



Akkurat nå - Teaterproduksjon i samfunnets sprekker og folder

Av Marianne Nødtvedt Knudsen

Abstract

Dette essay handler om utviklingen av forestillingen Akkurat nå med Gatelangs Inkluderende Scenekompani. I artikkelen positionerer forfatteren seg som kunstner-forsker og undersøker hvordan verdier og personlige perspektiver kan indarbejdes i den kunstneriske produksjon.

This essay focuses on the development of the performance Akkurat nå with Gatelangs Inkluderende Scenekompani. The author positions herself as an artist-researcher, exploring personal values and how personal perspectives can be integrated into artistic production.

keywords

inkluderende scenekunst, praksisbasert forskning, sociale mellomrom, verdibaseret teaterarbejde

Omdreiningspunktet for dette essay er arbeidet med utviklingen av forestillingen *Akkurat nå* (2024) av Gatelangs Inkluderende Scenekompani (GIS). Jeg var selv regissør for forestillingen og posisjonerer meg som kunstner-forsker i et praksisnært innefra-perspektiv som åpner opp muligheten for å bringe inn egne verdier og forforståelser i undersøkelsen av det kunstneriske arbeidet (Arlander 2018; Haseman 2006; Knudsen 2025). GIS er et gratistilbud i samarbeid med Universitetet i Agder og IOGT (internasjonal avholds- og freds organisasjon) for mennesker i Kristiansand som ønsker å skape teater. En av grunntankene bag GIS er at alle individer i samfunnet har iboende ressurser, som kan anvendes i teaterproduksjonsarbeidet. Teaterproduksjonene tar utgangspunkt i devising-strategier (Kjølner 2009; Milling og Heddon 2006) og arbeider med ulike tematikker som for eksempel hjem, ensomhet, uro, utenforskap og fattigdom. *Akkurat nå* er en vandreteaterforestilling hvor jeg som regissør undersøkte begrepene verdiskaping og verdighet sammen med aktørene. Med utgangspunkt i teori om performance som *ritualisert inngripen* (Schechner 2003; Schechner 2013) undersøker jeg først hva Schechners teori kan bidra med i undersøkelsen av GIS form for 'virkelighetsteater'? Og etterfølgende hvordan ritualisert inngripen kan anvendes som kunstnerisk strategi¹.

1) Essayet henter sitt empiriske materiale fra bilder, poetiske narrativ, beskrivelser og tekstmateriale fra forestillingen.



Gatelangs Inkluderende Scenekompani Akkurat nå (2024). Foto: Lars Verket.

En stengt smijernsport holder bakgården stengt. Bak den står en mann med bukser laget av kaffesekker, en skjorte med prikker og han har gull i ansiktet. Porten åpnes langsomt, og han ønsker publikum velkommen på tegnspråk. Han fremfører tre strofer av diktet “Akkurat nå” på tegnspråk; “Akkurat nå bli liv skapt. Akkurat nå blir et dikt til. Akkurat nå blir kjærlighet delt”. Kompaniet står inne i bakgården og fremfører de samme versene på tegnspråk. Repetitivt, nærmest mekanisk. Publikum plasserer seg der de finner plass innimellom frakker av strømper og slips, kjoler av hekleduker og heklebrikker, jakker og skjorter av plastposer og plastsekker. Bevegelsene stilner, og kompaniet går inn på en rekke imellom publikum med lukkede øyne.

Vandreforestilling i samfunnets sprekker

Våren 2024 utarbeidet kompaniet forestillingen *Akkurat nå* med tre offentlige visninger. *Akkurat nå* er en vandreforestilling som foregår i en bydel av Kristiansand som har store kontraster i form av sosioøkonomiske ulikheter. Totalt var det 18 involverte aktører med og uten funksjonsnedsettelse i aldersspennet 8 til 72 år. Forestillingen består av 7 stopp på 7 steder. Aktørene starter med sine hverdagslige klær, og kler på seg sine kostymer gradvis som vandringen foregår. De ulike stedene

bærer preg av ulike stemninger, sanger, handlinger, poesi, tekster, lyder, vokal *deep listening*², og bevegelser. Stedene er parkeringsplasser, bakgårder, bakhager og gater. Scenografien består av et stort teppe³ og små hus som etter hvert blir til en maske som en del av kostymet⁴ til aktørene. Musikken fremføres med gitar, trompet, solosang og kor. Tekstene fremføres på tegnspråk, sang, på dialekt og som lydavspilling. Tilskuerne følger etter, vandrer med, vandrer ved siden av og ender opp i et forsamlingshus med kaffe og bakevarer sammen med aktørene i GIS.

I dette essay har jeg i to innganger til forestillingen: 1) produksjonsarbeidet med likestilte aktører på tvers av funksjoner, alder og sosial status og 2) forestillingen som skaper ritualiserende tilskuerposisjoner og liminale møter med “den andre”.

