

# Pictures - Flukt

Hvordan formidles en opplevelse gjennom sensoriske bilder, og på hvilken måte kan jeg ved hjelp av disse bildene gjenskape en erfaring i tilskuerens resepsjonsrom?

**Stina Therese Lorås Hessaa**

## **Veiledere**

Anne Bjørkvik og Jeppe Christensen

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2016

Fakultet for Kunstfag

Institutt for visuelle og sceniske fag

## Forord

Det er og har vært et privilegium å få lov til å gjøre dette kunstneriske utviklingsarbeidet. Svært mange mennesker har vært involvert, og jeg setter umåtelig stor pris på at dere har gjort dette mulig.

Aller først ønsker jeg å rette en stor takk til alle barna som har bidratt i forestillingen: Vilde, Mio, Olve, Lucas, Louise og Amanda. Ikke minst takk til dere foreldre og foresatte som har bidratt med kjøring, henting, kostymer og barnepass undervegs i prosessen.

Tusen takk til mine engasjerte skuespillere; Nina Skogli, Andreas Røst, Ronja Rimer, og Kaia Lorås Pedersen. Dere bærer *Pictures* med meg. Takk til Øystein Flemmen for at du bistår med det tekniske, uten deg på laget hadde det blitt tamt og kjedelig. Takk også til studentkoret Quantum for deres engasjement, humor og innsatsvilje.

En spesiell takk til koreograf og danser Atle Hoff for din fantastiske energi og for at du gir så mye av deg selv. Tusen takk også til Laurence Meriaux for stor innsats og for at du har blitt en venn og støttespiller gjennom denne prosessen. Jeg håper vi kan fortsette det gode samarbeidet.

Jeg vil også takke Nils Martin Haugfoss for at du er en magiker på trommer og Tiril Lorås Ystgaard for at du reiser land og strand rundt for å spille med oss. Det hadde ikke blitt noe stemning uten dere.

Takk også til mine veiledere Anne Bjørkvik og Jeppe Christensen for at dere har vært min faglige støtte i prosessen. Og takk til Siemke Böhnisch som har bidratt underveis.

Sigbjørn Lorås Hessaa, Trym og Storm. Takk for all tid, omsorg, støtte og kjærlighet.

Takk til Leander Haslerud og Krigshistorisk Museum for lån av kostymer, og til Tina Ingebrigtsen og Ronja Rimer for vennskap og dager og timer bak symaskin og vev. Takk til Gerd Lorås for informasjon om samenes historie og til Truls Asbjørn Berg for hjelp med gjennomlesning av oppgaven. Ikke minst tusen takk til mormor; Agnethe Nikoline Margrethe Lorås, for at jeg får lov til å fortelle din historie.

Sist, men ikke minst ønsker jeg å takke Sørlandet Kunst-Museum og Karl-Olav Segrov Mortensen for at dere har gitt meg muligheten til å lage en forestilling i så fantastiske omgivelser. Takk.

# Innholdsfortegnelse

<b>FORORD</b> .....	<b>2</b>
<b>1. INTRODUKSJON</b> .....	<b>5</b>
1.1. MIN BAKGRUNN OG INTERESSE .....	5
1.2. VALG AV FORM .....	6
1.3. VALG AV FORTELLING .....	6
1.4. FORSKNINGSSPØRSMÅLET MATERIALISERES .....	8
1.5. SAMMENDRAG.....	8
<b>2. METODE</b> .....	<b>10</b>
2.1. KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID.....	10
2.2. GROUNDED THEORY .....	12
2.2.1. <i>Åpen koding</i> .....	12
2.2.2. <i>Aksial koding</i> .....	12
2.2.3. <i>Selektiv koding</i> .....	12
2.2.4. <i>Deskriptiv analyse og analyse av prosess</i> .....	12
2.3. FENOMENOLOGI.....	13
2.4. KVALITATIV METODE .....	16
2.4.1. <i>Intervjuer</i> .....	16
2.4.2. <i>Fenomenologisk analyse av intervjuer</i> .....	17
2.5. LOGG .....	18
2.6. VERKTØY FOR GJENOMFØRING, BESKRIVELSE OG ANALYSE AV PROSESSEN .....	18
2.6.1. <i>Devised Theatre</i> .....	18
2.6.2. <i>Abstraksjon av teaterprøven: En anelse</i> .....	20
2.6.3. <i>Kompositorisk metode</i> .....	22
2.6.4. <i>Kompositorisk metode med tilpasninger</i> .....	24
<b>3. INSPIRASJONSKILDER</b> .....	<b>26</b>
3.1. FRANTIC ASSEMBLY .....	26
3.2. PINA BAUSCH .....	26
<b>4. TEORI</b> .....	<b>29</b>
4.1. FILOSOFI OG UTVIDELSE AV BILDEBEGREPET .....	29
4.1.1. <i>Dewey; Art as experience</i> .....	29
4.1.2. <i>Susanne Langer og teorien om drømmebildet</i> .....	30
4.2. HVA ET BILDE ER .....	31
4.2.1. <i>Studium</i> .....	34
4.2.2. <i>Punctum</i> .....	35
4.2.3. <i>Det blinde feltet</i> .....	35
4.2.4. <i>"Resepsjonsrommet"</i> .....	37
4.3. RESEPSJONSESTETIKK .....	38
4.4. FEEDBACKSLØYFER OG TRE ULIKE TANKESETT .....	41
4.4.1. <i>Verksestetisk tankesett</i> .....	41

4.4.2.	<i>Resepsjonsetetisk tankesett</i> .....	41
4.4.3.	<i>Performativt tankesett</i> .....	42
4.4.4.	<i>"Resepsjonsrom" sett i lys av de tre tankesettene.</i> .....	42
4.5.	NÅR DET PERSONLIGE BLIR POLITISK, EN DIGRESJON .....	43
<b>5.</b>	<b>VERSJONERINGSFASEN</b> .....	<b>46</b>
5.1.	RAMMESETTELSE OG ARBEID MED FREMBRINGERE.....	46
5.2.	PRØVENE .....	48
5.2.1.	<i>Barna</i> .....	49
5.2.2.	<i>Koret</i> .....	51
5.2.3.	<i>Musikerne</i> .....	54
5.2.4.	<i>Englene</i> .....	56
5.2.5.	<i>Skuespillergruppa</i> .....	57
<b>6.</b>	<b>SELEKSJONSFASEN</b> .....	<b>59</b>
6.1.	KVALSUND BRENNER.....	59
6.2.	ENGLE-SCENEN .....	60
6.3.	GOUVŽA OADĐA (BJØRNEN SOVER).....	61
6.4.	FORESTILLINGENS HELHET .....	62
<b>7.</b>	<b>KVALIFISERINGSFASEN OG VEIEN VIDERE</b> .....	<b>64</b>
7.1.	EVALUERING AV HVERT ENKELT BILDE .....	64
7.1.1.	<i>Evaluering av scene 4, Kvalsund Brenner, 1. forestilling</i> .....	65
7.1.2.	<i>Evaluering av scene 7, Englescenen, 1. forestilling</i> .....	66
7.1.3.	<i>Evaluering av scene 6, Gouvža oadđa, 1. forestilling</i> .....	67
7.1.4.	<i>Evaluering av forestillingens helhet, Pictures, 1. forestilling</i> .....	69
7.2.	INTERVJUER OG ANALYSE AV DISSE .....	69
<b>8.</b>	<b>HVA JEG HAR KOMMET FRAM TIL</b> .....	<b>72</b>
8.1.	OM Å LAGE TEATER I ET MUSEUM .....	72
8.2.	OVERORDNET DRAMATURGI OG PLASSERING I FELT .....	73
8.3.	HVA ER ET SENSORISK BILDE?.....	74
8.4.	KONKLUSJON .....	76
8.5.	OPPSUMMERING .....	77
<b>9.</b>	<b>REFERANSELISTE:</b> .....	<b>79</b>

# 1. Introduksjon

## 1.1. Min bakgrunn og interesse

Jeg utdannet meg i ung alder som danser og hadde i mange år dans som min største lidenskap. Av praktiske årsaker ble dette lagt på hylla, og har siden ligget der på vent i mange år. Etter en årrekke med en blomstrende karriere innenfor ingeniøryrket begynte jeg sakte men sikkert å bevege meg tilbake mot kunstfeltet. Da med teater som hovedfokus. Siden har min teaterinteresse vært en oppdagelsesferd fra tekstteater via levende rollespill til improteater. Først da jeg oppdaget den britiske teatergruppa Frantic Assembly med deres fysiske teater ble hjertet mitt fanget. Derfra gikk oppdagelsesferden videre fra Pina Bausch til DV8 til samtidsdans på den lokale Ravnedans-festivalen i Kristiansand.

Dansen har alltid hatt fellestrekk med teateret. Siden den moderne dansens fremvekst under modernismen, via Martha Graham, Rudolf Laban og videre til Pina Bausch, har en gren av dansen stadig beveget seg i små skritt mot teateret. På motsatt side begynte en gren av teateret under modernismen og strekke seg mot en fysisk form fra Jaques Lecoq og Antonin Artaud, via Jerzy Grotowski og Odin Teateret. Frantic Assembly føyer seg inn enda senere i rekken av disse og beveger seg i raske skritt stadig nærmere dansen som medium.

Dette bekreftes av Barbara Confino når hun skriver om *Pina Bausch and the expressionist temperament*: "When dance moved away from the studied ballet style, and drama broke with the naturalist tradition, it was inevitable that the two forms should start exploring some of the same territory." (Confino, 2013, s.45)

De to formene møtes ikke helt på midten, men det er der et sted jeg befinner meg, på søken etter et uttrykk som er mitt.

Det var min beundring for Pina Bausch sine verk som gjorde at jeg fattet interesse for det visuelle aspektet. Uten at jeg på det tidspunkt var klar over det, har jeg fra denne vinkelen nærmet meg den visuelle dramaturgien, der blant andre Robert Wilson og Hotel Proforma står som fanebærere for feltet.

## 1.2. Valg av form

Jeg har forsøkt å fortelle en historie gjennom det jeg har valgt å kalle bilder. Tanken bak å bruke bilder var at jeg hadde en idé om at en abstrakt form ville gi større rom for at publikum kunne skape egne assosiasjoner, egne tolkninger, og på den måten få en større følelsesmessig tilknytning og en sterkere og mer personlig opplevelse av det som skjer.

” Og bare det er fruktbart som gir næring til innbildningskraftens frie spill. Jo mer vi ser, jo mer må vi ut fra dette kunne tenke oss. Jo mer vi ut fra dette tenker oss, desto mer tiltror vi også å kunne se. (...) Når Laokoon<sup>1</sup> sukker, kan fantasien altså høre at han skriker. Men når han skriker, så kan fantasien ikke forestille seg en høyere grad av smerte...”(Lessing, 2008, s.53)

Lessing snakker i dette sitatet om at man må skape rom for publikum til å tilføre sine egne følelser i kunsten. Det er dette rommet jeg prøver å skape ved å fortelle historien i en form for bilder, heller enn som en ren tekst eller naturalistisk teater. Det er også dette rommet som danner bakgrunnen for begrepet *resepsjonsrom*, som har fått en vesentlig plass i dette forskningsstudiet.

En annen grunn til at det billedlige språket tiltaler meg er nok min bakgrunn fra (og forkjærlighet for) dansen. Dans er en billedlig og visuell uttrykksform som vanskelig kan fortelle eksakte historier. Men den er like fullt både vakker og stygg og kan vekke alle slags følelser. Den tyske koreografen Pina Bausch var i mine øyne en mester i å bruke det visuelle bildet for å vekke følelser hos tilskueren. Hennes teaterform har også blitt kalt ”Theatre of images” (Confino, 2013, s.45). Når jeg ser mange av Pinas verk, treffer de meg rett i hjertet. Jeg skjønner hva hun vil si og jeg forstår meningen bak bildene. Det er dette sterke, spisse uttrykket jeg er på jakt etter. Samtidig forsøker jeg i denne forestillingen å formidle en opplevelse med mine bilder. Her ligger kjernen i mitt forskningsprosjekt.

## 1.3. Valg av fortelling

Da jeg startet arbeidet med denne forestillingen, og den fortsatt var kun en idé under utforming, da hadde jeg kun rene bilder i min fantasi. Bildet av kvinner i røde kjoler som danset i snøen som symbol på blod, lidelse og flukt, bildet av cellisten i den blå kjolen som

---

<sup>1</sup> Laokoon er en antikk skulptur som viser den trojanske presten Laokoon og hans to sønner i kamp med sjøormer. (Laokoon, 2005-2007)

symboliserer havet som tar i mot de druknende, bildet av de tause, stolte og skitne englene som står på sine pidestaller og stenger menneskene ute.

Jeg visste ikke på dette tidspunktet at jeg skulle fortelle historien om evakueringa. Jeg tenkte først og fremst på avisoppslagene om flyktninger som møtte meg i alle butikkhyller og sosiale media hver eneste dag. Det traff meg sårt og hardt og jeg kjente på en stor frustrasjon for hvordan mennesker kan la dette skje. Hvordan kan vi stenge andre mennesker ute i kulda, la dem drukne i håpet om et bedre liv, la mødre og barn fryse i hjel utenfor grenser av piggtråd og tåregass. Jeg forstår det ikke. Jeg lever meg inn i disse menneskenes smerte og håp og ønsker å formidle disse følelsene videre slik at andre også kan leve seg inn i dette og oppnå forståelse. Dette har vært mitt eneste virkelige mål med denne forestillingen. Hvordan kan jeg formidle opplevelsen av flukt slik at tilskueren kan oppleve og føle som om dette var hans egen opplevelse; Hvordan kan man formidle en erfaring gjennom bilder.

Til å begynne med ønsket jeg å fortelle dagens flyktnings historie. Men jeg kjente ikke på det tidspunkt noen flyktninger, derfor gikk jeg over til å fokusere på en fortelling som er nærmere meg.

Min mor jobber i disse dager med en bok om min mormors og oldemors historie, og det var disse fortellingene som gav meg ideen om å ha dette som utgangspunkt for min forestilling. Når mamma fortalte om mormor og evakueringa fra Finnmark i 1944, slo det meg at dette må jo være noe av det samme som det flyktninger opplever nedover i Europa i dag. Parallellen med krigen som utgangspunkt, å gjemme seg for soldater, å flykte over havet, og ikke minst fordømmelsen man møter i det samfunnet man kommer til. Vil du integreres må du legge fra deg kulturen din og bli en del av "de andre". Men ikke en gang om du forsøker vil du klare å legge fra deg kulturen din helt og holdent. Du bærer den med deg i kofferten din der ingen andre kan se den, og av og til kommer den opp til overflaten.

Min mormor er sjøsame. Lavere på rangstigen kunne du knapt nok komme før krigen. Nordmennene så ned på deg, til og med reinsamene så ned på deg. Språket ditt var feil, håndtverket ditt var feil, sangen din; joiken, den var ikke bare feil den var strengt forbudt og ugudelig, utseendet ditt var feil. En norsk fisker hadde heller ikke en særlig høy status, men som samisk fisker var du ingen ting verdt.

Da finnmarkingene kom sørover under evakueringa ble de møtt med fordommer. Noen trodde, de var nazister, andre trodde de var en annen rase og hadde haler under skjørtene. De

ble ansett som skitne, dumme og late, ikke så helt forskjellig fra de fordommene flyktninger møter i Norge i dag, og har møtt i alle land til alle tider. (Palmer, 2010)

Det er disse kollektive opplevelsene og fordommene som har interessert meg mest i dette arbeidet. Men for å kunne presentere en troverdig fortelling fant jeg det mest hensiktsmessig å ta utgangspunkt i noe som for meg er kjent, og som jeg tror at for mange nordmenn vil føles nært. Ikke minst hele uttrykket ”mormor” er nært. Jeg tror at ordet ”mormor” for mange vil være lett å assosiere med noen du er glad i, en snill gammel dame, en som bryr seg, en viktig person i livet ditt. Og du ønsker ikke at de viktige personene i livet ditt skal utsettes for noe grusomt. Derfor valgte jeg å la denne fortellingen handle om mormor.

Håpet er at jeg kan klare å vise at den fremmedfrykten vi føler er en kollektiv følelse, og at vi ved å bevisstgjøre dette, kan gjøre det lettere for oss selv å motta flyktninger på en bedre måte i framtiden. Dette formålet gjør forestillingen min til et virkemiddel for politisk budskap. Noe som har fått meg til å innse at det personlige og det politiske går hånd i hånd. Jeg har valgt å skrive litt om dette i kapittel 4.5 Når det personlige blir politisk, en digresjon

Min mormors navn er Agnethe. Det er med hennes tillatelse jeg forteller denne historien.

#### **1.4. Forskningsspørsmålet materialiseres**

De sentrale elementene i min forskning har gradvis materialisert seg, både gjennom den praktiske prosessen og også gjennom den kunnskap jeg gradvis har tilegnet meg.

Det begynte med interessen for bildet og ønsket om å formidle opplevelsen av å være på flukt. Lessings referanse til ”inbildningskraftens frie spill” antydte muligheten for å iverksette tilskueren med egen tankeprosess. Etter hvert fattet nysgjerrigheten for andre sanser enn syn og hørsel min interesse, ville man lettere nå inn til tilskueren om flere deler av sanseapparatet ble tatt i bruk? Dewey skriver om å skape en erfaring. Til sammen dannet dette grunnlaget for følgende undersøkelse:

Hvordan formidles en opplevelse gjennom sensoriske bilder, og på hvilken måte kan jeg ved hjelp av disse bildene gjenskape en erfaring i tilskuerens resepsjonsrom?

#### **1.5. Sammendrag**

Denne forskningsrapporten er en kritisk refleksjon over egen prosess i gjennomføringen av et kunstnerisk utviklingsarbeid. Derfor er vinklingen på prosessen også av personlig art.



Kunstnerisk utviklingsarbeid er en måte å forske på der kunsten er forskningsmediet i seg selv.

Min forskningsprosess har vært løst basert på grounded theory. Dette er en metode som tar utgangspunkt i en interesse eller en idé og leter etter svar fra bunnen av, snarere enn å starte med en teori og søke bekræftelse på denne slik tilfellet ofte er innen naturvitenskapelig forskning.

Min interesse startet med Frantic Assembly og Pina Bausch. Fysisk teater og dans og er uttrykk som er mer symbolsk og følelsesladet enn det er konkret. Forskningsspørsmålet var ikke til ved begynnelsen, men ble gradvis formet gjennom det kunstneriske arbeidet og spørsmål og svar som dukket opp undervegs.

Mine teoretiske søk startet i filosofien. Utgangspunktet var et sitat fra Gotthold Ephraim Lessing, som igjen ledet meg videre til John Dewey og Susanne Langer. Gjennom en nærmere analyse av min fremste inspirasjon, Pina Bausch, kom jeg fram til at bildet var et viktig element i min forskning. Barthes filosofi rundt betrakteren av bildet, gav meg noen verktøy til hjelp mot målet om å skape erfaring gjennom tilskuerens resepsjon. Dermed følger også en redegjørelse av noen av Barthes begreper knyttet til fotografiet.

Fokus på tilskuerens resepsjon brakte meg videre til *resepsjonsetetikken* som er utformet innen litteraturfaget. Derfra har jeg utledet begrepet ”resepsjonsrom”, som har blitt essensielt i det jeg forsøker å besvare mitt forskningsspørsmål.

I arbeidet med å lage den første forestillingen tok jeg utgangspunkt i inspirasjon fra Pina Bausch og Frantic Assembly, samt elementer fra devised theatre som er en for meg er en godt tilvendt arbeidsmetode. I ettertid ble jeg introdusert for kompositorisk metode og Lehmanns teori om teaterprøven. Disse har jeg brukt aktivt i arbeidet med å beskrive og analysere det praktiske arbeidet.

Hoveddelen av denne rapporten tar for seg det praktiske arbeidet. Dette innebærer øvelser, arbeid med de ulike utøverne, utarbeidelse av sceniske bilder samt analyser og betraktninger rundt disse. Intervjuer ble gjennomført i etterkant av premieren. Disse er gjort rede for som et ledd i prosessen.

For å ha mulighet til å gå i dypt inn i bildet som uttrykk har jeg valgt å fokusere på tre utvalgte bilder fra forestillingen heller enn å skrive litt om alle. Avslutningsvis forsøker jeg å

svare konkret på mitt forskningsspørsmål og redegjøre for fordeler og ulemper med å lage teater i et museum. Plassering i felt samt tanker om veien videre har også fått litt plass i det oppsummerende kapittel.

## 2. Metode

### 2.1. Kunstnerisk Utviklingsarbeid

Selv om forbindelsestrådene mellom kunst og forskning, innen vitenskapens verden, først begynte å trekkes mot hverandre i løpet av 1970 og 1980-tallet, har det å forske i kunsten blitt gjort til alle tider. Helt siden antikkens Hellas har man prøvd ut nye teaterformer og kulturelle arenaer, eksperimentert med materialer, utviklet former, metoder og teknikker. I henhold til Søren Kjørups sitat under, har derfor kunsten vært både gjenstand og metode for forskning så lenge den har eksistert.

*”Research is producing new knowledge – All knowledge gained by producing art is research”* (Søren Kjørup, 02.09.2014, *”Vidensbegreber i dagligdag, kunst og videnskap”*).

Men det var først senere, når kunsthistorikere begynte å undersøke og skrive kunsthistorien og dermed analysere den, tolke den, tillegge den mening sett ut i fra sin samtid og evaluere dens kvaliteter, at man begynte med det som Herbert Read kalte *”Research into art”*. (Frayling, 1993, s1-9) Det var først i 1914 at det aller første teaterstudiet ble grunnlagt. Dette var ved Carnegie Institute of Technology i USA. Andre fulgte snart etter. I USA var det vanligere at studiet handlet om praktisk utøvelse, mens det i Europa var vanligere å studere de historiske perspektivene. (Balme, 2008, s.11) Historiske perspektiv er altså det man kaller *research into art*.

En annen form for kunstnerisk forskning er *”Research for art”*. Dette definerer Herbert Read som forskning på metoder og teknikker som kan brukes av de som produserer kunst; For eksempel praktiske øvelser, nye materialer, redskaper og teknikker eller teknologi i kunstens tjeneste.

*Research through art* er Reads betegnelse på det å forske gjennom kunsten. Dette blir også kalt *Art-based Research*, eller på norsk, slik Kjørup beskriver det; *Kunstnerisk Utviklingsarbeid*. (Kjørup, 2011, s.31-32). Behovet for å definere kunst som forskning i relasjon til forskning innenfor teknologi og humaniora, oppstod ikke før mot slutten av 70-

tallet, blant annet i Sverige, i takt med at kunst-utdanningene skulle integreres i universitetssystemet. Helt siden da har diskusjonene pågått om hvilke normer og kriterier som skal legges til grunn for at kunst skal kunne defineres som forskning, og om dette i det hele tatt er ønskelig.

I Norge har det utviklet seg en tradisjon for at kunstneren tilegner seg vitenskapelig og faglig teoretisk kompetanse som gjør han/henne i stand til å dokumentere arbeidet sitt og plassere det i relasjon til sitt felt og eksisterende tradisjoner innenfor dette feltet, samt utøve kritisk refleksjon over sitt arbeide. (Kälvemark, 2011, s.3-23)

Det er innenfor disse rammene det masterstudiet jeg følger ved UiA har blitt etablert, og innenfor disse rammene jeg har gjort mitt kunstneriske utviklingsarbeid. Denne avhandlingen er en kritisk refleksjon over mitt kunstneriske utviklingsarbeid som er forestillingen *Pictures – Flukt*. Skjønt når det kommer til stykket foretrekker jeg å omtale det som mitt kunstneriske forskningsprosjekt. Da denne definisjonen, i mine øyne, uttrykker større respekt for produktet som kunst og prosessen som en forskningsprosess. Borgdorff uttrykker forholdet slik:

”In some quarters, one prefers to speak not of artistic research, but of artistic development. The word research stays reserved for activities in traditional universities or industrial research centres. (...) Artistic research certainly contributes to the developments of the arts, just as all other research tries to contribute to the discipline in question.” (Borgdorff, 2011, s.44)

Kunstnerisk forskning kjennetegnes, i følge Borgdorff, av at kunstnerisk utøvelse er både subjekt, metode, kontekst og resultat av forskningen. (Borgdorff, 2011, s.46)

Mye forskning baseres på en hypotetisk deduktiv metode som handler om å bekrefte eller avkrefte teorier som på forhånd er uttenkt. Men i denne prosessen har jeg startet med en form og et ønske om å formidle erfaring. Derfra har jeg lett etter teorier som kan være til nytte i det videre arbeidet. Denne måten å forske på har fått en egen vitenskapelig metode og et eget navn: nemlig grounded theory.

## 2.2. Grounded Theory

Grounded Theory er en forskningsmetode utviklet av Barney Glaser og Anselm Strauss. Første gang beskrevet av dem i boken *The discovery of grounded theory* som ble utgitt i 1967.

Metoden handler om å starte prosessen fra et absolutt nullpunkt og deretter søke etter teorier gjennom tilegnelse og bearbeiding av empiri. Man starter kun med en anelse om en problemstilling, og begynner derfra å følge tråder i ulike retninger. Etter hvert som man får håndfast materiale å arbeide med, analyserer man materialet og danner begreper og teorier ut i fra dette. (Denscombe, 2014)

Innenfor Grounded Theory er det utviklet en analysemetode som kalles ”The constant comparative method of analysis” (Postholm, 2010). Dette er en metode for analyse som kan deles inn i tre kodingsfaser: Åpen koding, Aksial koding og Selektiv koding. Under følger en kort redegjørelse over disse:

### 2.2.1. Åpen koding

Under åpen koding samler man inn materiale og stiller spørsmål ved det man finner og sammenlikner dette med andre funn. Videre setter man navn på fenomener og kategoriserer dem etter nøye gjennomgang.

### 2.2.2. Aksial koding

I denne prosessen er målet å relatere sine kategorier til subkategorier for at forklaringen på de ulike fenomenene skal bli mer eksakt og fullstendig. Dette gjør man ved å fokusere på konteksten rundt kategoriene og se på hvilke forhold som førte til behovet for en kategori.

### 2.2.3. Selektiv koding

Hensikten med selektiv koding er å finne fram til kjernekategoriene, den som skal representere forskningens hovedtema. Samtidig skal kjernekategoriene systematisk settes i relasjon til de andre kategorier og subkategorier. Med få ord skal kjernekategoriene fortelle hva forskningen handler om.

### 2.2.4. Deskriptiv analyse og analyse av prosess

Den konstant komparative metoden kan også kalles en deskriptiv analysemetode. Den er mye brukt innenfor sosiologisk forskningsfelt som den også ble konstruert for. Jeg kan ikke si at jeg har fulgt grounded theory som metode slavisk eller nøyaktig, men den har ligget som en retningsgivende guide mellom linjene i det arbeidet jeg har gjort, og vært et konkret

arbeidsverktøy i perioder der jeg har stått helt fast. Den har stadig minnet meg på å spørre meg selv: ”Hva har jeg funnet ut nå, hvordan fungerte dette, hvorfor liker jeg dette, og hvordan kan jeg bruke dette videre når jeg skal konstruere mine bilder?”, samt ”hvilke begreper og hvilke teorier sier noe om dette temaet”

I så måte kan det være fornuftig å spørre seg om jeg ikke også har overlappet med aksjonsforskning undervegs i prosessen.

Aksjonsforskning er en forsknings-strategi som er mye brukt innenfor det sosiale feltet og kunstfeltet, spesielt i praktiske prosjekter slik en forestilling er. Den handler om å etablere teorier, teste dem ut i praksis, evaluere resultatet, etablere nye teorier basert på resultatet og deretter teste disse ut i praksis etc. (Denscombe, 2014)

Jeg har vist forestillingen et fåtall ganger for mine veiledere og en gang for publikum under premieren som fant sted i mars, to måneder før den endelige eksamensforestillingen. Jeg har etter hver visning evaluert selve forestillingen samt tilbakemeldingene jeg har fått og gjort forandringer basert på dette. Jeg vil derfor ikke utelukke at dette har elementer av aksjonsforskning i seg. Samtidig har jeg kontinuerlig forsøkt å analysere resultatene jeg har sett og tilbakemeldingene jeg har fått i henhold til konstant komparativ metode, og brukt dette videre i arbeidet med forestillingen. Derfor mener jeg at dette like fullt passer inn under metoden Grounded Theory, tatt i betraktning at det er et kunstnerisk produkt jeg forsker igjennom.

### 2.3. Fenomenologi

En annen retningsgiver i dette arbeidet som har stor betydning spesielt for mine teorier om resepsjonsrommet, har vært fenomenologien. Dette er ikke en metode men snarere en filosofisk retning, som hadde sin oppblomstring tidlig på 1900-tallet.

Edmund Husserl er ansett som fenomenologiens grunnlegger, selv om mange etter ham har påvirket denne filosofiske retningen. Noen av disse andre er Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger og Maurice Merlau-Ponty. Andre tenkere som har latt seg influere av fenomenologien er Hans-Georg Gadamer, Michel Foucault og Jürgen Habermas med flere. (Zahavi, 2014, s.189)

Denne utgaven av fenomenologien som Husserl kalte *Trancendental fenomenology*, introdusert i 1931, regnes ofte som den opprinnelige fenomenologien. Den blir også kalt den

Europeiske versjonen. Sartres *Existential Phenomenology* fra 1956 og Heideggers *Hermeneutic Phenomenology* fra 1962 baserer seg på den samme filosofiske retningen.

