



Ellidas Ocean

En undersøkelse av det kreative utbyttet i møtet mellom et drama og scenisk poesi.

Laura Christina Brøvig Vallenes

Veileder

Siemke Böhnisch og Jeppe Kristensen

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, 2014
Fakultet for Kunstfag
Institutt for sceniske og visuelle fag.

Innholdsfortegnelse

Ellidas Ocean

1. Introduksjon	s. 1
2. Problemstilling	s. 4
2.2. Oppgavens oppbygging	s. 4
2.3. Forventinger i forhold til arbeidet	s. 5
3. Teori	s. 7
3.2 Lehmann	s. 7
3.3 Szondi	s. 9
4. Utfordringen	s. 10
4.2 Hvorfor Ibsen	s. 11
4.3 Benspenn	s. 12
5. Metode	s. 12
5.2. Den kunstneriske metoden	s. 13
5.3 Dokumentasjon	s. 14
5.4 Arbeidet	s. 15
5.5 Analyse og refleksjon	s. 16
6. Presentasjon av performancen	s. 16
6.2 Introduksjon av utstillingslokalet og Ibsens tekst:	s. 17
6.3 Performancen:	s. 19
7. Analyse av arbeidet	s. 22

7.2 Jeg sitter med en tekst..	s. 22
7.2.1 Motstand:	s. 24
7.2.3: Kort refleksjon og benspenn.	s. 25
7.3 Jeg leter etter et rom	s. 27
7.3.2 Overveie to forskjellige spillesteder	s. 29
7.4 Jeg har nå spillested og utvikler dette	s. 30
7.5 Jeg iscenesetter et rom	s. 34
7.5.2 Andre og tredje versjon av forestillingen	s. 36
8. Det kreative utbyttet i denne prosessen:	s. 37
8.2 Det Scenografisk arbeide:	s. 38
8.2.2 Samtidighet:	s. 42
8.2.3 Fra sanseopplevelse til kunstnerisk prosess:	s. 43
8.2.4 Kunstnerisk prosess i møte med medskapere	s. 47
8.2.5 Anelsesmetoden som en del av det kreative utbyttet:	s. 49
9. Refleksjon	s. 51
9.2. Refleksjon i forhold til det kunstneriske arbeidet:	s. 52
9.2.2 Å forstå et drama:	s. 54
9.3.1 I forhold til det skriftlige arbeidet:	s. 55
9.3.2 Hva jeg nok ikke har klart å tydeliggjøre:	s. 56
9.4.1 Refleksjon i forhold til benspenn:	s. 56
9.5 En kunstnerisk refleksjon og innsikt:	s. 59
10. Litteraturliste	s. 62



Takk:

Jeg ønsker å starte denne oppgaven med å takke alle de som har hjulpet meg. Uten dere hadde jeg aldri fått dette til!

Jeg vil starte med å takke mine veiledere Siemke Böhnisch og Jeppe Kristensen. Uten deres inspirasjon og rettleiding hadde jeg nok ikke funnet denne oppgaven så interessant som jeg har gjort. Så vil jeg gjerne få takke Elisabet Hagli Aars som kom til Kristiansand fra Oslo alle de gangene under øvingsperioden. Som tålmodig fulgte alle de krumspringene og all den letingen i tekst og fysiske handlinger, og som ikke minst turde gå gjennom dette prosjektet som endte i en offentlig visning, med meg. Du har gitt meg verdifull kunnskap om bruk av tekst og stemme og det har vært en berikelse å bli kjent med deg! Leon Muraglia, takk for din gode stemningsskapende musikk. Takk for at du er så god til å respondere på mine beskrivelse av stemninger over telefonen og at du er så fleksibel i forhold til å få det til scenisk også.

Takk til Karl Olav Segrov Mortensen ved Sørlandets Kunstmuseum, som åpnet dørene for oss og lot oss ta del av deres daglige museumsdrift. Takk for at du også fant prosjektet så godt at det får leve videre inn i 2015 for videregående skoler i Vest- Agder. Takk til Anita Estensen, daglig leder av Grimstad By Museer, for din formidling av Ibsens liv og historie. Det har vært så inspirerende! Takk til min søster, Veronica B Vallenes, som gav konsulenthjelp i forhold til kostymevalg. Og takk til Jacob Buchard for de utrolig gode bildene fra produksjonene. Takk til min mann Eivind Kristensen for korrekturlesning, lange diskusjoner med gode innspill og tålmodighet.

Takknemlig

Laura Christina

24.11.14. Kristiansand

1.Introduksjon

I 2001 gikk jeg ut av Akademi for Figurteater i Fredrikstad, som bestått skuespiller-student og med tre år full studietid i bagasjen. Jeg var i det første kullet da akademiet skiftet retning og gikk fra å være et akademi for dukketeater til et akademi for figurteater. Med det lærte jeg om objekt-, material, dukke- og billedteater. Vi hadde et semester med ren dukketeater, et semester med stedspesifikk kunst og vi fokuserte på å bli skuespillere som handlet i forhold til scenografi og rom.



Vi komponerte koreografier etter inspirasjon fra grafiske musikkkomposisjoner, vi var på flere studieturer og nesten alle lærerne våre var utenlandske scenekunstnere på høyt nivå. Vi hadde blant annet Kirsten Delholm, Samuel Jornot og Josef Krofta. Det ble brukt enorme ressurser på oss studentene disse tre første årene etter at studiet skiftet retning. Fra det andre året ble vi tatt på alvor når det gjaldt våre kunstneriske evner, vi ble hele tiden bedømt og måtte forsvare våre sceniske valg. Jeg tok brunt belte i karate, vi arbeidet tett med scenografilinjen og vi utarbeidet noen store verk i regionens forlatte bygg, samtidig som vi hadde nye prosjekter hele tiden på skolen. Det var endel motstand i det norske dukketeatermiljøet mot skolens nye retning. Holdningen var at vi ikke kom til å bli gode dukkespillere. Noen av studentene har i ettertid arbeidet med dukketeater i ensembler, andre som selvstendige scenekunstnere.

Jeg arbeider med et scenisk uttrykk hvor jeg har fokus på å skape stemningsfulle scenebilder med objekter eller materialer som sammen med skuespilleren skaper den røde tråden i forestillingen. Bildene over er hentet fra tre av mine produksjoner. Jeg arbeider ofte fram handlinger og estetikk utfra valgte rom eller byggs arkitektur, historie eller funksjon. Jeg har for eksempel iscenesatt

Sørlandets Sykehus,¹ avdeling psykiatri. Her lagde jeg hele bygget som er et gammel sykehus fra 1800-tallet og som ligger like utenfor Kristiansand sentrum, om til et hotell. Jeg festet et lysende «Hotell»-skilt på fasaden og iscenesatte en bilulykke utenfor inngangen. De ti rommene i loftsetasjen på det fulltidsdrevne sykehuset, ble iscenesatt med blant annet en hotellresepsjon, en to meter høy sjokoladecake, et fiskesirkus og en festsal med et tre som spredte seg utover hele taket. Jeg lagde en lounge, hvor Kristiansands beste barista, serverte ferskbrygget kaffe i det siste rommet publikum kom til. Alle gjestene ble geleidet rundt av to små jenter og hotellets direktør Mr.Ranger. Jeg har også iscenesatt Kristiansand Domkirke² ved å lage en ny «kvinnelig» altertavle og jeg lot publikum se forestillingen fra alteret i kirken mot utgangsdøren. Her kom en kvinne med skrivemaskin i hendene inn kirkegangen, med et 20 meter langt sørgeslør over seg. Dette var en forestilling som kretset rundt temaene stemmerett og likestilling. Den ble sensurert av Domkirkekontoret og avlyst, før vi fikk lov likevel til å spille forestillingen for tusen begeistrede ungdommer. Daglig leder av Domkirkekontoret mente vi brukte objekter som ødela kirkerommet og at det ikke var lov til å kaste noe opp som kom dalende ned. Vi hadde dekket til gulv og benker, så det sølte ikke til i kirken. Objektene var etter mitt skjønn kirkelige historiske symboler, som jord og støv. Det ordnet seg til slutt etter møte mellom meg, daglig leder av Domkirken, Kristiansand Kommunes kultur - og idrettsetat og representanter fra Den Kulturelle Skolesekken. NRK, Fædrelandsvennen og TV Sør stod på utsiden av kontoret og ventet på kommentar. Jeg har også iscenesatt et parkeringshus ved regionens nye konsert- og teaterhus Kilden. Der hadde jeg blant annet med en enhjørning som uttrykk for kraft og vilje til å bli hørt. Denne forestillingen åpnet en større barne- og ungdomsfestival, Assitej.³

I landskapet scenisk poesi og steds spesifikk kunst beveger flere scenekunstnere seg idag. Jeg tenker på Punchdrunk i England som iscenesetter bygg med en ny historie, jeg tenker på Hotel Pro Formas visuelle sceniske billedspråk og jeg tenker på norske Verdensteateret som beveger seg i et scenisk installasjons- landskap av lyd og live-aksjoner. Jeg opplever at det etablerer seg flere

¹ «Whiteforest Hotel» 2011 og 2012

² «Not just an Angel» 2013

³ «Silence of Leaving» åpning av Assitej-festivalen 2013. Barne- og ungdomsteaterfestival.

scenekunstnere og de fleste jobber innen sine spesielle uttrykk. Alt er «lov» innen sceniske fag og jeg opplever kunstformen som ekspanderende i sitt uttrykk, den kan bevege seg mellom teaterscenen, kunstarenaen eller ute i det offentlige landskapet, og sin samtid. Jeg snakker i dette tilfellet om den delen av feltet jeg kjenner, det frie feltet for scenekunst, ikke det som produseres på institusjonene. Jeg legger merke til at flere institusjoner i Norge begynner å bli interesserte i nyere scenekunst, at de lar den få plass som en del av sitt program. Her i Kristiansand, hvor jeg bor, er det påfallende lite som tyder på vilje til å presentere nye måter å tenke dramaturgi eller nye sceniske uttrykk. I all hovedsak vises større produksjoner som musikalene og kjente teaterstykker. Det er derfor naturlig for meg å søke de andre kunstinstitusjonene i regionen for inspirasjon eller dra til andre byer eller ut av landet. Den scenekunsten jeg finner spesielt spennende er den som beveger seg utenfor teaterscenen på andre arenaer, den som ønsker å sette assosiasjonsevnen til sitt publikum i fokus og den som ønsker å gi magiske opplevelser til sine medmennesker.

Som sagt arbeider jeg intuitivt når jeg går igang med en iscenesettelse, og bygget, stedet eller utstillingen som skal iscenesettes står som utgangspunkt. Jeg kaller den kunstformen jeg arbeider med for scenekunst når jeg skriver eller forklarer om arbeidet mitt. Ordet *forestilling* bruker jeg fritt og ofte, og jeg har med profesjonelle skuespillere i hver produksjon. Kunstformen kommer fra teatersjangeren og live-aspektet er det som jeg setter mest pris på i uttrykket. Underveis i produksjonsperioder tillater meg å «shoppe» fra ulike sjangre, henter inspirasjon fra moteblader og musikkvideoer og jeg jobber ganske fritt i forhold til rom som skal iscenesettes. Rommet eller stedet er min ramme. På mange måter har jeg unngått å gå dypere inn i teaterkonvensjonen av uttrykket mitt. Jeg tenkte derfor at det ville være interessant å undersøke en tekst skrevet for teateret, mot min måte å jobbe med scenekunst på. Hva vil det tilføre meg av ny kunnskap som kunstner og hva kan jeg lære av å ha et dramatisk utgangspunkt for en iscenesettelse? Så derfor tenkte jeg at det beste utgangspunktet for min oppgave måtte være å gå til en av teaterklassikerne, se hvordan jeg kan undersøke denne teksten, hvordan metodene mine blir utfordret og hva som blir det kreative utbyttet mellom disse to uttrykkene på scenekunstheltet. Jeg har valgt meg «Fruen fra havet»⁴ av Henrik Ibsen som utgangspunkt for iscenesettelsen. Etterhvert kom jeg frem til Sørlandets Kunstmuseum som arena for fremvisning og som forestillingens kontekst. Jeg kommer

⁴ Ble første gang utgitt i 1888. Jeg bruker Gyldendals «Ibsens Nutidsdramaer 1877-99» som referanse i denne oppgaven. Utgitt 1981.

tilbake til prosessen om valg av spillested senere i oppgaven. Jeg valgte dette stykket fordi det på mange måter virket overkommelig for meg å gripe fatt i. De fleste av hans stykker er større i omfang og har mange karakterer. Jeg ønsket Ibsen fordi han er klassikeren vår innen teateret. Kunstmuseet er ikke en typisk teaterarena, men kan være arena for mitt uttrykk, så jeg synes disse to ytterpunktene beskriver godt utgangspunktet for min nysgjerrighet rundt denne oppgaven.

2. Problemstilling:

Jeg vil undersøke det kreative utbyttet ved å utfordre min egen uttrykksform - som er scenisk poesi i kontekst - med et drama av Ibsen.

Proessen med å arbeide ut en forestilling er for meg en intuitiv prosess blandet med tillærte strukturer for stedsanalyse og en sterk interesse for scenisk poesi og tablåer. Jeg har sjeldent hatt evalueringer rundt arbeidsprosessen før. Ved å bruke denne problemstillingen kan jeg undersøke tydeligere de kunstneriske grepene som tas gjennom prosessen, jeg blir kjent med historien til mitt eget kunstneriske uttrykk og kan prøve å sette ord på den omfattende prosessen det er å lage en forestilling, slik jeg ønsker den. Gjennom å følge prosessen via en skrevet teatertekst, blir jeg opptatt av grep som skiller seg fra mitt uttrykk, slik som for eksempel oppbygging av og utvikling av karakterer gjennom dialog, som jeg har arbeidet mye med i denne oppgaven. Disse er ganske uvanlige fokus i mitt uttrykk, da jeg oftere er opptatt av en visuell dramaturgi og av å skape stemninger gjennom fysiske handlinger og objektbruk. Denne forestillingen skal vises offentlig så jeg må også ta noen valg som kan presenteres.

2.2 Oppgavens oppbygning

Denne masteroppgaven søker å beskrive en kunstnerisk prosess med gitte utfordringer. Den skal se på min egen måte å arbeide på og hva som skjer når jeg utfordrer denne med en dramatisk tekst. Jeg har mye «taus» viten om min måte å utvikle forestillinger på, på grunn av erfaringer jeg har gjort i tretten år som utøvende kunstner, men til denne oppgaven har jeg funnet frem til Hans -Thies

Lehmans bok «Postdramatic Theatre» (2006) som jeg støtter meg til faglig. En annen teoretiker jeg bruker i denne oppgaven er Peter Szondi. Gjennom hans bok «Theory of the Modern Drama» (1987) har jeg fått innblikk i dramaets utvikling og hvordan blant annet Ibsen representerte dramaets krise. Jeg valgte også, litt uti denne prosessen, å innføre fem benspenn som skal hjelpe meg å konkretisere og opprettholde motstanden jeg søker i den dramatiske teksten. Jeg kommer tilbake til disse benspennene i kapittel tre. Dette gjør jeg før jeg gir en oversikt over det kunstneriske arbeidet, en analyse av det kreative utbyttet og refleksjon rundt hele prosessen.

2.3 Forventninger i forhold til arbeidet:

Intensiteten og den sansbare kommunikasjonen mellom oss og publikum, oppmerksomheten rundt de magiske øyeblikkene og energien mellom tilskuere og aktører, er helt sikkert treffende begreper for mange som arbeider med scenekunst. Jeg prøver å sette publikum inn i en stemning med én gang de entrer det sceniske landskapet vi presenterer. Jeg ser på de forestillingene jeg lager som selvstendige kunstverk, som inneholder et live-aspekt som i teateret. Jeg ser at det sceniske uttrykket mitt både har en billedkunst-side og en teater-siden. Jeg synes dette er en spennende anledning å undersøke dypere hvordan det kreative utbyttet blir om jeg da nærmer meg teaterdelen gjennom ett av Ibsens drama.

Det er flere grunner til at jeg her i denne oppgaven velger å gå inn i Ibsen. For det første er det spennende å bli kjent med teaterets tradisjon og så har jeg lite kunnskap om Ibsen fra før.

Jeg synes videre at tanken på å ha et «persongalleri» er spennende. Jeg er vant til å jobbe helt fra begynnelsen av med å forme karakterer, mens her har jeg mulighet til å bli kjent med en beskrevet karakter og dennes flere lag og sider, før jeg iscenesetter. Jeg kan lese meg til hennes måte å være på, hvordan hun har det i livssituasjonen sin og hvem hun relaterer seg til. Til vanlig dikter jeg opp alt dette selv. Dette vil nok også gjøre meg sterkere i fremtidig arbeid med skuespillere som har tekst som tradisjon. Jeg kan da lettere forstå deres tilnærming til karakteren de spiller, før jeg iscenesetter deres karakterer inn i ett av mine visuelle konsept. Fortellingen i «Fruen fra Havet» er spennende. Noe fra fortiden innhenter Ellida og skaper utfordring i det livet hun lever nå. Jeg ser frem til å finne ut av hva slags grep Ibsen bruker for å få frem utviklingen hennes. Jeg synes at han

har ganske tydelige karakterer med i stykket, noe som er forskjellig fra hvordan jeg er vant til å jobbe.

Jeg opplever at «Fruen fra Havet» kan settes opp ganske mange steder og på mange måter. Man kan sette den opp som film i Lofoten⁵ eller i en black box på både tradisjonelle og eksperimentelle scener. Jeg husker godt avisoppslagene og artiklene om «Et Dukkehjem» av Vinge og Muller (2006) til festspillene i Bergen. Jeg har lest om «Per Gynt» av Robert Wilson på Det Norske Teateret (2005) og sett bak kulissene til «Vildanden» på den regionale scenen her i Kristiansand. Jeg vil sette opp denne forestillingen ved å bruke deler av handlingen og å lage scenebilder i en kunstmuseumskontekst.

Jeg forventer videre at jeg skal få innblikk i hvordan man kan bygge opp en historie gjennom dramaturgi. Er det noe i teksten som drar hovedpersonen videre? Utvikler hun seg? Hvordan kan jeg bruke dette i iscenesettelsen? Jeg er vant til å tenke som i begrepet visuell dramaturgi:

«In place of a dramaturgy regulated by the text one often finds a visual dramaturgy, which seemed to have attained absolute dominance [...] Visual dramaturgy here does not mean exclusively visually organized dramaturgy, but rather one that is not sub-oriented to the text and can therefore freely develop its own logic.» (Lehmann, 2006, s 93)

Jeg ønsker å bruke denne oppgaven til å undersøke møtet med det jeg synes kjennetegner det tradisjonelle teateret. På mange måter finner jeg vei gjennom denne oppgaven, med å møte fordommer og referanser innen teaterverdenen som jeg enten trykker til mitt bryst, eller som jeg ser bort fra. Jeg har forventninger om at jeg skal lage en performance som er så godt produsert at den kan stå selvstendig i ettetid. At de utfordringene jeg får her, bringer arbeidet mitt inn i en ny fase hvor jeg kan nyttiggjøre meg av tekst også senere. Kanskje jeg får sansen for tekst i det visuelle uttrykket?

⁵ «Heart of Lightness» av Jan Vardøen.

3. Teori

Scenekunstnere inntar museer, konserter og i de senere år også helsesektor og næringsliv. De finnes i event-bransjen og iscenesetter bygg, for å nevne noen områder. Som scenekunstner selv har jeg begynt å finne mitt uttrykk, min stemme. Jeg har lyst til, gjennom denne masteroppgaven, å bli bedre kjent med feltet jeg er en del av. Jeg ønsker å beskrive hvordan det er å jobbe med scenekunst fra begynnelsen til en ferdig produksjon på kunstmuseet. I forhold til problemstillingen min er det naturlig for meg å bruke to teatervitere som representerer to forskjellige tradisjoner innen teateret. Peter Szondi skriver om dramaet fra renessansens tid (1987) og den andre er den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehmann. Han har preget begrepet «postdramatiske teater» og boken «The Postdramatic Theatre» (2006) har definert feltet han beskriver. Ved å lete hos disse to teaterviterne kan jeg forhåpentligvis komme nærmere en forståelse av hva som skjer når jeg utfordrer egen arbeidsprosess med en klassisk teatertekst. Ved å sette egen praksis mot Ibsens tekst er jeg også ute etter å få bevissthet rundt hvordan jeg her arbeider ut dramaturgi og karakterutvikling.

3.2 Lehmann:

Lehmann skriver om det postmoderne teateret og trekker en linje fra tidlig avantgard og frem til idag. Han beskriver ulike sjangre innen det moderne teateret. Han beskriver visuell dramaturgi, scenisk poesi og hvordan spillested kan variere ettersom hva slags konsept det lages til. Han er også innom det steds spesifikke hvor stedet som iscenesettes, i seg selv gir utgangspunkt for det sceniske verket.

Jeg har mye taus viten om faget mitt. Jeg har en del strategier jeg velger når jeg går igang med å produsere en forestilling. Jeg lærer meg nye faguttrykk av fagfolk jeg arbeider med, enten det er musikere, dansere, skuespillere, forfattere eller fagpersoner innen andre sjangre. Jeg kjenner meg fleksibel i forhold til egen virksomhet og i samarbeid med andre. Når det kommer til teaterets historie, og da spesielt avantgard og det postmoderne, synes jeg det har vært spennende å manøvrere meg gjennom Lehmanns bok. Jeg kommer derfor til å bruke hans begreper og forståelse av det post-dramatiske teateret som guide når egne erfaringer blir vanskelige å beskrive. Med det mener

jeg at jeg leter i Lehmanns tekst etter noe jeg kan kjenne meg igjen i, noe som kan virke som referanser for egen aktivitet og interesse. Jeg ønsker spesielt å fokusere på scenisk poesi.

