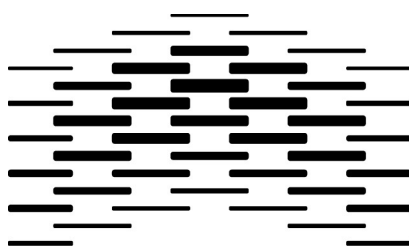


# “Når virkeligheten invaderer teatret”

av Ole Hval

Kandidatnummer: 109



Høgskolen i Oslo og Akershus  
Masteroppgave i Estetiske fag  
Drama og teaterkommunikasjon  
vår 2014

# Forord

Da jeg ble bedt om å finne et tema for min masteroppgave skulle det vise seg at dette ikke var noen lett oppgave. Jeg ville finne ut mer om teatrets natur og hvordan kommunikasjonen mellom sal og scene egentlig fungerer, men ante ikke fra hvilken vinkel jeg ville se det fra, eller hva slags teater jeg skulle analysere. Jeg var også sykkelig opptatt av å sette ulike teaterformer i systemer og prøvde å finne svaret på alt. Vendepunktet kom en kveld jeg lå i sengen min og ikke fikk sove. Tidligere den dagen hadde jeg hatt en nedbrytende veiledning der jeg stort sett fikk høre at det jeg hadde skrevet var ubrukelig synsing. Tankene mine var fortapt i selvmedlidenhet og forvirring. Da lyste plutselig rommet mitt opp og jeg kjente en svak varme spre seg under ryggen min. Jeg merket at jeg ikke kunne bevege meg og selv om jeg åpnet munnen kom det ikke noe skrik ut. En skikkelse materialiserte seg i rommet og plasserte seg ved sengekanten. Øynene var svarte og huden var glatt og firfisleaktig. Skikkelsen begynte å lage lyder og jeg både skjønte dem og skjønte dem ikke på samme tid. Lydene betydde ingenting for meg, samtidig fylte de meg med en kunnskap så voldsom at jeg knapt våget å la tankene mine streife på den. Det var da jeg skjønte at jakten min etter det perfekte system eller regler som skulle forklare hvordan teatret fungerte var nytteløs. Verden er så uendelig kompleks at det beste vi kan håpe på er å finne forklaringer som gir mening for oss. Dagene etter løsnets skriveprosessen, og jeg fikk fullført masteroppgaven.

Jeg vil gjerne takke alle som har hjulpet meg med i skriveprosessen: Veileder Anette Therese Pettersen som viste vei med en stødig hånd og gode tilbakemeldinger; Niels Peter Underland som sendte meg avgårde i riktig retning; min kjære Henriette Stensen for all støtte og hjelp; og mine kjære korrekturlesere Hans og Marte Dalane-Hval, Anne Sofie og Terje Hval, og Henriette Stensen. En takk går også til fotograf Gisle Bjørnebye for tillatelse til å bruke bilder fra forestillingene på Nationalteatret. Den største takken av dem alle går likevel til den utenomjordiske skapningen som besøkte meg den natten. Uten deg hadde denne oppgaven aldri vært mulig.

# Innholdsfortegnelse

<b>Introduksjon</b> .....	<b>1</b>
Problemstilling .....	1
<b>Metode</b> .....	<b>3</b>
Om min rolle og mitt perspektiv .....	3
Bruk av teori .....	4
Forestillingene .....	5
<b>Teorikapittel</b> .....	<b>8</b>
<b>Performance og det postdramatiske</b> .....	<b>8</b>
Hva er performance?.....	8
Performance og teater.....	9
Postdramatisk teater.....	10
Oppsummering .....	12
<b>Begreper</b> .....	<b>12</b>
Performance-estetikk .....	12
Feedback-sløyfen .....	14
Stabil multipersepsjon.....	16
Den aktive tilskuer .....	18
Delegert tilstedeværelse.....	20
Teaterspill.....	21
Hva er <i>live</i> ?.....	23
Selvbiografisk forestilling .....	24
Andre kilder: .....	25
<b>Empiri og analyse</b> .....	<b>26</b>
<b>Analyse av <i>OMsorg</i></b> .....	<b>27</b>
Om forestillingen .....	27
Sykehjemmet (første del).....	28
Samtalen (andre del).....	32
Arveoppgjøret (tredje del).....	32
Samlet analyse .....	33
Oppsummering .....	38
<b>Analyse av <i>Styrtet engel</i></b> .....	<b>40</b>
Om forestillingen .....	40
Ikke-skuespillerne.....	42
Feedback-sløyfen .....	43
Fiksjon og virkelighet.....	46
Den helhetlige opplevelsen .....	48
Oppsummering .....	53
<b>Analyse av <i>Tell Me Love Is Real</i></b> .....	<b>55</b>
Oppsummering .....	64
<b>Samlet analyse</b> .....	<b>66</b>
<b>1. Feedback-sløyfen</b> .....	<b>66</b>
<b>2. Fiksjon og virkelighet</b> .....	<b>71</b>
<b>3. Den helhetlige opplevelsen</b> .....	<b>73</b>
<b>Konklusjon</b> .....	<b>78</b>
<b>Litteraturliste</b> .....	<b>81</b>

# Introduksjon

Som publikum i teater inngår man i en ganske avansert kommunikasjonsform med aktørene på scenen. Man vet at personen som står på scenen er en skuespiller. Allikevel kan man godta at han eller hun skal forestille en fiktiv rolle. Man vet at skuespilleren som gråter på scenen ikke egentlig er trist, men klarer likevel å leve seg inn i den fiktive karakterens sorg og tragiske situasjon. En konklusjon jeg har nådd i løpet av å skrive denne oppgaven er at dette på ingen måte er en enkel prosess, men at man som tilskuer er så trent i å holde de to verdenene; den fiktive og den virkelige, i balanse. Man oppfatter dem simultant, men holder dem adskilt.

Så hva skjer når denne finstemte balansen forstyrres, og aktørene på scenen bevisst går inn for å gjøre skillet mellom sal og scene utydelig? Når forestillingen ikke tillater et ryddig skille mellom hva som er virkelig og hva som er fiksjon. Den tilsynelatende enkle og intuitive kommunikasjonen rakner i sømmene, og vi kan oppdage hvor komplisert forholdet mellom å oppfatte noe som fiksjon og oppfatte noe som virkelighet egentlig er.

## Problemstilling

Den tyske teaterteoretikeren Erika Fischer-Lichte (2008a, 2008b) mener det alltid vil være en kommunikasjon mellom sal og scene, og at den kan beskrives som en feedback-sløyfe der de to partene har en gjensidig påvirkning på hverandre. I denne oppgaven kommer jeg til å ta for meg tre forestillinger og se etter punkter der denne feedback-sløyfen ikke bare er med å påvirke situasjonen og spillet, men hvor den spiller en så stor rolle at skillet mellom sal og scene plutselig ikke er like klart, og rollene aktør og tilskuer ikke blir like definert. I tillegg kommer jeg til å se hvordan dette kan gjøre at også skillet mellom fiksjon og virkelighet kan bli utydelig og hvordan dette spiller inn på den helhetlige opplevelsen.

Slik får jeg en tredelt problemstilling. Gjennom en analyse av tre forestillinger som representerer et utvalg forestillinger fra Oslo høsten 2013 stiller jeg følgende tre spørsmål:

1. På hvilke måter kan tilskueren oppleve en feedback-sløyfe der skillet mellom sal og scene blir utydelig?
2. På hvilke måter kan dette gjøre at skillet mellom fiksjon og virkelighet blir utydelig?
3. Hvordan spiller dette inn på den helhetlige opplevelsen?

Denne problemstillingen kommer til å gå gjennom hele oppgaven, først i hver av de tre analysene, og til slutt i den samlede analysen. Disse ulike spørsmålene går selvfølgelig i hverandre i en teateropplevelse. Den teoretiske inndelingen er gjort for å kunne diskutere ulike aspekter og holde orden på disse.

# Metode

Denne oppgaven har en særlig teoretisk tilnærming. Den inneholder en kvalitativ analyse av tre forestillinger gjennom performance-, kunst- og teaterteori, samt en samlet analyse og drøfting i det avsluttende kapitlet. I dette kapitlet skriver jeg om hvordan forestillingene er valgt ut, hvordan de er dokumentert, hvilket perspektiv jeg inntar og hvordan jeg har funnet og bruker teorien.

## Om min rolle og mitt perspektiv

Analysene i denne oppgaven tar utgangspunkt i min egen opplevelse av forestillingene. Jeg har ikke gjort intervjuer med kunstnerne eller andre publikummere, men analyserer forestillingene ut ifra min subjektive opplevelse av dem. Dermed har jeg et fenomenologisk perspektiv, fordi jeg setter den subjektive erfaring over objektiv kunnskap. Fenomenologien har sine røtter i Tyskland i starten av 1900-tallet og innebærer et syn på at all menneskelig erfaring og kunnskap går gjennom sansene våre. Det er gjennom kroppen vi forstår andre, og det er gjennom kroppen vi oppfatter ”ting” (Merleau-Ponty, 1994, s. 153). Det fenomenologiske perspektivet er ikke opptatt av verden i seg selv, men hvordan den oppleves for menneskene som møter den. (Fortier, 2002, s 38). Dette har også vært mitt mål i oppgaven. Ikke å finne ut hvordan kommunikasjonen mellom sal og scene egentlig er, men hvordan den kan oppleves for tilskueren. For å kunne gi bedre beskrivelser og få flere perspektiver inn i analysene har jeg diskutert forestillingene med andre og fått tilgang på videoopptak av noen av forestillingene. I teorikapitlet kommer jeg til å snakke mer om hvilke begreper jeg skal bruke for å beskrive opplevelsen.