Kjennetegnet ved den europeiske fenomenologien er at den gjennom å utforske enkeltindivider forsøker å finne fellesmenneskelige trekk. (Denscombe, 2014, s.100) ”Det enkelte subjekt har ikke monopol, verken på sin selvforståelse eller på sin forståelse av verden.” (Zahavi, 2014, s.193)

Den andre tradisjonen innenfor fenomenologien er den Nord-Amerikanske retningen som tar utgangspunkt i Alfred Schutz *Social Phenomenology* (1962, 1967). Schutz forskning omhandlet menneskets mentale prosesser hvor han var opptatt av hvordan mennesker ser verden, og gjennom den måten de ser verden på skaper ulike kategorier som gir mening til deres erfaringer. Denne retningen er i større grad opptatt av den individuelle opplevelsen og nøyaktig hva som oppleves og hvilke felles synsvinkler på verden som dannes, heller enn den fellesmenneskelige opplevelsen av en gitt hendelse. (Denscombe, 2014, s.101)

På bakgrunn av dette kan man si at min oppgave er fenomenologisk på flere områder. På den ene siden er den fenomenologisk fordi den beskriver prosessen slik jeg opplever den subjektivt. Slik sett er dette en ideografisk, fenomenologisk beskrivelse av en prosess. Fordi prosessbeskrivelsen er konsentrert om et enkelt subjekt, meg, og ikke leter etter fellesmenneskelige trekk i oppgaveskriving, kan man se dette i henhold til den Nord-Amerikanske tradisjonen. Men hvis man tar hensyn til at fenomenologiens interesse for førstepersonsperspektivet er av transcendentale filosofisk art, og at min subjektive opplevelse av prosessen er bare ett kunstnerisk utviklingsarbeid som kan evalueres som ett av mange tilsvarende arbeider. Da er jeg likevel innenfor den europeiske tradisjonen i henhold til Husserl og Merleau-Ponty.

Når jeg velger å bruke fenomenologi som metode er det likevel først og fremst fordi jeg gjennom ønsket om å formidle en opplevelse leter etter en måte å formidle erfaring på som appellerer til det fellesmenneskelige følelsesregisteret. For å skape bilder som vekker empati hos flest mulig mennesker må jeg fokusere på det nomotetiske bildet. Jeg opererer derfor i dette arbeidet innenfor den europeiske tradisjonen av fenomenologien.

Når man betrakter kunst ut i fra et fenomenologisk blikk vil man oppdage at uten en betrakter vil et maleri ikke kunne betraktes som et portrett og uten publikum vil en forestilling ikke være annet enn mennesker som løper rundt og gjør seg til. Dan Zahavi skriver i sitt kapittel

om fenomenologi (Zahavi, 2014, s.210): ”At noget er et billede, implicerer altså interaktionen mellem tre instanser: Der er noget, som må tages af nogen som billede på noget annet”. Videre skriver han at bildet når sitt fulle potensiale når det opphever seg selv og dermed åpner for å formidle det fremstilte så uhindret som mulig. Lise Hovik har en annen vinkling på den fenomenologiske tilnærmingen da hun sier at ”En fenomenologisk tilnærming vil vektlegge den kroppslige opplevelsen og hvordan installasjonen vekker opp sanseapparatet til både barn og voksne” (Hovik, 2014, s.163)

Det er, for meg, svært interessant at Zahavi skriver i sin gjengivelse av Husserl, at estetikken og fenomenologien møtes i forsøket på å skjerpe vår oppmerksomhet og dermed forstå selve fremtredelsen. For å forklare dette bruker han bildet som eksempel:

”Jo mer sløret eller grovkornet et billede er, jo mer distraherer og trenger det sig på. En betingelse for at kunne se det afbildede er således, paradoksalt nok, at billedet selv ignoreres. (...) Det er dog netop på dette punkt, at det særegne ved det æstetisk verdifulde billede kommer til syne. Det kunstneriske billede er nemlig ikke blot et middel til et mål. Det fungerer ikke bedst, når man slet ikke bemærker det. Tværtimot er det specielle ved det netop den måde, hvorpå det lader sit tema fremtræde. Det afslører(...) noget om sit tema, som ikke ville komme til syne, hvis ikke det var for den kunstneriske fremstilling.” (Zahavi, 2014, s.211)

Dette eksemplet går direkte til kjernen i den forskning jeg er i ferd med å utøve, og viser tydelig hvorfor fenomenologi som metode blir essensielt i dette prosjektet. For det er nettopp bilder jeg forsøker å skape, og målet er å gjennom den kunstneriske utførelsen av disse bildene, avsløre en dypere medfølelse hos betrakteren. Denne medfølelsen kan bare opptre gjennom tilskuerens persepsjon og medvirkning og vil således være en subjektiv erfaring som bare kan redegjøres for via en fenomenologisk tilnærming. Dette er anvendt fenomenologi i praksis.

For å få svar på om jeg har lykket med å avsløre denne dypere medfølelsen, som jeg i senere kapitler vil argumentere for at skapes i publikums resepsjonsrom, har jeg gjennomført intervjuer av tilskuere i etterkant av premieren på *Pictures*. Studier hvor menneskelige prosesser utforskes i sin naturlige setting går under terminologien Kvalitative Studier. (Postholm, 2010, s.43)

## 2.4. Kvalitativ metode

Kvalitativ metode er en forskningsmetode som innebærer å se forskning ut i fra deltakernes perspektiv. Den benyttes ofte som metode for å forstå menneskers handlinger eller opplevelser. Som kvalitativ forsker må man også ta hensyn til at forskerens ståsted, erfaring og kunnskap vil farge forskningen. Denne metoden har derfor mye til felles med fenomenologien.

### 2.4.1. Intervjuer

Intervjuer er mye brukt i fenomenologisk forskning, og er den eneste måten man kan kartlegge menneskers opplevelse på. For å supplere tilbakemeldinger fra veileder og egen vurdering etter premieren, foretok jeg noen få intervjuer av utvalgte tilskuere. Hensikten med intervjuene var å få et bedre innblikk i hvorvidt jeg har nådd igjennom med fortellingen, om formen jeg har valgt har noen verdi, om jeg har lykket med å skape et resepsjonsrom, og om jeg har klart å skape et skinn<sup>2</sup> av en erfaring gjennom denne forestillingen. Videre vil jeg bruke analysen av intervjuene til å forsøke å forbedre bildene til forestillingen skal vises neste gang.

Som bakgrunn for intervjuene har jeg brukt Denscombes redegjørelse for hvordan forskningsmessige intervjuer bør avholdes, slik han har beskrevet i boken *The Good Research Guide* (Denscombe, 2014).

Jeg har valgt å avholde semi-fleksible intervjuer da dette gir meg et solid verktøy for å holde en samtale gående og samtidig sikrer et minimum av konstruktiv tilbakemelding fra ethvert intervjuobjekt om samtalen likevel skulle gå trådt. Samtidig åpner det for muligheten til å få informasjon som jeg kanskje ikke har tenkt på å spørre om i forkant eller som det passer å belyse i en gitt kontekst. Om det skulle dukke opp informasjon i et intervju som det blir relevant å ta med seg videre i form av nye spørsmål i neste intervju, åpner det semi-fleksible intervjuet for dette.

Intervjuene vil bli utført som en-til-en intervjuer da dette er enklest å få til rent praktisk. Jeg har også mer bruk for noen få kvalitative intervjuer heller enn mange kvantitative i den videre

---

<sup>2</sup> Skinn er et begrep Susanne Langer tar i bruk. I kapittel 3.2.2. [Susanne Langer og teorien om drømmebildet](#). vil jeg komme tilbake til dette.



prosessen min. I boken Kvalitativ Metode anbefales det å intervju 3-5 personer i mindre forskningsstudier (Postholm, 2010, s.43) da dette står i forhold til tid og omfang.

I henhold til kvalitativ metode der det er de individuelle opplevelsene som skal kartlegges, er det viktigere å gjøre en grundig analyse av hvert intervju, heller enn å ha mange intervjudeltakere. Jeg har i min analyse valgt å intervju fire ulike tilskuere.

Det er en del faktorer som kan spille inn på intervjuobjektets evne til gjengivelse av opplevelsen, oppfatning av prosjektet og ærlighet i intervjuet. Det første er tiden mellom forestillingen ble vist og intervjuene gjennomført. Denne tiden ligger i snitt på rundt fire uker, noe som er litt vel lang tid om man skal huske detaljer. Dette kan gjøre at detaljer har blitt glemt. Det neste er at de fleste intervjuobjektene kjenner meg fra før. Dette kan gjøre det vanskelig for dem å si noe (eller i hvert fall for mye) negativt om prosjektet mitt, da de kanskje vil forsøke å unngå å såre meg.

Årsaken til at jeg intervjuer bekjente er at disse er de letteste å få til avtaler med. En av objektene har høy kompetanse innenfor feltet, og dette vil kunne påvirke vedkommendes blick på forestillingen til å anta en mer teoretisk vinkel heller enn å fokusere på opplevelsen. Ulikheter i kjønn, alder og kulturell bakgrunn vil kunne påvirke tilskuerens opplevelse av forestillingen. Derfor har jeg valgt å gruppere intervjuobjektene etter hvorvidt de er; erfarne/uerfarne innenfor feltet. Ung, voksen, eldre. Samt kjønn. (Denscombe, 2014).

#### 2.4.2. Fenomenologisk analyse av intervjuer

For å analysere intervjuene har jeg tatt i bruk en fenomenologisk analyse-metode som kalles Stevick-Colaizzi-Keen-metoden som er beskrevet i Postholm, 2010, s.98.

Basert på denne metoden fulgte jeg følgende framgangsmåte:

Intervjuene ble foretatt pr telefon (med unntak av Intervju 1, som ble foretatt ansikt til ansikt) og skrevet direkte, så ordrett som mulig på PC. Det anbefales i Postholm å foreta lydopptak av intervjuer, men jeg hadde ikke tilgang på utstyr eller kompetanse på dette da intervjuene skulle foretas.

Først ble mine egne erfaringer fra premieren dokumentert slik de står i kapittel 6.1.4

Evaluering av forestillingens helhet, Pictures, 1. forestilling Deretter skrev jeg ned de viktigste punktene fra hvert intervju på eget ark for hvert intervjuobjekt. Med disse som utgangspunkt grupperte jeg uttalelsene og samlet uttalelser fra alle intervjuobjekt i et dokument. Ut ifra dette skrev jeg en felles teksturell beskrivelse av de helhetlige erfaringene, samtidig som jeg gjorde en kontinuerlig analyse av materialet. Resultatet er beskrevet i kapittel 6.2 Intervjuer og analyse av disse.

## 2.5. Logg

For å dokumentere den kontinuerlige arbeidsprosessen, og sikre at ikke tanker, idéer og generelle betraktninger eller erfaringer går tapt undervegs, har jeg skrevet logg gjennom hele det praktiske forløpet av prosessen. Dette har vært svært nyttig å kunne se tilbake på under beskrivelse av øvinger og hva jeg tenkte til ulike tider i prosessen. Den kan også brukes som verktøy i kommende prosesser. Kjørup skriver i sin artikkel *Pleading for plurality* at det er naturlig i et kunstnerisk forskningsprosjekt og føre en eller annen form for logg som man kan se tilbake på i arbeidet med å analysere den kunstneriske prosessen. (Kjørup, 2011, s.26)

## 2.6. Verktøy for gjennomføring, beskrivelse og analyse av prosessen

Det finnes mange måter å lage teater på. Tekstbasert teater med regissøren som makthaver og med eneansvar for forestillingens uttrykk og helhet, er fortsatt den rådende modellen når en teaterforestilling skal settes opp. I kjølvannet av modernismen har det blitt stadig mer vanlig å utfordre den hierarkiske kulturen og operere med en flatere struktur. Utenfor teaterinstitusjonene er det ofte heller ikke lenger teksten som råder. I arbeidet med denne forestillingen har jeg forholdt meg til en arbeidsform som jeg har lært å verdsette gjennom studietiden. Denne kalles *Devised Theatre*.

### 2.6.1. Devised Theatre

I følge intervjuer av Pina Bausch ble alle hennes koreografier laget i noe som nærmer seg det jeg vil kalle en devised prosess. Bausch stilte spørsmål til utøverne og de fikk svare, også med ord men oftere med bevegelse. I starten av prosessen med enhver forestilling holdt hun alle muligheter åpne. ”Everyone should have the freedom to do what they want, or create things for themselves” (Hoghe, 2013, s.63) uttalte Bausch, en og en halv uke før premieren på en forestillingen under utvikling.

Det vil ikke medføre riktighet å hevde at Pictures ble utarbeidet i henhold til en devised prosess, da dette bare er en delvis sannhet. En devised teater-prosess handler i hovedsak om to

ting: Det ene er flat struktur og alle deltakeres medvirkning i den skapende prosessen, det andre er å bygge opp en forestilling fra bunnen av, ut ifra en idé eller en impuls.

Da jeg startet prosessen med å lage forestillingen hadde jeg devised teater i tankene. Det falt seg naturlig siden det er en arbeidsmetode som jeg har brukt flere ganger og trives med. Selv om jeg har fastholdt min egen rolle som instruktør og regissør av forestillingen, har det vært mitt oppriktige ønske å la alle utøvere delta i den skapende prosessen.

Så langt det har latt seg gjøre har jeg lagt opp til øvinger der skuespillerne får prøve seg frem og utvikle scener på bakgrunn av konkrete oppgaver jeg har gitt dem. Dette har da først og fremst vært gjeldende for de fire skuespillerne. Når det kommer til barna har også disse fått leke og vise meg hva de kan, men samtidig har jeg gjennomført veldig planlagte og strukturerte øvinger med dem fordi jeg anser det som viktig når man skal holde energinivået og arbeidsgleden oppe i arbeid med barn.

Koret har spesielt i begynnelsen hatt kun én oppgave, nemlig å synge, men har etter hvert blitt tildelt stadig mer utfordrende oppgaver fordi de tyske soldatene som de spiller, har blitt stadig viktigere for forestillingens helhet og fortelling. De har selv ikke hatt mulighet til å utvikle rollene sine i særlig grad. Teknikeren har gjort som jeg har ønsket og samtidig kommet med innspill underveis. Den eneste som virkelig har fått lov til å bidra er koreografen, som har koreografert og er med å spiller i englescenen. Noen vesentlig påvirkning av forestillingens innhold og form utover dette er det kun jeg som har hatt.

På bakgrunn av dette kan man konkludere med at det har vært en liten grad av devised prosess i form av måten forestillingen har blitt laget på. Først og fremst fordi den har blitt utviklet på bakgrunn av en impuls og ikke et manus. I noen grad har enkelte utøvere hatt mulighet til å påvirke resultatet ut ifra sine fagområder slik det er beskrevet i boken *Devised and Collaborative Theatre – A Practical Guide*. (Bicat og Baldwin, 2002).

Hovedårsaken til at jeg har måttet ta så streng regi på forestillingen, er mangel på tid. Jeg har kun hatt et absolutt minimum av arbeidstimer tilgjengelig med hver gruppe, og nesten aldri med alle samtidig. Det å skulle skape i fellesskap er en veldig tidkrevende prosess. Dermed har det vært av ytterste nødvendighet at jeg har måttet skjære igjennom og holde en styrende hånd over prosess og framdrift.

I den innledende skapende prosessen hadde jeg altså devised theater som bakteppe for arbeidet mitt. Men da jeg skulle i gang med å beskrive og analysere prosessen følte jeg behov

for et bedre verktøy som kunne hjelpe meg å sette ord på prosessen. I samtaler med veiledere og andre fagpersoner fikk jeg tips om to ulike artikler skrevet om samme tema.

Det ene var et dokument utgitt ved Statens Teaterhøgskole i København i 2011, skrevet av Lene Kobbernagel (Kobbernagel, 2011). Dokumentet beskriver en metode som har fått navnet Kompositorisk Metode. Det redegjøres i dette dokumentet for en del begreper og teknikker som egner seg i arbeid med abstrakte sceniske verk.

Det andre var en artikkel av Niels Lehmann utgitt i *Peripeti* nr 16, ved navn *A secret art of rehearsal*. (Lehmann, 2011) Denne artikkelen er en abstraksjon av teaterprøven, i forsøk på å lage en kreativitetsmodell gjeldende for alle slags teaterprøver, uavhengig av stilart og form.

Begge disse modellene hadde nyttige, men ikke overlappende aspekter som det ville være verdifullt å ta med seg i det videre arbeidet. Jeg vil derfor redegjøre for de to metodene i de kommende avsnitt, og deretter trekke ut de for meg viktigste begrepene, slik de har blitt brukt analyse av eget arbeid.

### 2.6.2. Abstraksjon av teaterprøven: En anelse

Niels Lehmann skriver i sin artikkel i *Peripeti* nr 16 (Lehmann, 2011) om teaterprøven. Ved å studere ulike scenekunstners beskrivelse av prøvene i forkant av en forestilling, slik de er presentert på [www.rehersalmatters.com](http://www.rehersalmatters.com), forsøker han å komme fram til noen felles prinsipper som kan gjelde for alle prøveprosesser innenfor alle teatersjangre.

For å klare å sammenfatte noe så mangfoldig som teaterprøven til noen generelle prinsipper tar han i bruk Edward de Bono's idé om en horisontal og en lateral tenkemåte.

” I en lateral tenkning handler det om å kunne få øye på muligheter og alternativer i det man har for hånden (...). Her er omveien og mangfoldigheten i høysetet.” (Lehmann, 2011, s.150)

Allerede her føler jeg at jeg er på bølgelengde med Lehmann. Dette for eksempel i forhold til hvordan jeg etter hvert slapp taket i de bestemte forestillingene om hvem som skulle være med i mitt prosjekt, og etter hvert snudde dette til ”hvilke mennesker er interessert i å samarbeide med meg, og hva har de å bidra med?”

På bakgrunn av den laterale tenkemåte kommer Lehmann fram til tre grunnleggende prinsipper for lateral tenkning:

#### 2.6.2.1. Prinsippet om affirmasjon.

Dette handler om å si ja til alle impulser. Det er det samme Keith Johnstone opererer med i sitt improvisasjonsteater.

Jeg personlig opplever affirmasjon som en forutsetning for å jobbe kreativt med mennesker. Det handler både om å vise respekt, om trygghet og om å la alle være kreativt og aktivt en del av prosessen.

#### 2.6.2.2. Prinsippet om rammesettelse

---

Hvis kreativitet handler om å kunne reagere på impulser, blir det viktig å sette opp rammer som sikrer impulsene et handlingsfelt. Eugene Barba sier det på denne måten: ”Hvis der ikke er noget referencepunkt, bliver alting muligt. Det vil sige: Ingenting bliver muligt.” (Barba, 1980, s.50)

I denne artikkel opplever jeg at Lehmann først og fremst omtaler rammer rundt direkte generering av materiale. Jeg opplever i mitt arbeid rammer på flere nivåer. Dette vil jeg komme tilbake til.

#### 2.6.2.3. Prinsippet om måloppgivelse

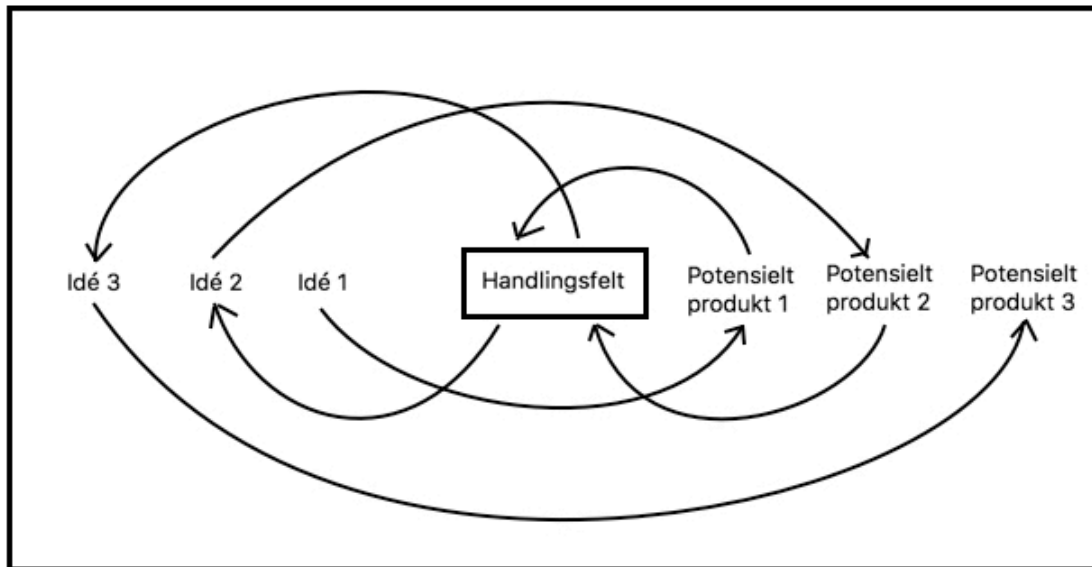
---

Tanken bak prinsippet om måloppgivelse er at den vertikale tenkemåtes fokus på målet begrenser kreativiteten. I stedet for å fokusere på målet må man ta seg tid til å være til stede i prosessen. Her kommer viktigheten av praktisk utprøving av idéer inn i bildet.

I stedet for å sikte etter målet med en gang, mener Lehmann at man må ta utgangspunkt i en anelse. Denne anelsen om et potensielt produkt legger grunnlaget for et handlingsrom der alle forslag mottas med aksept, og som samtidig har de rammene som behøves for at kreativiteten skal blomstre. Ut av dette handlingsrommet kommer det en ny anelse som fører til et nytt potensielt produkt etc. Lehmann beskriver prøveforløpet på følgende måte:

”Prinsippet om affirmation medfører, at det grundlæggende må dreje sig om at få etableret et *handlingsrum*, der tillader én at gennemføre forskellige partikulære handlingseksperimenter. Jf. prinsippet om rammesættelse skal hvert enkelt eksperiment være rammesat, så den konkrete *opgave* så klart som muligt kan virke som en impuls, der kalder på reaktioner. Endelig gælder det (jf. tredje princip om at opgive målrettetheden for at nå målet) om at *bryde med den lineære tid*.” (Lehmann, 2011, s.151)

Dette er illustrert i Lehmanns figur under. I stedet for anelse, finner jeg det mer hensiktsmessig å bruke begrepet *Idé*, da jeg opplever at det er idéen om et potensielt produkt som bringer meg videre til handlingsfeltet. Anelse og idé blir i så måte to sider av samme sak.



Figur 1: Lehmanns kreativitetsmodell, basert på de tre prinsippene; affirmasjon, rammesettelse og måloppgivelse.

### 2.6.3. Kompositorisk metode<sup>3</sup>

”Kompositorisk metode er en evolusjonær iscenesettelsesmetode til at generere komplekse og visuelt dominerende sceniske værker af overvejende abstrakt karakter” (Kobbernagel, 2011, s.7.)

Jeg har valgt å benytte meg av kompositorisk metode i beskrivelsen av denne prosessen da den tar for seg formulering av begreper som er til stor hjelp når en skal beskrive teaterarbeid i den formen jeg arbeider innenfor. Den hevder og egne seg til iscenesettelse av komplekse og visuelle verk der narrativ ikke har en vesentlig betydning. Da jeg gikk i gang med prosjektet hadde jeg aldri hørt om denne metoden, men straks jeg hadde lest om den følte jeg at jeg hadde fått et nyttig verktøy som jeg alltid hadde manglet.

For en fullstendig redegjørelse av metoden og hvordan den anvendes i en skapende prosess, anbefaler jeg å gå direkte til kilden. Jeg gir her kun en kort beskrivelse av et utvalg begreper som er nyttige for meg i beskrivelse og analyse av arbeidsprosessen med *Pictures*.

<sup>3</sup> Kapitlet om Kompositorisk Metode er hentet fra Kobbernagel, 2011.

I kompositorisk metode vektet alt materiale like tungt. Verket bygges sammen lag på lag og utvikler seg hele tiden. På denne måten blir verket til mens man arbeider og man øver på å se hva som fungerer og hva man må jobbe videre med.

#### 2.6.3.1. Evolusjonær framgangsmåte

---

Begrepet *evolusjonær framgangsmåte* viser til prosessen med å skape, prøve, sortere, ta bort og legge til nye elementer. En forestilling som er laget i henhold til kompositorisk metode bygges opp lag på lag på samme måte som et maleri. Man lager et materiale, tester det ut, beholder det som fungerer, tar bort det andre, bringer inn nye elementer, lager et nytt lag osv. For å beskrive denne skapende prosessen har det blitt utarbeidet en del begreper som kan være nyttige å ha med seg videre.

#### 2.6.3.2. Frembringere

---

Når en arbeider kompositorisk, arbeider man med frembringere. Frembringere kan være kropp, flater, rom, lys, lyd, scenografiske objekter, tempo, avstand etc. Alt materiale har samme status, dvs at ingen elementer veier tyngre enn andre.

#### 2.6.3.3. Generere – italesette - skjerpe

---

Å *generere* handler om å generere materiale ved hjelp av frembringere. Materialet kan genereres ved hjelp av improvisasjon, undersøkelse av elementer, konkrete fysiske oppgaver eller liknende.

Å *italesette* handler om å sette ord på det materialet man arbeider med. På denne måten kan man bli bedre kjent med sitt materiale og samtidig utarbeide et språk tilhørende materialet.

Når man *skjerper* sitt materiale, foretar man en grundigere undersøkelse av materialets potensiale og forsøker å tydeliggjøre det man prøver å oppnå. Å *skjerpe* betyr å gjøre noe skarpt. Fire nye begreper er knyttet til skjerping av materialet:

#### 2.6.3.4. Switche, gå i dialog, høyne og fravelge

---

Å *switche* materialet gjør man ved å tilsette materialet et helt nytt element, som for eksempel et nytt objekt eller en ny tekst. Dette gjør at man ser materialet med en helt ny optikk.

Å *gå i dialog* med materialet, innebærer å være konstant søkende i det man gjør, og hele tiden være våken for nye måter å se materialet på.

Å *høyne* materialet innebærer å gi det en tydelig retning. Dette kan man gjøre i form av å definere faste prinsipper for den fiksjonen man har skapt, eller ved å samle materialet rundt et spesifikt element

Å *fravelge* innebærer å velge bort noe. For å komme videre i prosessen er det ofte viktig å se hva man trenger for å bringe materialet videre, og hva som har blitt overflødig i prosessen. Uttrykket ”kill your darlings” blir ofte brukt om elementer man har laget og som man synes det er vanskelig å kvitte seg med.

”Perfection is achieved, not when there is nothing more to add, but when there is nothing left to take away.” (Antoin de Saint-Exupéry, Kobbernagel, 2011, s.6)

#### 2.6.3.5. Prosessen i henhold til Kompositorisk Metode

I henhold til kompositorisk metode er prosessen inndelt i tre faser ettersom hvor artikulert verket er. Artikulering handler i dette tilfellet om grad av tydelighet i uttrykket.

Den første fasen er *versjoneringsfasen*. I denne fasen er verket fortsatt uartikulert og på skissestadiet. Men vet enda ikke i hvilken retning man er på vei og man kjenner ikke verket. I denne fasen generer man materiale ut i fra en eller flere idéer, ved hjelp av frambringere.

Den neste fasen er *seleksjonsfasen*. Man begynner nå å få en anelse av hva verket dreier seg om, men man kjenner det enda ikke. Selv om man aner en retning kan verket fortsatt utvikles i mange retninger. Man sier at verket er underartikulert.

Den siste fasen er *kvalifiseringsfasen*. I denne fasen er verket artikulert. Man vet nå i hvilken retning man er på vei. Målet herfra er å artikulere enda tydeligere ved hjelp av komposisjon og dramaturgi. Ved premieredato er forhåpentligvis verket velartikulert.

#### 2.6.4. Kompositorisk metode med tilpasninger

Et begrep jeg virkelig savner i definisjonen av Kompositorisk Metode er mangelen på *rammesettelse*, som Lehmann omtaler i sin artikkel. Når man jobber med et så stort og omfattende prosjekt som det jeg har gjort med *Pictures*, er tydelige rammer helt essensielt for å lykkes.

En annen ting jeg opplevde var at behovet for rammer, eller ofte også rammer gitt utenfra, opptrådte på ulike nivå i ulike faser av prosessen. Det første var det praktiske nivået: Begrensninger lagt av lokalet, tid til rådighet, menneskelige ressurser, økonomi etc. Dette var

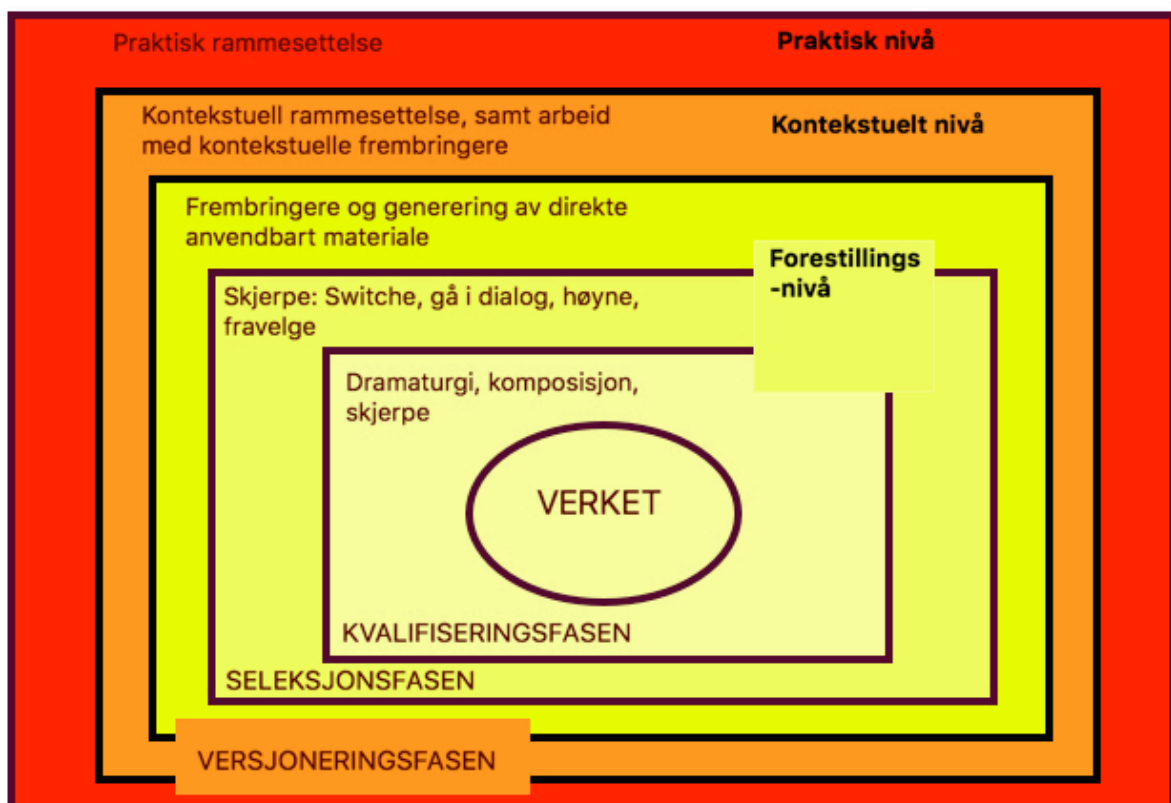


rammer jeg i liten grad kunne påvirke, men som likevel har stor innflytelse på det endelige resultatet.