Hans- Thies Lehmann skriver om scenisk poesi eller ”stage poetry” i sin bok (2006). I hans forklaring om dette begrepet i scenekunsten fant jeg noe jeg kjenner igjen fra i mitt eget uttrykk. Han skriver om dette etter å ha foretatt et kort tilbakeblikk på avantgardehistoriens innflytelse for det postdramatiske teateret. I kapittelet om symbolisme, redegjør han først for lyrisk drama og symbolisme ved å beskrive forestillinger som er introvert, isolerte og fullstendige ”i seg selv” (Lehmann, 2006, s.57). Så går han videre til blant andre Robert Wilsons ny-poetiske sceneform, hvor alle komponentene i teateret blir som bokstaver i en poetisk tekst (Lehmann, 2006, s.58). Når det kommer til scenisk poesi, som også er en del av symbolismen slik jeg forstår det, er det en viktig forskjell mellom symbolistene og det nye teateret, og det handler om det poetiske språket på scenen.

«Yet it is no longer- as in dramatic text- the *role* script that is regarded as the essence of the theatre text but instead the *text as poetry*, which in turn is meant to correspond to the ”poetry” peculiar to the theatre. [...] By regarding the theatre text as an independent poetic dimension and simultaneously considering the ”poetry” of the stage uncoupled from the text as an independent atmospheric poetry of space and light, a new theatrical disposition becomes possible.» (Hans- Thies Lehmann, 2006, s.59)

For meg er denne nye teatrele disposisjonen veldig spennende, jeg ønsker å lese alt jeg ser på scenen som en viktig del av helheten. Med helheten mener jeg det vi sitter igjen med etterpå. Alle delene er og kan være løsrevet fra hverandre, men sammen får de en logikk eller *noe* som binder dem sammen. Alt som skjer, alle objekter som presenteres har sin rolle i det poetiske scenespråket. Scenisk poesi er en sjanger hvor tekst og sceniske elementer er likestilt. Alt som skjer og introduseres på scenen skal leses og tolkes som en del av helheten. Det er en union mellom tekst, handling og sceniske elementer, selv om de ulike objektene eller lydene er laget og presentert fragmentert fra hverandre.

Videre skriver Lehmann om hvordan det postdramatiske teateret forandret seg og hvordan man kan lete etter «tegn» på denne forandringen, også som tilskuer for å bedre forstå uttrykket. I mitt daglige virke tenker jeg at sjangeren min ligger et sted mellom teateret og billedkunsten. En grunn kan være at det postmoderne teateret har åpnet opp for flere måter å tenke dramaturgi på. Han skriver blant annet om likestilt dramaturgi og hvordan denne måten å arbeide innen teateret på, kan ligne på billedkunst:

«What happens here within the medium of painting can also be found in manifold ways in post dramatic theatrical practice; different genres are combined in a performance (dance, narrative theatre, performance, etc); all means are employed with equal weighting; play, object and language point simultaneously in different directions of meaning and thus encourage a contemplation that is at once relaxed and rapid. The consequence is a changed attitude on the part of the spectator.» (Lehmann, 2006, s 87)

2.2 Szondi:

Peter Szondi var litteraturprofessor og gav ut flere bøker om litterær teori og estetikk før han døde i 1971. Han gir i sin bok «Theory of the modern Drama» (Szondi, 1987) en skildring av utviklingen av det moderne drama fra renessansen og frem til hans tid. Boken handler om det han mener representerer en krise i det moderne drama og bruker da Ibsen som en klar representant for denne.

Han starter sitt kapittel som heter «The Drama» (Szondi, 1987, s.7), med å skrive om at dramaet kom til under renessansen. « It was the result of a bold intellectual effort made by a newly self-conscious being who, after the collapse of the medieval worldview, sought to create an artistic reality within which he could fix and mirror himself on the basis of interpersonal relationships alone.» (Szondi, 1987, s.7)

Alt drama ligger i de mellomliggende menneskelige temaer og det verbal mediumet for dette ligger i dialogen. Han skriver at scenen for fremvisning av et drama er renessansens «titteskaps»-teater, hvor publikum skal få historien spilt foran seg mens de sitter i stolen sin og dramaet skal hende akkurat nå, ikke sprike i tid. (Szondi, 1987, s. 8)

Han gir også ett innblikk i hvorfor han mener Ibsen er en av de første forfatterne som representerer en krise for dramaet, noe jeg synes er spennende og veldig nytt for meg. Ibsen arbeider også etter dramaets prinsipper, men ved hans tekster står det også noe annet på spill, nemlig hans interesse for det indre liv og symbolisme. Ved å innføre disse egenskapene hos karakterene og symbolske handlinger og objekter, er Ibsen med på å endre dramaet ved at det ikke skjer «her- og nå» men har sitt utspill fra fortiden.

«However much the thematic is tied to the presence (in both senses of the word) of an action, it remains exiled in the past and the depths of the individual. This is the unresolved formal problem in Ibsens dramaturgy» (Szondi, 1987, s 16)

Det er sammen med Szondis teori og Ibsens tekst jeg har funnet bennspendene jeg bruker i denne oppgaven. Szondi representerer en tradisjon som har en mer eller mindre fast oppbygging av dramaet, noe som skiller seg sterkt fra den tradisjonen jeg arbeider utfra. Det er veldig spennende å lese hans viten om drama og om kriteriene for dette, og om krisen denne er inne i ved Ibsens fremgang på teaterscenen.

4. Utfordringen

«Henrik Johan Ibsen regnes som grunnleggeren av det moderne realistiske drama.

Han arbeidet ut sine nåtidsdramaer i 1877-90 og gjennom sine dramaturgiske grep, handlinger og fortidshendelser som får betydning i nåtiden for karakteren, hadde han et tydelig realismegrep rundt sine skuespill. Likevel benyttet han seg også av symboler og en intertekstualitet som bærer preg av en metafiksjon. [...] Effekten er at Ibsen skaper en dramatik, som både absorberer tilskueren i fiksjonens illusjon og samtidig merkverdiggjør denne i en reflekterende distanse.»

(Exe Christoffersen, 2006, s.125)

Med utgangspunkt i et realistisk drama ønsker jeg å åpne min egen kunstneriske prosess, for å se hva som kan bli det kreative utbyttet i dette møtet. Jeg ønsker å ha som mål at det som kommer

utav det, skal ha en profesjonalitet og kan vises offentlig på den valgte scenen. Jeg velger meg «Fruen fra Havet» av Henrik Ibsen. Denne er skrevet for flere karakterer, den har dialogen som utgangspunkt for utvikling av både handling og karakterer, og dette er langt unna hva jeg normalt berører i mine forestillinger.

4.2 Hvorfor Ibsen?

Høsten før jeg begynte på denne oppgaven, var jeg regissør på et stykke som ble satt opp på Kilden teater- og konserthus i Kristiansand. Stykket heter «Semper Fi» (2013) og var skrevet av Ulrikke Benestad. Den har fem karakterer og handler om en soldat som kommer hjem fra krigen etter en traumatisk opplevelse. Jeg var usikker på hvordan jeg skulle jobbe med en tekst. Jeg kuttet litt i den og tilførte noen visuelt sterke scenografiske elementer. Jeg fikk skuespillerne til å forholde seg formmessig til teksten, i den forstand at den ble sterkere jo mindre følelser de gestikulerte og jo mer de arbeidet med handlinger. Jeg ble fasinert av å arbeide med tekst. Jeg måtte formidle til skuespillerne hva jeg synes passet sammen med teksten av fysiske handlinger og hva som gjorde teksten svak i forhold til fysisk spill. Jeg oppdaget at jeg utviklet en interesse rundt tekst i forhold til scene, som jeg fikk lyst til å arbeide mer med. Da jeg skulle finne min inngang i masteroppgaven, tenkte jeg mye på dette. Hva om jeg går inn i temaet om å ha tekst som utgangspunkt? Hva kjennetegner de største forskjellene ved å jobbe slik? Hva om jeg klarer å gripe ann en tekst på samme måte som jeg gjør med et sted som skal iscenesettes? Hva skjer i den prosessen? Mye av dette preget min vei til problemstillingen og mot et ønske om å bli mer kjent med Henrik Ibsens tekster.

Ibsen har meget detaljerte og konkrete beskrivelser i sine tekster, som går på omgivelsene rundt handlingene. Han har også en del symbolske beskrivelser. For eksempel beskriver han *vann* i ulike former i «Fruen fra Havet». Jeg er også interessert i de symbolske objektene som er i teksten og jeg synes det er et spennende utgangspunkt for å undersøke det kreative utbyttet.

4.3 Benspenn:

Benspenn er definert som en hindring for noe. Noen kjenner til filmen «De fem benspænd» (Trier og Leth, 2003) til Lars von Trier og Jørgen Leth. Der gir Trier Leth fem ulike benspenn under produksjonen av fem forskjellige kortfilmer. Disse benspennene er noe Trier vet er store hindringer for Leths måte å arbeide på. Og Leth må løse disse i sin produksjon av film.

Da jeg hadde begynt prosessen med denne oppgaven, så jeg etterhvert at jeg ikke fikk nok motstand i teksten. Det var som om den forsvant. Jeg så etter løsninger og var fokusert på å lage noe som skulle presenteres, til en etterhvert medskapende skuespiller og for andre tilskuere. Jeg har sammen med mine veiledere funnet frem til fem ulike benspenn som skal opprettholde og konkretisere motstanden jeg skal få fra Ibsens drama. De går på tema som veilederne vet er utfordrende for meg og som jeg selv ofte ikke bruker i min produksjon av scenekunst. Etter inspirasjon av Ibsen og Szondi kom vi frem til disse benspennene mens jeg var i gang med produksjonen av «Fruen fra Havet». Jeg kommer nærmere inn på hvor i prosessen disse benspennene oppstod etterhvert.

1. Det skal være karakterer
2. Karakterene skal ha et indre liv
3. Karakterene skal inngå i dialog
4. Dialogene skal få det indre liv ut i det offentlige rom.
5. Forestillingen skal tematisere fortiden. Ikke nødvendigvis karakterenes men fortiden som sådan.

5. Metode

Min metode for å undersøke problemstillingen er Kunstnerisk Utviklingsarbeid. Dette vil si å undersøke en kunstnerisk prosess frem til en offentlig visning. Her skal det fremlegges en analyse

over prosessen, knytte til relevant teori til problemstillingen og gi en refleksjon i forhold til kunstnerisk innsikt.

Denne metoden er litt dypere bekrevet av J.Daichendt i hans bok «Reflection on writing and research» (2012):

«Research through art attempts to take a subject and translate it through an artistic medium. The artist researcher could choose to study any idea and reflect, contextualize, and engage the subject through their art. According to Freyling this type of research creates knowledge through the interaction of the art and reflection. The knowledge then comes somewhere between the written text and artwork.» (Daichendt, 2012, s 54.)

Jeg har laget og spilt et verk som har vært offentlig vist tre ganger på en kunstinstitusjon. Jeg hadde en visning rett etter produksjonen i april, en til scenekunsthifestivalen Bluebox/Redbox i mai og en visning til på Sørlandets Kunstmuseum i september etter å ha begynt det skriftlige arbeidet med denne oppgaven og gjort noen endringer sammen med medskuespiller og musikeren. I prosessen har jeg hele tiden skrevet logg om hendelser, øvelser og utfordringer. Etter at det kunstneriske arbeidet var avsluttet startet refleksjonsdelen og selve oppgaveskrivingen. Man kan nok si at loggføringen er en del av refleksjonsdelen, men den virket kaotisk for meg under prosessen med å lage forestillingen. Jeg brukte lang tid etter at den kunstneriske prosessen var over, før jeg kunne gå igang med refleksjonen. Jeg tror det er fordi jeg ble utmattet av å skrive logg samtidig som jeg arbeidet ut forestillingen, hadde regi, gav musikalske stemninger og spilte selv. Jeg trives når jeg er inni kunstneriske prosesser med hele meg, når jeg kan sprengre grenser og komfortsoner. Det står i stram kontrast til å skrive og kartlegge alt jeg gjør, samme dag. Derfor begynte jeg arbeidet med refleksjon ved å renskrive logg, før jeg satte refleksjonen inn i ulike underkapitler.

5.2 Den kunstnerisk metoden:

I løpet av denne perioden har jeg fått kjennskap til tekster, teorier og begreper av en annen Lehmann enn tidligere nevnt, nemlig Niels Lehmann, som er lektor og institutleder ved æstetikk- og kommunikasjon på Århus universitet. Han har gitt ut artikler om performanceteater, teoretisk dramaturgi og anvendt teater. Han har også blant annet undervist i ledelse av kreative prosesser. I en artikkel skrevet i fagbladet Peripeti i 2011, hvor temaet handler om kreative strategier, skriver han

om vanskeligheten for kunstnere å beskrive sin metode, noe jeg kjenner meg igjen i. Og for å få til en overordnet beskrivelse og analyse av forskjellige prøveperioder foreslår han å bruke en type anelsesmetode, som han har utviklet ved å følge forskjellige kunstneriske prosesser. Den metoden består i hovedsak av å si ja til alle impulser. Dette for å åpne opp for alternative ideer. Videre handler det om å reagere på impulser og finne rammer for å ivarta disse i den kreative prosessen. Til slutt gjelder det det siste moment i denne anelsesteorien, som jeg kommer tilbake til etterhvert, målgivelse. Du skal slutte å tenke på målet i seg selv, men tillate deg å tenke bort fra den vertikale måten å trekkes mot målet og heller åpne opp for kreativiteten ved å gi opp målfokuseringen. Dette for å fange de ideene som nettopp målfokuseringen kan stå i veien for.

En annen teoretiker jeg har ønsket å bringe inn i denne oppgaven er arkitekt Christian Nordberg-Shulz og det gjør jeg for å forklare min måte å jobbe med tekst på. Han er opptatt av «stedets ånd» og hvordan man som arkitekt kan forstå ett sted utfra stedets premisser. Jeg har lest hans bok «Stedskunst» fra 1995 og fant noen likhetspunkter til hvordan jeg selv arbeider stedspesifikt med iscenesettelser. Jeg fant måter å strukturere tekstarbeidet mitt gjennom hans teorier, og har derfor valgt å bringe hans teori inn i analysen over det kreative utbyttet i prosessen.

5.3 Dokumentasjon:

Jeg dokumenterte mye av det jeg gjorde i prosessen mot forestillingen med å skrive logg. Denne loggen har jeg siden renskrevet. Refleksjonen starter på den måten når jeg begynner å skrive logg. Den dukker opp igjen når jeg renskriver loggen og jeg gjennomgår en ny dypere refleksjon mot slutten av oppgaven, når jeg har avsluttet den teoretiske og beskrivende delen. Jeg synes det var nyttig å ha to varianter av loggen, en som var som ei dagbok med følelser og hendelser og en som var mer direkte knyttet mot prosessen og produktet. Jeg har lagt ved utdrag fra denne loggen, i vedlegg 2.

I hver kunstnerisk prosess oppstår det følelsesmessige hendelser og tanker, som er viktige å ta vare på, da disse skaper assosiasjoner jeg aldri kunne tenkt på om jeg ikke åpnet opp for dem. Jeg brukte aktivt en assosiasjonsboard, en slag brainstorming-tavle, som jeg tok bilder av gjennom hele perioden. Denne hjalp meg til å finne estetiske grep og å holde fokus når jeg synes arbeidet ble for tekst-

lig preget. Jeg har ikke brukt en tavle så systematisk før, så dette behovet oppstod i denne oppgaven.

Jeg brukte også ressurser på å få en profesjonell fotograf, Jacob Buchard, til å dokumentere forestillingen. Jeg gjør alltid det noen dager før en forestilling skal vises frem, da jeg liker å se hva slags vinkler fotografen ser fra, det oppstår en billedlig fokusering som jeg synes er spennende. Jeg ønsket derfor at det skulle være del av denne prosessen også. Dessuten er det en viktig dokumentasjon til denne oppgaven. Jeg har hatt tre visninger av dette stykket, to på samme sted. Disse to har jeg arbeidet på med ganske langt mellomrom. Jeg var igang med å skrive denne oppgaven da jeg fikk ned musiker og skuespiller og jobbet fire dager til med forestillingen. Jeg synes vi ikke klarte å få teksten tydelig nok frem i rommet, rent lydmessig, og jeg ønsket spesielt å fokusere på det i andre omgang. Den siste av disse to forestillingene har på den måten blitt utformet gjennom en vekselvirkningsprosess etter en tids refleksjon. Jeg har derfor to sett med fotografier, ett fra første visning og ett fra visning nummer to. I visning nummer to fokuserte jeg på å få teksten tydeligere frem gjennom å bruke bedre mikrofon og lydanlegg, slik at lyden bar tydeligere i rommet. Jeg fikk også arbeidet dypere med estetikken, da spesielt med kostymer og noen tilførte objekter.

5.4 Arbeidet:

Jeg hadde en arbeidsvisning 9 april 2014, som ble utgangspunkt for teorivalg, metode og loggføringen. Da hele prosjektet var gjort ferdig, hadde jeg som sagt en lengre pause fra alt. Denne pausen er selvfølgelig ikke uten betydning. Den består i all hovedsak av at jeg ikke skrev noe som var rettet mot oppgaven eller formulerte noe med skrevne ord. Men jeg tenkte hele tiden på forestillingen, på objektene og på spillestil. I mai arrangerte jeg en festival hvor jeg åpnet det nedlagte gamle teateret i Kristiansand for publikum. Dette er en stor bygning som politikerne har stengt, og som de ønsker å selge. Argumentasjonen er at det ikke er mulig å bruke det lengre. Så da festivalen «Bluebox/ Redbox» (2014) gikk igang bestemte jeg meg for å spille denne forestillingen på hovedscenen den ene dagen. Jeg synes konseptet om å spille en forestilling basert på Ibsens tekst, på hovedscenen av det gamle teateret var spennende, og jeg ønsket å vise dem at scenen er fullt brukelig slik som den er. Jeg inviterte regionavisen til å komme på festivalen, fikk dem til å komme i det aktuelle tidspunktet vi spilte, og på den måten fikk jeg sparket litt liv i debatten om hvordan dette huset kan brukes. Jeg skriver dette, fordi mye av mitt virke som kunstner handler om den «tause

kunnskapen» vi går med, den som søker muligheter og som ser muligheter på grunn av erfaringer vi fysisk gjør. Jeg fikk dermed anledning til å gjøre forestillingen om i format, slik at den passer til en black-box, noe jeg kunne tenke meg å gjøre flere ganger. Jeg kommer tilbake til hvordan denne versjonen av forestillingen senere i oppgaven.

5.5 Analysen og refleksjonen:

I kapittelet med analysen av prosessen søker jeg å beskrive hvordan de forskjellige delene av arbeidet utviklet seg, gjennom å se på det kreative utbyttet. Hvordan komponerte jeg forestillingen sammen med benspenn, rom og tekst? Hvordan fant jeg frem til dramaturgien gjennom rommene? Hva slags tekstutdrag valgte jeg og hvorfor?

Refleksjonsdelen handler om prosessen, hva jeg kan ta med meg videre i mitt kunstneriske virke og om den nye kunnskapen jeg nå har fått. Den handler om den relevante teorien jeg har funnet og hvor utviklende det er for min del, også fremover.



6

6. Presentasjon av performansen:

I de følgende underkapitlene vil jeg redegjøre for spillerom og for tekstgrunnlaget, før jeg skriver en beskrivelse av performansen jeg lagde, som jeg valgte å kalle «Ellidas Ocean».

⁶ «Ellidas Ocean» (første rom) 2014

6.2 Introduksjon av utstillingslokalet og Ibsens tekst:

Når jeg skal iscenesette et nytt bygg bruker jeg en teknikk hvor jeg assoiserer, fantaserer og sanser omgivelsene på en strukturert måte. Det arbeidet jeg gjør på dette stedet, skaper grunnlag for arbeid med skuespillere og musiker så det blir et slags styrt devising-prosjekt hvor alle tilfører mer til det sceniske forløpet og sammen lager vi det som blir forestillingen. Jeg synes derfor utfordringen rundt problemstillingen har vært tilfredstillende til denne masteroppgaven. Jeg har både et skuespill og et rom med bestemte kunstverk, som skal være rammen for forestillingens visning. Jeg valgte teksten ”Fruen fra Havet” av Henrik Ibsen og spillestedet er i tre utstillingsrom på Sørlandets Kunstmuseum.

”Fruen fra havet” handler om Ellida som er gift med en enkemann og er stemor til to unge kvinner. Hun lever tilsynelatende i sin egen verden, bader hver dag i fjorden og lengter bort. Hun bodde en gang ute ved havet og da hun var ung, forlovet hun seg med en ung sjømann. Han festet ringene deres til et nøkkelknippe og kastet det så ut i havet, hvorpå de på den måten skapte et troskapsløfte. Han reiste avsted ut på havet og hun så ham ikke igjen. Hun giftet seg med doktor Wangel da han ble enkemann og trengte en ny kone og mor til sine små. Stykket beskriver Ellidas kamp mot sine drømmer om fortiden, hennes lengsler etter den forsvunne sjømannen, og hennes rolle som stemor. Hun har et stort frihetsbehov, sett i forhold til tiden dette stykket ble skrevet. Når Den Fremmede, som sjømannen kalles, kommer tilbake for å hente Ellida ber hun Wangel om å sette henne fri fra ekteskapet. Han nekter. Helt til kvelden hvor det avgjørende valget må tas, holder han henne fast. Den Fremmede kommer for å be Ellida følge ham og sier dette er siste gang han kommer for å be henne om dette. Sjømannen minner henne om deres troskapsløfte. Ellida ber Wangel på sine knær om å sette henne fri, fordi hun mener valget må være helt og fullt hennes, og til slutt godtar han dette. Da snur hun seg til Den Fremmede og sier : «Aldri går jeg med deg etter dette.» Før hun sier til Wangel: «Aldri går jeg fra deg, etter dette.»