Produksjonsarbeid på tvers

Gatelangs Inkluderende Scenekompani (GIS) er et samarbeidsprosjekt mellom IOGT Norge⁵ og Fakultet ved Kunstfag ved Universitetet i Agder. Initiativtakerne er meg sammen med Sunniva Solheim. GIS har skapt og fremført fire forestillinger i Kristiansand: *Fint å slippe å bære alt* på Aladdin kulturhus 2022, *Du seie eg må koma meg ut* i Gravane/Fiskebryggen 2023, *Akkurat nå!* i Posebyens kvartal 5 og 6 i 2024 og *Institutt for bekjempelse av ensomhet* 2025 i Posebyen kvartal 6⁶. GIS er en sammensetning av profesjonelle og ikke-profesjonelle aktører innen scenekunst, musikk, og scenografi. På den ene siden skal GIS skape forestillinger av og med aktørene på ulike arenaer i Kristiansand, og på den andre siden skal det være en sosial møteplass med faste møtepunkt en gang i uken. Alle involverte parter er aktører i GIS, og dette grunner i ønsket om at alle tar en aktiv del i arbeidet heller enn å bli passiv mottaker av noe. Vi arbeider med å skape et rom hvor medbestemmelsesrett, å ta valg rundt egen deltakelse, å skape scenisk materiale til forestillingen, og å bidra ut fra sine egne forutsetninger og kropp er i sentrum. Det kollektive arbeidet bringes også med inn i produsent-arbeidet hvor alle oppfordres til å bidra der de kan.

Arbeidet med GIS kan settes inn i det anvendte teaterlandskapet med tanke på hvordan vi arbeider i/med/for en samfunnskontekst (Prentki og Preston 2009). Vi arbeider med mennesker

- 2) *Deep listening – A composer’s Sound Practice* av Pauline Oliveros (2005). Arbeidet med GIS tok utgangspunkt i øvelsen *The New Sound Meditation* (1989): “Listen. During any one breath. Make a sound. Breathe. Listen outwardly for a sound. Breathe. Make exactly the sound that someone else has made. Breathe. Listen inwardly. Breathe. Make a new sound that no one else has made. Breathe. Continue this cycle until there are no more new sounds.” (Oliveros 2005, 44).
- 3) Teppet er et stort lappeteppe som ble skapt sammen med scenograf Gabriela Melo Larsen til GIS sin første forestilling *Det er fint å slippe å bære alt*. Dette teppet består av klær, duker, kaffesekker, gullstriper, gardiner og sengetøy fra aktørene. Delene er sydd sammen for hånd av aktørene.
- 4) Kostymene i forestillingen ble skapt sammen med scenograf Gabriela Melo Larsen. Materialene som var i bruk var primært gjenbruksmaterialer som strømper, slips, kaffesekker, platen i kaffesekker, handleposer, blondeduker, skjorter og heklebrikker. Aktørene var med å skape sine egne kostymer så langt det lot seg gjøre.
- 5) IOGT Norge er en frivillig rusforebyggende organisasjon som arbeider med ruspolitisk påvirkning, forebyggende tiltak og et utstrakt sosialt arbeid for rusavhengige og for barn og unge. De arbeider med at det skal være lett å ta rusfrie valg, og ønsker å bidra til et trygt og inkluderende samfunn.
- 6) GIS har også deltatt med formidling og kulturelle innslag under seminarer og konferanser som Arendalsuka 2023 og 2025, Kulturytring i Drammen 2023, Lørdagsuniversitetet 2024, Agder Nye Teaterfestival 2024, og Agder Kulturkonferanse 2025.