Det neste nivået var det kontekstuelle nivået. På dette nivået oppstod et behov for kontekstuelle rammer; tema, form, metode, tillatte virkemidler etc. På dette nivået kunne man begynne å jobbe med frambringere for å generere nye idéer og materiale på et kontekstuet nivå, samt for forestillingen generelt.

Det siste nivået er forestillingsnivået. På dette nivået oppstår behov for direkte rammer i arbeid med forestillingen samt for enkeltscener/bilder. På dette nivået genereres scener og materiale som skal bli en del av forestillingen.

For å illustrere hvordan arbeidet med Pictures har vært bygd opp har jeg laget følgende modell (se figur). Den er basert på kompositorisk metode, men omfatter også rammesettelse og konkretisering av de ulike nivåene i prosessen.



Figur 2: Kompositorisk metode med tilpasninger

### 3. Inspirasjonskilder

Jeg beskrev innledningsvis min fascinasjon for fysisk teater og hvordan Pina Bausch sine koreografier inspirerer meg. Under følger en kort redegjørelse av disse.

#### 3.1. *Frantic Assembly*

Frantic Assembly er en britisk teatergruppe som har holdt min interesse fanget i noen år. Det var under en Frantic-inspirert workshop med Kristofer Blindheim Grønskag på NTNU, 2013, at jeg oppdaget Frantic og fysisk teater. Siden den gang har det ikke vært noen annen teaterform verken over eller ved siden i min verden.

To av grunnleggerne av Frantic Assembly, som siden har virket både som regissører og utøvere i gruppa; Steven Hoggett og Scott Graham, har gitt ut en bok som heter *the frantic assembly book of devising theatre*. (Graham, S., Hogget, S., 2009) Denne boken har vært en stor inspirasjonskilde for meg gjennom flere år og flere produksjoner, både i form av gruppeøvelser, oppvarmingsøvelser og utvikling av sceniske elementer. Også under produksjonen av *Pictures* har jeg brukt Frantics metoder i noen grad, spesielt i arbeidet med skuespillergruppa. Dette kommer nok aller mest til syne i scenen *Kvalsund Brenner*, samt i scenen med kofferten. Selv om den siste kanskje også var litt inspirert av at jeg var i København og så Don Gnu's forestilling *M.I.S. All Night Long*, midt i prøveperioden.

#### 3.2. *Pina Bausch*

Pina Bausch ble født i 1940, i den tyske byen Solingen. Hun studerte under Kurt Jooss, ved Folkwang School i Essen. (Wenders, 2009) Joos hadde først gått i lære under Rudolf Laban, en kjent koreograf som var med å legge grunnlaget for moderne dans i Europa. Joos utdannet seg siden innen klassisk ballett før han startet sin egen skole i Essen. (The editors of Encyclopædia Britannica, 2015) Bausch fikk gjennom Joos opplæring både innen klassisk og moderne ballett. Tidlig på 60-tallet reiste Bausch til USA hvor hun utvidet sitt repertoar innen moderne ballett da hun trente under Antony Tudor. Her fikk hun med seg metoder både fra Martha Graham og José Limón. Hun fikk også trening innen klassisk tradisjon gjennom ansettelse ved det Metropolitan Ballet Theatre 1961/62.

Da Bausch returnerte til Tyskland i 1962 og fikk fast ansettelse ved Wuppertaler Ballet som hun senere tok over i 1973 og omdøpte til Tanztheater Wuppertal var ekspresjonismen på frammarsj i Tyskland. Dette lot ikke til å påvirke Bausch i stor grad de første årene, men

trolig har Rolf Borzic som Bausch sin designer og partner hatt større innflytelse, sammen med en av de ledende danserne på denne tiden; Jan Minarik. Borzic og Minarik var inspirert av de samme ekspresjonistene som var forløpere til det vi omtaler som fysisk teater i dag: Antonin Artaud, Grotowski og Peter Brook, og ikke minst Bertolt Brecht.

Dette var en mangfoldig bakgrunn å ha med seg i sin karriere, og alle disse aspektene av dans og teater skinner igjennom i Bausch sine verk med Tanztheater Wuppertal fra 1970-tallet og fram til hun døde i 2009.

Mange av de kjente personlighetene som har preget dans og teater-feltet for ettertiden har etterlatt seg bøker eller solide metoder til etterfølgelse; som Martha Graham og Jerzy Grotowski. Men det finnes ingen metode eller teknikk i Pina Bausch sine fotspor, selv om hun har hatt en enorm innflytelse innenfor både teater og dans. Noen karakteriserer hennes verk som generelt pessimistiske, andre som jevnt over optimistiske. Impulsene er dramatiske og brutt opp i fragmenter. Temaet er nesten alltid mellommenneskelige relasjoner. (Climenhaga, 2013)

”There is no method, no technique to follow; so what is left is a process, and to build from that ground becomes Bausch’s greatest influence, moving in your own direction and taking advantage of the resources available to you. Most of us cannot match Bausch’s resources (both in terms of money, time to develop new work, and the extensive training of her international ensemble of performers), and so we are forced to mine what we have in the room.

(Climenhaga, 2013, s.60)

For å forsøke å forstå hva det er med Pina Bausch sine koreografier som appellerer til meg, har jeg foretatt en enkel analyse av en scene fra filmen *Dancing Dreams* og forestillingen *Contact Zone*.

I arbeidet med analysen har jeg laget en ”Thick Description av den utvalgte scenen. Ut ifra denne beskrivelsen har jeg foretatt åpen, aksial og selektiv koding i henhold til grounded theory. Resultatet ser slik ut:

Åpen koding	Aksial koding	Selektiv koding
Inntrykk av tristhet	Ansiktsuttrykk/teatralitet	Et bilde
Festkledte mennesker	Kostyme	
Trøst	Handling/bevegelse	
Trøst går over i tafsing		
Hun fratras all verdighet		
Hun blir forlatt		

Denne enkle analysen viser at når analysen reduserer og abstraherer blir bildet et sentralt begrep i Bausch's uttrykksform. Dette kunne nok også fått en annen benevnelse. Det er naturlig å anta at begrepet "bilde" er farget av min måte å betrakte teater på. Bildebegrepet gir likevel mening og kan benyttes i det videre arbeidet. Jeg vil komme tilbake til denne analysen når vi går inn i Barthes bildeanalyse.

En annen gruppe som påberoper seg å være inspirert av Pina Bausch er DV8. DV8 består i hovedsak av regissør Lloyd Newson som tar med seg ulike dansere til ulike prosjekter. Jeg ønsker å nevne dem fordi jeg så filmen *Dead Dreams of Monochrome Men* av David Hinton og Clara van Gool (1989) forholdsvis tidlig i prosessen. Denne har jeg hatt i bakhodet slik at den i noen grad har påvirket arbeidet med *Pictures*, spesielt i scenen "Kvalsund Brenner".

## 4. Teori

I dette kapitlet vil jeg redegjøre for teorier som ligger til grunn for dette kunstneriske utviklingsarbeidet.

Innledningsvis vil jeg redegjøre for de filosofier som ligger til grunn for mine teorier om resepsjonsrommet. De viktigste filosofene i så måte er John Dewey og Susanne Langer. Gjennom disse filosofene nærmer vi oss bildet som sentralt begrep, og da blir Ronald Barthes en vesentlig skikkelse i det videre arbeidet. Barthes teorier om betrakteren av bildet har vist seg å være viktige i arbeidet med å påvirke tilskuerens resepsjonsrom.

Her er det på sin plass å tydeliggjøre min teori rundt resepsjonsrommet. Denne er i tillegg til å ha grunnlag fra filosofien, basert på resepsjonsetikken innenfor litteraturen og kan innenfor teatret ses i sammenheng med Böhnisch sin definisjon av tre ulike tankesett.

Avslutningsvis kommer en kort kontekstualisering av det politiske aspektet av forestillingen, samt en redegjørelse av teorier som ligger til grunn for beskrivelse og analyse av arbeidsprosessen i utviklingen av *Pictures*.

### 4.1. Filosofi og utvidelse av bildebegrepet.

Det var Lessings sitat om ”inbildningskraftens frie spill”<sup>4</sup> som først vakte min nysgjerrighet mot filosofien og teorien rundt tilskuerens eget bidrag til en forestilling. En annen filosof som tok tak i den samme tematikken med en annen innfallsvinkel, var John Dewey.

#### 4.1.1. Dewey; Art as experience

I John Dewey sin ”*Art as experience*” (Dewey, 2008, s.196-213) omtaler han en erfaring som en hendelse du deltar i fra begynnelse til slutt slik at hendelsen blir fullendt. En estetisk erfaring mener Dewey, er en erfaring der du er til stede undervegs slik at slutten blir en fullbyrdelse av erfaringen som helhet.

”Når det estetiske inntreffer, står det i så stor kontrast til det bildet erfaringen har dannet seg, at det er umulig å kombinere dets særskilte kvaliteter med trekkene i bildet, og det estetiske får en egen posisjon og en egen status.” (Dewey, 2008, s.210)

<sup>4</sup> Sitatet i sin helhet er gjengitt i kapittel **Feil! Fant ikke referanseilden. Valg av form.**

<sup>5</sup> En pas de deux er en dans for to innen klassisk ballett.

Kontrast er i følge Dewey en forutsetning for dannelsen av en hvilken som helst erfaring. En ikke-estetisk erfaring er en erfaring som bare har en begynnelse og en slutt, men der veien i mellom falt deg uinteressant å følge med på. (Dewey, 2008, s.216)

Dewey sier også at en forutsetning for å sanse er at tilskueren skaper sin egen erfaring. ”og denne skaperaktiviteten må omfatte relasjoner som kan sammenliknes med relasjonene hos opphavsmannen selv.” (Dewey, 2008, s.211) Denne skaperaktiviteten er det jeg søker å oppnå gjennom de sensoriske bildene.

I mitt tilfelle blir da målet å lage teater som tilbyr publikum muligheten til å gjøre seg egen erfaring. For å formidle en erfaring må man ha en erfaring å formidle. Den estetiske utfordringen er å formidle sin erfaring slik at publikum kan føle denne erfaringen på kroppen.

#### 4.1.2. Susanne Langer og teorien om drømmebildet.

Det var hennes teorier om symbolisme og hvordan man kan uttrykke følelser gjennom kunsten som gjorde meg interessert i den tredje filosofen; Susanne Langer. Når Langer også utvider bildebegrepet til å omfatte mer enn maleriet og fotografiet, og introduserte meg for begrepet ”skinn”, så var det lenge en slags rettesnor for meg i denne prosessen.

Begrepet *skinn* har Langer hentet fra Schiller, som definerer dette som et gjenskinn av en hendelse. I utgangspunktet mener Langer at bidebegrepet er knyttet til synssansen fordi det klassisk sett presenterer et speil av virkeligheten. Dette sammenfaller helt med Aristoteles ”mimesis” og synet på all kunst som en etterlikning, eller et speil, av virkeligheten. Mimesis er kunstneriske bilder vist gjennom skapende handling. (Reistad, 1991, s.38). Damkjær utdyper mimesis-begrepet tydeligere i følgende sitat: ”Mimesis i teatret innebærer altså en slags billedannelse eller speiling av indre og ytre opplevelser, som man kan formidle kunstnerisk ved å re-etablere en tilsvarende sanselig (motorisk, emosjonell og rasjonell) opplevelse hos tilskuerne.” (Reistad, 1991, s.41)

Når Langer skriver at ”Art is the creation of forms symbolic of human feeling” (Langer, 2008, s.40) tar hun ikke nødvendigvis avstand fra definisjonen av kunst som et speil av virkeligheten, men utvider det til å speile indre følelser gjennom en symbolsk form. Begrepet bilde kan dermed utvides til også å innbefatte en speiling av indre opplevelser.

Carl.Gustav Jung beskriver dette skinnen som en drøm. Han mener at en drøm kan være like livaktig som enhver erfaring, men at den likevel bare er et ”skinn” av virkeligheten. (Langer, 2008)

Hvis man tenker at det vi drømmer om natten er en bearbeidelse av de ting vi har opplevd mens vi var våkne, så kan jeg si at det jeg ønsker er å formidle erfaring i form av drømmebilder. De speiler, eller er bare et skinn av den virkelige erfaringen. Publikum beveger seg gjennom bildene som om de drømte. Og liksom en drøm kan være absurd, skiftende, og stille opp store, usannsynlige kontraster i sin bearbeidelse av virkeligheten, så ønsker jeg at min forestilling skal kunne gjøre det samme.

August Strindberg hadde samme visjon da han skrev sitt stykke; *Et Drømmespill* i 1907. I forordet til dette manuskriptet skriver han at han forsøker å etterligne drømmen:

”(...) drømmens usammenhengende, men tilsynelatende logiske form. Alt kan skje, alt er mulig og sannsynlig. Tid og rom eksisterer ikke; på en ubetydelig virkelighetsgrunn spinner innbildningen seg ut og vever nye mønster, en blanding av minner, opplevelser, frie påfunn, urimeligheter og improvisasjoner”. (August Strindberg i Gladsø m.fl., 2005, s.127)

Oppbygningen av *Et Drømmespill* blir kategorisert som stasjonsdramaturgi, da ”Strindbergs drømmespillteknikk bygger på en rekke ”bilder” som beskriver hovedpersonens indre reise” (Gladsø m.fl., 2005, s.127) På tross av at min forestilling også kan sies å inneha en stasjonsdramaturgi, stopper også likheten der. I mitt arbeid er utgangspunktet bildene og den fysiske tilstedeværelsen.

Gjennom bildene vil jeg forsøke å formidle erfaringen, eller et speil av fluktopplevelsen. For at tilskueren skal oppleve denne erfaringen gjennom bildet i henhold til Dewey, må det skapes et kreativt rom hvor tilskueren selv kan skape og erfare noe eget.

#### 4.2. Hva et bilde er

”the forms in a design- no matter how abstract – have a life that does not belong to mere spots. Something arises from the process of arranging colours on a surface, something that is created, not just gathered and set in a new order: that is the image” (Langer, 1953, s.47)

I dette sitatet kommer det fram at Langer distanserer bildebegrepet fra lerretet på veggen og fargene som dekker det, og lar begrepet heller omfatte det skapte uttrykket. Uttrykk som er laget for at noen skal oppleve det. Bildet er ikke det du ser men opplevelsen du får når du ser. Hun sier ikke dette bare om bildet på veggen, men lar det gjelde alle kunstformer. Dette

eksemplifiserer hun ved å beskrive opplevelsen av å betrakte en *pas de deux*<sup>5</sup>. Opplevelsen av denne *pas de deux* er ikke en romlig betraktning av forflytning på en scene, men snarere en betraktning av relasjonen mellom krefter som drar i de to danserne. Selv om disse kreftene tilsynelatende er fysiske bestanddeler, er de i virkeligheten bare imaginære krefter som illustrerer draging mellom to mennesker. (Langer, 1953, s.175-176).

Det er selvsagt fullt mulig å begrense bildebegrepet til å omfatte kun maleriet eller fotografiet. Filosofen Ronald Barthes har skrevet mye om bilder med fotografiet som utgangspunkt. Siden jeg har jobbet ut fra en grounded theory prosess som tok meg fra abstraksjon – via skinn – via drøm – til begrepet bilde, var det å finne teori om bilder en naturlig del av forsknings- og design-perioden av prosjektet. Derfor var det for meg naturlig å gå til Barthes og se om hans teorier om fotografiet kunne utvides til også å omfatte de levende bildene som jeg jobber med.

Det første som slår meg når jeg leser Barthes er at han, i et studie av reklamefotografiet, flere ganger omtaler hendelsene som fotografiet presenterer som scener: ”(...) og i en annen annonse viser selve rekkefølgen av tre scener (kaffebønner, pulverkaffe, ferdig tilberedt kaffe)” (Barthes, 1994, s.34). I dette tilfellet referer han til et forløp som finner sted i fotografiet. I det videre skriver han om; reklamefotografiets komposisjon, symbolske budskap og konnotasjonens semantiske kunstgrep. I dette finner jeg mange paralleller til det levende bildet, eller tablået som det også har blitt omtalt som i teatersammenheng:

Mine bilder er også komposisjoner som viser scener. En scene kan være en opplevelse, en følelse eller en stemning, noe fra noens erfaring. Noen ganger er mine komposisjoner presentert i form av scenografi og kostyme, som er rent visuelle elementer. Forskjellen er at de i virkelighetens verden, altså utenfor fotografiet, kan komplimenteres med lyd, lukt, bevegelse, mennesker og handling. Det blir en sanselig opplevelse, der flere sanser tas i bruk.

Budskapet jeg presenterer kan noen ganger være direkte presentert i form av tekst. I fotografiet ville også direkte budskap vært av lingvistisk art; på reklamefotografiet nesten alltid i form av en tekst plassert lett tilgjengelig ved bildet. Betydningen av symbolske budskap i mine bilder ligger sentralt innenfor det jeg forsker på. Når det gjelder konnotasjonens semantiske kunstgrep kan denne komme til syne både i tekst og bilde. Barthes skriver i den sammenheng om ulikhet i konnotasjon mellom fotografi og tegning. Fotografiet representerer et forhold mellom natur og kultur, der ”natur” omhandler det elementet som sier

---

<sup>5</sup> En *pas de deux* er en dans for to innen klassisk ballett.



at dette har vært. Fotografiet avdekker noe som var akkurat slik. Kultur sier noe om bildets budskap eller om hvordan bildet er påvirket av den som har tatt fotografiet eller malt bildet. Tegningen representerer altså et forhold mellom to kulturer. (Barthes, 1994, s.30)

Nå er jeg ingen filosof, og skal derfor være forsiktig med å trekke store slutninger. Jeg vil også holde tegningen utenfor da den ikke er relevant for mitt prosjekt. Men jeg tenker at som reklamefotografiet så har det teatrale bildet en natur. Det teatret presenterer det er akkurat slik, akkurat nå, og det er en virkelighet som må kunne sies å være natur, i like stor grad som et iscenesatt reklamefoto som var akkurat slik, den gangen det ble iscenesatt.

Reklamefotografiet representerer noe som noen ønsker å formidle noe om. Akkurat slik så det ut da bildet ble tatt. Teatret representerer noe som noen ønsker å formidle noe om. Akkurat slik ser det ut og det foregår akkurat her og nå. Likheten kan ikke utelukkes.

Et annet aspekt er at Barthes selv hevder at teateret er den kunstformen som står fotografiet nærmest. I *Det lyse rommet* skriver Barthes mye om døden og er genuint opptatt av fotografiet som et minne om de døde som en gang har levd. Og her mener Barthes at fotografiet og teateret har noe til felles. Spesielt i de tradisjonelle asiatiske teaterformene som Noh-teatret og Katha Kali hvor man med hvite ansikter og hvitmalt kropp fremstiller seg som både levende og død. ”Hvor levende vi enn forsøker å gjøre det (...) så forblir fotografiet lik et primitivt teater, et slags Tableau Vivant, en fremstilling av det ubevegelige og besminkede ansikt bak hvilket vi ser de døde.” (Barthes, 2008, s.416)

Jeg har valgt å kalle det jeg lager for sensoriske bilder. Langer utvider bildebegrepet til å omfatte det som er uttrykt for at noen skal oppleve det, noe som skal betraktes. En teaterforestilling er til for å betraktes. Men mens fotografiet eller maleriet er noe som er der for at du skal sanse det med synssansen, og orkesteret er der for at du skal sanse det med hørselsansen, så er teateret konstruert for å sanses med både syn og hørsel.<sup>6</sup>

Slik sett har teateret tradisjonelt vært en audiovisuell opplevelse. Det jeg tenker at skiller den visuelle dramaturgien fra det mer tradisjonelle teatret er fokuset på det visuelle aspektet.

---

<sup>6</sup> Dette er en litt forenklet tolkning da for eksempel en livekonsert tilfører musikken som uttrykk noe annet enn musikk på et anlegg. En konsert er en audiovisuell opplevelse. Ordet audiovisuell indikerer at en konsert både skal ses og høres. Man kan kanskje tenke at dette kommer til syne i utseendepresset på musikalske artister? Innenfor postmoderne kunst har det blitt mer og mer vanlig å kommunisere mot flersanselige opplevelser. Bilder blir ofte akkompagnert av lyder eller musikk, film er nesten alltid akkompagnert av musikk, konserter blir ofte visualisert med lysshow, film, live-kamera og mye annet.

Synssansen blir viktigere for forestillingen enn de andre sansene. I tillegg kommer denne tendensen til stasjonsdramaturgi inn, der hvert bilde er en ny scene.

I Pictures er bildet kjernen i forestillingen, men da tenker jeg ikke bare på hver sekvens som et visuelt bilde, heller ikke som audiovisuelle bilder, men mer som sensoriske bilder, der flere sanser er involvert. Syn, hørsel, lukt, smak, og kanskje også det å berøre. Og selv om jeg ofte refererer til hver sekvens som et bilde, er det like ofte en scene som presenterer et forløp. Slik jeg ser det er hver scene et bilde og hvert bilde en scene, men i arbeidet med å utforme og videreutvikle scenen, tenker jeg hele tiden på hver scene som et bilde.

Siden jeg har valgt å betrakte hver scene som et bilde, har jeg forsøkt å ta i bruk Barthes teorier om bildet i arbeidet med utforming og analyse av bildene i Pictures. To konkrete og viktige begreper som Barthes bruker når han studerer fotografier er ”Studium” og ”Punctum”.

#### 4.2.1. Studium

Når Barthes beskriver *studium* og *punctum*, slik han gjør i *Fra det Lyse Rommet* (1980) (Barthes, 2008, s.411-433) tar han ikke utgangspunkt i reklamefotografiet, men i alle slags fotografier, og han skriver i hovedsak om fotografier som er tatt som vitnesbyrd på virkelige hendelser.

Barthes definerer *studium* som bildets kultur. Hva handler bildet om, hva representerer det. Er det vakkert, er det beskrivende, har det et politisk budskap? ”kulturen (som studium er en del av) er en kontrakt som inngås mellom dem som skaper og dem som forbruker.” Om fotografiets funksjoner sier han: ”Disse funksjonene er: informere, representere, overraske, gi betydning, gi lyst. Og som *spectator* kjenner jeg dem igjen med mer eller mindre glede: Jeg lar dem bli objekt for mitt *studium* (som aldri er min vellyst eller min smerte)”. (Barthes, 2008, s.414)

Om man vil oversette begrepet *studium* til det sceniske bildet, slik jeg ønsker å gjøre, kan man si at studium er scenens tematikk, scenens overordnede rammer. Hva handler scenen om. Er den vakker/heslig, har den et politisk budskap, handler den om krig, smerte, vellyst, begjær eller annet? Hva er det vi ønsker å fortelle publikum gjennom denne scenen?

Meyer forklarer Barthes studium slik i boken *Hva er et bilde*:

”Studium er Barthes ord for den optikken som søker det allmenne og klassifiserbare i et bilde; det være seg diagnosen, historien, kulturen eller politikken. Sett med et slikt blikk er mennesket aldri målet, bare et middel til å få øye på noe helt annet.” (Meyer, 2009, s.10)

#### 4.2.2. Punctum

Det andre begrepet som Barthes benytter i sin analyse av fotografiet, er *punctum*. Punctum er som en skarp pil som gjennomborer betrakteren. Det er sensitive punkter som forstyrrer studium. De kommer inn fra siden som en tilfeldighet og treffer betrakteren som et sår eller en smerte. (Barthes, , 2008, s.413)

Punctum er en individuell opplevelse. Det er en sårhet som av en eller annen grunn treffer en. Det punctum som Barthes beskriver som er lettest å forstå er fotografiets aspekt av tiden, og av døden. Han henviser til et gammelt fotografi av to småjenter som leker. Samtidig vet han at disse to jentene nå har levd lange liv og er døde i dag. Det å se et fotografi som i så stor grad har fanget livet og vite at det representerer døden er smertefullt. Dette er det lett for meg å forstå, og jeg tror at mange, men slett ikke alle, vil oppleve det samme i møtet med dette bildet. Dette gjør at punctum, selv om det ofte er en individuell opplevelse også har et element av noe fellesmenneskelig ved seg, i henhold til den europeiske fenomenologien.

Siri Meyer forklarer Barthes punctum slik:

”Og det (punktum) er slett ikke navnet på en type bilder, men snarere på et ladet punkt som i prinsippet kan dukke opp i et hvilket som helst bilde.(...) Barthes hevder at fotografiet kan ha følsomme punkter som stikker eller treffer betrakteren umiddelbart, før vi rekker å gardere oss eller gjøre motstand. Det trenger ikke være mer enn en liten detalj, et lysglimt, rystende, ømt, gjennomborende (...). Opplevelsen er subjektiv: Det som slår ett menneske som et punktum, vekker bare likegyldighet hos en annen.” (Meyer, 2009, s.13)

Barthes har jo selv forklart hvordan fotografiet og teateret har døden til felles. Jeg tror også at det vil være mulig å finne et punktum i teatret. Kanskje kan det ha noen fellestrekk med Kants definisjon av det sublime? Vendepunkter, kjernen i konflikter, det å sette noe på spill, eller kontrasteringer kan kanskje bidra med noe av det samme? Siden jeg arbeider med bilder velger jeg å lete etter Barthes definisjon av punctum i mine bilder: Det underliggende, såre som berører oss på et dypere plan.

#### 4.2.3. Det blinde feltet

Det som virkelig interesserer meg er når Barthes beskriver at punctum er noe betrakteren legger til bildet, på tross av at det allerede er der. Han mener at film ikke har den egenskapen, da den viser oss alt som er å se. Filmen *avslører* alt i hurtig tempo og overlater ingen ting til *det blinde feltet*.<sup>7</sup> Barthes sier det samme om pornografien som om filmen. Et pornobilde avslører alle hemmeligheter og bretter kjønnet ut framfor oss. Det overlater ingen ting til fantasien. Dette sammenfaller nøyaktig med Aristoteles påstand om at det som ikke overlater noe til fantasien er vulgært og mindre edelt.<sup>8</sup>

For at fantasien skal få rom til å utfolde seg må bildet ha et blindt felt. Det må være diskret, subtilt. For punctum finnes ikke brettet ut på papiret framfor oss, det ligger gjemt et sted i rommet bak bildet. I det blinde feltet.

Jeg tenker at et godt eksempel på punctum i den første forestillingen min blir beskrevet i Intervju 3, av en mannlig tilskuer. Da han fikk fortellingen om de tyske soldatene som ble yngre og yngre utover i krigen, tenkte han på sin egen sønn på samme alder, og identifiserte seg dermed med disse soldatene, som far. Dette ble da for ham, det jeg vil klassifisere som, et punctum. (Vedlegg 1: Intervju 3)

Før jeg går videre ønsker jeg, med utgangspunkt i Barthes teorier om bildet, å fullføre den enkle analysen av Pina Bausch sin scene fra *Contact Zone*.

Når man betrakter den beskrevne scenen som et bilde, hva er da:

**Bildets studium:** Overgrep

**Bildets punctum:** Ønsket om å bli sett

**Finnes det et blindt felt?:** Jentas behov for å bli sett som seg selv.

**Hva er det som gjør at denne scenen i så stor grad appellerer til meg?**

Kontrasten mellom trøst og overgrep og gjenkjennelsen av behovet for å bli sett.

Dette viser at det er fullt mulig å betrakte en scene som et bilde. Det forteller meg også at det blinde feltet er med på å gjøre det hele interessant, og at det er en sammenheng mellom

---

<sup>7</sup> Nå er jeg personlig av den oppfatning at også film kan ha et blindt felt, men overlater diskusjonen til et annet forum en annen gang.

<sup>8</sup> Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 4.2.4 ”Resepsjonsrommet”

gjenkjennelse og punktum. Opplevelsen av kontraster i bildet er også med på å skape interesse eller relevans.

Det blinde feltet som Barthes beskriver, er betrakterens rom. Et sted der betrakteren får utløp for sin fantasi og tilfører bildet en betydning som for ham er viktig. Dette leder oss videre til ”resepsjonsrommet”. Et begrep jeg vil definere i påfølgende kapittel.

#### 4.2.4. ”Resepsjonsrommet”

Lessing, og hans teori om å gi næring til ”inbildningskraftens frie spill”, appellerte som jeg sa innledningsvis til det ønsket jeg hadde om at tilskueren skal gjenoppleve erfaringen av å være på flukt. Lessings teori er likevel på ingen måte ny eller unik. Aristoteles skrev det samme i Poetikken: ”(...) er det innlysende at den efterligning som efterligner alt, er vulgær. For, som om publikum ikke skjønnte noenting uten at skuespillerne selv hjelper til (...)” (Aristoteles, 2004, s.71). Hensikten med å overlate tolkning til tilskuerne er å gjøre dem deltakende. Aristoteles mente at det å ikke overlate noe til fantasien måtte kategoriseres som vulgært og mindre edelt.