Ibsen bruker gjentagende symbolske elementer som for eksempel vann i forskjellige former. Beskrivelsen av det store ville havet (Ibsen, 1981, s.348), den trange stillestående fjorden (Ibsen, s. 336) og karpedammen med karpene som stille svømmer rundt og rundt er noen av disse (Ibsen, s. 353), som gir oss et bilde på hvem karakterene er og hvor i livet de befinner seg. På den måten

bygger Ibsen teksten opp slik at vi som lesere er på leit etter hva som har skjedd. Vi får ikke hele historien med en gang, men er med på en labyrint av hendelser som etterhvert gir oss historien og forståelsen av de ulike karakterenes handlingsmønster, og stykkets tematikk. Vi blir nysgjerrige, etablerer et forhold til en hovedkarakter og holdes nysgjerrige på dennes «kamp». På denne måten synes jeg denne teksten har en litterær estetikk som jeg finner veldig spennende og triggende som kunstner å arbeide med.

På Sørlandets Kunstmuseum har de i 2014 en fast utstilling fra museets samling, hvor rommene består av kunst laget av kvinner. Dette er en del av museets deltagelse i likestillingsåret. Jeg vil nå redegjøre kort for hvordan museet beskriver utstillingene i de rommene jeg har valgt for denne iscenesettelsen.

Det første rommet heter «Kvinner før 1900»:

«1800-tallet var en brytningstid både innenfor kultur og samfunnsliv. En middelklasse og en sterk kvinnebevegelse vokste fram og var viktige premissleverandører for at kvinner etter hvert også kunne utnytte sine kunstneriske evner. Likevel var det store kjønnsforskjeller i denne perioden. Det var andre forventninger til hva kvinner skulle gjøre og av den grunn andre muligheter. Dette innebar store vanskeligheter for kvinner som ønsket å drive profesjonelt med kunst». (Sørlandets Kunstmuseum, 2013)

Det neste rommet er viet til Mette Stausland:

«Det er kulltegning på papir Stausland hovedsakelig arbeider med – i tillegg til grafikk, og en teknikk hun kaller ”overtrykk”. Her legges et tresnitt over en eksisterende tegning, og resultatet fremstår som et landskap i flere lag. Fra begynnelsen av 90-tallet har Stausland beveget seg fra små intime formater, til monumentale utsmykninger». (SKMU, 2013)

Det siste rommet presenterer verket til AK.Dolven: «Between the morning and the handbag.»

«Videoinstallasjonen *Between the Morning and the Handbag* (2002) er ett av Dolvens mest kjente verk. Den viser en identitetsløs, naken kvinne som sitter urørlig på et svaberg en sommermorgen. De eneste bevegelsene i filmen er lyset som sakte og gradvis forandrer seg». (SKMU, 2013)



7

Det første historiske rommet har en grønnfarge på veggene og verkene har gullramme, det står i tillegg en byste i marmor til høyre i rommet. Mette Stauslands rom er fargerikt på grunn av hennes verker. Hun har brukt fargene rød, grønn, sort, grått og en kulltegning. Formatene er store. AK.Dolvens verk består av en stor hvit boks som er nesten like stor som rommet den er plassert i. I enden av den ene vegg er det en video. Som tilskuer sitter du på en sort benk og ser inn i den store boksen. Videoen er av en naken kvinne som ser utover havet.

6.3 Performancen:

Jeg skal nå presentere performancen sett fra publikums perspektiv. All tekst av Ibsen som blir brukt i forestillingen har jeg lagt ved i vedlegg nr.1.

De store glassdørene inn til utstillingen i 2. etasje åpner seg og man går inn i et rom som har grønne vegger og er dunkelt belyst. Kunsten på veggene har gullrammer og representerer et historisk snev av kunsthistorien. Til høyre står en marmorbyste av en kvinne. Bak denne er det projisjert en havutsikt og inntil dennes stein sitter en kvinne i hvite klær. Hun har en sort arbeidsbåt knyttet med rød lastestropp rundt livet, munnen er inntil en mikrofon med stativ. På gulvet til venstre i rommet ligger ei stor gullramme. Inni ligger ei kvinne, også hun med munnen inntil mikrofon med stativ. Lyden av bølgeskulp slår stille gjennom rommet. De to kvinnene begynner å hviske i mikrofonene. De snakker om fyrårn, om måker og at de var som i familie. De gjentar ordene etter hverandre eller de sier nye ting. Noen ganger snakker de til herandre, andre ganger for seg selv. Plutselig sier

⁷ Fra «Ellidas Ocean» Mette Stauslands rom.

den ene med vanlig snakkestemme: «Han tok av fingeren sin en ring og fikk min. Han festet ringene på et nøkkelknippe og kastet dem så langt ut på havet han kunne. Nå har vi viet oss til havet, sa han.» Den andre kvinnen sier; «Giftet seg! Med en annen. Mens jeg var borte? Men min er hun og min skal hun bli, om jeg så skal komme hjem som en druknet mann fra svarteste sjøen!» Den første kvinnen: «Er du redd?» «Veldig» får hun til svar. Så «stuper» kvinnen med båt på ryggen ned på gulvet, hun kaster seg fremover, oppover og langs gulvet. Den andre kvinnen i gullrammen ser dette. Hun prøver å reise seg, prøver å få rammen over hodet, dras rundt av rammen og klarer endelig å komme seg ut den. Hun lar deler av kostymet sitt ligge igjen. De beveger seg sammen inn i neste rom.

Åpningen inn til det neste rommet er smal, man skimter Mette Stauslands fargesterke røde verk i den ene enden. Et sort badekar og en sort scenelampe. De to kvinnene holder hverandre i hendene. De ser på hverandre og skiller lag. Den ene går til et oransje lastetau og begynner å knytte dette rundt livet. Hun med båten går inn i rommet. Hun går langs kanten av badekaret, ser ned i det som om det lå noen der. Stemmen i lydbildet (tekst oppå musikk) sier: «Den Fremmede mann går langsomt langs hagegjerdet og ser inn på Ellida. Han sier; Her har De meg igjen, Ellida..»⁸ Hun setter seg ved mikrofonen og ser på hun som står klar til å dra med seg et stakittgjerde med et mosegrodd hus på toppen. Kvinnen med tauet begynner å dra med seg alt dette, hun går langs kanten av rommet, langs det sorte store bildet til Stausland. Hun som sitter ved badekaret sier i mikrofonen. «Han er kommet tilbake» nærmest til hun andre. «Se ikke sånn på meg» sier hun mot henne, før hun sier til oss «Se ikke sånn på meg!» «Han er kommet for å hente meg»

Kvinnen med lastetauet er kommet til hjørnet av veggen. Kvinnen ved badekaret reiser seg. De står begge to og går mot hver sin plass. Den bakerste kvinnen går til mikrofonen som står foran det røde krittbildet til Stausland og den andre går til enden av det sorte badekaret. Hun sier i mikrofonen: «Idag er det din dag. Idag skal du ta ditt valg, valget er ditt og det er bare du som kan gjøre dette. Velg livet ditt» Hun har armene over hodet, det er som om hun messer teksten som om det var en sang, mens hun forførende danser med armene. Den andre kvinnen går langsomt mot karet, løfter beina og stiger ned i vannet. Hun legger brystet nedi og båten seiler langs vannskorpa. Det er

⁸ All tekst jeg beskriver her, ligger som vedlegg nr.1 til oppgaven med referanse.

storm og det er stille, hun puster og blir våt. Hun snur seg og drar av seg båten, heiser den opp i lufta, lar vannet renne ut, hun seiler den langs beina og langs kroppen sin, musikken har et industrielt preg med rytmer.

Den andre kvinnen drar ut en laks av det mosegrodde huset. Hun drar den bort til et mosegrodd teppe. Hun legger den varsomt ned på underlaget og tar en av de små vannflaskene som står der og sprayer fisken. Hun gjør den fin, hun liker den, hun reiser seg og ser på den. Hun legger seg ned ved den og plutselig er det som om hun ikke vil være der. Hun vil ut av tauet. Hun prøver å komme seg ut av knuten. Den andre kvinnen seiler plutselig båten over gulvet og bort til henne. De ser et øyeblikk på hverandre. Kvinnen med tauet fortsetter med å prøve å komme seg løs fra det. I lydbildet kommer igjen en av kvinnestemmene som sier «Her er ikke luft nok for deg, Ellida. Her er ikke fylde og kraft nok i luftstrømmene for deg, jeg ser det Ellida..» (se vedlegg. 1) Hun i badekaret dukker helt under i vannet. Blir liggende. Hun kommer opp for å trekke luft, sminken renner. Før hun dukker under igjen, beina ligger over kanten, det drypper vann fra skoene ned på gulvet. Hun er sliten når hun igjen dukker opp, lener seg langs kanten av karet og henvender seg til mikrofonen. «Som sorte lydløse vinger over meg» «han har holdt sitt løfte» (Se vedlegg 1)

Den andre kvinnen går sakte, og uten tau, mot mikrofonen. Hun sier noe av disse tingene «For så høyt elsker jeg deg» «Jeg vil gjøre avtalen om» «Du skal få din frihet igjen» Hun i badekaret spør «Kan du det?»

«Ja, det kan jeg. For så høyt elsker jeg deg.»

«Aldri følger jeg etter deg, etter dette»

Hun går bort fra mikrofonene og bakover mot det røde stor bildet.

«Aldri går jeg fra deg etter dette» Hun reiser seg i badekaret, drypper.

Den bakerste kvinnen går ut av rommet og inn i det neste rommet. Hun i badekaret går baklengs utav det og følger etter den andre.

Rommet de går inn i ser ganske tomt ut, men når vi kommer inn ser vi en slags stor boks bygd inne i rommet. Et sort blondeslør henger langs denne boksen og går inn i den. Der ligger den ene kvinnen på gulvet med sløret over seg, den andre står. Det er en svak antydning til en video som projiseres på den stående kvinnen. Ser man godt etter er det en naken og hårløs kvinne, som ser utover havet. Den stående kvinnen setter seg sakte nedover mot gulvet. I lydbildet, som har ligget som et variert stemningsbærende teppe under hele forestillingen, kommer teksten; « Hvis menneskeheten

bare fra først av hadde vennet seg til et liv ved havet, i havet. Hadde vi vært så mye mer fullkomne enn vi er, både bedre og lykkeligere.» Kvinnen setter seg og avdekker samtidig den nakne hårløse kvinne som ser utover havet. Det eneste som beveger seg i filmbildet er havet og lyset som endrer seg. Forestillingen er slutt.

7. Analyse av arbeidet

Dette kapittelet søker å beskrive hva som skjedde i prosessen med å skape denne forestillingen. Det starter med at jeg blir kjent med teksten og går derfra til å finne spillested. Så beskriver jeg mine måter å jobbe med tekst i samsvar med rom og skuespiller, jeg tar for meg hva og hvordan jeg fant benspennen for så å ende opp med hvordan iscenesettelsen tar form.

7.2 Jeg sitter med en tekst.

En måned før jeg begynte arbeidet jeg nå skal beskrive, leste jeg ”Fruen fra Havet” (Ibsen, 1981, s. 323-382) rolig og nøye. Det er en spennende tekst om en kvinne som står i et avgjørende livsvalg og jeg blir grepet av det dramatiske vendepunktet når Wangel setter henne fri fra ekteskapet. Jeg synes språket er vakkert og det gir virkelig følelsen av å utspille seg i en annen tid. Jeg ble også interessert i Ibsen, jeg dro til Grimstad og så hans arbeidssted og leste om hans forfatterskap og liv. Jeg fant ut at han fikk mye motstand i begynnelsen av sitt virke før han slo igjennom, jeg får vite at han fikk et barn da han var lærling på apoteket i Grimstad. Jeg gjør meg litt kjent med denne forfatteren og også med ”Fruen fra Havet” som jeg skal arbeide med fremover.

Det første jeg gjør for å begynne arbeidet med produksjonen av forestillingen i januar 2014, er å skrive ned ting jeg husker fra teksten. Det som jeg opplever skiller seg ut og som fikk meg til å skape indre bilder mens jeg leste det, og som viktigst av alt fortsatt var sterke minner. Jeg husker godt ting som «den strandede havfrue, [...] innerst i fjorden, ikke ute ved havet [...] lengselen til havet, [...] kjærligheten til en mann fra fortiden [...] Slippes fri fra ekteskapet for å ta egne valg.» (logg. 27.01.14)

De tingene jeg husket var igjen med på å skape en anelse om et underliggende tema eller «noe» som ledet meg til idéer om objektbruk for å materialisere stemninger jeg fikk da jeg leste teksten. Slike fornemmelse var for eksempel «likhet mellom fisk og menneske [...] trenger hun drømmen om et annet liv for å leve i kjedsomheten? [...] evolusjonslære, levde Darwin og Ibsen på samme tid? [...] å være todelt, ikke komme fra selv om man ønsker seg bort» (logg. 27.01.14)

Etter å ha skissert flere av disse fornemmelsene, dukker det opp tanker om objektbruk. Disse objektene assosierer jeg med teksten og med de foreløpige hendelsene jeg husker fra lesningen. Eksempel på slike objekter er;

«Basseng og noe levende i vann,
Fyrtårn, ringer, dampbåt, lysthus.

Havfrue; kombinasjonen mellom fisk og menneske.» (logg. 27.01.14)

Jeg leser teksten flere ganger, blir grepet av beskrivelsene av maleriene og av de små stemnings-
skapende detaljene. I begynnelsen er jeg ikke så interessert i utvikling av karakterer. Jeg ser karakterene som stemninger jeg kan utvikle når jeg finner ut av hva slags *type* karakterer jeg vil ha med og hva slags scenografiske elementer jeg skal sette disse i. Noe jeg skisserte opp i loggen, var dette: «Plukket ut flere utdrag fra teksten, tegnet en skisse hvor døtrene er som gjennomsiktige vegger og mannen er boksen hun lever i. Hvordan kan jeg komponerer et levende bilde som publikum kan se og som kan tolkes som ”Fruen fra Havets”- tematikk?»

(Fra logg 02.0214)

Jeg prøver å finne min personlige inngang i teksten, noe jeg kan kjenne igjen og som på den måten kan bli betydningsfull for meg. Det er påfallende for meg hvor likt jeg arbeider med å finne inngangen til denne teaterteksten, som når jeg arbeider med en steds spesifikk forestilling. Dette er en ny forståelse for meg når det kommer til tekstarbeid i min teaterform. Nå, i begynnelsen av arbeidet, søker jeg altså i teksten etter å finne en gjennomgående *stemning*, noe jeg kan bygge forestillingen rundt. På mange måter passer det derfor å referer til Christian Nordberg-Schulz (1995) som skriver dette om møtet med *stedet*:

«Det egentlige *møtet* med stedet skjer når vi trer inn i dets indre. Da blir forventningen tilfredstilt både som oppdagelse og som gjenkjennelse. [...] I møtet med stedet viser helheten seg gjerne som en omfattende *stemning*.» (Nordberg-Schulz. 1995. s 24)

For meg er denne beskrivelsen av møtet med stedet og gjenkjenne dets stemning, nesten det samme som når jeg får fatt på lesningen av stykket. Når jeg kan kjenne meg igjen i dramaet som utspiller seg mellom Ellida, Wangel og Den Fremmede. Det skaper en stemning i meg som jeg bruker som tråd når jeg planlegger forestillingen. Først leter jeg etter det i stedsbeskrivelsene i stykket som kan hjelpe meg til å finne et konsept, så leser jeg teksten flere ganger hvor jeg prøver å «tre inn i» Elidas indre liv. Jeg ser etter hva som utfordrer henne og som dermed skaper utvikling, jeg prøver å bli kjent med bare henne. Jeg ser for eksempel at møtene hun har med Arnholm skaper utvikling omkring hennes lengsel etter Den Fremmede og jeg observerer hvordan døtrene utvikler et nærere forhold til henne slik at Elida etterhvert får følelsen av å høre til. Jeg tror jeg nærmer meg teksten sånn som Nordberg- Schulz skisserer om å tre inn i byggets indre (Nordberg- Schulz, 1995, s.24) på grunn av min erfaring med steds spesifikk kunst. Slik er det når jeg iscenesetter et bygg. Da leter jeg etter det stedet i stedet som gir meg mest stemning å videreutvikle. Foreløpig i denne prosessen har jeg ikke spillestedet, noe som er nytt for meg, men jeg begynner å finne en stemning i teksten. Den handler om Elidas valg, det å stå i ett slikt valg prøver jeg å leve meg inn i for så å kunne forme scenebilder og karakterer.

7.2.1 Motstand:

Jeg opplevde tidlig i prosessen en sterk motstand i det at jeg faktisk skulle lage en forestilling som skal inngå i en masteroppgave. Motstanden bestod i at jeg ikke kjente til det akademiske språket, jeg var usikker og følte at jeg ikke gjorde de riktige tingene. Litteraturfeltet er stort på fagområdet, det er mange som kan så utrolig mye om det jeg gjør at jeg mistet litt motet. Jeg brukte derfor ganske lang tid på å tenke på problemstillingen, jeg slet med at den kreative prosessen stoppet opp, og skrev mye om det å skulle skrive logg samtidig som jeg skal være kreativ.

Foruten denne motstanden dukket det også opp en ny utfordring. Jeg fikk ikke teksten til å virke aktuell. Den romantiske konteksten handlingen foregår i kunne jeg følge og leve meg inn i, men

ikke helt Ellidas valg om trygghet og hennes «oppgivelse» av å se verden. Handlingene forøvrig i stykket er også veldig langt unna mine referanser og opplevde undertrykkende i forhold til det å være kvinne. Men jeg kan «se for meg» hvordan denne teksten opplevdes for kvinner i den tiden det ble skrevet i, og på den måten blir ønsket mitt om å se det med «vårt blikk» påtrengende. Hva er aktuelt tema for oss idag, hva gjør alle valgmulighetene med oss? Jeg tenkte at dette kan handle om det å ha forventninger til seg selv og det å faktisk skulle leve dem ut. Jeg trekkes ganske tidlig mot å lage en Elida som er to personer. En som følger sine følelser og rytme og en som er mer rammebevisst og trygghetssøkende.

7.2.3: Kort refleksjon og benspenn.

Før jeg går videre med kapittelet som handler om å lete etter spillested har jeg lyst til å gi en kort beskrivelse av hvordan jeg har jobbet med teksten til nå og så vil jeg til sist introdusere de Fem Benspenn valgt i samarbeid med mine veiledere. Til nå har jeg arbeidet mye med å finne min inngang i teksten og for å komme videre i forhold til problemstillingen trenger jeg derfor å vende tilbake til Szondi og det som kan gi meg ytterligere motstand. Men først en kort oppsummering:

Tekstarbeidet mitt begynte med å finne en stemning i teksten som jeg kan kjenne meg igjen i og som kan fungere som et utgangspunkt for hvordan den estetiske utformingen kan bli, altså noe som kan hjelpe meg til hvordan jeg kan *se* forestillingen for meg. Det gjorde jeg ved først å finne de øyeblikkene i teksten jeg husket fra lesningen en måned tidligere. Så dro jeg ut ulike hovedtema fra stykket og assosierte disse med mulige objekter som kan fungere som symboler eller rekvisitter i min oppsetning. Selve teksten er bygget opp slik at vi får innblikk i ulike hendelser som påvirker karakterene til utvikling, til deres drama. Jeg prøver i min tekstanalyse å se ytterpunktene, de ytre omstendighetene for å lete etter objekter og handlinger som kan illustrere den samme utviklingen som karakterene har. Senere vil jeg gå i dybden av karakterenes indre liv. Jeg tar med meg disse punktene, som stedet de bor på kontra der hun bodde før og bruken av vann i forskjellige former og varianter, til å finne et slags konsept for forestillingen. Jeg kommer dermed frem til at jeg må ha en handling som representerer en slags forhistorie, kanskje det er en karakter i stykket som er et minne som kan fortelle? Og så ønsker jeg å lage en handling som representerer valget Elida står i, for å avslutte med å lage et scenebilde som kan gi et frempek.

Etter disse beskrivelsene av omgivelser og det ytre, tar jeg for meg karakteren Elida. Jeg prøver å finne dialoger og møter med andre karakterer som påvirker henne til utvikling for å komme til hennes indre. Jeg mener at mye starter med at hun begynner å snakke om Den Fremmede som besøkte henne ved fyrtårnet til Wangel. Fyrtårnet blir dermed et viktig ”objekt” for min iscenesettelse. Videre er det hendelser som når dampbåten kommer innover fjorden, han som går langs gjerdet og konfrontasjonen med Wangel når hun ber om å bli sluppet fri og han gjør det, som er viktige utviklingsøyeblikk slik jeg ser det, for Ellida. Utfra dette kan jeg trekke ut to viktige objekter jeg kan bruke i planleggingen av forestillingen; fyrtårnet og dampbåten. Og to hendelser jeg kan bygge videre på; når Den Fremmede kommer for å hente Ellida og når Ellida blir fri til å velge selv.

Da jeg var i denne første fasen jobbet jeg samtidig med å bli fortrolig med problemstillingen for denne oppgaven. Ibsens tekst skal utfordre meg og hvordan kan den gjøre det på best mulig måte? Sammen med mine veileder fant vi derfor frem til Peter Szondi, som jeg tidligere har skrevet om. Vi prøver sammen å skape, utfra Ibsens verk og Szondis teori, fem benspenn som kan utvikle arbeidsformen og gi nødvendig motstand for meg videre. De fem benspennene er altså:

1. Det skal være karakterer.
2. Karakterene skal ha et indre liv.
3. Karakterene skal inngå i dialog
4. Dialogen skal få det indre liv ut i det offentlige rom
5. Forestillingen skal tematisere fortiden. Fortid som sådan. Ikke nødvendigvis karakterenes.