I oppgaven kommer jeg til å bruke begrepet *fenomen*. Et fenomen er det som skjer mellom den individuelle bevissthet og virkeligheten (Fortier, 2002, s. 41). På scenen kan dette innebære en handling, en person eller ting som det framstår *før* tilskueren oppfatter det, altså før det blir gitt mening og kategorisert. Når jeg snakker om et fenomen i oppgaven mener jeg altså noe som framstår for tilskueren, og som det går an å oppfatte på ulike måter.

I analysene kommer jeg til å vurdere andre potensielle tilskueres oppfattelse av forestillingen. Her må jeg påpeke at dette ikke dreier seg om å kartlegge publikums reaksjoner, men å utvide min egen forståelse av forestillingen og å se saken fra andre sider. Dette kan jeg belyse ved å definere mitt perspektiv som en horisont, som det beskrives i hermeneutikken, mens andre mennesker representerer andre horisonter. Dette skriver Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg (2007) om i den vitenskapsteoretiske boken *Tolkning och reflektion*. Selv om det er mulig å sette seg inn i en annen horisont ved hjelp av empati, er dette farget av en forforståelse. Hvis man skal ha noe håp om det Gadamer kaller ”sammanmältande av horisonter” (gjengitt etter Alvesson og Sköldbberg, s. 245), hvor man oppnår en dypere og mer sann forståelse av en annen person, er man avhengig av en ”inträngande i den främmande världen” (s 245). Fordi jeg ikke har gjort noen publikumsintervjuer kan jeg ikke påstå å ha satt meg inn i andre horisonter en min egen, og mine spekuleringer i andre tilskuere er uten tvil preget av min forforståelse. Det kan være elementer jeg ikke har lagt merke til som var helt avgjørende for en annen tilskuer, eller noe jeg har analysert kan ha blitt oppfattet på en helt annen måte enn jeg har tatt i betraktning. I stedet for kartlegging har målet heller vært å utvide min egen horisont og analysere punkter i forestillingene der det ligger et potensial for at virkeligheten og fiksjonen kan holdes i spenning, og hvor det aktiveres en feedback-sløyfe der forholdet mellom sal og scene blir utydelig.

## Bruk av teori

I tillegg til at analysene er basert på min egen opplevelse er de basert på teoretiske begreper fra fire hovedteoretikere. Hver av dem belyser ulike aspekter ved problemstillingen og analysene består av en balanse mellom egne erfaringer og teoretiske perspektiver. Noe av teorien har vært med å forme både forestillingsutvalget og problemstillingen, mens andre har jeg hentet inn underveis etter hvert som analysene har utviklet seg. Performance- og teaterteoretikerne Erika Fischer-Lichte og Hans-Thies Lehmann er de teoretikerne jeg har studert lengst og disse ga grunnlag for en problemstilling før jeg begynte å se forestillinger. Da handlet problemstillingen mer vagt om å utforske forholdet mellom fiksjon og virkelighet gjennom feedback-sløyfen. Underveis ble jeg introdusert for Claire Bishop som skriver om deltagende kunst i *Artificial Hells* (2012) hvor hun blant annet diskuterer hvorfor man vil blande kunst og virkelighet, og hvordan dette kan fungere godt. Til slutt leste jeg meg opp på Willmar Sauters bøker *The Theatrical Event - Dynamics of Performance and Perception*

(2000) og *Eventness* (2008). Sauter skriver mye om hvordan tilskueren opplever teater og hvordan kommunikasjonen mellom sal og scene kan foregå.

I tillegg benytter jeg meg av flere underteoretikere, som ikke brukes gjennomgående i alle analysene. Da jeg skrev om *Tell Me Love Is Real* viste det seg for eksempel at Emma Govan, Helen Nicholson og Katie Normingtons bok *Making a Performance* (2007) ganske treffende beskrev det selvbiografiske elementet i akkurat denne forestillingen og min egen opplevelse av den. En annen teoretiker jeg bør nevne er RoseLee Goldberg (2011). Hennes bok, *Performance Art: From Futurism to the Present*, brukes ikke i særlig grad i analysene, men er utgangspunktet mitt for historikken bak begrepet performance og postdramatisk teater. Det blir også brukt noen teorier for å beskrive noen konkrete problemstillinger underveis. For eksempel refererer jeg til Phillip Auslanders (2008) *Liveness: Performance in a mediatized culture* for å kunne diskutere hva man legger i begrepet live, og jeg bruker Janek Szatkowskis (1989) *Dramaturgiske modeller - Om dramaturgisk tekstanalyse* for å beskrive simultanitet mer detaljert.

## Forestillingene

Høsten 2013 så jeg mange forestillinger rundt om i Oslo by, både på eget initiativ og etter hva veilederne og lærerne mine kunne anbefale. Jeg konsentrerte meg om institusjonsteatrene Det Norske Teatret og Nationaltheatret og Black Box Teater. Jeg forsøkte å se så mye jeg hadde kapasitet til, men valgte også de forestillingene som kunne være relevant for oppgaven. Jeg visste tidlig at jeg skulle skrive om forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og oppsøkte forestillinger der jeg enten hadde hørt eller blitt tipset om at dette ble utforsket. Disse tipsene fikk jeg både av veileder, andre lærere og bekjente. Etter hvert hadde jeg begynt å skrive analyser, og skriveprosessen gikk parallelt med at jeg så forestillinger. Valget om hvilke forestillinger jeg endte opp med, ble gjort ut ifra den teorien jeg hadde lest, problemstillingens formulering og hvor interessant det var å skrive om dem. Mens jeg skrev ble noen forestillinger mer relevant, og mens jeg så forestillinger endret problemstillingen og teorien seg. På slutten av oppgaven er det en full liste over alle forestillingene jeg har sett og når jeg så dem.

Grunnen til at utvalget begrenser seg til høsten 2013 er både at spekteret ikke skulle bli for bredt og av praktiske årsaker. Utvalget er ikke ment å være et representativ for hele Oslos



teaterliv, siden det både er mye jeg ikke har fått sett og mye jeg har utelatt, men snarere en kvalitativ studie som belyser noen spennende aspekter ved forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og hvordan dette har blitt utforsket i hovedstaden. De tre forestillingene jeg har valgt å analysere er *OMsorg* fra Nationalteatret, *Styrtet engel* fra Nationalteatret og *Tell Me Love Is Real* som ble spilt på Black Box Teater. I analysekapitlet har hver forestilling en kort introduksjon. Her i metodekapitlet nøyer jeg meg med å nevne hvordan jeg har sett, evt. dokumentert dem, og hva slags materiale jeg har brukt i analysene.

***OMsorg*** så jeg bare en gang den 30 oktober 2013 av den enkle grunn at alle forestillingene var utsolgt lenge før jeg rakk å bestille flere billetter. Her var jeg likevel så heldig å få tilgang til et videoopptak av den forestillingen jeg var på, som jeg fikk se gjennom én gang og gjøre grundige notater fra. Analysen av feedback-sløyfen er hovedsakelig basert på opplevelsen jeg hadde første gang jeg så forestillingen, men notatene fra videoen hjalp meg å komme med mer grundige og nøytrale beskrivelser av ulike situasjoner. For eksempel fikk jeg mulighet til å konstatere den nøyaktige lengden på de tre ulike delene av forestillingen.

***Styrtet engel*** så jeg to ganger, 13. november og 19. desember 2013. Første gangen gjorde jeg notater, mens andre gang forsøkte jeg å være mer tilstede. Mot slutten av oppgaven vurderte jeg å også her spørre om tilgang til videoopptak, men kom fram til at min egen opplevelse og notatene kombinert med et klipp fra prøvene i NRK ga meg nok materiale til å gjøre analysen. Dette førte imidlertid også til at beskrivelsene er noe mindre presise og i høyere grad basert på min *opplevelse* av forestillingen. Jeg kunne for eksempel huske en scene som tettpakket og kaotisk, men har vanskelig for å beskrive hvilke elementer som utgjorde denne opplevelsen. Jeg kommer ikke til å skille mellom de to forestillingene i analysen, siden jeg ikke oppdaget noen forandring i uttrykket. Likevel burde jeg påpeke at de to forestillingene opplevdes ganske ulikt for meg. Som jeg kommer tilbake til i analysen var teksten ofte lite tilgjengelig. Første gang jeg så den hadde jeg ikke noe forhold til boka eller historien og skjønnte dermed svært lite av hvem de ulike karakterene skulle forestille og hvordan de ulike historiene som ble fortalt hang sammen. Andre gang hadde jeg lest meg mer opp på historien og skjønnte langt mer av hvem de ulike skuespillerne skulle forestille og fenomenene på scenen ga meg helt andre opplevelser. Akkurat hvilke roller de ulike skuespillerne hadde ble likevel ikke klart for meg før jeg en stund senere leste boka og endelig så hvordan de ulike historiene hang sammen. Noen ganger kommer jeg derfor til å referere til de to opplevelsene, men da heller som ulike måter å oppfatte *Styrtet engel* på.