Når tilskueren må bidra med egen tolkning til verket, vil opplevelsen bli sterkere og i større grad være med på å danne en personlig erfaring for tilskueren, og gi rom for å legge til egne assosiasjoner og paralleller til eget liv. Dette sammenfaller med Deweys teori om at betrakteren må ha rom for å skape sin egen erfaring.

Robert Wilson har en liknende ambisjon for sin visuelle dramaturgi: ”Han ønsker å endre tilskuerens blikk eller persepsjon på en slik måte at indre og ytre bilder blandes sammen i tilskuerens bevissthet.” (Gladsø m.fl., 2005, s.149)

Dette rommet der betrakteren gjennom egen tolkning kan tillegge ethvert kunstobjekt sin egen erfaring, har jeg i det videre arbeidet valgt å definere som et ”resepsjonsrom”. Ordet ”resepsjon” har jeg hentet fra resepsjonestetikken i litteraturen, mens ”rom” indikerer fantasiens spillerom.

I boken *Dramaturgi* (Gladsø m.fl., 2005, s.149) beskrives dette rommet som *fiksjonen*, eller fiksjonalisering i form av menneskelig aktivitet. Forfatteren eksemplifiserer det slik: ”Når vi skaper et uttrykk i et materiale, oppstår samtidig et spillerom for fantasien. Dette spillerommet oppstår i møtet mellom fantasien, forestillingsevnen, og det mediet fiksjonen formes i, og som i vårt tilfelle er teater.” (Gladsø m.fl. 2005, s.183)

Ordet fiksjon har imidlertid noe tilfeldig over seg. Fiksjon kommer fra det latinske  *fictio*, som betyr innbildning, påfunnet (Fiksjon, 2016). Hvis man skal ta høyde for at Barthes blinde felt eksisterer kan resepsjonsrommet manipuleres gjennom konstruksjonen av bildet. I dette tilfellet blir ikke betrakterens tanker fiksjon, men, i et vellykket tilfelle, en rekonstruksjon av kunstnerens egen erfaring.

Jeg har allerede vært inne på at begrepet resepsjon er hentet fra litteraturens resepsjonestetikk. Det hører hjemme i et studie av resepsjonsrommet å ta høyde for andre kunstformers etablerte teorier om det samme.

### 4.3. Resepsjonestetikk<sup>9</sup>

Innenfor litteraturen har man siden 1960-tallet vært opptatt av leserens bidrag til en tekst. I tillegg til å være opptatt av betrakterens bidrag til fotografiet, var Ronald Barthes en av dem som minnet om leserens betydning for innholdet i en tekst. Likevel var det andre som tok tak i dette før Barthes. I Europa fikk denne teoretiske retningen benevnelsen resepsjonestetikk, mens i USA ble den omtalt som *reader response*.

Hans Robert Jauss var en av de første i Europa som begynte å interessere seg for mottakeren av teksten, altså leseren. Han innførte blant annet begrepet ”forventningshorisont”, som omhandler leserens forventning til en tekst. Han mente at en god tekst burde bryte med leserens forventning.

I sin tiltredelsesforelesning som professor i 1967 ”*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*” formulerte han sju teser som han mente den nye litteraturhistorieskrivningen burde baseres på.

”Den tredje tesen taler om ”den estetiske distansen” mellom en gitt forventningshorisont og et verk, og at dette verket kan avstedkomme en ”horisontforvandling” ved å ”negere” (motsi) tilvante forestillinger hos leserne. Denne estetiske dannelsen kan da ”måles” gjennom publikums reaksjoner og litteraturkritikk, som for eksempel spontan suksess, sjokk, avvisning, gradvis erkjennelse”. (Aspaas, 2005, s.3)

Denne påstanden om leserens ”horisontforvandling” må sies og kunne sammenliknes med ”en ny måte å se verden på”, som Ranciére beskriver når han diskuterer det politiske i kunsten. Jeg har skrevet mer om dette i kapittelet: Når det personlige blir politisk, en digresjon.

Wolfgang Iser (1926), var en yngre kollega av Jauss. Han etablerte seg etter hvert som en

---

<sup>9</sup> Kapitlet om Resepsjonsteori er basert på Aspaas, 2005; *Resepsjonestetikk og Reader-Response*.

anerkjent resepsjonsetetiker. Det som virkelig interesserer meg blant det Aspaas skriver om Iser, er referansen til ”tomme plasser” i teksten. Iser hevder at mellom det som for leseren fremstår som skjematisk forestillinger om personer, handlinger, motiver etc. ”(...) finnes tomme plasser som leseren må bygge bro over”. Han sier også at det som initierer leserens respons er tekstens ubestemtheter: ”Leseren er nødt til å fylle ut der teksten er taus.” (Aspaas, 2005, s.5)

Iser antyder her noe av det samme som Barthes omtaler i møtet med bildet: ”Det blinde feltet” der betrakteren eller leseren må bidra med sin egen fantasi. Med dette er vi igjen tilbake til resepsjonsrommet.

Iser argumenterer også for hvorfor slike tomme plasser er nødvendige for å gjøre en tekst interessant: ”Er det for få slike tomme plasser, kan teksten virke opplagt og kjedelig.” (Aspaas, 2005, s.5)

Som eksempel på slike tomme plasser refererer Iser til Charles Dickens serieproduksjon på 1840-tallet. Ved å alltid avslutte et verk midt i en uavsluttet fortelling oppstår det etter hvert nummer et tomrom for leseren, der han blir gående å spekulere på hva som nå vil skje, helt til neste nummer i serien kommer ut. Dette kan vi gjenkjenne i dagens TV-serier som anvender dette grepet konsekvent, og man merker hvor vanskelig det er å slutte å følge med en serie midt i sesongen, selv om man kan synes selve innholdet er av dårlig kvalitet.

En annen teknikk forfattere har brukt har vært å avbryte fortellingen med direkte henvendelser til leseren. Slike kommentarer kan brukes både for å oppklare og for å forvirre eller provosere leseren, og på denne måten trigge leserens egen tankeprosess.

Her kan man dra paralleller til modernismens teater og Bertholt Brecht, som i sin episke dramaturgi brukte fiksjonsbrudd og direkte henvendelser til publikum som aktiv strategi for å oppnå ”en distanserende virkning på sitt publikum”. (Gladsø m.fl., 2005, s.167)

Iser baserte sine teorier om resepsjon på Edmund Husserl og fenomenologien. Husserl etablerte et begrep som han kalte ”passiv syntetisering”. Passiv fordi det foregår ubevisst, og syntetisering fordi det går ut på å ”sette sammen” inntrykk. Iser omtaler passiv syntetisering som det å skape sinnbilder: ”Når vi leser, blir vi skilt fra vår konkrete virkelighet og ”lever oss inn i sinnbildenes verden.” (Aspaas, 2005, s.8) Sinnbilder er altså det vi forestiller oss i vårt indre. Videre sier han at disse sinnbildene er i stand til å forandre vårt syn på verden:

”Meningen i en litterær tekst kan bare oppfylles av leseren og eksisterer ikke uavhengig av ham, men like viktig er det at leseren selv, i det han danner meningen, selv blir omdannet.” (Aspaas, 2005, s.8)

Siden mitt utgangspunkt for å lage forestillingen *Pictures* var grunnet i et ønske om å belyse sider ved fluktopplevelsen, og gjennom dette forsøke å vekke følelsen av medlidenhet eller sympati med flyktningene. Kan man si at jeg ønsket å skape en endring i tilskuerens bevissthet gjennom min forestilling. Aspaas gjengir her Isers utsagn om viktigheten av en slik endring. Men han beskriver ikke hva som skal til for å oppnå denne effekten.

En annen litteraturteoretiker som var mer opptatt av tekstens påvirkning på leseren enn av tekstens mening, var Stanley Fish. (1938). Fish var ansett som en av de fremste representantene for reader-response i USA. Han argumenterer for at en og samme ytring i en tekst kan ha ulik effekt og ulik mening på forskjellige lesere. Denne ulikheten i oppfatningen av hvorvidt resepsjonsrommet kan påvirkes, kan ha en bakgrunn i den fenomenologiske forståelsen av mennesket. I stedet for å være interessert i fellesmenneskelige trekk slik Husserl og Heidegger var det, kan det virke som om Fish er inspirert av den Nord-Amerikanske fenomenologien. Denne ble introdusert av Alfred Schutz og interesserer seg for enkeltmenneskets individuelle fortolkning av verden. Dette har jeg beskrevet tidligere i kapitlet om Fenomenologi.

Fish utelukker helt og holdent at forfatterens intensjoner har betydning for leserens opplevelse av teksten. Han mener at ytringer som har samme innhold eller argument, kan gjøre helt ulike inntrykk på ulike lesere, og dermed også gi ulike lesere ulike opplevelser. Han eksemplifiserer sitt synspunkt gjennom å referere til et ”forsøk” han gjorde med sine studenter:

I begynnelsen av en forelesning gav han studentene en liste med navn. Disse navnene var egentlig etternavn på forfattere av artikler som studentene skulle få i oppgave å lese til neste forelesning. I stedet for å informere studentene om dette gav han dem i oppgave å analysere dette ”diktet”. Det diktet han referer til er altså listen med navn på tavla. Elevene tok oppgaven seriøst og kom fram til mye og dyp tolkning som de etterpå redegjorde for. Dette bruker Fish som eksempel på at leserens tolkning er grunnlaget for hele tekstens mening.

Fish argumenterer altså for at resepsjonsrommet er uendelig og at det ikke er mulig for forfatteren å påvirke leserens tolkning innenfor dette rommet. Med utgangspunkt i Fish sine



teorier vil det altså ikke være mulig, under noen omstendigheter, å påvirke tilskuerens resepsjonsrom.

En annen litteraturforsker forsøker å nyansere debatten: I boken *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* fra 1998 sier Wayne Booth følgende: ”Selvsagt er ikke verdiene der, egentlig, før de blir aktualisert av leseren. Men like selvsagt kunne de ikke bli aktualisert hvis de ikke var der, potensielt, i verket.” (Aspaas, 2005, s.21)

Dette er bare en svært kortfattet redegjørelse av resepsjonsteorien, som også omfatter psykoanalysen, den skolerte leseren, smakens betydning for lesning av verket og mye annet. Jeg har i det foregående forsøkt å isolere de utsagn som har direkte tilknytning til min teori om resepsjonsrommet, og som jeg mener vil ha betydning for min undersøkelse av dette.

Avslutningsvis i kapittelet om teori, ønsker jeg å redegjøre for Siemke Böhnish sin teori om tre ulike tankesett i teatret. Disse sier noe om hvilken funksjon resepsjonsrommet har i ulike former for teater.

#### 4.4. Feedbacksløyfer og tre ulike tankesett

I Siemke Böhnish sin doktoravhandling ”Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere” (Böhnish, 2010) beskriver hun tre ulike tankesett i forhold til publikums grad av medvirkning i en forestilling. Under følger en kort oppsummering av disse:

##### 4.4.1. Verksestetisk tankesett

I henhold til denne modellen anses publikum som en ren mottaker av et avsluttet verk. Alle forestillinger anses som identiske. Publikum kan la seg påvirke av verket, men har selv ingen påvirkningskraft på det de ser. Aktørene trenger på ingen måte å ta hensyn til at publikum er til stede i rommet. Dette har vært det rådende tankesettet innenfor teateret opp gjennom historien, noe som reflekteres av Bentley’s definisjon av teatret som sier at teater er at ”A spiller B mens C ser på”. (Langsted, 2012)

##### 4.4.2. Resepsjonsestetisk tankesett

”I det andre tankesettet blir mottakerens resepsjon ansett som en kreativ aktivitet og tilskueren som en (med)skaper av forestillingens mening” (Böhnish, 2010, s.83). I Böhnish sin avhandling skriver hun om dette tankesettet at det handler om at betrakteren skal fullføre teaterets tekst. Tilskuerens medvirkning blir dermed avgjørende for at forestillingen skal bli

fullendt. Likevel er det innenfor dette tankesettet aktørene som spiller forestillingen, mens publikum bidrar med egen meningsdannelse.

#### 4.4.3. Performativt tankesett

Innenfor det performative tankesettet forventes det at publikum fungerer som en hørbar og synlig tilskuer. Innenfor dette tankesettet oppheves regelen om A som spiller B for C. Her blir publikum dratt inn som aktive bidragsytere i verket gjennom fysisk tilstedeværelse.

”Forestillingen plasseres i denne tredje tankemodellen verken på scenen eller i tilskuerens bevissthet, men mellom aktørene og tilskuerne. Publikum blir i denne modellen ikke lenger sett på som en mottaker – verken passiv eller aktiv – men som en hørbar og synlig bidragsyter til forestillinger”. (Böhnisch, 2010, s.86)

#### 4.4.4. ”Resepsjonsrom” sett i lys av de tre tankesettene.

Hvis vi ser på det verksestetiske tankesettet anser man publikum som en passiv observatør på utsiden, uten innflytelse over hva han opplever. Innenfor dette tankesettet eksisterer altså ikke resepsjonsrommet.

Når hun beskriver det resepsjonsestetiske tankesettet, omtaler Böhnisch den teatrale teksten som grunnlaget for publikums meningsdannelse.<sup>10</sup> Likevel mener jeg det er naturlig, med det bakgrunns materialet vi nå har opparbeidet oss med teorien om resepsjonsrommet, å se at modellen ikke kun omhandler meningsdannelse ut i fra en tekst, men at den også må kunne utvides til å omfatte meningsdannelse rundt fysisk eller visuell dramaturgi. I denne modellen er altså resepsjonsrommet en essensiell faktor.

Det performative tankesettet handler om teater som går over i det relasjonelle<sup>11</sup> aspektet. Innenfor denne modellen forventer man ikke nødvendigvis at publikum skal tillegge verket sin egen mening, men at de skal bidra med fysisk tilstedeværelse i det sceniske rommet. Tilskuerrollen blir i denne modellen visket ut.

Innenfor dette handlingsrommet vil det variere fra verk til verk hvorvidt resepsjonsrommet dannes hos de involverte parter. Dette vil avhenge av på hvilken måte publikummeren dras inn i verket. Likevel er det på ingen måte utelukket at det kan dannes et resepsjonsrom i en

---

<sup>10</sup> Dette kan være fordi modellen er basert på resepsjonsestetikk fra litteraturvitenskapen, noe jeg kommer tilbake til i påfølgende kapittel.

<sup>11</sup> Jamfør Bourriaud, 2007 om relasjonell kunst.

relasjonell hendelse eller forløp. Det er derfor åpent for å ta i bruk denne modellen selv om etablering av et resepsjonsrom er i fokus.

Under premierevisningen har jeg først og fremst operert innenfor det resepsjonsetetiske tankesettet, men også lekt litt i ytterkanten av den performative modellen.

Det resepsjonsetetiske tankesettet som Böhnisch refererer til er basert på litteraturvitenskapens resepsjonsetikk som jeg har gjort rede for i et tidligere kapittel.

#### *4.5. Når det personlige blir politisk, en digresjon*

Siden budskapet i *Pictures* er av politisk art, finner jeg det nødvendig å si noe om dette.

Jeg tenkte ikke at jeg ville gjøre noe politisk da jeg begynte arbeidet med denne forestillingen. Jeg tenkte ikke at ”nå vil jeg lage en forestilling som skal være nyttig og bidra til å endre samfunnet” på noen måte. Jeg tenkte at dette interesserer og engasjerer meg; jeg ser så mange likhetstrekk mellom flukt i dag, under 2 verdenskrig og også emigrasjonen fra Norge til USA rundt 1900-tallet. Reisen over havet, fordommene man møter, drømmen om et bedre liv et annet sted. Hva skjer med kulturen man har med seg når man ankommer det nye stedet etc. Kort sagt: jeg får inntrykk av at på tross av at flukten er framprovosert av ulike omstendigheter så finnes det en generell kollektiv prosess, noe som skjer med alle mennesker som drives på flukt, og noe som skjer med alle samfunn i møte med flyktninger. Dette harmonerer også med det Europeisk fenomenologiske tankesettet og fellesmenneskelige trekk.

Mitt utgangspunkt for å arbeide med tematikken er rent personlig. Det samme er vinklingen der fokuset er på min mormors historie. Like fullt blir jeg av utenforstående ofte påminnet viktigheten av budskapet gjennom kommentaren; ”Så flott at du tar tak i dette temaet”. Ofte har jeg inntrykk av at kommentaren kan tolkes forskjellig. Noen ser ut til å mene at temaet ”flukt” er det viktige jeg har tatt tak i med tanke på behandlingen flyktninger får i Europa i dag. Andre ser ut til å mene at selve evakueringa under andre verdenskrig er det viktige politiske temaet jeg har tatt opp. Innad i familien min synes noen å mene at det er nettopp mormor som er det viktige temaet. At viktigheten ligger i at akkurat hennes historie blir fortalt.

Dette sier Ranciére om kunstens politiske aspekt:

”Kunsten er ikke først og fremst politisk gjennom de budskapene og følelsene den formidler om verdens beskaffenhet. Den er heller ikke politisk gjennom den måten den framstiller samfunnsstrukturer, klassekonflikter eller samfunnsgruppers identitet på. Den er politisk nettopp fordi den tar avstand fra disse funksjonene, gjennom den typen tid og rom den skaper, og gjennom den måten den avgrenser denne tiden og fyller dette rommet på”. (Ranciére, 2008, s.536)

Ranciére utdyper dette ved et sitat av Aristoteles, der Aristoteles hevder at mennesket er politisk fordi det er i besittelse av ordet og slik kan gjøre rettferdighet og urettferdighet til felles anliggender. Videre hevder han at politikken ikke egentlig består av maktutøvelse og maktkamp, men at den er ”konfigurasjonen av et spesifikt rom, inndelingen av en bestemt erfaringslære, av objekter som defineres som felles og som er gjenstand for felles beslutninger, av subjekter som anerkjennes som i stand til å betegne disse objektene, og å diskutere dem.” (Ranciére, 2008, s.536-537)

I dette ligger det at hvis jeg ønsker å formidle et politisk budskap må jeg respektere at publikum er individer som er i stand til å diskutere den erfaringen jeg har presentert. Dette forutsetter at jeg ikke bare presenterer dem for en gitt sannhet, men også skaper et rom for egen tolkning som grunnlag for videre diskusjon.

Med Rancieres definisjon i bakhånd blir alle de aspekter av min forestilling, som ulike mennesker har påpekt som viktig, politiske diskusjoner. Jeg skaper et rom, og selv om jeg bruker bilder i stedet for rene ord, trekker jeg ut erfaringskunnskap jeg sitter med og etablerer gjennom forestillingen et grunnlag for opplevelse, og opplevelse skaper erfaring som igjen kan danne grunnlag for videre diskusjon. I hvert fall er det dette jeg prøver å oppnå. Det politiske aspektet er dermed framtrødende på tross av det personlige motivet.

Ranciére opererer med to ulike estetiske versjoner. Den første er det sublimes estetikk; en egenartet kraft av nærvær som overskrider det sansbare og river i stykker den alminnelige sanseerfaringen. Denne estetikken baserer seg på Kants definisjon av ”det Sublime”. Den aksepterer forestillingen om kunstens radikalitet og evne til å endre samfunnet.

Det andre er den relasjonelle estetikken. Denne forkaster enhver pretensjon om kunstnerens selvtilstrekkelighet og troen på at livet kan forandres gjennom estetikken, og kaller dette for en estetisk utopi. Likevel mener Ranciére at kunsten, i begge disse formene, påberoper seg en ”samfunnsmessig” funksjon som går ut på å etablere en helt ny måte og dele vår felles verden på.

Begge disse formene for estetikk er politiske fordi de begge i hver sin form presenterer erfaringsbasert kunnskap gjennom ulike kunstneriske medier, og skaper dermed rom som danner grunnlag for videre diskusjon. Den sublimе estetikken presenterer det politiske budskapet gjennom tilskuerens tilstedeværelse i rommet som kunstneren har formet. Den relasjonelle estetikken krever en kollektiv tilstedeværelse for at selve rommet skal dannes, og derav også grunnlaget for diskusjon.

I *Pictures* beveger jeg meg innenfor begge de estetiske formene som Ranciére har beskrevet. Dette handler like mye om valg av teaterform som om politikk. I det jeg har valgt å presentere en konkret historie formidlet fra utøver til publikum har jeg valgt å bevege meg innenfor det sublimes estetikk. Men i noen av bildene er publikum en viktig bestanddel i selve bildet, og jeg beveger meg derfor inn i den relasjonelle estetikken. Relasjonen til politikken er uansett den samme i henhold til Ranciére.

For øvrig er det viktig å nevne at det finnes flere innenfor teaterhistorien som har vært opptatt av politikk. Noen av de mest kjente er Piscator, Brecht og Augusto Boal. Men å følge dem videre vil bli en avsporing i forhold til min problemstilling i denne avhandlingen.

## 5. Versjoneringsfasen

I de følgende kapitlene vil jeg skrive om arbeidsprosessen med forestillingen, inndelt i faser i henhold til kompositorisk metode; Versjoneringsfasen, Seleksjonsfasen og til slutt Kvalifiseringsfasen. Jeg tenker at jeg ved første forestilling befant meg et sted mot slutten av seleksjonsfasen. Derfor vil beskrivelsen av arbeidsprosessen bli forsøkt inndelt i disse to første fasene. I Kapitlet om kvalifiseringsfasen vil jeg fortelle litt om intervjuene som ble gjort i etterkant av forestillingen, mine egne og veilederes synspunkter og hvordan jeg har tenkt å jobbe videre fram til forestillingen i juni.

Jeg vil i det videre fokusere på arbeidet med bildene og ønsket om å appellere til tilskuerens resepsjonsrom gjennom det blinde feltet og punctum, da dette er hovedfokus for dette forskningsstudiet.

Den første forestillingen min bestod av i alt elleve bilder. Det vil bli alt for omfattende å beskrive alle i detalj her, derfor har jeg valgt ut tre scener som vil bli redegjort for og analysert i detalj. Jeg vil også beskrive forestillingen ut i fra et helhetlig perspektiv, da en viktig del av arbeidsprosessen var å få alle bildene til å framstå som et enhetlig verk.

### *5.1. Rammesettelse og arbeid med frembringere*

Versjoneringsfasen er i hht kompositorisk metode den første fasen der verket fortsatt er uartikulert og på skissestadiet. Denne fasen handler først og fremst om å benytte frembringere for å generere materiale. Samtidig er det viktig å tydelig rammesette arbeidet slik at man vet hva man har å jobbe med.

Den aller største utfordringen med dette prosjektet har vært det å være helt alene uten noen ressurser til rådighet. Teater er sjeldent noe du lager alene. Spesielt ikke fysisk og devised teater. Så jeg stod der i fjor høst med en mengde tanker og ideer men uten noe annet. Med de ideene jeg hadde som bakgrunn begynte jeg å lete etter mennesker som kunne ha lyst til å være med. All praktisk utviklingsprosess foregikk på dette stadiet i hodet mitt.

En annen ting jeg trengte var et sted å spille. Først ønsket jeg å bruke gården min hjemme som arena. Men av praktiske årsaker måtte jeg legge dette fra meg. Den ligger langt fra Kristiansand, så det ville vært vanskelig å få med både utøvere og publikum dit. Etter hvert kom jeg på å spørre på kunstmuseet, da jeg tenkte at dette var en flott arena, som det er lett å trekke folk til og med store rom, som ville gi meg stedsspesifikke utfordringer å spille på.

I noen tilfeller, spesielt til å begynne med, spurte jeg mennesker om å bli med som følge av at jeg trengte folk til en spesiell scene som jeg så for meg, slik var tilfellet med koreografen og danseren min, Atle Hoff. Etter hvert innså jeg at hovedutfordringen var å faktisk få med folk, og da hadde jeg ikke råd til å være så selektiv. Dermed begynte jeg å spørre folk, selv om jeg ikke var helt sikker på hva jeg skulle bruke dem til.

Etter at jeg fikk tillatelse til å spille forestillingen på museet, tilbrakte jeg mye tid der for å gjøre meg kjent med rommene. Jeg tegnet også et kart over utstillingen hvor alle stikk-kontakter, monterer og søyler var tegnet inn, samt noen beskrivelser av kunsten i rommet og fargen på veggene. (Se vedlegg 2: Kart over utstillingen)

Denne innledende fasen handlet både i det praktiske og i det kunstneriske om rammesettelse i hht Lehmann. Jeg hadde allerede en anelse/idé om hva prosjektet skulle gå ut på. De praktiske rammene dreide seg om for eksempel spillested, utforming av rommene og utstillingen, utøvere, de medvirkendes mulighet for å delta på øvinger etc. Den kunstneriske rammesettelsen var av kontekstuell art, og handlet i utgangspunktet om to aspekter. Den ene var at jeg definerte bakgrunnshistorien til å omhandle evakueringa fra Finnmark i 1944, samt utgangspunktet i min mormors og andres opplevelse av denne. Den andre var ønsket om å fortelle historien i bilder. I tillegg tok jeg avgjørelsen om å lage en forestilling for voksne. Dette er også med å setter rammer for verket.

Samtidig som rammesettelsen var i gang begynte jeg å utarbeide små tekster på bakgrunn av mammas fortellinger om mormor, samt mormors egne fortellinger, og boken *Flyktninger i Eget Land* (Mortensen, 1995).

På dette tidspunktet hadde jeg mange av bildene klare i hodet mitt allerede; Havet, visualisert ved cellisten i den store blå kjolen. Englene, som symbol på det fordomsfulle Europa som ikke slipper flyktningene inn, evt det fordomsfulle Sør-Norge som fordømmer samer og finnmarkinger og ikke lar dem integreres i sitt samfunn. Bildet av Kvalsund i brann akkompagnert av trommene hadde jeg også sett for meg, samt et bilde av sovende barn rundt omkring i museet, inspirert av den svenske fotografen Magnus Wennmann som har fotografert sovende flyktningebarn rundt omkring i Europa under den pågående flyktningekrisen.

Arbeidet med tekst og bilder kan i hht kompositorisk metode ses på som frembringere som danner utgangspunkt for videre generering av materiale. Som med rammesettelsen opplevde jeg at arbeidet med frambringere foregår på flere nivåer. I denne innledende fasen arbeidet jeg med frembringere på et kontekstuelte nivå.

Jeg føler meg ytterst privilegert når jeg har fått så mange mennesker til å stille opp frivillig og uten lønn på et så stort prosjekt som dette er. Det er ikke mindre enn en ære, og ikke noe man skal ta lett på. Men alle disse menneskene har et liv utenfor produksjonen, egne jobber og eksamener, og vi kunne kun øve på museet i åpningstiden. Så det neste jeg gjorde var å sette opp en øvingsplan med et marginalt antall øvinger, for å unngå å bruke de menneskene som stilte opp mer enn høyst nødvendig. En solid øvingsplan var også nødvendig for å koordinere tid, sted og så pass mange mennesker. Deretter var det bare å begynne å planlegge selve øvingene.

## 5.2. Prøvene

Medvirkende i Pictures har det vært fem grupper med ulik performativ bakgrunn: Skuespillere, dansere, kor, musikere og barn. De helt forskjellige kunstformene og forutsetningene gjør at prøvene har artet seg veldig ulikt med hver gruppering. Hovedtanken min var i utgangspunktet å finne ut hva hver gruppe er best på, og på den måten utnytte hver deres kapasitet til det beste.

En stund anså jeg meg selv som en dirigent i et orkester som hadde som oppgave å gjøre orkesteret samspilt. Men i stedet for fioliner, bratsjer, cello, kontrabass og saksofon, har jeg hatt skuespillere, kor, barn, dansere og musikere. Utfordringen består i å få alle til å klinge godt, både sammen og hver for seg. Samtidig skal vi gjennom scenene vi lager både utforske bildet som teaterform og muligheten for å påvirke publikums resepsjonsrom gjennom bildet.

For å lykkes med dette har jeg forsøkt å tilpasse prøver og arbeidsmetoder til de ulike gruppene. Jeg vil i det påfølgende gi en kort redegjørelse for arbeidet med barna, koret og musikerne, og gå i dybden på arbeidet med danserne og skuespillerne.



### 5.2.1. Barna

Å arbeide med barn er først og fremst en pedagogisk tilnærming. På tross av at jeg har en del erfaring fra teaterarbeid med barn, ungdom, amatører og vanskeligstilte har jeg ingen pedagogisk bakgrunn. Likevel har jeg en formening om hva det vil si å jobbe med barn, og kanskje enda viktigere i en forestilling der målgruppen er voksne; hva barn betyr for de voksne.

I møte med barn konfronteres de fleste voksne med sitt eget omsorgsbehov. Barn vekker beskyttelsesinstinkt i oss og en følelse av umistelighet. I for eksempel en krimroman der en kvinne blir drept og et mysterie må løses, vil vi ofte finne det spennende. Men hvis et barn blir utsatt for det samme vil mange av oss finne det mer grusomt enn spennende. Dette er et fellesmenneskelig reaksjonsmønster som kan brukes aktivt, og som ofte brukes aktivt, i påvirkning av leserens/tilskuerens resepsjonsrom.

Før jeg gikk i gang med arbeidet med barna så jeg for meg et bilde der barna lekte sammen, til en stadig mer truende lyd av krigsfly og bomber. Tanken var at dette skulle vekke et beskyttelsesinstinkt i de voksne. Jeg hadde altså en idé om på hvilken måte de skulle bidra til forestillingen. Jeg hadde også sett for meg at de skulle hente publikum og sette dem inn i fiksjonen om det samiske, samt at de skulle "sove" rundt omkring i museet. Dette som bilde på dagens flyktningebarn som sover ute og på vei til et annet sted innenfor og utenfor Europas grenser i dag. Alle disse bildene er idéer om *potensielle produkt* i henhold til Lehmanns teori om teaterprøven. Uttestingen av produktene foregår innenfor handlingsfeltet som prøven utgjør.