Jeg tenker med en gang at dialog blir et vanskelig punkt for meg. Punktet med karakterer likeså. Jeg er vant til å ha ganske abstrakte karakterer som representerer ulike følelser eller stemninger. Det blir utfordrende for meg å sette ord på hva slags karakterer jeg skal velge. Og jeg gruer meg til å lage stemme til de karakterene jeg skal ha med. Jeg tenker at selv om disse benspennene skal utfordre meg, så skal de også fungere som hjelp til å utvikle mitt sceniske språk. Så jeg må altså finne en inngang til benspennene som utfordrer og utvikler.

Teksten har sine egne premisser hvor dramaturgisk oppbygging og karakterenes utvikling er essensielle. Dette er nødvendigvis ikke så viktig for meg. Jeg kan lage en oppsetning som nærmest «maler» en stemning utover handlingskurven. Benspennene får meg til å reflektere på denne ulikheten og hvordan jeg kan imøtekomme disse to viktige punktene i min egen oppsetning.

7.3 Jeg leter etter et rom.

Femte dagen med tekstarbeid sitter jeg fast og synes det er vanskelig å arbeide uten et bestemt spillested. Jeg har funnet noen objekter og noen handlinger jeg kan utvikle scenisk, men jeg mangler et sted det kan utspille seg på. «Hvor skal dette iscenesettes? Skal jeg finne et nedlagt bygg, skal jeg bruke en black-box, kunstmuseet? Behov for å identifisere spillested er påtrengende. Jeg trenger å se spillestedet for meg. Se muligheter, lete etter estetikk, forme stykket i brainstorming, skisser og stil.» (logg. 02.02.14. s.3)

I begynnelsen tenkte jeg mye på Kristiansand Kunsthall som et aktuelt sted for denne produksjonen. Jeg hadde en performance der i april 2013 og synes at uttrykket mitt passer inn på et slikt sted. Jeg bruker ofte kunstmuseer til inspirasjon når jeg lager nye forestillinger, så jeg var tidlig ganske opptatt av å ha en kunstarena som sted for denne oppgaven. Kunsthallen var opptatt i det aktuelle tidspunktet, men de var veldig positive til henvendelsen. Jeg dro videre til Sørlandets Kunstmuseum, som er den største institusjonen for samtidskunst i regionen. De åpnet utstillingen for meg og jeg fikk en avtale med dem om å lage masteroppgaven min der.

Først legger jeg merke til installasjonen til A.K Dolven (2002). Jeg synes den er som en installasjon av «Fruen fra Havet», jeg er nærmest målløs. Jeg sitter og ser på videoen og nyter den. Det er en stor hvit «boks» bygget inni rommet. Denne er så stor at går an å være inni den og videoen er av en naken kvinne som sitter på en fjellkant og ser utover havet. En gul håndveske ligger ved siden av henne. Jeg spør om det er mulig å bruke denne installasjonen eller bare den hvite boksen og jeg får lov til å bruke den som scenografi for forestillingen. Jeg undersøker installasjonen, kan publikum gå rundt den og se inn? Kan jeg bruke bare boksen som en hvit kube for en iscenesettelse? Men hele tiden tenker jeg på dilemmaet om jeg kan gå inn i ett kunstverk og gjøre det om slik jeg planlegger nå? For meg blir dette vanskelig. Det slår meg som interessant at jeg nettopp føler så

motstand med å gå inn i en annen kunstners verk og gjøre noe med denne, når jeg arbeider så fritt og på mange måter hensynsløst med Ibsens tekst. Kan det ha noe med at jeg er vant til å shoppe fra steder i kunsthistorien, at vi er tradisjonsbevisste og derfor referer fritt fra klassikere i forhold til hva vi selv finner aktuelt i dag? Elisabeth Leinslie er litt inne på denne tematikken i hennes artikkel i boken ”Scenekunst Nå” (2007) hvor hun blant annet skriver at «Scenekunsten utvikler seg i relasjon til andre kunstformer [...] Ofte finner vi referanser til kunsthistorien og avantgardens resirkulering av tidligere former i dagens eksperimentelle scenekunst. Ubekymret shoppes, bearbeides og samples strategier, former og betydningsinnhold fra kunsttradisjonens rike reservoar.» (Berg, Høyland, Leinslie, 2007, s 58) Denne samlingen virker for meg vanskelig å gjøre med en kunstner som bor og virker i Norge akkurat nå.

Nesten samtidig med at jeg gjorde avtale med Sørlandets Kunstmuseum dro jeg også til Hunsfoss fabrikk i Vennesla og fikk en uformell avtale om å bruke deler av dette bygget til iscenesettelsen. Jeg gjorde dette for å undersøke de forskjellige stedenes atmosfære og mulige påvirkning på meg i utviklingen av denne prosessen. Dette bygget minnet meg om stemningen i «Fruen fra Havet»; det var en arbeidsplass for store deler av Venneslas befolkning, var en gang ettertraktet og utviklet stedet det var på, det ligger rett ved elven og ble drevet av vannkraften. Bygget er nå slitent og forlatt. Jeg synes det ville passe bra som et konsept å sette opp forestillingen der. Å iscenesette deler av «Fruen fra Havet» som en opplevelse for publikum gjennom bygget. Jeg ble guidet rundt av en arbeider i store deler av bygget. Jeg hadde med meg kamera og ideene flommet, da jeg kom hjem printet jeg ut alle bildene, la dem på bordet og lagde en mulig rekkefølge på hvilke rom i dette bygget som kunne brukes. Jeg skrev på whiteboardtavla om hendelser fra Ibsens tekst og lagde et kart over Hunsfoss fabrikk hvor jeg så puttet disse hendelsene inn.

Tekstarbeidet begynte å løsne. Dette møtet mellom meg og rommenes estetikk i den forfalne bygningen skapte noe gjenkjennbart for meg og jeg ristet av meg *målet* om å lage en forestilling. *Måloppgivelse* er et sentralt punkt i Niels Lehmanns «Anelsesmetode for teaterproduksjoner» (2011). Denne metoden vil jeg komme nærmere inn på når jeg mot slutten av dette kapittelet ser på hva det kreative utbyttet i denne oppgaven består av.

7.3.2 Overveie to forskjellige spillesteder.

Sørlandets Kunstmuseum er et sted jeg setter pris på som kunstner og som person. Rommene er rene, det henger kunst som allerede er kuratert i rommene, de har sitt konsept der jeg får delta med min oppsetning. Dessuten er det publikum og folk der nesten hele dagen, så jeg får også oppleve hvordan det er å være delaktig i det daglige museumslivet. Kunsten har historie, farger og opplevelser i seg selv. Hvordan kan jeg med min forestilling arbeide sammen med de allerede gitte omgivelsene?

Hunsfoss fabrikk er flere øde bygg. Bygningsmassen er fylt av rom med forlatte objekter, møbler og maskiner. Rommene er avskallede i malingen, bygget har et utpreget poetisk *look* jeg vanligvis dras mot. Jeg kan lage opplevelser for publikum mens de går gjennom byggets ganger, jeg kan ta ut hendelser fra stykket og iscenesette ei løype som tilsammen forteller enten hele historien om «Fruen fra Havet» eller iscenesetter Elidas indre liv sammen med byggets historie og arkitektur. Hvordan skal jeg iscenesette dette bygget troverdig med henhold til benspenn og tid?

Jeg bestemte meg for å være på Kunstmuseet. Dette av hensyn til problemstillingen i denne oppgaven og med utgangspunkt i benspennene. Jeg mente at jeg bedre kan arbeide med utvikling av karakterer og dialoger inne i et rom som ikke skal iscenesettes mer enn akkurat nødvendig for stykkets del. Jeg tenkte at karakterene kommer tydeligere frem i de rene rommene med dets utstilling i. På Hunsfoss måtte jeg ha arbeidet mye med scenografien, jeg måtte ha brukt lengre tid på å sette stedet i stand enn hva jeg har tid til.

Å prioritere karakterenes utvikling og dialog var en ny opplevelse for meg. Dette var det første møte med benspennene som gav meg retning i forhold til iscenesettelsen. Karakterene skal ha et indre liv. Dialogen skal få det indre liv ut i det offentlige rom. Jeg innså at kjernen i min oppgave kommer til å forsvinne litt hvis jeg skal bruke store deler av tiden jeg har tilbake med å iscenesette et stort bygg som Hunsfoss Papirfabrikk. Benspennene og det jeg gjør av litterære undersøkelser i forhold til det postmoderne og det tradisjonelle har gjort meg nysgjerrig på å holde karakterene tydelige, se hvordan jeg kan få dem til å utvikle seg med henhold til benspenn og utvikling i stykket.

Å dra ut til Hunsfoss og gjøre de undersøkelsene jeg gjorde der, som å lage et opplevelseskart med henvisninger til stykket, gav meg noe nytt i prosessen. Jeg fikk løsnet på den tekstbaserte knuten. Etter dette fant jeg ut at jeg vil bruke tre rom på museet istedenfor bare ett, og jeg har funnet noen dramaturgiske muligheter, som jeg kommer tilbake til i det påfølgende kapitlet.

7.4 Jeg har nå spillested og utvikler dette.

Nå begynner det fysiske arbeidet. Nå skal jeg undersøke rommene, trekke ut tekst, få inn karakterer og arbeide med oppgavens benspenn. Jeg ser av loggen jeg skrev under prosessen at jeg først finner min egen inngang til tekst og videre til rommet, og så setter jeg dette opp mot den gitte motstanden. I forhold til rommene, begynner jeg på samme måte som med teksten. Jeg ser på deres ytterpunkter, hvordan de ser ut, hva som dominerer i rommet:

«Et grønt historisk rom, Mette Stausland med hennes sterke farger og så Dolvens vakre, men skjøre verk som avslutning? Hvordan kan handlingene i stykket passe inn her?» (Logg, 27.02.14)

Slik begynner jeg beskrivelsen av de tre rommene jeg skal iscenesette på SKMU: Sørlandets Kunstmuseum. «Jeg konkluderer med at det grønne historiske rommet er forhistorien, om hva som skjedde mellom Ellida og Den Fremmede for lenge siden. Mette Stausland: Eksplosivt, Konkrete farger, abstrakte verk, kraftfullt: valgene til Ellida, hvordan hun slites mellom fortid og nåtid. Dolven: Etterklang, filosofiske tanker rundt det å leve, menneskene og havet.» (logg, 27.02.14)

Jeg går videre med å lage overskrifter. Jeg prøver å skissere opp ulike måter å handle på i de forskjellige rommene. Er det noe som utpreger seg? En stemning som må taes hensyn til? Kan det for eksempel være hensiktsmessig å bruke en stor gullramme på gulvet i det grønne rommet, slik at objekter jeg tilfører og utstillingen henger sammen?

En ting som blir utfordrende er at jeg kun har fått en kvinnelig skuespiller å jobbe med. Jeg kan naturligvis lage en forestilling hvor hun eller en av oss, spiller mannen. Men samtidig er det noe som trekker meg mot Ellida-karakteren. Jeg har vært så opptatt av å lese hennes tekster, se hennes utvikling og forstår litt mer av hvordan valgene preger henne. Jeg står altså i et valg i forhold til

hvordan handlingene skal bli. Kan jeg la Ellida være to karakterer? Kan jeg redusere stykket til å handle om hennes to måter å leve på? Hvordan kan jeg finne rom til egen tolkning samtidig med at benspennene skal følges? Er det mulig at disse to kvinnelige karakterene kan ha dialog med hverandre? At de på hver sin måte kan få sitt indre liv ut i det offentlige uten å bli for like? I mitt scenekunstuttrykk synes jeg det er kjempespennende å skulle jobbe med to ulike sider ved ett menneske. Men hvordan kan jeg forsvare dette i forhold til benspennene og denne oppgaven? Jeg innser at å la to skuespillere spille samme person, bryter realismekonvensjonen som Ibsen tekst står i, men det bryter ikke nødvendigvis med benspennene.

Elisabet Hagli Aars er en dyktig frilans skuespiller. Hun har god erfaring både fra frigrupper og institusjonsteater. Jeg møtte henne første gang da jeg ble tildelt manusutviklingsverksted hos Generator i Oslo. Da var hun en av fire skuespillere som arbeidet med mitt manuskript «The Blackforest Hotel» i 2009. Vi har ikke møttes siden. Jeg er veldig takknemlig for at hun ville være med på denne oppgaven med å forme forestillingen inn i rommene på SKMU.

Elisabet og jeg bruker store deler av de første dagene til å snakke mye om Ellida. Hun har også bakgrunn fra en teatertradisjon hvor man jobber mer med karakterer enn med det visuelle formuttrykket jeg er vant til, og gir meg trygghet i at dette er lurt. Vi tar med oss det vi har snakket om inn i rommene. Vi går fra det ene rommet etter det andre, diskuterer handling fra teksten inn i rommene, hvordan vi kan dele det opp slik at tekstens oppbygging passer inn i de tre rommene vi har valgt. Jeg tenker igjen at dette med å gå slik rundt hører til i denne fasen hvor vi blir kjent med hverandre og med hvordan vi skal gripe det hele an.

Vi lager en koreografi i døråpningen inn til utstillingene i 2 etg. Vi tenker at dette skal være det første publikum ser når de kommer opp trappene og vi ønsker å dra dem inn i stemningen med ei gang. Vi finner rytmen sammen, bevegelser vi kan samles om, blir kjent som fysiske karakterer i rommene og hvordan vi kan arbeide ut spenninger og motsetninger med hverandre. Dette er et fysisk arbeide som jeg er vant til. Vi begynner ofte å tenke på det vi fysisk gjør i sammenheng med tekst. Kan vi gjøre dette? Hvordan står dette i forhold til å lage karakterer? Hvordan kan vi lage en Ellida-karakter hver? Videre diskuterer vi all teksten og alle dialogene som vi klippet bort. Jeg ønsker å lage et selvstendig verk som må passe sammen med konteksten det spilles i. Så jeg prøver

å finne inngangen til at karaktererne skal ha et indre liv som kommer ut i det offentlige, at de skal ha dialog med hverandre og at fortiden skal beskrives i dette formatet, sammen med utstillingslokalet det spilles og lages i.

Musikken blir komponert. Jeg vil behandle temaet med å jobbe med musiker veldig kort i denne oppgaven. Jeg har ikke prioritert å fokusere på dette aspektet også. Jeg må understreke at det å jobbe med en musiker er for meg utrolig spennende. Leon Muraglia lager et lydbilde som er stemningsskapende og godt å agere til. Vi snakker på telefonen, om stemninger i stykket, om hva vi ønsker av utvikling, og i denne forbindelse spille inn tekst i musikken. Vi sender ham mange innspilte avsnitt og vi har improvisert rundt hvordan de ulike monologene eller dialogene skal sies. Vi har brukt parametre for intensitet gjennom stemme alene og hvordan vi kan si dialoger sammen. Disse har Leon lagt inn i sin musikk.

I arbeidet med å utvikle karakterer lager jeg to ekstremversjoner av Ellida. Jeg finner hennes ytterpunkter. Den ville og lengselsfulle kvinnen hun er og den mer trygghetssøkende kvinnen hun er. Jeg tegner dem opp på et partitur som fyrstikkennesker, lager et skjema hvordan de går hver sin vei, møtes i en sving for så å delvis endre farge når de går videre. (logg, 18.03.14) Jeg tenker at det nok er litt sånn hun utvikler seg. Fra å være fokusert mot noe til å akseptere at hun er blitt eldre og mer moden, farget av sine opplevelser.

Vi arbeider ut bevegelsesmønster til hvert rom. Dette er plutselig vanskelig for meg. Jeg slites mellom hvem som skal spille hvilken Ellida og om jeg faktisk kan gjøre det sånn i forhold til spennene. Jeg synes det er vanskelig å bevege meg fritt i rom for å finne et handlingsmønster. Det er jeg ikke vant til. Vi går derfor igang på nytt med fem-punktskoreografien jeg alltid har på lur når ting stopper meg. Lage fem bevegelser og så sy disse sammen. Vi gjør det i døren inn til det grønne rommet. Elisabet er mindre enn meg, har rødt langt krøllete hår. Jeg begynner å forestille meg henne inn som den trygghetssøkende Ellida som skjuler sin indre villskap. Hun skal være den karakteren som er sta og som har satt seg som mål å være en god kone for Wangel. Hun skal også være den som klarer å bryte ut av det hun fanger seg selv med, sitt selvpålagte konerollemonster.

«Hvorfor holder jeg på på denne måten? Jeg må prøve å finne kraften igjen, jeg låser meg totalt fast

i tekst, dialoger, indre dialoger trigger meg, ytre dialoger synes jeg er totalt turnoff. Jeg liker ikke teateraspektet. Jeg liker ikke tekstarbeidet, jeg liker ikke skuespilleraspektet. Jeg har lyst til at det skal bety mer. Det MÅ bety mer for meg å lage dette enn å gjenfortelle noe og sette det inn i en sammenheng, da blir det meningsløst. Jeg mister estetikkutforskningen, jeg mister trangen til å føle jeg forandrer verden, jeg har ikke kontakt med hjernen min, den delen som har visjoner, som søker og som skaper. [...] Jeg er veldig vant til å bruke intuisjon, rytmer i samarbeid, rytmer i samstemming av kropp i bevegelse. Jeg føler hele tiden at jeg beveger meg inn på noe kritisk, altså i den forstand skapende. Men så.. Er kjemperedd for å gjøre det meningsløst. Ikke klare å bringe det noen hakk videre fra det som er utgangspunktet, hva om jeg ikke klarer å forplante en ny tanke i publikummet? Jeg ser på klassiske teatergrepene som redskaper, ikke noe jeg kan bruke til noe mer enn det. Fordi jeg rett og slett ikke liker det. (logg, 24.03.14)

Jeg velger å ta med dette sitatet for å beskrive hvor utmattende og frustrerende jeg synes prosessen til tider var. Jeg følte mye av tiden at jeg «mistet» kontrollen på eget uttrykk og måtte prøve å hale meg i land gang på gang. Etter dette tok jeg meg en dags pause, jeg «avbestilte» Elisabet den dagen og holdt fri. Jeg hadde virkelig møtt en større utfordring enn jeg hadde trodd.

Karakterutvikling, dialoger og teksten var vanskelig å sette sammen med mitt eget uttrykk. Jeg fant ikke møtepunktene. Jeg syntes teksten ble altfor beskrivende, for tydelig og altfor overveldende, sammen med det fysiske uttrykket og rommene på kunstmuseet. Jeg stod virkelig fast.

Men så får jeg melding fra Leon, musikeren vår, om at musikken begynner å ta form og at han trenger mer innlest tekst. Dette hjelper meg til å gå videre, jeg går inn i teksten på ny og hopper over alle de personlige sperrene når det kommer til tydelig tekst. Jeg leter etter noe som også kan sies poetisk, noen avsnitt som kan sies med begge Ellida-stemmene, dialoger som hun originalt har med Wangel eller Den Fremmede, men som kanskje også kan fungere at hun sier til seg selv. Det går vi igang med, når vi møtes dagen etter denne «fridagen».

«Velger dialoger som er mellom henne og Wangel, mellom henne og Den fremmede. Teksten sies derfor av to kvinnestemmer, noe som gjør det poetisk på en måte. Det gjør at noen av dialogene høres ut som indre monologer, selv om det er mellom to forskjellige.» (logg, 26.03.14)

Jeg ser av denne prosessen at jeg må gjøre tekstene til «mine». Den største grunnen til det er at med det fysiske scenespråket og objektene vi har tilført, blir dialoger eller monologer uttrykt på flere måter. Derfor mener jeg at det som sies via stemmen, må bringe det vi ser i scenene videre heller enn å gi samme betydning to ganger oppå hverandre. Derfor blir dette, at jeg må gjøre teksten til «min», konsekvensen av å bringe denne inn i scenekunstuttrykket.

7.5 Jeg iscenesetter et rom.

Jeg har lyst til å begynne dette kapittelet med en oppsummering av benspennene og hvordan jeg står i forhold til dem:

1. Det skal være karakterer:

Hvis jeg forholder meg kun til denne setningen, kan jeg si at jeg er på rett spor i forhold til iscenesettelsen slik jeg ønsker å bevege meg inn i den. Jeg velger å lage «Ellida Rastløs» og «Ellida Trygg». Disse skal, sammen med Ibsens tekst, skape handlinger og dialoger mellom hverandre og rommet.

2. Karakterene skal ha et indre liv:

Ved hjelp av hvert av karakterene har hvert sitt objekt og egne handlingsmønstre skal det indre livet kunne tolkes av publikum. «Ellida Rastløs» har en sort arbeidsbåt knyttet stramt om livet. «Ellida Trygg» har lagt seg på gulvet med en diger gullramme over seg.

3. Karakterene skal inngå i dialog:

Ut fra Ibsens tekst har jeg valgt ut dialoger som enten sies i mikrofonen til karakterene, eller er en del av lydbildet. Jeg velger at dialoger også kan være at de sammen beskriver en situasjon, som i det grønne rommet. Her hvisker de begge to om da Han kom ut til fyrtårnet.

Jeg har også dialoger ved at den ene karakteren sier noe, som den andre svarer på via handling. Det skjer spesielt i rommet med badekaret.

4. Dialogen skal få det indre liv ut i det offentlige rom.

Gjennom dialog skal det indre liv bli tydelig. Hva slags dialog? Kan det være den fysiske dialogen? Kan det være at objektbruk og fysikk skaper dialog med karakterene og med rommet, som får det indre liv til å komme fram? Vi har arbeidet med tekstlig dialog gjennom mikrofon, og gjennom interaksjon mellom karakterene. Rommet vi spiller i er vanskelig i forhold til lyd, vi hører nesten ikke hverandre når det er andre folk tilstede. Vi er klar over vårt spillested, at vi er på kunstmuseet og at bildene i hvert rom representerer en stemning. Vi opplever at handling fungerer bra sammen med disse rammene, men blir usikre når det kommer til stemmebruk. Det er som om teksten blir for konkret. Kan vi få det indre frem uten å bruke så mye tekst?

