. I stedet for å skille forsker og forskningsobjekt, er forskeren og forskningsobjektet gjensidig avhengig av hverandre, «This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts.» (Borgdorff, 2006, s.7). Borgdorff argumenterer for at man på denne måten blir invitert til å se kunstpraksisen fra kunstnerens perspektiv.

Kort sagt kan en si at det tolkende perspektivet forsker *på* kunsten, det anvendte perspektivet forsker *for* kunsten og det performative perspektivet forsker i motsetning til de to foregående *i* og *med* kunsten.

Hovik skriver at det ikke er nødvendig å velge et av perspektivene, men at kombinasjonen av dem vil gi et mer fullstendig metodologisk ståsted. I tillegg skriver hun at når Borgdorff skiller mellom et tolkende, et instrumentelt og et performativt forskningsperspektiv er det for å gi kunstnerisk praksis en plass blant forskningstradisjonene (Hovik, 2012, s.97). Borgdorff argumenterer for at kunst på lik linje som eksempelvis matematikk ikke skiller seg fra annen forskning, «*Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes.*» (Borgdorff, 2006, s.18, original kursivering).

Jeg kommer til å anvende Borgdorff's tre perspektiver i refleksjon av det kunstneriske utviklingsarbeidet *Pantera på veggen*.

### Autoetnografi

Det kunstneriske utviklingsarbeidet underbygges av den subjektive metoden autoetnografi. Autoetnografi er en erfaringsbasert, kvalitativ forskningsstrategi som handler om å synliggjøre forskerens forforståelse av det feltet hun studerer. Forskeren bruker alle sine sanser, følelser og tanker for å lære om feltet.

I følge Charlotte Baarts fungerer autoetnografi som et paraplybegrep og dekker alt fra førstepersons-beskrivelser og studier basert på fullkomment medlemskap, reflekssive etnografier og etnografiske memoarer, til innfødte biografer. (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 172). Hun skriver at forskere bruker autoetnografi for å forstå en spesifikk erfaring som deretter blir skrevet ned. Den autoetnografiske teksten er gjerne skrevet i første-person og er en balanse mellom å fortelle og å vise. Baarts oppsummerer avslutningsvis kapittelet med at den autoetnografiske tekst kan bli utformet som klassisk akademisk, performativ, narrativ eller som for eksempel poesi, noveller eller personlige essay (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s.179).

I arbeid med Kompositorisk metode har det vært essensielt å dokumentere prosessen underveis da fokuset har ligget på det praktiske arbeidet framfor det ferdige arbeidet; selve verket. Siden jeg har utført prosessen helt alene har jeg hatt eneansvar for å huske og å ivareta all erfaring og funn. Dette har jeg gjort i form av loggbok, post-it-lapper, og video- og bildemateriale. I tillegg har jeg lest inn enkelte erfaringer og dager inn på båndopptak.

### Hermeneutikk og resepsjonsteori

En stor del av arbeidet med Kompositorisk metode har vært å *forstå*. Det har dreid seg om å forstå metoden, forstå hvordan å jobbe med den og forstå hvordan å jobbe med den som soloprojekt.

Hermeneutikk er læren om fortolkning av tekster (Store Norske Leksikon, 2018). Hos den fremste filosofen i hermeneutikken, Hans-Georg Gadamer, er hermeneutikk en filosofisk teori om all forståelse. Uten å gå for langt inn på Gadamer og filosofisk hermeneutikk, og hermeneutikken generelt, ønsker jeg å presentere to av hans begrep.

Den første er begrepet *fordom*. En fordom, for-dom eller en dom man feller på forhånd, er en forståelsesbetingelse for at vi skal kunne erfare noe som sant. Det er et menneskets forråd av innsikter, erfaringer, opplevelser og oppfatninger som man benytter seg av hvis man vil forstå

noe. «Uten fordommer, ingen forståelse; og jo flere fordommer, desto større forståelse» (Gadamer, 2010, s.13).

Det andre begrepet *horisont* handler om en persons kunnskaper, holdninger og forventninger som personen alltid vil ha med seg i møter med tekst som skal leses og forstås (Aspaas, 2005, s.3). All forståelse skjer på bakgrunn av egen horisont, og det er ikke mulig å få innsikt i andre horisonter.

Resepsjonsteori eller reader-response handler om leserens reaksjoner i møte med en tekst. I stedet for å være interessert i forfatteren og forfatterens formidling ligger interessen på leseren og mottakelse av teksten (Aspaas, 2005, s.2). Den tyske resepsjonsetetiker Wolfgang Iser står som en av de fremste innen dette fagfeltet. Det fundamentale for Iser er hva som foregår i leserens møte med teksten. Han bruker begrepet *tomme plasser* om steder i teksten hvor det er opp til leseren selv å fylle inn mangelfull informasjon (Aspaas, 2005, s.5).

Det skal sies at resepsjonsteori og reader-response først og fremst fokuserer på leserens reaksjoner i møtet med et litterært verk og at begrepet *tomme plasser* først og fremst brukes om steder i en litterær tekst der teksten er taus.

«Teksten består av en rekke «skjematiske forestillinger» som leseren mer eller mindre kjenner fra før. Disse forekommer i teksten som personer, handlinger, skildringer, motiver osv., og det blir leserens oppgave å kjede dem sammen til et forståelig hele. Sammenhengen mellom dem er ofte ikke eksplisitt i teksten, men må skapes av leseren selv.» (Aspaas, 2005, s.5)

Likevel synes jeg at begrepet *tomme plasser* fungerer godt som begrep for de stedene der jeg i møte med metoden var nødt til å fylle inn informasjon for å forstå sammenhengen. For å kunne gjennomføre arbeidet med Kompositorisk metode var jeg nødt til å gjøre noen justeringer for å tilpasse metoden til mine omstendigheter. I tillegg møtte jeg på noen språklige utfordringer der jeg var nødt til å oversette fra dansk til norsk for å forstå sammenhengen i teksten.

I arbeid med Kompositorisk metode har jeg først lest teksten og deretter jobbet med den fysisk.

## Bakgrunn for reisen

Ord. De omringer oss i alle former og fasonger. Synlige og usynlige. For de fleste av oss er de i bruk i større eller mindre grad hver eneste dag. De kan være harde, myke, skarpe og kjærlige. De kan være ens levebrød og de kan avgjøre noe så dramatisk som liv og død. De kan gjøre oss til det lykkeligste mennesket på jord og knuse oss i tusen knas.

### KF-403 Kunstnerisk utviklingsarbeid

Våren 2017 var det nettopp dette med ord som førte meg til Lene Kobbernagels pilotutgave av metoden hun kalte *Kompositorisk metode* (2011). I et teaterfaglig forum initiert av professor i teater ved Universitetet i Agder, Siemke Böhnisch, ble vi alle utfordret til å fortelle om hva vi ønsket å gjøre i faget KF-403 Kunstnerisk utviklingsarbeid. Kunstnerisk utviklingsarbeid skulle være et pilotprosjekt eller en «kick-off» til hva vi ønsket å gjøre som masterprosjekt. På den tiden var jeg interessert i å gjøre et prosjekt ut i fra en bok jeg hadde lest. Grunnen til at jeg ønsket å jobbe med akkurat denne boken var på grunn av dens vokabular og setningsoppbygging. Eksempelet mitt var at det blant annet kunne gå flere sider før forfatteren valgte å bruke et punktum. Interessen lå dog ikke bare i valg av ord og setningsoppbygging, men hvordan det påvirket meg som leser. Det var selve dynamikken i boken jeg ville utforske.

Allerede da var jeg interessert i *komposisjon*, jeg ønsket å jobbe ut i fra en metode som beveget seg i sjiktet mellom teater og dans.

I snart femten år har jeg på fritiden vært aktiv danser. På den lokale danseskolen i hjembyen tok jeg klasser i alt fra ballett og moderne til jazz og funk til hip hop og street, og da jeg flyttet til Kristiansand startet jeg mitt eget dansekompani under Kristiansand Studentidrettslag. I Kristiansand har jeg de siste fem årene fått jobbe freelance som koreograf, danser, og aktør innen fysisk teater og performance-kunst, i tillegg til at jeg har tatt en femårig utdanning i scenekunst og teater.

Jeg var ikke interessert i danseteater eller teaterdans, men likte tanken på å gjøre noe innen fysisk teater og koreografisk tekning. Var det mulig å skape noe nytt, som for eksempel koreografert teater? Det virket omfattende å lage en helt ny metode og jeg spurte gruppen om råd. Etter å ha diskutert tverrestetikk og komposisjon ble jeg tilsendt *Kompositorisk metode* av Böhnisch.

Første gang jeg leste metoden hang den ikke på greip for meg. I tillegg til å være på dansk var det vanskelig å forstå hva formålet med metoden var. Hvorfor skulle man gjøre kompositorisk metode og hva slags resultat ville det bli? Likevel var metoden oversiktlig. Det var konkrete forslag til hvordan en kunne gå fram for å faktisk gjøre metoden i praksis, med ordforklaringer i marginen og stadige eksempler på ulike former for fremgangsmåter. Innholdet i utgaven var delt inn i to deler, den første delen en forklaring på *hva* kompositorisk metode er mens den andre delen var en forklaring på *hvordan* man gjør kompositorisk metode. Metoden var delt inn i tre faser: Versjoneringsfasen, Selektionsfasen og Kvalifiseringsfasen. Dette kommer jeg tilbake til senere.

Etter endt kunstnerisk utviklingsarbeid våren 2017 var jeg ikke særlig tilfreds. Visningen av arbeidet gikk helt OK, men jeg forsto meg fortsatt ikke på metoden. Når noen spurte meg om hva slags metode jeg jobbet med og hva den gikk ut på, kunne jeg ikke svare skikkelig. Jeg forsto rett og slett ikke formålet med metoden. I tillegg kom jeg stadig i konflikt med metoden fordi jeg ikke hadde noen å sparre med.

### Alenehet

Erfaringen med KF-403 Kunstnerisk utviklingsarbeid hadde gjort meg engstelig for å jobbe alene. Pilotprosjektet var én ting, men selve masterprosjektet? Det virket uaktuelt. Jeg hadde for lengst lagt fra meg ideen om å jobbe videre med Kompositorisk metode og bestemte meg for å jobbe med noe annet som masterprosjekt.

Etter en lang sommerferie var jeg fortsatt i tvil om hva jeg skulle gjøre. På et tidspunkt vurderte jeg å trekke meg og heller gjøre en avhandling istedenfor et kunstnerisk utviklingsarbeid, men etter å ha gått et par runder falt likevel valget på det siste. Det var jo derfor jeg hadde startet på dette studiet, for å gjøre et kunstnerisk arbeid. Skulle jeg trekke meg nå bare fordi jeg plutselig var redd for å stå i stormen alene? Dessuten trengte jeg ikke å være helt mutters alene, jeg kunne få hjelp av andre. Det fantes ingen grenser for hva slags prosjekt jeg kunne lage og det var heller ingen begrensninger for hvor mange jeg kunne ha med som medvirkende aktører. Det var i bunn og grunn ikke noe problem å gjøre et kunstnerisk arbeid som masterprosjekt. Samtidig hadde det begynt å danne seg en slags fascinasjon for denne «redselen» jeg hadde for å være alene i en kunstnerisk prosess. For hva var det jeg egentlig var redd for?

På nettsiden Veientilhelse.no, en blogg om helse og livsstil, leste jeg artikkelen «Lær å være alene», hvor de nedlegger følgende påstand: «Når du tenker på ordet «alene» og alt det innebærer, kjenner du deg kanskje litt redd.» (Veien til Helse, u.å). Jeg prøvde å finne ut av hva de mente med «alt det innebærer» og det slo meg at de synonymene jeg kunne komme på til ordet *alene* gjerne var negativt ladet. Ordene jeg kom på var blant annet: *ensom, einstøing, ego, enslig, isolert*. Til og med ord som *singel* og *original* kunne oppfattes negativt.

Videre, i en artikkel på Sinnetshelse.no fra 2007, leste jeg om ensomhet og dens mange ansikter. Artikkelen tar for seg blant annet «den gode ensomhet» og trekker fram det engelske ordet *solitude* som en positiv dimensjon av tilstanden (Vinsrygg, 2007).

Etter en ny synonymrunde med meg selv fant jeg ord som *unik* og *enestående* i tillegg til *på egen hånd* og *rett og slett*.

I boken *Alene - et rom for endring og undring* skriver forfatter og psykoterapeut Astri Hognestad (2016) om ordet *alenehet*. Hun skriver at det er en forskjell på å *være* alene og å *føle seg* alene, og skiller mellom *alenehet* og *ensomhet*, «Et slikt skille er viktig for å nyansere bildet av alenehet og kunne se mulighetene som finnes.» (Hognestad, 2016, s.21). Videre skriver hun at for mange kan det å være alene oppleves som en måte å hvile på eller bli kjent med seg selv, mens for andre kan det være uutholdelig og man føler seg mislykket og forlatt (Hognestad, 2016, s.21). Selv om de lærde<sup>1&2</sup> strides om ordet *alenehet* er et anvendelig ord i det norske ordvokabularet følte jeg likevel det var et ord jeg ønsket å jobbe videre med.

### Teater uten ord

Etter å ha innsett at alt ved å *være alene* ikke nødvendigvis var negativt ladet begynte jeg å tenke på hva jeg egentlig var redd for. Var jeg redd for å ikke få det til? Å dumme meg ut foran kjente og ukjente? Eller var det selve prosessen jeg fryktet?

I teatersammenheng har jeg også (åpenbart) vært fascinert av ord. Eller rettere sagt, mangelen på ord. I løpet av utdanningsløpet har teater uten ord og fysisk teater vært det som har fanget min interesse. Da jeg kom til Kristiansand i 2013 og for første gang så en teaterforestilling

---

<sup>1</sup> *Alenehet* diskutert av Tor Guttu for Riksmålsforbundet, 18.11.14:  
[https://www.riksmalsforbundet.no/qa\\_faqs/ordet-alenehet/](https://www.riksmalsforbundet.no/qa_faqs/ordet-alenehet/), hentet 12.03.18

<sup>2</sup> *Alenehet* diskutert av Per Egil Hegge for Aftenposten, 10.02.11:  
<http://tux.aftenposten.no/spraak/spraak?action=question&id=4185>, 12.03.18

helt uten ord var jeg helt, ja, målløs. Derfor var det ikke tvil om at når jeg skulle i gang med et kunstnerisk utviklingsarbeid så skulle det være i retningen av fysisk teater.

Først begynte jeg å jobbe med selve ordet *alenehet*. Jeg sendte ut spørreundersøkelser, intervjuet venner og gjorde research på positive aspekter ved å være alene, men etter en stund kom jeg ikke lenger på prosjektet.

Deretter begynte jeg å jobbe med det kroppslige rundt *alenehet*. Jeg meldte meg på et klovnekurs i regi av Sand Festivalen med Katja Brita Lindeberg<sup>3</sup> og tenkte at en klovn vil være det perfekte bildet på alenehet. I boken *Din klovn!* skriver forfatter Torben Jetsmark (1995) følgende: «Utgangspunktet er alltid *virkeligheden*. Vore egne erfaringer og iagttagelser, som bearbejdet til en *scenisk sandhed* kan underholde andre mennesker på teateret, i sirkus, eller hvor vi nu optræder.» (Jetsmark, 1995, s.18-19). Jeg tenkte kanskje jeg kunne lage en klovne-forestilling med utgangspunkt i arbeidet jeg gjorde med ordet *alenehet*, men etter en stund kom jeg ikke lenger på prosjektet.

Til slutt begynte jeg å jobbe ut i fra det fiksjonelle rundt *alenehet*. Jeg fant to sykepleieruniformer på Fretex som viste seg å være fra mellom 50-og 60-tallet. I følge min bestemor, som selv var sykepleier på den tiden, var sykepleiere ofte ugifte. Kvinner på den tiden skulle ikke være arbeidende mødre, som på den tiden ga mening da ekteskapet alltid måtte «fullbyrdes» og mødre måtte være hjemme med barna. Inni uniformene sto det *Else Nordal* og jeg begynte å jobbe med en metode for å lage en historie til henne, blant annet tok jeg kontakt med min gode venn Alf som skulle hjelpe meg å lage musikk til henne. Men etter en stund kom jeg ikke lenger med dette prosjektet heller.

Alle gode ting er tre, pleier min mor å si, men ikke i dette tilfellet. Jeg hadde satt i gang tre ulike kunstneriske prosjekter med samme utgangspunkt og kunne ikke finne veien for å fullføre dem. Da juleferien nærmet seg faretruende satt jeg atter en gang med blanke ark og farvestifter tell, og skjønnte verken ut eller inn. Min gode venn og kollega Kaisa sa til meg: «Finn ut av hva du ikke vil gjøre, så gjør du i hvert fall ikke det.». Det var jo lett, jeg hadde jo allerede funnet tre ting jeg ikke skulle gjøre.

---

<sup>3</sup> <http://sandfestival.no/klovning/>, hentet 24.03.18

Problemet var at jeg alltid var tre steg foran det jeg drev med. Hodet mitt var ikke tilstede, det var langt vekke på en dag i mai 2018. På eksamensdagen. Fra det øyeblikket jeg ble utdannet teaterlærer i 2016 og fikk tildelt et rødvingsglass, blomsterkurv og foldeskjørt, kunne jeg se for meg hvordan lyset skulle treffe scenen i det jeg skulle tre inn på scenegulvet i den perfekte blackbox og fremføre mitt livsverk. Og det var ikke til å legge skjul på at dette muligens hadde vært en liten stopper for alle mine påbegynte prosjekter.

Kanskje ikke prosjektene mine var så dårlige som jeg hadde trodd? Kanskje det rett og slett var fordi jeg ikke visste hvordan jeg skulle gjøre det. Jeg var ikke redd for å ikke få det til eller for å dumme meg ut, jeg var redd for selve prosessen. Jeg var redd for *hvordan* jeg skulle få det til. Nettopp fordi jeg ikke visste hvordan, i tillegg til at det tross alt skulle være et kunstnerisk utviklingsarbeid som i og for seg satte noen rammer for prosjektet.

Jeg tenkte meg om.

Jeg stakk hånden langt ned i sekken og fant fram den fillete utgaven av Kompositorisk metode som ikke hadde sett dagens lys på et halvt år.