De første øvingene med barna brukte jeg på å generere materiale ved hjelp av frambringere. Generering av materiale baseres på affirmasjonsprinsippet til Lehmann, der alle tenkte ideer og forslag mottas med et enstemmig "ja" fram til det er utprøvd. Uttestingen foregår innenfor handlingsfeltet. Idéen om Bjørnen Sover på samisk, samt de bildene jeg hadde sett for meg i forkant av prøven kan også anses som frambringere.

Nye ideer jeg kom på undervegs ble også testet ut, samt at ved en anledning fikk barna lov til å gå rundt i utstillingen, se på bilder, fortelle hva de likte med kunsten, herme etter statuer og bilder og vise fram triks de kunne. På denne måten lette jeg etter en måte å generere materiale som framstiller barn som barn på. Jeg hadde et ønske om at barna skulle være barn, og leke som barn, på scenen.

Hovedutfordringen med dette var at i prosessen med å leke oss fram til scener, fungerte mange idéer og scener utrolig godt, nettopp fordi barna var seg selv og lekte som seg selv. Men i det jeg ba dem gjenta en handling en gang til, mistet de den umiddelbare magien og humoren i scenen fordi de ikke lenger lekte men i stedet gikk over til å spille en rolle. Jo mer vi øvde på en scene, jo mer kunstig ble den. Å forsøke å unngå denne effekten ville vært et eget forskningsstudie i seg selv.

Etter å ha testet alle idéer endte jeg med å fravelge (fjerne) de fleste scenene jeg hadde sett for meg med barna, da jeg ikke opplevde at de fungerte. Om de skulle ha sovet rundt omkring i museet måtte det ha vært mange flere barn slik at de kunne ha ligget der, som tiggere eller uteliggere, gjennom hele forestillingen. Fram til første visning hadde jeg barna liggende i trappegangen, men det ble veldig uklart hva de egentlig gjorde der og hva de forestilte. Gjennom en *dialog* med verket ble det altså foretatt seleksjon og deretter fravelgning av generert materiale. Jeg tror de færreste ville fått assosiasjoner til sovende flyktningebarn slik hensikten var.

Etter hvert ble det klart at barna skulle være med hovedrolleinnhaveren og være representanter for samisk kultur og samiske flyktninger. Veldig mange barn døde under evakueringa, men bare et fåtall av disse er husket i historiebøker siden. Det har tidligere vært en rådende oppfatning i Norge om at bare 39 mennesker omkom under evakueringa i 1944. I boken "Fortiet fortid – Tragedien som Norge aldri forstod" av Arvid Petterson, som utkom i 2008, dokumenterer han at det riktige tallet var 339 (Bjørnbakk, 2008). Siden dette er så ukjent for folk flest, synes jeg dette er et viktig element å få fram gjennom forestillingen. Samtidig spiller det på de voksnes følelse av umistelighet overfor barn som jeg har beskrevet over, noe som kan påvirke publikums resepsjonsrom på en slik måte at publikum føler sympati med flyktningene, noe som er ett av mine mål med forestillingen.

Referat fra den innledende prøven med barna ble skrevet i loggen min og finnes som vedlegg. Se vedlegg 3: Logg, 14.02.2016.

### 5.2.2. Koret

Med unntak av at jeg har sunget i kor i skolesammenheng i oppveksten, er min erfaring med kor tilnærmet ikkeeksisterende. Men som mangeårig hobby-fiolinist og -cellist, har jeg et visst teoretisk musikalsk grunnlag.

Koret i denne produksjonen består av åtte unge menn fra studentkoret Quantum ved Universitetet i Agder, som er et mannskor. Disse åtte mennene utgjør ca en tredjedel av hele koret. Noen av dem har en viss musikalsk erfaring og kompetanse og noen har blitt med fordi de synes det er moro å synge.

Læringskurven min i arbeidet med koret var veldig bratt. Både i forhold til å anerkjenne viktigheten av rytme når man arbeider med kor framfor solosang og soloinstrumenter, og i forhold til å skrive noter og arrangement for kor. Litt improvisert dirigering har jeg også fått prøvd. Utover det har jeg jobbet med dem på samme måte som jeg jobber med amatørskuespillere. Vi leker, synger og utfordrer komfortsonen litt hver gang for at de skal bli litt modigere og tørre å gi litt mer av seg selv for hver gang.

Jeg inviterte koret med i forestillingen fordi jeg lenge hadde denne idéen om koret som skulle synge "Edge of night" av Billy Boyd, kjent fra Ringenes Herre-filmene. Årsaken til at denne sangen var så viktig for meg var vel ganske enkelt at jeg synes sangen er fantastisk vakker og at teksten, sammen med koret i en stilisert setting, kunne bli et godt bilde på det å være på flukt. Jeg hadde også en tanke om at et mannskor ville klinge godt i de store, åpne rommene og være stemningsskapende for forestillingen som helhet.



**Figur 3: Øving med mannskoret Quantum, på Sørlandet Kunstmuseum**

Jeg så også hele tiden for meg at jeg måtte ha en scene om voldtekt i stykket. Dette fordi voldtekt er, og til alle tider har vært, et aktivt våpen brukt i krig. Mennesker på flukt er spesielt utsatt og mange barn forsvinner på vei til Europa i dag, mange av disse trolig som ofre for menneskehandel (Drejer, 2015, 22.10). Idéen om å bruke koret til denne scenen dukket opp tidlig, men utviklingen av bildet har vært lang og kronglete.

I loggen fra tirsdag 1 mars (Se vedlegg 4: Logg 01.03.2016) har jeg beskrevet hvordan jeg jobbet meg fram til teksten i voldtektsscenen, samt mer om hvorfor jeg valgte å ha en voldtektsscene i forestillingen.

Den første anelsen jeg hadde om voldtektsscenen var at selve ”voldtekten” skulle være over i det publikum kom inn. Og at mennene skulle komme syngende ut en etter en mens de kneppet igjen buksa. Den siste mannen skulle bære jenta over skulderen. Tanken var at publikum ikke skulle forstå at det var en voldtekt det var snakk om før de så jenta. På denne måten ville publikum innlede scenen med en følelse av god stemning og latter, og deretter ”sette kaffen i halsen” når de forstår hva som egentlig har skjedd. Dette er klassisk Aristotelisk dramaturgi basert rundt et vendepunkt. Det tvinger også publikum til å ta i bruk resepsjonsrommet og gjøre seg opp en egen mening om hva som foregår, siden ingen ting blir vist i klartekst. Når

publikum senere skulle gå forbi rommet der voldtekten har funnet sted ser de et bord med blodsøl og veltede stoler. Denne måten å villedde publikum på, kan sidestilles med det Wolfgang Iser beskriver som forfatterens strategi for å villedde leseren, ved å aktivt benytte forteller-rollen. Dette har jeg beskrevet i kapitlet om Resepsjonsestetikk.

Første forsøk med denne scenen fungerte ikke særlig godt. Koret er ikke skuespillere og klarte ikke å spille ut knepping av buksene. De er også veldig unge og sjarmerende, noe som gjør det litt vanskelig å assosiere dem med voldtektsmenn.

I neste runde forsøkte jeg i stedet med en koreografi til den samme sangen. Denne påbegynte jeg etter at jeg tok beslutningen om at hovedrollen skulle være med i alle scenene for å skape helhet og fortelle en sammenhengende historie. Koreografien består av enke bevegelser og går ut på at guttene (soldatene) dytter de hjelpeløse jentene rundt. Jentene var de tre kvinnelige skuespillerne mine. Dette fungerte bedre enn det første bildet, men det gir lite assosiasjoner til voldtekt. Kanskje spesielt fordi jentene var svært påkledd under forestillingen. Det gjenstår fortsatt en del arbeid med denne scenen om den skal klare å formidle det budskapet som jeg ønsker.

Bildets studium slik den så ut under første forestilling kan være menn som har makt over kvinner, eller mannlige soldater som demonstrerer makt over kvinner, men den er lite seksuelt relatert. Noe punctum har jeg enda ikke lyktes med å etablere for min egen del. Det finnes et resepsjonsrom i bildet, da man må bruke fantasien for å skape en mening i det som skjer, men pr i dag peker ikke bildet tydelig nok i retningen voldtekt, slik at det ikke er det som oppleves.

### 5.2.3. Musikerne

To musikere deltar i produksjonen. Den ene er Nils Martin Haugfoss på Trommer, og den andre er 14 år gamle Tiril Lorås Ystgaard på cello. Nils Martin er en utrolig dyktig trommeslager som også spilte i forestillingen min *Middag i det Grønne* våren 2015. Det er noe med helheten i en forestilling, og opplevelsen av ektehet og nærvær, som jeg mener påvirkes av at man har musikere til stede heller enn å spille av lyd over et høytaleranlegg. Selv om jeg jo anvender begge deler i Pictures. Scenen ”Kvalsund Brenner” er inspirert av Nils Martins eksamenskonsert Mantra 5. Et lydopptak fra konserten ble brukt som frembringer under prøvene med skuespillerne. Nils Martin er såpass dyktig og fleksibel at han uten videre kan legge på den stemningen som jeg ønsker meg. I denne forestillingen brukes trommene først og fremst til å høyne og skjerpe budskapet i enkelte av scenene samt i forestillingen som helhet. Samtidig bidrar musikerne til å binde rommene sammen ved at de ofte sitter og spiller et annet sted enn der den sceniske handlingen foregår.



**Figur 4: Øving med Nils Martin Haugfoss, Sørlandet Kunstmuseum**

Men musikerne har også en visuell funksjon i bildene som presenteres. De er fysisk til stede i rommene man beveger seg gjennom. Cellisten har den blå, enorme kjolen og symboliserer en

slags havgudinne der hun sitter og spiller. Det at Tiril er så ung synes jeg gjør det hele mer sårbart. For meg er det mer det at Tiril spiller, enn hva hun spiller, som er viktig i scenene med havet. Det er tilstedeværelsen, denne personifiseringen av havet som ung, vakker og sårbar, men også grusom og farlig, som er mitt personlige punctum i scenen. Jeg tror likevel ikke jeg lyktes å formidle det i første forestilling.



**Figur 5:** Bilde fra fotoshoot med cellisten, Tiril Lorås Ysstgaard, uten cello.

#### 5.2.4. Englene

Som nevnt tidligere har prøvene vært av helt forskjellig art. Den aller første prøven vi hadde var englescenen, som ble utviklet i praksis over kun en hel dag. Jeg var kommet langt forbi stadiet med anelsen eller idéen da vi møttes i Oslo for å lage scenen. Jeg hadde valgt musikk og planlagt budskapet. Rammesettelsen var altså tydelig fastlagt på forhånd. Resten overlot jeg til koreograf og danser Atle Hoff. Dette illustrerer hvor viktig rammesettelse er for at kreativiteten skal få rom til å skape.

Jeg hadde i utgangspunktet ikke tenkt å delta i forestillingen selv, da jeg allerede hadde mer enn nok ansvar i prosjektet. Men kombinasjonen av at jeg ikke kunne finne mer enn to dansere, og at jeg tenkte at dette kunne bli innmari gøy, gjorde at jeg likevel bestemte meg for å delta. Ansvarsmessig har det selvsagt også vist seg å være forstyrrende, men jeg har likevel hatt så stor glede av å danse med englene at det har vært verdt det på et personlig plan. Det er fullt mulig at min deltakelse i denne scenen slører mitt regissør-blikk og gjør meg blind for eventuelle mangler eller feilgrep.



**Figur 6: Atle Hoff og Laurence Meriaux på prøven til englescenen.**

Atle var den første jeg spurte om ville være med i forestillingen min. Han har lang erfaring som profesjonell danser og koreograf og hele englescenen er mer eller mindre typecastet til



ham, og da mener jeg i form av energi og uttrykk, ikke i form av holdninger. Før prøven hadde jeg foretatt rammesettelse ved å avgjøre at scenen skulle bestå av tre deler, musikken til hver del var forhåndsbestemt og oversendt til Atle i forkant. Scenens frambringere var også forhåndsdefinerte i form av musikk og tematikk for hver del. Den første delen skulle etablere englene som kule og selvrettferdige. Den andre delen skulle vise hvor fantastisk imøtekommende og hyggelige englene kan være, men med mulighet for å gjennomskue at dette er en illusjon. Den siste delen skulle understreke hvor fornøyde englene er med sin egen fortreffelighet på tross av at verden utenfor lider, og altså avsløre dem som ekle vesener. Med denne rammesettelsen og frambringere som utgangspunkt ble all koreografi laget av Atle i løpet av prøvedagen. Selvsagt kan man si at koreografien kunne vært laget på en mer demokratisk og utforskende måte, men med seks timer til rådighet var ikke dette et alternativ.

#### 5.2.5. Skuespillergruppa

Med skuespillerne hadde jeg litt mer tid enn med de andre. Det var også de jeg hadde sett for meg at skulle bære forestillingen, og de jeg planla å få anledning til å jobbe devised med, altså utvikle scenene fra bunnen av i fellesskap. To av skuespillerne; Nina Skogli og Andreas Røst har lang erfaring og utdanning innenfor teater, de to andre; Kaia Lorås Pedersen og Ronja Rimer er helt ferske og har knapt nok stått på en scene før.

Arbeidet med skuespillergruppa var, spesielt i starten, i stor grad inspirert av Frantic Assembly. Jeg gikk på dette tidspunktet og drømte om et stort og samstemt teaterensemble som kunne skape og utvikle i fellesskap, uten å ta høyde for at dette er noe som krever år med trening. Eller i hvert fall uker. Vi hadde bare noe få dager. Vi klarte likevel i fellesskap å utvikle to av scenene som vi fortsatt benytter. Den første av disse er *Kvalsund Brenner*. Den andre er den som heter *Ny i byen*, men som oftest bare omtales som *koffertscenen*.

*Kvalsund brenner* ble utviklet med fysiske bevegelser og bakgrunnshistorie samt Nils Martins trommer som frembringere. Den oppleste teksten var også med som en frembringer helt i starten, men ble så tatt bort. Etter hvert ble den introdusert på nytt for å switche scenen. Dette var noe jeg hadde planlagt fra vi startet arbeidet. Å flytte Nina opp i vinduet og endre hennes tempo var også en måte å switche scenen på.

Etter de tre første øvingene innså jeg at å arbeide devised med så mye ansvar på skuespillerne, ble et alt for tidkrevende prosjekt. Så etter den tredje øvingen begynte jeg i mye større grad og

legge bestemte føringer, lage ferdig koreografi på forhånd etc. Ikke fordi jeg hadde lyst, men fordi det var nødvendig for å komme i mål. Med denne endringen måtte jeg også ha et manus som skuespillerne kunne forholde seg til. Manuset ligger som vedlegg til oppgaven. (Se vedlegg 6: Manus) Læringsprosessen man får ved å utvikle scener i fellesskap har vært av stor nytteverdi, men jeg måtte fokusere på å ha en ferdig forestilling i tide.

Skuespillerne virket fornøyd med dette valget, de merket nok også at tiden rant ut. Men jeg var fortsatt lydhør for innspill og idéer fra gruppa. Enkelte ting lot jeg fortsatt de erfarne skuespillerne jobbe fram på egen hånd, men da med veldig konkrete, tidsbegrensede oppgaver fra meg. Jeg opplever uten tvil at vi har lyktes best med de scenene vi har utarbeidet i fellesskap. Dette kan også komme av at det er disse scenene vi har brukt desidert mest tid på.



**Figur 7:** Bilde fra første øving med skuespillerne

## 6. Seleksjonsfasen

I løpet av *versjoneringsfasen* kom vi fram til en rekke bilder/scener som til sammen kunne utgjøre et forløp. Mange av disse var likevel langt ifra bilder jeg var fornøyd med, men vi hadde nå et materiale vi kunne jobbe videre med. Jeg opplever at de ulike fasene i prosessen skilr litt over i hverandre og at det ikke alltid er så lett å vite hvor man befinner seg, men i hovedsak er det i seleksjonsfasen man griper tak i hvert enkelt bilde og skjærper budskapet ved å switche, høyne, gå i dialog og fravelge.

Med elleve ulike bilder i forestillingen, blir det for omfattende å beskrive alle i detalj. Men for å illustrere prosessen jeg har vært igjennom, har jeg valgt ut tre helt ulike scener som jeg i det følgende vil beskrive inngående. Videre vil jeg i kapitlet om Kvalifiseringsfasen gjøre en nærmere analyse av de samme scenene.

### 6.1. Kvalsund Brenner

Dette er en av de scenene/bildene jeg og skuespillerne brukte lengst tid på. Vi jobbet fram scenen gjennom en fysisk tilnærming inspirert av Frantic Assembly. Den har elementer av bevegelse, tekst, og lys og benytter seg av kontrasterende elementer.

Da vi hadde laget ferdig grunnbevegelsene for scenen, og teksten var innøvd, var jeg fortsatt veldig lite fornøyd med uttrykket. Det hadde noe for seg, jeg hadde sansen for bevegelsene, jeg hadde sansen for uttrykket, men det manglet noe.

Idéen med å sette Nina i vinduet fikk jeg etter å ha sett DV8 sin *Dead Dreams of Monochrome Men*, (Hinton & van Gool, 1989). Det var noe med kontrasten mellom de stive bevegelsene og de myke. I kapitlet om postmoderne dramaturgi i boken *Dramaturgi - Forestillinger om teater* beskrives Robert Wilsons arbeid med kontrastering slik:

”Det er komposisjonen av ulike og ofte kontrasterende elementer som utgjør det simultane og likestilte i Wilsons dramaturgi. Hvis du setter en lysestake på et flygel, da skjer det ingenting, sier Wilson, men hvis du setter den barokke lysestaken på en klippe, da skjer det noe.”  
(Gladsø m.fl. 2009, s.149).

Jeg hadde også et ønske om å legge til en tredje del i scenen med mye voldsommere bevegelser. Dette måtte jeg utelate da utfordringen ble for omfattende for de involverte. (Se vedlegg 5: Logg 28.02.2016)

## 6.2. Engle-scenen

Som tidligere nevnt ble denne scenen laget ferdig på én dag tidlig i prøveprosessen.

Utfordringen oppstod da jeg på et tidspunkt bestemte meg for at alle scenene skulle henge sammen i en kronologisk rekkefølge, og at Nina, i hovedrollen som Agnethe, skulle delta i alle scenene. Siden Atle ikke bor i Kristiansand hadde vi ingen mulighet til å jobbe gjennom scenene eller delta på fellesprøvene fram til første forestilling. Så all videre skjerping av scenen foregikk kun i mitt eget hode.

I tillegg til musikken og dansen er denne scenen rigget med en del scenografiske elementer. Det står et høyt bord på hver side av scenen med ark og stempel. Arkene er en mellomting mellom tursitbrosjyrer og asylsøknadsskjemaer som alle er stemplet *access denied*. Stemplet er et *access denied*-stempel de to kvinnelige englene stempler febrilsk med i en del av scenen, samtidig som vi deler ut disse arkene til publikum. Mellom bordene er det sperret med politisperringstape og piggråd, som bilde på det stengte Europa og fastboendes fordommer mot flyktninger generelt. (Piggråden uteble fra første forestilling, da den ble glemt på lager). På utsiden av bordene står det to stenger til å henge opp et banner på. På banneret står det ”HEAVEN’S CLOSED”. Det er meningen at banneret skal henges opp i starten på den tredje delen av scenen. Før englene begynner å danse vilt, bak banneret, til låta ”*Heaven*” med DJ Sammy. På utsiden av politisperringen står to soldater i tyske militæruniformer og holder vakt så ingen kan komme seg inn.

I den første delen av scenen, som danses til *I’m the Coolest* med Alice Cooper, er det altså meningen å etablere englene som noen selvopptatte, selvgode vesener. I den andre delen av scenen, som danses til *Willkommen*, fra musikalen *Cabaret*, later englene som de er veldig hyggelige og ønsker alle velkomne, samtidig som de deler ut *access denied*-brosjyrer. I den tredje delen kommer det helt fram at de egentlig ikke bryr seg. De stenger himmelen med banneret ”*Heaven’s closed*” og danser og har det gøy helt på egen hånd bak banneret, mens ingen får komme inn.

Like før forestilling valgte jeg å gjøre noen større endringer for å høyne budskapet:

For at Nina skulle bli integrert i scenen skulle det gjøres et poeng av at hun kom bort til sperringen etter første del. Da er hun ikledt sameklær og hun blir nektet inngang av de tyske soldatene på utsiden. Englescenen avsluttes etter del to og Nina går videre. Etter scenen med kofferten og scenen hvor Nina blir fratatt alle de samiske klærne og kledt ”norskt” går hun igjen bort til himmelen. Denne gangen bestemmer erkeengelen at hun skal få komme inn.

Tredje del ble fjernet like før premiere. Som avslutning på scenen skulle banneret henges opp, men det ble glemt under første forestilling. De andre skuespillerne som også spiller nordmenn i denne delen av forestillingen, har bosted i himmelen.

### 6.3. *Gouvža oadđa (Bjørnen sover)*

Dette er en scene jeg har jobbet veldig mye med, både i versjoneringsfasen og i seleksjonsfasen. I versjoneringsfasen handlet det mest om å finne ut hvordan jeg kunne bruke barna i forestillingen, i seleksjonsfasen var scenene mer eller mindre etablert, men jeg hadde store vanskeligheter med å artikulere dem. *Gouvža oadđa* er barnas eneste ”egne” scene. Men siden jeg hadde bestemt at Nina skulle inn i alle scenene, ble hun med også her.

I løpet av versjoneringsfasen bestemte jeg at barna skulle synges *Bjørnen Sover* på nord-samisk og at lyden av krigsfly gradvis skulle komme inn i lydbildet i bakgrunnen. Leken skulle avbrytes brått av lyden av en bombe.

I seleksjonsfasen arbeidet jeg med å forsøke å skjerpe bildet. I et forsøk på å switche scenen lette jeg opp beskrivelse av virkelige barn som levde før krigen og som døde under evakueringa. For å høyne dette temaet ved og fokusere handlingen rundt dette, innførte jeg bilder med tekst som beskrev disse virkelige barna. I tillegg laget jeg tekst der hvert barn ble presentert med navn, fødested og dødsårsak før bildet ble satt fram. (Se vedlegg 6: Manus) Det var egentlig meningen at barna skulle presentere seg selv. Men de hadde fått for kort tid til å øve på dette, så jeg overlot presenteringen av barna til fortelleren, som hadde med seg manus.

Når alle bildene var satt opp i en halvsirkel og barna satt bak sitt bilde begynte Nina og fortelle Agnetes historie om familien som ble igjen i Finnmark og om sin egen opplevelse av å bli evakuert med båten *Ofofjord*. Når hun var ferdig med å snakke gikk Nina ut, og guiden la sin blomst (alle i publikum hadde fått hver sin blomst nede i foajeen ved oppstart) i midten av halvsirkelen og gav tegn til at publikum kunne gjøre det samme. Jeg ønsket med dette å inkludere publikum som en del av scenen i henhold til det performative tankesettet. Dette for å prøve ut om publikum ved å delta i bildet, i større grad ville måtte ta inn over seg smerten ved å miste barn under en meningsløs flukt.

Min umiddelbare oppfatning etter gjennomført forestilling var at jeg ikke lyktes med dette, da

de færreste av publikum forstod at de skulle legge fra seg blomsten. Dette illustrerer behovet for å være ekstremt tydelig hvis man ønsker at publikum skal være praktisk delaktig i en forestilling.

#### 6.4. Forestillingens helhet

Da jeg begynte arbeidet med forestillingen hadde jeg kun de enkelte bildene i tankene. Men spesielt ett spørsmål materialiserte seg tidlig i prosessen; hvor fabelorientert skulle stykket være? Jeg hadde jo fortellingen om evakueringa i 1944, og mormors historie som bakteppe. I hvor stor grad skulle jeg la dette være et narrativ å forholde meg til gjennom forestillingen? Og i hvor stor grad skulle jeg detaljere fortellingen?

Til første arbeidsvisning hadde jeg laget forholdsvis rene bilder, med svært lite tekst. Musikk, sang, stilisert tekst og bevegelse utgjorde det meste av det som foregikk. Men bildene var på dette tidspunktet svært lite gjennomarbeidet. Jeg hadde brukt mye tid på å lage mange forskjellige bilder som skulle utgjøre en historie, i stedet for å fokusere på å lage noen få gjennomarbeidede bilder.

Erfaringen min når jeg fikk se forestillingens første utkast i sammenheng, og også tilbakemelding fra veileder, var at dette ikke fungerte. Hver gang man gikk inn i et nytt rom lurte man på hva man fikk se. I løpet av de sekundene scenen/bildet varte begynte man å lage seg en egen ide av hva som foregikk, men denne hadde gjerne ikke noen sammenheng med det jeg hadde tenkt ut av betydning for scenen. Når man så gikk til neste scene var denne like ny og like uforståelig og man måtte igjen bruke mye energi på å legge sine egne assosiasjoner i scenen. Resepsjonsrommet var i så måte aktivt, men jeg klarte ikke å påvirke dette på noen måte. Man kan selvsagt anta at noe av dette skyldes at scenografi og kostyme ikke var på plass til denne første visningen, og at bildene i stor grad var uferdige. I tillegg manglet noen av utøverne, da to av dem bor andre steder i landet. Dette gjorde at det var flere aspekter som bidro til å gjøre scenene mer uforståelige enn de hadde trengt å være.

Min konklusjon etter denne arbeidsvisningen var at jeg ikke var tydelig nok. På grunn av det evnet jeg ikke å dra publikum inn i fiksjonen på noe tidspunkt, men lot de heller bli kastet ut og inn av en fiksjon som de ikke kunne forstå og som dermed ble intetsigende eller slitsom.

Jeg tolket dette som at det var bruken av den visuelle formen som var problemet. Hele utfallet var forvirrende for meg. Når vi går på en cello-konsert er det nok for oss at cellisten spiller verkene hun spiller. Vi trenger ingen scenografi, kostyme eller tilleggshandling for at vi skal

få vår opplevelsestrang tilfredsstilt. Cellospillet er tilfredsstillende i seg selv. Det samme gjelder med koret og trommene. Når vi går på en konsert og hører på et kor så er opplevelsen av sangen tilstrekkelig for oss i seg selv. Hvorfor er ikke det samme tilstrekkelig når man trekker disse elementene inn i en teaterforestilling? I henhold til kompositorisk metode er disse betraktningene en måte å gå i dialog med handlingen på.

Min teori var i starten at de upresise bildene går på akkord med teaterets habitus. Mitt publikum har blitt invitert til en teaterforestilling. Dette skaper helt andre forventninger enn man ville hatt til en konsert. I stedet har man forventning om fortelling, en handling som man gjerne vil forstå og følge med på. Når bildene ikke blir tydelige nok tilfredsstilles ikke denne forventningen, og tilskueren blir stående frustrert tilbake.

På bakgrunn av dette dro jeg en slutning om at forestillingen trengte et narrativ som publikum kunne følge gjennom forestillingen. Det var da det ble bestemt at scenene skulle få et kronologisk forløp og at Ninas rolle og kofferten hennes skulle være med i alle scener.

Omtrent samtidig begynte jeg i større grad å interessere meg for min mormors, og dermed også min egen, samiske bakgrunn i det hele. Det oppstod et behov for å fortelle om samenes historie, ikke bare om evakueringa generelt. Kanskje var det min egen identitetssøken som påvirket dette behovet? På denne måten begynte jeg på et tidspunkt mer eller mindre ubevisst å switche hele forestillingen med å legge til et samisk element i alle scener. I tillegg til at jeg bestemte at vi skulle ha samiske kostymer på skuespillerne.

Denne balansen mellom hvor tydelig historien må fortelles for at kjernen i det jeg vil formidle skal forstås, samtidig som det må være nok rom til at publikum skal kunne danne seg sitt eget resepsjonsrom, har vært noe av det vanskeligste å håndtere helhetsmessig. Jeg ønsket ikke at publikum skulle stå på utsiden som rene mottakere av verket slik det tradisjonelt er innenfor det verksetetiske tankesettet. Jeg ønsket altså å holde meg innenfor et resepsjonsetetisk tankesett evt også mot et performativt tankesett, men likevel formidle kjernen i en fortelling.

For å oppsummere kan man si at jeg ved første forestilling var på et stadium der en noe detaljert fortelling om evakueringa samt samenes opplevelse av frarøvet kultur og identitet hadde fått en stor plass. Dette gjenspeilet seg i ganske mye tekst, en del ”naturtro” kostymer, samt i kronologi på scener og Nina i rollen som Agnethe som en rød tråd gjennom alle scener.

## 7. Kvalifiseringsfasen og veien videre

”Being visited by genius has a lot to do with chance – and it might only happen once in a lifetime. What’s necessary is to work constantly to invite it back. (...) It’s a question of openness. To be graced by genius you have to have your ears open. We all come to a production with preconceived ideas, but you have to be prepared to set them aside, smother your pride and always put your work first. Sometimes, it seems that a work could’ve been a masterpiece if the director or the author hadn’t been quite so proud, if he had allowed the art to triumph. (...) But you have to let them (certain ideas) go when other suggestions, other approaches, are obviously better. (...) if you always have to prove that you’re right, you’ll make yourself miserable.” (Robert Lepage, Charest, 1999, s.68)

Det er, heldigvis kanskje, lettere å forbedre et verk enn det er å finne opp ett. Derfor er det å sette opp forestillingen to ganger til uvurderlig hjelp i en slik prosess. Det gir muligheten til å evaluere det man har gjort og betrakte det utenfra, slik at man blir bedre kjent med sitt eget verk. I denne fasen opplever jeg også at jeg i større grad har fått anledning til å sette ord på verket. Det å italesette verket gjør det lettere å forstå hva de valgene jeg har tatt innebærer, og at det er valg. Jeg har i dette arbeidet med å beskrive og analysere prosessen forstått at jeg har tatt valg som jeg aldri tenkte på som valg da jeg var midt oppe i det. Dette illustrerer viktigheten av å gjøre en kritisk refleksjon over en slik prosess.