som er til dels innenfor og dels utenfor den samfunnskonteksten vi er en del av – både universitetet, IOGT og det øvrige samfunnet. Innad i GIS er det ulike samfunnskontekster vi inngår i, og dermed når vi også et større mangfold i samfunnet. Aktørene representerer et tverrsnitt av samfunnet – fra skolebarn til pensjonister, studenter til arbeidsledige, mennesker med og uten funksjonsnedsettelser⁷. Vi er et kompani på tvers av samfunnet. Vårt arbeid i en samfunnskontekst kan resonere med det Krøgholt og Christoffersen beskriver som virkelighetsteater hvor teaterets dobbeltkarakter forsterkes gjennom at fiksjon og realitet skapes i møte med tilskuerne (Krøgholt og Christoffersen 2017). For eksempel i scenen hvor poeten som har vært utenfor samfunnet, fremfører et selvskrevet dikt og spør om det er fint å være til når ensomheten er alt du har. Eller når en med rusavhengighet fremfører strofene “Jeg drømmer meg stadig vekk, går og bærer på min tunge tomme sekk. Jeg drømmer om å bli sett, vil ha mer enn stemmerett. Jeg drømmer om å gi noe tilbake til vårt sterke demokrati”. Er det da denne personens virkelige drøm eller er det fiksjon? Et annet eksempel er når virkeligheten tvinger seg inn i fiksjonen når den rusavhengiges kropp må sette seg ned for å ta igjen pusten. Disse hendelsene fra forestillingen er eksempler på hvordan *Akkurat nå* skaper et kommunikasjonsrom hvor aktørenes erfaringer av den rå virkelighet innrammes gjennom teatrets formspråk (Krøgholt og Christoffersen 2017). Teateret blir en møteplass for aktørene med sine levde liv som inngår i et kunstnerisk fellesskap, og en offentlig presentasjon for tilskuere som møter kroppene og tematikkene aktørene bringer inn i forestillingen. De levde kroppene kan ikke skjules eller endres på. En kropp som er rusavhengig, er en kropp som er rusavhengig. Kroppene beveger seg i sitt eget tempo og har sine bevegelser. Det er i disse hendelsene at virkeligheten brenner gjennom fiksjonslagene og at *Akkurat nå* skaper sitt formspråk, og som regissør opplever jeg at virkelighetsteater, som teatersjanger, bidrar med å skape disse mellomrom hvor aktørene blir sett på som noe mer enn sine lidelser eller sykdommer eller som outsiders i samfunnet. Ved å skape et slikt mellomrom i spennet mellom fiksjonalisering og virkelighet, åpner det seg en mulighet for å gi publikum et innblikk i hvordan det er å leve på fattigdomsgrensen, med ensomhet eller med funksjonsnedsettelser, uten at det går på bekostning av å utlevere private historier. Tematikkene vi arbeider med er viktige for alle aktørene, og vi tar med oss våre egne erfaringer inn i arbeidet med *Akkurat nå*. Men vi utstiller ikke disse personlige og private historiene for publikum.

Teaterproduksjon i kryssfeltet mellom stoppøyeblikk og sprekker i samfunnet

Arbeidet med egenskapte forestillinger med GIS er forankret i en kollektiv devising-prosess der ulike produksjonspraksiser skapes med utgangspunkt i deltakernes ideer, interesser eller livsverdener (Oddey1994; Heddon og Milling 2006; Haagensen 2014. Denne måten å skape teater

7) Samtlige aktører er frivillige, og har oppsøkt Gatelangs enten via venner, organisasjonene som samarbeider, eller via andre kanaler. Flere av aktørene har vært med siden 2022, og andre har kommet til underveis. Enkelte aktører har også bidratt med tekster uten å spille i forestillingene. Vi er en kjerne på 10-15 aktører. Til produksjonene innhentes det profesjonelle krefter som lønnes via prosjektmidler som musiker, scenograf, tekniker og dramaturg. Ved eksterne oppdrag deles honoraret på bidragsyterne, eller honoraret går inn til fellesskapet som tilgodeser aktørene gjennom teaterbilletter, transportutgifter, premierefest o.l. Det skal være gratis å være med i Gatelangs – også når vi reiser for å spille forestillingen andre steder eller skal bidra med innlegg på konferanser o.l.

på innebærer gjerne en praksis som adskiller seg fra institusjonsteatrene, og spilles gjerne i gatene og i lokalsamfunnet der folk befinner seg (Heddon og Milling 2006). Dette kan forstås som et forsøk på å likestille kunsten ved å frigjøre seg fra de tradisjonelle teaterinstitusjonene, en de-hierarkisering av teksten til å likestilles med teatrets virkemidler, og en praksis som re-organiserer teaterproduksjonens apparat fra hierarkisk ledelse til flat struktur (Haagensen 2014). Denne arbeidsformen er krevende – avgjørelser tas i fellesskap, og vi arbeider ofte i prosesser som preges av usikkerhet for alle som deltar. Til eksempel krever hver forestilling sine egne metoder, avgjørelser som skal tas i fellesskap kan bli vanskelige og tidkrevende, arbeidet med å skape materiale som muligens ikke skal brukes kan oppleves demotiverende for aktørene sammen med usikkerheten i å arbeide i kaos. I løpet av arbeidet med å skape *Akkurat nå* var det flere øyeblikk som åpnet opp for undring, frykt, rystelser, irritasjon og frustrasjon, glede og fasinasjon over stedene, aktørene, materialet og tilfeldigheter. Slike øyeblikk, eller stopp-øyeblikk, vekker noe som jeg ikke vet hva betyr i øyeblikket, men som jeg vet har en betydning for arbeidet. Å bruke stopp-øyeblikk (Fels 2012) krever at jeg som kunstnerisk leder er oppmerksom på: “to listen deeply, to be present in the moment, to identify stops that interrupt or illuminate our practice or understanding, and to reflect on those stops, in terms of their significance, implications, and why they matter” (Fels 2012, 53). Stopp-øyeblikkene har fungert som en konkret metode i devising-prosessen. Når noe ga meg høy puls, når noen ble berørt, når det oppsto forvirring eller motstand – da stoppet vi opp. Vi identifiserte disse avbrytelsene, reflekterte over deres betydning og brukte dem til å forstå hva som sto på spill i materialet. For eksempel ble sekvensen med *deep listening* en del jeg fikk høy puls av. Jeg merket at noe var på spill uten at jeg visste hva. Lyden som kom ut av oss var ikke “pent” eller “harmonisk”. Den var “stygg” og “uharmonisk”. Den var “ikke riktig” i en musikalsk og harmonisk kontekst. Men den var autentisk, ekte og ærlig med de stemmene vi har – stemmer som er tonedøve, døve, rustne, musikalske, unge, gamle. I dette verbale kryssfeltet av stemmer oppstod noe “annet” – en annen “klang”. Vår klang. Det var risikabelt å stole på at denne klangen kunne “gjøre noe i verden”. På denne måten ble stopp-øyeblikkene ikke bare analytiske verktøy i ettertid, men operative metoder i selve skapelsesprosessen.