## Kompositorisk metode

*Kjære loggbok, dag en.*

*Da var første dag i denne tjue dager lange arbeidsprosessen unnagjort. Jeg startet med blanke ark og farvestifter tell, og var klar til å sette i gang.*

*Med to trekasser som materiale gikk jeg ut på gulvet og jobbet målrettet og effektivt.*

*... i tretti minutter. Så sa det stopp.*

*Det er ikke til å legge skjul på: Jeg er skikkelig skuffet. En skulle tro at siden jeg jobbet med Kompositorisk metode i KF-403 våren 2017 så skulle dette gå på skinner, men det gjorde det altså ikke. Jeg følte jeg kava rundt på gulvet uten mål og mening, og det endte med at det forble med de tretti minuttene.*

*Istedenfor begynte jeg å klippe i min rufsete papirutgave av Kompositorisk metode. Ikke i sinne, vel å merke, men for å gjøre den mer oversiktlig. Jeg trengte å se den på veggen, i en helhet, for å få en skikkelig oversikt over metoden. Etter fem timer med klipping og liming var den en og en halv meter lange plakaten ferdig, og jeg kunne endelig få en oversikt.*

Kompositorisk metode var et utviklingsarbeid ledet av Lene Kobbernagel utført for instruktør- og scenografiavdelingen ved Statens Teaterskole i Danmark i perioden 2009 til 2011 (Kobbernagel, 2011, s.2). Utviklingsarbeidet er utarbeidet gjennom reflekterende samtaler med Charlotte Munksø, Ralf Richardt Strøbech og Barbara Wilson i perioden 2010 til 2011. Metoden er definert som følger:

«Kompositorisk metode er en evolutionær iscenesættelsesmetode til at generere komplekse og visuelt dominerede sceniske værker af overvejende abstrakt karakter.»  
(Kobbernagel, 2011, s.7)

Metoden er todelt og er til sammen delt opp i elleve kapitler. Del 1 av metoden handler om hva kompositorisk metode er: fokus på frembringere, det kompositoriske tankesettet, metodens prosessdynamikk, og metodens tre faser. Del 2 handler om hvordan man gjør metoden: Om forberedelsen, det igangsettende og prosessdynamikken i metodens tre faser.

## Hva er Kompositorisk metode?

Lene Kobbernagel (2011) introduserer Kompositorisk metode med følgende setning:

«Teaterkunst er relationernes kunst» (Kobbernagel, 2011, s.8). Hun referer til at det i mange teatertradisjoner er relasjonen mellom karakterer, samspill og utvikling som settes i fokus. Likevel finnes det nyere teatertradisjoner som setter andre relasjoner høyere.

Kobbernagel henviser til hvordan det i modernismen, som jeg kommer tilbake til senere i oppgaven, begynte å dyrkes interesse for andre typer for relasjon i teateret: relasjonen mellom objekt og lys, mellom lys og rom, mellom rom og figur, mellom figur og lyd. For teaterkunsten betydde det et fokusskifte fra *dramaturgi* til *komposisjon*<sup>4</sup> (Kobbernagel, 2011, s.8).

## Fokus på frembringere

Videre forklarer Kobbernagel at det i postmodernismen, som jeg også kommer tilbake til senere i oppgaven, skjer enda et skifte. Hun trekker frem hvordan verket ikke lenger skal *designes*, men *finnes*. Man jobber ute av fiksjon og insiterer på at verket fødes i og av selve prosessen:

«At arbeide kompositorisk er at arbeide med at sette **frembringere** sammen (kroppe, fader, rum, objekter, afstande, tempo, lys, lyde) på nye måder i et ordnet system. Interessen for motivet; altså hvad det sceniske materiale skal forestille og hvad forestillingen skal handle om, eksisterer nu på like fod med den øgede interesse for selve materialet.» (Kobbernagel, 2011, s.8)

Kobbernagel kaller dette for *Fokus på frembringere* som også er tittelen på det første kapittelet i Kompositoriske metode. I praksis betyr det å jobbe med materiale som de *er* framfor å jobbe med hva de skal *forestille*. En stige er en stige, en arm er en arm. Å *frembringe* fremstår som en motpol til *Det frembragte*. Frembringere er det konkrete fysiske materiale som en ser, mens det frembragte er det bildet frembringerne til sammen danner i hodet (Kobbernagel, 2011, s.8). Kobbernagel kommer med følgende eksempel: En sammenkrøpen kropp, utslått hår, sitrende bevegelser, stor avstand til dør, plassering i en krok er frembringere som til sammen kan bringe frem scenebildet av en forlatt kvinne. Dette scenebildet er det frembragte (Kobbernagel, 2011, s.8).

---

<sup>4</sup> Komposisjon, av det latinske *componere*, betyr å sette sammen (Kobbernagel, 2011, s.8)

Fokuset på frembringere underbygger metodens overordnede formål, som nevnt innledningsvis: å lage scenekunst av overveiende abstrakt karakter. Kobbernagel forklarer dette som scenekunst som ikke har det narrative som øverste verdi, «Når man ikke har narrativet til at organisere sin proces efter, må man utvikle sig sit eget system at tilrettelægge sin process ud fra.» (Kobbernagel, 2011, s.9). Videre forklarer hun at metoden ikke bare likestiller teaterets mange relasjoner, men også dets funksjoner. Kobbernagel kaller dette en opphevelse av hierarkiet til fordel for å tenke på alle i prosessen, blant annet instruktør, scenograf, koreograf, skuespiller, og lyd- og lysteknikere, som teaterkunstnere med forskjellige spisskompetanser (Kobbernagel, 2011, s.9).

#### Det kompositoriske tankesettet

Kobbernagel skriver at ens kjennskap til hva en lager skal oppstå underveis, og at det er kunstnerens oppgave å ha blick på hvilket materiale som har *verkspotensiale* (Kobbernagel, 2011, s.9). I kapittel 2 *Et kompositorisk mindset* forklarer Kobbernagel hvilke verdier som ligger til grunn for å arbeide kompositorisk.

For det første er en nødt til å forstå hva et *verk* er. Kobbernagel skriver at et ferdig verk er summen av det materiale som ikke er blitt valgt bort underveis i arbeidsprosessen (Kobbernagel, 2011, s.11). Det vil si at det du ser også er et resultat av det du ikke ser.



Forsøk på å illustrere «Barbaras tegning» (Kobbernagel, 2011, s.11)

«Det her arbejde er ligesom at arbejde med maleri. Man maler ting over. Men det du har malet over giver betydning til det der er tilbage. Det har noget med lag at gøre. Man bygger lag oven på hinanden.» (Barbara Wilson sitert i Kobbernagel, 2011, s.11)

Et verk består av lag på lag med materiale som har overlevd i prosessen. Illustrasjonen over viser hvordan hvert enkelt lag er en del av produktet selv om det ikke nødvendigvis kan spores direkte. Verket eksisterer allerede i materialet. Lagene har, som Kobbernagel skriver, arvet betydning fra det forrige og kaster det videre fra seg til neste.

For det andre må en forstå hva *utvikling* er. Kompositorisk metode er en metode som utelukkende utvikles evolusjonært. Evolusjon og evolusjonsteori forkaster troen på intelligent design og handler om hvordan organismer utvikler seg gjennom *naturlig seleksjon*: det materiale som overlever, overlever fordi det har en høyere grad av stabilitet og har dermed størst utviklingspotensial (Kobbernagel, 2011, s.11). I kompositorisk metode handler dette om å utvikle et verk gjennom *seleksjon*. Seleksjon er *evnen* til å *foretrekke* et materiale fremfor et annet materiale, skriver Kobbernagel, og viser til at det er gjennom undersøkelse av forskjellige versjoner av materiale at en kan danne seg et bilde av hva som potensielt kan bli verket og hva som må skilles ut (Kobbernagel, 2011, s.12).

For å kunne utvikle gjennom seleksjon er en nødt til å insitere på at all kjennskap til verket fødes i prosessen og at det er drevet av undersøkelse. Dette gjøres ved at en på forhånd vet hva en undersøker, kjenner retningen og skiller ut materiale for å finne veien videre, og vet hvordan en kommer fram. Det er om å gjøre å *oppdage* sitt verk. (Kobbernagel, 2011, s.13). Som evolusjonsmetode vekttes følgende verdier:

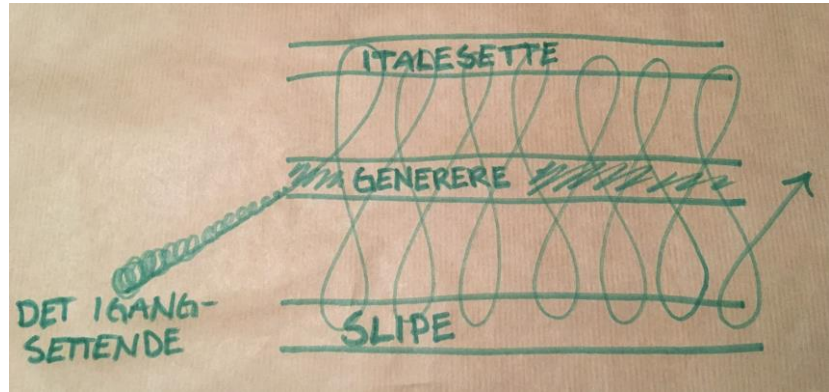
1. Evnen til å skissere fremfor å illustrere
2. Evnen til å se potensiale fremfor å se virkning
3. Evnen til å selektere i materialet fremfor å designe
4. Evnen til å skille mellom versjoner fremfor å se egenskaper
5. Evnen til å stille seg lydhør fremfor å tolke
6. Evnen til å undersøke fremfor evnen til å forstå
7. Evnen til å arbeide med frembringere fremfor det frembragte

(Kobbernagel, 2011, s.13)

### Prosessdynamikken

I kompositorisk metode pendler man hele tiden mellom å generere materiale og å lære sitt materiale å kjenne. Kobbernagel påpeker at det i Kompositorisk metode er foretrukket å bruke begrepet *At lære at kende* fremfor begrepet *å forstå* (Kobbernagel, 2011, s.17). Hun forklarer at ved å lære sitt materiale å kjenne vil man også la seg *informere* av materialet. Man stiller seg lydhør, ser og lytter aktivt, og setter ord og tanker på det som faktisk er, istedenfor å stå ved det man tror skjer (Kobbernagel, 2011, s.17).

Prosessdynamikken i Kompositorisk er delt inn i tre handlinger: *Generere*, *italesette* og *skærpe*. Disse tre handlingene er gjensidig avhengig av hverandre for fremgangen i prosessen.



Etter illustrasjon i Kompositorisk metode (Kobbernagel, 2011, s.21)

**Å generere** handler om å fremavle mange ulike sceniske versjoner. I Kompositorisk metode brukes begrepet *fremavle* fremfor begrepet *produsere*. Dette for å skille mellom å *dyrke* fremfor å *skape*. Ved å generere oppnår man en overproduksjon av scenisk materiale slik at en har frihet til å skissere sitt materiale og lage nye utgaver (Kobbernagel, 2011, s.18).

**Å italesette** er en språklig undersøkelse av materialet en har generert (Kobbernagel, 2011, s.19). Det handler om å utvikle et språk som en forstår materialet ut i fra, enten alene eller som gruppe. Dette er for å oppnå en kollektiv kjennskap til materialet, og det skjer dels ved å *benevne* sitt materiale og dels ved å *utvide* sitt ordforråd.

I følge Kobbernagel er teknikkene for å italesette *å avlese* og *å twist* sitt språk som går ut på å sette ord på materialets frembringere og frembragte, og å veksle sitt valg av ord for å avlese materialet på andre måter (Kobbernagel, 2011, s.19). Ved å italesette oppnår man å lære sitt materiale å kjenne, man får en avklaring på materialets egen logikk og man understøtter materialet verdi.

**Å skærpe** er å forbedre ens tenkning og forståelse av det en er i ferd med å undersøke (Kobbernagel, 2011, s.20). *Å skærpe* betyr *å gjøre skarp* og handler om å gjøre ens undersøkelser skarpere. Fokuset er på materialets potensiale, på det som kan bli.

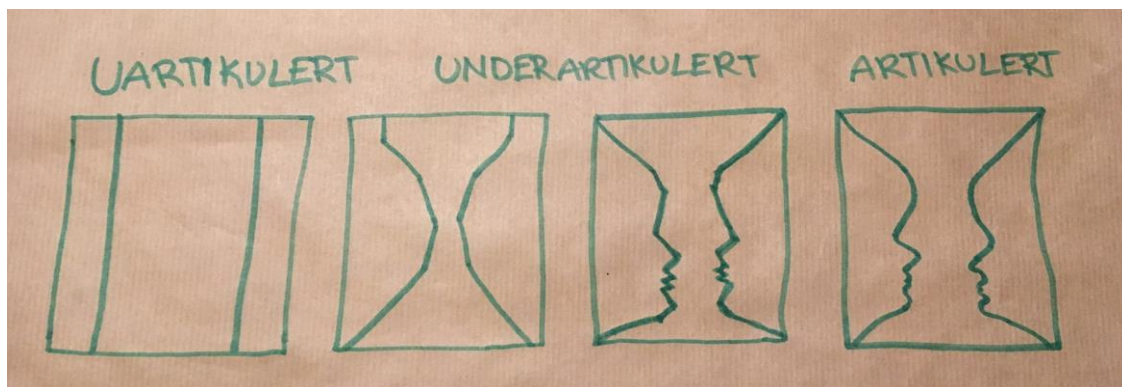
I følge Kobbernagel er teknikkene for å skærpe *å switche*, *å gå i dialog*, *å høyne*, og *å fravelge* som henholdsvis går ut på å se på materialet med nye øyne, stille nysgjerrige spørsmål til materialet, samle sitt materiale rundt noe spesifikt og arbeide med å etterlate materiale (Kobbernagel, 2011, s.20). Ved å skærpe oppnår man en avklaring på materialets mulighetsrom: evnen til å lage forskjellige versjoner og større rom for å tenke forskjellig på.

De to siste handlingene i prosessdynamikken, italesette og skærpe, har jeg valgt å oversette til norsk. Istedenfor italesette ønsker jeg å bruke *italesette*. Selv om ordet ikke brukes på norsk og egentlig ikke på dansk<sup>5</sup> ønsker jeg likevel å bruke det istedenfor å *ordlegge seg*. Dette fordi jeg i lys av metoden synes at *italesette* er et mer produktivt ord.

Siden det å *skærpe* betyr å *gjøre skarp*, har jeg valgt å oversette dette til å *slipe*. Dette fordi Kobbernagels eksempel på å *skærpe* er å gjøre en kniv skarp (Kobbernagel, 2011, s.20). På norsk kaller vi det å *slipe* en kniv. Dessuten liker jeg at det å slipe også kan bety å *finpusse* eller å *gjøre klart*.

### Metodens tre faser

I følge Kobbernagel opptrer prosessdynamikken forskjellig i starten, midten og slutten av en kompositorisk arbeidsprosess (Kobbernagel, 2011, s.23). Metoden er delt opp i tre faser som kalles Versjoneringsfasen, Selektionsfasen og Kvalifiseringsfasen. Dette har jeg valgt å oversette til Versjoneringsfasen, Seleksjonsfasen og Kvalifiseringsfasen. Prosessens tre faser er definert ut fra hvor *artikulert* verket er, som handler om tydeliggjøring av verket.



Etter illustrasjon i Kompositorisk metode (Kobbernagel, 2011, s.23)

I **Versjoneringsfasen**, som er den innledende fasen i Kompositorisk metode, er verket *uartikulert*. Man kjenner ikke verket, men arbeider med det som uartikulerte skisser med mange utviklingsrom (Kobbernagel, 2011, s.23). I denne fasen fremavles masser av materiale med det formål å senere kunne selektere i det, derfor skal versjonene man lager være forskjellige fra hverandre. Hver versjon er det Kobbernagel kaller en «videninvestering i det

---

<sup>5</sup> Ordet finnes ifølge Sproget.dk ikke i rettskrivningsbøker, men opptrer i Den Danske Ordbog:

<http://sproget.dk/raad-og-regler/artikler-mv/sporgsmal-og-svar-fra-ordnet.dk/italesette>, hentet 12.03.18

færdige verk» og man bruker mye tid på å avlese de forskjellige versjonene for å lære sitt materiale og dets verkspotensiale å kjenne (Kobbernagel, 2011, s.31).

I **Seleksjonsfasen**, som er den mellomste fasen i Kompositorisk metode, er verket *underartikulert*. Man aner verket, men kjenner det ikke helt enda. Verket begynner å få retning og det utvikles ytterligere (Kobbernagel, 2011, s.23). I denne fasen handler det om å undersøke alt det materialet ender med å **ikke** bli, og fokuset skifter fra å fremavle versjoner til å skille mellom versjoner: «det er gjennom forskelle at man danner sig et billede af hvad der skal udskilles» (Kobbernagel, 2011, s.37).

I **Kvalifiseringsfasen**, som er den avsluttende fasen i Kompositorisk metode, er verket *artikulert*. Man kjenner verket så godt at det melder seg et behov for å kjenne til dens fulle betydning. I denne fasen ligger fokuset på å forstå verket ved å understøtte det kompositorisk og dramaturgisk (Kobbernagel, 2011, s.23). Spørsmål som *hva handler det om? Og hva forestiller det?* Blir forsøkt besvart i denne fasen (Kobbernagel, 2011, s.41). Dette kommer jeg tilbake til senere i oppgaven.

### Hvordan gjøre Kompositorisk metode?

Andre del av Kompositorisk metode er en presentasjon av hvordan man helt konkret kan sette prosessdynamikken i spill i en iscenesettelsesprosess (Kobbernagel, 2011, s.25). Kobbernagel presiserer at de følgende anvisningene og eksemplene skal forstås som en idékatalog og at det finnes andre måter å sette prosessdynamikken i gang på.

#### Forberedelsen

I kapittelet *Forberedelsen* fokuserer Kobbernagel på det hun kaller *Det flertydige vidensrum* og *At formulere sig produktivt*.

*«I forberedelsen tænker jeg at gøre min viden til et rum»*

(Ralf Richardt Strøbech sitert i Kobbernagel, 2011, s.27, original kursivering)

**Det flertydige vidensrom** handler om å samle inn flertydig viden om det man skal i gang med å undersøke (Kobbernagel, 2011, s.27). Kobbernagel bruker konsekvent ordet *rom* framfor ordet *punkt* da hun skriver at et rom er noe som åpner opp for mange muligheter og

forskjellige genereringer i motsetning til et punkt som fremstår som noe avsluttende (Kobbernagel, 2011, s.27).

**Å formulere seg produktivt** handler om hvordan en ordlegger seg i en kompositorisk arbeidsprosess. Dersom man går aktivt inn for å bruke et variert og produktivt språk vil det gi muligheter for videre generering. Kobbernagel skiller mellom produktive og uproduktive ord, og hevder at det på grunn av metodens fokus på frembringere er en overveiende bruk av *tillægsord*, *tillægsformer* og *tællelige navneord* i språket knyttet opp til kompositorisk metodearbeid (Kobbernagel, 2011, s.27).

Ordet *barberblad* er for eksempel et bedre ord enn ordet *hat* fordi barberblader kan forekomme i ettall og i flertall. Dette kaller Kobbernagel for *tællelig navneord*. Ordet *skrøpelig* er bedre enn ordet *dårlig* fordi det er det Kobbernagel kaller for et aktivt *tillægsord*. I tillegg er det ønskelig å bruke det Kobbernagel kaller for *tillægsformer* av tællelige navneord, hun kommer med følgende eksempel: «Det kan også være en fordel at arbeide med tillægsformer som f.eks. Det nedsmeltende frem for med verber "Sne der smelter "» (Kobbernagel, 2011, s.27)

Kobbernagel skriver at tillægsord i høyere grad inviterer til undersøkelser av retninger og beskrivelser av retninger. Hun trekker frem *det kirkelige* og *det avventende* som eksempel på tillægsord til navneordene *kirke* og *venterom*. De sistnevnte inviterer i høyere grad til illustrasjon (Kobbernagel, 2011, s.27)

### Det igangsettende

Prosesodynamikken generere-italesette-slipe settes i gang av noe spesifikt, dette kaller Kobbernagel *Det igangsattende*. Dette kan være et eller flere ord, et bilde, et rom, en lyssetting eller et eller flere objekter som setter i gang generering av scenisk materiale og som gir anledning til å jobbe konkret med frembringere (Kobbernagel, 2011, s.29).