I takt med at jeg fikk sett filmatisering av forestillingen samt diskutert tilbakemeldinger fra veiledere og andre så begynte jeg umiddelbart å se på hva som kunne vært gjort annerledes. I grounded theory som jeg bruker som mal for min arbeidsprosess, er den kontinuerlige analysen et viktig element. Og med analysen følger ny ideer, nye anelser om hvordan det potensielle produktet skal arte seg.

### *7.1. Evaluering av hvert enkelt bilde*

Etttersom arbeidet med forestillingens bilder har tatt form, har jeg innsett et behov for noen faste holdepunkter å jobbe ut i fra etter at grunnlaget for bildet er etablert. Til hjelp i dette arbeidet utviklet jeg en del spørsmål til hjelp med analyse av hver scene. Spørsmålene er utarbeidet med bildet og tanken om resepsjonsrommet i fokus. Dette er også en svært relevant arbeidsmetode med tanke på den kontinuerlige analysen av prosessen som er en del av grounded theory.

Spørsmålene jeg lagde er som følger:



1. Er dette et *skinn* av en opplevelse? Hvilken?
2. Hva ønsker jeg at bildet skal formidle? (Ønsket studium)
3. Hva er det bildet formidler? (Reelt studium)
4. Er det noe bildet ikke forteller oss eller mangler for at budskapet skal forstås?
5. Er det et blindt felt i bildet?
6. Vekker bildet nysgjerrighet?
7. Finnes det et sårt punkt i bildet? Evt flere? (Punctum)
8. Finnes det en høyere grad av smerte/sorg/sinne/glede etc.?
9. Har bildet avslørt for mye/alt?

Hensikten med disse spørsmålene er å avklare om bildet oppfyller intensjonen bak og gjensker et skinn av en opplevelse slik Langer uttrykker det. Min intensjon er at publikum skal danne seg et resepsjonsrom, og at scenene skal være tydelige nok til at de leder dette resepsjonsrommet i en generell retning. Forutsatt at dette er mulig.

Det er viktig å være klar over at disse spørsmålene har blitt til i etterkant av første forestilling og var ikke i mitt hode da scenene ble utarbeidet. Det blir veldig interessant for meg å se hvordan bruk av disse spørsmålene kan farge det videre arbeidet fram til neste forestilling.

En må også være bevisst at dette er et kunstnerisk utviklingsarbeid hvor jeg hele tiden dokumenterer og evaluerer mitt eget arbeid. Jeg er jo på ingen måte en nøytral utenforstående i dette. Min evaluering kan derfor være farget av hva jeg på forhånd er fornøyd med og ikke, i en scene.

Under kommer en detaljert beskrivelse og analyse av de samme tre scenene som ble beskrevet i kapittel 6. Seleksjonsfasen. Analysen er basert på de spørsmål jeg stilte innledningsvis i kapitlet.

#### 7.1.1. Evaluering av scene 4, *Kvalsund Brenner*, 1. forestilling

Denne scenen skal være et gjenskinn av hvordan det opplevdes da tyskerne brukte *Den brente jords taktikk*<sup>12</sup> på Finnmark og Nord-Troms under evakueringa i 1944. Studium er i så måte

---

<sup>12</sup> Brent jords taktikk er en militær taktikk som går ut på å ødelegge alt som kan brukes av fienden mens en selv rykker frem eller trekker seg ut av et område. (Brent jords taktikk, 2016) Tyskerne brukte denne på Finnmark og Nord-Troms for å hindre at russerne skulle komme etter. Følgene var at alle bygninger, dyr og avlinger ble brent ned til grunnen, og menneskene ble evakuert.

opplevelsen av å miste hus og hjem og bli drevet på flukt. Budskapet tydeliggjøres gjennom tekst og bevegelse. Min erfaring er at dette kommer tydelig fram.

Jeg har i denne scenen forsøkt å avsløre budskapet gradvis, slik at ikke alt blir fortalt med det samme, intensiteten bygges gradvis opp. Dette er med på å holde nysgjerrigheten oppe. Først er det de stiliserte bevegelsene sammen med trommene som indikerer at her skjer det noe skremmende eller ”ikke bra”. Ninas myke, følelsesladede bevegelser legger seg som et lag oppå dette og den vonde opplevelsen tiltar i styrke. De røde lysene hintar om at det er en brann det er snakk om. Nysgjerrigheten dreier seg rundt handlingen, hva er det som skjer nå? Teksten legger seg som et nytt lag oppå og forklarer situasjonen gradvis. Når scenen er over er forklaringen komplett.

Slik Lessing forklarer at Laokoon ikke må avsløre ”den høyeste grad av smerte”, er den ingen som dramatiserer emosjoner i denne scenen. Det blinde feltet blir dermed den undertrykte følelsen av sorg og sjokk. Her ligger også muligheten for punctum.

Dette er en av de scenene jeg er aller mest fornøyd med, når utøverne gjør den riktig vel og merke. Det er ganske mye telling og timing som skal lykkes for at den skal bli så god som den kan bli. I kvalifiseringsfasen gjenstår dermed kun terping.

### 7.1.2. Evaluering av scene 7, Englescenen, 1. forestilling

Under følger et sammendrag av evalueringen basert på spørsmålene som ble utarbeidet.

Siden jeg selv spilte i denne scenen, har jeg kun sett den utenfra på film. Samtidig har jeg stor glede av å delta i scenen. Disse to aspektene gjør det vanskelig for meg å betrakte scenen med et distansert blikk.

Jeg har et ønske om at scenens studium skal uttrykke stengsler og fordommer. Men ut i fra de umiddelbare tilbakemeldingene jeg har fått opplever flere av publikummerne englene som faktiske engler. Noen spurte meg om Agnethe dør når hun går inn i himmelen. Dette kan indikere at englescenens faktiske studium er himmelen kristne forventer å komme til når de dør.

Jeg har ikke inntrykk av at budskapet om fordommer og stengte grenser når fram til publikum, og det er heller ingen ting som beskriver nordmennene (i de siste scenene) sin tilhørighet i himmelen, noe som var litt av tanken bak det hele. Her er det behov for et tydeligere gjenskinn av den bakenforliggende erfaringen.

Slik scenen ser ut i dag tror jeg ikke bildet har noe blindt felt. Om det har det, så måtte dette blinde feltet bestå i en spekulasjon over hva denne himmelen representerer. Eller kanskje også heller et blankt felt, hvor det bli vanskelig å sette bildet i sammenheng med noe som helst.

I mine tanker om scenen før arbeidet tok til, skulle det såre punktet bestå i at noen blir utestengt, at publikum skulle assosiere seg med flyktninger utenfor en stengt grenseovergang. Turistbrosjyrene som deles ut skulle bistå til å skape denne opplevelsen. Men i gjennomføringen var det nesten ingen som kom nære nok til, eller turte å ta i mot ark. Jeg lyktes altså ikke med gjennomføringen av det tenkte *punctum*.

På grunn av utydelig budskap klarer heller ikke bildet å formidle smerte eller glede.

Denne scenen har ved siden av *Kvalsund brenner* hele tiden vært en av mine favorittscener. Kanskje mest fordi den er så innmari moro å spille, men også fordi jeg tror den har stor underholdningsverdi. En skal selvsagt ikke utelukke at underholdningsverdi er en verdi verdt å ta med seg. Men det er tydelig at jeg har mislyktes i forsøket på å skape et resepsjonsrom, og i hvert fall med å dirigere resepsjonsrommet i ønsket retning.

Det gjenstår med andre ord mye arbeid med denne scenen i løpet av kvalifiseringsfasen.

### 7.1.3. Evaluering av scene 6, *Gouvža oadđda*, 1. forestilling

Hensikten med denne scenen var å skape et gjenskinn av hva det vil si å være barn i krig og på flukt. Jeg hadde et ønske om at scenens studium skulle vise noe av den meningsløse lidelsen som barn påføres i krig og under flukt.

Noe av dette tror jeg at jeg lyktes i å formidle slik scenen framstod under premieren. Men i tillegg ble det servert svært mye og nøyaktig informasjon om Agnethes families opplevelser som gjenværende flyktninger i Finnmark, samt Agnethes egne opplevelser knyttet til ferden med båt over havet. Agnethe var 22 år da evakueringen fant sted. Dette ligger altså ikke innenfor scenens planlagte studium.

Siden scenen nå formidler veldig mye og mange detaljer, overlater den nesten ingen ting til fantasien. Det blinde feltet hviskes dermed ut og nysgjerrigheten får ikke spillerom. Det at barn dør er i seg selv et så sterkt budskap, spesielt siden dette bildet presenterer virkelige barn som er døde, at dette likevel vil kunne oppleves som et *punctum* for noen.

Dette siste opplever jeg som en svært interessant observasjon. Selv om scenen ikke overlater

noe til det blinde feltet og dermed blir like nakent som et pornografisk bilde, kan det likevel appellere til publikums resepsjonsrom fordi scenens innhold er så sterkt.

Jeg opplevde noe tilsvarende da jeg satt og så på den kjente TV-serien ”*Game of Thrones*” her forleden.<sup>13</sup> I denne episoden ble en mor og hennes nyfødte sønn kastet til hundene, og bare minimalt ble overlatt til fantasien<sup>14</sup>. Som mor til fire barn treffer dette meg likevel med voldsom styrke og gjør det hele nesten umulig å leve med. Det blinde feltet blir liggende i min evne til å forestille meg smerten og angsten denne moren opplever først og fremst i forhold til sitt nyfødte barn. Dette kan indikere at punctum og det blinde feltet er lettere å oppnå når budskapet treffer oss veldig sterkt på svært sensitive punkter.

Selv om det at barna dør kan utgjøre et sensitivt punkt i denne scenen, opplever jeg at scenen sier for mye og avslører for mange detaljer.

Fordi utfordringen er større når budskapet er subtilt, vil kravene til kunstnerisk kvalitet øke når de såre punktene ikke er svært sensitive og det blinde feltet ikke er like opplagt. Et mindre sjokkartet narrativ vil altså kreve større kunstnerisk ferdighet for å lykkes med det blinde feltet og dets punctum.

Denne evalueringen viser at jeg i noen grad har klart å skape et gjenskinn av barns opplevelse av krig og flukt. Samtidig utbroderer jeg fortellingen for mye og presenterer for mange detaljer. Kanskje vil det være vel så smertefullt å ikke få servert barnas død, men bare vite at den vil inntreffe eller allerede har inntruffet for lenge siden. Slik Barthes i utgangspunktet definerte punctum, som den levende beskrivelsen av en som allerede er død.

Det gjenstår enda en del arbeid med denne scenen i kvalifiseringsfasen, før den tilbyr tilskueren en opplevelse av flukt.

---

<sup>13</sup> *Game of Thrones* er basert på bokserien ved samme navn, skrevet av forfatter George R.R. Martin. Bind 1 utkom i 1996.

<sup>14</sup> Sesong 6, episode 2.

#### 7.1.4. Evaluering av forestillingens helhet, Pictures, 1. forestilling

Selv om ikke hele forestillingen kan betraktes som et bilde, har jeg tro på at de samme spørsmålene som jeg stilte til hver enkelt scene kan være nyttige i det videre arbeidet med forestillingens helhet.

Jeg opplever forestillingen som et skinn av evakueringa i 1944, i noen grad sett gjennom min mormors øyne, og i noen grad slik jeg har lært at den foregikk. Jeg opplever også at ønsket studium, slik jeg hadde definert det i innspurten til premieren, i stor grad står i forhold til det reelle studium, i hvert fall i deler av forestillingen.

Videre hadde jeg forsøkt å løse utfordringen med at alt opplevdes som rotete og uklart ved å skjerpe inn narrativ og høyne fortellingen. Dette gjorde jeg ved å tilføre mer detaljer i form av kostymer og tekst. Min opplevelse av denne endringen sett i etterpåkløkskapens lys, er at dette tok bort noe av det blinde feltet og dermed begrenset resepsjonsrommet. Forestillingen hadde nok fortsatt et resepsjonsrom og mulighet for å finne punctum noen steder, men jeg tror mange av scenene, gjennom tekst og kostymer avslører mer enn de hadde trengt og dermed begrenset tilskuerens resepsjonsrom heller enn å spille opp mot det.

For å få et litt håndfast materiale å bruke som utgangspunkt for videre arbeid, bestemte jeg meg for å intervju noen av tilskuerne for å se hvordan de opplevde Pictures.

#### 7.2. Intervjuer og analyse av disse

Fire intervjuer ble gjennomført i etterkant av premieren. I boken *Kvalitativ Analyse* blir det anbefalt å gjennomføre et minimum antall intervjuer (3-5) ved mindre forskningsstudier (Postholm, 2010, s.43). Teoretisk beskrivelse av intervjuene og analysemetode er beskrevet i et eget avsnitt under teorikapitlet: Intervjuer.

Under følger et sammendrag med analyse av det som kom fram under intervjuene:

Det første som slår meg når jeg leser intervjuene, er at det er mange motsigelser og mange ulike oppfatninger. For eksempel når det gjelder kostymer, som jeg ikke har spurt direkte om. Her er det en som trekker fram nettopp kostymene som det som virkelig løftet forestillingen. En annen beskriver at kostymene var det som trakk forestillingen ned. Dette indikerer at det kan være vanskelig å trekke enhetlige slutninger basert på intervjuene.

Det kommer fram av intervjuene at publikum har oppfattet fortellingens narrativ med tanke på krig, flukt, samenes historie og den personlige opplevelsen til min mormor. Noen har også

oppfattet at denne historien er farget av meg. Dette kan tyde på at fortellingens studium kom fram i det totale bildet under premieren.

Selv om alle sier at det meste er forståelig når jeg spør dem generelt, kan de ofte referere til bilder de ikke har forstått, spesielt når jeg spør spesifikt om scener de ikke trekker fram selv. I noen grad opplever jeg at intervjuobjektene opplever det å ikke forstå som frustrerende, men de kan også i visse tilfeller si at de likte en scene som de ikke forsto. Eller at de følte at bildet satte en stemning og at dette var nok for dem.

På spørsmålet om intervjuobjektet identifiserte seg med fortellingen eller karakterene på noe tidspunkt, er det kun to av de fire som innrømmer en konkret form for identifisering. Likevel oppfatter jeg at alle fire identifiserer seg med det som skjer på et eller annet tidspunkt. Enten kulturelt, eller i relasjon til handlingen.

For eksempel er det en mor som synes det er fryktelig med barna som dør. Hun beskriver at hun har med seg sin sønn på fem år på forestillingen og at hun er redd for at dette skal bli for sterkt for ham. Dette tyder på at hun identifiserer seg med handlingen som mor, samtidig som hun distanserer seg fra handlingen i bekymring for sitt eget barns frykt. I møtet med barn som dør identifiserer hun seg med det å miste et barn. Mitt slutning blir da at det er det vi identifiserer oss med følelsesmessig som gjør sterkest inntrykk på oss. Som hos intervjuobjekt 3, når han beskriver at han gjenkjenner kulturen i sangen i mormorscenen, og at dette gjør sterkt inntrykk på ham. Da er det denne gjenkjennelsen som skaper inntrykket. Gjenkjennelse er slik jeg ser det en form for identifisering. En slik gjenkjennelse møter også intervjuobjekt 2 i det hun legger blomsten ved barna. Hun gjenkjenner altså dette som å legge blomster på en grav. ”det har man gjort før”.

Det blir videre interessant å se om det er noen sammenheng mellom gjenkjennelse og de scenene som har gjort sterkest inntrykk på tilskuerne.

To intervjuobjekt trekker frem englescenen som en scene som gjorde sterkt inntrykk. Englene blir beskrevet som ”kule” og ”herlig frekke”, ”befriende”, ”brøt litt med det seriøse” ”men ikke følelsesmessig gripende”. Det ser altså ut til at dette inntrykket først og fremst betyr at scenen har god underholdningsverdi, men at den ikke lykkes med å formidle et budskap eller skape gjenkjennelse.

Intervjuobjekt 2 beskriver koffertscenen som den som gjør størst inntrykk på henne. Hun sier at den ”(...) traff meg mest. De rev kofferten ut av hendene hennes, hun var så nesten på

gråten.” Igjen tolker jeg at dette handler om gjenkjennelse. Hun kjenner igjen følelsen av å bli fratatt kontrollen (de rev kofferten ut av hendene hennes). Og hun gjenkjenner det å være krenket. (De rev kofferten ut av hendene hennes, derfor gråter hun).

Intervjuobjekt 3 bet seg merke i samme scene, men oppfattet det som en humoristisk scene. Han ser altså underholdningsverdien i den, men gjenkjenner seg ikke.

Jeg forsøkte i noen grad å trekke publikum inn i handlingen i henhold til det performative tankesettet. På spørsmål om de opplevde at de hadde en rolle svarte tre av fire at de opplevde at de hadde en rolle da de la ned blomstene ved barna. To opplevde at de hadde en rolle da de fikk sukkertøyet, og en da han fikk en brosjyre i englescenen. Dette illustrerer tydelig at det kreves fysisk handling fra publikums side hvis de skal føle at de har en rolle i stykket.

Intervjuobjekt 3 følte ikke at han hadde noen rolle over hodet. Dette er interessant da han også er den eneste fagperson som er intervjuet. Kan dette bero på at han har mer erfaring i å bli involvert i spill, og at dette var en svært liten grad av involvering?

Det stedsspesifikke elementet trenger tydelig ikke gjennom til publikum. De legger ikke merke til kunsten i rommene, og ser derfor heller ingen sammenhenger mellom kunsten og handlingen/bildet i rommet. Den eneste som la merke til et bilde er intervjuobjekt 4 som sier hun la merke til et grusomt bilde i starten, da alle aktørene så på det. Det at alle aktører ser på et bilde er ikke en del av den planlagte regien noen steder i forestillingen. Slutningen må derfor være at man som publikummer ikke legger merke til kunsten.

Dette behøver ikke å være negativt eller bety at kunsten i rommene ikke har betydning. Det kan også bety at scenen passer godt inn i de rommene de spilles ut i, og at kunsten derfor blir en del av bakteppet. Noen presise slutninger er det ikke mulig å trekke ut av disse uttalelsene.

To av intervjuobjektene synes selve vandringen gjennom rommene er det mest fascinerende elementet ved forestillingen. De trekker det fram spesielt da det ikke er et direkte spørsmål i intervjuet. Et tredje intervjuobjekt syntes det var ”mye gåing” og ”vanskelig å se” (Se vedlegg 1: Intervju 2), men er usikker på om dette er positivt eller negativt. Hun liker at det er uforutsigbart. Hun følte også at hun av og til stod i veien og var usikker på plassering. Intervjuobjekt 3 syntes derimot at plasseringen var svært tydelig angitt av guiden. Igjen er det den fagkyndige som ikke merker seg spesielt ved vandringen gjennom museet. Det er igjen mulig å anta at dette skyldes en bredere erfaring med hva teater kan innebære.

## 8. Hva jeg har kommet fram til

I følgende kapittel vil jeg innlede med å beskrive fordeler og ulemper ved å sette opp teater i et kunstmuseum. Videre vil jeg plassere Pictures dramaturgisk og redegjøre for plassering i felt. For å kunne svare på min innledende problemformulering har jeg dedikert et eget avsnitt til å beskrive hva jeg mener med sensoriske bilder. Deretter følger en konklusjon der jeg forsøker å besvare spørsmålet om hvordan man kan gjenskape en erfaring i tilskuerens resepsjonsrom gjennom sensoriske bilder. Kapittelet avsluttes med en oppsummering over arbeidet som helhet.

### 8.1. Om å lage teater i et museum

Da jeg først fikk gjennomslag for å lage forestillingen i et museum var jeg utrolig fornøyd med dette. Det forrige kunstneriske utviklingsarbeidet jeg laget i skolesammenheng, foregikk utendørs. Jeg liker å jobbe med naturen og elementene, og terrenget som byr på muligheter og utfordringer. Jeg synes det er spennende å jobbe med stedsspesifikke elementer, å bruke de muligheter og kvaliteter som rommet gir.

Museet har mange elementer av tilsvarende betydning for en forestilling. Det har store rom med høyt under taket og mye klang. Lyden bærer godt mellom rommene, og siktlinjene mellom de ulike rommene kan tilføre forestillingen interessante elementer; For eksempel i det du ser en scene, men skimter at det skjer noe annet i et annet rom lengre borte. Noen rom dukker plutselig opp på siden og kan også fylles med overraskende elementer.

Det var min absolutte intensjon å benytte kunsten i rommene både som inspirasjon og som aktive frembringere, samt tidvis også som scenografi i forestillingen.

Dette har jeg delvis klart å gjennomføre. *Kvalsund brenner* spilles i rommet med bilder av bybrannen i Kristiansand. Mormorscenen foregår et rom med bilder fra 50-tallet i store gullrammer. En innredning som passer godt til en dame på 90 år. De tyske soldatene holder til i et grønt rom med bilder fra Setesdal, eller bilder av kunstnere fra Setesdal. Man legger ikke nødvendigvis merke til bildene i sammenheng med forestillingen, men jeg tror de danner et godt bakteppe for det som skjer.

Englene danser i et stort hvitt rom med pilarer med kunst. På bakveggen henger en billedvev av Kjell m. Gulbrandsen med tittel *Soweto*. Bildet viser et ungdomsopprør. Først hadde jeg tenkt å ha englene i rommet der det henger en billedvev som viser himmelen. Men mine



engler er ikke engler fra himmelen, de har derimot murt seg inne bak piggråd og politisperringer og forsøker å holde ute inntrengere fra alle kanter. Jeg synes bildet av demonstrasjonen i Soweto passer godt inn i denne sammenhengen. Dette forutsetter riktignok at jeg klarer å formidle budskapet som tenkt. I rommet med bildet av himmelen har jeg i stedet plassert scenen med barna som dør. I denne sammenhengen føler jeg at himmel-bildet illustrerer en slags renhet. Cellisten spiller i et blått rom. Her har jeg ikke lagt merke til bildene på veggen, det er heller selve rommet som skaper den rette stemningen.

Selv om museet har mye å tilføre så setter det også en god del begrensninger. Den viktigste begrensningen jeg har følt på har vært forbudet mot å dempe belysning. Dette begrenser bruk av lys og projisering av film, noe som jeg ellers ville betraktet som essensielle virkemidler i en visuell dramaturgi. Hvis man ser på andre kunstnere som opererer innenfor det visuelle feltet, som Robert Wilson og Hotel Proforma, så er lys og film helt essensielt i deres uttrykk. På tross av at ikke lyset kan dempes, kommer jeg til å prøve å ta i bruk disse virkemidlene i litt større grad i neste forestilling.

En annen begrensning museet gir, er museets habitus. De fleste som har erfaring med museer beveger seg lydløst og forsiktig gjennom rommene, og blir derfor vanskeligere å inkludere som medvirkende i forestillingen. Det at alle utøvere må være så forsiktige kan også være en begrensning. Barna må for eksempel være svært forsiktige når de leker. Jeg har opplevd en del ganger at både utøvere og publikum glemmer at de er på et museum og lener seg mot kunsten, dette har ikke blitt godt mottatt av museets kuratorer og omvisere.

En fordel ved å være på museet er at det er en etablert kunstinstitusjon. Det avgir en viss respekt, og også en viss forventning til det man presenterer, samtidig som det hjelper til å trekke et kunstinteressert publikum.

Selv om forestillingen ikke har sprunget ut av stedets kvaliteter, så forsøker jeg å spille på lag med stedet. Dette gjør at *Pictures* befinner seg et sted i grenselandet mot stedsspesifikk kunst.

## 8.2. Overordnet dramaturgi og plassering i felt

Å utfordre teatrets tradisjonelle form og rammer er på ingen måte nytt. Blanding av kunstformer og et performativt tankesett mot relasjonell kunst, føyer seg alle inn under den postmoderne kunsten. Den visuelle dramaturgien har allerede i flere tiår vært godt etablert innenfor det postmoderne teateret under store, kjente navn som før nevnte Robert Wilson, men også Robert Lepage, Hotel Proforma og Verdensteatret. Jeg anser det å føye seg inn

under en trend i tiden som noe positivt, da det er naturlig å ta del i sin samtid. Kanskje er det nettopp dette som aktualiserer det arbeidet jeg har gjort i et større perspektiv?

Robert Wilson er kjent for sine storslagne verk, gjerne i samarbeid med operasangere, komponister eller andre musikere, der lys og projeksjoner spiller en vesentlig rolle. Visuell dramaturgi har også noen fellestrekk med likestilt og simultan dramaturgi. I boken *Dramaturgi* av Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen (2005) beskrives den likestilte dramaturgien som en form der alle elementer spiller like stor rolle. Lys, lyd, skuespillere og for eksempel film eller scenografi er alle like viktige elementer i verket som helhet. Derfor er dramaturgien i *Pictures* like mye likestilt som den er visuell.

I alle forestillinger jeg har jobbet med de siste årene har jeg sett fordelene av å visualisere ideene jeg har gjennom skisser. Når jeg senere leter etter et forløp er disse skissene et uvurderlig dramaturgisk verktøy, som viser meg hva jeg har og hva jeg har tenkt. Videre gir jeg hver skisse navn etter formål med bildet/scenen eller tematikk. Når scener fjernes legges skissen bort, og når scener kommer til, lager jeg nye. Ofte henger jeg de opp slik at jeg får visualisert forestillingens forløp eller innhold. Deretter kan jeg bruke tid på å se etter sammenhenger eller rekkefølger, eller om det er noe som mangler eller bør fjernes.

### 8.3. Hva er et sensorisk bilde?

Vi er alle vant med hvordan syn- og hørsel-sansen brukes i en teaterforestilling. Luktesansen blir ikke like ofte bevisst påvirket i teatersammenheng, heller ikke smakssansen eller berøringssansen. Det var mitt ønske med denne forestillingen og utfordre det sensoriske elementet, og se om det var mulig å skape sensoriske bilder, for å finne ut hvordan andre sanser kan bidra til å formidle budskapet

For å representere kulturarven som hovedpersonen Agnethe (min mormor) bærer med seg, har jeg valgt å benytte en koffert med tørrfisk. Fisk generelt og tørrfisk spesielt, var en vesentlig del av den sjøsamiske kulturen som mormor kommer fra. Jeg tenkte aldri på det som liten, da jeg så mormor og morfar i en liten båt på fjorden hver morgen da jeg våknet, at dette var en del av mormors sjøsamiske kultur som hun bar med seg. Det streifet meg aldri at mormors enorme kompetanse på å tilberede fisk på alle mulige måter, var noe hun hadde med seg fra barndommen av. Men helt fra hun var sju år, etter at hennes far døde, var mormor alene eller med den to år yngre lillebroren på sjøen og fisket for å bistå med mat til seg og søsknene. Tørrfisk var den beste måten å lagre denne fisken på gjennom vinteren.

Når Agnethe bærer rundt på kofferten gjennom de ulike bildene, så bærer hun altså denne kulturarven med seg fysisk. Jeg tror at kofferten skaper et resepsjonsrom, og at den sterke lukten av tørrfisk påvirker resepsjonsrommet i stor grad og gir publikum en virkelig opplevelse av hva sjøsamisk kultur kan være, selv om de ikke nødvendigvis tolker det direkte ut ifra scenene som spilles.

I mormor-scenen ble det servert polkagriser. Så lenge jeg kan huske har det å komme på besøk til mormor alltid betydd boller, kaker, hjemmelagde kjøttkaker og fiskekaker, kjeks og godteri. I mormors matskap finnes det alltid noe godt til de som kommer på besøk.

For å illustrere denne opplevelsen av alltid å få noe godt hos mormor har jeg valgt å servere drops i hennes scene. Som andre eldre mennesker foretrekker mormor mat som var populær da hennes generasjon var yngre. Dette gjør at det ofte serveres polkagriser, kamferdrops, dronningen av Danmark og slikt, som nesten ikke selges i butikkene lengre. Jeg forsøker med disse dropsene å skape et blindt felt, et resepsjonsrom der publikum kan forestille seg sin egen mormor, eller forhåpentligvis noe som gir dem assosiasjoner til gode minner og omsorg. For å høyne dette budskapet har jeg fylt scenen med en gammel gyngestol og håndarbeid. Håndarbeidet er en essensiell side ved min mormor, og som jeg også tror kan knyttes til mange i besteforeldregenerasjonen til voksne i dag.

På premieren valgte jeg å la barna dele ut blomster i foajeen før publikum gikk inn. Dette var i et lite forsøk på å involvere publikum i handlingen. De blir på et senere tidspunkt oppfordret til å legge fra seg blomsten i barnas ”minnestund”. Men denne oppfordringen var det mange som ikke forstod. I neste forestilling ønsker jeg å involvere publikum i litt større grad, slik at de opplever at de har en eller flere roller i spillet. Målet er å påvirke publikums resepsjonsrom gjennom deltakelse. I aktiv deltakelse er også berøringssansen aktiv.

En konkret endring jeg ser for meg med tanke på dette, er den første scenen nede i foajeen. I første forestilling så var dette knapt nok en scene, da guiden som seg selv, introduserte verket. I neste forestilling ønsker jeg at publikum, i første scene, skal bli satt direkte inn i en kontekst som minner om da finnmarkingene ble fordrevet fra hjemmene sine. Dette for at de skal ”føle på kroppen” hvordan det var å oppleve dette. Jeg tror at denne opplevelsen vil være nok til å skape et blindt felt med rom for å forestille seg den virkelige hendelsen. Det vil også bringe verket nærmere et performativt tankesett. I mine øyne utelukker ikke det muligheten for at resepsjonsrommet dannes. Det er bare en annen måte å appellere til resepsjonsrommet på.