Teater som forekommer utover institusjonsteatrene og etablerte kunstscener, kan ifølge Schechner forstås som en motstand til kapitalismen lik kakerlakker som lever av restene i det moderne samfunnets folder og sprekker (Schechner 2003, 183). Beskrivelsen sier noe om hvordan vi kan forstå teater som noe urent, motstandsdyktig og som livnærer seg på restene i samfunnet. Disse måter å skape teaterproduksjoner på, befinner seg i et mellomrom mellom institusjonsteater og det frie scenekunstheltet. Schechner omtaler disse mellomrommene hvor teater eller performance utspilles, som sprekker eller folder i samfunnet;

Creases are not marginal [...] but liminal, in between. They run through the actual and conceptual centers of society, like faults in the Earth’s crust. Creases are places to hide, but more importantly they signal areas of instability, disturbance and potentially radical changes in the social topography. (Schechner 2003, 184).

I disse foldene eller sprekken, som både er ustabile og forstyrrende på samme tid, oppstår det et mellomrom der noe kan oppstå og *gjøre noe* i verden. Performance er en måte å gjøre-noe-i-

verden på og kan gjerne oppstå i slike folder. Performance innebærer ritualer som kan være med til å fremme sosial solidaritet og forme et samfunn (Schechner 2013, 87). Schechner påpeker at skiftet fra et ritual til en estetisk performance skjer når deltakerne blir et betalende publikum, mens skiftet fra en estetisk performance til et ritual skjer når et publikum av individer transformeres til et samfunn eller et fellesskap (Schechner 2013, 81).



Første parkeringsplass "Er det fint å være til?". Foto: Lars Verket.

I det følgende vil jeg undersøke to deler fra forestillingen i lys av begrepet "writing-on-the-space" (Schechner 2003): Hvordan *Akkurat nå* kan forstås som rituell inngripen. Den ene delen er et stopp på en parkeringsplass, og den andre delen er knyttet til kostymeringens gjennomgående funksjon. Delene er valgt fordi de på ulike måter illustrerer hvordan ritualisert inngripen skaper *transformative møter* (Schechner 2003) mellom aktører og publikum. Transformative møter i performanceteori har til hensikt å endre *noe* – som til eksempel sosial status, sosiale grenser, bevissthet om noe, eller å skape et midlertidig fellesskap (Schechner 2003).

Parkeringsplassen

Ve. Ver. Verdi. Verdig. Hvem er verdig å ha verdi i samfunnet? Hvem har hvilken verdi i samfunnet? Hvilken verdi har vi i en nyliberalistisk samtid? Hvem er verdig? Når hjemløse, fattige, arbeidsløse, mennesker med ulike avhengigheter, problembarn og utstøtte blir problemer fremfor å bli ivaretatt – lever vi da i et verdig samfunn?

Er vi del av verdiskaping? Er vi fremtiden? Vi er mennesker som blir møtt som problemer, fremfor mennesker som står ovenfor ulike problemer, som filosof pedagog Giroux påpeker i sine tanker om grusomhetskulturen. Nedverdiggelse fremfor hjelp. Skam fremfor støtte.

Tvang før frivillighet og samtykke. Straff fremfor å møte utfordringene.

Verdi. Verdighet. Verdig.... O ve. O verdi. O verdighet.⁸

Parkeringsplassen har en hage på venstre side, og en bussgate med trafikk på høyre side, en blindgate og en murvegg. På murveggen henger det en klessnor, og ut fra hagen kommer 14 aktører gående sakte over plassen mens de drar med seg et plagg på klessnoren. Samtidig avspilles teksten ovenfor som en collage av ulike stemmer. Aktørene kler på seg sitt plagg – strømper, bukse, sjal, et par ermer – utenpå sitt dagligdagse tøy. De begynner å skrive ord på asfalten foran publikum. Mellom publikum. Blant publikum. Publikum beveger seg for å gi plass til aktørene. Aktørene ser på hverandre. De ser på publikum. Lydcollagen glir over til gitarspill. De legger fra seg krittet, og går tilbake der de kom fra. Musikeren blir stående igjen sammen med guidene, og de vandrer videre ut av blindgaten sammen med publikum.