Når en har funnet sitt igangsettende materiale kan en italesette sitt materiale slik at det kommer produktive ord i spill i genereringsprosessen. Kobbernagel viser til språkverktøyet *Ordspiralen* som gir anledning til å generere nye ord (Kobbernagel, 2011, s.29). Hun illustrerer en spiral som spinner ut i fra ordet *Hat*. Ut i fra temaet kan en herfra undersøke aktive tillægsord, tillægsformer og tællelige navneord. Dersom *Hat* er tema eller det igangsettende materialet kan man, slik som i eksempelet til Kobbernagel, italesette det med ord som barberblader, tiltende, adskillende, piggråd, isbiter, briskende, piller og karneval.



Poenget med ordspiralen er å presisere det en skal i gang med å undersøke, «Præcise informationer er frigørende for kreativiteten og skaber klarhed og retning hos den enkelte.» (Kobbernagel, 2011, s.29).

Prosesdynamikken i metodens tre faser

Kapittel 7, 8 og 9 i Kompositorisk metode tar for seg prosessdynamikken i metodens tre faser. Kapitlene fremstår, som resten av metoden, som en idékatalog med flere muligheter for ulike retninger.

I **Versjoneringsfasen** fokuseres det på overproduksjon av materiale (Kobbernagel, 2011, s.31). Det viktigste er at en setter i gang og Kobbernagel presenterer seks ulike måter å starte generering på:

*Marie-Curie-generering* handler om å undersøke noe bestemt, som oftest med utgangspunkt i et *hvordan*-spørsmål.

*Columbus-generering* handler om å velge seg en *retning* som utgangspunkt.

*Spilleregul-generering* handler om å fremavle versjoner ut i fra et sett med spilleregler en selv eller andre lager.

*Viewpoints-generering* handler om å ta utgangspunkt i iscenesettelsesmetoden Viewpoints formulert av Anne Bogart.

*Just do-generering* handler om å lage noe av de materialene en har til rådighet.

*Respons-generering* handler om å lage et fysisk uttrykk på et spesifikt inntrykk, for eksempel: å lage noe ut i fra en iaktakelse en har gjort.

(Kobbernagel, 2011, s.31)

Italesettelses-prosessen er viktig i versjoneringsfasen. Siden verket er uartikulert handler store deler av prosessen om å *avlese* og å *twiste sit sprog* for å forstå sitt materiale. Å *twiste* sitt språk handler om å veksle ordvalg og lengde på setninger for å beskrive det en er i ferd med å lage (Kobbernagel, 2011, s.32). Å *avlese* er en teknikk for å skille mellom materialet frembringere og det frembragte. Kobbernagel trekker frem avlesningsverktøyet *Stjernen*, som har til hensikt å hjelpe en til å forbli undersøkende og nysgjerrig på sitt materiale (Kobbernagel, 2011, s.33). *Stjernen* kommer jeg tilbake til senere i oppgaven.

I slipeprosessen i denne fasen står *switching* sentralt. Svitsjing handler om å se på materialet sitt med nye øyne (Kobbernagel, 2011, s.35). Det kan være å sette materialet inn i en ny

kontekst eller sette det inn i et nytt rom, det kan være å gi verket en ny tittel eller publikum en ny synsvinkel, eller det kan være å tilføye fremmede objekter eller nye tekstelementer (Kobbernagel, 2011, s.35)

I **Seleksjonsfasen** fokuseres det på å undersøke det materialet ender med å **ikke** bli. I denne fasen handler det ikke om å fremavle flere versjoner, men å heller skille mellom de versjonene som allerede eksisterer (Kobbernagel, 2011, s.37). Det vil si at blant alle versjonene finnes det én versjonen som kommer til å bli grobunn for det ferdige verket. Istedenfor å fremavle versjoner foreslår Kobbernagel at en skal mangfoldiggjøre ens materiale. Det kan skje ved at en tilfører eller fjerner noe som utgjør en radikal forskjell, at en setter elementer sammen på nye måter, eller at en setter alt inn i en ny sammenheng - nytt rom, ny tekst, nye objekter (Kobbernagel, 2011, s.37).

Italesettelses-prosessen i denne fasen har som formål å gjøre en kjent med verkets visuelle språk. Det går ut på at en skal gå i dialog med materialet og italesette dets retninger og prinsipper (Kobbernagel, 2011, s.38). Å gå i dialog med materialet handler om å stille nysgjerrige spørsmål som fremmer materialets utvikling. Det kan for eksempel være å sette replikker sammen på en ny måte, tilføre et retningsbestemt lys eller å stille spørsmål som: Hva skjer hvis vi vender oppstillingen 110 grader? (Kobbernagel, 2011, s.38)

For å kunne undersøke det materialet «ender med å ikke bli» skal man i denne fasen slipe ved å *høyne*, ved å *skærpe spilleregler* og ved å *fravelge*. Å høyne handler om å samle materialet rundt et spesifikt aspekt. Det kan være å samle materialet rundt en bestemt retning, som italesettes av tillægsord eller det kan være å stille seg lydhør til prinsipper materialet begynner å oppføre seg etter som italesettes av navneord (Kobbernagel, 2011, s.38-39).

Når en sliper spilleregler understøtter man de prinsippene materialet retter seg etter og når en fravelger jobber man med å etterlate materiale som ikke virker viktige å arbeide videre med (Kobbernagel, 2011, s.39).

I **Kvalifiseringsfasen** fokuseres det på å bli kjent med og å forstå verkets fulle betydning. Ettersom at metoden ikke orienterer seg etter et narrativ har den heller ingen gitt dramaturgi å forholde seg til. Kobbernagel skriver derfor at en må lage et kompositorisk ordenssystem «der kan kvalifisere materialets helhedsudsigelse» (Kobbernagel, 2011, s.41). For å visualisere verkets komposisjon kan en lage et *kompositionsdiagram*. Dette kan være et hjelpemiddel for

å finne ut av hvordan de enkelte delene av verket forholder seg til hverandre. Videre kan en ta verkets tittel opp til vurdering. Kobbernagel hevder at gode titler er billeddannende og gjerne åpner opp for tolkningsrom. Til slutt kan en jobbe med detaljer og overganger i de forskjellige delene av verket for å styrke flyten og gjøre komposisjonen med nyansert (Kobbernagel, 2011, s.41).

## Teater-teoretisk perspektiv

*Kjære loggbok, dag to.*

*I går lagde jeg plakater, og jeg må si at Kompositorisk metode nå gir litt mer mening. Det er mye lettere å forstå metoden når den henger rett foran meg enn når jeg må bla meg fram og tilbake i den 44 sider-lange blekka. Likevel er det mye jeg ikke forstår.*

*Metoden minner meg om flere arbeidsmetoder jeg har jobbet på før, og da særlig Devised Theatre. I tidligere Devising-prosesser har vi i grupper jobbet med å lage en forestilling ut ifra ingenting. Vel, ikke «ingenting» per se, men ingenting som i svært lite materiale. En gang lagde vi en forestilling basert på post-it-lapper, og en annen gang fikk vi et manus vi «rev» i filler og satte sammen på en annen måte. I Devised Theatre opphøres, i likhet med i Kompositorisk metode, hierarkiet til fordel for en mer likestilt dramaturgisk prosess. Likevel virker det som om Devised Theatre har et mer naturlig og avslappet forhold til tekst enn det Kompositorisk metode har. I Devising-prosesser jeg har vært med i har vi tatt i bruk tekst, både som forklarende og forsterkende element, men også som et selvstendig element. I Kompositorisk metode derimot får jeg ingen inntrykk av hvordan teksten i praksis skal anvendes. Flere steder står det at tekst kan tas inn eller byttes ut uten at det står noe om hva som skal være dets funksjon.*

*Men hva vet vel jeg?*

*Problemet er at jeg egentlig ikke forstår hva slags scenekunst Kobbernagel ønsker at jeg skal lage. I tillegg skjønner jeg ikke hva slags kunstsyn som ligger til grunn for denne typen scenekunst. Jeg har ennå ikke klart å finne bilde- eller videomateriale av en kompositorisk arbeidsprosess, så akkurat nå står jeg litt på bar bakke..*

I neste kapittel skal det gås videre inn i selve det kunstneriske utviklingsarbeidet, men før det skal det gjøres et forsøk på å forankre Kompositorisk metode i et teaterlandskap. Hva slags tankegang ligger til grunn for denne metoden? Hvilke verdier i teatersamtiden baserer Kobbernagels utviklingsarbeid seg på? For å besvare dette vil metoden bli satt i et teater-teoretisk perspektiv med utgangspunktet i postmodernismen og Hans-Thies Lehmanns begrep *Postdramatisk teater*.

## Historisk kontekst

Som nevnt innledningsvis er dette masterprosjektet en oppdagelsesreise. Poenget med oppdagelsesreisen er å gjøre noe en ikke har gjort før og oppdage veier en aldri har gått før for å utvide sin forståelse. Store deler av arbeidet har derfor handlet om å *forstå* metoden. Forstå dens oppbygging, alle dens begreper og forklaringer, og hvordan å sette den til livs i praksis.

## Devised Theatre

I min søken etter å forstå Kompositorisk metode prøvde jeg å sammenligne den med metoder jeg allerede var kjent med fra før. Dette for å finne ut av hva slags kunstsyn som lå til grunn.

I loggbok-innlegget fra dag to skrev jeg at metoden minnet meg om Devised Theatre. Dette fordi Devised Theatre i likhet med Kompositorisk metode er en måte å lage teater på uten det narrative som øverste verdi. I boken *Devised Theatre - a practical and theoretical handbook* av Alison Oddey (1994) beskrives Devised theatre slik:

«Devised theatre is an alternative to the dominant literary theatre tradition, ... Devised work is a response and a reaction to the playwright-director relationship, to text-based theatre, and to naturalism, and challenges the prevailing ideology of one person's text under another person's direction.» (Oddey, 1994, s. 4).

På 1960-tallet og tidlig 1970-tallet oppsto det flere teaterkompanier med et felles ønske om å utfordre det tradisjonelle teateret ved å finne nye måter å skape teaterkunst på (Oddey, 1994, s.4). Gruppene kunne bestå av ulike artister som sammen ville jobbe med å prøve ut ideer uten at det skulle være drevet av tekst.

«It [devised theatre] provided the potential for a designer, choreographer, or performer to initiate a concept or starting point for performance. In turn, this encouraged the development of a performance language that included non-verbal forms» (Oddey, 1994, s.5).

En lignende presentasjon har Kobbernagel om anvendelsesmulighetene i Kompositorisk metode hvor hun viser til at teaterets mange funksjoner blir opphørt til fordel for å tenke at alle er teaterkunstnere med ulik spisskompetanse (Kobbernagel, 2011, s.9).

Formålet med denne delen av oppgaven er ikke å sammenligne Devised Theatre og Kompositorisk metode. For å forstå Kompositorisk metode ble Devised Theatre en inngang for å finne roten de begge sprang ut i fra.

«Når vi forsøker å forstå en tekst, hensetter vi oss ikke i forfatterens sjelelige forfatning, og hvis man i det hele tatt ønsker å bruke denne talemåten, er det riktigere å si at vi hensetter oss i det perspektivet som den andre har utviklet sin oppfatning innenfor.»  
(Gadamer, 2010, s.330)

### Postmodernismen

I likhet med Oddey skriver også Kobbernagel om teaterkunsten i overgangen mellom modernismen og postmodernismen. Innledningsvis i Kompositorisk metode skriver Kobbernagel om hvordan det i modernismen skjer et fokusskifte i kunsten fra det *frembragte motiv* til de *frembringende elementer*, og skriver videre at det i postmodernismen skjer enda en forskyvning da kunstnerne jobbet med *finding not making* (Kobbernagel, 2011, s.8).

I over 500 år har menneskene levd i en moderne verden; en verden i stadig utvikling. En utvikling innen forskning, teknologi, populasjonsvekst, borgerrettigheter, og eksperimentering innenfor kunst og forskning. «Det *moderne* kan generelt beskrives som et brudd med tradisjoner og konvensjoner, og begrepet var allerede i bruk på 1600-tallet.» (Gladsø, Gjervan, Hovik, & Skagen, 2010, s.120). Selv om vi i dag bruker begrepet *moderne* om noe som står i motsetning til det gamle er *modernismen* betegnelsen på den kunsthistoriske epoken som utfoldet seg fra ca. 1890 og fram til 2.verdenskrig (Gladsø et al., 2010, s.121).

«I modernismen eksploderer den lukkede klassiske dramaturgien i et mangfold av ulike perspektiver. ... Teateret utforsker sitt eget medium, og virkemidlene får større betydning. Ja, det blir etter hvert virkemidlene som tar over den litterære tekstens funksjon som omdreiningspunkt i teaterets poetikk.» (Gladsø et al., 2010, s.120)

Etter 2.verdenskrig ble modernismens store ideer om fornuften, fremskrittet og friheten mindre og mindre fremtredende i det mer flertydig og globalisert samfunnet, og en kan derfor antyde at *post-modernismen* kom til syne i teaterkunsten på 1960- og 70-tallet. (Gladsø et al., s.140-141).

I boken *Theory/Theatre - an introduction* problematiserer førsteamanuensis Mark Fortier (2002) begrepet *postmodernisme*. Han hevder at en del av problemet kan ligge i selve *post*-delen av postmodernismen.

«At its simplest, it indicates that something comes after something else, that one thing has ended and another begun. ... But 'post' also indicates that one thing follows another, proceeding under its influence and effects.» (Fortier, 2002, s. 173).

Postmodernismen er ifølge Fortier preget av at alt allerede er oppfunnet. Klærne vi bruker er masseprodusert, og forskjellen mellom en *individuell* og en *veldig ny* stil er liten. Smak og preferanser deles med millioner av mennesker, personlig frihet er tatt for gitt og selv store gjennombrudd i teknologien virker hverdagslig, «people act out and exchange many different ways of understanding rather than relying on one overacting truth» (Fortier, 2002, s. 176).

Direkte oversatt betyr postmodernisme *etter modernismen*, og Fortier skriver at for å kunne forstå postmodernismen er en nødt til å forstå dens relasjon til modernismen. I *Dramaturgi - Forestillinger om teater* (2010) settes det opp tre motsetningspar for bedre å forstå forholdet mellom modernismen og postmodernismens estetikk. Disse tre er:

*Originalitet/resirkulering*, mens modernismen verner om kunstens originalitet og nyskapende potensiale erkjenner postmodernismens kunstnere umuligheten av å skape noe nytt og originalt.

*Dybde/overflate*, i modernismen søkte man etter en dypere mening og modernismens estetikk baserte seg på en oppfatning av at det finnes noe sant, egentlig og autentisk under overflaten.

Postmodernismens filosofer betraktet i motsetning overflaten som like virkelig og meningsbærende som dybden.

*Egenart/sjangerblanding*, der modernistene var mer opptatt av sjanger og egenart jobbet postmodernistene på tvers av ulike institusjoner, kunstarter og medier. «Postmodernistene er mer tilpasningsdyktige enn sine avantgardistiske forgjengere, og de aksepterer sin plassering i institusjoner». (Gladsø, Gjervan, Hovik, & Skagen, 2010, s.142)

Når gapet mellom kunst og ikke-kunst fylles av utvidede valgmuligheter for sjangerblanding og crossover-prosjektet blir ikke dramaturgien lenger et område der regler og modeller er redskap i den skapende prosessen. (Gjervan et al., 2010, s.147)

## Postdramatisk teater

*Postdramatic Theatre* eller *Postdramatisk teater* er professor Hans-Thies Lehmanns banebrytende arbeid om de nye teaterformene som utviklet seg sent på 1960-tallet. Dette tidsrommet var avgjørende for utviklingen og etablering av nye teaterformer blant annet på grunn av påvirkning fra multimedia og performance art (Lehmann, 2006 s.22). Lehmanns arbeid er en teoretisk inngang for å forstå teater med visse karaktertrekk og skal ikke sees på som en teaterhistorisk epoke.

I likhet med Fortier argumenterer Lehmann for at *post* ikke bare indikerer at noe kommer etter noe annet, men at det også er påvirket av den tidligere perioden den trer ut av. Han skriver videre at kunsten ikke kan utvikles uten referanser til tidligere kunstformer. «The adjective 'postdramatic' denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time 'after' the authority of the dramatic paradigm in theatre» (Lehmann, 2006, s.27).

Postdramatisk teater refererer derfor til *teateret etter det dramatiske*, som er løsrevet fra den litterære tradisjonen hvor teksten har vært dominerende og autoritær.

«Dramatic theatre is subordinated to the primacy of the text. In the theatre of modern times, the staging largely consisted of the declamation and illustration of written drama. Even where music and dance were added or where they predominated, the 'text', in the sense of at least the imagination of a comprehensible narrative and/or mental totality, was determining.» (Lehmann, 2006, s. 21)

Det vil si at teksten, dersom den i det hele tatt eksisterer, i postdramatisk teater kun er et lag av den sceniske komposisjonen (Lehmann, 2006, s.46).

## Postdramatiske virkemidler

I *Postdramatic Theatre* peker Lehmann på elleve «tegn» eller teatrale virkemidler ved postdramatisk teater.

«The term 'theatrical signs' in this context is meant to include all dimensions of signification, not merely signs that carry determinable information, i.e. signifiers which denote (or unmistakably connote) an identifiable signified, but virtually all elements of the theatre.» (Lehmann, 2006, s.82).



Det betyr ikke at disse virkemidlene er en form for sjekkliste eller oppskrift over kriterier for å lage postdramatisk teater, men heller være til hjelp for en bedre forståelse av en postdramatisk opplevelse.

Da denne oppdagelsesreisen fokuserer på Kompositorisk metode og hvordan å gjøre metoden ønsker jeg ikke å gå videre i dybden på Lehmanns teorier. Likevel er det ønskelig å presentere de elleve virkemidlene/kategoriene som kjennetegner postdramatisk teater.

De elleve virkemidlene er som følger:

1. *Parataxis/Non-hierarchy*, omhandler likestilling av teatrets virkemidler i en forestilling. Postdramatisk teater er hierarki-løst.
2. *Simultaneity*, betyr at flere handlinger kan foregå i det samme rommet.
3. *Play with the density of signs*, handler om at arbeidet kan bryte med den dramatiske normen for tegn.
4. *Plethora*, er tilknyttet punkt 3) og viser til en form for overdrivelse og overflod av materiale.
5. *Musicalization*, peker på at musikk i likhet med de andre teatral virkemidlene ikke er underlagt et hierarki.
6. *Scenography, visual dramaturgy*, i likhet med punkt 5) kan også scenografi og visuell dramaturgi være et bærende og likestilt element i en forestilling.
7. *Warmth and coldness*, nærhet og avstand mellom aktør og tilskuer.
8. *Physicality*, handler om å oppfatte skuespilleren som et fysisk og tilstedeværende menneske heller enn en karakter eller en bærer av mening.
9. *Concrete theatre*, i likhet med 8) trenger ikke teateret å være en bærer av mening.
10. *Irruption of the real*, kan oversettes med *inntrenging av virkelighet* og viser til at en forestilling ikke prøver å opprettholde en fiksjon.
11. *Event/situation*, postdramatisk teater består gjerne av *situasjoner* framfor *scener* og betegnes derfor gjerne som en *begivenhet/hendelse* heller enn en *forestilling*.