## 8.4. Konklusjon

Jeg ønsker med *Pictures* å formidle opplevelsen av å bli drevet på flukt. Midlet for å gjenskape opplevelsen er sensoriske bilder, og målet er at erfaringen skal gjenskapes i tilskuerens resepsjonsrom.

Langer har fortalt oss at kjernen i en opplevelse kan gjenskapes som et skinn av den virkelige erfaringen. Dewey sier at erfaringen må ha en begynnelse og en slutt for å bli fullendt, og ikke minst at tilskueren selv må skape denne erfaringen gjennom å sanse. Lessing har fortalt oss at for at resepsjonsrommet skal aktiviseres må ikke formidlingen være overtydelig, men overlate noe til fantasien. Gjennom sin teori om det blinde feltet sier Barthes noe om hvordan fantasien, eller resepsjonsrommet påvirkes.

Når Barthes beskriver det blinde feltet tar han utgangspunkt i et fotografi av en mann . Man kan se et uhøytidelig, smilende ansikt, en naken arm og underarm mot brystkassen, men ikke noe mer. Det blir i dette tilfellet naturlig for betrakteren å tenke seg resten av kroppen, det man ikke kan se i bildet men som er antydning at finnes. (Barthes, 2008, s.431)

For å etablere et blindt felt må man altså antyde at det finnes et eller annet utenfor bildet som betrakteren ikke kan se. I et sensorisk bilde kan dette blinde feltet like gjerne antydes i form av tekst, kostyme, scenografi, handling eller noe annet.

Barthes hevder at punctum finnes i det blinde feltet. Punctum er stikkende punkter som treffer betrakteren. Man kan sammenligne det med Aristoteles katharsis, Hvis man klarer å treffe tilskueren med et punctum gjennom en gjenskapt erfaring vil kunstneren ha lyktes med sin formidling.

Utfordringen er at ulike mennesker gjerne har ulike punctum. For eksempel opplevde en av intervjuobjektene et punctum i sangen i mormorscenen. Vedkommende sier selv at det var gjenkjennelsen av kulturen i sangen som beveget ham. I utformingen av bildet var hensikten at det blinde feltet skulle være mennesket som hørte til i den tomme gyngestolen, som laget håndarbeidet i kurven, som serverte godteriet og sang over lydanlegget. I dette blinde feltet har altså dette intervjuobjektet gjennom gjenkjennelse av sangen og sitt eget resepsjonsrom skapt en kultur, og i denne kulturen finner han sitt punctum.

Kritikken vil, når punctum er en så individuell opplevelse, ligge i utfordringen med å nå fram til flere mennesker samtidig. I henhold til den Nord-Amerikanske fenomenologien og Alfred

Schutz vil det på ingen måte være mulig å påvirke flere tilskueres resepsjonsrom i samme retning.

Et vesenstrekk som ser ut til å komme til syne hver gang det oppstår et punctum for noen er gjenkjennelsen. Sangen som spilles av over høytaleranlegget i mormorscenen er en salme som synges av en eldre og en yngre kvinne (meg og min mormor). Man kan tenke seg at liknende assosiasjoner som det nevnte intervjuobjektet hadde, vil oftere kunne oppstå hos mennesker som opptrer i miljøer hvor salmesang er vanlig. Da blir gjenkjennelsesbegrepet svært relevant. Gjenkjennelse er dermed et begrep som vil bli med meg videre.

Kontrast er også et ord som går igjen. Wilson nevner det, og Dewey nevner det. Jeg har selv brukt det en rekke ganger. Også dette er et begrep som det ville vært interessant å utforske videre.

### 8.5. Oppsummering

Jeg startet dette kunstneriske utviklingsarbeidet med en idé om å utforske det sceniske bildet som uttrykksform, med bakgrunn i en fascinasjon for Pina Bausch sine koreografier. Denne utforskningen har jeg ansett som et ledd i min egen utviklingsprosess som kunstner. Jeg har latt meg inspirere av grounded theory som tilnærming til forskningsspørsmålet. Med utgangspunkt i bildet fant jeg fram til nye spørsmål, som hvordan det å inkludere flere sanser enn syn og hørsel vil påvirke bildet, og hvordan man kan få bildet til å vokse videre i mottakerens resepsjonsrom. På denne måten har prosessen, ved hjelp av grounded theory og den kontinuerlige analysen, ledet meg fra det opprinnelige spørsmålet og videre til nye spørsmål, ny inspirasjon, nye begreper og nye svar.

Som grunnleggende filosofi for den forskning jeg har gjort og selve begrepet resepsjonsrom, ligger den transcendentalfilosofiske fenomenologien til Husserl og teorien om de fellesmenneskelige trekkene. Ikke minst er det fenomenologien som ligger til grunn for at min subjektive oppfatning av et emne anerkjennes som allmenngyldig kunnskap.

På et tidspunkt i denne prosessen ble resepsjonsestetikk et vesentlig element i min utforskning. Selv om betrakterens rolle har vært nevnt helt siden Aristoteles tid, ble betrakterens/leserens rolle i kunsten, i stadig større grad diskutert blant filosofer, teaterfolk og mennesker innenfor litteraturvitenskapen i løpet av 1900-tallet. I denne redegjørelsen av feltet har jeg forsøkt å trekke sammen tråder og erfaring fra alle kunstartene og finne en måte å betrakte teater på, der resepsjonsrommet står i senter for den kreative tilnærmingen.

Robert Wilson ønsker noe av det samme for sine sceniske bilder: ”Han ønsker å endre tilskuerens blikk eller persepsjon på en slik måte at indre og ytre bilder blandes sammen i tilskuerens bevissthet.” (Gladsø, m.fl, 2005, s.149) Jeg håper og tror at det arbeidet jeg har gjort kan være med på å konkretisere denne måten å appellere til tilskuerens bevissthet på, og at dette arbeidet derfor vil være interessant for flere. Ikke bare innenfor den billedlige formen som jeg har valgt, men også generelt.

Resepsjonsrommet mot den billedlige formen er likevel kjernen i min forskning. Jeg har gjennom arbeidet med forestillingen, samt gjennom den teoretiske fordypningen, utforsket det sensoriske bildet, og forsøkt å se hva det å betrakte en forestilling som bilder kan tilføre teateret som kunstform, samt hva et bilde kan være utover en rent visuell framstilling av noe. Her kommer det sensoriske elementet inn i betraktningen der også lyd, lukt, smak og berøring blir en del av den sensoriske opplevelsen.

Arbeidet med *Pictures* har vært ekstremt altomfattende og har brakt meg innom pedagogikk, musikkarrangement, noter, koreografi, organisering, instruktørrollen, omsorgsrollen, kostyme, søm, scenografi, lys, film og mye annet. Likevel har hele tiden kjernen i arbeidet vært formen - bildet. Jeg hadde uten tvil kunnet gjøre dette lettere for meg selv ved å sette opp et prosjekt i mindre skala og utforsket få bilder bilde i dypere detalj.

Jeg ser for meg at dette vil kunne være en aktuell fortsettelse på prosjektet. Med den kunnskapen jeg sitter på etter dette arbeidet ville det vært utrolig interessant å fortsette utforskningen av det sensoriske bildet som teaterform, og gjort en grundigere undersøkelse av begrepene kontrast og gjenkjennelse med tanke resepsjonsrommet og betrakterens punctum.

Selv om arbeidsmengden har vært stor, så har arbeidet med *Pictures* gitt meg rom til å virkelig eksperimentere med mange bilder, og muligheten til å formidle en historie. Det som kunne ha høynet denne forskningen enda mer, hadde vært flere faglige ressurspersoner i form av kostymemaker, sminkør og liknende, frihet til å jobbe mer med lys og film, større budsjett og mere tid. Heldigvis er dette et forskningsprosjekt som aldri tar slutt, men som jeg håper og planlegger å jobbe videre med i min framtidige karriere som kunstner og forsker.

## 9. Referanseliste:

- Aristoteles (2004). *Om Diktetekunsten*. Oslo: J.W.Cappelens Forlag.
- Aspaas, Ø. (2005). *Resepsjonestetikk og Reader-Response*. Høgskolen i Troms, avdeling for lærerutdanning.
- Bale, K., Bø-Rygg, A. (2008). *Estetisk Teori - En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Balme, Christopher B. (2008). *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: University Press.
- Barba, Eugenio. (1980). *Modsetningernes spil*. København: Eugenio Barba og h.m. Bergs Forlag ApS.
- Barthes, Roland. (1994). *I tegnets tid*. Norge: Pax Forlag.
- Barthes, Roland. (2008). Fra det lyse rommet (1980). I Bale og Bø-Rygg (Red.), *Estetisk Teori* (s.411-433). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bicât, T., Baldwin, C. (red.) (2002). *Devised and Collaborative Theatre – A Practical Guide*. Ramsbury, Marlborough, Wiltshire: Crowood Press Ltd.
- Biggs, M., Karlsson, H. (2011). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge.
- Bjørnbakk, J.M. (2008, 02.11) Krevde ti ganger så mange liv som antatt. *Nordlys*. Hentet fra: [<http://www.nordlys.no/nyheter/krevde-ti-ganger-sa-mange-liv-som-antatt/s/1-79-3893464>]
- Borgdorff, Henk. (2011). The production of knowlege in artistic research. I Biggs and Karlson (Red.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*. (s.44-63). London and New York: Routledge.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell Estetikk*. Valdres: Pax Forlag.
- Brent jords taktikk (2016, 14.04). *Wikipedia*. Hentet fra: [https://no.wikipedia.org/wiki/Brent\\_jords\\_taktikk](https://no.wikipedia.org/wiki/Brent_jords_taktikk)
- Charest, Remy. (1999). *Robert Lepage, Connecting Flights*. Montreal: Theatre Communications Group.

Collin, F., Køppe, S. (2014). *Humanistisk Vitenskapsteori*. København: Lindhardt og Ringhof Forlag A/S.

Confino, Barbara. (2013). The theatre of images – Pina Bausch and the expressionist temperament. I Royd Climenhaga (Red.), *The Pina Bausch Sourcebook*. (s.45-48). Oxon: Routledge.

Denscombe, Martyn. (2014). *The Good Research Guide*. England: Open University Press.

Dewey, John. (2008). ”Å gjøre en efarings” fra *Art as Experience* (1934). I Bale og Bø-Rygg (Red.), *Estetisk Teori* (s.196-213). Oslo: Universitetsforlaget.

Drejer, Catharina. (2015, 22.10). En ny bølge av menneskehandel kan nå Norge om vi ikke gjør noe. *Aftenposten*. Hentet fra: <http://www.aftenposten.no/meninger/En-ny-bolge-av-menneskehandel-kan-na-Norge-om-vi-ikke-gjor-noe--Catharina-Drejer-8212976.html>

Fiksjon (2016). *Wikipedia*. Hentet 05.05.2016 fra: <https://no.wikipedia.org/wiki/Fiksjon>

Frayling, Christopher. (1993). Research in art and design. *Royal College of art Research Papers*. 1993/4. (Volum 1, Number 1) s.1-9

Førde, Kristin Engh. (2007). *Fra soldat til voldtektsmann*. Hentet 28.02.2016 fra: <http://forskning.no/kjonn-og-samfunn-krig-og-fred-vold/2008/02/fra-soldat-til-voldtektsmann>

Gladsø, S., Gjervan, E., Hovik, L. & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.

Hinton, David, van Gool, Clara, (1989) *Dead dreams of monochrome men* [DVD] .UK: Arthaus Musik GmbH

Hoghe, Raimund. (2013). Into myself – a twig, a wall. An essay on Pina Bausch and her theatre (1986). I I Royd Climenhaga (Red.), *The Pina Bausch Sourcebook*. (s.62-73). Oxon: Routledge.

Hovik, Lise. (2014). *De Røde Skoene – et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste*. (Doktorgradsavhandling) Det humanistiske fakultet, NTNU, Trondheim.



Kälvemærk, Torsten. (2011). University Politics and practice-based research. I Biggs and Karlson (Red.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*. (s.3-23). London and New York: Routledge.

Kjørup, Søren. (2011). Pleading for Plurality: Artistic and other kinds of research. I Biggs and Karlson (Red.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*. (s.24-43). London and New York: Routledge.

Kobbernagel, L. (2011). *Kompositorisk Metode: I Charlotte Munksøs, Ralf Richardt Strøbechs og Barbara Wilsons optik*. København; Statens Teaterskole.

Langer, Susanne. (2008). ”Skinn” Fra Feeling and Form. A theory of art (1953) Bale og Bø-Rygg (Red.), *Eстетisk Teori En Antologi* (s.270-276). Oslo: Universitetsforlaget.

Langsted, Jørn. (2012, 09.07). Eric Bentley. *Gyldendals Teaterleksikon*. Hentet fra: [http://denstoredanske.dk/Gyldendals\\_Teaterleksikon/England%2c\\_Irland%2c\\_Australien\\_og\\_New\\_Zealand/Eric\\_Bentley](http://denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/England%2c_Irland%2c_Australien_og_New_Zealand/Eric_Bentley)

Laocoon. (2005-2007). *Store norske leksikon*. Hentet 05.06.2016 fra: <https://snl.no/Laokoon>

Lehmann, Niels. (2011, nr 16) A secret art of rehearsal? *Peripeti: tidsskrift for dramaturgiske studier*, s.147-152.

Lessing, Gotthold Ephraim. (2008). Fra Laocoon. Oder über die Grænzen der Melerei und Poesie (1766). I Bale og Bø-Rygg (Red.), *Eстетisk Teori* (s.43-55). Oslo: Universitetsforlaget.

Linsel, A., Hoffmann, R. (2010). *Pina Bausch in Dancing Dreams*. [DVD]. Germany: First Run Features.

Mauno, Hanne. (2014). Flyktninger i eget land. *Dagsavisen*. Hentet 28.02.2016 fra <http://www.dagsavisen.no/helg-nye-inntrykk/reportasjer/flyktninger-i-eget-land-1.291811>

Martinsen, Lone. (2014). *I dag er det 70 år siden skipet «Carl Arp» la til kai i Narvik. Om bord var 1850 tvangsevakuerte finnmarkinger. Hundrevis av dem syke – 25 døde*. Hentet 08.03.2016 fra: <http://www.fremover.no/lokale-nyheter/i-dag-er-det-70-ar-siden-skipet-carl-arp-la-til-kai-i-narvik-om-bord-var-1850-tvangsevakuerte-finnmarkinger-hundrevis-av-dem-syke-25-dode/s/1-55-7684647>

Mortensen, Nils. (1995). *Flyktninger i eget land*. Molde: RoNor.

- Palmer, Marion (red.). (2010) *Bare Kirka stod igjen*. Oslo: Spartacus Forlag AS
- Postholm, Maj Britt. (2010) *Kvalitativ Metode – En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ranciére, Jacques. (2008). ”Estetikken som politikk” fra *Malaise Dans L’Esthetique* (2004). I Bale og Bø-Rygg (Red.), *Estetisk Teori* (s.533-550). Oslo: Universitetsforlaget.
- Reistad, Helge (Red.). (1991) *Regikunst*. Asker: Tell forlag.
- Rienecker, L., Jørgensen, P.S. (2012). *Den Gode Oppgave*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Røed, Lars-Ludvig. (2011). *Soldater blir overgripere i krig*. Hentet 27.02.2016 fra <http://www.aftenposten.no/fakta/innsikt/Soldater-bli-overgripere-i-krig-6486171.html>
- Schneider, Katja, (u.å), *DV8*, Hefte vedlagt filmen DV8 Physical Theatre. Hinton, van Gool(1989)
- Segal, L. & Osborne, P. (1994). Gender as performance: An interview with Judith Butler. *Radical Philosophy*, 67. Hentet 10.12.2015, fra <http://radicalphilosophy.com/interview/judith-butler>
- The Art Story Modern Art Insight (2015) *Performance Art*. Hentet 21.10.2015 fra <http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm>
- The editors of Encyclopædia Britannica. (2015). Kurt Joos, German dancer and coreographer. *Encyclopædia Britannica*. Hentet 21.04.2016 fra <http://global.britannica.com/biography/Kurt-Jooss>
- The editors of Encyclopædia Britannica. (u.å). Rudolf Laban, European Dance Theorist. *Encyclopædia Britannica*. Hentet 21.04.2016 fra <http://global.britannica.com/biography/Rudolf-Laban>
- Vassenden, Eirik. (2013). *Hva er kritisk refleksjon? Et spørsmål om kunstnerisk forskning, sjanger og the exercise of making narratives about one’s own work*. Hentet 10.02.2016 fra <http://artistic-research.no/wp-content/uploads/2012/09/Vassenden-Hva-er-kristisk-refleksjon-med-intro.pdf>
- Wemmers, Wim (2009, 04.09) Pina Bausch. Hentet 05.05.2016 fra: [http://www.pina-bausch.de/en/pina\\_bausch/](http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/)

Zahavi, Dan. (2014). Fænomenologi. I Collin og Køppe (Red.), *Humanistisk Vitenskapsteori*. (s.187-222). København: Lindhardt og Ringhof Forlag A/S.

## Vedlegg 1: Intervjubesvarelseser

### Intervju 1.

1.mann 30-60

2. Relativt sjelden, mindre enn jeg skulle gjort

3.Gjennom bekjente

4. Samisk kultur og identitet, krig og flukt

5.a) Ikke, alltid, det var noen personlige tolkninger som måtte gjøres.

b) Scenen der hovedpersonen står i vinduet og danser. Rommet med de tyske soldatene, når de satt rundt bordet.

6. Englene: en annen verden, stor kontrast til den verdenen hovedpersonen lever i.

7.a) Ja, jeg slet med å sette båten i kontekst. Og scenen der jentene blir dyttet rundt.

b) lurte bare på hva det var, ble hentet inn i neste scene.

8. Nei, det var vanskelig.

9. Nei, jeg gjorde ikke det.

10.a) Ja, i dansescenen (englene) fordi jeg fikk brosjyre, og da vi fikk godteri i begynnelsen, og blomster.

b) Det er jeg usikker på.

11. a)Jeg tror at det er fordi det er bilder eller utdrag av livet til en person.

b) Ja, det var litt krigstema, også ble det sagt eksplisitt, og i scenen med vinduet. Jeg følte kanskje at det handlet like mye om identitet som om flukt.

12. Ja, litt om hvordan det kan ha vært å være same under krigen, som er et lite omtalt tema.

13. Barnene, de var barn og døde og ble båret ut. Det var sterkt.

14. Ja, jeg prøvde å legge merke til kunsten.

15. Nei. Fant ingen sammenheng.

16. Den scenen jeg skjønnte minst av var scenen når jentene ble dyttet rundt forbi. Mest fordi den gav lite mening.

17. At man blir tatt gjennom forskjellige rom i museet der man kan skimte nye ting og går forbi ting. Forsmak på det som kommer etterpå. Hvordan sekvensene var lagt opp. Man ble nysgjerrig på hva som skjedde etterpå. Cellisten satte en veldig fin stemning til stykket.

18. At stykket hadde et ganske dystert tema, og klarte å sette veldig mye stemning, og at det var like viktig som å fortelle selve historien. Mannskoret var bra på slutten når de sang.

## Intervju 2

1. Kvinne, 18-30.
2. Lite, men kanskje mer enn gjennomsnittlig, siden jeg er opptatt av kunst.
3. Har sett noe av det du har gjort før, spennende å se mer, pga deg.
4. Historien til bestemora di som er samisk. Ble drevet vekk fra hjemmet sitt. Opplevde også at det var spor av deg som fortalte historien, sukkertøyet noe du har minne fra? Historie om henne, fra deg.
5. A) Både og. Noen steder veldig klart, noen steder uklart.  
B) Generelt – englen gav det sterkeste inntrykket: musikk, dans, kontrast. Slet med å se fordi det var trangt. Englene var kule men ikke følelsesmessig gripende.  
Følelsesmessig var scenen med kofferten den som traff meg mest. De rev kofferten ut av hendene hennes. Hun var så nesten på gråten. Pinnekjøttet (tørrfisken) stinka. Sanselig ting – lukt – traff meg.
6. Scenen med barna: Opplevde denne scenen på siden av resten av handlingen. Scenen var rørende, men forstod ikke sammenhengen med resten. Fin i seg selv, utenom historien.
7. A) Ja. Rommet med englene. De sa at alle kunne komme inn, men hun fikk ikke komme inn. Samme som kasta ut pinnekjøttet hjalp henne og rydde – han ble med henne, da fikk hun komme inn.  
B) Vet ikke. Ble ikke provosert. Historien manglet noe. Var det en glipp?
8. Nei. Eneste viktige karakteren var henne (Agnethe). Hun spilte bra. Henne du søkte med bikket etter. Fikk ikke noe forhold til de andre. De var fragmentarisk.
9. Nei. Eneste – legge blomster ved barna. Det har man gjort før.
10. A) Både ja og nei. Blomstene på barna – en fin ting. Sukkertøyet – men ikke en rolle, heller en smak av minner? Jeg følte at jeg står i veien. Redd for å stå foran englene på slutten. Foran scenen, usikker på plasseringa. Bevege oss å følge henne.  
B) -----
11. A) Ikke noe forhold til Pictures.  
B) Ja, det synes jeg. Det fr du hele tida hint om.
12. Ja. Jeg er tysk og har vokst om med en litt annen fortelling i fra krigen. Det var sterkt å høre den fæle historien. Innsikt om samisk folk og hva tyskerne gjorde i Nord-Norge.
13. Det øyeblikket da hun mistet kofferten. De river ut innholde, tar fra henne alt. Traff meg på et indre plan.
14. La merke til at det var kunst der. Men la ikke merke til kunsten når jeg var der. Det blir litt mye å se på. Mer følelsen av at det er på et kunstinstitutt. Bakgrunns-støy. Kunsten var jo dere menneskene.
15. Nei. Det kan godt hende det var det. Men det ble for mye å reflektere over. Kanskje der englene stod. Lurte på om pilarene var en del av kunsten som stod der eller om det var noe dere hadde satt opp.

16. Litt trangt. Vanskelig å se. Noen ganger stod jeg i inngangen og fikk bare et lite glimt av det som skjedde. Mye gåing og plassering. Det hadde kanskje sunket mer inn om jeg hadde stått der lenger. Mye bevegelse, fram og tilbake. Det glapp litt i sammenheng noen ganger. Mange elementer og kunsten rundt der. Helheten ble fragmentarisk. Vet ikke helt om det er en styrke eller en svakhet. Scenene fine og sterke med musikk og mange elementer, men det ble kanskje for mye?
17. Mye dans. Bevegelse. Smell noen ganger. Dritkult med danserne. Det brøt med det andre. Gav litt liv og kontrast. Mange små ting som var fint. Musikken, sang, trommene, bevegelse. At det var annerledes. Har ikke sett det før. Teater der noen står på en scene og framfører dialog kan ofte være kjedelig. Dette var uforutsigbart. Men det bikket kanskje over til for mye. Dansen til englene – wow, det var kult. Kofferten – følelsesmessig, traff meg på indre plan.
18. De samiske kostymene gav en rød tråd i det hele. Klær har mye å si; sier mye om grupper. Liker samiske klær – de er i slekt eller tilhører samme gruppe.

Gjennomført.

Han som spilte trommer kunne hatt samiske klær – det hadde vært kult.

Englene – likte kostymene, likte at de hadde like solbriller – småting som gjør det bra. Gjentakelser i klær løfter det hele.

### Intervju 3:

1. Mann, 30-60, fagperson.
2. Ikke så veldig ofte. Ser studentarbeider. I Berlin en gang i året. Et stykke i tillegg en gang i året. Trækker ikke ned Kilden. Sjeldnere enn en gang i måneden, oftere enn to ganger i året.
3. Du inviterte til studentvisning. Jeg liker å følge med på det studentene gjør.
4. Min forutforståelse kommer inn. Flukten fra Finnmark, flukt generelt. Min opplevelse, kanskje ikke fritatt for forhåndskunnskap. Opplevelser, småhistorier, motiver fra flukt, oppbrudd.
5. A) Må tenke... Noen ganger, ja. Andre ganger kanskje ikke så tydelig. Jo, i de fleste tilfeller hadde jeg en nokså tydelig forestilling av handlingen rommene.  
b) Den med Kofferten. Humor. Den siste hvor cellisten spilte og barna ble lagt. Englene som danset. Soldatene som sang og svingte på damene. Åpningsrommet/scenen. Den innspilte biten med du (Stina) som sang med din bestemor. Akkurat det var noe av det jeg likte best. Vindu inn i noe. Direkte ubearbeidet materiale. Enkelt og direkte. Talte direkte følelsesmessig til meg.
6. Scenen med vinduet: Er litt vag for meg. Husker at det var noe, rommet med bildene fra bybrannen. Mulig jeg visste om det på forhånd. Husker ikke helt hva de snakket om. Det kan være tilfeldig.

7. A) Nei.  
B) ---
8. Ja, det var et tidspunkt når han snakker om de unge soldatene som ble yngre og yngre. Det satte seg veldig. Jeg har en sønn som er 15. Identifiserte meg med dette som far.
9. Sangen. Salmen med bestemoren. Gjennkjennelighetsting. Kulturen: from og inderlig.
10. Egentlig ikke. Ikke rolle i forløpet. Vi var aktive, men som betraktere på tilviste plasser. Tydelig tilviste plasser. Guiden nøyaktig. Tradisjonell publikummer som betraktet.
11. A) To dimensjoner. Tablåer, de forskjellige bildene vi blir tatt igjennom. Det visste jeg ikke på forhånd at det ville være sånn. Forskjellige tablåer. Det andre er bildene på veggen. Opplever at de ikke har sentral rolle i forhold til stykket. Mer at de sceniske bildene har gitt navnet til stykket.  
B) Tenker...En liten ting som jeg ikke helt fikk med meg, men som jeg assosierte, når vi hadde gått forbi englene. Soldatene var blitt i svarte T-skjorter. Da fikk jeg en anelse av et eller annet. Kontrollerte oss på en måte. Mer enn når de var i uniform.
12. Noen faktating. Alderen på soldatene for eksempel Kunnskap. Vanskelig å svare på.
13. Har nevnt det. Sangen. Fortellingen om de unge soldatene.
14. Til en viss grad. Bildene som hang på vgggen festet jeg meg ikke så mye med. Bybrannen visste jeg om på forhånd. Keramiske skulpturer – redd for å velte de. La jo merke til de, men ikke aktivt. Husker at i det siste rommet så var det gullrammer og litt tradisjonelt. Landskap el noe. Ellers var det skulpturer og keramikk-ting. Ikke tydelig minne.
15. Ikke opplevelse av det. Betyr ikke at det ikke var det. Annet enn at rommene i seg selv gir en viss stemning. De er jo plassert i et rom som gir de en helhet. Det var ikke en viktig del av min opplevelse.
16. Kostymene. Fordi Jeg opplevde at kostymene dro det inn i noe illustrerende. Amatørteaterproduksjon. Opplevde at det sklei litt den veien. Soldatene. Mer militant over gutta når de gikk i svart T-skjorte. Kostymene i minus-retning.  
Maskene til barna litt i samme kategori. Illustrasjon mer enn en opplevelse. De tulipanene var jeg litt usikker i forhold til. Skjønte at de hadde med ofrene å gjøre. Var ikke at jeg ikke likte det, bare usikker på hva vi skulle gjøre. Uklar opplevelse. Bare utydelig for meg.

17. Opptaket av sangen helt i starten. Englene var herlig frekke, selv om de på et vis ikke passet helt inn. Befriende. Brøyt litt med det andre seriøse. Likte følelsen av å se noe noen har lyst til å gjøre. Likte energien i det.
18. Kostymene. Hvordan ville dette fungert på et helt annet sted. Institusjonell høytidelighet. Hvordan ville dette sett ut et helt annet sted? Hva om du flyttet det til rønna på Kristiansand teater. Diskuter med veileder!

#### **Intervju 4:**

Kvinne, 30-60.

2. Ikke veldig ofte, nei. Begrenser seg selv med barn.
  3. Litt fordi min kollega fortalte om det, hørtes ut som et spennende prosjekt siden det er i et museum. Annet rom enn teater vanligvis spilles i.
  4. Om samene ble fordrevet under krigen. Personlige og det generelle. Handlet om din bestemor. Litt om samenes skjebne under andre verdenskrig.
  - 5a. Ikke alltid at det var helt klart. Men man hadde inntrykk av en stemning. Spesielt scenen med soldatene med kvinnene, er de døde eller hva? Det gjorde ikke noe. Man satt igjen med en følelse eller ett inntrykk.
  - 5b. Scenen med barna som døde var opprørende. Hadde med min 5 år gamle sønn, han ble veldig opprørt. Gjorde sterkt inntrykk. Kjente litt på at det var for sterkt for han.
- Hvor alle fiskene detter ut av kofferten, sterk lukt. Scene jeg ikke forsto- englescenen, litt annerledes enn det andre.
6. Mormor-scenen: Skjønnte ikke det med godteriet.
  - 7a. Det var ikke alltid klart, men det gjorde ikke noe. Dyster stemning over det hele. Gav mening, selv om man ikke nødvendigvis forstod nøyaktig hva som foregikk.
  8. Nei, ikke konkret.
  9. Nei.
  - 10a)) Ja, når vi la ned blomstene. Da syntes jeg det.
  - 11a). Regner med fordi settinga, fordi i utstilling, men også at stykket var som å vandre gjennom en utstilling, i stedet for å se bilde ser man en scene.
  - 11b) Ja, det handlet om det.



12. Ja, jeg visste ikke så mye om den historien. (Stina: Var det bra at du lærte noe? Hadde det fungert uansett?). Det hadde fungert uansett, flukt er dagsaktuelt.