*Tell Me Love Is Real* ble spilt 14. og 17. november 2013 på Black Box Teater. Jeg så forestillingen den 14. november og gjorde notater underveis. På internett kom jeg også over en video av en prøve Oberzan hadde 19. oktober i Antwerpen i Belgia og bruker denne for å kunne gi mer detaljerte beskrivelser av forløpet i spillet. Jeg oppdaget få forskjeller mellom videoen og forestillingen 14. november, bortsett fra publikums reaksjoner, noen kommentarer fra Zachary Oberzan om Black Box Teater og fraværet av en ”teknisk feil”. Dermed kunne jeg i løpet av analysen stadig vende tilbake til videoen hvis det var noe jeg hadde glemt eller ville vite mer om, samtidig som jeg har forsøkt å ikke glemme hvordan det faktisk opplevdes å være i rommet.

Hver analyse vil utarte seg litt forskjellig. Dette fordi hver forestilling utforsket skillet mellom sal og scene på såpass ulike måter, at det blir lite konstruktivt å tvinge forestillingen inn i en fastlåst mal. I *OMsorg* var det for eksempel lett og nyttig å dele forestillingen inn i tre deler hvor hver del brukte ulike strategier, men i *Styrtet engel* gled alt mer inn i hverandre i et tegntett uttrykk, og det var mer nyttig å dele inn i ulike aspekter ved forestillingen. Det ville heller ikke vært konstruktivt å bruke nøyaktig den samme teorien på de ulike forestillingene. Et godt eksempel på dette er hvordan begrepet *selvbiografisk teater* (Govan, Nicholson og Normington, 2007) ble svært relevant med tanke på hvordan feedback-sløyfen kunne oppleves i *Tell Me Love Is Real*, men mindre relevant i de andre forestillingene. Selvfølgelig kan begrepet også belyse visse aspekter ved *OMsorg* og *Styrtet engel*, men her var det likevel andre teorier som i høyere grad beskrev min opplevelse av forestillingen. I *Styrtet engel* gjorde for eksempel bruken av ikke-skuespillere at begrepet *delegert tilstedeværelse* (Bishop, 2012) ble nyttig for å beskrive feedback-sløyfen. En rød tråd i analysene er heller den overordnede problemstillingen som jeg da knytter ulik teori til. Målet er at teori og praksis dermed kan gå inn i et samspill heller enn at teorien sees på som noe fastlåst. I den samlede analysen kommer jeg til å trekke fram både likhetene og forskjellene mellom de ulike forestillingene.

# Teorikapittel

## Performance og det postdramatiske

Mange av begrepene jeg kommer til å bruke i analysene er hentet fra performance-feltet, fordi det her er blitt skrevet mye om hva som skjer når skillet mellom fiksjon og virkelighet blir utydelig. Jeg vil derfor kort introdusere hva jeg legger i begrepet performance, og hvilken historikk som ligger bak dette begrepet. Jeg kommer også til å trekke inn konseptet om det postdramatiske teater, slik det blir beskrevet av Hans Thies-Lehmann, for å se hvordan performance forholder seg til teater.

### Hva er performance?

På engelsk har ordet performance to ulike betydninger. For det første refererer begrepet til den generelle betydningen *performance* som på ordnett.no (udatert) oversettes med blant annet utførelse, prestasjon og forestilling. Den andre betydningen beskriver en bestemt kunstform og er en forkortelse av begrepet *performance art* som oppsto på 60-tallet. Jeg tar utgangspunkt i sistnevnte, men også her legges det ulike betydninger i ordet. For eksempel er det en diskusjon rundt hvor klart dette skillet mellom den generelle og den bestemte betydningen av performance egentlig er. På norsk er dette enklere fordi vi ikke har noen norsk oversettelse for sjangeren, og rett og slett bruker det engelske ordet performance. På engelsk kan dette imidlertid bli ganske komplekst fordi performance i betydning ”sjanger” og i betydning ”forestilling” har en tendens til å gli inn i hverandre. ”The term ‘performance’ has assumed a new significance, meaning both a specific genre, formerly called performance art, and a unique theatrical event, as in the case of performance analysis” (Sauter, 2000, s. 38). Dermed kan man komme inn på en ganske komplisert diskusjon omkring hvor skillet mellom en kunstnerisk handling og en hverdagslig handling egentlig går. I denne diskusjonen kan all menneskelig handling potensielt analyseres som performance (Carlson, 2007, s. 4-5). Dette kommer jeg ikke til gå nærmere inn på i mine analyser, og velger den betydningen som beskriver en konkret kunstsjanger.

Å finne en definisjon på hva denne sjangeren går ut på er vanskelig, men en som har forsøkt å finne en historisk rød tråd for sjangeren er den amerikanske kunsthistorikeren RoseLee Goldberg (2011). Som vi ser hos Goldberg har denne kunstformen først og fremst blitt utviklet innen billedkunsten. Hun sporer konseptet om performance tilbake til den historiske avantgarden med blant annet futurismen og dadaismen på tidlig 1900-tallet. Goldberg motsetter seg å definere begrepet fordi det strider mot kunstformens natur. Et grunnleggende element mener hun likevel er at det er ”live” (s. 9). Performance er ikke statisk eller utelukkende mediert, det er et element av tilstedeværelse og deltagelse. Det som skjedde i den historiske avantgarden var nettopp at malere som tidligere kun hadde stilt ut verkene sine, begynte å finne måter å framføre dem på og inkludere sin egen tilstedeværelse. Kunstnerne ”turned to performance” som Goldberg uttrykker det (s. 14-15). Men det var på slutten av 60-tallet og utover at denne typen kunstformer virkelig begynte å få fotfeste i vår kultur, gjennom den såkalte neo-avantgarden. Her ble performance art som begrep utviklet, og konsepter som happenings og body art gjorde et varig inntrykk på kunstverdenen. Før var denne typen live-kunst noe som kom og gikk, men etter 70-tallet har denne praksisen hatt en mer eller mindre stabil utvikling. Mange av kunstnerne fra denne tiden er fortsatt aktive i dag (s. 249). Dette så vi for eksempel i Oslo høsten 2012, da den serbiskfødte performance-kunstneren Marina Abramović hadde et prosjekt i Ekebergparken om Edvard Munch.

## Performance og teater

Selv om billedkunsten har hatt den største definisjonsmakten innen performance, kan vi se en utvikling innen teaterteori der det anerkjennes hvor stor påvirkning performance har hatt på vår forståelse av teater og hvordan det har vært med å utvikle nye teateruttrykk. Mens teater en gang kunne ble satt opp som en kontrast til performance (Carlson, 2007, s. 114), har skillet mellom de to særlig siden 80-tallet blitt mer uklart (Goldberg, 2011, s. 195-199). I dag kan man se mange områder der performance og teater eksisterer side om side. På Black Box Teater i Oslo kan man for eksempel se performance-kunstnere gjennomføre prosjekter som like godt kunne blitt framført i en kunsthall. Blant annet hadde den kjente (og kontroversielle) performance-kunstneren Ann Liv Young flere forestillinger på Black Box Teater våren 2013. Zachary Oberzans *Tell Me Love Is Real*, som jeg skal analysere senere i oppgaven, ble også spilt der.

Det vi ser er at ideen om performance får en annen betydning når det blir brukt i en scenisk kontekst. Dette skriver den norske kunstteoretikeren Camilla Eeg-Tverbakk (2008) om i sin artikkel *Performance, Et begrep i bevegelse* i Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift. Eeg-Tverbakk mener tverrfagligheten i performance er overdrevet fordi ulike fagfelt bruker og beskriver kunstformen på ulike måter. Spesielt trekker hun fram forholdet mellom teater og billedkunsten: ”Likevel snakkes og skrives det i dag om performance på ulike måter blant scenekunstnere og billedkunstnere, og kunnskapen om hva som skjer i det ’andre’ kunstfeltet er mer eller mindre fraværende” (s. 26). At man snakker forskjellig om performance kan vi for eksempel se i Goldbergs bruk av begrepet. Som jeg viste tidligere i kapitlet definerer hun performance som *live kunst*. Dette er ganske tydelig en definisjon som er hentet fra billedkunsten. Forskjellen på performance og teater blir for eksempel ikke like tydelig med denne definisjonen fordi teater allerede er live. Eeg-Tverbakk mener en beskrivelse av performance for teaterfeltet handler mer om å forske i forholdet mellom fiksjon og virkelighet og problematisere disse i forhold til hverandre.