Fellesnevner for alle disse kategoriene/virkemidlene er at de på ulike måter peker på at tekst ikke lenger er en dominerende eller autoritær pådriver i arbeidet. De viser at postdramatisk teater bryter med symbolsk eller dramatisk representasjon.

## Pantera på veggen: en beskrivelse

*Kjære loggbok, dag tjue.*

*Klokka er nå 23:37 og det er endelig tid for å ta på seg pysjen og slappe av med en varm kopp te. For en dag! Jeg kjenner at jeg fortsatt er litt skjelven og jeg kan nesten ikke tro at det er over. Det har virkelig vært en krevende prosess å jobbe nede i kjelleren på Rosegården Teaterhus, men når alt kommer til alt er jeg glad jeg holdt ut.*

*Da klokka blei 18:59 gikk jeg ut for å ønske publikum velkommen. Vinden ulte i husveggene og temperaturen må ha ligget på et sted mellom -10 og -15 grader. Publikum var innpakket i tjukke vinterjakker og varme skjerf. I hånda hadde de fleste et sitteunderlag. Kjelleren på Rosegården Teaterhus er et åpent område på rundt 120 kvm<sup>2</sup> og fungerte tidligere som scenografi- og rekvisittlager for teaterhuset. I senere tid er det blitt ryddet slik at deler av det kan renoveres til en ekstra prøvesal, men på grunn av økonomiske utfordringer er oppussingsprosjektet lagt på is (nesten bokstavelig talt) og rommet står tomt, med unntak av et område for scenografi og større rekvisitter. Veggene bærer preg av lav temperatur og «kjellerklima»: flere steder finner en store sprekker i malingen. Særlig i gangen ved nødutgangen, her flasser malingen av i store flak fra både vegger og tak.*

*En varmepumpe i taket sørger for at rommet ikke fungerer som kjølerom, men likevel er rommet såpass kaldt at publikum ble anbefalt å kle seg godt.*

*Istedenfor å ta publikum inn teaterhusets vanlige inngang hadde jeg på forhånd bestemt meg for å ta de ned trappen og inn nødutgangen i kjelleren. På denne måten kom de direkte inn i scenerommet. Nå, ute i kulda, angra jeg nesten på valget mitt.*

*Til tross for kulden var publikum i godt humør og vi trykte oss sammen i trappa for å holde varmen mens vi ventet på at de siste skulle komme. Det var trygt og godt å være omringet av mennesker som bare var hyggelige og ville meg godt. Jeg følte med ett en enorm lettelse og sluttet å bekymre meg for om de kom til å like det de så eller ikke. Det var ikke noe jeg kunne gjøre noe med nå uansett.*

*Da alle var kommet ønsket jeg velkommen. Jeg fortalte at det de nå var i ferd med å se var scenekunst for sansene, ikke for fornuften. Dersom publikum ikke forsto noe, gjorde det ingenting – det var nødvendigvis ikke meningen heller. Før vi gikk inn ga jeg noen instruksjoner i tilfelle vi måtte evakuere (en vet aldri...) og ønsket alle en god fornøyelse.*

*En etter en kommer de inn i «varmen».*

*Fra gangen ved nødutgangen går det en dør inn til scenerommet. På den andre siden av scenerommet står det tjue stoler. Et svakt lys plassert på en stige lyser opp de tjue stolene slik at publikum ser hvor de skal gå. Resten av rommet er bekmørkt.*

*Når publikum er kommet på plass slukker jeg lyskilden på stigen. Jeg tar den med meg og går ut i gangen. Telefonen min er plassert på en trekasse bak døra og jeg trykker «play» på lydsporet. Jeg går tilbake til scenerommet gjennom døra og lukker den forsiktig bak meg.*

*Det blir helt stille.*

*Jeg hører lyden av svak knitring i vinterjakker, et beskjedent kremt og min egen pust. Sakte går jeg gjennom mørket mot stolpen på min høyre side. I hånden bærer jeg den lille lyskilden fra tidligere. Jeg stanser ved stolpen og trekker pusten. Med lette slag begynner jeg å slå på et rustent rør ved stolpen. Først rolig, deretter hardere og mer intenst. Lydsporet tar over og min egen banking avtar. Jeg skrur på lyskilden og hever det rolig. Med fingrene foran lyset begynner jeg å pulsere lyset fra side til side. I et rolig tempo går jeg rundt i rommet og lyser opp små deler av rommet. Jeg tar en runde rundt i rommet før jeg ender tilbake ved røret. Fortsatt i et rolig tempo beveger jeg lyskilden mot jernrøret. Når den er helt inntil fester den seg og blir stående med lyset vendt på meg.*

*Etter å ha lyssatt en og en hånd fører jeg lyset fra røret til stigen. Lydsporet endrer tempo og svak klimpring fyller rommet. Lyskilden er vendt nedover og avslører et støvete gulv. Jeg går rundt stigen og trekker pusten høyt.*

*I en bevegelse blåser jeg støv av det øverste trinnet. Jeg trekker pusten på nytt og blåser støv av neste trinn, gjentar og blåser støvet av neste trinn og trinnet etter der. Med begge hendene trekker jeg lyskilden sakte rundt stigen og avslører fire like lyskilder plassert på hvert sitt trinn. Jeg drar stigen i retning av røret, stanser, går rundt stigen, tar med meg en lyskilde og*

*klatrer opp stigen. I en rolig bevegelse festes lyskilden til et lavere parti i taket. Jeg går ned og trekker stigen et hakk videre i motsatt retning, tar med meg en lyskilde og klatrer opp stigen. I en rolig bevegelse festes lyskilden til et lavere parti i taket. Dette gjentar seg en tredje gang før jeg trekker stigen helt til veggen på motsatt side av røret. Jeg tar med meg den fjerde lyskilden og klatrer til toppen av stigen og lyskilden festes i selve taket.*

*Istedenfor å klatre ned fra stigen klatrer jeg nå ut gjennom stigen. Med et ben av gangen jobber jeg meg ned fra stigen. Puster. Klatrer opp igjen og slukker lyset. Klatrer ned igjen og slukker et og et lys til det bare er et igjen. Det gjenværende lyset ledes med en hånd gjennom luften og plasseres nede i en vask hengende på samme vegg som døren publikum tidligere kom inn gjennom. Lyset sprer seg fra vasken og kaster skygger opp etter veggen.*

*Det som kan minnes om en gong-gong gir gjenklang i rommet. På hver side av rommet står det seks små trekasser tilfeldig stablet. Én etter én tar jeg trekassene fra stablene og setter de på langs oppå hverandre foran døra publikum kom inn. Et og et lys plasseres i bunnen av hver sin kasse med lyset vendt nedover. Deretter plasserer jeg kassene tilsynelatende tilfeldig rundt i rommet foran publikum. Tre svake lys lyser opp hver sin kasse. To av lyskildene løftes ut av den fjerde kassen og etterlater to kasser uten lys.*

*Jeg fester lyskildene på hver sin side av døra publikum kom ut av. Lyskildene kaster lys på en flassende dør. Sakte begynner jeg å plukke på den flassende maling på døra, deretter mer målrettet og intenst.*

*Etter å ha plukket vekk noe av malingen tar jeg med meg den ene lyskilden til en annen dør og gjentar. Intensiteten øker og jeg løper fra vegg til vegg for å plukke vekk maling, for til slutt å ende i en sekvens med blinkende lys og løping rundt i rommet.*

*Hele sekvensen ender med at jeg lyser opp der det med store, svarte bokstaver står skrevet **Pantera** på veggen.*

## Reisen: Metoden i praksis

Som tidligere nevnt foregikk arbeidet med Kompositorisk metode over en tjuedagers periode. I løpet av denne perioden var det overordnede mål å ikke bare forstå metoden slik at det var mulig å sette den til livs, men også å fullføre metodens tre faser. Under KF-403 våren 2017 lagde jeg, som tidligere nevnt, et pilotprosjekt med utgangspunkt i Kompositorisk metode. Den gangen kom jeg ikke lenger enn Versjoneringsfasen, og målet var derfor nå å komme gjennom alle.

Formålet med denne delen av refleksjonen er å vise og forklare hvordan jeg har forstått Kompositorisk metode i arbeidsperioden. Arbeidsperioden besto for det meste av å forstå hvordan å gjøre metoden i praksis. I løpet av perioden oppsto det hinder, som jeg på grunn av tidspress valgte å overse og fant heller en vei rundt. I ettertid, da stormen roet seg, har jeg oppnådd mer forståelse om metoden. Dette kommer til å belyse denne delen av refleksjonen.

I kapittelet om Kompositorisk metode har jeg gjengitt en kortfattet versjon av metoden. Denne versjonen er en replika av metoden for å ikke legge noen føringer for hvordan andre som eventuelt leser denne refleksjonen skal oppfatte metoden. Jeg har tatt meg noen friheter med å oversette enkelte ord, men uten om det er metoden gjenfortalt som et sammendrag.

Som nevnt under delkapittelet om hermeneutikk og resepsjonsteori er enhver lesers oppfattelse av en tekst subjektiv. I dette kapittelet ønsker jeg derfor å gå inn på hvordan *jeg* leste og forsto metoden. Noen av delene ved metoden som jeg først ikke forsto er blitt «oppklart» i ettertid, mens andre fortsatt er uløste gåter.

Før jeg kan gå inn på De tre oppdagelser, som kommer i neste kapittel, er det på tide med en redegjørelse for hvordan jeg har arbeidet med Kompositorisk metode i praksis. Jeg vil her beskrive hvordan jeg har jobbet fra dag en til dag tjue, hvilke utfordringer jeg har hatt og hvilke spørsmål som har dukket opp underveis.

## Det igangsettende

*Kjære loggbok, dag en forts.*

*Etter å ha klippet og limt i flere timer fikk jeg endelig oversikt over Kompositorisk metode. Jeg leste gjennom metoden i sin «korthet» og følte meg inspirert til å sette i gang på nytt. Jeg gikk tilbake til Lille prøvesal med mine to kasser, men fortsatt var det noe som ikke føltes riktig.*

*For det første følte jeg meg i veien. Kontoret jeg og mine tre medstudenter deler på Rosegården Teaterhus befinner seg på innsiden av Lille prøvesal. Det vil si hvis mine medstudenter skal på kontoret er de nødt til å gå gjennom Lille prøvesal for å komme seg dit. Jeg klarte ikke å konsentrere meg og jeg var redd for å gjøre noe som skulle oppfattes teit, pretensiøst eller rart.*

*For det andre følte jeg meg til bry. Dersom de andre satt inne på kontoret følte jeg ikke at jeg kunne løpe rundt, rope høyt eller høre på musikk.*

*Jeg fant fort ut av at Lille prøvesal ikke var stedet for meg å jobbe med Kompositorisk metode. Slik jeg leste metoden fikk jeg inntrykk av at arbeidet med Kompositorisk metode forgikk i en teatersal eller en blackbox. Både fordi jeg visste at det var utviklet på Teaterhøyskolen i Danmark, og derfor antok at undervisning foregår i en blackbox, og fordi Kobbernagel ikke direkte nevner noe om at metoden har et stedspesifikt aspekt. Jeg gikk derfor opp på Hovedscenen.*

*Hovedscenen er en stor scene med plass til rundt 130 mennesker. Den er en blackbox-scene med sorte, tunge scenetepper som dekker bakerste vegg inn til en backstage. Jeg sto der ute på scenegulvet helt alene med en kasse i hver hånd og skuet utover tribune. Rundt meg var det ingenting annet enn en søppelkasse og en kost, og jeg ble overveldet over all den plassen jeg skulle fylle. Dette var rett og slett for stort for meg.*

*Blackbox-monolog-drømmen gikk i tusen knas mens jeg slukket lyset og gikk videre til Store prøvesal.*

*Store prøvesal, også kalt dansesalen, er en stor sal med vinduer på tre vegger og speil på den fjerde. Rommet er deilig og luftig, og jeg følte meg mer hjemme enn på Hovedscenen. Likevel virket rommet lite publikumsvennlig så jeg tok med meg kassene og gikk.*

*Til slutt gikk jeg ned i kjelleren. Nede i kjelleren var det kaldt, men ikke så kaldt at jeg uten problem ville kunne jobbe der en hel dag om jeg kledde meg godt. Det var en heftig akustikk i rommet og det smalt i ørene da jeg klappet hendene sammen. Nærmest kjellerdøra var det fullt av scenografi og rekvisitter, men innover i rommet var det ryddig. Helt innerst i rommet, ved døra inn til gangen med nødutgang, var det et åpent, men likevel avgrenset rom. Jeg fikk umiddelbart følelsen av en scene. Jeg gikk inn i rommet og stilte meg langs veggen. Foran meg så jeg to dører og en vask. Den ene døra var en slik dør en kunne åpne i midten. I taket hang den hengsler og på gulvet lå det murpuss. Jeg satte fra meg kassene mine og tenkte, her skal jeg jobbe.*

*Jeg løp opp på kontoret og hente alle sakene mine ned til kjelleren. Jeg tok med meg en rull med gråpapir, alle tusjene mine, teip og en ny utskrevet versjon av Kompositorisk metode. Nede i kjelleren lagde jeg meg en liten arbeidsplass. Blant scenografien og rekvisittene fant jeg en stol og et lite avlangt bord. Jeg fant en avlang kasse med to vegger som fungerte som ekstra bord til tusj og teip. Videre fant jeg en stor kasse til gråpapiret og det varme ekstratøyet mitt, for til slutt å finne en sinkbøtte som fungerte som søppelbøtte. Når alt var på plass rullet jeg gråpapiret utover bordet, teipet det fast og begynte å tegne opp Ordspiralen.*

### Ordspiralen

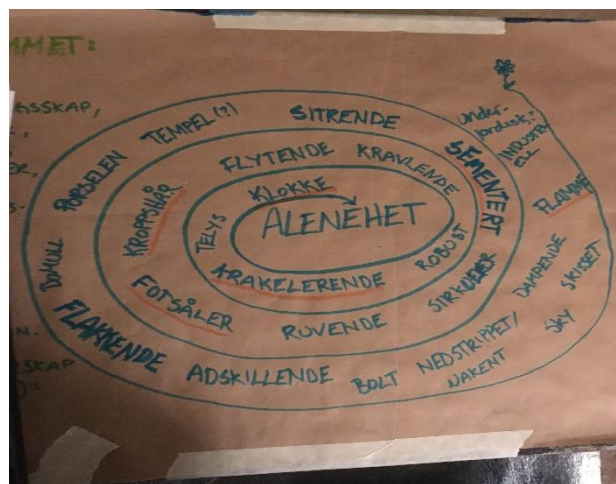
I kapitlene *Forberedelsen* og *Det igangsettende* gir Kobbernagel konkrete eksempler på hvordan en kan sette i gang en kompositorisk arbeidsprosess. Ordspiralen er, for å gjenta, et språkverktøy og hjelpemiddel for å sette ord på ens igangsettende materiale, som er det spesifikke som setter prosessdynamikken i gang.

I mitt tilfelle hadde jeg tre materialer. Jeg hadde ordet *alenehet*, jeg hadde to kasser (og seks til på kontoret), og jeg hadde et rom. Det var vanskelig å velge hvilke av de jeg skulle velge som mitt igangsettende materiale. Som alene-arbeider tenkte jeg at det ikke var vits å allerede velge bort noe av materialet som materialer i prosessen da de alltid kunne være nyttige alle sammen. Valget falt på det materialet jeg hadde hatt lengst, ordet *alenehet*. I tillegg tenkte jeg det kunne være lurt å ha et igangsettende materiale som ikke var optisk, slik at jeg ikke bare ble sittende og beskrive det jeg så.

Å lage en ords spiral var vanskeligere enn jeg hadde trodd. Det var utrolig hvor vanskelig det var å formulere seg *produktivt*. Dessuten slet jeg med å forstå forskjellen mellom *produktive* og *uproduktive* ord. Én ting var når jeg leste eksemplene Kobbernagel bruker i Kompositorisk metode, en annen ting var å faktisk finne på ordene selv. Til slutt klarte jeg å rable ned en del ord og da jeg var ferdig var det overraskende hvor farget disse ordene var av rommet jeg befant meg. Slik så ords spiral min ut:

Det største språkproblemet jeg har hatt i arbeid med Kompositorisk metode har faktisk ikke vært de ordene jeg ikke har forstått, men de ordene og setningene som kan direkte oversettes til norsk uten at de gir mening.

Å jobbe med ords spiralen var et tydelig eksempel på dette, la meg forklare:



*Tillægsord* og *tællelige navneord* er ord jeg «forstår» på norsk. Jeg forstå det i den forstand at det første er «ord man legger til et annet ord» og det andre er «ord som kan forekomme i entall og flertall». Og det er jo forståelig. Det jeg derimot IKKE forsto, og som er ganske flaut nå i ettertid, er at det er snakk om de gode gamle ordklassene *adjektiv* og *substantiv*. Det samme gjelder *tillægsformer* som jeg etter hvert forsto er *partisipp*. Som datter av en norsklærer burde jeg har forstått det for lenge siden, men i lesningens hete forsvant det foran øynene på meg. Det ordet jeg derimot ikke forsto var *udsagnsord*. Likevel klarte jeg å skjønne hva det gikk ut på ut i fra eksemplene til Kobbernagel, og lot det være med det. Det er ikke før i ettertid at det har gått opp for meg at det rett og slett betyr *verb*, som for så vidt gir mening når en tenker på at partisipp er en ikke-bøyelig form av et verb (Store Norske Leksikon, 2018).

I min videre søken etter å forstå forskjellen mellom produktive og uproduktive ord har jeg lurt litt på dette med aktive og passive former for ord. I utgangspunktet brukes, i hvert fall slik vi lærte på barneskolen, *aktiv* og *passiv* om verb: Boka blir solgt - jeg selger boka. Derimot hadde jeg aldri hørt om aktive og passive adjektiv. Jeg prøvde å søke, men fant ingenting



verken på norsk eller dansk (eller hos min mor) og tolker det derfor som *adjektiv som gir anledning for flere tolkninger*.

Kobbernagel har for eksempel brukt ordet *rød* som eksempel på et passivt adjektiv. Jeg tolker det slik at dette ordet ikke gir noen mulighet for å gjøre noe annet. Rød er en farge, og en kan si at enten så er noe rødt eller så er det ikke rødt. Nå skal jeg ikke si, som tidligere ansatt i en fargehandel, at «rødt er rødt» da det tross alt finnes hundrevis av forskjellige rød-farger, men rød er likevel ikke blå.

*Skrøpelig* som er et ord Kobbernagel bruker som eksempel på et aktivt adjektiv har en slags form for «grad» over seg. Med dette mener jeg at ordet ikke har en konkret betydning. En kan si at en gammel mann eller et hus er skrøpelig, men det betyr ikke at den gamle mannen kan falle fra hverandre på samme måte som et hus kan.