5. Forestillingen skal tematisere fortiden.

Fortiden som sådan. Ikke nødvendigvis karakterenes. Dette er et spenningsfylt punkt. Szondi mener en av grunnene til at Ibsen representerer krise i Drama er hans presentasjon av fortid, som har stor betydning for nåtiden/det vi ser- drama. (Szondi, 1987, s.16) Jeg synes valget om å starte i et historisk rom og bruke det til hendelser fra fortiden, er et godt utgangspunkt. Her er malerkunsten figurativ og innrammet i gull. En byste av en kvinne står midt i rommet. Det er et utsnitt av hav projisert på veggen bak bysten og skuespillerne er som installasjoner i rommet. De starter med å gjenfortelle historien om når «vi» møtte Den Fremmede første gang ved fyrtårnet. Kvinnene hvisker til hverandre. De avslutter med å bryte det stilliserte rombildet ved at den ene spør den andre: «Er du redd?» Hun svarer: «Veldig», før hun lar båten seile seg gjennom høy sjø og stille hav, den andre lar gullrammen avdekke deler av kroppen hennes før hun tør legge den fra seg for å følge den andre inn til Mette Stauslands rom.

Vi lager forskjellige skisser i hvert rom. Handlingsmønsteret bygges rundt at vi er to «Ellida»- karakterer, at vi har ett objekt hver, at vi er i et historisk rom, et dramatisk rom og et filosofisk rom. Jeg har tolket rommene med slike overskrifter, for å finne dramaturgien i handlingene. De første dagene finner vi en form på forløpet i hvert rom. Vi bygger karakterene våre samtidig som vi iscenesetter rommet og minner oss på benspennene og refleksjonen omkring disse. Det er utrolig

krevenne. Vi jobber maks en time ad gangen.

Jeg tilnærmer meg kanskje ikke Ibsen som en teaterregissør ville gjort det. Jeg tror at jeg forstår Ibsen mer som en kunstmaler ville gjort det. Tenker oppbygging i billedskapingen og formidlingen av disse. To dager før visning har vi besøk av fotograf. Dette er noe jeg alltid gjør før premiere av forestilling. Jeg lar fotografen se hva vi gjør før jeg lar han fritt gå rundt i scenografi og handlinger som skjer. Noen gang lager vi et spesielt *look* for å lage plakatsbylde, andre ganger, lar vi han fritt bevege seg rundt. Jeg vet at det da skjer noe. Han er på utkikk etter gode utsnitt og handling i sine bilder. Jeg kan følge med og se hva han ser. Dette er et utrolig nyttig element i oppbygging av scenebilder. Her ser han for eksempel scenen fra en annen vinkel enn jeg trodde publikum ville se den fra.

7.5.2 Andre og tredje versjon av forestillingen.

Jeg vil gi en kort beskrivelse av hvordan forestillingen på det gamle Agder teater ble. Den skapte en videre refleksjon for meg til hvordan forestillingen ble til slutt på kunstmuseet. Jeg fikk anledning til å lage en black-box forestilling og her dro jeg inn objekter som jeg også valgte å ta med inn i den siste versjonen på museet.

Versjonen av forestillingen jeg satt opp på hovedscenen i det gamle teateret var mørk og mystisk. Forestillingen startet ved at publikum ble hentet fra foajeen på et kulturhus som heter Aladdin og geleidet bort til inngangsdøren til det gamle teateret. Her fikk de beskjed om følge tett på og at døren ble låst bak dem. De kom inn i en mørk sal, hvor det var et enkelt lys på scenen hvor musikeren begynte å spille. En kvinne i sort sørgeslør går langs lystrekket fem meter oppe på den ene kortveggen og en annen kommer ut med samme slør på scenen. Så utspiller scenene som ble laget på kunstmuseet seg, publikum blir tatt opp på scenen og ser forestillingen derfra. Det blir fint mottatt, jeg var i kunstnerisk samtale om prosjektet etterpå og avisen slo saken stort opp den påfølgende mandagen.

Denne høsten fikk jeg beskjed fra både skuespiller og musiker at de har travle tider, så vi finner en uke for å ta opp igjen forestillingen slik at vi ikke må bruke så lang tid i desember. Vi møttes i sep



tember fire dager og avsluttet arbeidet med en offentlig visning, etter ønske fra Sørlandets kunstmuseum. I løpet av denne tiden hadde det skjedd noen endringer. Jeg hadde fått tid til å bearbeide det estetiske ved forestillingen. Jeg var ikke fornøyd med kostymene vi hadde sist og jeg likte ikke at det hadde en ganske skitten estetikk, men ønsket noe mer delikat og klassisk. På teateret hadde vi innført en laks som objekt. Jeg var veldig opptatt av at jeg synes Den Fremmede kunne minne om en laks, som drar ut fra elven den blir født i, til langt ut i verden for så å komme tilbake til sitt opphav for å formere seg. Den utstråler en kraft og det er noe veldig delikat og spennende med denne fisken. Dessuten synes jeg båten som er på ryggen av den ene Ellida, var stusselig estetisk. Jeg synes ikke den ble godt nok presentert. Jeg valgte derfor å finne et nesten tilsvarende look til den andre Ellidaen, men et hus. Et mosegrodd hus. Så denne siste versjonen jeg har laget, er den jeg kommer til å vise til dere.

8. Det kreative utbyttet i denne prosessen:

I prosessen med å lage «Ellidas Ocean» har det skjedd mye i forhold til hvordan jeg vanligvis arbeider med forestillinger. Jeg har i de følgende underkapitlene hatt lyst til å beskrive deler av produksjonen som ikke hadde blitt slik om jeg ikke hadde hatt en tekst som utgangspunkt. Jeg har delt dette kapitlet inn i det som handler om det scenografiske arbeidet hvor jeg tar for meg objekter og ulike måter å bruke disse på. Jeg går inn i den kunstneriske prosessen fra en sanseopplevelse

til et kunstnerisk uttrykk ved å forholde meg til arkitekt Nordberg- Schulzs (1995) teori om stedopplevelse. Til slutt forholder jeg meg til det kreative utbyttet i forhold til samarbeidet med de andre kunstnerne.

8.2 Det Scenografisk arbeide:

I «Fruen fra havet» har Ibsen med beskrivelser av planlagte kunstverk. Dette er frempek. Når Ballestad i starten beskriver maleriet han er igang med, om havfruen som ligger å dør i brakkvannet og at det var fruen i huset som satte han på tanken om å lage noe sånt noe. (Ibsen, 1981. s 331) Dette gjør meg nysgjerrig på fruen og hennes historie, og sier noe om tematikken i stykket; om å være mistilpass på et sted eller i en rolle. Senere er det en beskrivelse av et kunstverk bestående av en kvinne som sover urolig og ved hennes seng står en mann, så «drivendes våt som de drar en opp av sjøen» (Ibsen, 1981, s340) og ser på henne. Denne beskrivelsen er å lese i stykket like før Den Fremmede kommer til lands for å se etter Ellida. Denne er dystert beskrevet og vi kan nesten føle Ellidas reaksjon når hun hører han fortelle om denne. Slik jeg tolker det bringer beskrivelsene av kunstverkene Ellida inn i frykten for å bli konfrontert med Den Fremmede.

Jeg lar meg inspirere av Ibsens frempek og ønsker å bringe inn objekter i det scenografiske arbeidet som kan være med å fortelle den indre utviklingen til karakterene. Karakterene jeg har i mitt stykke er to forskjellige Ellidaer. Den ene søker trygghet og ønsker å være god kone for Wangel, den andre lengter etter sitt livs kjærlighet og lever i minnet etter ham og etter lengselen til havet.

I det første scenebildet jeg lager ønsker jeg å presentere karakterene, gi dem noen tydelige tegn på hvem de er og hva vi kan forvente oss senere i handlingene. Jeg har utstyrt den lengtende Ellida med en båt knyttet stramt rundt livet og jeg har latt henne sitte ved en byste i marmor og en video av utsikt til hav bak seg. Hun har lengselen i seg og båten knyttet som en påminnelse rundt livet. Hun lar båten føre henne bort fra bysten. Den andre har jeg valgt å ha liggende i en gullramme med en video av havet på brystet. Hun er fast i sitt liv, hun har ikke havnet på veggen i ramme enda, men rammen er stor og tung. Jeg valgte en ramme av gull på grunn av rommet denne scenen foregår i. Klærne de har på seg er hvite og i en klassisk stil. Dette for å gjøre dem vennlige og klas-siske slik jeg opplever at de/hun blir beskrevet i stykket. Teksten blir fremført hviskende og lyd-bildet er først bølgeskulp og kvinner som hvisker, før musikken blir mer dramatisk og melodios. Lyssettingen er lik den museet har lyssatt sine bilder med i rommet. Vi bruker de samme lampene fra taket, vendt mot karakterene.

I stykket til Ibsen er det mye beskrivelser av «de små» ting, detaljer og beskrivelser av omgivelsene. Første akt starter med en detaljrik intro om hvordan Wangels hus ser ut og går videre med en samtale mellom Ballestad og Lyngstrand. (Ibsen, 1981, s. 331) De snakker om et maleri og de gir på en måte hint om noe vi får vite mer om senere. Jeg ønsker at karakterene skal dra publikum inn i en stemning aller først, slik som i teksten til Ibsen, gjøre dem nysgjerrige på hva de snakker om og hva som ligger bak. Derfor blir det kreative utbyttet her at karakterene skal starte med å hviske til hverandre i det første rom av forestillingen. Hvis jeg ikke hadde hatt benspennen hadde jeg fokusert på hvordan jeg kan iscenesette rommet, slik at stemningen samsvarer med tekstens stemning. På grunn av benspennene fokuserer jeg altså istedenfor på karakterene, jeg iscenesetter dem inn i rommet og lar dem ha objekter som kan brukes til å fortelle noe om hvem de er.

I rom nummer to henger Mette Stauslands store krittetegninger. De første verkene vi ser når vi kommer inn her er et stort rødt bilde. På vår venstre side henger et avlangt sort verk. På høyre side henger en blyanttegning og på den siste veggen tre mindre innrammede verk i fargene rødt, grønt og sort. Jeg ønsker å bruke formene til disse maleriene som utgangspunkt for å finne sceniske objekter. Jeg ønsker å ha en stor sort firkant på gulvet foran det sorte verket og så ønsker jeg meg noe som hadde en organisk form eller som gir en fornemmelse av natur. På karakterene vil jeg ha noe som tydeliggjorde Ellidas stolthet i det å være en god kone og jeg ønsket å formidle den andre Ellidaen sin kamp mot egne følelser i forhold til valget hun må ta. Jeg ønsker også noe som tydeliggjør følelsen av å lengte så mye etter havet som hun snakker om i teksten, og hans råskap som hun frykter og dras mot.

Den rødhårede Ellida får derfor et lastetau knyttet rundt livet og i et liggende hagegjerde. På dette hagegjerdet står det et hus oppå. Huset er mosegrodd og i stuen ligger en ekte laks presset inn mellom veggene. På «hennes» gulv, under det store røde bildet til Stausland, ligger et rektangulært teppe av mose. Ellida sprayer fisken og mosen med vann fra små gjennomsiktige flasker. Den andre Ellida går oppi et sort kar med vann. Hun lar båten hun har på ryggen seile i storm og stille. Hun prøver også å drukne seg. Mikrofonstativet står rett foran karet og en sort lampe retter lys mot dem begge. Jeg velger bevisst å forholde meg til museets lyssetting, fordi jeg ønsker at forestillingen skal kunne inngå i museets daglige drift og vise hvordan jeg har latt meg inspirere av både tekst og

rom til denne forestillingen. Jeg ønsker ikke å tilføre et teater inn i museet, men finne en mellom ting mellom det iscenesatte og utstillingene.

Ved å undersøke de stedene i Ibsens tekst som bidrar til hovedkarakterens utvikling, skjønner jeg hvor sterkt Ellida er knyttet til huset og den familien hun bor sammen med. Jeg får et hint av hvor omfattende karakteren Ellida er at jeg har lyst til å sette flere av disse sidene av henne sammen til det som hender i dette fargesterke rommet til Mette Stausland. Jeg ønsker å legge ved to sitater som gjorde sterkt inntrykk på meg i denne sammenhengen. Det går utenfor handlingen om Wangel og Den Fremmede, men det sier mye om Ellidas forhold til stedøtrene. Sitatene gjør meg nysgjerrig på hennes forhold til familien sin: «Lyngstrand sier: Det er frøken Hilde som har forrådt det. Jeg var litt innom her før idag. Og så spurte jeg frøknene hvorfor de staset så svært op med blomster og flagg. [...] - og så frøken Hilde: jo, for idag er det mors-fødselsdag.» (Ibsen, 1981. s 339)

Wangels døtre har hatt en liten fest for deres avdøde mor, uten at Ellida vet om det.

Mye senere sider Bolette til Ellida: « Har du aldri merket hva Hilde dag ut og dag inn har gått og tørstet etter?

Ellida: Tørstet etter?

Bolette: Like siden *du* kom i huset?

Ellida: Nei, nei-hva er det?

Bolette: Et eneste kjærlig ord fra deg.» (Ibsen. 1981. s.371)

Disse to sitatene synes jeg er viktig å nevne i forhold til det kreative utbyttet i iscenesettelsen av dette rommet. Her kommer personligheten til Ellida tydeligere frem, enn når jeg bare forholder meg til historien om Ellida og Den Fremmede. Hun strever med å leve livet sitt i en ny familie, hun finner ikke rollen sin og hun vet ikke, før hun hører Bolette si det, at hun trengs. Dette må jeg, sammen med temaet om livsvalget, få inn i arbeidet med scenene. Derfor har jeg valgt de objektene jeg har beskrevet over, lastestropp og mosegrodd hus. Den døde laksen er en direkte tolkning av hvordan Ellida holder minnet om *han* så nært livet sitt. Han er som laksen som reiser fra elven ut i verden for å komme tilbake til den samme elven for å formere seg.

I Ibsens tekst er det filosofiske betraktninger som jeg ønsker å benytte. Spesielt er det en del av en dialog jeg biter meg merke i. Arnholm spør Ellida om hun har fått til noen reiser på havet og hun svarer nei. Bolette fyller inn med at de nok får ta til takke med landjorden, hvorpå Arnholm svarer at det er vel der vi hører hjemme også. Ellida svarer så:

«Nei, jeg tror ikke det. Jeg tror, at dersom menneskene bare fra først av hadde vennet seg til ett liv på havet, i havet kanskje, så ville vi nu ha vært ganske annerledes fullkomne enn vi er. Både bedre og lykkeligere. [...]

Gleden, den er nok liksom vår glede over det lange lyse sommerdøgn. Den har minnelsen om den kommende mørketid over seg. Og den minnelsen er det som kaster sin skygge over menneskeglæden, -liksom drivskyen kaster sin skygge over fjorden. Der lå den så blank og blå. Og så med ett.» (Ibsen, 1981. s 355)

Jeg synes at denne betraktningen er med på å si så mye om hele stykket. Livet hennes har gått fra et kraftfullt liv ute ved havets mange farer. Hun har bodd ute ved fyrtårnet der hennes far arbeidet og kjent havets dragende og lunefulle natur. Og det var der ute hun møtte han som hun viet seg til havet med. Dette er hennes betraktning over sitt eget liv.

A.K Dolvens verk er en installasjon med video av en naken kvinne som sitter og ser utover havet. En identitetsløs kvinne, uten hår og klær. Hun sitter på en stein eller en fjellskrent og det ligger en gul håndveske ved siden av henne. Lyset endrer seg i løpet av videoen.

Dette verket minner meg på at dette valget Ellida står i er det mange andre kvinner som også har stått i, valget mellom det trygge og det man ikke vet noe om. Noen har blitt lykkelige ved sitt valg andre ikke. Jeg ønsker å formidle at uansett hvordan en får det etterpå, vil et slikt valg alltid være med en videre. Jeg har valgt å la et sort sørgeslør dekke deler av installasjonen og inn til de to Ellidaene som er inni boksen sammen med videoen. Sammen med Ibsens tekst om at menneskene ville blitt lykkeligere hvis de hadde vennet seg til et liv i havet, er det i iscenesettelsen en kvinne som står med sløret over seg og ser mot havet i videoen. På gulvet ved siden av henne ligger det en kvinne under sløret. Den stående kvinnen setter seg etterhvert og gjør filmen av den nakne kvinnen på videoen synlig.

Huset og båten i forestillingen er brukt for å understreke det uoversiktelige i hennes tanker. Det som overskygger. De er begge sortsprayedede leketøy. Båten hun frykter hver gang den kommer innover fjorden, som overtar hennes drømmer og gir henne en redsel som bare havet kan ha den (Ibsen, 1981, s 350) Huset hun ikke kjenner seg hjemme i. Hun unnskylder seg ovenfor Arnholm med at «hun også lever i noe, som de andre står utenfor» (Ibsen, s.342) når han påpeker at det virker som hennes mann og hans døtre lever i et erindringsliv hun ikke får del i.

8.2.2 Samtidighet.

«Associated with the procedure of parataxis is the simultaneity of signs. While dramatic theatre proceeds in such a way that of all the signals communicated at any moment of the performance only a particular one is usually emphasized and placed at the centre, the paratactical valency and ordering of post dramatic theatre lead to the experience of simultaneity.» (Lehmann, 2006, s 87)

For å lage flere tolkningsmuligheter i en performance eller i et teaterstykke, er et grep å la flere handlinger foregå samtidig. Jeg har valgt å ha et slags hovedtema i stykket og legge flere handlinger oppå hverandre for å få frem flere aspekter ved temaet. Dette er igjen et grep for å få tilskueren til å assosiere friere og danne sammenhenger. Når den ene Ellida ligger i badekaret og tester ut grensene for hvor lenge hun kan ligge under vann, samtidig som teksten i lydbildet beskriver hennes kamp mot lengselen til havet. Ligger den andre Ellida på et tørt moseteppe og sprayer laksen og prøver å komme ut av slepetauet. Dette er en bevisst lagvis komposisjon for å stimulere publikums evne til å skape sammenhenger.

En annen grunn til at jeg gjør dette, er for å holde på intensiteten rundt temaet i stykket, drakampen mellom det ene ønsket om frihet og det andre ønsket om å skape familie og trygghet. Jeg ønsker å lage et univers som viser hvor vanskelig dette valget er for Elida. Denne komposisjonen er også konstruert i en «samtale» med rommets verk. Kontrastene er store og bildene har sterke farger, de kan understreke et drama. De innbyr til en nerve.

Jeg tolker dette til å være rommet for dramaets nerve. Dramaet hender her og nå, foran oss. Vi følger begge Ellidaenes tiltrekning og fraskyving fra hverandre. Jeg tenker på Szondi og hans definisjon av dramaet, at det er absolutt og at det handler om det som hender mellom karakterene, det som er imellom. (Szondi, 1987, s.8) Han skriver at tilskueren og skuespilleren ikke skal ha noen kontakt (Szondi, 1987, s.9), noe som kan være i litt kontrast til det mer relasjonelle aspektet som kjennetegner min tid. Jeg lar ikke skuespillerne ha kontakt med tilskuerne, men jeg inviterer dem midt oppi scenografien og dermed inn i scenens poesi. Det er et grep som på mange måter er relasjonelt. Jeg ønsker å gi dem noe å tenke på etter opplevelsen. At de kanskje ikke vet helt hvor de skal stå i Stauslands rom, om de skal gå bort til badekaret som jeg gir dem mulighet til eller om de skal nærme seg Ellida i gullrammen som ligger henslengt på gulvet i første scene. Scenen innbyr til direkte kontakt men jeg holder likevel skuespillerne på avstand fra sitt publikum.

8.2.3 Fra sanseopplevelse til kunstnerisk prosess.

Det er naturlig for meg å forholde meg til arkitekturhistorie når jeg skal prøve å forklare hvordan den sanselige opplevelsen av teksten og av rommet er viktig for meg for å finne en form til den kunstneriske prosessen. Jeg må finne mitt ståsted i teksten og i det som skal bli forestillingen. Jeg må forstå teksten, den må skape en slags gjenklang i meg slik at jeg kan kjenne meg igjen i deler av den. På den måten kan jeg finne et konsept eller en estetisk ramme. Jeg vil prøve å forklare hva jeg mener gjennom Christian Nordberg-Schulz's teori. Han skriver i sin bok «Stedskunst» (1995) «Stedsbruk er følgelig en kompleks prosess som hverken kan reduseres til motorisk adferd, sanseinntrykk, ”olleveles”, eller logisk forståelse, men har en struktur som omfatter *alle* disse ”dimensjonene”.» (Nordberg-Schulz, 1995, s 29) Som nevnt tidligere synes jeg det er relevant å referere til Nordberg- Schulz fordi jeg går inn i teksten slik jeg normalt iscenesetter et sted. Jeg synes han beskriver noen steds spesifikke strategier jeg finner mening i for å finne vei i Ibsens tekst.