## Postdramatisk teater

I 1999 introduserte den tyske teaterprofessoren Hans-Thies Lehmann begrepet *postdramatisk teater* i boken *Postdramatisches Theater*. Her argumenterer han for at innflytelsen fra performance, som han også sporer tilbake til avantgarden og neo-avantgarden, har påvirket teateret i så stor grad at vi har fått en helt ny teaterestetikk. Som Goldberg (2011) mener også Lehmann (2006) at teater og performance har nærmet seg hverandre, både fordi man har fått en endring i bruken av teater tegn, men også fordi performance siden 80-tallet har hatt en utvikling mot teateret (s. 134). Lehmanns teori om det postdramatiske teater blir relevant i denne sammenhengen fordi han kan leses som et forsøk på å bygge en bro mellom teaterets begreper og performance-estetikken. Det er mulig å lese Lehmanns teori som en måte å beskrive performance, men gjennom teaterets begreper og forståelsesramme. Samtidig vil jeg understreke at teorien jeg presenterer nå er fra et teaterperspektiv og ikke reflekterer en bred forståelse av performance: ”This study can only aim to name the area of overlap between theatre and Performance Art... It can in no way provide an adequate analysis of Performance art itself” (Lehmann, 2006, s. 137).

*Postdramatisk* innebærer et brudd med det dramatiske, som Lehmann (2006) i denne sammenhengen knytter til det narrative eller tekstlige: ”The ’principles’ of narration and

figuration' and the order of a 'fable' (story) are disappearing in the contemporary 'no longer dramatic theatre text'" (s. 18). Teksten er ikke lenger det dominerende element. I stedet får vi en teaterestetikk der de ulike teaterelementene er likestilt på en ikke-hierarkisk måte og hvert element kan være tilstede uten å måtte knyttes til en tekst (s. 86). Dette betyr ikke at alle elementene er likestilt hele tiden, men at hvilket som helst element kan styre (Leinslie, 2007).

Lehmann (2006) presenterer en liste med elleve eksempler på grep som er karakteristiske for det postdramatiske teater, i tillegg til det allerede omtalte punktet om at det er ikke-hierarkisk. Dette er ikke ment for å være en sjekkliste man skal krysse av for å finne ut om noe er postdramatisk, men derimot ulike aspekter Lehmann har oppdaget med den nye estetikken. Noen av disse er *simultanitet*, *lek med tegntetthet*, *musikalisering* (teater som musikk), *visuell dramaturgi* og til slutt *invasjon av virkeligheten* (s. 86-107). Det siste punktet er spesielt relevant i denne oppgaven hvor jeg skal analysere forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Som Lehmann (2006) kommenterer har virkeligheten alltid vært en viktig del av teateret: "Without the real there is no staging" (s. 103). Den fiktive rollen må fylles av en reell fysisk kropp og de symbolske handlingene blir mediert gjennom fysiske handlinger på scenen. I dramatisk teater blir invasjonen av virkeligheten som regel sett på som en feil eller et uhell. Når man ikke klarer å se for seg Hamlet, men bare ser skuespilleren som seg selv kan det sees som et tegn på dårlig teater. I det postdramatiske brukes dette derimot som en del av estetikken og virkeligheten sidestilles med fiksjonen. Dette kan skape en forvirring hvor tilskueren ikke er sikker på hvor grensen mellom fiksjon og virkelighet går: "The question of where exactly the moveable border between 'theatre' and everyday reality runs in the course of a performance appears often enough as a *problem* and thus an object of theatrical design in postdramatic theatre" (Lehmann, 2006, s. 104).

Det kommer ikke til å bli et mål i analysene å prøve å "finne" det postdramatiske teater. Lehmann (2006) baserer teorien sin på et stort og bredt materiale, men det er problematisk å snakke om det postdramatiske teater som en egen sjanger. Professor i allmenn litteraturvitenskap Drude von der Fehr (2008) kaller Lehmanns bok en "skattekasse uten teoretisk bunn" i sin artikkel om postdramatisk teater i Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift. Hun spør: "Er det egentlig noen prinsipiell forskjell mellom det Lehmann kaller forformer for det postdramatiske, som omfatter blant annet de historiske avantgardene, og den typen samtidsdramatikk som han i dag kaller postdramatisk" (s. 29). Mer nyttig er det for meg å snakke om postdramatiske trekk ved en forestilling, og å bruke begrepene som et

alternativt analyseredskap til det dramatiske. Som jeg har nevnt tidligere: Min intensjon er å se på Lehmanns teori som en måte å beskrive en allerede eksisterende estetikk, men fra et teaterperspektiv.

## Oppsummering

Performance er en tverrfaglig kunstsjanger og et begrep som kan endre mening etter hvem som definerer det. I denne oppgaven definerer jeg performance fra et teaterperspektiv, der formen ofte innebærer en problematisering av fiksjon og virkelighet (Eeg-Tverbakk, 2008). Begrepet bærer med seg en lengre historikk som går tilbake til den historiske avantgarden og neo-avantgarden (Goldberg, 2011). Jeg ser også en forbindelse mellom performance og det postdramatiske teater, som innebærer et brudd med det dramatiske, likestilling av teaterelementene og sist men ikke minst *invasjon av virkeligheten* (Lehmann, 2006).

# Begreper

I denne delen av teorikapitlet legger jeg fram konkrete begreper som kommer til å bli sentrale i analysene og den avsluttende drøftingen.

## Performance-estetikk

Mitt hovedutgangspunkt for å beskrive performance-estetikken er teoriene til Erika Fischer-Lichte, professor i teatervitenskap ved Freie Universität Berlin. Hun har særlig to utgivelser som blir relevante i denne oppgaven: Boken *Ästhetik des performativen*, som på engelsk har blitt oversatt til *The Transformative Power of Performance* (2008a), og artikkelen *Reality and Fiction in Contemporary Theatre* (2008b) fra Theatre Research International. Disse to utgivelsene kommer jeg til å referere til om hverandre. Særlig kommer jeg til å bruke begrepene *feedback loop* og *perceptive multistability*, som jeg skal oversette og utdype nærmere senere i oppgaven. En grunn til at Fischer-Lichte blir særlig relevant i denne oppgaven er fordi hun diskuterer performance fra en tydelig scenisk kontekst (ikke billedkunst) og med en sterk bakgrunn i teatervitenskapen (hun har flere utgivelser om teatret). Hun stiller den nye estetikken opp mot teaterbegreper (bl.a. representasjon, fiksjon) og bruker ofte eksempler fra teatret.

I *The Transformative Power of Performance* åpner Fischer-Lichte (2008a) med en gjengivelse av Marina Marina Abramovićs *Lips of Thomas* fra 1975. Dette var en performance hvor publikum til slutt grep inn og stoppet forestillingen etter at Abramović hadde pint seg selv ved å skjære en davidstjerne på magen sin med et barberblad og lagt seg naken oppå en isblokk. Fischer-Lichte stiller spørsmålet ”what rules should apply here?” (s. 12) og sikter til at tradisjonell teaterteori hvor tolkning av tegn på scenen står sentralt, bryter sammen. For selv om det var nok av tegn å tolke: en davidstjerne i blod og isblokken som var formet som et kors, var disse symbolene bare ett aspekt ved uttrykket. Like viktig var det faktum at en person fysisk pinte seg selv, og at publikum løftet Abramović av isblokken og satte en stopper for torturen.

Fischer-Lichte (2008a) mener vi her ser en estetikk hvor det ikke lenger er snakk om et uavhengig kunstverk som skal observeres, men en hendelse som involverer alle (s. 18), både tilskuer og aktør. Det skjer altså et brudd med ideen om kunsten som autonom og distanse som en forutsetning for en estetisk opplevelse. Innen scenekunsten er dette et nøkkelaspekt ved performance, og det samme bruddet blir beskrevet av Lehmann (2006) når han skriver om det postdramatiske teater: ”The aesthetic distance of the spectator is a phenomenon of dramatic theatre; in the new forms of theatre that are closer to performance this distance is structurally shaken in a more or less noticeable and provocative way” (s. 104). Tilsvarende endrer synet seg på publikum. En tilskuer blir ikke lenger sett på som en passiv tilskuer som skal vises noe, men en aktiv deltager og en potensiell medaktør på lik linje med skuespillerne eller kunstnerne.