I hendelsen på parkeringsplassen er det flere øyeblikk som kan beskrives som *writing-on-the-space* (Schechner 2003). Etter at aktørene og publikum har forlatt stedet, henger det spor av hendelsen som nettopp har funnet sted. En klessnor med klesklyper på en murvegg. Det står skrevet ord som håp, verdi, fred, godt humør, fuck, hvem er verdig på asfalten. Det er et “tomrom” eller “gjenklang” etter de orale fremføringene, musikken og kroppene, både aktørene og publikum, som har beveget seg på stedet. Spørsmålene som er blitt stilt i teksten er spørsmål som inviterer publikum til å undres over hva som er verdi for dem? Hva er verdighet? I møtet med teksten og aktørene og handlingene og ordene på asfalten, åpnes det også opp en mulighet for hvordan publikum ser seg selv i møtet med “den andre”. Her oppstår et stopp-øyeblikk (Fels 2012) – en avbrytelse som belyser selve møtet mellom aktør og tilskuer. Blikket som møtes, eller som slås ned, avslører noe om hvordan vi forholder oss til “den andre”. Enkelte i publikum holder blikket, andre vender seg bort. I dette stoppet ligger det et spørsmål: Ser jeg deg? Ser du meg? Er vi like verdige i dette rommet? Stopp-øyeblikket blir en metode for å være til stede i nåtiden, lytte dypt, og identifisere hva som står på spill i dette møtet. Publikum i slike relasjonelle og dialogiske forestillinger blir gjerne medskaper i et felles emosjonelt rom fremfor å være anonyme billett kjøpere (Rønning 2016, 33). Schechner gjør et skille hvor et ritual først blir til en estetisk performance når deltakerne blir et betalende publikum, mens en estetisk performance blir til et ritual når publikum transformeres til et fellesskap (Schechner 2013, 81). I *Akkurat nå* blir dette skillet et både og ved at publikum både er betalende og ikke betalende på samme tid, og at vi inngår i et fellesskap gjennom å ta del i vandreteatret fra begynnelsen til vi setter oss rundt bordene i samlingshuset. Schechner påpeker også at en performance (forestilling) kan bevege seg mellom ritual og performance avhengig av om hensikten er å effektivisere eller å underholde (Schechner 2013, 80-81). Ved å invitere publikum til aktiv deltakelse som å vandre, reflektere over verdi og verdighet i møtet med aktøren, og en kollektiv opplevelse av her og nå, kan forestillingen forstås som en måte å effektivisere samfunnsbygging på som et ritual. I dette ligger det i følge Schechner et potensiale

8) Teksten er skrevet av Marianne Nødtvedt Knudsen og ble avspilt fra en høytaler i en handlevogn. Teksten ble lest inn av fire ulike aktører. Lydsporet er tatt opp, mikset og klippet av musiker og aktør Remi A. Slotterøy.

for å håndtere mulige konflikter som knytter seg til status, makt, tid og ressurser i et samfunn (Schechner 2013, 87). I tiden forestillingen varer, er både aktørene og publikum frigjorte fra sine hverdagslige statuser og maktposisjoner de har i samfunnet. Aktøren som er tidligere rusavhengig, eller har funksjonsnedsettelse eller er arbeidsledig, er i øyeblikket likeverdige med den som er avholds-, arbeidstaker eller funksjonsfrisk blant publikum. Ritualene kan bidra til å bygge bro mellom de ulike samfunnsgrupperingene, åpne opp for spørsmålene om verdi og verdighet i samfunnet, og derigjennom åpne opp for å bygge solidaritet mellom aktørene i forestillingene og publikum i dette mellomrommet. Publikum påvirker forestillingen og aktørene, og forestillingen og aktørene påvirker publikum i et felles (mellom)rom. Våre kropper med våre levde erfaringer møter et publikum som har sine kropper og sine levde erfaringer som vi deler i øyeblikket mellom fiksjon og realitet.



Den andre parkeringsplassen med klær på en snor. Foto: Lars Verket.

Den hverdagslige handlingen ved å kle på seg, blir ikke-hverdagslig i det den utspilles foran et publikum, og klesplaggene er både hverdagslige og ikke-hverdagslige på en og samme tid. Vi utfører alle performative hverdagsritualer som å pusse tenner, kle på seg, forberede måltider eller hilser på hverandre. I dette ligger et skille mellom det hverdagslige og det ikke hverdagslige i det Schechner omtaler som “showing doing” - altså en måte å vise en gjøren på foran et publikum (Schechner 2013, 28). Ved å vise publikum at aktørene kler på seg, gjør de en performativ handling. Denne performative handlingen forsterkes ved at klærne som aktørene tar på seg har hverdagslige trekk i form av jakker, kjoler, skjorter og frakker. Plaggene er igjen kledd med hverdagslige materialer

som strømper, duker, heklebrikker, slips, kaffesekker og plastposer. Mengden av et materiale, til eksempel strømper, som repeteres på et plagg, transformeres til et plagg som kan leses som ikke-hverdagslig.