«Svaret på dette spørsmålet avdekker helhetens *grunnstruktur* i form av *tre værensaspekter*, som jeg vil kalle ”erindring”, ”orientering” og ”identifikasjon”. For at et sted skal kunne brukes i den betydning jeg her legger i ordet, er erindring av det viktigste trekk en forutsetning. Vi må kjenne og

gjenkjenne de primære elementer som er stedets figurale *kjennetegn* og *landemerker*. Det er disse som sammen forteller oss hva stedet er.» (Nordberg- Schulz, 1995, s 29)

I mitt tilfellet handler dette om hvordan jeg kan gjøre bruk av teksten. Jeg leter i teksten etter noe jeg kjenner igjen fra mitt eget liv, som jeg via å kjenne meg igjen i, kan bygge videre på og som kan danne grunnlag for det jeg ønsker å billedgjøre på scenen. Ved å bruke en tekst kan jeg gå inn i karakterenes utvikling og liv med en gang, disse danner grunnlag for min videre tolkning. Jeg velger å fokusere på hovedkarakteren, finner hennes indre liv og prøver via mitt formspråk å gi henne en scenisk tolkning. For å komme inn til henne, erindrer jeg stykket, jeg ser etter dets grunnstruktur og de elementene som skilte seg ut og som jeg bet meg merke i etter ei gangs lesning. Jeg prøver ikke, som vanligvis er min metode å se etter et byggs kjennetegn, men leter her etter tekstens oppbygging av historie og karakterutvikling. Jeg prøver å danne meg et utenfra- og inn- perspektiv. Stykkets hovedhandling er kvinnen som lengter etter en mann hun ikke lenger kjenner og som ønsker å slippe ut fra sitt fastlåste ekteskap og stedet hun bor på. Teksten er bygget opp omkring dialoger som forteller om nåtid og fortid, det er dialog mellom karakterene som skaper utvikling av karakteren Ellida og teksten har elementer som beskrivelse av kunstverk som underliggende forteller om Ellidas indre liv og hvordan dette indre skaper kaos i henne.

«Erindringen, i betydning av å kjenne og gjenkjenne, er forutsetningen for vår *orientering*. Enkelt sagt, må vi vite hvor vi er for å kunne finne frem, For at dette skal skje, må omverdenen i tillegg til kjennetegn og landemerker omfatte *veier* som muliggjør orienteringen eller mer generelt, ha en fattbar *romorganisasjon*. Slik at vi ikke blir desorienterte og forvirret.» (Nordberg-Schulz, 1995, s 29)

Forestillingen beskrives fra ett fysisk sted, i deres hus ved fjorden. Dialogene gir innblikk i forhistorie, hva som er utgangspunktet for hennes drama. Underveis er det symbolske handlinger, maleribeskrivelser, objektbeskrivelser som vann i forskjellige former; karpedam, fjord, hav og dampbåten som nærmer seg, som skaper oppbyggingen av historien. Disse elementene drar historien videre. Jeg forstår hennes indre når hun forteller om da hun møtte *ham* ute ved fyrtårnet, når hun forteller om havet og om måkene og fiskene, dialogene er bygget opp slik at vi opplever en glede hos

Ellida. Før hun møter Den Fremmede igjen står det i teksten «Ellida står en stund og stirrer ned i dammen. Av og til taler hun sakte og avbrudt med seg selv.» (Ibsen. 1981. s.356) Slik jeg ser det bygger teksten opp omkring hennes indre ved beskrivelser av hva hun gjør med vannet som en klar referanse om utvikling. Når jeg forstår hvordan Ibsen har bygget handlingene opp, blir det lettere for meg å kjenne meg igjen og skape et eget verk utav hans tekst.

«Erindringen er også forutsetningen for vår *identifikasjon* med den til enhver tid gitte *omverdenen*, som umiddelbar opplevelse som omfattende stemning, og som ved nærmere bekjentskap festnes som karakteristiske trekk og motiver dvs. en bestemt utforming.—Vi må med andre ord vite *hvordan* stedet er, for å erkjenne dets identitet. (Nordberg-Schulz, 1995, s 32)

Når Ellida forteller Wangel om Den Fremmede fester dette seg som et viktig punkt for meg, jeg begynner å kjenne henne, finne hennes identitet på en måte. Og når hun videre sier til Wangel at hun begynte å tenke på den Fremmede igjen når hun gikk og ventet barnet, for tre år siden (Ibsen,1981, s. 350) klarer jeg å sette meg inn i hvor stor «makt» minnet som *ham* var for henne, og hvor mye det preger hennes forhold til Wangel. At denne tanken om den fremmede har skapt en så stor redsel i Ellida at hun ikke har klart å leve sammen med Wangel som hans kone. Videre ønsker jeg å bli kjent med hva i teksten som danner utgangspunkt for karakterenes utvikling. Hva drar Elida videre?

«Arnholm: ”Jeg trodde naturligvis det var et maskespill av Dem. At De satt her å pintes fordi De var kommet etter at der i lønnlighet feires familifest i huset. At deres mann og hans barn lever et erindrings liv som De ingen del i har.”

Ellida: «Å, nei, nei. Det får være med det som det vil [...] Jeg selv lever jo også i noe, som de andre står utenfor.» (Ibsen, 1981, s 342)

En av de første dialogene som gir oss innblikk i hennes utvikling, eller hennes opplevelse av seg selv. Her gir hun tydelig inntrykk av å ikke forholde seg til hverdagen sin, som mor til sine stedøtre.



⁹ Jeg jobbet mye med å finne ut av hvem hun er ved å se på dialoger hun har med sine nærmeste. I loggen skrev jeg:

«Ganske få setninger som sier noe om de små vendepunktene. Når forflytter hun seg fra den ene tilstanden til den andre? :

Billedkunsten- forandrer hun seg

Dampbåten: fortgang i seg.

Barna blir interessert i henne. -> ser seg selv i en sammenheng.

Jeg vil lete etter de andres replikker som forflytter henne.» (logg, 20 mars.)

Jeg arbeider meg frem til tekst som forandrer henne. I loggen overnfor står overskrifter for hvordan min Ellida forandrer seg i møtet med beskrivelser av billedkunsten og installasjonen. Dampbåten gjør at hun får fortgang i seg og når barna blir interessert i henne, skjønner hun seg selv i en sammenheng. Det er også flere dialoger som skaper utvikling hos henne og jeg jobber meg inn i teksten og blir kjent med disse. Slik kommer jeg meg også ut av det sanselige kaoset som er i begynnelsen av en kunstnerisk prosess. På den måten finner jeg ut *hvordan* Ellida er og på den måten kan jeg skape en stemning, danne meg en opplevelse før jeg former en iscenesettelse.

⁹ Whiteboardtavlen min under prosessen. Den forandret seg hver dag.

Jeg tror at Nordberg-Schulzs trinnvise beskrivelse av hvordan man kan ta i bruk et sted er riktig måte å forklare hvordan jeg har gått fra den sanselige opplevelsen av teksten til å danne meg en kunstnerisk prosess.

«Aspektene er det som muliggjør stedsbruken. Derfor kan de ikke være et resultat av erfaring, men må være gitt på forhånd. Som «forforståelse» er de en av de strukturer som utgjør menneskets væren-i-verden.» (Nordberg-Schulz, 1995, s 32)

Den kunstneriske prosessen deler jeg, etter å ha funnet inngang i teksten, inn i følgende: Å finne spillested og kontekst, karakterutvikling og spillestil, og estetikk i språk og utforming. Det kreative utbyttet i å ha utgangspunkt i en tekst som «Fruen fra Havet», er at jeg må tenke på karakterens utvikling og hvordan jeg kan synliggjøre denne, mens jeg er vant til å tenke på sceniske elementer som kan symbolisere karakterens egenskaper og som er med på å skape en stemning. Vanligvis iscenesetter jeg rom med stemningsskapende scenografi, nå prøver jeg å koble objekter og handlinger direkte til de to karakterene. Jeg tenker mer på karakterene enn rommet.

8.2.4 Kunstnerisk prosess i møte med medskapere.

Mine medskapere er en skuespiller, Elisabet, og en musiker, Leon. Disse to har jeg valgt for å skape en tolkning av Ellida-skikkelsen i Ibsens teaterstykke. Leon er fra England og har arbeidet med musikk i band, for film og for danseforestillinger. Han skaper et stemningsfullt lydbilde og når vi planlegger forestillingens musikk, er han opptatt av handlingens ulike stemningskurver. Han jobber med hvordan musikken kan understreke og bygge opp forestillingens handling.

Elisabet har jeg aldri jobbet sammen med før. Hun har erfaring fra eksperimentelle- og tradisjonelle forestillinger. Hun er vant til å analysere karakterutvikling og også å bruke tekst.

Elisabet hjelper meg til å bruke teksten som veileder i prosessen. Hun referer til den, hun hjelper meg til å finne mening i den. Det gjør at jeg får lyst til å imøtekomme henne. Ei uke hun er borte lagde jeg et forslag som gikk på å iscenesette teksten helt konkret. Dette var for å overraske meg selv og som et brudd med den mer visuelle verdenen jeg ofte lager. Jeg lagde en tale som beskrev

hva vi har laget og som har forskjellige pauser hvor vi sammen dramatiserer handlingene mellom Ellida, Wangel og den Fremmede frem til Ellida må ta det livsviktige valget sitt. Jeg presenterer det for Elisabet, og vi prøver det. Og hun sier rett ut; «jeg har lyst til å jobbe i ditt sceniske uttrykk, Laura. Jeg har lyst til å få teksten til å bli viktigere for oss. Jeg har lyst til å lage et visuelt uttrykk med denne teksten som utgangspunkt. Hvordan kan vi gjøre det samtidig som vi bevarer problemstillingen i oppgaven?»

«Alle objektene er nesten på plass så vi rigget oss til. Prøvde lydanlegg i trappeoppgangen og gikk igang med iscenesettelsen i det grønne rommet. Det fant vi gangen i. Så satte vi inn badekaret, prøvde ut hennes koreografi før vi fikk mikrofonstativ, som tilførte rommet noe mer. Stativet ble veldig tydelig i rommet og vi improviserte rundt hvordan kan vi bruke dette objektet. Vi prøvde oss litt frem, med ulike "stills", samtidig som jeg prøvde å lage noen fokuspunkt i badekaret. Vi brukte foto-posing som metode. Det funker pga rommets "scenografi". Så fikk vi mikrofoner som kunstmuseet hadde tilgjengelig. Vi snakket mye i disse, rommet har elendig akustikk, lydene av stemmene våre flyter rundt, vanskelig å skaffe fokus på lange setninger. Vi snakker om dialogene vi har valgt ut til scenene, vi spiller dem, vi beveger oss med mikrofoner. Prøver uten mikrofoner. Mikrofonene gir ett uttrykk som på en måte passer inn i rommet. Det fratar oss nærhet med teksten til publikum. Hva skal vi gjøre, velge?» (Logg 02.04.14)

I versjonen vi viste 9 april, måtte vi rett og slett prøve så godt vi kunne å få ut tekstene slik at de blir tydelige for publikum i rommet. Dette ble et veldig vanskelig felt for oss, vi synes ikke det var tilfredstillende, lydanlegg og mikrofoner var rett og slett for dårlige. I versjonen vi viste i 25. september kom musikeren ned til Kristiansand og fikk dermed en mer aktiv rolle i oppsetningen. Han ble både en performer og en lydtekniker. Alt som har med lyd og tekst å gjøre er jo en av de største utbyttene jeg har hatt ved denne oppsetningen, så det er essensielt at det brukes. Musikeren tok også sin del av det visuelle deltagerperspektivet, han foreslo å gå med boken av Ibsens samlede under armen under hele fremvisningen. Det var også med på å sette en tydeligere ramme.

8.2.5 Anelsesmetoden som en del av det kreative utbyttet.

Jeg ønsker her å komme nærmere inn på metoden til Niels Lehmann jeg begynte å skrive om i kapitlet om metode:

«Affirmasjon: det gjelder at si ja til alle impulser. [...] Kritik er bandlyst, og enhver tendens til at indtage en fordømmende holdning over for muligheter er out, fordi den er ødeleggende for tilblivelsen af alternative ideer.» (N. Lehmann, 2011, s.150)

Det kan jeg kjenne igjen, dette punkt tar vare på både de intuitive innfallene og de mer fysiske uplanlagte forslagene i en kreativ prosess. Affirmasjon lå sterkt under i planleggingen av forestillingen, både når det gjaldt å finne frem til objekter og andre referanser. Den fikk frem den frie assosiasjonsevnen og det fysiske mer håndfaste forslaget, som blir til en realitet fordi jeg sa ja til det. I møtet med de andre kunstnere var jeg nok ganske forberedt til å si ja til det musikerens foreslo, fordi jeg kjenner hans lydunivers, men jeg ante ikke hva Elisabet kom til å tilføre prosjektet. Sammen fant vi flere handlinger som vi hadde kuttet ut, hadde vi ikke sagt *ja* til forslagene. Blant annet kvinnen som sier at «i dag er det din dag, idag er du fri til å ta ditt valg. Dette er din lykkedag.» Det innslaget kom etter at vi stod fast en lang stund, og plutselig sier Elisabet at hun manglet noe av hva hun så for seg var mitt uttrykk, noe David-Lynchaktig og så bare viste hun en slag armkoreografi som ble begynnelse av det som ble denne karakteren.

«Hvis kreativitet først og fremmest handler om at kunne reagere på impulser, bliver det vigtigt at oppstille rammer, der kan sikre tilstedeværelsen af impulser.» (N. Lehmann, 2011, s150)

Det er alltid vanskelig å si hva som blir de forskjellige rammene rundt hver impuls eller ved hver improvisasjon. Vanligvis sier jeg at vi lager ting til «banken», og at når man komponerer et verk, henter man ting ut fra «banken». I dette tilfellet ønsker jeg å nevne prosessen med å finne et egnet sted å iscenesette «Fruen fra Havet». Som jeg skrev tidligere, stod valget mellom kunstmuseet og den nedlagte papirfabrikken. Jeg synes estetikken til papirfabrikken passet så bra til tematikken i stykket, men da jeg fikk analysert rammen for utforskning av problemstillingen, måtte jeg gå tilbake

til kunstmuseet som scene for iscenesettelsen. Det som kom ut av dette var nærheten til stoffet, nærheten til karakterene. Rammen for denne drodningen og for ivaretagelsen av impulsen, var nettopp at jeg ikke analyserte bruken av bygget fra kontoret mitt, men at jeg gikk opp dit og undersøkte fabrikken ved å bruke foto og lage skisse etter jeg hadde besøkt denne. Prosessen førte meg videre.

«Og det gjelder faktisk også det tredje moment i den kreative indstilling, som man kunne kalde prinsippet om målopgivelse. Pointen er, at den vertikale tænkemådes entydige fokusering på målet står i vejen for at tænke kreativt. [...] Paradokset i dette er, at *hvis man vil nå sitt mål* (udformingen af en ny ide, forestilling eller teknologisk dims), *bliver man nødt til at opgive målfokuseringen.*» (Lehmann, 2011, s.151)

Dette punktet er beskrivende for min prosess, spesielt når det kom til det punktet hvor jeg lagde en skisse for å fortelle hele historien. Jeg lagde en velkomsttale hvor jeg fortalte hva som hadde skjedd i historien til nå og at vi fra nå skal iscenesette handlinger som skjer mellom karakterene herfra. Dette prøvde jeg ut for å oppnå mitt mål om å fortelle hele historien. Jeg ønsket det, jeg ville fortelle hele «Fruen fra Havet» i begynnelsen av prosessen. Det var først da jeg oppgav dette at jeg fikk til å lage min egen tolkning, og at jeg fikk bruke benspennene slik at jeg fikk undersøkt problemstillingen nøye. Noe som igjen gjør at jeg kan bruke mye av det jeg er kommet frem til i denne oppgaven, videre i mitt kunstneriske arbeid. Mot slutten av artikkelen skriver Niels Lehmann dette:

«Man kan muligvis sammenfatte den kreative indstilling basert på disse prinsipper i nedenstående midel. Prinsippet om affirmation medfører, at det grunnleggende må dreje sig om at få etableret et *handlingsrum*, der tillader en 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)

Jeg synes at jeg gjennom denne oppgaven har fått forståelse for denne anelsesmetoden som en konkretisering av kunstnerisk utviklingsarbeid og prosess. Jeg kan også forstå den slik at ved hver prosess kreves det en refleksjon i ettertid som går dypere enn om anmeldelsen er god og hva man i forestillingen kunne gjort bedre. Metoden er med på å beskrive noen knagger jeg kan ta med meg i mitt videre arbeid og i min fremtidige refleksjon over kunstnerisk arbeide.

9. Refleksjon:

«The purpose of my work is to express emotions, emotions are inappropriate for my size. My emotions are my demons. It is not the emotions itself, it is the intensity of the emotion. That are much to large for me to handle. I transfer the energy into sculpture. It has nothing to do with craft, it has nothing to do with materials. The material is not the subject of the artist. The subject of the artist is emotions and ideas.» (Louise Bourgeois: The Spider The Mistress and The Tangerine, 2008)

Jeg har lyst til å starte refleksjonen med dette sitatet fra Louis Bourgeois. Jeg kjenner meg igjen i dette. Jeg jobber også med følelser som utgangspunkt for alt jeg lager, jeg inspireres av følelser. Når Bourgeois sier «The material is not the subject of the artist» føler jeg det beskriver godt hvordan jeg jobber til vanlig og hvordan jeg kan lese at jeg har arbeidet her. Jeg har et godt utgangspunkt i teksten til Ibsen, utstillingslokalene og kunstverkene som henger der. Men det tok lang tid før jeg fant den følelsesmessige inngangen som kunne hjelpe meg til å finne den estetiske formen.

Det er nok derfor det er så krevende å arbeide ut forestillinger, jeg leter etter den personlig inngangsvinkelen før jeg kan sette en form på det. Jeg dras mot en kjent følelse hos meg for å finne et utgangspunkt jeg kan jobbe videre med. Sånn er det i alt jeg gjør. Jeg tenkte da jeg startet denne oppgaven at det ville være fint å finne nye strategier for å lage handlinger, slik at jeg kan løsrive meg litt fra egen tilnærming. Jeg tror jeg har funnet noen strukturelle former.

9.2.1 Refleksjon i forhold til det kunstneriske arbeidet.

I løpet av det kunstneriske arbeidet skjønnte jeg hvor mye tid jeg bruker ved hvert prosjekt jeg ellers lager, til å komme inn i det følelsesmessig. Før jeg går igang med utarbeidelsen av selve verket. Jeg sa ja til utfordringen om at to måneder burde være mer enn nok til å produsere en forestilling fra start til fremføring. Jeg ante ikke hvor mye arbeid det ble. Jeg startet helt fra null da jeg gikk igang med produksjonen, og jobbet døgnet rundt med å finne egen inngang til stoffet. Vanligvis finner jeg et sted som på noen måter billedliggjør noe jeg grubler på, eller noe jeg er opptatt av, eller noe så abstrakt som en følelse jeg bærer på. Så går jeg igang med formingen av ideene jeg får fra det stedet kombinert med utgangspunktet som er noe jeg selv er interessert i. Her ble alt satt sammen på kort og intens tid, samtidig som jeg skulle skrive logg og på den måten tydeliggjøre prosessen og bevare denne til analysen.

Det var vanskelig å finne spillested og konsept for forestillingen, noe som stresset meg i forhold til tidsbruk og skuespilleren som skulle komme. Men i ettertid er jeg fornøyd med hva jeg fant. Jeg har også funnet mye relevant teori, jeg har reflektert mye i forhold til eget arbeid ved å renskrive loggen og ved å skrive denne oppgaven. Jeg har altså fått muligheten til å analysere eget arbeid. Et arbeid som utfordret meg og som har gitt meg innblikk på en del av teaterverdenen jeg ikke hadde kommet innom utenom denne oppgaven. Jeg tenkte at Ibsen var veldig langt borte fra min «smak», samtidig som han er så sterk i teaterhistorien, derfor valgte jeg han. Og jeg ble fasinert. Jeg tror at det var riktig å ha offentlig visning av stykket, da jeg fikk virkelig se hva som til syvende og sist styrte noen valg jeg tok. Mot slutføringen av forestillingen, ble jeg opptatt av å presentere det for publikum. Dette er spesielt tydelig på det estetiske planet med kostymer og ordentlig lyddesign. Det å være i utforskning og samtidig ha en deadline for visning, gav en kunstnerisk større ramme til forskningen min.

Det jeg virkelig har lært under denne prosessen er hvor intens og vakkert stemmebruk kan være. Dette er et virkemiddel jeg sjeldent bruker i mine oppsetninger, jeg synes ofte det blir for tydelig. Det er skremmende å bruke stemmen, jeg synes den forklarer og avslører mye av hvordan aktørene egentlig har det, eller hva slags intensjon de ønsker med teksten. Noen ganger blir det så tydelig og for lite tvetydig at jeg ikke får plass til personlig tolkning av det jeg ser, andre ganger passer det

helt perfekt sammen med handlinger. Og når det klaffer, blir jeg så inspireret av Hans-Thies Lehmann som skriver om stemme, at jeg må legge ved et sitat hentet fra hans bok:

«From sense to sensuality is the name of the shift inherent to the theatrical process. And it is the phenomena of the live voice that most directly manifests the presence and possible dominance of the sensual within sense /meaning itself and, at the same time, makes the heart of the theatrical situation, namely the co- presence of living actors, palpable. Owing to an illusion constitutive to European culture, the voice seems to be coming directly from the `soul`.» (Lehmann, 2006, s 148.)

Jeg er ikke helt enig i at stemmen behøver å være hjertet i scenekunstoppssetninger, men den kan skape en nærhet jeg er blitt nysgjerrig på å undersøke videre. Jeg synes det er så vakkert når stemmene er med på å understreke stemninger skuespilleren formidler med sitt nærvær. Det føles så «ekte» når det samsvarer med handlinger skuespillerne utfører. Det er vakkert å høre de små bristene i stemmen når skuespilleren er litt sliten eller berørt. Dette handler nok om «smak», men endelig har jeg funnet en interesse for å bruke stemmen mer som et element på linje med det fysiske uttrykk. Tidligere har jeg brukt stemmen som innspilt materiale, som jeg også har i denne forestillingen. Jeg har på mange måter kuttet stemmen fra kroppen. Jeg har vært redd for tydeligheten. Det å bruke stemme som et viktig element i denne forestillingen har vært et viktig skritt for meg i den kunstneriske refleksjonen.