Men hvordan fungerer denne estetikken? Hva vil det si å oppleve teater som en situasjon eller hendelse? Hvis virkeligheten ”invaderer” scenen og fiksjonen brytes vil det ikke da slutte å være teater, eller i det hele tatt kunst? Fischer-Lichte (2008a) mener meningsdannelsen i teateret nå ikke handler om å tolke bakenforliggende budskap, men om to helt andre prosesser. For det første er det å oppfatte noe ikke en objektiv handling. Vi oppfatter gjennom sansene våre, gjennom konteksten og ikke minst gjennom vår egen bakgrunn. Å få en bevisst oppfattelse av noe er altså for Fischer-Lichte å gi det mening: ”Meaning is generated in and through the act of perception” (s. 141). En virkelig situasjon kan dermed fortsatt gi mening fordi tilskueren bevisstgjøres sitt forhold til situasjonen i en ny kontekst. I stedet for at objektet refererer til noe annet, refererer det til seg selv. Vi får en *selvreferering* (s. 142). Å ta



på seg skoene kan være en ubevisst handling i hverdagen hvor man ikke tenker seg mye om, men om du blir bedt om å gjøre det samme på en scene kan du plutselig tenke over hva det egentlig vil si å ta på seg sko. Selv om et objekt ikke referer til noe annet gir vi det altså fortsatt mening, gjennom en bevisst oppfattelse av objektet. Man oppfatter det *som noe* (s. 141). Om situasjonen da slutter å være teater blir mindre interessant i denne sammenhengen. Ofte kan tilskueren heller oppleve at virkeligheten kommer i et samspill med fiksjonen, noe jeg skal snakke mer om under kapitlet *stabil multipersepsjon*.

Den andre måten Fischer-Lichte (2008a) mener mening skapes i performance er at bevisstgjøringen kan føre til assosiasjoner. Kanskje begynner du plutselig å tenke på bestefaren din når du tar på deg skoene dine, fordi han lærte deg å knyte skolisser. Objektet eller situasjonen som da har blitt oppfattet i sitt fenomenologiske vesen (phenomenological being) vil da faktisk referere til noe annet enn det det er: "It begins to be perceived as a signifier as soon as the focus strays away from the perceived object and into the realm of association" (s. 142). Assosiasjoner oppfører seg likevel svært annerledes enn tolkninger. Mens en tolkning er en bevisst kognitiv handling tilskueren kan sette ord på, er assosiasjoner noe som ikke lar seg styre, og prosessen blir langt mer uforutsigbar og ubegripelig.

*Interpretation depends on searching for meanings which 'match' according to certain criteria... Associative meaning, however, emerges without the intention and effort of the concerned subjects and sometimes even against their wills. (Fischer-Lichte, 2008a, s. 143).*

I stedet for at fenomenet blir et symbol for noe konkret blir det heller et inntrykk som setter i gang en tilfeldig tankeprosess. Denne tankeprosessen kan være vanskelig å forklare og vanskelig å sette ord på. En performance kan dermed ikke bli "forstått" på samme måte som en dramatisk forestilling. Opplevelsen er såpass vilkårlig og individuell at det kan bli mer konstruktivt å rette spørsmål mot seg selv og forsøke å forstå hvorfor akkurat disse assosiasjonene dukket opp (s. 156).

## **Feedback-sløyfen**

For Fischer-Lichte er kontakten mellom sal og scene grunnlaget for at en forestilling skal kunne finne sted: "The bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes

performance. For a performance to occur, actors and spectators must assemble to interact in a specific place for a certain period of time.” (Fischer-Lichte, 2008a, s. 32).

For å beskrive denne kontakten bruker Fischer-Lichte (2008a) begrepet *feedback loop*, som jeg her oversetter med *feedback-sløyfe*. Dette kommer til å bli mitt hovedbegrep for å analysere kommunikasjonen mellom sal og scene. En feedback-sløyfe beskriver den interaksjonen som oppstår i møtet mellom aktør og tilskuer og den gjensidige påvirkningen mellom de to partene (s. 38). Et opplagt eksempel er når skuespilleren framfører en replikk og publikum responderer med å le. Skuespilleren tar dette til seg og framfører neste replikk med høy selvtillit, som fører til at publikum ler enda høyere og slik fortsetter sløyfen videre. Med Fischer-Lichtes utgangspunkt vil aktør og tilskuer alltid kunne føle hverandres fysiske tilstedeværelse og i ulik grad påvirke hverandre. For Fischer-Lichte er feedback-sløyfen dermed ikke bare alltid tilstede i teatret, men også grunnlaget for at teatret kan eksistere: ”Performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop” (s. 38).

Likevel finnes det forestillinger der denne kontakten eller feedback-sløyfen er mer i fokus. Fischer-Lichte (2008a) mener performance, og da særlig siden 60-tallet, har blitt et område der denne kontakten eller feedback-sløyfen har blitt utforsket. Hun knytter denne utforskningen til tre ulike strategier:

1. Gjennom rollebytte mellom aktør og tilskuer (The role reversal of actors and spectators)
2. Gjennom å skape et fellesskap (Creation of community)
3. Gjennom fysisk kontakt (Physical contact/touch)

Disse punktene beskriver i utgangspunktet strategier fra aktørens ståsted. Altså hvordan man som kunstner ”aktiverer publikum”. Men man like godt snu rundt på dem og se på det som måter tilskueren kan *føle* seg aktivert på.

*Rollebytte* er kanskje den mest åpenbare måten man kan tenke seg at en tilskuer føler seg aktivert. Her settes feedback-sløyfen i spill ved at tilskueren føler at han selv er med å påvirke utfallet i situasjonen. Man deler skapelsen av kunstverket med kunstneren og det skjer et slags maktspill mellom sal og scene. Men hvordan denne interaksjonen kan foregå, vil ikke kunne

bestemmes på forhånd. Det vil alltid være en usikkerhet rundt hvilke innspill og responser som dukker opp. Man kan dermed si at en feedback-sløyfe i sin natur er uforutsigbar. Det er heller ingen som styrer den, noe som er grunnen til at Fischer-Lichte (2008a) ofte kaller det en *selvdreven* (autopoietic) feedback-sløyfe.

Åpenbart rollebytte er ikke nødvendig for at tilskueren føler seg deltagende i prosessen. Fischer-Lichte (2008a) mener dette også kan oppnås ved at det *skapes et fellesskap* som tilskueren føler seg en del av. På den måten føler tilskueren at han er en del av prosessen selv om han ikke påvirker den direkte. Dette kan sammenlignes med stoltheten man kan føle når Magnus Carlsen vinner VM i sjakk. Selv om man ikke har deltatt i verken treningen eller turneringen føler man seg en del av et fellesskap fordi man er norsk. På ett nivå er vi med Carlsen når han vinner kampene sine.

Til slutt kan publikum oppleve en feedback-sløyfe når man *fysisk berører* en aktør. Enkelt forklart kan det å ta på noen eller bli tatt på umiddelbart skape en følelse av fysisk tilstedeværelse med den personen. Flere eksempler på dette og de to andre punktene kommer i analysene mine. Jeg kommer til å se hvordan disse begrepene kan innebære ulike strategier og hvordan opplevelsen av for eksempel rollebytte kan utarte seg på ganske ulike måter.

En kritisk røst mot Fischer-Lichte (2008a, 2008b) finner vi i den tyske professoren André Eiermann (Gjengitt etter Frøysnes, 2013) som introduserer begrepet det *postspektakulære teater* (Postspektakuläres Theater). Eiermann utfordrer konseptet om at teater består av et umiddelbart møte mellom to parter. Han viser blant annet til flere scenekunstnere som utforsker i fravær og medialitet, og bevisst forsøker å bryte den kontakten som kan oppstå mellom aktør og tilskuer. I avslutningen kommer jeg kort til å se om dette aspektet også kan være relevant.

## Stabil multipersepsjon

Før jeg går videre inn i en diskusjon om hva det vil si at tilskueren er aktiv eller deltagende vil jeg nevne et punkt om forholdet mellom fiksjon og virkelighet. For mens feedback-sløyfen kan beskrive den kontakten som kan oppstå mellom sal og scene, sier den lite om den forvirringen publikum kan oppleve hvis virkeligheten invaderer scenen. Til dette vil jeg bruke enda et begrep Fischer-Lichte (2008a) nevner i *The Transformative Power of Performance*,

nemlig *perceptive multistability* (s. 88), som jeg her oversetter til *stabil multipersepsjon*. Begrepet bygger på et premiss om at fiksjon og virkelighet aldri vil utslette hverandre helt i teateret:

*Whenever and wherever theatre happens, it is characterized by a tension between reality and fiction, between the real and the fictional. For it is always real spaces where performances take place, it is always real time that the performance consumes, and there are always real bodies which move in and through the real spaces. At the same time, the real space, the stage, may signify various fictional spaces... These circumstances quite often gave and still do give rise to a variety of transgressions between the fictional and the real.*  
(Fischer-Lichte, 2008b, s. 84)

I teatret er et fenomen både tilstede som seg selv og har potensial til å representere noe annet. Selv om noe presenteres på scenen som virkelighet er tilskueren fortsatt i en teatral kontekst. En tilskuer i teatret vil alltid være på vakt etter noe som kan representere eller symbolisere noe annet. Fiksjonen kan dermed ikke brytes fullstendig, bare utfordres og settes i forhold til virkeligheten. I performance og postdramatiske teaterformer blir nettopp denne problemstillingen utforsket aktivt. Når Lehmann (2006) forklarer hvordan virkeligheten invaderer scenen i postdramatisk teater er det ikke for å utslette fiksjonen, men for å utforske og tematisere forholdet mellom representasjon og tilstedeværelse: ”By putting the real on equal footing with the fictive” (s. 103).

