

Tekstarbeidet som plattform for form, innhold og arbeidsmetodikk.

Proessen som materialleverandør (eller kapittelet om "innhold")

Jeg arbeider med at rollene kommer fra skuespillerne - fra personene jeg har satt sammen til den spesifikke forestillingen. *Note 1.* Slik sett er personene på scenen materialleverandører. Prøveperioden er derfor det som rammer inn prosessen, der rollene utvikles, og tematikk og innhold springer ut av dette arbeidet. Hva som skjer av feiltagelser og tilfeldigheter underveis i letingen er en vesentlig del av prosessen. Det samme er møtet mellom meg og skuespillerne, analysen jeg gjør av dem, og at jeg drar frem sider av deres personlighet og humor og begynner å snakke om dette som en rolle sammen med dem; det gjør at dette etter hvert blir til en rollefigur, men som er fundert i skuespilleren. Slik jobber jeg med at skuespillerne ikke jobber med fortolkning eller representasjon av fiktive figurer, men repetisjon av en ting de selv har skapt, knyttet sammen i komposisjonen i verket. *Note 2.*

Arbeidet med tekst binder prosessen sammen fra start til slutt, via en rekke ulike metoder som ligner tekstarbeid i realismetradisjonen. *Note 3.* Dette arbeidet er et startpunkt for at skuespillerne føler seg skapende i prosessen: slik legger de ikke fokus på å arbeide med fortolkning av tekst og dermed representasjon av virkelighet.

Alt materialet skriver vi på små gule lapper som vi flytter rundt på under arbeidet med å sette sammen konstruksjonen. I sluttfasen av prøveprosessen limer vi sammen strukturen ved at replikker, handling og bevegelse blir satt inn i et tempo og en timing, slik at sluttresultatet er så stramt at det hadde kunnet blitt skrevet inn i et partitur. Det er denne komposisjonen som strammer strukturen og gjør den reproducerbar; hvis skuespillerne er sikre i komposisjonen kan de samme følelsene i skuespillerne oppstå hver gang, de er bundet av rytmen i verket. I sluttresultatet er komposisjonen like viktig for forestillingen som teksten. *Note 4.*

Fordi jeg er avhengig av at skuespillerne fungerer som materialleverandører, bruker jeg ofte amatører fremfor profesjonelle. Dette er også fordi jeg søker en kommunikasjon som ikke er knyttet til forståelsen av

Note 1.

Forestillingene er kontekstspesifikke verk som har som hovedmål å reflektere noe i en situasjon eller tilstand. Jeg har blant annet jobbet med stedsspesifikk realisme, og med en handling som stort sett består i at rollene venter på noe i et rom,- det narrative består ikke av andre historier som knyttes sammen av forestillingen, men kun utsnittet av den tiden publikum er i rommet.

Note 2.

At skuespillerne er materialleverandører innebærer ikke at det er deres privatliv vi stiller til skue, eller at det narrative er basert på deres livshistorie.

Note 3.

Jeg utvikler bl.a. undertekster til skuespillerne, som jeg arbeider med under individuelle prøver. De delene av tekstene som setter i gang en prosess hos skuespillerne, tar vi vare på for å ha som referanse til en tilstand eller følelse i arbeidet videre. Etter hvert er rare ting skuespillerne sier med på å skape en rolle, ting de sier fra undertekstene, og improvisasjoner basert på at skuespillerne møtes med hver sin undertekst. Noen ganger jobber jeg med bilder, altså romlige komposisjoner av skuespillerne, som vi jobber oss bakover i (dramaturgisk) tid for å finne psykologisk årsak til. Slik kommer langsomt ulikt materiale på plass: scenen, små tekstbiter, psykologiske situasjoner.

Note 4. Parentes om språklig hierarki.

Vi viste forestillingen *hold me* i Dublin for engelskspråklig publikum, på svensk, og den kommuniserte slik den pleide - uten at publikum forsto ordene. Dette viste at

scenekunst som representasjon, men som gjentakelse av en sosial konstruksjon. Det er lettere å igangsette en prosess som ikke er koblet til håndverk eller representasjon med personer som har den type redsel og vilje i seg som amatører har. Den selvtiliten skuespillerne får som skapende utøvere er direkte knyttet til prosjektet og kommer i stor grad fra arbeidet mellom meg og dem. Risikoen amatører utsetter seg for er også en stor inspirasjonskilde, i tillegg passer det prosjektet bedre konseptuelt å ta virkeligheten inn på scenen. *Note 6.* Det er allikevel viktig å presisere at det ikke er hvilke som helst amatører jeg kan bruke, jeg er avhengig av et talent, akkurat som i all annen teaterproduksjon. At møtet mellom meg og skuespillerne er et ferskt møte med scenisk arbeid er forskjellen fra håndverkstradisjonen, ikke at personene som er tilknyttet prosjektet ikke trenger å være "flinke".