De ikke-hverdagslige og rituelle handlingene som settes i spill i det offentlige rommet er med til å skrive på stedet. *Akkurat nå*. Stedet transformeres på denne måten til å bli et kulturelt sted heller enn en parkeringsplass. Parkeringsplassen blir ‘noe annet’ – et sted hvor handlinger av kulturell art utspiller seg i møtet mellom aktører, publikum og stedet. Status og posisjoneringer som ellers utspilles i samfunnet viskes ut blant aktører og publikum. I denne utviskingen oppstår et midlertidig fellesskap hvor det er både et utilsiktet publikum som oppsøker hendelsen og et tilsiktet publikum som utfører hendelsene. Vi blir alle noe ‘annet’ i dette midlertidige rommet som åpnes. Både aktørene, tilskuerne og hendelsene bidrar til å skape ytterlige forstyrrelser i bybildet.



Bevegelser med kostymering. Foto: Lars Verket.

Kostymering og parade

Aktørene starter forestillingen i hverdagslige klær, og kler gradvis på seg underveis i vandringen. Et lite plagg, et større plagg som jakke eller frakk, og til slutt et hodeplagg som er formet som et hus. Kostymet fungerer som et symbol eller en figur. I følge Schechner innebærer ritualer visse atferds kvaliteter (lyder og bevegelser) som frigjøres fra deres opprinnelige funksjoner til å bli overdrevne, forenklete, fryst til posisjoner, rytmiske og repetitive (Schechner 2013, 65). I tillegg kan enkelte kroppsdelar utvikles og utvides ved kostymering og bruk av masker. Denne særlige

adferden blir “utløst” på gitte spesifikke tegn som igjen utløser betingede responser (Schechner 2013, 65). Atferdskvaliteter kan oppleves på ulike måter i ulike kontekster. I forestillingen synliggjøres disse kvalitetene gjennom blant annet kostymering, bevegelser og parade. Når aktørene får på seg masken – huset på hodet – frigjøres deres hittil vanlige atferd og deres bevegelser endrer seg. Enkelte av aktørene beveger seg mer stilistisk eller mekanisk, mens andre blir friere i sine bevegelser. I paraden er bevegelsene til aktørene overdrevne og forenklete, og teknomusikken er repetitiv. Aktørene blir til noe “annet” – verken seg selv eller deres karakter (Schechner 2013, 72). Denne atferden utløses i samme øyeblikk som de setter huset på hodet, og avsluttes likeledes når huset tas bort. Av-maskeringen fungerte som et stopp-øyeblikk (Fels 2012) som avbrøt illusjonen og tvang oss alle til å være til stede i nåtiden. Når husene tas av hodet og virkeligheten trenger seg inn, oppstår det et øyeblikk av forvirring og gjenoppdagelse. Hvem var jeg nettopp? Hvem er jeg nå? Dette stoppet belyser selve tematikken om identitet og verdighet – i det rituelle rommet var vi alle noe “annet”, men når masken fjernes, må vi konfrontere virkeligheten igjen. Stopp-øyeblikket gjorde det mulig for både aktører og publikum å reflektere over hva som nettopp hadde skjedd, og hvorfor det hadde betydning. I et naturalistisk teatersyn er det gjerne et mål i seg selv at publikum skal glemme skuespilleren og tro illusjonen av karakteren, mens i et performativt teatersyn spiller aktøren seg selv og utfører handlinger som er virkelige handlinger (Schechner 2013). I ritualer forekommer gjerne kodifisert skuespill som kan forstås som aktørens tilstedeværelse sammen med innøvde bevegelser, gester og stemmebruk som brukes for å formidle en karakter eller følelser (Schechner 2003, 249). Motsetningen til denne formen for skuespill kan sees i den realistiske utførelsen eller i det å bli “besatt” av rollen (ånder eller guder) som transe (Schechner 2013, 192). Når det kommer til maskespill og objektføring, handler det om møtet mellom utøver og objekt, om hvordan man kan gi liv til døde objekter, og hvordan utøveren transformeres til en karakter eller noe “annet” (Schechner 2003). I maskeringen blir aktørene noe “annet” i form av et hus, et hjem eller en bolig som rommer mer enn aktøren selv. Fremstillingen av dette “annet” kan åpne opp for assosiasjonsrom som religion (hvite blonder, tildekkede kropp), rik/fattig (gull, sølv, svart dress vs. søppelmaterialer som plast, kaffesekker og enslige brukte strømper), innenfor og utenfor (stenge inne/ute, åpne/lukke, inkludere/ekskludere). Kontrasten i av-maskeringen blir da muligens mer betydningsfull i form av at virkeligheten trenger seg inn og skaper en forstyrrelse hos publikum. Virkelighetsteater. Eller en fold/sprekk som blir synlig. Akkurat her og nå.