For å kunne diskutere dette forholdet setter Fischer-Lichte (2008b) opp et skille mellom å oppfatte noe som fiksjon og oppfatte noe som virkelighet. Hun kaller dem *the order of representation* og *the order of presence* (s. 88). I denne oppgaven oversetter jeg dette til representasjonsmodus og tilstedeværelsesmodus. Hver av disse modusene genererer mening på sin egen måte og ut fra sine egne prinsipper. Mens tilskueren i representasjonsmodus oppfatter et objekt som noe annet enn det det er og leter etter en bakenforliggende mening, handler tilstedeværelsesmodus om å oppfatte objektet som seg selv og la inntrykket gi mening gjennom selvreferering og assosiasjoner som jeg snakket om tidligere. Representasjonsmodus kan knyttes mer til den tradisjonelle dramatiske måten å lese teater på, mens performance eller postdramatisk teater altså kan sies å utforske begge.

Men selv om vi kan sette opp disse to modusene hver for seg er det vanskelig å se på dette skillet som noe annet enn teoretisk. I praksis vil tilskueren oppleve en stadig vekselvirkning

mellom de to, og det er her begrepet *stabil multipersepsjon*, kommer inn. Mens det er mulig for tilskueren å stabilisere de to modusene hver for seg (man lever seg helt inn i fiksjonen, eller er helt ute av den), mener Fischer-Lichte (2008b) at det finnes en tredje modus som også kan stabilisere seg, men som har en mer uforutsigbar natur. Dette skjer når den ene modusen blir forstyrret uten at den andre blir etablert med en gang (s. 88). For eksempel hvis man mistenker at det som skjer på scenen er virkelig, men ikke er sikker. Man kan oppleve å være ”fanget” i overgangen mellom de to modusene: ”The perceiving subject remain suspended between two orders of perception, caught in a state of ’betwixt and between’” (Fischer-Lichte, 2008a, s. 148). Tilskueren kommer i en modus der hva man oppfatter som fiksjon og virkelighet ikke lenger er klart og heller ikke så viktig. I stedet blir tilskueren klar over sin egen oppfattelse og uforutsigbarheten i situasjonen. De to modusene følger hver sine regler og tilskueren kan oppleve stor forvirring rundt hvordan han egentlig skal oppfatte situasjonen rundt seg og sin egen rolle inn i situasjonen (2008a, s. 149).

En måte dette kan skje på er for eksempel hvis kroppene som presenteres på scenen er svært forskjellige fra en ”normal” kropp. Fischer-Lichte (2008b) nevner en forestilling der Julius Cæsar blir spilt av en gammel senil mann som knapt kan stå. Den fiktive karakteren blir ikke utslettet fullstendig, siden han fortsatt etter beste evne framfører replikker, men det blir umulig å unngå å oppfatte skuespilleren som det han er. Det er i slike tilfeller tilskueren kan oppleve det Fischer-Lichte kaller en stabil multipersepsjon hvor han er ”fanget” i overgangen mellom representasjonsmodus og tilstedeværelsesmodus. I analysen vil jeg undersøke om denne effekten kan knyttes til noen av forestillingene.

## Den aktive tilskuer

I presentasjonen av feedback-sløyfen kom vi inn på spørsmålet om når tilskueren kan sies å være aktiv eller deltagende. Men hva vil det egentlig si at en tilskuer er deltagende?

I boken *Artificial Hells* (2012) gjør Claire Bishop en inngående analyse av begrepet deltagende kunst (participatory art), som til en viss grad kan knyttes til performance-sjangeren og forsøker å sette samtidens kunstprosjekter i et historisk og kritisk lys. Hun sporer deltagende kunst til omtrent den samme historikken som Goldberg (2011) og Lehmann (2006), gjennom avantgarden og neo avantgarden, men mener kommunismens fall i 1989 kan være et tredje punkt for utviklingen av deltagerbegrepet (Bishop, 2012, s. 3). Etter dette

tidspunktet mener Bishop mange kunstnere har hatt så sterkt fokus på det sosiale at deltagelsen og gode relasjoner er hovedmålet.

Bishop (2012) stiller seg samtidig kritisk til det hun opplever som et overdrevent fokus på deltagelse som målebegrep for hvor vellykket en forestilling kan være. Som eksempel viser hun til det tyrkiske kunstnerkollektivet *Oda Projesi* som gjennomførte prosjekter i en leilighet i Istanbul. I et intervju svarte de at de ikke vurderte sitt produkt ut ifra kunstneriske kriterier, men hvorvidt relasjonene var dynamiske og holdbare (s. 21). Bishop mener det er problematisk å avvise estetikken som noe negativt og at kvaliteten på forestillingen i stedet måles ut ifra hvor genuin kontakten med publikum har vært. Man får en ”deltagelsesstige” som varierer fra manipulasjon til informasjon og helt til full deltagerkontroll. Problemet med denne tankegangen er ifølge Bishop at den leder inn i en endeløs og unyttig diskusjon om den *aktive* og den *passive* tilskueren, hvor man både kan argumentere for at tilskueren aldri gjør noe og at den som ser alltid vil være overlegen (s. 38). Bishop refererer mye til den franske filosofen Jaques Rancière, som lanserte begrepet *the Emancipated Spectator* i boken med samme navn, hvor han argumenterer for vi må slutte å se på observasjon som noe passivt. Ifølge Rancière (2009) bli ikke tilskueren aktiv når han aktiveres, men når vi erkjenner at observasjon også er en handling: ”The spectator also acts, like the pupil or scholar. She observes, selects, compares, interpret... They are thus both distant spectators and active interpreters of the spectacle offered to them” (s. 13). Bishop (2012) mener overdrevent fokus på deltakelse kan skyldes en fordom mot at publikum ikke er i stand til å reflektere på egen hånd, og må aktiveres fysisk for at de skal kunne delta.

Et annet problem med deltagelse som målestokk er at slike prosjekter kan være vanskelig å skille fra sosiale prosjekter som ikke er knyttet til kunsten. Hvis målet kun er å opprette gode relasjoner, hvorfor gjør man det da i en kunstsammenheng? Bishop (2012) argumenterer derfor for at de gode eksemplene på deltagende kunst ikke er der hvor tilskueren kan oppleve full kontroll, men hvor virkeligheten og kunsten settes i forhold til hverandre:

*The most striking projects that constitute the history of participatory art unseat all of the polarities on which the discourse is founded, but not with the goal of collapsing them. In so doing they hold the artistic and social critiques in tension. (s. 277-278).*

Her ser Bishop ut til å tangere med Fischer-Lichtes (2008b) begrep stabil multipersepsjon. Bishop setter også virkeligheten og fiksjonen opp som to ulike ontologiske standpunkt, hvor

en egen effekt skapes av at de to holdes i spenning. Ikke bare som en effekt, men for en nødvendighet for at den deltagende kunsten skal holde en viss kvalitet.

Forestillingene jeg skal analysere kan ikke kalles deltagende kunstprosjekter. Samtlige av forestillingene mine foregikk i lukkede teaterrom, i motsetning til for eksempel *Oda Projesi*, som gjennomførte prosjektene sine i en leilighet. Forestillingene holdt likevel det sosiale og det estetiske i spenning, og Bishops konsept om hva det vil si å være aktiv eller deltagende vil være relevant for analysene. For eksempel vil poenget om at deltagelse ikke nødvendigvis trenger å manifestere seg fysisk, eller at god deltagelse ikke nødvendigvis handler om en full frigjøring spille inn i analysene.

## Delegert tilstedeværelse

*Delegated performance* er et begrep Bishop (2012) bruker som vil bli aktuelt til forestillingsanalysen av *Styrtet engel* senere i oppgaven. Jeg oversetter dette til delegert forestilling, og omformulerer det til å innebære en *delegert tilstedeværelse*. Slik beskriver ikke begrepet formen på en forestilling, men belyser et grep og et virkemiddel man kan kjenne igjen i andre forestillinger. Bishop definerer delegert tilstedeværelse som ” the act of hiring non-professionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his/her instructions” (s. 219). Det handler altså om et uttrykk lik body art på 60-tallet (nevnt av blant andre Goldberg, 2011) hvor kropp og tilstedeværelse er viktig, men med den viktige forskjellen at det ikke er kunstnerens egen tilstedeværelse som tilbys. Han eller hun har delegert den til noen andre. Som eksempel nevner Bishop blant annet den italienske kunstneren Maurizio Cattelan som skapte et fiktivt fotballag bestående av nordafrikanske innvandrere som spilte og tapte lokale kamper i Italia (s. 220-221).

Bishop (2012) tar opp flere problemstillinger relatert til disse delegerte framføringene. Man får for eksempel et etisk dilemma i å bruke amatører som ikke nødvendigvis er innforstått med kunstnerens intensjoner med prosjektet. Det kan oppstå element av utnyttelse som kan gi en moralsk småkvalme (moral queasiness, s. 238), hvor vi ikke føler oss helt komfortable med situasjonen. Her mener likevel Bishop det ikke er konstruktivt å rangere prosjekter etter utnyttelse og ikke-utnyttelse, fordi man gått glipp av kompleksiteten i verkene. Til en viss grad mener hun man må unngå en tradisjonell moralsk vurdering, og heller vurdere

prosjektene som kunstneriske valg: "Rather than judging art as a model of social organisation that can be evaluated according to pre-established moral criteria, it is more productive to view the conceptualisation of these performances as properly *artistic decisions*" (Bishop, 2012, s. 238). I *Styrtet engel* blandes profesjonelle skuespillere med amatører med ulike syndromer. Hvorvidt dette gir en moralsk småkvalme kommer jeg tilbake til i forestillingsanalysen.