Forestillingen som en konstruksjon (eller kapittelet om "form")

Jeg jobber med en struktur som ikke er *lineær*, men snarere *tredimensjonal*. Med lineær mener jeg da en historie som brettes ut, en dramaturgisk struktur som bygger seg opp mot et høydepunkt der budskapet stilles til skue, eller at den f.eks. har en narrativ som består av flere historier enn det som fins i rommet. Jeg jobber derfor med å igangsette en abstrakt, eller tredimensjonal lesning, altså at publikum leser forestillingen som en *sfære*, der målet er en mer tilbakeholden, kompleks kommunikasjon enn den jeg kan oppnå med en budskapsorientert lesning.

Målet er at rollene er en del av konstruksjonen, de fungerer som en kollektiv kropp, der du ikke lytter til ordet, men en integrert opplevelse av flere kropper, - der hele teksten er tilstede i en detalj og hver detalj er tilstede i helheten. Slik er teksten i den ferdige forestillingen ikke i en hierarkisk høyere posisjon i forhold til de andre virkemidlene (skuespill, bruk av rom, lyd, dramaturgi/bruk av tid), - alle og ingen sier noe, det utsies av verket. *Note 4.* For å få til dette må formen, innholdet, tematikken og arbeidsmetodikken utvikles parallelt. Derfor forholder jeg meg til alle nivåene i verket på en gang i arbeidsprosessen.

Fordi jeg må sørge for at prosessen får være åpen kan jeg ikke jobbe med en autonom tekst. *Note 7.* Dette er fordi jeg da vil innføre en hierarkisk størrelse på et av

teksten i sluttresultatet ikke fungerer som budskapsformidler, og at den ikke har en hierarkisk høyere posisjon enn de andre virkemidlene i prosjektet. Men den er allikevel en veldig viktig del i stykket- hvis jeg hadde presset skuespillerne inn i å "oversette seg selv", ville jeg presset de inn i en representasjon av seg selv, i kontrast til å være det de er- inne i komposisjonen. *Note 5.*

Note 5. Parentes om språkets utilstrekkelighet.

Arbeidet med å finne språk i stykket er knyttet til karakterenes måte å bruke språk. Det er viktigere *hvordan* rollen snakker enn *hva den sier*. Noen karakterer er f.eks. ubevisst i forhold til hvordan språkmessighet knytter en til spesifikke sosiale konnotasjoner, og til noen karakterer utvikler vi en bevissthet rundt dette. Ytterligheten i rollespekeret har "gjennomskuet den sosialt aksepterte språkføringens utilstrekkelighet" og snakker gjennom f.eks ironi. Karakterens språklighet er fremfor alt en kjerne til skuespillerens forståelse av rollen, som er en spissformulering av en side hos dem selv.

Note 6. Parentes om arbeidsmetoder "cornered by the real".

I et av prosjektene engasjerte jeg en som har diagnose ADHD- Asberger Syndrom som observatør. Han sa ting og skrev ting om ensemblet som poengterte noe av det i karakterene som vi var ute etter, og formulerte det plumpe språket som passet med noen av rollene,- som skuespillerne kanskje ikke selv ville tørre å uttale- slik bidro han til at vi fant karakterens språk.

*Med tillatelse fra Helga Marie Nordby/UKS om å bruke utstillingstittelen "When imitations get cornered by the real" som begrep.

Note 7. Parantes om diskusjoner rundt autonomi.

I denne sammenheng mener jeg

elementene. Det blokkerer for prosessen; teksten får hierarkisk høyere posisjon enn skuespillerne og det blokkerer dem som materialleverandører, samtidig som det hindrer meg som auteur av materialet. *Note 8.*

Bruk av nomadisk stedsspesifikk strategi (eller kapittelet om romlig forløsning)

Jeg har i flere av arbeidene benyttet meg av en stedsspesifikk strategi som scenografisk utgangspunkt. Ved å omforme forestillingen til det gitte rommet forestillingen skal vises i tas stedet inn i det narrative og er med på å forklare forestillingen, det avmystifiserer den i forhold til hva som er konkret og hva som er abstrakt. Verket gir i møte med rommet slipp på en del av sin autonomitet og åpner slik for en annen situasjon for publikum. Det er viktig at i definisjonen av sted er kontekst viktigere enn arkitektur: hva som har skjedd i rommet, hvilken institusjon det er, hvilken sosial funksjon dette stedet har i samfunnet etc. *Note 9.*

Strategien sørger for at prosessen vedvarer. Skuespillerne får alltid nye rom å møte forestillingen i, og de virkelige møblene og dørene gjør det lettere for skuespillerne å "leve" rollene innenfor konstruksjonen. Skuespillerne blir ikke stilt overfor "forestilling nr. 100"; i møte med nye rom er de i dialog med verket innenfor dets rammer.