I ordspiralen har jeg skrevet ordet *nakent*. Utenom det faktum at jeg, av en eller annen ukjent grunn, har bøyd ordet i ubestemt entall anser jeg i ettertid ikke dette som et aktivt adjektiv. Grunnen til dette er at jeg tolker *naken* som noe som er konstant: enten så er en naken eller så er en påkledd. Et nakent rom har ikke mange møbler, for hvis det hadde det, hadde rommet vært møblert. Kanskje en kan si at noe er «delvis naken(t)», men jeg tolker likevel ikke adjektivet *naken* som et aktivt ord på samme måte som at rød ikke er blå og at en hemmelighet ikke er folkeopplysning. Det samme gjelder ordet *underjordisk*, som jeg har satt et spørsmålstegn bak. Underjordisk er ikke «overjordisk». En skulle kanskje heller tro det var en form for preposisjon, men det skal vi ikke gå nærmere inn på her.

Jeg tror ikke det er slik at en gjør metoden feil dersom en ikke bare har aktive adjektiv, substantiv og verb i ordspiralen. Ordspiralen skal være et verktøy og et hjelpemiddel for å gjøre starten på prosessen lettere og jeg tror at hensikten med den er å gjøre aktøren bevisst på hvordan hun ordlegger seg. Dersom en bare bruker ordene *rød, stor, varm, god og våt* vil det fort legge en stor føring på hvordan verket vil se ut til slutt. I tillegg vil en kanskje se for seg en stor, varm seng med rødt og god sengetøy - og før du vet ordet av det har du laget en erotisk scene. Ikke noe galt i det! Men det er likevel et stykke fra formålet med denne metoden. Dessuten skal det sies at etter at jeg skrev ferdig ordspiralen min, glemte jeg den og kom ikke på den før lenge etter at verket mitt var ferdig.

### Det flertydige vidensrum

Ord som både *underjordisk* og *naken* kan være fine ord som fortsatt kan gi retninger både innenfor lyd og lys og scenebildet, men jeg tror likevel de kan bli for konkrete så tidlig med tanke på *Det flertydige vidensrum*. Jeg må helt ærlig innrømme at *Det flertydige vidensrum* var utenfor min viten da jeg satte i gang med arbeidet, og det er ikke før i ettertid at jeg (tror jeg) har forstått hva det dreier seg om.

Jeg prøvde å søke opp *vidensrum* og *vitensrom* på nett uten å finne en forklaring på hva det var. Jeg prøvde å snakke med andre om det, men det var ingen som egentlig hadde et konkret svar på *hva* et vidensrum er for noe. Dette er for øvrig også et eksempel på å «forstå uten at det gir mening». Jeg oversatte *vidensrum* til *vitensrom* og tenkte at det er et rom fullt av viten. Dette fikk jeg også bekreftet i sitatet av Ralf Richardt Strøbeck som sier at han i forberedelsen tenker å gjøre sin viten til et rom (Kobbernagel, 2011, s.27).

Likevel var det ganske søkt for meg hva det virkelig var. Jeg skjønnte jo at det åpenbart var snakk om en metafor og ikke et faktisk rom en skulle stappe fullt av viten, men jeg skjønnte likevel ikke hva en skulle med dette vitensrommet. Resultatet ble at jeg ikke brukte nevneverdig mer tid på å finne ut av hva det var og blåste lang marsj i vitensrommet og tura til skogs aleine.

I ettertid tolker jeg det som at det handler om å riste av seg alle ideer og forestillinger en har om det en er i gang med å lage. Jeg tror at poenget med vitensrommet er det samme som Ordspiralen og at de to er gjensidig avhengig av hverandre. Selv om Kobbernagel har delt forberedelses-delen og den igangsettende-delen inn i to kapitler har de ikke en separat rolle i oppstartsfasen av metoden. Slik jeg ser det kan en ikke danne seg et vitensrom uten å ha satt i gang med å formulere seg produktivt, og for å formulere seg produktivt trenger en et igangsettende materiale som en kan sette ord på ved å benytte seg av språkverktøyet Ordspiralen. På den måten danner en seg et ordforråd rundt det en er i ferd med å sette i gang med. Jeg tolker det som at det er dette ordforrådet, enten ens igangsettende materialet er et ord, en kasse eller et rom, som danner *Det flertydige vitensrommet*: språket som gir flere mulige utfall.

## Versjoneringsfasen

*Kjære loggbok, dag tre.*

*I dag satte jeg i gang med Versjoneringsfasen. Av de seks forslagene Kobbernagel kommer med for måter å starte generering på tenkte jeg at jeg ville sette i gang med Just do-generering. Denne genereringen handler om å lage noe fra det en har til rådighet og jeg tenkte at siden jeg nå jobber i et rom med så mange muligheter passet dette bra.*

*Jeg gikk rundt i rommet og tok innover meg alt som fantes i kjelleren. På veggen ved døra inn til gangen hang det en vask. Oppi denne lå det en klut og en sløv kniv. I et hjørne lå det et langt, tjukt tau i hamp og i gangen lå det stødd flere stenger i metall. I tillegg stod det en kabeltrommel festet til et støpsel i taket.*

*Utenom det, om en ser bort i fra all scenografien og rekvisittene, var rommet ganske tomt. Jeg satte kassene midt på gulvet og begynte å utforske vegger og tak.*

*(...)*

### Å generere fysisk og scenisk materiale

Videre i loggbok-innlegget fra dag tre er det fullt av spørsmålsteget og frustrerte utsagn. For etter at jeg hadde utforsket rommet tenkte jeg at jeg skulle begynne å generere materiale. Det var da jeg innså hvor vanskelig og lite konkret det «å generere materiale» faktisk er. For selv om Kobbernagel gir eksempler og tips om *hvordan* en kan generere materiale, skriver hun ingen om *hva* et materiale er.

I arbeid med Kompositorisk metode har jeg måttet skille mellom *fysisk* og *scenisk* materiale. Kassene, vasken, dørene og den flassende malingen på veggen er det jeg betegnet som *fysisk materiale*. Dette er materiale som eksisterer uavhengig av meg. Det *sceniske* materiale derimot betegnet jeg som de forløpene jeg genererer. På et tidspunkt snekret jeg meg et lite rullebord til å ha et musikkanlegg på. Rullebordet er et fysisk materiale, men dersom jeg hadde valgt å gjenta prosessen med å *lage* rullebordet kunne dette vært et scenisk materiale. Grunnen til at jeg måtte skille mellom disse var fordi jeg rett og slett synes det var vanskelig å skille mellom å lage noe og å lage noe.

I starten følte jeg meg veldig utilpass. Jeg gikk rundt i rommet og pirket på veggene, jeg klappet i hendene og løp fra stolpe til stolpe, og jeg ruller på gulvet og banket på rør. Det virket rart og umotivert, og det var vanskelig å «bare gjøre noe» uten å ha et mål for det en gjorde. Likevel løsnet det litt da jeg gjentok disse handlingene. Plutselig kunne jeg gjøre det i et saktere tempo eller i et raskere tempo, jeg kunne gjenta en handling og hoppe over en annen, eller gjøre alt baklengs. Slik genererte jeg mine første sceniske materialer.

Trodde jeg. Dessverre viste det seg at det ikke var så lett. For spørsmålet var om forløpet i seg selv var et scenisk materiale eller hadde jeg, fordi jeg hadde variert i det, laget flere sceniske materialer? Kobbernagel beskriver genereringsprosessen i Versjoneringsfasen som en overproduksjonsprosess. Det skal genereres masser av materiale slik at en kan selektere i seleksjonsfasen. Det skal derfor ikke bare være masse materiale, men det skal også være en vesensforskjell mellom dem. Jeg ble usikker på hvor «skillene» mellom det produserte materialet gikk. Var gåingen rundt i rommet et materiale eller var det gåingen pluss pirkingen på veggene som til sammen var et materiale?

#### Å italesette materiale

Da jeg hadde generert mitt «første materiale» bestemte jeg meg for å prøve å italesette det. Italesettelses-delen av Versjoneringsfasen handler som sagt å avlese det materialet en har generert og twiste språket slik at det kan dukke opp flere produktive ord i prosessen.

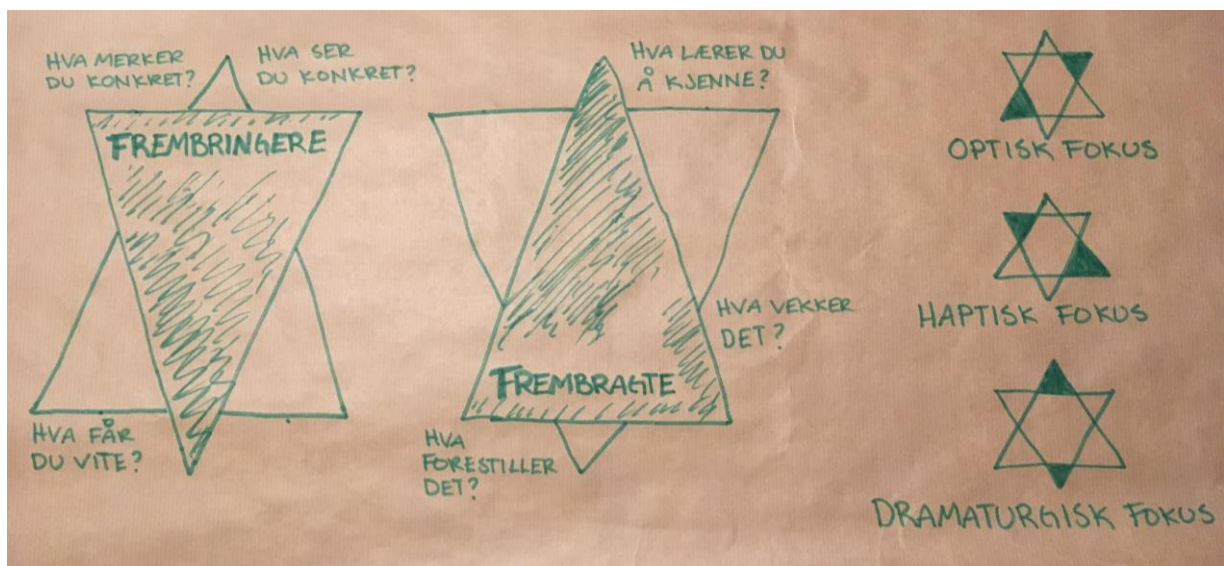
For å kunne italesette mitt materiale var jeg nødt til å se materialet mitt, og siden materialet var avhengig av meg var jeg nødt til å finne en måte jeg kunne gå i dialog med meg selv på. Tidligere hadde jeg fått streng beskjed om at prosessen måtte dokumenteres, da en glemmer ting fortere enn en tror, og jeg hadde derfor med meg et kamera. Dette plasserte jeg på en stol i grei avstand fra der jeg sto. Etter å ha gått gjennom forløpet mitt tok jeg med meg kameraet til mitt lille kontor for å se på det. I avlesningsprosessen skiller Kobbernagel mellom frembringer-spørsmål og frembragte-spørsmål.

	<b>Frembringer-spørsmål:</b>	<b>Frembragte-spørsmål:</b>
<b>Optisk (se)</b>	Hva ser du helt konkret?	Hva forestiller det du ser?
<b>Haptisk (berøre)</b>	Hva merker du konkret?	Hva vekker det i deg?
<b>Dramatisk (forstå)</b>	Hva får du helt konkret vite?	Hva lærer du å kjenne?

Spørsmålene og tabellen er hentet fra Kompositorisk metode (Kobbernagel, 2011, s.32)

Som modellen viser kan en stille spørsmål ut i fra det optiske, det haptiske og det dramaturgiske. Siden Kompositorisk metode er en metode som fokuserer på frembringere framfor det frembragte fokuserte jeg på frembringer-spørsmålene. Jeg så på filmen og gjorde mitt beste for å svare på de tre spørsmålene. Det var vanskelig å på stående fot komme på produktive ord for å besvare spørsmålene (de norske ordklassene hadde jeg tross alt ikke skjønt ennå, og jeg måtte bla fram og tilbake i Kompositorisk metode for å forsikte meg at jeg brukte riktig «tillægsord»). Det var fristende å skrive ord som *kald*, *kjedsomhet* og *undring*, men etter hvert fikk jeg taket på det og skrev ned et par ord. Jeg prøvde å twistet mitt språk ved å finne synonymmer til de ordene jeg allerede hadde skrevet ned.

Videre foreslår Kobbernagel at en kan bruke Stjernen for å skille mellom frembringere og det frembragte i sin avlesning. Det var her jeg, til min store overraskelse, oppdaget at Kobbernagel *kombinerte* frembringer- og frembragte-spørsmålene. Jeg ble forvirret. Var ikke poenget å fokusere på frembringere framfor det frembragte?



Etter illustrasjon av Stjernen og kombinasjonen av stjernespissene fra Kompositorisk metode (Kobbernagel, 2011, s.33-34)

På den venstre siden ser vi den frembringende siden ved stjernen og den frembragte siden ved stjernen. Disse to stiller de samme spørsmålene som avlesningsmodellen over. Likevel ser vi på høyre siden at Kobbernagel har kombinert disse to og stiller følgende spørsmål:

1. Den øverste stjernen «Optisk fokus»: Hva ser du helt konkret? Hva forestiller det? Og hvilke assosiasjoner fremkaller det?

2. Den mellomste stjernen «Haptisk fokus»: Hva merker du konkret? Hva vekker det i deg? Og hva lærer du å kjenne?
3. Den nederste stjernen «Dramatisk fokus»: Hva får du helt konkret vite? Hva forestiller det? Og hva lærer du å kjenne?

Disse spørsmålene ga i mitt hode ikke mening. Hvorfor skulle jeg si hva jeg så og deretter si hva jeg synes det forestiller? Jeg skjønnte at det kunne være greit å vite hvilke spørsmål en bør stille for å ha et *frembringer-fokus*, men jeg kunne ikke forstå hvorfor jeg skulle besvare spørsmål om hva jeg tenkte det kunne forestille. Særlig når en allerede har gått inn for å jobbe utenfor fiksjon.

#### Å slipe materiale

Siden Stjernen forble et mysterium begynte jeg heller å slipe materialet jeg hadde generert. Selv om jeg hadde laget en lang oversikt over metoden var jeg fortsatt så ny i gamet at jeg måtte lese meg litt opp før jeg kunne begynne å slipe. Det var da jeg oppdaget at jeg allerede hadde begynt å slipe.

Når en skal slipe i Versjoneringsfasen jobber en med å *svitsje*. *Svitsjing* skjer ved at en setter ens materiale inn i en ny kontekst. Siden mitt materiale var så lite kunne jeg ikke bruke svitsje-forslagene til Kobbernagel, som blant annet går ut på å gi ny tittel, la aktører bytte figurer (som uansett i mitt tilfelle er vanskelig å gjennomføre) eller sette det inn i et nytt rom. Det jeg derimot kunne var å tilføye fremmede elementer og gi ny publikumsvinkel, da jeg ikke hadde tatt høyde for noen publikumsvinkel uansett. Jeg hadde allerede, i arbeidet med å generere, jobbet med å endre materialet mitt med tanke på tempo og rekkefølge, og hadde i tillegg endret retninger. Ved å tilføye fremmede elementer kunne jeg kombinere mitt genererte sceniske materiale med for eksempel kassene, som var mitt fysiske materiale.

Til tross for det er det ikke lett å forstå hva Kobbernagel vil frem til når hun skriver om svitsjing. Hun skriver at det gjelder å finne noe som er radikalt annerledes som kan «forskyde den frembragte betydning» (Kobbernagel, 2011, s.35). Innledningsvis skriver Kobbernagel at det å skærpe betyr å gjøre skarp, som jeg har oversatt til å *slipe*. Jeg tenkte at det i slipe-prosessen betydde å slipe vekk det en ikke synes har potensiale i sitt genererte materiale. Derfor tolket jeg det å endre tempo, bytte om på rekkefølge eller gjøre det baklengs som en del av slipe-prosessen. Likevel peker Kobbernagel, i likhet som med Stjernen, på det

frembragte framfor frembringere. Handler det da om å slipe vekk det en kan tolke som frembragt i sitt materiale?

### Overgang til Seleksjonsfasen

Da jeg var ferdig på dag tre satt jeg igjen med et materiale på kanskje tretti sekunder til sammen. Selve visningen hadde ingen tidsbegrensninger, men vi hadde fått beskjed om at vi hadde sensor «til rådighet» i en halvtime og jeg tenkte at det måtte være overkommelig å generere et verk som varte rundt en halvtime.

De neste åtte dagene gikk ut på å jobbe i Versjoneringsfasen. Store deler av arbeidet handlet om å forstå hvordan å skille mellom frembringere og det frembragte, og hva det betyr å jobbe hierarki-løst. I løpet av disse dagene jobbet jeg med lys og lys-settig, musikk og lyd, og kasser og koreografi, noe jeg kommer tilbake til senere. I tillegg jobbet jeg med tauet i hamp. Hampetauet som lå i et hjørne i kjelleren var så langt at jeg kunne feste det i en stolpe, trekke det opp til taket og gjennom to av festene, for så å feste enden i samme stole. Jeg hadde jobbet med å balansere på det, bruke det som en slags svinge, og på et tidspunkt fungerte den til og med som en slags hengekøye. På dag åtte hadde jeg splittet endene slik at den ene var festet halvannen meter høyere oppe enn den andre. Jeg balanserte opp og ned på tauet og før jeg visste ordet av det sto jeg pent plassert på bakken. Festet hadde røket og dermed røk alt hampetau-materialet jeg hadde generert. Jeg tror dette er det Kobbernagel ville ha kalt *naturlig seleksjon*.

Heldigvis hadde jeg masse annet materiale å jobbe med, og hampetauets bortgang førte faktisk til en annen type materiale. Idet tauet og festet gikk i bakken smalt det opp en sky av støv. Støvet ble liggende tåkeaktig i rommet i flere minutter. Sett bort i fra det faktum at jeg var en svært dårlig HMS-ansvarlig på min egen produksjon ble støvet nå et nytt materiale jeg kunne jobbe med.

## Seleksjonsfasen

*Kjære loggbok, dag elleve.*

*Akkurat nå er jeg på et sted i prosessen hvor jeg pendler mellom Versjoneringsfasen og Seleksjonsfasen. Jeg tror at disse fasene fort går i hverandre: Når jeg finner på noe nytt – som for eksempel noe med vasken – da er jeg tilbake i Versjoneringsfasen, men når jeg jobber med et materiale jeg har fra før av – som for eksempel lys-setting på kassene, eller lys på rører – da er jeg over i Seleksjonsfasen og mangfoldiggjør mitt materiale.*

*For et par dager siden valgte jeg å jobbe i mørket. Selv om lyset fra vinduene gjør rommet lyst og godt har det de siste dagene vært veldig uforutsigbart, som for så vidt er logisk siden det er snakk om været. Derfor bestemte jeg meg for å teipe søppelsekker foran vinduene slik at jeg slipper å være avhengig av været for den «rette» lyssetting.*

*Siden jeg jobber i mørket blir det fort slik at det er lys-pennenes plassering som utgjør mitt sceniske materiale. Siden alt er mørkt er det lyset som bestemmer hva som skal være i fokus og ikke. Uten lyset får jeg ikke generert noe som helst, noe som er både befriende og bindende. Problemet med lyset er at kameraet mitt ikke fanger opp alt av bevegelser like godt som det gjør i det virkelige liv. Når jeg ser på filmen er det som om kroppen min ikke vises når lyset ikke er på meg, men ettersom at rommet ikke er så mørkt i virkeligheten er jeg usikker på om effekten blir den samme.*

### *Å mangfoldiggjøre materialet*

Etter elleve dager på gulvet begynte jeg å bli rimelig «drilla» på å generere, italesette og slippe materiale i Versjoneringsfasen. I starten hadde jeg en veldig streng struktur på arbeidet mitt. Jeg genererte, filmet, jobbet med å italesette materialet, slapte det og fortsatte å generere. Etter hvert begynte dette å gå av seg selv. Jeg var ikke lenger avhengig av å filme hvert eneste sceniske materiale, italesette det på papir og slippe det.