13. Besvart tidligere.

14. Noe, ikke fokusert på det. Det var et grusomt bilde. Første scenen hvor alle skuespillerne står vendt mot et bilde.

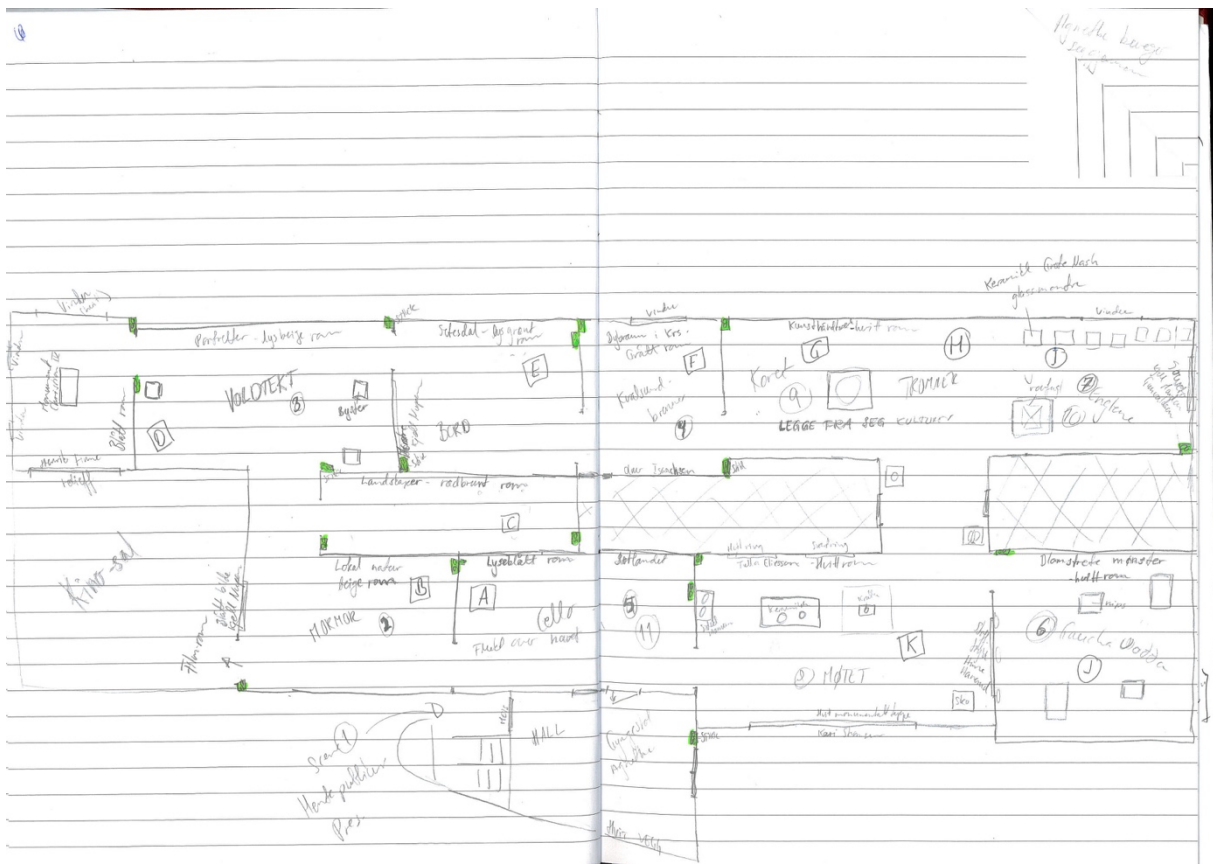
15. Det var der (ref. Pkt.14), da var det ganske tydelig.

16. Vanskelig å si. Handler ikke om å like, mer om helheten, og inntrykkene. Var ikke sånn at jeg tenkte hva er dette?

17. Vanskelig å peke ut én ting. Konseptet var veldig spennende, med vandringa gjennom stykket.

18. Nei, ikke konkret. Lurer på hvordan du jobbet med barna, om de forstod alvoret. (Hun var bekymret for om barna tok skade av å fortelle om andre barn som har dødd).

## Vedlegg 2: Kart over utstillingen



## Vedlegg 3: Logg 14.02.2016

I dag har jeg hatt første øving med barne-gruppa.

### Referat fra første øving med barna:

Først fikk foreldrene utdelt ark hvor de fikk skrive under på om de ville gi tillatelse til å ta og bruke bilder av barna. Vi fikk låne et tomt rom i tredje etage på museet som er under omrigg til ny utstilling. Jeg startet med å informere litt om prosjektet til barn og foreldre. Deretter dro foreldrene og jeg ble alene med barna.

Vi varmet opp først med gjespestrekk, deretter strekk etter tusen-lapper og heng og hvil. Alle ungene var helt med og strakk og gjespet. Videre med kokt spaghetti. Alle lekte spaghetti nå, de var ikke redde i det hele tatt for å gjøre som jeg gjorde.

Lærte dem zip-zap-boing.

Deretter satt vi oss ned og tok en kort presentasjonsrunde. Jeg begynte med å fortelle litt om meg selv. Når man tar en løs presentasjonsrunde med voksne blir de veldig opptatt av å fortelle om alt de har oppnådd i livet. Men barna gjorde nøyaktig det jeg gjorde. Jeg fortalte hva jeg het, hvor gammel jeg er, hvor mange barn jeg har, at jeg liker å drive med teater, at jeg går på skole og at jeg bor på bondegård med hest og sau og hund og katt. Samtlige av barna svarte med å fortelle hva de het, hvor gamle de er, hvor mange søsken de har, med hvem og hvor de bor, to fortalte at de likte å drive med teater og alle fortalte om de hadde husdyr eller ikke.

Lekte navn m lyd/bevegelse

Bytta navn- Øvde på å si "Jeg har gjort en feil" og gi applaus. Noen lurte på hvorfor, og jeg forklarte at det er viktig når vi driver med teater at det er lov å gjøre feil.

Zippa navn

Så gikk vi i gang med å lære bjørnen sover på samisk. Først tok vi ord for ord for å få rett uttale, deretter tok vi setning for setning, til slutt hele sangen. Når vi hadde sunget den mange ganger begynte vi å leke bjørnen sover en rekke ganger. – Veldig mange ganger. Barna var veldig tålmodige.

Tok pause hvor jeg hadde med kjeks til barna.

Sang gjennom bjørnen sover noen ganger.

Lekte bjørnen sover enda noen ganger. Barna sa de hadde fått sangen på hjernen. Jeg sa at det var fint, for da husket de den godt til neste gang. Etterpå skrøt de av at de hadde fått sangen på hjernen.

Avslutta med En lille and.

Gikk ned på do, så de som trengte fikk lov.

Avslutta med at alle fikk leke på barnas museum. Museumsguiden ville vise dem utstillingen og ha dem til å se noe i kunstverkene. Barna syntes det var kjedelig og ville heller leke og klatre i skapet.

## Vedlegg 4: Logg 01.03.2016

Brukte formiddagen hjemme på å lage lydfiler til forestillinga, klippe alle lydene riktig, sette sammen spor. Brukte iMovie og Audacity. Hentet musikk/lyder fra youtube, og brukte et av filmklippene fra mormor.

Var innom 1 klasse drama og introduserte meg selv, skal assistere som vikar i praksisperioden deres de neste ukene. Noen få timer bare.

Brukte siste halvdel av dagen på å planlegge korøving med Quantum og lage ny tekst til Monty Phyttons "Sit on my face".

Er inspirert av Frantics oppsettnng Hymns fra 2005. En forestilling som handler om at fire venner (menn) møtes og sørger over deres felles venns bortgang. Jeg hadde denne scenen (dette kapitlet i Frantics bok) vagt i minnet fra da jeg leste boka i 2013. Jeg husket at de hadde brukt tekster om biler og motorer og brukte dette for å understreke meningsløsheten i kommunikasjonen i mellom dem. Når jeg nå igjen har lest om utviklingen av denne scenen ser jeg at dette var tekster utarbeidet av en dramatiker og at de brukte mye tid på å jobbe med rytme og tempo på mange ulike måter. Hensikten var å vise hvor vanskelig menn har for å uttrykke følelser.

I min scene er hensikten at "samtaalen" skal være meningsløs og handle om noe helt annet enn det som foregår, for å understreke ondskapen i handlingen de begår, og hvor lite de bryr seg om det som skjer. Det er samholdet som teller, og det å vise at man er mann. Voldtekt er et utbredt våpen i krig. Brukt til alle tider.

Under andre verdenskrig ble voldtekt begått av tyske soldater i veldig stor grad i østen men mindre i vesten. Dette var trolig pga at tyskerne så seg selv som overlegne de østlige folkeslagene i større grad enn de vestlige. (Røed, 2011). Når det kommer til voldtekt av samer/finnmarkinger i nordområdene finnes det nesten ikke dokumentasjon på at det forekom. Kun en voldtekt er dokumentert fra Finnmark En tysk soldat gikk inn i et hus der en mor oppholdt seg med sine barn. Hun ble voldtatt framfor barna, deretter gikk soldaten ut og kastet en håndgranat inn i huset. Men denne gikk ikke av og familien overlevde.

Når jeg likevel velger å skildre en gruppevoldtekt i forestillinga mi er det fordi jeg ikke synes man kan snakke om krig uten å snakke om voldtekt. I tillegg vet jeg av erfaring fra min mormor, at mye kan ha skjedd som aldri blir snakket om. Til tross for at mormor snakket samisk de første 7 årene av livet sitt, og at hun også snakket noe finsk disse årene, men ikke norsk før hun begynte på skolen, så fortalte hun aldri at hun var samisk til oss i familien. Å være same var forbundet med skam, og slikt snakker man ikke om. Hun har nå i senere tid fortalt om en voldtekt som ble begått mot noen andre før krigen, dette er også noe som aldri har blitt fortalt eller snakket om av noen. Den eneste grunnen til at hun vet om det er at hun var der og hørte det skje. Når man vet at det er kultur og tie, og samtidig vet at tyskerne utøvde både fysisk og psykisk vold i Finnmark under beleiringa, at voldtekt var utbredt av

tyskere under 2 vk, og da spesielt i øst, og at det samiske folk ikke tilhørte den ariske rasen som tyskerne var opptatt av å bygge opp under, så har jeg vanskelig for å tro at alle kvinner slapp unna.

Uavhengig av faktagrunnlaget så har jeg tatt meg den kunstneriske frihet og skildre voldtekt slik den kan forekomme og forekommer både i hverdag og krig og mot kvinner på flukt, i alle kulturer.

Før øvinga i går kveld hadde jeg laget nye noter (3 versjon) av Pippins Song, og ny tekst til ”Sit on my face” av Monty Phyton. Vi bruker sit on my face fordi dette er en sang de kan godt fra før. Førrige øving bad jeg dem synge to lystige sanger eller drikkeviser som de kunne godt for meg. Da sang de denne og en til, og dette er den definitivt muntreste i melodien.

Med den begrensede tiden vi har til rådighet er jeg nødt til å ta utgangspunkt i ting de kan fra før. Jeg begynte med å planlegge å lage en tekst om biler slik Frantic hadde gjort. Dette gikk jeg kjapt bort i fra fordi jeg ikke syntes det passa inn på museet. Deretter bestemte jeg meg for å lage en tekst om kunst. Jeg begynte så med å lete etter tilsynelatende meningsløse eller bedrevitende tekster om kunst på nettet. Fant ingen som egnet seg. Deretter begynte jeg å lete etter titler på berømte malerier, berømte malere, kjente epoker. En stund lette jeg etter kunst under krigen og anerkjente kunstnere under Hitler-regimet.

Det jeg etter hvert endte opp på var navn på berømte bilder og billedkunstnere som hadde malt bilder av nakne kvinner og eller kvinner i en seksuell positur. Dette gir en ikke alt for direkte men heller subtil hentydning til scenens tema, som lettest oppfattes av kunstnere, men som også gir hint ut ifra bildenes navn. Noen navn er tatt med mest for rim.

Jeg merker at jeg også gjør noe annet når jeg velger at guttene skal ” snakke” om kunst framfor biler. Jeg setter det å snakke om kunst i sammenheng med å voldta. Temaet biler, er regnet som en folkelig greie, et slags fellestrekk for menn i alle samfunnslag, men sjelden satt i sammenheng med den kulturelle eliten. Biler er også ofte satt i sammenheng med sex. Med lettkledde kvinner på panseret, uskyldige fjortiser i baksetet etc.

Jeg er ikke utpreget opptatt av å sette kunst og sex/voldtekt i sammenheng. Men jeg registrerer at jeg har gjort det i dette tilfellet. Og jeg tror ikke det er usunt. Jeg vet ikke om det finnes noen statistikk på det, men jeg antar kunstnere har omtrent like stor sannsynlighet for å voldta som bilforhandlere, og essensen i scenen er at man snakker om noe uten betydning, har det gøy sammen og dyrker sine interesser, som om ingen ting annet skjer, mens man gruppevoldtar en kvinne og ødelegger et liv.

Guttene syntes dette var veldig moro. En av guttene uttrykte ”siden vi ikke kan voldta på ordentlig er det jo gøy at vi kan gjøre det på scenen”. Det gir meg noen assosiasjoner til voldtektskultur og gjør meg litt bekymret. Jeg turte først nesten ikke fortelle dem at de skulle delta i en voldtektsscene av frykt for at de skulle trekke seg fra forestillingen, men de synes altså det er bare morsomt. Jeg er usikker på om jeg skal være glad for det eller litt bekymret.

## Vedlegg 5: Logg 28.02.2016

Har hatt øving med skuespillergruppa og Nils-Martin. Vi hadde en tre-timers øving. Jeg hentet NM og trommesettet på Mølla halv ett, og dro deretter rett på museet. R hadde forsovet seg og var litt sein. Alle var litt trøtte og slitne i dag. Startet med en kort oppvarming i 3 etage mens NM satte opp trommesettet.

### Oppvarming:

- Gjespestrekk
- Isolasjonsøvelser
- Spaghetti
- Sanglek: ”Haiene”
- Zip-zap-boing

NM manglet teppe under trommesettet, vi fikk låne ett som lå på gulvet i 1 etg. H var på jobb og hjalp oss litt med småting.

Vi begynte med å øve på samme scene som sist. Nå med NM på trommer. Deretter laget vi store bevegelser basert på de forrige, som jeg hadde lyst til å ha med. Dette var det eneste nye jeg hadde planlagt denne dagen. Jeg hadde som vanlig, sosete som jeg er, klart å glemme igjen teksten på Kvalsund Brenner-scenen. Hadde med PC, så skrev den ned på nytt i to eksemplarer. (etter å ha ringt panisk til Sigbjørn for å få han til å lese den opp for meg, og deretter til både mamma og pappa til Sigbjørn fordi han ikke tok telefonen, før jeg kom på at jeg hadde teksten på macen)

Vi slet med å få de store bevegelsene på plass. Jeg ville gjerne at skuespillerne skulle hoppe og falle, men verken Ronja, Kaia eller Andreas er spesielt atletiske. Andreas er ivrig og gjør som han får beskjed om, Ronja strever når det blir mye å huske på og Kaia surmulte litt over at hun måtte falle. Hun kom til å få så vondt, og ha så mange blåmerker.

Scenen ble delt i tre faser. Den første er den rolige fasen der alle gjør det samme, den andre er tekst-fasen og den tredje er de store bevegelsene og økende tempo. Etter at vi hadde fått fase en på stell kom jeg på at jeg hadde lyst til å plassere Nina i vinduet. Jeg var litt inspirert av en scene fra DV8 sin ”Dead dreams of monochrome men”. Der er det en scene der en mann står helt stille og gaper i et slags sjokk inne en slags krok. Tempoet hans er helt annerledes enn de andres. Det var denne tempo/stil-brytningen jeg fikk lyst til å prøve ut. Nina fikk stå i vinduskarmen og prøve å dytte noe bort, noe hun ikke vil se, noe hun helst ikke vil oppleve (brannen). Hun får lov til å spille med ansiktet, helt forskjellig fra de andre som fortsatt gjør de robotaktige bevegelsene. Dette fungerte rett og slett utrolig bra! Dette var det som skulle til for å løfte denne scenen dit jeg ville ha den. Det er også veldig flott at vinduet er hvitt, lyset slipper inn men man kan ikke se gjennom det. Jeg tror det er lyst ute under begge de

kommende forestillingene, så da vil vi få den ønskede effekten av lyset. Det så nesten enda bedre ut på bildene jeg tok, for da ble motlyset så sterkt at du bare ser Nina i silhuett.

Avslutter sekvensen med at Nina bryter fiksjonen og går inn i en annen ved å stoppe opp og se rett fram over hodet på publikum. Andreas kommer opp på siden. Avgjorde sist gang at Nina og Andreas tar teksten alene da de andre to ikke helt mestrer oppgaven. Men det gjør seg at de står og gjentar de statiske bevegelsene gjennom hele scenen. De har problemer med å huske rekkefølgen og holde rytmen. Jeg har sagt at om de kommer ut av det må de bare late som og de vet, gjerne gjøre den samme bevegelsen hele tida, heller enn å begynne og smugkikke på hverandre. Håper de klarer å holde det.

Disse to fasene av scenen fungerer nå veldig bra. Vi brukte en god del tid på å forsøke å øve inn den siste fasen også, men K og R mestrer det ikke og det ser ikke bra ut. R faller konsekvent motsatt vei av de andre og snur seg hele tiden for å se. Kaia nekter å falle så det ser ikke bra ut. Jeg bestemte meg til slutt for å kutte ut fase tre og heller holde meg til de to første som fungerer godt. Noe må bare spares til den dagen man har det rette ensemblet. Kanskje hadde det ikke fungert uansett, det er umulig å vite.

Plutselig var det bare 20 minutter igjen av øvinga. Jeg ville gjerne gå videre til å øve inn neste scene (der hvor Agnethe og Rolf møtes, men Agnethe blir avvist av Rolf sine søstre fordi hun er samisk). Kvart på fire fikk vi beskjed om at vi måtte være ut til fire. I stedet for å avslutte da, slik jeg burde ha gjort gjorde jeg et desperat forsøk på begynne på neste scene i noen minutter før jeg innså at det ikke gikk og vi begynte å pakke sammen, uten en skikkelig avslutning. Det var tåpelig av meg, men sånn ble det. En skikkelig avslutning på øvinga er ekstremt viktig for å holde motet, profesjonaliteten og humøret oppe. Tar det til etterretning og planlegger neste øving mer detaljert.

Kjørte NM og trommesettet hjem.



**Vedlegg 6: Manus, første forestilling, 17.03.2016**

Manus

# Pictures

Bilder fra en flukt

Basert på mormors historie om evakueringa fra Finnmark i 1944

av Stina Therese Lorås Hessaa

## ***Scene 1: Hente publikum.***

*Barn og Nina løper ned i Foaheen og deler ut blomster til publikum.*

### **Guiden:**

Velkommen til Pictures – Flukt.

Denne forestillingen, er den praktiske delen av Stina Lorås Hessaa sin masteroppgave i kunsthøgskolen ved UiA.

Dette er en visuell fortelling om flukt, basert på evakueringa fra Finnmark i 1944. Historien tar utgangspunkt i Stina sin mormor, Agnethe, som på den tiden var en ung, sjøsamisk kvinne i fra Kvalsund.

Jeg heter nnn og skal følge dere rundt i dag. Når det gjelder de samisk-inspirerte klærne er det viktig og si at det neppe var slik disse menneskene var kledt under 2 verdenskrig.

Fornorskningsprosessen i Finnmark var godt i gang. Samiske barn, også Agnethe, som denne forestillingen handler om, ble ofte sendt bort på skoler hvor de kun fikk snakke og lære norsk, selv om de ikke kunne norsk fra før. Å være samisk var en skam. Agnethe nektet intenst for sin samiske avstamning lenge. Først da hun var 80 år gammel, innrømmet hun at hun var same. Kvalsund sies å være det stedet i Norge hvor fornorskningsprosessen, iverksatt av den norske stat, virkelig lyktes.

Vi skal gjennom forestillingen bevege oss rundt i utstillingen Byen og Landsdelen. Bare følg etter meg.

**Barna:** Bli med oss da!

*Guiden er med publikum og viser vegen derfra.*

## ***Scene 2: Mormor.***

*I 50-tallsrommet i 2 etage, (Her står en gyngestol med saueskinn i, en lampe og et lite bord med en skål med kamferdrops). Scenografien dekkes for av en klynge med mennesker, oppstilt som på et portrett. Agnethes familie.*

*Trommene slår 7 slag.*

*Alle går, en etter en på hvert slag.*

**Agnete:**

Det er midt på vinteren. Året er 1939. Jeg og mamma er på vei ut på vidda for å rope inn sauene for kvelden. Nordlyset skinner på himmelen over oss. Det er helt rødt. Det røde skinnet fra nordlyset får sporene våre til å se ut som blodspor i snøen. Når jeg ser opp på himmelen er det et stort, svart hull over oss, og ut av hullet velter det rødt lys, som om himmelen blør. Mamma ser på meg, også sier hun alvorlig; Nu Agnethe, nu blir det krig. (mormor)

*Agnethe setter i gang gyngestolen og går ut, Salme over høytaleranlegget (Sunget av den virkelige Agnethe). En av de gjenværende deler ut kamferdrops til publikum.*

**Scene 3: Voldtekt.**

Folk går inn i portrettrommet, guiden leder an.

*Nina og Ronja ligger på gulvet. Koret, som syngende tyske soldater, kommer inn i rommet en etter en, mens de knepper igjen buksa. Synger "Kunstsangen".*

*(Melodi: 'Sit on my face' med Monthy Phytton)*

*Koreografi. En kommer bærende på Kaia, slenger henne ned med de andre, fortsetter koreografien en gang til. Tempoet blir saktere og saktere. Alle jentene blir båret/dyttet ut mens soldatene synger.*

*(To av soldatene går rett til englene og stiller seg på vakt etter sangen.)*

**Kunstsangen:**

L' origine de monde

Og Jupiter og IO

Madonna av Munch

In the garden of earthly delights

Jeg vil se en Botichelli

Ja, vi driter i Machiavelli

L' origine de monde

Og Venus of Urbino

The fishermans wife

Av Hokusai vi drømmer om

Livet det er fint

Når du skuer en Gustav Klimt

Hvis Fransisco de Goya

Kan gi oss sin Maya

Vår gunst

Har vi viet kunst.

#### ***Scene 4: Tysk lasarett***

**Andreas:** Vi bodde like ved lasarettet, der tyske soldater som hadde blitt skadet i krigen mot russerne kom inn. I starten av krigen la vi ikke mye merke til dem. De var voksne tyske soldater og vi hatet dem. Men etter hvert så det ut som om soldatene ble stadig yngre. I 1942 så de ut til å være rundt 20, i 1943 så de ut til å være rundt 18. Mot slutten så se ikke ut til å være stort mer enn femten. De lå der i blodsøl, uten armer eller bein, og ropte på mamma.

*På veg ut går publikum gjennom det grønne rommet. Der inne står det et bord med hekleduk, et askebeleg, en pipe. Tyske soldater sitter ved bordet. På en stumtjener henger en uniform.*

*Trommene spiller krigslyder.*

*Stopper, går over til trommetema i "Kvalsund Brenner".*

#### ***Scene 5: Kvalsund Brenner***

*Nina står i vinduet, de andre vendt mot veggen/bildene.*

*Trommer inn – 2 slag opptakt.*

*Andreas kommer inn på 1 slag*

*Kaia kommer inn på 3 slag*

*Ronja kommer inn på 4 slag*

*Fire bevegelser - To hele runder (8+8 slag)*

*Andreas bort til Nina - tekst:*

Dæm brant huset vårt

Uthuset

Båten

Sænga mi

Bamsen te bror min

Nordlandsbåten

Kista som bæstefar hadd snekra

Dæm slapp ut sauane å jakta på dæm

Slakta kua

Grilla høns levandes

Skadeskutte sauane sprang rundt på tunet

Innvollan hang på slæp

Høns som skrik på bålet

Huset i flamma

Æ holdt hardt rundt de minste ungan

Dæm minste ungan

Tre kanonskudd vart avfyrt mot den lille jordgamma

Som vi reist ifra nån tima før

Dæm kasta hunden inn i flamman

Huset vårt

Den lille jord-gamma

Hunden

Nordlandsbåten

Sænga mi

Bamsen te bror min

Huset vårt

Ætterpå sjer vi bål ætter bål ætter bål i horisonten

- Baugen slår mot svarte bølger. Ingen vet hvor vi er på vei. ”Det er god plass i Vestfjorden” overhørte jeg tyskerne si. Vi er på flukt.

(Fritt etter mormor og boken ”Flyktninger i eget land”)

### ***Scene 6: Flukt over havet***

*Trommene spiller sørgelig/hav mens publikum går, celloen overtar når publikum kommer inn.*

*Publikum blir ført til det blå rommet.*

*Skuespillerne trekker gummibåt med barn i, over gulvet.*

## **Scene7: Barn i krig/på flukt**

*Publikum føres inn i "himmelrommet" etter barna og Nina. Begynner å leke bjørnen sover (på nordsamisk).*

### **Gouvža oadđa**

/: Gouvža oadđa, gouvža oadđ a

liegga biejustis :/

Son ii bahá leat gal

Jos mii váruhit fal

Muhto eat mii, muhto eat mii

Luohte sutnje gal.

### **Dette er slik det uttales:**

/: Guaucha oadđa, guaucha oadđa

lekka biejustis :/

Sån i baha leæ kal

Jos mi varohi fal

Moto eæh mi, moto eæh mi

Løehte sotnje gal

*Leken blir avløst av lyden av krigsfly og bomber. Ved det største smellet stopper barna opp og ser på publikum. Guiden leser opp teksten under. Mens guiden forteller tar hvert barn opp et bilde, setter det ut i en halvsirkel og kaster en blomst framfor det, setter seg ned bak bildet.*

**Guiden:**

- (Vilde) Ingrid, 11 år, døde om bord på lastebåten Carl Arp i 1944.
- (Amanda) Kirsten, 8 år, fant en håndgranat og ble drept i 1944
- (Lukas) Hans, 9 år, døde av sykdom mens han gjemte seg for tyskerne i en gamle på fjellet i 1944.
- (Mio) Per, 9 år, døde om bord på den tyske lastebåten Carl Arp i 1944.
- (Louise) Anne, 10 år, døde om bord i lastebåten Carl Arp i 1944.
- (Olve) Johannes, 15 år, døde om bord på den tyske lastebåten Adolf Binder i 1944.

I historiebøkene står det at kun 33 mennesker omkom som følge av at de ble jaget fra hjemmene sine i 1944. Nyere undersøkelser viser at det virkelige tallet var 339 omkomne. De fleste glemte. Mange av dem var barn.

*Agnethe går og legger sin blomst i ringen.*

**Agnethe:** To av mine brødre, en gravid svigerinne og en nevø på tolv år, gjemte seg for tyskerne og overvintret under en veltet båt. Svigerinnen frøs ut det ene øyet og mistet barnet. Senere ble de alle arrestert av tyskerne. Brødrene ble sendt til Grini og nevøen til Danmark for å få pleie, han var nærmest ihjelsultet da tyskerne kom.

Agnethe var 22 år da hun ble tvangsevakuert med den tyskeide lokalbåten Ofotfjord. Det var dobbelt så mange mennesker som det var plass til i båten. Aldri før har vi opplevd så stille hav i Finnmark i november som det var disse dagene. Gud holdt ei hånd over oss og havet lå blikkstilte. Vi fryktet tyskerne skulle kaste oss på sjøen. Men etter noen dager på havet ble vi sluppet i land i Tromsø.

*Agnethe går ut. Guiden går bort og legger sin blomst i sirkelen, og viser publikum at de kan legge sin blomst i ringen også hvis de har lyst.*

**Scene 8: Englene 1**

*Nina går bort til Englene, som begynner sin dans.*

*Englene danser først til I'm the coolest av Alice Cooper*



*Går videre over til Cabaret – hvor de tilsynelatende ønsker publikum velkommen.*

**Erkeengel: Velkommen, velkommen.... Etc...**

*I løpet av cabaret switcher de fra hyggelige til avvisende og deler ut skjema (asylsøknader?) med stempel "Access denied". Stopper brått med ordet: "Leave"*

### ***Scene 8: Ny i byen/møtet.***

*Scenen finner sted i rommet med skoene.*

*Agnethe kommer inn med kofferten sin og møter Rolf(Andreas).*

### ***Scene 9: Koret/legge fra seg kulturen***

*Koret synger "Pippins Song/Home is behind" spredt utover det neste rommet.*

*Nina kommer inn, Rolf går videre, Kaia og Ronja tar fra Nina alt det samiske og gir henne kåpe og hatt.*

V3

# PIPPINS SONG / EDGE OF NIGHT

BILLY BOYO  
Arr: Sofia T.L. Hessae

Home is behind the world a-head and there are many  
paths to tread through shadows through the edge of night until the stars are  
all a-light. Mist and shadows cloud and shade all shall fade.  
all shall fade.

## ***Scene 10: Englene 2***

Agnethe går bort til englenes politisperring. Publikum følger etter.

Denne gangen slipper Agnethe inn. Soldatene henger opp banneret "Heaven's closed" mens englene danser til låta Heaven med DJ Sammy.

## ***Scene 11: Prosesjon/ Barn uten trygghet.***

*Når publikum snur seg står barna på linje med maske på. Koret kommer og løfter dem opp. De henger som døde i armene til den voksne.*

*Trommene spiller sørgemars, til cello tar over /de spiller sammen?*

*Blir båret i prosesjon med publikum etter, inn i det blå rommet. Der blir de lagt på den blå kjolen (havet), mens Tiril spiller cello. Gjerne cello og trommer sammen. Både publikum og skuespillere følger etter. Skuespillerne stiller opp rundt Tiril, når hun er ferdig å spille bukkes det. Lyd og trommer (alle medvirkende) kommer inn.*