«When there is nothing more to say or when something cannot be expressed, the Drama is reduced to silence. In the lyrics, on the other hand, silence speaks too.» (Szondi, 1987, s 20)

Begge teoretikerne jeg har brukt gjennom denne oppgaven får meg til å innse at jeg arbeider med scenisk poesi. Det er derfor passende å bringe dette inn også her i refleksjonesdelen. Jeg komponerer ulike deler av handlingen og av forestillingen ukoblet til hverandre. Med det mener jeg at koreografien i det første rommet lages som en del og i det siste rommet bruker vi en hel annen stemning. Tekstene lages om til indre monologer med hensikt om å vise at karakterene er én, for så å bli til dialoger hvor vi kan ane forskjeller mellom dem. Når disse handlingene lages, tas det ikke hensyn til at de skal passe sammen til slutt. Vi prøver ikke å følge karakterenes logikk, men en overordnet «drømmens logikk». « An essential quality of the dream is the non-hierarchy of image,

movements and words» (Lehmann, H-T, 2006, s 84) Sammen med musikk, som komponeres først etter tolkning gjennom samtale, for så å finne sin form i rommet sammen med det fysiske arbeidet. Gjennom disse punktene blir det sceniske utbyttet en poesi gjennom handlinger, objekter, stemme og lyd.

Til sist har jeg også funnet en modell for kunstnerisk metode; anelsesmodellen til Niels Lehmann, som jeg skrev om i forrige kapittel. I tillegg til å innse måloppgivelse og lage rammer som ivaretar innskytelser, ser jeg også hvordan den bevisstgjøringen kan gjøre at jeg får dypere innsikt i mitt kunstneriske arbeid. Jeg tror også den kan være med å gjøre ting i prosessen mer tydelig for de involverte skuespillerne eller danserne. Anelsesmetoden er nyttig for å håndtere kreativitetens paradokser og for å ivareta de ulike hendelsene og ideene som er utgangspunkt for produksjonen, eller som hender underveis. Det kan nok skape en slags trygghet for de involverte å ha en modell å følge.

9.2.2 Å forstå et drama.

I løpet av arbeidet med denne oppgaven har jeg fått en dypere forståelse for hva ett drama er. Hva det opprinnelig dramaet er, slik Szondi skriver i sin bok, og hva som utfordrer det opprinnelige dramaet. Ibsen er en av de første forfatterne som har stått i spissen for å sette dramaet i en krise i følge Szondi. Slik er det jo i alt som forandrer seg etter sin samtid. Det kommer til en endring.

I kapittelet om avantgard og det postmoderne teateret har jeg vært innom flere grep som gjøres for å formidle tvetydighet og for å sette publikums assosiasjonsevne i høygir. Jeg har redegjort for scenisk poesi og visuell dramaturgi i symbolistenes tid, og om performance tekst og sidestilt dramaturgi. Det er flere av disse begrepene jeg kjenner meg igjen i og kan knytte til mitt eget uttrykk. Ved å ha undersøkt både den opprinnelige definisjonen på et drama og beveget meg videre gjennom det postmoderne teateret, føler jeg at jeg har gjort meg bedre kjent med det området som ligger på den ene siden når det gjelder mitt kunstneriske uttrykk, nemlig teaterdelen. Jeg er vant til å tenke at uttrykket er scenekunst med ulike grader av teater og billedlig kunst i seg. Kanskje jeg er kommet til en dypere forståelse av hvorfor jeg tenker slik, når jeg leser om likestilt dramaturgi hos Lehmann. I kapittelet om de postdramatiske «tegnene» kommer Hans-Thies Lehmann inn på

likestilt dramaturgi. Her beskriver han blant annet hvordan man kan lese en oppsetning som har denne type dramaturgi, slik man leser billedkunst. I dette kapitlet har han også skrevet ned et sitat av Heiner Goebbels jeg synes er vesentlig å nevne i denne refleksjonen. Goebbels sier dette etter å ha reflektert rundt teaterets tegn og betydninger av de ulike elementene som presenteres i oppsetninger:

«That means, for example, where a light can be so strong that you suddenly only watch the light and forget the text, where a costume speaks its own language or where there is a distance between speaker and text and a tension between music and text. I experience theatre as exciting whenever you can sense distance on stage that I as a spectator can then cross..» (Lehmann, 2006, s 86)

9.3.1 I forhold til det skriftlige arbeidet.

Gjennom denne oppgaven har jeg fått smake på hva som fins av teori rundt emnet. Jeg tenkte først på å gå mer inn i det som handler om å sanse, siden jeg bruker det som virkemiddel for å jobbe ut forestillinger. Altså å velge en mer filosofisk retning som kan gi meg mye å jobbe videre på i fremtidig arbeid. Jeg valgte å gå direkte inn i teaterverdenen. Det har vært vanskelig å lese teaterteori uten å tenke at det er «meg og mitt uttrykk» jeg leser om. Spesielt har det vært vanskelig å skille Lehmanns postdramatiske bok fra eget arbeid. Jeg har følt at han til tider beskriver det jeg gjør, uten å klare å se det historiske perspektivet han beskriver. Det var lett i begynnelsen å tenke at Szondi skriver om noe som er før min tid, og at det er gammeldags. Men flere ganger opplevde jeg at ting han skrev om dramaet, fikk meg til å forstå utviklingen av spillestil og hvordan tiden har forandret seg i forhold til bruk av dialoger og monologer. Også med tanke på konteksten forestillingene lages i. Jeg tenker da spesielt på det han skriver om Chekovs stykker, hvor dramaet glir over til å bli lyrisk. (Szondi, 1987, s.20) Han skriver om en forflytning fra dialog over i lyrisk ensomhet gjennom Chechov stykker som er med på å gi det sjarm. Han mener det har noe med det russiske språket og den kollektive russiske følelsen av ensomhet å gjøre. «This is the reason the monologues in Checkovs plays fit comfortably into the dialouge. It also explains why the dialouge creates so few problems in these plays and why the internal contradiction between monologic thematic and dialogic declaration does not lead to the destruction of the dramatic form» (Szondi, 1987, s.21)

Jeg har endret mine holdninger og forutinntatthet, noe jeg kommer til å bære med meg som refleksjon i fremtidige møter med andre uttrykk og andre samarbeidspartnere. Alt er ikke sort-hvitt. Og den bevisstheten åpner for nye retninger.

9.3.2 Hva jeg nok ikke har klart å tydeliggjøre.

Jeg sitter med en fornemmelse av at jeg ikke helt får til å beskrive det tekstlige arbeidet. Hvordan jeg har jobbet med karakterene og hvordan jeg kan bruke Ibsens tekst inn i mitt scenekunstuttrykk. Jeg tror at det har noe med at jeg har tilegnet meg ny kunnskap angående disse temaene gjennom denne oppgaven, mens jeg har forsket og skrevet. Jeg har i løpet av oppgaven skrevet mye om objektbruk og de mer visuelle grepene. Det er fordi jeg ville bruke min kunnskap som base for ny kunnskap. Når det kommer til tekstbruk er jeg usikker på om jeg får til å innlemme dette i mitt uttrykk. Jeg må jo det, siden jeg skal vise stykket offentlig. Så må jeg tvinge meg til å bruke Ibsens tekst slik at den samsvarer med noe jeg kan stå for kunstnerisk. Jeg legger ved all teksten som blir brukt i forestillingen sammen med en oversikt over hvilke rom denne teksten sies i. Jeg vil også prøve å beskrive mitt arbeid med tekst gjennom den påfølgende refleksjonen over benspennene:

9.4 Refleksjon i forhold til benspenn.

1. Det skal være karakterer:

Jeg tenker i første omgang at en karakter i en performance er det vi ser, en kvinne i denne sammenheng. Hun har ulike kvaliteter vi får kjennskap til gjennom hva hun sier, hva slags kostyme hun bærer, hvordan hun forholder seg til sine medspillere enten de er skuespillere, objekter eller hvordan hun forholder seg til rommet hun er i. Skuespilleren gestalter det hun, eventuelt en kunstnerisk ansvarlig, ønsker at publikum skal tolke ut av forestillingen.

Det at forestillingen jeg skal lage skal ha karakterer, mener jeg betyr at skuespillerne skal ha noe som utpreger dem. De skal representere hver sin egenskap i stykket. Med det mener jeg ikke at de ikke skal ha flere egenskaper, men de skal representere hver sin «pol» i møte med den andre skuespilleren. Jeg har valgt at de begge spiller hver sin side av Ellida, en som ikke vil gi slipp på minnet

om den andre mannen hun engang elsket og en som vil prøve å ha orden i livet og i forhold til sitt ekteskap. Disse karakterene kan forandre seg og utvikle seg i løpet av handlingen, de påvirkes av sin motspiller, sine bruk av objekter eller av ord og får dermed sin fyllbyrdelse, sin historie.

I min forrige stedspezifiske forestilling jobbet jeg med en danser og en skuespiller. De representerte hver sin følelse. I dette stykket har jeg nærmet meg mer to karakterer med utgangspunkt i en allerede beskrevet rollefigur, Ellida. Jeg har trålet meg gjennom teksten som om det var ett bygg som skulle iscenesettes, funnet gjenkjennelse i visse egenskaper hos hovedkarakteren og gjort mitt beste for å iscenesette to karakterer ut av en. Som Nordbergs-Schulz beskriver i boken om Stedskunst, har jeg ved hjelp av erindring tolket meg frem til disse to karakterene. (Nordberg-Schulz, 1995, s.29) De har skapt gjenkjennelse hos meg som leser av Ibsens tekst.

Etter denne prosessen tenker jeg at det kanskje er sånn at min hovedgrunnen for å blant annet lete i arkitektur-teori for å forstå min egen kunstneriske prosess, handler om ønsket om å se det «utenfra». Jeg jobber som regel både som kunstnerisk ansvarlig for stykkene mine og som skuespiller. Som skuespiller går jeg inn og opplever karakteren og føler meg frem til hvordan denne skal uttrykkes. Jeg bruker personlige og private referanser for å komme frem til den karakteren jeg skal gestalte. Som kunstnerisk ansvarlig har jeg behov for å finne struktur, etter også å ha vært personlig og til dels privat. Jeg har behov for å tenke handlinger, karakterutviklinger, estetikk inn i en form. Steppe ut av det «følsomme» for å kunne gi det et bredere uttrykk, som jeg håper treffer andre.

2. Karakterene skal ha et indre liv:

For å bygge hver karakter sitt indre liv, lette vi i teksten etter hva som førte til utvikling for Ellida. Det hendte stort sett i dialog med andre. Det hendte også i beskrivelser av kunstverkene, både bildet som er i ferd med å bli malt i begynnelsen og skulpturene som beskrives senere. Jeg har beskrevet noen av disse dialogene tidligere. Vi skrev ut de dialogene som utpreget seg og jobbet mye med å si dem høyt i dialog til hverandre, og jeg tillot meg å lage ett dikt preget av noen av disse utviklingsdialogene. Dette diktet sier jeg i badekarscenen, før jeg svarer den andre Ellidaen med å si « Aldri følger jeg etter deg, etter dette. Aldri går jeg fra deg, etter dette»

Objektene som de to karakterene har i denne tolkningen har klare referanser til deres indre liv. Den ene har en dampbåt rundt livet, som drar henne gjennom det første rommet, som seiler i badekaret og som hun sender over til sin andre halvdel mot slutten av badekarscenen. Den andre starter i ei gullramme, med havet projisert på brystet, før hun går til et stakittgjerde med et mosegrodd hus hun binder fast rundt livet. Den ene i landskap som er grodd fast i mose, den andre mot vannet.

3. Karakterene skal inngå i dialog:

Jeg antar, siden dette er mine benspenn, at dialogen skal være tekstbasert. Dette er nok et av de vanskelige punktene å gjennomføre for min del. Noen av tekstene jeg har valgt ut er deler av monologer. Spesielt i det første grønne rommet. Der bruker de to karakterene en tekst om når Ellida forteller til Wangel hvordan hun møtte Den Fremmede ute ved fyret. (Ibsen, 1981, s.348) De gjentar denne teksten, hvisker den i rytme sammen. Så går teksten over i vanlig snakkestemme, hvor den ene forteller om ringen han tok av sin finger og hun gav han sin. Og hvordan de viet seg til havet. Den andre Ellidaen overtar og sier hva han sa da han oppdaget at hun hadde giftet seg på ny og hvordan han reagerte (Ibsen, 1981, s.341). Den første Ellidaen spør til slutt «Er du redd?» og den andre svarer «Ja». De deler på en monolog. Den første delen er beskrivende og den andre er mer følsom. Det fungerer utenfor teksten, i det rommet det spilles i, og gir ett grunnlag for videre forståelse i forestillingen.

Dialogene jeg presenterer videre i forestillingen er ikke nødvendigvis hentet fra tekstens dialoger, men satt sammen i en ny sammenheng hvor de fungerer som dialoger, som monolog eller også noen ganger som små direkte henvendelser til publikum.

4. Dialogene skal få det indre liv ut i det offentlige rom.

På flere måter har jeg sammenkjørt punkt 3 og 4. Jeg har ved å mikse i tekstene, ved å finne dialoger som utvikler karakteren, tekst som beskriver handlinger eller karakterens følelser, prøvd å skape utvikling i stykket gjennom å synliggjøre karakterens indre liv. Begge skuespillerne formidler en hovedkarakter. Dette skal være tydelig hvis man vet det fra før, eller så fungerer de også som selvstendige individer som kjemper med noe som de enes om mot slutten.

Jeg har også valgt å iscenesette selve valget Ellida står i, som det mest sentrale i oppsetningen på SKMU. Jeg har ønsket å «male bildet» om hennes kamp om å velge og hennes kamp for å bli sluppet fri fra ekteskapet, slik at valget kan bli helt og fullt hennes. Det er striden i hennes indre jeg iscenesetter gjennom tre av rommene i 2. etasje på kunstmuseet.

5. Forestillingen skal tematisere fortiden. Ikke nødvendigvis karakterenes men fortiden som sådan.

I forestillingens begynnelse og slutt er det beskrevet noe om fortiden. I det grønne rommet, som jeg har skrevet om tidligere handler det om Ellidas forhistorie og bakgrunn for valget. I siste rom har jeg valgt å gi en mer filosofisk betraktning som jeg finner interessant i teksten. Scenebildet er to kvinner inne i en boks som er dekket av et langt sort slør. Den ene av disse avdekker ved å sette seg langsam ned, en naken kvinne på en video. Jeg ønsker å få frem en fornemmelse hos publikum som sier noe om «historiens gang», at de fleste mennesker kommer til å bli stående i ett valg som kan endre livet deres. Det mener jeg har noe med fortiden å gjøre. Og samtidig handler det om fremtiden. For Ellidas del, mener jeg hun alltid kommer til å måtte leve med det valget hun tok. Men i og med at hun faktisk tok valget om å si farvel til den ene mannen, vil hun nok komme til å leve bedre enn i den uvissheten hun var i før det. Forestillingen tematiserer også fortiden ved at hver karakter har noe som de er bundet til i begynnelsen og at de gjennom handlinger kommer ut av det, legger det fra seg.

9.5 En kunstnerisk refleksjon og innsikt.

Refleksjonen rundt denne oppgaven startet da jeg skrev logg under arbeidet med forestillingen. Jeg var ikke klar over det da, og loggføringen var til dels ganske krevende oppi den kunstneriske prosessen. Det har ført til at jeg sitter igjen med et materiale jeg nok hadde mistet om jeg ikke hadde tvunget frem skrivingen. Jeg tror også i ettertid at det er en god øvelse, å være konkret etter endt utprøving, skissetegninger og fordypning.

Jeg er blitt klar over at mye av arbeidet jeg gjør, gjør jeg alene. Prosessene rundt planleggingen, undersøkelsen av spillested, skisser til handlinger, alt gjør jeg alene før jeg involvere andre som blir

medskapere. Dette er nok en prosess som er lik andre kunstformer, som billedkunst for eksempel. Teateret er mer vant til å ha sosiale prosesser. Til hver produksjon drives jeg til å ta det lenger ut enn det som var den opprinnelige planen, jeg prøver å assosiere meg frem til andre måter å se ett tema på enn det første jeg kommer opp med. Jeg ønsker å levendegjøre en slags «drømmens logikk» ved hver iscenesettelse. Jeg ønsker at bildene jeg levendegjør foran publikum er fasseterte nok til å treffe noe de kjenner igjen som de nødvendigvis ikke har ord for.

Hvis jeg skal beskrive en slags dypere innsikt jeg har fått til dels gjennom denne oppgaven handler det nok om ord. Det startet ved min første teateropplevelse i ung-voksen alder, da jeg så en sør-afrikansk figurteaterforestilling som gjorde meg målløs i timer etterpå. Den begynte med en halvveis naken mann som dro seg over scenen med et digert øre på ryggen, en liten krokodille var fortelleren, en kvinne i overdimensjonal størrelse kommenterte i ett vindu og hendelsene utbredte seg på scenen som den merkeligst drøm. Alt som ble sagt var på fransk og jeg forstod ingenting. Samtidig forstod jeg alt. Denne forestillingen talte til meg som ingen hadde talt før, den traff det som var inni meg av drømmer, av innfall, av følelser og ikke minst, det jeg ikke hadde ord for å fortelle til de andre. Det var som om jeg hadde truffet noen som kunne det samme språket, det som vi ikke bruker ordene for å forklare, men som vi kan lage bilder utav eller som vi kan drømme om natten. Jeg kommer aldri til å glemme den opplevelsen. I forestillinger jeg har laget tidligere har jeg nesten aldri brukt ord, jeg har i tilfellet brukt dem enten innspilt eller via mikrofon. Jeg har uten helt å være klar over det, brukt stemme og ord som sceniske elementer. Jeg har skilt ordene fra kroppen, så og si. Jeg er ellers så opptatt av det fysiske nærværet, det sanselige og skjøre. Men stemmen har jeg ikke utfordret før nå. Jeg tror det er fordi jeg ofte synes ord kan ødelegge, de kan bli for tydelige eller gi meninger som kanskje ikke var intensjonen, fordi vi misforstår eller tolker forskjellige utfra hvem vi er og hva slags bakgrunn vi har. Derfor liker jeg å gjøre tekst om til en slags poesi, jeg liker mikrofoner som setter teksten inn i en scenisk hensikt, og jeg tror etter å ha erfart, lest logg og gjort mine undersøkelser i denne oppgaven, at det er derfor jeg liker å planlegge forestillinger alene også. Det er mulig det er denne erkjennelsen som gjør at jeg ofte sammenligner arbeidet og uttrykket mitt, med billedkunst. Det er nok også derfor det har vært så krevende for meg å ta tak i ett drama av Ibsen. Han klarer ved hjelp av ord å si noe om eksistensielle spørsmål. Jeg har også lyst til å få det til, men via de scenebildene jeg lager som nødvendigvis ikke har ord.

Jeg har lyst til at forestillingene jeg lager også skal skapes inne i publikum, ikke bare for dem. Jeg ønsker at vi ved å sanse våre omgivelser skal bli mer bevisste vårt fysiske nærvær til tingene rundt oss, at vi ved å våge å se og ved å våge å sanse kan skape en ny bevissthet for hva vi trenger i livene våre. Jeg ønsker å uttrykke det jeg mener via Merleau Pontys ord:

«Egenskapene, lyset, fargene, dybden er der ute foran oss bare fordi de vekker en gjenklang inne i kroppen, fordi kroppen tar imot dem. Hvorfor skulle ikke denne indre overenstemmelsen, denne kjødelige formelen for tingenes nærvær som de fremkaller i meg, hvorfor skulle ikke de i sin tur frembringe et riss, også det synlig, der alle andre blikk vil gjenfinne de motivene som støtter deres inspeksjon av verden?» (Merleau-Ponty, 1964, s 21)

Jeg tror at jeg ved å oppsøke kunst, ved å gå på kunstutstillinger eller forestillinger, ønsker en form for dypere erkjennelse. Jeg ønsker å koble meg på en verden som øker min bevissthet rundt det å leve, en erkjennelse som stikker dypere enn noe jeg kan lese meg til. Noe jeg opplever i møte med kunst, fordi noen har skapt det utav sin måte å se og oppleve verden på. Slik kan jeg lære noe av andre som betrakter via sitt syn og sine følelser, en verden vi alle prøver å forstå. Jeg ønsker igjen å bruke Merleau- Ponty, denne gangen som avslutning på denne masteroppgaven:

«Men det malerkunstens spørsmålsstilling gjelder, er i alle tilfelle denne hemmelighetsfulle og febrilske tingenes tilblivelse i vår kropp. Det er altså ikke et spørsmål den vitende stiller til den som ikke vet, skolemesterens spørsmål. Det er et spørsmål fra en uvitende til et syn som vet alt, et syn som det ikke er vi som fullfører, men som fullfører seg i oss.» (Merleau- Ponty, 1964, s.27)

Litteraturliste

Berg, I.T., Høyland, E., & Leinlie, E. (2007). *Scenekunst Nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Oslo: Scandinavian Academic Press/ Spartacus Forlag AS

Christoffersen, E, E. (2006). Gengangere som performance. *Peripeti*, (5), s. 125-136

Hentet 23.11.14 fra:

http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_5_2006.pdf.

Daichendt, G. J. (2012). *Artist scholar: Reflections on writing and research*. Bristol, UK: Intellect.

Ibsen, H. (1981) *Nutidsdramaer 1877-99*. Oslo: Gyldendal forlag.