Fordelen med at alt gikk på automatikk var at genereringsprosessen i Seleksjonsfasen handler om å mangfoldiggjøre sitt materiale og å finne alt mulig. Måten en gjør dette på er å tilføye eller fjerne, sette sammen eller ta fra hverandre materialet slik at det utgjør en radikal forskjell. Istedenfor å generere masse nytt materiale må en ta i bruk det materialet en har fra



før. Jeg følte derfor på dag elleve at jeg hadde så god oversikt over mitt repertoar av materiale at jeg kunne begynne å velge mellom det og gjøre endringer. Jeg prøvde blant annet å ta vekk alt mitt fysiske materiale for deretter å sette det inn igjen på nye måter, i tillegg til å tilføye nye elementer jeg tidligere hadde valgt å fjerne.

Den største radikale forskjellen var å jobbe i mørket. Dette var nok også det som utgjorde overgangen mellom Versjoneringsfasen og Seleksjonsfasen. Materialene fikk ikke bare nye plasser, de fikk også et annerledes uttrykk. Lyskildene fikk på denne måten en sentral rolle i videreutviklingen av verket. Uten de kunne ingenting gå fremover.

#### Å gå i dialog med materialet

Genereringsprosessen og italesettelsesprosessen i Seleksjonsfasen går mye inn i hverandre. I Kompositorisk metode har Kobbernagel kun skrevet et lite avsnitt om italesettelsesprosessen og det er tydelige at denne prosessen spiller en mye større rolle i Versjoneringsfasen.

Selv om det ikke står mye om denne prosessen spiller den likevel en utgjørende rolle for seleksjon av materiale. I forrige avsnitt skrev jeg at genereringsprosessen handler om å mangfoldiggjøre sitt materiale og å finne alt mulig. I italesettelsesprosessen handler det om å gå i dialog med sitt materiale. Dette går ut på å stille nysgjerrige spørsmål som kan fremme materialets utvikling (Kobbernagel, 2011, s.38). En kan derfor se på det som at genereringsprosessen og italesettelsesprosessen i Seleksjonsfasen er gjensidig avhengig av hverandre. For å gjøre radikale endringer er en nødt til å gå i dialog med sitt materiale for å finne ut av hvordan en faktisk kan utgjøre en radikal forskjell.

Ved å gå i dialog med materialet oppdaget jeg hvor snevert jeg hadde benyttet meg av kjellerrommet. Til nå hadde jeg kun benyttet den nederste delen med de tildekkede vinduene. I dialog med materialet og min søken etter å mangfoldiggjøre det flyttet jeg deler av det ut i det åpne rommet. Jeg benyttet meg til og med av rommet der scenografien og rekvisittene befant seg, selv om jeg tidligere i prosessen hadde valgt det vekk av frembragte årsaker.

#### Å høyne materialet

Slipeprosessen er, slik jeg tolker det, hoveddelen av Seleksjonsfasen. Den har en slags overordnet hensikt og er den som binder genereringsprosessen og italesettelsesprosessen sammen. I slipeprosessen handler i det utgangspunktet om å *samle* sitt materiale. Dette gjør en

ved å fravelge materiale, stille seg lydhør overfor sitt materiale, klargjøre spilleregler og å samle det rundt en retning.

Som nevnt tidligere utgjorde mørket en radikal forskjell på både det fysiske og sceniske materiale. Ved å velge å mørklegge rommet samlet materialet seg rundt lyset. I seleksjonsfasen er verket som sagt underartikulert. Det betyr at det i denne fasen begynner å danne seg et bilde av hvilket materiale en kan skille ut. Dette skjedde nesten på automatikk da avgjørelsen falt på å dekke til vinduene. Alt materiale som var avhengig av dagslys ble nå overflødig og kunne skilles ut. I tillegg kunne jeg, ved hjelp av å gå i dialog med mitt materiale, bruke hele kjellerrommet på en annen måte. I stedet for å bare *bruke* rommet måtte jeg nå også *lyse* opp rommet. Dette førte til at jeg fikk noen slags fokuspunkter i rommet, da lyskildene ikke klarte å dekke hele rommet på samme måte som dagslyset fra vinduene. Disse fokuspunktene ble nå et samlingspunkt for materialet mitt og var med på å danne en flyt og bevegelse i det verket jeg nå var i ferd med å lage.

I Versjoneringsfasen lagde jeg meg etter hvert noen spilleregler som hjelpemiddel for å generere materiale. Disse spillereglene kunne jeg nå i Seleksjonsfasen snevre inn og gjøre mer konkrete. I stedet for å ha en vid spilleregel som gikk ut på å lage fem tilfeldige bevegelser og gjenta de på ulike plasser i rommet, kunne jeg nå bruke disse fem bevegelsene i samspill med lyset. Alle spillereglene mine fikk nå et «med/mot/foran/bak/uten lyset»-tillegg som understøttet at verket gikk i retning av et samspill mellom lys og mørke.

#### Overgangen til Kvalifiseringsfasen

Den neste sju dagene i Seleksjonsfasen gikk ut på å pendle fram og tilbake mellom Seleksjonsfasen og Genereringsfasen. Hver gang jeg skilte ut materiale opplevde jeg at det lagde et slags hull i verket mitt som måtte fylles igjen med nytt materiale.

Etter hvert prøvde jeg å tvinge selv til å fokusere på det materiale jeg allerede hadde. Det var vanskelig å skille mellom å *generere* materiale og å *utvide* det allerede eksisterende materiale. I tillegg var det krevende å «omstille» hodet til å se at det underartikulerte verket mitt var et resultat av det jeg hadde tatt vekk og ikke av det jeg hadde satt sammen. I løpet av Seleksjonsfasen hadde jeg gått i dialog med meg selv gjennom et filmkamera, men mot slutten begynte jeg å få et behov for å faktisk se det mitt underartikulerte verk meg egne øye.

Filmkameraet var bra nok det, men på de absolutt mørkeste partiene strakk ikke videokvaliteten til og bildet forvandlet seg til en sort bakgrunn med uklare ringer av lys.

Heldigvis var en kamerat av meg ledig på dagtid på dag fjorten. Han var villig til å «stå modell» for meg, og jeg ble overrasket over hvor effektivt det var å bare se og oppleve det det underartikulerte verket. Dette kommer jeg tilbake til senere. Etter besøket jobbet jeg ytterligere fire dager i Seleksjonsfasen før jeg til slutt på dag atten følte jeg stoppet å pendle mellom Versjoneringsfasen og Seleksjonsfasen og heller pendlet mellom Seleksjonsfasen og Kvalifiseringsfasen.

## Kvalifiseringsfasen

*Kjære loggbok, dag atten.*

*Det er to dager igjen til visning.*

*På formiddagen i dag ferdigstilte Alf og jeg lyden, og gjorde den om til ett lydspor istedenfor mange små. I utgangspunktet var det tenkt at jeg skulle styre lydsporene selv og at det derfor ville være enklest å ha de på forskjellige spor, men i dag fant jeg ut av at jeg heller vil ha de på ett lydspor. På den måten slipper jeg å måtte tenke på teknikken i tillegg til alt annet jeg må tenke på. Dessuten vil et lydspor gjøre det enklere å forholde seg til tiden. Når lydsporet er ferdig, er visningen ferdig.*

*I fjor da jeg jobbet med KF-403 klarte jeg ikke å komme lengre enn Versjoneringsfasen. Jeg antok at dette var fordi jeg den gang ikke kunne metoden skikkelig og at det derfor kom til å bli annerledes denne gangen. Denne gang hadde jeg jo tross alt kommet meg gjennom Seleksjonsfasen!*

*Det var derfor jeg, lettere frustrert, klødde meg i hodet da jeg leste det første spørsmålet Kobbernagel stiller i forbindelse med Kvalifiseringsfasen: Hva handler verket om?*

*Jeg kunne ikke tro det! Hele prosessen hadde jeg fokusert på frembringere for å unngå det frembragte i den tro at det var det frembragte som avgjorde om det var abstrakt eller ei. I min undersøkelse fra dag to leste jeg meg opp på postmodernismen, Devised Theatre og for ikke å*

*snakke om Postdramatisk teater. Jeg var helt sikker på at Kompositorisk metode stilte seg inn i rekkene som en metode for å lage postdramatisk teater. Mitt underartikulerte verk hadde minst sju av elleve tegn for postdramatisk teater, om en tok utgangspunkt i Lehmann sine kjennetegn for postdramatisk teater. Verket mitt var 1) hierarki-løst og brukte 5) musikk og 6) scenografi på lik linje som de andre teatrale virkemidlene. Det handlet om å oppfatte meg som aktør, som et 8) fysisk og tilstedeværende menneske uten bærer av mening. I tillegg var verket 9) teater uten bærer av mening. Dessuten var det en slags 10) inntrenging av virkeligheten som viste at verket ikke prøvde å opprettholde en fiksjon, og sist, men ikke minst: verket bestod av 11) situasjoner framfor scener og ble ikke betegnet som en forestilling.*

*Hva skulle jeg gjøre nå? Her sto jeg med et underartikulert-snart-artikulert verk som plutselig skulle handle om noe. Jeg hadde til og med fjernet en vask-sekvens fordi jeg var redd det skulle se ut som om jeg sto og tisset på et pissoar, hvordan skulle jeg nå klare å besvare hva det handler om?*

*Jeg vet jo ikke en gang hva det forestiller ...*

## De tre oppdagelser

I arbeid med Kompositorisk metode har jeg, som oppdagelsesreisende, gjort tre oppdagelser. Disse har jeg valgt å kalle Oppdagelsen av Det abstrakte, Oppdagelsen av Det steds spesifikke og Oppdagelsen av Det Individuelle.

Den første er en oppdagelse av hva som allerede befant seg i metoden, men som jeg hadde problemer med å forstå. Den andre er en oppdagelse av hva som ikke direkte befant seg i metoden, men som jeg på grunn av omstendighetene har valgt å (og delvis måtte) ta med som en ekstra del eller bidrag til metoden. Den tredje og siste er en oppdagelse av hvordan det har vært å jobbe med metoden. Denne delen er, som oppdagelsesnavnet indikerer, subjektivt rettet og tar for seg hvordan det har vært å jobbe med metoden i praksis og hvordan det har vært å ikke bare jobbe med den som en solo-metode, men også hvordan jeg har opplevd å jobbe alene.

De tre oppdagelsene er ikke presentert som en kausal rekkefølge. Oppdagelsene har skjedd parallelt i arbeid med metoden da dagen jeg oppdaget det ene også kan være dagen jeg oppdaget det andre. I arbeid med å jobbe alene har jeg måtte ha på meg forskjellige «briller» gjennom hele prosessen. Jeg kunne ikke velge meg ut én ting å fokusere på framfor en annen. Jeg var hele tiden nødt til å skifte blick og retning for å fylle flere av teaterets roller (Kobbernagel, 2011, 9)

### Oppdagelsen av Det abstrakte

*Kjære loggbok, dag ti.*

*I går hadde jeg en samtale med veileder angående dette med tekst.*

*Kobbernagel skriver ved flere anledninger i Kompositorisk metode at man kan sette inn tekst, bytte tekst eller finne tekst (Kobbernagel, 2011, s.35-39), men jeg skjønner ikke hvordan eller hvilken tekst jeg skal sette inn, bytte eller finne.*

*Tidligere i loggboka har jeg skrevet at jeg på forskjellige tidspunkt i prosessen får lyst til å si noe eller forklare noe. Da jeg for eksempel fant en liten rosa plastblomst full av støv inne i*

*sikringsskapet fikk jeg et behov for å henvende meg til noen og si noe om blomsten. Fortelle om den, lage en historie til den.*

*I samtale med veileder kom vi fram til at dersom det skal ilegges tekst må denne teksten, i likhet med de andre sceniske virkemidlene, være uavhengig av et narrativ.*

### Tekst

Da jeg først begynte å jobbe med Kompositorisk metode var min fordom at dette var en metode som i hovedsak jobbet uten manus. Som tidligere nevnt hadde jeg erfaring med å jobbe med blant annet Devised Theatre og antok at det å ikke ha det narrative som øverste verdi var det samme som å jobbe uten manus.

I loggbok-innlegget fra dag ti skriver jeg at jeg var usikker på hva slags type tekst jeg skulle ta med og hvordan jeg skulle anvende det. Kobbernagel skriver at en for eksempel kan legge til tekst med oppadgående-elementer dersom verket går i en oppadgående retning for å underbygge dets oppadgående prinsipp (Kobbernagel, 2011, s.39). Jeg ble derfor veldig lettet da jeg tre ganger i løpet av arbeidsprosessen opplevde at jeg fant en inngang for å anvende tekst. Den første gangen var da jeg fant den lille rosa plastblomsten, som nevnt i loggbok-innlegget ovenfor. Den andre gangen var en gang jeg fikk et behov for å forklare hvorfor jeg var nede i kjelleren og ikke gikk ut, og den tredje gangen var en gang det oppstod et vakuum jeg følte for å fylle med ord. Disse tre hendelsene tenkte jeg at til sammen ville kunne danne et grunnlag for å anvende tekst i mitt verk.

I samtale med veileder snakket vi om at teksten skulle være *uavhengig* av et narrativ, og det var da jeg forsto at et narrativ ikke nødvendigvis er det samme som tekst. Tekst defineres som trykte eller skrevne ord, setninger og avsnitt som er føyd sammen til en *helhet* (Store Norske Leksikon, 2018), mens et narrativ defineres som *fortellende* eller *berettende*; som fremstiller eller gjengir noe i fortellende form (Det Norske Akademis Ordbok, 2018). I ettertid tror jeg at jeg tolket at tekst var det samme som det narrative fordi det i mitt verdensbilde, min horisont, var slik at tekst gjerne ble brukt i teateret som fortellende element. Jeg hadde aldri sett scenekunst der tekst kun sto for seg selv uten å ha en fortellende eller forklarende effekt. Problemet ble derfor at jeg ikke skjønnte hvordan jeg skulle underbygge verkets prinsipper uten å tilføre verket en fortelling ved å ilegge tekst. Dersom jeg for eksempel satte inn en tekst med temaet *lys* så ville jo verket *handle* om lys eller være en forstilling om lys og mørke. Jeg

ga det et forsøk, men jeg klarte aldri å forstå hvordan jeg skulle underbygge verkets prinsipper uten å underbygge et narrativ, og det endte med at valget falt på å utelate tekst.

### Det flertydige

Versjonerings- og Seleksjonsfasen besto av en veksling mellom å *forstå* metoden og å *gjøre* metoden. Etter hvert som jeg generert fysisk og scenisk materiale begynte det å bli mer komplisert. Som nevnt over, hadde jeg valgt å utelatte tekst av den grunn at jeg ikke klarte å bruke tekst uten å underbygge et narrativ. Kobbernagel skriver at metoden fokuserer på scenekunst av overveiende abstrakt karakter og forklare dette som scenekunst som ikke hadde det narrative som øverste verdi. Derfor handlet det etter hvert ikke bare om å *forstå* eller å *gjøre*, men også om å *vurdere* om materialet kunne defineres som abstrakt eller ikke.

I følge Store Norske Leksikon (2018) defineres *abstrakt* som noe *ikke-anskuelig* eller *uhåndgripelig*. Abstrakt er det motsatte av *konkret*, som da betyr *anskuelig*, *håndgripelig* eller *virkelig*. Jeg jobbet derfor med å fokusere på frembringere framfor det frembragte slik at verket mitt ikke skulle forestille noe. Flere ganger måtte jeg endre på vinkelen på lyskildene, endre kroppsstilling og plassering i forhold til materialet, og jobbe med avstand og nærhet for å ikke lage en fortelling. Som tidligere nevnt kuttet jeg ut en vask-sekvens da dette frembragte et bilde av en som tisset ved et pissoar.

Innledningsvis i Kompositorisk metode skriver Kobbernagel at teateret er relasjonenes kunstform. I mitt tilfelle, hvor jeg ikke jobbet med menneskelige relasjoner ble mine relasjoner til rommet og materiale forsterket. Jeg tenkte at dersom jeg satte sammen frembringere som *kjeller*, *jente* og *mørke* (og eventuelt *tilfeldig*, *selvstendig tekst om lys*) ville det til sammen bli en fortelling om ensomhet, galskap, isolasjon, depresjon, krig eller sorg. Det frembragte ville være en gal jente innelåst i en skummel, mørk kjeller. Det samme kunne skje dersom jeg satte sammen frembringere som *kjeller*, *jente*, *lys* og *kasse*. Jeg tolket derfor at scenekunst med overveiende abstrakt karakter var det samme som scenekunst uten det narrative. Min fordømning var at scenekunst ikke kunne være både uhåndgripelig og håndgripelig, og at Kobbernagels illustrasjon om frembringere og det frembragte kun var for å vise hvordan en skulle tenke når en lagde abstrakt scenekunst kontra tradisjonell scenekunst.

Det var derfor det på dag atten kom som et sjokk da jeg innså at Kvalifiseringsfasen gikk ut på å finne ut av hva verket forestilte.

Mitt verk var scenekunst for sansene og ikke for fornuften. Det var en opplevelse for øynene, ørene, nesen, huden, og kanskje til og med tungen for dem med sensitiv smaksans. Jeg kunne derfor ikke skjønne hvorfor verket mitt, som på dag atten var et *uhåndgripelig underartikulert-snart-artikulert verk for sansene* plutselig skulle bli håndgripelig. Når det narrative betyr fortellende; som fremstiller noe i fortellende form, tolket jeg det som noe konkret. Gjennom hele arbeidsprosessen hadde jeg tolket det frembragte som det konkrete narrative og frembringere som det abstrakte vitensrommet. Og jeg kunne ikke forstå hvordan verket kunne gå fra å være underartikulert og abstrakt til å bli artikulert og konkret.

I samtale med veileder diskuterte vi derfor om det ville være mer hensiktsmessig å bruke ordet *flertydig* istedenfor abstrakt. Som en motsetning ville det konkrete da være *enstydig*. Tidlig i Kompositorisk metode skriver Kobbernagel at det er essensielt å gjøre sin viten til et flertydig vitensrom. Det vil si at det har flere mulige utfall. Dersom en brukte det *flertydige* istedenfor det *abstrakte* ville det kanskje vært tydeligere at det frembragte etter hvert kom til å spille en vesentlig rolle i Kvalifiseringsfasen. Slik mitt verk var nå kunne jeg ikke ilegge det handling. Jeg kunne jobbe med detaljarbeid og overganger, fjerne og endre de stedene i verket jeg ikke hadde tatt helt stilling til, men jeg klarte ikke å se hva det handlet om eller forestilte. Da det var klart for visning dag tjue var verket mitt ferdigstilt, men underartikulert. Jeg hadde ikke klart å ilegge det handling.