Det stedsspesifikke hjelper også publikum til å *ikke* lese komposisjonen som lineær, altså som en fortelling, - rommet understreket at vi bare ser det vi ser. Det muliggjør at publikum aksepterer at de observerer en tilstand. Slik forklarer rommet enkelheten /kompleksiteten i forestillingen. *Note 10.*

Ikke-autonomi og møte med teatrale konvensjoner (eller kapittelet om problemer underveis)

Et problem med konstruksjonstanken av komposisjonen er at realisme lett faller inn under en budskapsorientert lesning. Kvalitetssikring får derfor et eget og annerledes fokus i prosessen rundt ikke-autonome verk; jeg beveger meg inntil en grense- og har noen ganger erfart at jeg beveger meg *på* en grense. Kvalitetssikringen handler om å bygge komposisjonen så stabil at den kan gjentas.

autonom i betydning en tekst som er ferdigskrevet før prøveperioden starter. I mine forestillinger blir det problematisk at verkene nettopp har "en egen stemme" da det introduserer et forsprang i prosessen.

Note 8. Parentes om diskusjonen skapende og/eller utøvende scenekunstnere.

Skuespillerne er i mine prosjekter både skapende og utøvende, og samtidig ingen av delene i en klassisk forståelse av disse begrepene. Jeg fungerer ikke som regissør i betydning sceneinstruktør, men som auteur. Samtidig er jeg utdannet skuespiller og dette håndverket er vesentlig når jeg lager forestillingene.

Note 9. Påstand: I møte med ikke-autonome forestillinger er sted først og fremst kontekst.

Ved en begrensning av definisjonen av det stedsspesifikke til arkitektur ville prosjektet fått en forvirret narrativ lesning; Da prosjektet via realismen tar inn stedet som "virkelig" kan ikke regien utelukke et av aspektene ved stedet- for det vil uansett leses inn av betrakteren. Forøvrig er kontekstuell forflytning mer problematisk enn arkitektonisk forflytning ved bruk av stedsspesifikk strategi i nomadisk forstand. Hvis jeg ikke jobber bevisst med kontekst eller ikke jobber lenge nok i rommet på forhånd ser forestillingen bare ut som et verk på turné, dvs den fungerer ikke stedsspesifikt, -den ser bare ut som om vi ikke har råd eller tid til å ta med de svarte teppene (dvs den er romlig uforløst).

Note 10. Parentes om kulturell dannelse.

Forestillingen *hold me* er utviklet kontekstspesifikt for ungdomsskolen, og satt ut av sin kontekst og vist i en kulturinstitusjon er det bare en del av komposisjonen/det sceniske fenomenet

Skuespillerne må være så sikre i strukturen- og tempoet/ timing at de ikke faller ut av komposisjonen, de må følge den som en rytme. Hvis derimot ikke komposisjonen er øvd inn godt nok, kan det skje at skuespillerne begynner å kompensere med spill (les: overdreven fiksjon) eller ekstra narrativ (les: at de vil "hjelpe historien"). Da vil forestillingen se ut som den intenderer mer narrativ enn den har- hvilket gjør at den leses som realistisk tradisjonelt teater. Da ser den bare ut som dårlig håndverk med litt for slapp dramaturgi, at jeg har glemt å forklare historien tydelig, og at jeg har et litt vagt budskap om svake mennesker med psykiske problemer. Komplikasjonene i forhold til realisme poengterer forøvrig også det problematiske med modernistiske visningsrom. *Note 11.*

som blir synlig for publikum. Vi spilte forestillingen *auvirkomma veiklinga* i en stedsspesifikk versjon i fritidsrommet på Oslo Kretsfengsel, og her ble ingen i publikum låst i en budskapssøkende lesning. Forestillingen speilet situasjonen de var i og fremsto som selvsagt, og responsen og alvorret gjorde at skuespillerne stolte på strukturen.

Når vi spiller *hold me* på skoler opplever vi nesten alltid at publikums reaksjoner følger dramaturgien. De er hele tiden med på kurvene i stykket- og posisjonerer seg i forhold til det som skjer på scenen. De ler *med* og prater *med* stykket- og opplever ikke skuespillerne og rollene som ulike størrelser. Lærerne kommer derimot ofte til oss og sier at (de samme) elevene ikke har forstått noe fordi vi ikke fortalte en tydelig historie. Slik er Forestillingene spiller med rommet slik en rockekonsert gjør det- de er avhengige av og merker publikums reaksjoner.

Note 11. Parentes om modernistiske visningsrom.

Forestillinger som er utviklet for en nomadisk stedsspesifikk visningsform er problematiske i det prosjektet skal vises i et modernistisk teaterrom. Black Boxen intenderer å være nøytral, men ikke-autonome forestillinger avdekker at den ikke er det, hverken arkitektonisk eller kontekstuellet og institusjonelt. Når forestillingen ikke får hjelp av stedet til å avmystifisere sin måte å bruke narrativ og dramaturgi på blir stykket lest i forhold til en teaterkonvensjon det ikke hører hjemme i (fordi jeg jobber med realisme.) Slik ville jeg f.eks. i forhold til romsstrategien få hjelp av at verket vises i en billedkunstkontekst, der den abstrakte, ikke-budskapssøkende lesningen allerede ligger i rommet, altså i billedkunstens historie.

Tekst: Goro Tronsmo