Lehmann, H-T,. (2006) *Postdramatic Theatre*. English edition: Routledge 2006

Lehmann, N. (2011) A secret art of rehearsal. *Peripeti*, (16), s.147-152

hentet 23.11.14 fra: http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_16_2011.pdf

Louise Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine, 2008

film hentet 23.11.14 fra: <http://www.artkaleidoscope.org/lb-trailer/index.html>

Merleau-Ponty, M. (1964) *Øyet og ånden*, Paris: Edition Gallimard

Nordberg-Schulz, C. (1995) *Stedskunst*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Sørlandets Kunstmuseum (2013) *Museets Samling 2013*,

hentet 24.11.14 fra: <http://skmu.no/uncategorized/museets-samling-2013/>

Szondi, P. (1987) *Theory of the modern drama*. United Kingdom: Polity Press, Cambridge, in association with Basil Blackwell, Oxford.

Trier og Leth, (2003) *Fem Benspænd*, Danmark: Zentropa Real ApS i koproduktion med Almaz Film Productions SA.

Alle foto fra «Ellidas Ocean»: Jacob Buchard.



Ellidas Ocean

Tekstutdrag:



Laura Christina B Vallenes

2014

Ellidas Ocean

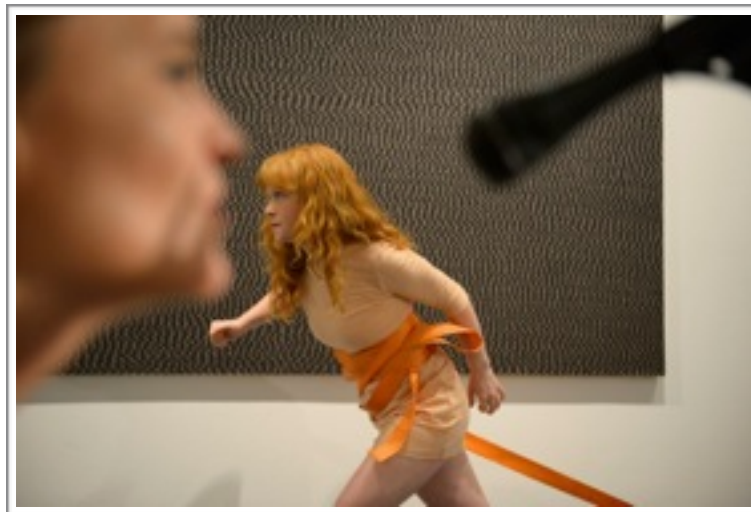
Tekst fra «Fruen fra Havet» av Henrik Ibsen:

I rommet «Kvinner før 1900»:

To kvinner med hver sin mikrofon hvisker:

«Vi møttes ute ved fyrtårnet»

«Der talte vi om måkene, om springerne, om bølgene, om havet»



«Det var som om jeg var i slekt med dem alle sammen»

« Om storm og om stille»

« Om mørke netter på havet»

« Da vi talte slik var det som om både sjødyrene og sjøfuglene var i slekt med ham» (Ibsen, 1981, s348)

Kvinnen i gullrammen sier :

« Han tok opp av lommen en nøkkehank og trakk så av fingeren en ring som han brukte gå med. Fra meg tok han også en ring, som jeg hadde. Disse to ringene stakk han sammen inn på nøklehanken. Og så sa han at nu skulle vi to vie oss sammen til havet. [...] Og dermed kastet han hanken med ringene, av all sin makt, så langt han kunne, ut i dypet.» (s 349)



Kvinnen ved marmorbysten sier:

« Giftet seg. Med en annen mann. Mens jeg var borte»

« Men min er hun og min skal hun bli. Og meg skal hun følge, om jeg så skal komme hjem og hente henne som en druknet mann fra svarte sjøen.» (s.341)

Kvinnen ved rammen:

« Er du redd? »

Kvinnen ved busten:

« Ja, veldig. »

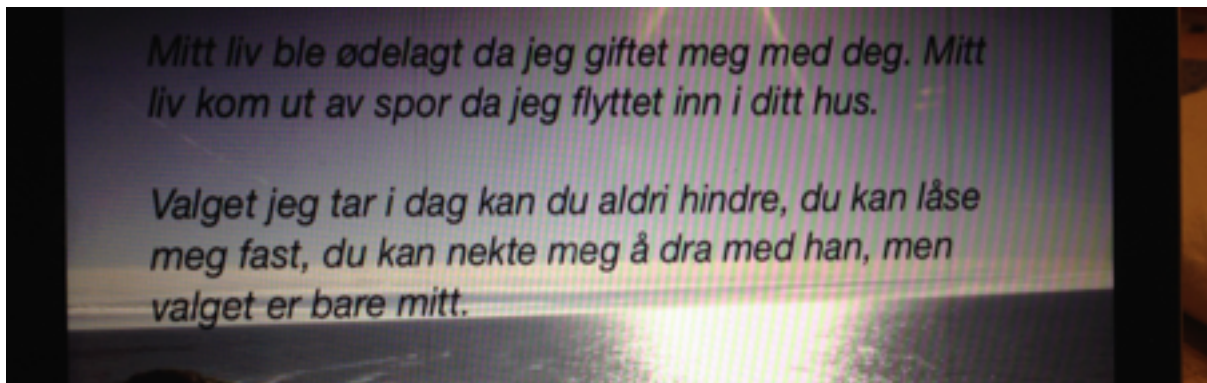
I Mette Stauslands rom:

I lydbildet, som del av musikken:

«Den Fremmede mann går langsomt langs gjerdet og speider inn i hagen. Da han får øye på Ellida stanser han, ser ufravendt og forskende på henne og sier dempet: Godaften Ellida. Ellida holder hendene for øynene; se ikke sånn på meg! Å, kjære trofaste, frels meg fra denne mannen» (s.356)

Kvinnen ved badekaret:

« Han er kommet tilbake, for å hente meg. Slik som han lovet. Se ikke slik på meg! Han har holdt sitt løfte og vil nå ha meg med. Se ikke sånn på meg.. Å, kjære trofaste, se ikke sånn på meg!» (fritt etter Ibsen, s 356 og 357)



Kvinnen med stroppe tau:

« Idag er din dag!! I dag kan du endelig ta ditt valg. Du kan velge ditt liv! Bare i dag, idag skal det store skje.» (egen tekst)

Fra lydbildet:

« Du kan ikke bære omgivelsene her, fjellene trykker og tynger på ditt sinn. Her er ikke lys nok for deg, ikke vid nok himmel omkring deg, ikke makt og fylde nok i luftstrømmene. Men jeg vet det, Ellida. Derfor skal det stakkars syke barn få komme hjem til sitt eget igjen. Vi flytter. Har jeg deg, Ellida? (s.346) Jeg vil kunne vinne deg igjen, du kjære. Men det kan du ikke! Nei du kan ikke det. Det er nettopp det forferdelige, det fortvilende å tenke på!

Det får stå sin prøve. Går du her med slike tanker er det sannelig ingen annen redning enn bort herfra, og det jo før jo heller. Den sak står nå uryddelig fast, hører du?» (s.347)

Kvinnen i badekaret:

« Som sorte lydløse vinger over meg»

« Han er kommet tilbake. Øynene.»

« Denne ubegripelige makt over sinnet.. (349)

« Valget kan du aldri hindre. Du kan holde forby meg å reise med ham, - følge ham,- ifall jeg velger det. Du kan holde meg tilbake her med makt. Imot min vilje. Men at jeg velger,-

velger innerst i mitt sinn, -velger ham og ikke deg,- ifall jeg vil og må velge således,- det kan du ikke hindre.» (s.372)

«Mitt eget riktige liv kom ut av sporet da jeg gikk inn på samlivet med deg. I natt kommer han som jeg har sviktet, han som jeg skulle ha holdt ubrødelig fast ved, liksom han har holdt fast ved meg!» (s.373)

Hun med mikrofon:

« Skritt for skritt glir du fra meg. Kravet om det grenseløse, det endeløse og det uoppnåelige trekker ditt sinn in i nattemørket. Jeg ser det, Ellida. Og derfor vil jeg nå la valget stå om igjen. Du kan nå ta ditt valg i full frihet.» (fritt etter Ibsens tekst)

Fra badekaret: «Men kan du det?»

Hun : «Ja, det kan jeg. For så høyt elsker jeg deg.»

Fra badekaret:

«Aldri drar jeg med deg etter dette.

«Aldri følger jeg etter deg, etter dette»

I AK. Dolvens rom:

«Jeg tror, at dersom menneskene bare fra først av hadde vennet seg til et liv på havet,- i havet kanskje, - så ville vi nu ha vært ganske annerledes fullkomne enn vi er. Både bedre og lykkeligere.

Den gleden-den er nok liksom vår glede over det lange lyse sommerdøgn. Den har minnelsen om den kommende mørketid over seg. Og den minnelsen er det som kaster sin skygge over menneksegleden. Der lå den så blank og blå. Og så med et..» (s.355)

Ellidas Ocean

Utdrag fra logg:



27.01.14: (Første dag)

FRUEN FRA HAVET. Hva husker jeg fra lesning i julen? Jeg spør meg dette for å sjekke hva som "slår" meg som interessant i forhold til denne teksten. Hva jeg husker. Noe jeg ofte gjør når jeg leter etter ett nytt bygg/sted å iscenesette. Er det et bygg av betydning, av interesse og hvorfor? Så jeg tenker at det er et relevant spørsmål å begynne prosessen med, istedenfor å lese teksten på nytt.

Jeg husker:

Den livløse strandede havfruen

Innerst i fjorden, ikke ute ved havet.

LENGSEL

Lengte etter sin store kjærlighet. Bli sluppet "fri" fra sitt ekteskap for å kunne ta et valg.

Fortid sluker nåtid, hele tiden.

OBJEKTER/MATERIALER jeg assosierer med teksten og som kan brukes i tolkningen:

- basseng, akvarium, noe levende i vann
- Vann
- Navlestreng: Barnet som døde, hun som ikke modnes

- Havfrue: likheten mellom fisk og kvinne, noe menneskelig.
- Hår, tiden som går.

Ny lesning av skuespillet.

Billedlig fremstilling, Dikt/tolkninger i undertekstene.

28.01.14:

Snakker om stykket og prosjektet i telefonen til en kollega.

Kommer innpå temaet vann. Fisk som objekt. Hvordan prosjektet jeg hadde for en tid tilbake gjorde meg ekstra oppmerksom på laksen jeg da brukte. Hvordan jeg forholdt meg til dette dyret i forhold til mitt arbeid med rådyr. Hvordan laksen ble abstrakt i mitt kunstneriske møte med den, hvordan den ikke "traff" mine sanser som andre dyr med bedårende øyne eller myk pels, men er noe seigt, skinnende, glatt, muskelaktig. Laksen ble som om det var ett av mine organ, sa jeg til min kollega på telefonen. Det er som om teksten frembringer det samme i meg nå. Hadde vært morsomt om Ibsen tenkte på evolusjonslæren, sier jeg for tull. Tror du de levde og virket på samme tid, Darwin og Ibsen? Det er noe med utviklingen til fruen fra havet/hennes utvikling i stykket.

Intuitiv arbeidsmetode gjør kanskje at man lager koblinger som egentlig ikke finnes sier min kollega.

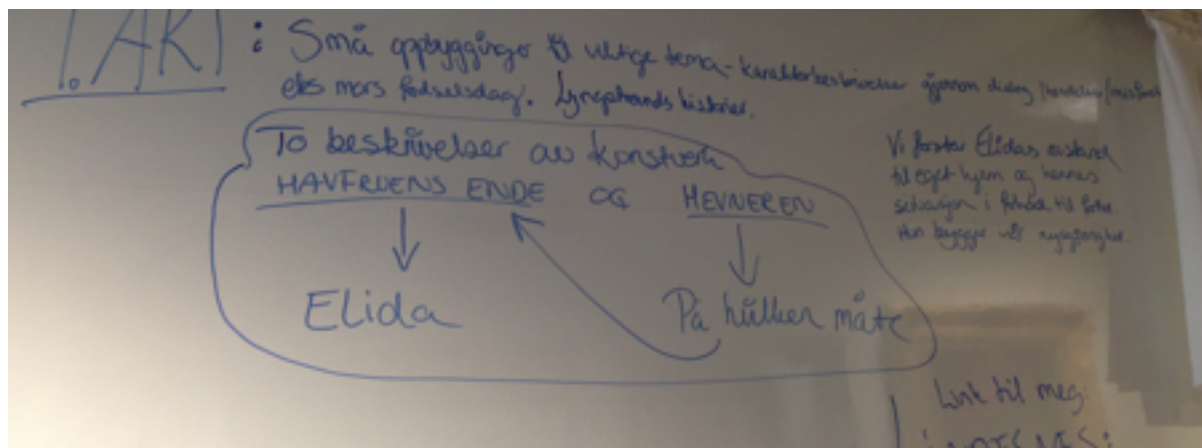
Men mye av bakgrunnen til Ibsen for å lage stykket handler om den tids utviklingslære publisert av Darwin og Ibsens sommersted ved Sæby der han og konen bodde en lengre tid.

Er det kult å bringe inn dette spennet mellom Poesi og hard-core reality?

Sitater koblet med plansjer/tegninger av utviklingslæren?

01.02.14

For å begynne å tenke ut handlinger, scener, eventuell drama, pleier jeg å prøve å finne en form. Ta tak i noe fra stykket som jeg tenner på, noe jeg ønsker det skal starte med eller handle rundt. Fra egne erfaringer/metoder pleier jeg å se meg om i et eventuelt bygg etter hvor hovedscenen skal være, altså det stedet som sier mest om bygget, som er med på å understreke dets "essens". Hva er det i dette stykket?



Tema; livsvalg. Drømmer om fortid, ikke klare å leve i nåtid.

03.02.14

LOKALER:

Hvor skal dette iscenesettes? Skal jeg finne et nedlagt bygg, skal jeg bruke en black-box, kunstmuseet? Behov for å identifisere spillested er påtrengende. Jeg trenger å se det for meg. Se muligheter, lete etter estetikk, forme stykket i brainstorming, skisser og stil.

Dro til kunstmuseet. Tenker med en gang at her er det perfekt. Hvitt, rent, alt blir tydelig.

Ser Dolvens verk "Between the morning and a handbag" og blir stum. Det likner silke jeg ser for meg forestillingen. Eller stemningen er i samme skala. Kan jeg bruke et annet kunstverk? Og gjøre det til et nytt kunstverk?

15.02.14

Vet mine sensorer at jeg ikke arbeider i en tradisjonell teaterkontekst? At jeg nesten aldri relaterer det jeg gjør til teater, men mer mot billedkunst hvor referansene mine oftest er? At dramaturgien avhenger av spillested?

Det er derfor det er så god motstand for meg å arbeide med en vanlig klassisk teatertekst.

Og jeg aner ikke hvordan dramaturgien blir. Hvor nært jeg trekker det til karakteren eller om scenebildene blir de viktigste?

26.02.14:

Finne et annet sted for visning og produksjon? Et sted som passer til historien?

Jeg vet om en fabrikk som ligger i elvemunningen som en gang var en kraftstasjon, men nå er forlatt. Det kan minne om Elida, lengsel etter å bli "tatt i bruk", fast i fjordløpet, engang kraftfull nå nedslitt. Jeg drar dit.

På kvelden legger jeg alle bildene foran meg, forklarer høyt til kollega og så slår det meg plutselig: Dette blir altfor lett. All min frustrasjon over motstanden jeg får på skolen har begynt å virke, jeg trenger den motstanden og nå har jeg valgt et lett utgangspunkt for meg selv, kjent bygg, oppdeling av historie, stemninger etc, at jeg kan skjønner jeg ikke kna gjøre dette. Jeg må tilbake til det valgte rommet, gallerirommet og fokusere på å få det til der. En slags åpenbaring.

27.02.14

SKMU hele dagen. Jeg tar med meg erfaringen fra igår inn i rommet på SKMU idag.

Var lenge inne i Dolvenverket. Gikk inn i den, var usikker på det, rundt den skisserte flere muligheter om åpningen/lage en slags dør, henge stoff, lyssetting. Kan jeg bruke rommene fra inngangsdøren og inn til Dolven? Iscenesette dem slik jeg tenkte med Hunsfoss Fabrikkene?

10.03.14:

Dro ut til Lindesnes fyr. Her kommer jeg fra.

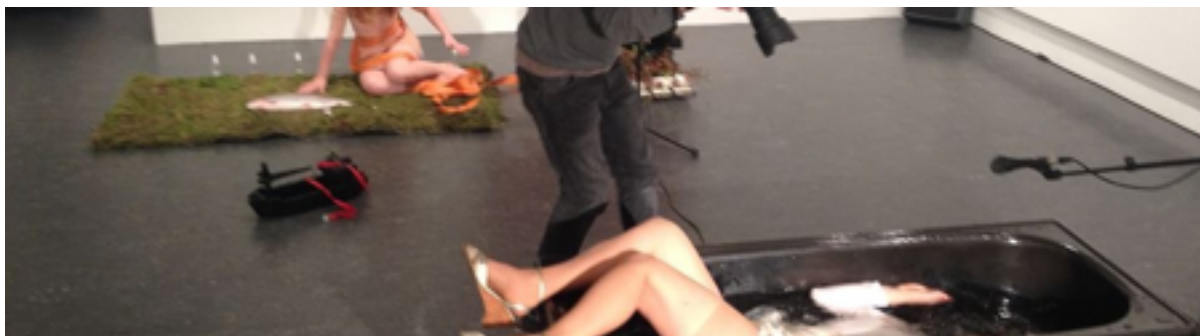
Det er et møte som tematiserer stykket for min del. Som gjør at jeg finner min stemme inn i det. Her er det lengsler. Dagen er stille og det er solskinn og varmt. For to uker siden døde tre mennesker akkurat her.

Min onkel døde også rett utenfor her, han var på min alder.

Jeg filmer. Tar bilder og skriver litt om egen oppvekst, fyr og lengtende kvinner og fedre som ble borte.

Leser Bjørn Hammers tolkning av Fruen fra Havet, biter meg spesielt fast i det som har med vann å gjøre, fjord, hav og karpedam.

Fikk ideen om et badekar.



11.03.14

Elisabeth. Vårt første møte. Vi droplet om spillestil: I forhold til museumskonvensjon, i forhold til lydklngen i rommet, mye/lite spill, dramatisk eller holde tilbake?

Hva gjenspeiler dialogen, hvordan skape handling i rommene som er fulle av kunst? Kan vi utfordre det kroppslige/fysiske med romstemningene? Skape karakterer som hører til i rommene sammen med teksten?

03.04.14

Plan for dagen:

Lage forløp.

Sette rekkefølge på musikken, finne ut av hva vi har. Passe på benspendene. Mest fokus på å lage en hel gjennomgang, fra grønt rom til MS-rom. og kladde Dolvenrommet.

Vi prøvde ut planen vår på gulvet. Det virket ganske ensformig, musikken gir også dette seriøse uttrykket. Men den er så fin, det er mulig det bare blir litt mye. Vi prøver å bryte det, med å dra inn en karaokedame", en david lynchaktig sak "This is your lucky day!"- kvinne.

Da vi pakket sammen, følte det som om vi hadde ødelagt det vi hadde bygget opp. Vi gikk mot mitt busstopp og snakket om det hele tiden, at jo vi bør kanskje inn i det rolige det ladede, vi tenkte ut et forløp som vi bestemte å prøve neste dag.

04.04.14

Prøve ut det planlagte forløpet, fastsette det.

Vi er ganske fornøyde med skissen! Dette forholder vi oss til.

Avslutningspørsmål:

Hva skal vi gjøre i Dolven-rommet? Skal vi ta av videoen og vise den videoen vi hadde først på brystet til Elisabeth?

Skal vi bare la video stå alene og la tekst gå i bakgrunnen? Skal vi ikke ha noe der? Skal vi avslutte i MS-rommet?

Vi har prøvd ut lyd idag, det er begrenset hva vi har mulighet til. Vi får låne anlegg av museet til å ha lyd ute i trappene. Så har jeg to, et anlegg og et sett høytalere. Det hadde vært ideelt å ha en assistent på teknikk.

07.04.14

Fotograf arbeid: Lage scener slik at han kan dokumentere prosessen

Han angrep rommet fra en helt annen vinkel enn jeg hadde tenkt og det var så bra for meg. Kanskje publikum også vil se det fra denne vinkelen (og slik ble det)

Det var deilig å være i bildene i lang tid, høre kommentarene fra folk som gikk forbi og fra fotografen. Bli kjent med hva man har laget.

08.04.14

øve, sjekke alt utstyr, lydques etc. Prøve ut ideene til Dolven-rommet.

Jeg tenker på dialog.

Dialog er et ganske fint stikkord for denne prosessen, synes jeg. Det som er så vanskelig å iscenesette, synes jeg. Dialog med omgivelser, medaktør, objekter etc man putter inn.

Prosesen baserer seg på dialog. Hvordan kan teksten skape dialog med rommene? hvordan velger vi å la den utspille seg, hva tar vi bort, hva blir igjen?

Dolven-rom: Her passet sløret perfekt inn. Vi la det rundt åpningen som gardin, vi lot det gli ut av boksen og bak mot veggene og vi dekket boksen til sidene og lot en grafisk linje av slør ligge inni boksen. Elisabeth la seg ned og jeg ble stående med slør over hodet og dekket til figuren til Dolven. Jeg tar ut armene. Når teksten kommer synker jeg nedover og lar karakteren til Dolven blir mer og mer synlig. Jeg blir sittende å se på henne.

I teksten referes det til en sørgende brud. Hilde sier det til Lyngstrand. Og det er et nydelig bilde, synes jeg. Derfor.

Så er det noe med å avdekke den nakne identitetsløse kvinnen som sitter ved havet. Det er som om historien kan skje hvem som helst. Har vi egentlig noe helt og fullt eget valg? Er det noe som heter det?

I morgen skal vi først tape ledninger, gaffe sløret, kjøpe strømpebukser, lys i båt, alle lydavspillerne må være på plass, lyskaster på figur i trappeoppgang, Så øving. Minst tre gjennomganger om vi får det til.