## Oppdagelsen av Det stedspezifiske

*Kjære loggbok, dag seks.*

*Etter nesten en uke i kjelleren har jeg funnet ut at jeg trenger mer lys. Her om dagen prøvde jeg å bruke lys fra Hovedscenen, men jeg synes det ble for oppstilt. Rommet gikk liksom fra å være en kjeller med potensiale, til å bli en scene med tre vegger og autentisk scenografi. Jeg tenkte jeg måtte finne lyskilder som «hørte hjemme» i rommet og arbeidslys var det første som slo meg.*

*På Europris hadde de masse utvalg av arbeidslys. De hadde store lamper på stativ og små lamper som kunne stå på gulvet. Jeg tenkte det kunne være spennende å jobbe med store lamper på stativ, helt til jeg så prisen. Jeg la den planen død rimelig fort.*



*Videre så jeg på de små lampene som kunne stå på gulvet, men de også hadde en rimelig stiv pris. Det var like før jeg ga opp da jeg oppdaget den geniale **led-pennen**. Led-pennen er arbeidslys i penn-form. Og de kostet bare 39,-!*

### Stedspesifikt teater

Når det narrative ikke står som øverste verdi i en produksjon åpnes det opp for andre måter å jobbe i prosess på. I postdramatisk teater hvor en ikke er opptatt av tradisjonelle konvensjoner gis det blant annet frihet til å jobbe med rommet i seg selv. *Site-specific theatre* eller *stedspesifikt teater* er teater som tar utgangspunkt i et spesifikt sted. Når det er sagt kan det diskuteres at alt teater er stedspesifikt da til og med en teatersal regnes som et spesifikt sted, med dette er ikke noe vi skal gå dypere inn på.

Det stedspesifikke var i utgangspunktet et begrep brukt i den visuelle kunsten, men ble tatt opp i teaterkunsten da teateret begynte å søke inspirasjon fra arkitektur og andre lokasjoner (Lehmann, 2006, s.152). Siden postdramatisk teater ikke er fundamentert på mimesis, en etterligning eller gjenspeiling av den virkelige verden (Store Norske Leksikon, 2018), frykter det heller ikke de overdimensjonerte eller intime rommene, «In general it can be said that dramatic theatre has to prefer a 'medium' space» (Lehmann, 2006, s.150). Lehmann kaller teaterrommet et «shared space», et sted eller plass som brukes og deles av både aktører og tilskuere (Lehmann, 2006, s.122). Fellesnevneren til disse åpne formene, hvis en da kan se på tradisjonelt teater som en lukket form, er at bruken av teaterrommet gjør tilskueren til en mer eller mindre aktiv, frivillig eller ikke, medaktør. Det samme gjelder selve teaterrommet.

«When a factory floor, an electric power station or a junkyard is being performed in, a new 'aesthetic gaze' is cast onto them. The space presents itself. It becomes a co-player without having a definite significance. It is not dressed up but made visible.» (Lehmann, 2006, s.152)

I følge Lehmann spilles postdramatisk teater ofte, ikke alltid, i rom som gir muligheter for å skape en annen form for fiksjon enn tradisjonelt teater. I det stedspesifikke teateret må rommet og/eller landskapet sees på som en likeverdig del av handlingen, noe som kan inngå i punkt 6) av postdramatiske virkemidler.

Da jeg valgte å jobbe i kjelleren på Rosegården Teaterhus falt det naturlig å jobbe steds spesifikt. I starten, da verket var uartikulert, var det ikke spesielt avhengig av rommet. Mye av det genererte fysiske og sceniske materialet kom utenfra rommet, og verket var i stor grad portabelt. Jeg kunne ta det uartikulerte verket og flytte det til et hvilket som helst annet rom. Etter hvert som verket ble mer og mer underartikulert ble det også mer og mer avhengig av rommet. Det ble tilnærmet umulig å jobbe med verket i et hvilket som helst annet rom. Akustikken, rommets utforming, lydene både utenfor og inne i rommet, og de kroppslige opplevelsene gjorde rommet til en sentral medspiller. Da jeg valgte å dekke for vinduene og jobbe i mørket ble verket totalt avhengig av rommet.

## Lys

Teater er som sagt relasjonenes kunst og uten menneskelig relasjoner blir relasjonene til alt annet tydeligere. Idet jeg valgte å bruke led-penner som lyskilde valgte jeg også å jobbe med lyset som min medspiller. Etter hvert valgte jeg som sagt å dekke til vinduene og jobbe i mørket, og lyset ble derfor «hovedpersonen» i verket. Der lyset var, var der det skjedde.

Å jobbe steds spesifikt med Kompositorisk metode har betydning å jobbe med rommet som frembringer. Jeg måtte hele tiden jobbet med rommet som et rom og ikke som en kjeller. Det var selvsagt umulig å late som om kjelleren var noe annet enn en kjeller, men det var likevel mulig å jobbe utenfor de «stereotypiske kjeller-trekkene». I min horisont fremsto en stereotypisk kjeller som noe spøkelsesaktig, innestengt, råttent, og til og med farlig. Istedenfor å bruke led-pennene til å lyse opp de stereotypiske stedene som frembragte en gufsen følelse av kjeller prøvde jeg å lyse opp de stedene som hadde potensiale for flertydig viten. Istedenfor å lyse på den skitne, blågrønne og hvite vasken plasserte jeg heller lyset i vasken slik at vasken kunne kaste lyset opp etter veggen og danne skygger. Istedenfor å lyse på meg selv i et hjørne lot jeg lyset peke utover og mot noe annet.

Likevel hadde jeg problemer med at lyset i seg selv fikk rommet til å virke skummelt og truende. Det hvite, skarpe lyset fremhevde de grå veggene og betonggulvet og gjorde rommet «kaldt». Jeg tenkte på hvordan rommet så ut før jeg dekte til vinduene og erindret at rommet på solskinnsdager faktisk opplevdes som både trygt og hyggelig. Selv med vinduene tildekt kunne rommet oppleves «varmt» når jeg skrudde på den eksterne lyskilden jeg hadde tatt med meg ned til mitt lille kontor.

Jeg satte derfor i gang «Prosjekt hyggelys» for å se om det var mulig å gjøre rommet varmere. Jeg startet med å teipe lerretsteip rundt den ene led-pennen. Resultatet var at lyset fortsatt var kaldt, men det var nå mindre skarpt enn tidligere som gjorde at det ikke opplevdes like kaldt og intenst som før. Jeg prøvde å teipe led-pennene på ulike måter, men resultatet ble det samme. Like kaldt, men mindre intenst. Etter å ha prøvd ulike typer ark og teip fant jeg et stoff i knall oransje inne på det ene rommet. Jeg klippet av en liten flik og teipet den foran lyset. Resultatet var slående! Rommet ble med ett mye varmere. Og selv om lyset fortsatt var intenst var opplevelsen av det mye mildere enn det var uten det oransje stoffet. Det endte med at jeg beholdt den første led-pennen med teip, teipet to led-penner med det oransje stoffet og beholdt to led-penner slik de var.

Fornøyd med mitt «lysdesign» jobbet jeg med kontrastene mellom kaldt og varmt lys. Jeg jobbet med lys i kassene og rundt i rommet, og varierte med å bruke led-pennene om hverandre. I sekvenser der jeg følte de stereotypiske kjeller-trekkene dominerte byttet jeg simpelt hen bare lys og sekvensen fikk en annen stemning.

Til tross for oppdagelsen av det oransje stoffet var den desidert største oppdagelsen å finne ut av at led-pennene ikke bare var små og robuste, men at de også besto av to magneter. Dette oppdaget jeg ved en tilfeldighet da jeg i en sekvens med røret mistet led-pennen og istedenfor at den falt i bakken festet den seg til røret. Som et barn i en godteributikk løp jeg rundt i rommet for å finne flere plasser med magnet. Jeg kunne feste led-pennene i røret, i døra, i vasken, på vasken og langs veggen. Festet som tidligere hadde hengt i taket, men som falt ned i hampetau-ulykken, lå langs veggen. Da jeg innså at denne også var magnetisk løp jeg opp i verkstedhallen og fant en stige (som selvfølgelig også var magnetisk!) og klatrer opp til taket og fant flere steder hvor det også var magnet. Det var som om himmelen hadde åpnet seg over overøst meg med de flotteste gaver - rommet var en eneste stor magnetgruve! Og dermed var verket mitt 100% avhengig av rommet.

## Lyd

I høst da jeg jobbet med Else Nordal-uniformen, som nevnt tidligere, tok jeg kontakt med min gode venn Alf. Alf skulle hjelpe meg å lage musikk til prosjektet mitt, men som nevnt innledningsvis ble prosjektet lagt på is. Det som derimot ikke ble lagt på is var behovet for å generere lyd og musikk.

Kjelleren på Rosegården Teaterhus er full av lyder. I min leting etter «magnetfelter» oppdaget jeg i tillegg hvor mange lyder som eksiterte i rommet. Jeg tok kontakt med Alf og han kom ned til Rosegården med en opptaker. Sammen gikk vi rundt i rommet og tok opp en og en lyd. Vi varierte med å generere lyd ved hjelp av kniven jeg fant i vasken og ved å slå og dunke med hånd eller fot på materialet. Lydene vi genererte varierte mellom alt fra lave, nesten uhørbare lyder til massive og voldsomme lyder. I tillegg til at de varierte i tonehøyde. Deretter dro Alf hjem til studioet sitt og skilte lydene fra hverandre. Vi hørte på en og en lyd og satte de sammen til forskjellige lydspor.

Lydprosessen minnet meg veldig et Kompositorisk metodearbeid i miniformat. Vi genererte masse lyd som var radikalt forskjellige fra hverandre og satte de sammen til små sekvenser som også var radikalt forskjellige fra hverandre. Deretter slipte vi de ned og valgte fra de lydene vi ikke ville bruke. Til slutt satt vi igjen med seks forskjellige lydspor.

Med *vi* mener jeg selvfølgelig Alf. Jeg satt ved siden av og fikk lov til å overvære det hele. Samarbeidet med Alf gjorde at jeg fikk en dypere innsikt i det jeg var i ferd med å lage. Jeg fikk ikke bare tilsendt et lydspor av lyder fra rommet, jeg fikk være med på hele prosessen og kom med innspill der jeg kunne. Vi, og når jeg her sier *vi* mener jeg faktisk vi, hadde en løpende dialog om hvordan vi syntes at lydene samspilte med hverandre. Da lydsporene var ferdig tok jeg de med tilbake til kjelleren og prøvde de ut sammen med mitt materiale. Etter utprøvelsen dro jeg tilbake til Alf som gjorde noen endringer slik at det skulle pulsere bedre sammen med mitt sceniske materiale. Slik fortsatte det til jeg var fornøyd, og til slutt satte Alf lydsporene sammen slik at det ble ett lydspor.

Jeg tror ikke at verket mitt hadde hatt den samme flyten hadde det ikke vært for lydsporet. Flere av lydene i lydsporet var lyder jeg allerede hadde generert i mitt sceniske materiale og da jeg fikk disse lydene på et lydspor ble jeg mer fleksibel i videre arbeid med det sceniske materiale. Jeg slapp å måtte tenke på å enten lage lyd eller å være lydløs. Jeg kunne nå slipe materialet mitt i *samspill* med lyden. Og lyden ble derfor i likhet med lyset en viktig og sentral medspiller.

## Oppdagelsen av Det individuelle

*Kjære loggbok, dag nitten.*

*Etter gårsdagens «lille» nedtur har jeg bestemt meg for å droppe det av Kvalifiseringsfasen som handler om å gi verket mening og handling, og heller fokusere på å få detaljene på plass og styrke overgangene. Verket mitt får være som det er, det er uansett ikke noe å få gjort noe med nå. Dessuten har Kobbernagel skrevet at metoden IKKE er en oppskrift, men et sett med verdier. Det er ingenting som sier at jeg på død og liv **må** vite hva verket mitt handler om.*

*I dag hadde jeg for første gang et prøvepublikum. Det var så utrolig rart! I nitten dager har jeg rusla rundt i kjelleren helt alene og jobbet uten å vise noe til noen. Med unntak av Anders som kom og hjalp meg for et par dager siden, men han var modell så det teller ikke. Ikke en gang veilederne mine har sett hva jeg har gjort.*

*Jeg var så vanvittig nervøs. Selv om ikke alt var helt på plass prøvde jeg så godt jeg kunne å se på dette som en ordentlig visning. Da jeg var ferdig visste jeg ikke hva jeg skulle forvente og det var derfor en lettelse å høre at de likte det jeg hadde laget. Jeg var så takknemlig og glad for at jeg hadde tatt inn et prøvepublikum...*

*...helt til de begynte å gi meg tilbakemeldinger.*

Alenehet = Ærlighet

Med unntak av frustrasjon og ordbruk som ikke passer seg i en akademisk refleksjon er det særlig én ting som går igjen i flere loggbok-innlegg: at jeg føler meg dum. Ikke ensom, ikke mislykket, men dum.

Jeg følte meg dum fordi jeg ikke kom på måter å jobbe med materialet mitt på som jeg burde ha kommet på, jeg følte meg dum som ikke visste at tekst og narrativ er to forskjellige ting og fordi jeg ikke forsto hva *overveiende abstrakt karakter* betydde, jeg følte meg dum fordi jeg ikke forsto hensikten med Stjernen, og jeg følte meg dum fordi jeg hadde glemte at Kvalifiseringsfasen hadde fokus på det frembragte og fordi jeg tenkte at det narrative ikke skulle være med i det hele tatt.

Mest av alt følte jeg meg dum fordi jeg trodde det kom til å være «lett». Tidlig i metoden siterer Kobbernagel Michelangelo: Skulpturen er allerede inne i steinen (Kobbernagel, 2011, s.10). Jeg synes det var så nydelig! Alt jeg behøvde å gjøre var å *finne* verket mitt. Jeg skulle ikke sette sammen materiale - jeg skulle generere masse materiale og bare strø det ut på gulvet, lage en haug av det og når haugen var stor nok skulle jeg kaste meg over det og strippe vekk det jeg ikke trengte, og tilbake ville det stå et artikulert verk. Mitt mesterverk. Jeg følte meg dum som ikke hatt klart å se dette som en metafor. Jeg tenkte faktisk at det var slik en lagde scenekunst med overveiende abstrakt karakter.

Etter en liten tur i Sutre-land og ei runde i Det-er-jaggu-meg-synd-på-deg-byen tok jeg meg sammen.

Jeg var ikke dum.

Jeg var ærlig.

Det var en ærlig sak at jeg ikke forsto språket slik jeg burde, og at jeg definitivt burde ha søkt opp ordene istedenfor å bare satse på at mine dirkete oversettelser var riktig. Det var en ærlig sak at jeg blant annet glemte å følge opp ordspiralen og at den kun fungerte som et hjelpeverktøy i starten uten videre hensikt i prosessen. Det var en ærlig sak at jeg ikke forsto Stjernen og det var en ærlig sak at jeg ikke fulgte mine egne spilleregler. Det var også en ærlig sak at jeg i utgangspunktet ikke visste helt hva jeg drev med og at jeg hadde kastet meg ut på et ukjent hav.

For faktum var at jeg hadde mer enn nok med å holde tunga rett i munn. Jeg hadde mer enn nok med å holde oversikt over alt jeg gjorde til enhver tid - huske på dette, filme dette og ta bilde av dette. Jeg hadde mer enn nok med å skrive loggbok og jeg hadde mer enn nok med å klare å få sove om kvelden. Å jobbe solo var tungt. Særlig når jeg jobbet alene. Jeg måtte gi meg selv en høy fem og klappe meg selv på skuldra.

Selv om dette høres på grensen til deprimerende ut var det ikke bare ille. Det var også utrolig lærerikt og spennende, og jeg ville gjort det igjen hvis jeg kunne. At jeg bruker ordet *oppdagelsesreisende* virker kanskje barnslig og tullete, men det var helt ærlig slik det føltes. Jeg oppdaget nye ting hele tiden! Om ikke det var i metoden eller på gulvet så var det kanskje en lyd eller en lyssetting eller en følelse jeg ikke hadde kjent på før. Jeg genererte materiale

jeg ikke trodde jeg kunne generere, og jeg hadde aldri trodd at jeg noen gang kom til å lage et verk som *Pantera på veggen*.

Det var ingen vits å bruke tid og krefter på å skamme seg over sin egen forståelseshorisont.

### Sparringspartner

Det var også en ærlig sak at jeg i løpet av den tjue dager lange arbeidsperioden ikke hadde fått en eneste tilbakemelding. I samtale med veileder hadde vi blitt enige om at jeg skulle gjennomføre prosjektet alene (med unntak av Alf som hjalp meg med det tekniske). Siden metoden var så kompleks var det umulig å vite hva jeg skulle få tilbakemelding på. For hva skulle jeg egentlig få tilbakemelding på? Hvordan skulle noen kunne komme inn i arbeidsprosessen min og gi meg tilbakemelding på det jeg gjorde når det jeg gjorde var å generere og italesette og slipe mitt eget materiale?

Metoden er som sagt en evolusjonsmetode som betyr at materialet overlever ved naturlig seleksjon. Dersom noen skulle komme inn og gi meg tilbakemelding ville det ikke lenger være slik at jeg fravalgte materialet ved naturlig seleksjon, men ved ytre påvirkning. Veileder og jeg ble derfor enige om at det virket uproduktivt. Dessuten kunne det være spennende å se hva som skjedde med arbeidsprosessen når det kun var meg som hadde innsyn.

Likevel var jeg ikke helt på alene. Hadde det ikke vært for mine veiledere hadde jeg blant annet aldri forstått hvordan jeg skulle løse det med tekst og det narrative, og jeg fikk dessuten hjelp til å forstå hvordan en kan gripe an det fysiske materialet for å jobbe abstrakt med det. I stedet for å bruke kassen som en kasse skulle jeg undersøke den. Hvor mye veide den, kunne den gjøre sånn og sånn, hvordan luktet den, smakte den, hva slags materiale var den laget av, og så videre. På den måten skjønte jeg hvordan jeg skulle «stille inn» hodet for å tenke abstrakt. En kasse er ikke en kasse, det er 16 små planker i tre satt sammen ved hjelp av spikere og lim, som til sammen danner en tredimensjonal firkant med rom i midten. Dessuten fikk jeg også hjelp til å plassere publikum, som jeg i løpet av prosessen nesten hadde glemt å gjøre.

Å jobbe uten sparringspartner gjorde at jeg fikk muligheten til å være veldig mye *i* verket. Jeg trengte kun å fokusere på meg og mitt, og jeg hadde kontroll på alt. Likevel kom det til et punkt der jeg hadde et behov for å se mitt sceniske materiale utenfra. Som tidligere nevnt fikk jeg problemer med kameraet på de mørkeste stedene i verket og det var derfor ikke mulig å gå i dialog med meg selv gjennom kameraet. Derfor fikk jeg hjelp av min gode venn Anders. Jeg

viste han ingenting av mitt sceniske materiale, men ba han bare om å stille seg sånn og sånn med lyset sånn og sånn. Det var utrolig fint å se det sceniske materiale utenfra, ikke bare gjennom kameraet, men i virkeligheten som publikum.