## Teaterspill

Mens jeg har valgt å analysere forestillinger med performance-teoretiske og postdramatiske begreper, utspiller som sagt forestillingene seg i en mer tradisjonell setting. *Styrtet engel* og *OMsorg* ble spilt på Nationalteatret hvor man kan se for seg at svært mange av tilskuerne har en høyere forventning om det mer tradisjonelle dramatiske teateret (selv om dette kanskje er i endring). For å kunne trekke inn begreper mer direkte knyttet til teateret vil jeg derfor bruke teorier fra Willmar Sauter (2000, 2008) som på treffende måter klarer å beskrive hvordan mange opplever å gå på en teaterforestilling. Sauter forholder seg ikke til performance og det postdramatiske, men baserer forskningen sin på en bred empiri (publikumsundersøkelser) rundt hvordan publikum opplever teater.

Sauter (2000, 2008) vil også unngå å se på teater som et uavhengig kunstverk der publikum sitter og observerer det som skjer, men på en litt annen måte enn Fischer-Lichte (2008a, 2008b). Sauter introduserer dette kun som et nytt analysebegrep og knytter det ikke til en utvikling innen teateret mot performance hvor publikum i høyre grad blir integrert. Han knytter det heller til en endring innen teaterstudier som har kommet i løpet av 1900-tallet (s. 20). Hans argument er at en tilskuer ikke alltid er på utkikk etter en bakenforliggende mening og at for eksempel semiotikk-studier overser det sanselige elementet i teateret. Noen ganger vil man bare ha det gøy, nyte inntrykkene man får og se på flinke skuespillere. Som eksempel trekker han fram en Nō-forestilling han så i Japan. Da han så den skjønnte han ikke noe av handlingen eller noe av det som ble sagt, men likevel fikk en rik teateropplevelse (s. 64).

Sauter (2008) skiller mellom hendelse i smal betydning; fra forestillingen starter til den slutter; og hendelse i bred betydning, som også inkluderer hendelsene før og etter forestillingen. Teaterhendelsen i bred forstand kan forstås som et konsept bestående av fire komponenter: teaterspill, spillkultur, kulturell kontekst og teaterkontekst. Siden jeg først og



fremst er interessert i hva som skjer i selve forestillingen (teaterhendelsen i smal betydning) vil jeg i mine analyser se mer eller mindre bort fra kontekst og generell spillkultur og fokusere på konseptet *teaterspill*, med utgangspunkt i teaterhendelsen i smal forstand. Selvfølgelig er konteksten utenfor teateret avgjørende for hvordan en tilskuer opplever en forestilling, men mitt fokus er å beskrive hvordan den direkte teatrale kommunikasjonen mellom sal og scene foregår.

Sauter (2000) mener den teatrale kommunikasjonen foregår på tre ulike nivåer, det sanselige, kunstneriske og det symbolske. På det *sanselige* nivået (sensory level) oppfatter tilskueren et fenomen på scenen som det framstår i sitt fenomenologiske vesen. En stol er en stol, en dans er bevegelser og en monolog er lyd. På det *kunstneriske* nivået (artistic level) skjer det en vurdering av kvaliteten på det kunstneriske. Man oppfatter det tekniske nivået på den kunstneriske formen som presenteres. Man spør seg for eksempel om skuespilleren framfører replikkene naturlig eller om danseren gjennomførte en god piruett. I teater kan man si man har visse koder for hva det vil si at en forestilling er godt laget og innenfor ulike sjangre finnes det ulike krav og standarder. Til slutt har vi det *symbolske* nivået (symbolic level), der tilskueren oppfatter fenomenet på scenen som noe annet enn det det er (59-60).

Modellen kan også beskrive aktørens handlinger på scenen. På det symbolske nivået opptrer aktøren simpelthen på scenen: "Although the performer does not act, there is an act of showing" (Sauters. 54). Dette kaller Sauter (2000) *framvisende* handlinger (exhibitory actions). På det kunstneriske nivået finner vi *kodede* handlinger (encoded actions), som innebærer aktørens bevisste handlinger. Dette kan være gester eller planlagte bevegelser. Hva som er bevisst og ubevisst er imidlertid ikke alltid like tydelig. Når en handling blir gjort for å vises fram, eller aktøren ønsker å symbolisere en annen person kan vi snakke om en *kroppsliggjort* handling (embodied action) på det symbolske nivået (s. 54-56). Selv om disse begrepene tar aktørens perspektiv kan de likevel være nyttige i å beskrive tilskuerens opplevelse. Det kan ha mye å si for tilskueren om aktørens intensjon bak handlingen oppfattes som framvisende, kodet eller kroppsliggjort.

Med inndelingen i de tre nivåene håper Sauter (2000) at de sanselige kvalitetene i teatret kan gjenoppdages. Han mener det i teatervitenskapen har vært et overdrevent fokus på å forstå teatret gjennom tegn og symboler som det har blitt gjort i semiotikken. Da risikerer man, i følge Sauter (2000) å overse den kommunikasjonen som ikke skjer gjennom fiksjonen (s. 25).

*It is my aim to rediscover the sensory qualities of theatre and to acknowledge the pleasure we experience as an essential part of theatrical communication. I think it is necessary to rediscover theatre as event.* (Sauter, 2000, s. 35)

Sauters inndeling i nivåer minner om Fischer-Lichtes (2008b) ulike moduser, siden Sauter anerkjenner at publikum både kan oppleve et objekt på scenen som seg selv og som en referanse til noe annet. Men i stedet for å se på forvirringen og overlappingen mellom de to, utforsker Sauter en mulig rekkefølge man kan se de ulike oppfatningene i. For tilskueren, mener Sauter, må det første nivået, det sanselige, være godt nok før han er villig til å gå videre til det kunstneriske nivå. Hvis forestillingen ikke fanger oppmerksomheten vil det heller ikke bli gjort noen vurdering av uttrykket. Videre må også det kunstneriske nivået vurderes som godt nok før tilskueren vil gå inn i det symbolske nivået. Gjør skuespilleren en dårlig rolletolkning kan tilskueren få store problemer med å se for seg karakteren han skal forestille. Det dårlige kunstneriske nivået har da tatt all oppmerksomheten. Selvfølgelig er ikke virkeligheten nødvendigvis like ryddig som modellen tilsier. Og det er heller ikke noe poeng å rangere dem. Som Sauter sier har det sanselige i teatret blitt undervurdert. Men modellen viser et aspekt i teateret som Fischer-Lichte (2008a, 2008b) ikke kommer inn på, nemlig hva som skal til for at tilskueren skal oppfatte fiksjonen eller gå inn i representasjonsmodusen. Tilskueren lever seg ikke uten videre inn i en fiksjon og godtar ikke ukritisk at et objekt skal referere til noe annet. Et svakt sanseintrykk og lavt kunstnerisk nivå kan hindre denne opplevelsen. "Without an interest in the person one wants to communicate with, there will not be enough attention to make the other levels of communication work sufficiently" (Sauter, 2000, s. 8).

## **Hva er *live*?**

Ettersom en av forestillingene jeg skal analysere bruker mye video kommer jeg til å referere noe til Philip Auslanders (2008) diskusjon rundt begrepet *live*. I boken *Liveness: Performance in a mediatized culture* argumenterer han for at tv og video har blitt en så dominerende kulturell form at det påvirker måten vi for eksempel ser teater på. Ikke bare ved at teater imiterer film, men ved at det å oppfatte noe som *live* ikke nødvendigvis er avhengig av at fenomenet er fysisk tilstede. For eksempel viser han hvordan en fotballkamp kan oppleves *live* selv om man sitter hjemme og ser det på tv, mens en konsert kan føles uekte fordi man ser sangeren som en liten prikk i det fjerne. "For an audience to share space with performers

does not in itself guarantee any sort of intimacy, connection, or communication between performers and spectators” (s. 66). Auslander bruker ikke-feedback-sløyfe-begrepet eksplisitt, men man ser på ordvalget at han snakker om mye av det samme: *Connection* ligner på fellesskap og *communication between performers and spectators* kunne godt vært en beskrivelse av feedback-sløyfen. Auslander kommer dermed med en teori som ikke bare kan beskrive bruk av media i en forestilling, men som også kan utfordre Fischer-Lichtes (2008a) utgangspunkt om at en forestilling er avhengig av en fysisk ”co-presence” (s. 32) mellom aktør og tilskuer. Bare fordi man er tilstede betyr det ikke at man føler en forbindelse med aktøren, og tilsvarende kan man tenke seg at følelsen av forbindelse ikke nødvendigvis er avhengig av tilstedeværelse. I analysen av *Tell Me Love Is Real* kommer jeg til å stille spørsmålet om en video kan gi tilskueren opplevelsen av en feedback-sløyfe.