Ritualisert inngripen som kunstnerisk strategi

I *Akkurat nå* oppsøker publikum Gatelangs, men det finnes også et publikum som ser ut av vinduer, går forbi på gaten eller som slutter seg til vandringen. Publikum blir gradvis et fellesskap gjennom å vandre sammen med aktørene og til slutt dele et måltid. Forestillingen bryter med det konvensjonelle teatersynet ved å ikke ha roller eller scenisk tid, men en kollektiv tilstedeværelse av aktører og tilskuere. Denne tilstedeværelsen er også med på å skape en sosial utveksling mellom aktører og tilskuere – de vandrer sammen i gater og bakgater, går i prosesjon, sitter på et lappeteppe – hvor disse utvekslingene er en synliggjøring av det usynlige fellesskapet i en avgrenset tidsperiode.

Denne formen for ritualisert teater kan forstås som en utvidelse av det kunstneriske rommet som er med å skape et felles refleksjonsrom (Rønning 2016, 43-49). Publikum ble invitert til å utforske moralske verdier i sprekke- eller foldene – bakgårder, bakhager, bygårder, som blir synlige i løpet av vandringen. Foldene er ustabile, forstyrrende, og har radikale endringspotensialer med tanke på den sosiale topografien som gjennom en performans utfoldes gjennom performative handlinger på stedet med aktørene og publikum. De performative handlingene på stedet kan forstås som å sette avtrykk på/i stedet.

Et annet eksempel på hvordan forestillingen arbeider med “writing-on-the-space” er bruken av det store lappeteppet som publikum inviteres til å sette seg ned på i en bakgård. Teppene er blitt et symbol på GIS – en synliggjøring av et fellesskap der aktørene bidrar med det de kan, og at sammen utgjør det en helhet. Det blir også et symbol på devising-prosessen, hvor delene utgjør en større helhet. I tillegg er det sydd sammen med gullstriper som er et symbol på den japanske teknikken Kintsugi⁹. Teppet har med seg en symbolikk som er i spill i møte med publikum som inviteres å sitte på det. Publikum blir dermed en del av den ritualiserte inngripen ved at vi *skriver på stedet*.

Avrundende refleksjoner

Gjennom arbeidet med *Akkurat nå* har jeg som kunstner-forsker undersøkt hvordan ritualisert inngripen kan fungere som en kunstnerisk strategi i samfunnets sprekker. Schechners teori har bidratt til å åpne opp for hvordan virkelighetsteater skaper transformative møter hvor hierarkier midlertidig oppheves, og verdighet oppleves uavhengig av sosioøkonomisk status.

Det som startet med en stengt smijerns port, ender rundt et bord i et samlingshus. Mellom disse punktene har *noe* skjedd. Vi har vandret sammen gjennom bakgårder og parkeringsplasser. Aktørene har blitt til *noe annet* gjennom ritualer og maskering. I dette rituelle rommet har både aktører og publikum vært medvandrere i en felles handling.

Å se nærmere på begrepet virkelighetsteater har åpnet opp for en forståelse av en fiksjonaliseringsstrategi hvor virkeligheten brenner gjennom. Fiksjonen gir et beskyttende lag som gjør det mulig å møte virkeligheten uten å utlevere det private. I dette spennet oppstår et refleksjonsrom hvor spørsmål om verdi og verdighet kan stilles uten at det gis entydige svar. Når aktørene tar av seg maskene, og virkeligheten trenger seg inn på nytt, er det som om både vi og publikum har glemt hvem som var hvem. I dette stopp-øyeblikket ligger en erfaring av at det er mulig å være noe annet enn våre hverdagslige kategoriseringer.

Arbeidet med ritualisert inngripen som begrep har gjort det mulig å artikulere hvordan GIS arbeider med “writing-on-the-space” – hvordan vi etterlater spor både fysisk og emosjonelt i byens topografi. Teorien om liminalitet har hjulpet meg å forstå hvordan aktører og publikum i mellomrommet mellom fiksjon og virkelighet kan oppleve *noe annet* enn sine hverdagslige posisjoner. Schechners distinksjon mellom ritual og estetisk performance har også vist hvordan

9) Kinstusig er en japansk metode for å lime keramikk som har gått i stykker, sammen med gull. På den måten blir det mere verdt og kan brukes. (Saito 2022)

Akkurat nå beveger seg mellom disse kategoriene – vi er både betalende og ikke-betalende publikum, både tilskuere og medvandrere i et fellesskap. I produksjonsprosessen skapte devising et rom hvor aktørenes stemmer, kropper og erfaringer ble verdsatt i det kunstneriske arbeidet.