### Prøvepublikum

Da jeg på dag nitten skulle ha prøvepublikum visste jeg ikke hva jeg skulle forvente. Planen var å gjennomføre visningen som om det var dag tjue. Jeg gjorde noen feil her og der, men utenom det var jeg overrasket over hvor greit jeg syns det gikk.

Etter visningen fikk jeg positive kommentarer fra prøvepublikummet. De likte det de så. De sa det var ulik det de var vant til å se og at de kom inn i en slags sone hvor de bare satt og observerte uten å tenke. Jeg takket for hyggelige ord. Idet de var i ferd med å gå sa den ene at h\*n skulle ønske jeg hadde utelatt den lille sekvensen med de «estetiske» bevegelsene. Med dette mente h\*n at hele verket består av tekniske og naturlige bevegelser fra meg som aktør: jeg går dit, flytter dette her og setter lyset her. Det ene unntaket er en sekvens hvor jeg svinger armene rundt hodet. I denne sekvensen mente vedkommende at *danseren* i meg til syne.

Den neste kastet seg på og mente at introduksjonen til visningen, det jeg sa ute før vi gikk inn, kunne vært utelatt, mens en tredje mente det burde være med. I introduksjonen hadde jeg sagt at visningen ikke hadde noe narrativ som øverste verdi og at dersom publikum tenkte at de ikke forsto eller skjønnte noe så var ikke det noe problem, for det var heller ikke meningen. Dette var scenekunst for sansene og ikke fornuften.

Det var en snau dag til jeg skulle vise for et «ordentlig» publikum og jeg var usikker på hva jeg skulle gjøre.

På den ene siden var jeg enig i kommentaren om de estetiske bevegelsene, og det skulle ikke mye til for å endre på det. Det var ikke en stor del av verket og jeg tror ikke det hadde gjort så veldig stor forskjell om jeg hadde byttet de ut. På den andre siden var dette bevegelser jeg hadde generert og valgt å ha med. Det samme gjaldt introduksjonen ute. Jeg var enig i at det ikke var en nødvendighet å ha det med, men samtidig kjente jeg på hvor irritert og distrauert jeg ble de gangene jeg så scenekunst eller dans hvor de på scenen prøver å formidle noe jeg ikke forsto.

Jeg var i tvil om jeg skulle ta kommentarene til etterretning eller ikke. Det var gode kommentarer og jeg var for så vidt enig, men likevel falt valget på å ikke gjøre noen endringer. Verket mitt fikk være som det var, med feil og det hele.



## Etter reisen

Når jeg i ettertid tenker på reisen min ser jeg den i retrospektiv og i prospektiv. På den ene siden tenker jeg på hvordan jeg har jobbet og forsket på det kunstneriske utviklingsarbeidet og på den andre siden tenker jeg på hvordan jeg ville gjort det hvis jeg skulle gjort det igjen.

## Kompositorisk metode som kunstnerisk utviklingsarbeid

Da jeg satte i gang med forberedelsene handlet arbeidet om å *forstå* Kompositorisk metode. Det handlet om å skjønne hvor metoden befant seg i et teatervitenskapelig landskap og hvilke verdier som lå til grunn for en slik metode. Jeg måtte oversette og forstå språket og jeg prøvde å finne scenekunst jeg kunne relatere metoden til. Alt dette handlet i utgangspunktet om å forske *på* Kompositorisk metode i den forstand at jeg måtte forstå metoden for å kunne sette i gang. Jeg forsket ikke på et kunstverk eller på en forestilling, men følte likevel det var en slags forskning *på* kunsten.

Videre i arbeid med Kompositorisk metode var jeg på gulvet og undersøkte metoden i praksis. Jeg gjorde språklige antakelser for ikke bare å forstå, men for å kunne *gjøre*. Sluttresultatet var at verket mitt ble ferdig og at jeg fikk vist det for et publikum. Ved hjelp av loggbok og bilde- og videomateriale har jeg dokumentert hele arbeidsprosessen og jeg har i tillegg vært et fullverdig medlem av både prosessen og verket. På denne måten ble det kunstneriske utviklingsarbeidet med Kompositorisk metode en forskning *i* og *med* kunsten.

Kompositorisk metode er som sagt en pilotutgave av en metode. Hvorfor Kobbernagel ikke har laget en ferdig utgave vet jeg ikke. I metoden siterer Kobbernagel Charlottes Munksø sin kommentar «Alle de ting der ikke er taget stilling til bliver til støj i mit hoved» (Kobbernagel, 2011, s.40). Slik var det med Kompositorisk metode for meg. Da jeg jobbet med Kompositorisk metode våren 2017, fikk jeg den ikke «skikkelig» til. I ettertid klarte jeg ikke å la være å tenke på hva jeg gjorde galt og hvorfor jeg ikke fikk det til, og den uløste metoden ble på en måte *støy* i mitt hode. Jeg tenkte på hvorfor forfatteren hadde laget pilotutgaven, men ikke gjort den ferdig, og jeg tenkte på hvordan det ville være å prøve ut metoden i praksis. Nå, når jeg er ferdig med både det praktiske og det teoretiske arbeidet med Kompositorisk metode har jeg ikke bare reflekter over arbeidet, men også kommet med mine egne tolkninger og forslag, og har derfor gjort en forskning *for* kunsten.

## Veien videre

Arbeidet med Kompositorisk metode har både vært en kunstfaglig prosess og en personlig reise. Det å jobbe alene med scenekunst har vært helt nytt for meg. Jeg har undersøkt meg selv som forskningsobjekt på lik linje som jeg har undersøkt Kompositorisk metode i teori og praksis. Dersom jeg skulle gjort Kompositorisk metode igjen ville jeg gjort det med forbehold om å gjøre noen endringer.

## Metodens «fem» faser

Det første jeg ville gjort er å jobbe med metoden ut i fra at den har «fem» faser, istedenfor tre. Kompositorisk metode består som sagt av Versjoneringsfasen, Seleksjonsfasen og Kvalifiseringsfasen. Prosessdynamikken i disse fasene er generere-italesette-slipe. Likevel står det i kapittel 10, den oppsummerende delen av Kompositorisk metode, at prosessdynamikken allerede starter i Forberedelsen (Kobbernagel, 2011, s.43).

I Forberedelsen er formålet å bygge et vitensrom, dette gjør en ved å *italesette*. Når en italesetter i Forberedelsen jobber en med produktive ord og bygger seg opp et vitensrom. Det samme gjelder i Det igangsettende. I Det igangsettende jobber en med produktive ord i tillegg til at en jobbet med å *italesette* noe spesifikt. Dessuten *sliper* en også i denne fasen ved å jobbe med *presisering*.

Det er ikke slik at jeg ser på disse to som faser på lik linje som Versjoneringsfasen, Seleksjonsfasen og Kvalifiseringsfasen, og jeg kaller det derfor metodens «fem» faser. Det jeg derimot tror er at dersom en er klar over at prosessdynamikken allerede er i gang når en starter på metodens tre faser vil en unngå en del ekstra arbeid. Da jeg jobbet med Kompositorisk metode våren 2017, skumleste jeg gjennom Forberedelsen og Igangsettelsen, og hoppet rett til Versjoneringsfasen der det stod "Det væsentlige er *at* man setter i gang" (Kobbernagel, 2011, s.31). Jeg tolket dette som at det viktigste med metoden var å komme seg ut på gulvet og sette i gang å generere i Versjoneringsfasen. Det jeg derimot ikke tenkte på var at for å kunne starte genereringsprosessen i Versjoneringsfasen var jeg på forhånd nødt til å *italesette* slik at det kom produktive ord i spill til genereringsprosessen. En må med andre ord italesette for å gjøre seg *klar* til å generere. Dette glemte jeg også denne gangen, og jeg vil derfor bruke dette som en tommelfinger-regel til neste gang.

### Metoden som stedsbestemt

Det å jobbe steds spesifikt med Kompositorisk metode har vært veldig fruktbart. Metoden åpner opp for flere måter å jobbe på og jeg vil påstå at det å jobbe steds spesifikt med Kompositoriske metode er en av de måtene.

Som nevnt tidligere så jeg på lydprosessen som et lite Kompositorisk metodearbeid. Vi genererte lyd fra stedet, satte de sammen på ulike måter, skilte ut og slipte, og endte til slutt opp med et lite verk av et lydspor.

Det kunne vært interessant å se om det var mulig å få til flere slike Kompositoriske metodearbeid i miniformat i et videre arbeid med Kompositorisk metode. Dette kunne for eksempel handlet om kostyme og fysisk materiale utarbeidet fra rommet eller stedet.

I arbeid med *Pantera på veggen* hadde jeg som sagt med meg fysisk materiale utenfra. Det kunne vært interessant å se hva som hadde skjedd dersom en *kun* benyttet seg av materiale fra stedet, eller genererte fysisk materiale tilknyttet stedet.

Det samme gjelder kostyme, som jeg i min prosess glemte å ta hensyn til. I *Pantera på veggen* valgte jeg å bruke mørke klær i form av sorte jeans og en sort genser, og på bena hadde jeg hvite sko. Dette valget ble tatt på bakgrunn av at jeg hadde dette tilgjengelig på Rosegården fra før av. Dersom jeg skulle gjort et tilsvarende utviklingsarbeid igjen ville jeg jobbet ytterligere med kostyme.

### Metoden som solo

At det har fungert å jobbe med metoden alene kan jeg skrive under på. Selv om det ikke alltid har vært like lett har metoden vært såpass vid at det å tilpasse den til et solo-arbeid har vært overkommelig. Likevel ville jeg nok anbefalt å jobbe med Kompositorisk metode i gruppe, om det så bare var en gruppe på to.

For det første fordi jeg tror prosessen blir mer fruktbar om det er flere tilstede for å italesette produktive ord. Å leke assosiasjons-leker med seg selv var i lengden ikke alltid like effektivt, og i mitt tilfelle opplevde jeg at jeg til tider malte meg selv opp i et hjørne.

For det andre var det veldig effektivt å se prosjektet sitt utenfra, ikke bare gjennom et kamera, men å faktisk overvære det i egen person. Dersom en jobber med flere personer, om det så bare er én til, vil en ha muligheten til å få tilbakemelding på det sceniske materialet.

Dessuten tror jeg det er mer produktivt å gå i dialog med verket hvis en også går i dialog med et annet menneske.

For det tredje blir en nok litt inhabil om sitt eget verk. Da jeg på dag atten innså at mitt underartikulerte-snart-artikulerte verk skulle forestille noe klarte jeg ikke å se hva det var. Det kan hende at det å gå i dialog med seg selv gjør at en blir blind på det en er i ferd med å lage, og at det derfor vil være en fordel å være minst to slik at en kan hjelpe hverandre.

Dessuten vil jeg påstå at det er *hyggeligere* å jobbe sammen med noen andre. Da jeg på dag tjue innså jeg at jeg ikke hadde en *greie* ble jeg for å være helt ærlig litt lei meg. Med *greie* mener jeg et lite ritual en gjør for visning. I tidligere produksjoner har vi for eksempel møttes et par timer før visning for å varme opp eller flette håret til hverandre. I noen produksjoner har jeg opplevd at vi har samlet oss i en ring, gitt hverandre en klem eller en høy fem før forestillingen startet, mens i andre produksjoner har vi kanskje lekt en lek eller hatt fem minutters stillhet før forestilling.

Jeg tror at teater er relasjonenes kunstart, ikke bare *på* scenen, men også *bak* scenen.

### Å forstå

Å forstå er individuelt. Det er ikke mulig å få innsikt i andres horisonter og jeg kan derfor ikke gi noen fasit på hvordan andre eventuelt kommer til å oppleve å jobbe med Kompositorisk metode.

I arbeid med metoden har jeg kommet inn med min horisont og mine fordommer. Jeg har fylt inn de *tomme plassene* i teksten hvor jeg ikke har forstått sammenhengen og jeg brukt mine språklige kunnskaper til oversatte språket.

Jeg har med denne refleksjonen vist hvordan jeg har opplevd og forstått metoden, og hvilke justeringer jeg måtte gjøre for å fullføre metoden. I tillegg har jeg kommet med forslag for hvordan jeg eventuelt ville gjort det dersom jeg skulle gjort det igjen.

Oppdagelsesreisen har vært en reise om å *forstå*. Jeg har i denne refleksjonen konsekvent brukt det *uproduktive* ordet *forstå* i det håp at jeg på et tidspunkt faktisk kom til å forstå Kompositorisk metode.

Jeg kan, med hånden på hjerte, si at jeg ikke forstår Kompositorisk metode.

Jeg har lært den å kjenne.

## Avslutning

*Dag tjue, forts.*

*Tydelig andpusten etter forrige sekvens setter jeg meg på en kasse plassert i hjørnet ved den ene døra. Fra høyttalerne kommer det en svak tikkelyd. Jeg puster høyt, svelger og kremter, og fortsetter å puste. Øynene er lukket. Jeg konsentrere meg med å holde tellingen. Jeg vet at hvis jeg åpner øynene kommer jeg til å komme ut av tellingen.*

*Jeg sitter på kassa og teller. En-to-tre-fir-fem-seks-syv-ått. Øynene er fortsatt lukket. En-to-tre-fir-femogseks-ogsåå-syv-ått. Tikkingen endrer rytme og hendene mine beveger seg i takt med tikkingen. Når «Håndddansen» er over klarer jeg ikke å la være å smile. Jeg klarte det uten å gjøre en eneste feil! Jeg kjenner at adrenalinet bruser i blodet.*

*Tikkingen utvikler seg og ender i en sekvens som kan minne om en dans med kassene. Jeg svinger kassene rundt meg og bytter plass på de rundt i rommet. Hver kasse får en lys plasserer på toppen og lyset kaster striper rundt i rommet. På et tidspunkt er det som om lydsporet går i slow motion, og jeg beveger sakte den ene kassen fram og tilbake i luften før lydsporet går tilbake til vanlig tempo. Jeg løper rundt og bruker opp mine siste krefter.*

*Sekvensen avsluttes med at jeg, på stikkord fra musikken, slukker et og et lys til det kun er ett igjen. Jeg løfter det siste lyset i et rolig tempo til taket og i det det fester seg. På stikkord slukker jeg det.*

*Det blir stille.*

*I noen få sekunder sitter og står vi alle i mørket før jeg skrur på lyskilden i taket og bukker. Publikum jubler og klapper. Endelig kan jeg se ansiktene deres og jeg bukker og bukker før jeg løper bort til en ekstern lyskilde og skrur på mer lys.*

*Venner og familie kaster seg rundt halsen min og jeg kjenner jeg er glad det er over.*

*(...)*

*Nå, med tekoppen i hånda, kjenner jeg at jeg er glad for at jeg har holdt ut alle disse dagene nede i kjelleren på Rosegården. Jeg er glad jeg ikke ga opp eller trakk meg, og jeg er glad jeg kan stå for det jeg har laget.*

*I introduksjonen av boka Sannhet og metode - grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk skriver Espen Schaanning (2010):*

«Å forstå noe er derfor som å være på en farefull ferd. Det er å utsette seg for språkets stadig nye innspill og trekk, og det kan dra leseren langt bort fra det utgangspunkt han hadde da han startet. Ingen av oss er her herre i eget hus. Man har valget: Man kan vegre seg, ikke være med, nekte å ta del i spillet. Da forstå man ingenting. Eller man kan kaste seg ut på det stormfulle hav av mening.» (Gadamer, 2010, s.19)

*Visst har det vært tungt og visst har det vært mørkt og skummelt (og til tider på grensen til deprimerende, for ikke å snakke om helsefarlig...), men nå som visningen er overstått er jeg tilfreds.*

*Jeg er glad for at jeg dro på denne oppdagelsesreisen*

*alene.*

## Litteraturliste

- Alnes, J. H. (2018, 20.02) *Hermeneutikk*. Hentet fra <https://snl.no/hermeneutikk>
- Allot, N. (2018, 09.04) *Kommunikasjon*. Hentet fra <https://snl.no/kommunikasjon>
- Aspaas, Ø. (2005) *Resepsjonestetikk og reader-response*. Eureka forlag - Småtrykk(7).
- Borgdorff, H. (2006). *The debate on research in the arts*. Hentet fra:  
[http://www.ips.gu.se/digitalAssets/1322/1322713\\_the\\_debate\\_on\\_research\\_in\\_the\\_arts.pdf](http://www.ips.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf)
- Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (2015) *Kvalitative metoder: en grundbog*. (u.s): Hans Reitzels Forlag
- Det Norske Akademis Ordbok (u.å) *Narrativ*. Hentet fra [https://www.naob.no/ordbok/narrativ\\_1](https://www.naob.no/ordbok/narrativ_1)
- Fortier, M. (2002). *Theory/theatre: an introduction*. New York: Routledge
- Gadamer, H.G., & Schaanning, E. (2010). *Sannhet og metode: grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Bokklubben
- Gladsø, S., Gjervan, E.K., Hovik, L., Skagen, S. (2010). *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget
- Hognestad, A. (2016) *Alene: et rom for endring og undring*. Oslo: Flux Forlag AS
- Hovik, L. (2012). *Mamma danser: Teater for de minste som kunstnerisk forskning*. InFormation, Nordic Journal of art and Research, 2(1). 94-111. Hentet fra <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/424/423>
- Jetsmark, T. (1995) *Din Klovn! : krop, klovn, komik*. Gråsten: Drama
- Kobbernagel, L. (2011). *Kompositorisk metode: I Charlotte Munksøs, Ralf Richardt Strøbechs og Barbara Wilsons optik*. København: Statens Teaterskole. Hentet fra <https://www.yumpu.com/da/document/view/18307394/kompositorisk-metode-statens-teaterskole>
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre*. Engelsk utgave, oversatt av Karen Jürs-Munby. London: Routledge
- Malterud, N. (2012) *Kunstnerisk utviklingsarbeid – nødvendig og utfordrende*. InFormation, Nordic Journal of art and Research, 1(1). 57-68. Hentet fra [http://www.ninamalterud.no/pdf/tekster\\_kunstutd/Malterud\\_InFormation\\_2012.pdf](http://www.ninamalterud.no/pdf/tekster_kunstutd/Malterud_InFormation_2012.pdf)
- Oddey, A. (1994) *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. Abingdon: Routledge
- Store Norske Leksikon (2018, 03.05). Abstrakt. Hentet fra <https://snl.no/abstrakt>
- Store Norske Leksikon (2018, 03.05) *Konkret*. Hentet fra <https://snl.no/konkret>
- Store Norske Leksikon (2017, 28.08) *Mimesis*. Hentet fra <https://snl.no/mimesis>
- Store Norske Leksikon (2018, 20.02) *Partisipp: Grammatikk*. Hentet fra [https://snl.no/partisipp\\_-\\_grammatikk](https://snl.no/partisipp_-_grammatikk)
- Svennevig, J. (2018, 20.02) *Tekst*. Hentet fra <https://snl.no/tekst>
- Veien til helse (u.å) *Lær å være alene*. Hentet fra <https://veientilhelse.no/laer-a-vaere-alene/>
- Vinsrygg, G. (2007) *Ensomheten – har mange ansikter*. Hentet fra <http://www.sinnetshelse.no/artikler/ensomheten.html>