*Av-maskering og avslutning i Akkurat nå.
Foto: Lars Verket.*

Samtidig erfarer jeg at teorien har sine begrensninger i møtet med GIS sin praksis. Schechner belyser de rituelle og transformative øyeblikkene, men fanger ikke fullt ut det langvarige omsorgsarbeidet som ligger til grunn – de faste ukentlige møtene og det tålmodige arbeidet med å bygge tillit over tid. GIS er ikke bare midlertidige ritualer, men vedvarende relasjoner. Teorien sier også lite om de etiske dilemmaene som oppstår når vi arbeider med sårbare aktører og deres levde erfaringer. Hvor går grensen mellom å synliggjøre og å utlevere? Videre handler arbeidet om kroppens konkrete materialitet på måter teorien ikke adresserer – kroppen som må sette seg ned for å hvile, er ikke en metafor, men en fysisk realitet som former forestillingen. Våre kropper og funksjonsvariabler er ikke bare symboler, men levde betingelser som krever omsorg og tilrettelegging i den kunstneriske prosessen – som å synge med de stemmene vi har.

Ritualisert inngripen i offentlige rom handler ikke om å gi svar, men om å åpne sprekker hvor noe nytt kan oppstå. I disse ustabile, forstyrrende foldene – parkeringsplassene, bakgårdene og blindgatene – ligger et potensial for radikal endring. Ikke som store gester, men som små rituelle handlinger som synliggjør det usynlige. Som strømper og plastposer sydd sammen blir til noe mer enn avfall.

Marianne Nødtvedt Knudsen er regissør og kunstnerisk leder for arbeidet med Gatelangs Inkluderende Scenekompani. Knudsen arbeider som Førsteamanuensis i drama og teater på Institutt for visuelle og sceniske fag, Fakultet for kunsthøgskolen ved Universitetet i Agder. Knudsen har tidligere ledet Teater Bak Murene i norske fengsler.

Litteratur

- Arlander, Annette.** 2018. "Agential Cuts and Performance as Research." I *Performance as Research: Knowledge, Methods, Impact*, redigert av Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude and Ben Spatz, 134-51. New York: Routledge.
- Bolt, Barbra.** 2016. "Artistic Research: A Performative Paradigme?." *PARSE Journal* 3 (1): 129-142.
- Fels, Lynn.** 2012. "Collecting Data Through Performative Inquiry: A Tug on the Sleeve". *Youth Theatre Journal* 26 (1), 50-60, <https://doi.org/10.1080/08929092.2012.678209>.
- Fischer-Lichte, Erika.** 2008. *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge.
- Gatelangs Inkluderende Scenekompani (GIS).** 2024. *Akkurat nå*. Vandreforestilling, 11, 13 og 14 juni 2024. Kristiansand, Norge.
- Haseman, Brad.** 2006. "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia*, 118 (1): 98-106.
- Heddon, Deirdre, and Milling, Jane.** 2006. *Devising Performance. A Critical History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Haagensen, Cecilie.** 2014. *Egenskap teater*. Ph.d.-avhandling.
- Kjølner, Torunn.** 2009. "Devising og konseptuel devising". I *Skuespilleren på arbejde*, redigert av L. Kobbernagel, 352-373. Frydenlund Academic.
- Knudsen, Marianne N.** 2024. *Verdighet*. Poesi i forestillingen *Akkurat nå* med Gatelangs Inkluderende Scenekompani 11, 13 og 14 juni 2024. Kristiansand, Norge.
- Knudsen, Kristian N.** 2025. "Art-Based Research". I *Kvalitative Metoder*, redigeret af Svend Brinkmann og Lene Tanggaard, 319-339. København: Hans Reitzels Forlag.
- Krøgholt, Ida, og Christoffersen, Exe.** 2017. "Kan vi tale om krig gennem virkelighedsteater?." *Peripeti – Tidsskrift for Dramaturgiske Studier* 27/28: 41-49.
- Oliveros, Pauline.** 2005. *Deep listening. A Composer's Sound Practise*. iUniverse.
- Pearson, Mike.** 2010. *Site-Specific Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Prentki, Tim, og Sheila Preston.** 2009. *The Applied Theater Reader*. London: Routledge.
- Rønning, Barbo.** 2016. "Sårbarhetens dramaturgi. Høyblokka – Post Morten – fra produksjonsplattform til forestilling". I *Høyblokka Post Mortem. Teater som Rituale*, redigert av Barbo Rønning og Håkon Fhyn, 15-56. Oslo: Novus Forlag.
- Saito, Yuriko.** 2022. *Aesthetics of Care. Parctice in Everyday Life*. London: Bloomsbury.
- Schechner, Richard.** 2003. *Performance Theory*. London: Routledge.
- Schechner, Richard.** 2013. *Performance Studies*. London: Routledge.