## Selvbiografisk forestilling

*Autobiographical performance*, som jeg her oversetter med *selvbiografisk forestilling*, er et begrep jeg har hentet fra *Making a Performance* (2007) av Emma Govan, Helen Nicholson og Katie Normington. I boken presenterer forfatterne ulike strategier for å utvikle en forestilling gjennom en såkalt *devising* prosess. *Devising* innebærer her å utvikle en forestilling ut ifra noe annet enn en tekst, og det selvbiografisk presenteres som en måte å forme et narrativ på. Govan, Nicholson og Normington mener selvbiografiske forestillinger kan spores tilbake til såkalte happening på 60- og 70-tallet, hvor det ble mer vanlig å være seg selv. Enkelt forklart handler formen innebærer at private historier blir vist fram i offentligheten (s. 59). Beskrivelsen av en selvbiografisk forestilling blir relevant i denne oppgaven fordi den ganske nærliggende beskriver min opplevelse av *Tell Me Love Is Real*, som er den tredje forestillingen jeg analyserer. Govan, Nicholson og Normington (2007) skriver heller ikke utelukkende om kunstnerens strategier, men om hvordan kommunikasjonen mellom sal og scene kan utarte seg og tilskuerens opplevelse av forestillingen. Ifølge dem kan materialets autentisitet gjøre at tilskueren opplever en kontakt med aktøren på scenen (s. 61). I analysen av *Tell Me Love Is Real* vil jeg se hvordan dette kan beskrive min opplevelse av feedback-sløyfen og forholdet mellom fiksjon og virkelighet. De andre forestillingene jeg analyserer bruker ikke biografien til aktørene på samme måte, men siden aktørene også her er ment å representere seg selv på scenen bruker jeg begrepet også noe her.

## Andre kilder:

To andre kilder vil bli brukt i løpet av oppgaven. Den første er teksten ”Dramaturgiske modeller” av Janek Szatkowski (1989), som gir en utfyllende beskrivelse av fire dramaturgiske modeller å lese teatret på. Disse kaller han den dramatiske, episke, metafiksjonelle og simultane modellen. I oppgaven bruker jeg teksten til å gi en bredere og mer konkret forståelse av begrepet simultanitet. Den andre kilden jeg vil nevne er *Lære, skape, leve: Drama og samfunn*, en lærebok for videregående. Jeg bruker denne fordi forfatterne Åshild Vethal, Solhild Linge, Brit Paulsen og Anne Øverbye (1997) gir en beskrivelse av den pedagogiske teaterformen TiU, eller Teater i undervisningen. I den første analysen sammenligner jeg formen på forestillingen med TiU.

# Empiri og analyse

Dette kapitlet inneholder analyser av tre ulike forestillinger ut ifra problemstillingen:

1. På hvilke måter kan tilskueren oppleve en feedback-sløyfe der skillet mellom sal og scene blir utydelig?
2. På hvilke måter skapes det da forvirring rundt hva som er fiksjon og hva som er virkelighet?
3. Hvordan spiller dette inn på den helhetlige opplevelsen?

I hver analyse kommer jeg til å introdusere forestillingen kort og hvilket aspekt jeg velger å fokusere på. Jeg kommer til å blande empiri og analyse ved at jeg beskriver og analyserer forestillingen om hverandre. Hver analyse inneholder en oppsummering som blir utgangspunktet for den avsluttende drøftingen i siste kapittel.



Bilde 1. Foto: Gisle Bjørneby

# Analyse av OMsorg

## Om forestillingen

*OMsorg* ble spilt på Nationalteatret oktober/november 2013, og ble satt opp på nytt i mars 2014. Forestillingen har fått gode kritikker i avisene: Therese Bjørneboe kalte forestillingen ”gripende” og ”stor” i en anmeldelse i *Aftenposten* (2013). Forestillingen utspilte seg på Bakscenen på Nationalteatret med plass til ca. 60 publikummere.

Forestillingen ble skrevet og regissert av Toril Goksøyr og Camilla Martens, de har til sammen regissert seks tidligere prosjekter på Nationalteatret. Felles for alle disse prosjektene er bruken av dokumentariske virkemidler og materiale. På Nationalteatrets hjemmesider står det også at ”Sceneteksten bygger på samtaler og intervjuer, i tillegg til utallige besøk på kommunale sykehjem” (Nationalteatret, 2013). Både i *Foreldremøte* (2011) og *Salong* (2009), Goksøyr og Martens tidligere prosjekter på Nationalteatret, var manuset basert på intervjuer og egne erfaringer.

I analysen av *OMsorg* deler jeg forestillingen inn i tre hoveddeler: Sykehjemmet, samtalen og arveoppgjøret. Grunnen til dette er at hver del ganske markant representerer hver sin strategi for å utforske publikumsrollen, og kan være nyttig å analysere hver for seg. Avslutningsvis kommer jeg til å veie de tre delene mot hverandre og se forestillingen som en helhet.

## Sykehjemmet (første del)

Da publikum kom inn i salen ble de ikke plassert i en tradisjonell publikumsposisjon med ulike rader vendt i samme retning mot en scene. I stedet ble publikum plassert i et stillas som var bygget opp rundt scenen ca. fire meter over bakken. Der satt publikum i en firkant med bena dinglende utfor kanten mens de så ned på scenegulvet. Det ble halvmørkt og mange av skuespillerne kom inn på scenen og stilte seg i posisjon. Deretter forsvant lyset helt og et lydopptak av en stønnende kvinne ble spilt. Stønningen økte i intensitet, og det ble etterhvert klart at dette var en kvinne som fødte. Fem minutter inn i lydopptaket hørte vi babyen skrike, og lyden ble fadet ut. Alt skjedde i stummende mørke. Denne første delen vil jeg regne som et anslag. Etter denne kom lyset på og spillet om sykehjemmet startet.

Spillet om sykehjemmet er den lengste av de tre delene (48 minutter) og kan beskrives som en iscenesettelse av en dag på et sykehjem. Scenen var bygget opp med realistisk scenografi, og det var til sammen rundt ti skuespillere som spilte pasienter og pleiere, hvor alle var på scenen stort sett hele tiden. Det eneste som ikke var fysisk representert var veggene, som i stedet var markert på gulvet med streker. Spillestilen var realistisk og mer nedtonet enn man vanligvis ser på Nationaltheatret (mange mumlet og snakket lavt) og det var gjennomgående ikke noe hopp i tid eller sted. Det mest iøynefallende for meg, og som jeg kommer til å snakke mest om i denne delen, var at flere ulike situasjoner i sykehjemmet ble spilt ut simultant. Vi kunne se en pasient snakke med en pleier i et rom, mens en annen pasient spiste frokost i kjøkkenet, uten at de interagerte direkte med hverandre.

Simultanitet er et postdramatisk trekk eller kjennetegn som handler om at det skapes en situasjon der tilskueren kan velge hvordan de vil oppfatte det de ser (Lehmann, 2006, s. 88). Jeg knytter dette til konseptet om simultan dramaturgi, som det blir beskrevet av Janek Szatkowski (1989), Lektor ved Dramaturgi ved Århus Universitet:

*Man kan sammenfatte det simultane teater som en teaterform der arbejder med flere fiktionslag på samme tid. Montageprincippet i dette teater går ud*

*på at gjøre værket (teksten eller forestillingen) så kompleks, at det stritter imod fortolkning. Ethvert forsøg på at sammenfatte alle begivenhederne i hendelserne på scenen til en, entydig og sammenhengende helhet vil strande. Værket stritter imod fortolkning som vil entydiggøre. (s. 82)*

At noe er simultant kan altså bety at det følger et montasjeprinsipp, der verket er så komplekst at man ikke kan sammenfatte det i sin helhet, og man opplever at det stritter mot en entydig tolkning. For å sammenligne dette med *OMsorg* skal jeg skildre de første fem minuttene for å gi et bilde av formen. Problemet er at formen gjør denne delen utrolig vanskelig å beskrive. De ulike situasjonene gled inn i hverandre, skiltes og forsvant på en ganske kompleks og uoversiktlig måte, og det er nærmest umulig å huske nøyaktig hvilken rekkefølge de ulike hendelsene skjedde i. Jeg gir derfor heller en oversikt over de fem ulike situasjonene jeg opplevde ble spilt ut samtidig:

1. En pasient ble vasket og kledd på av en søster. Hun kom inn på kjøkkenet hvor hun først ble plassert ved bordet, men ganske raskt gikk hun bort til tv-en og skrudde på så høy lyd at hun ble stoppet av en pleier.
2. En pasient som var alene på rommet kledde sakte men sikkert på seg selv. Etterpå prøvde han å reise seg og støtte seg til rullatoren, men fikk det ikke til og falt ned på gulvet. Ingen andre oppdaget dette før en pleier som kom for sent på jobb kom inn på rommet.
3. En pårørende satt ved siden av sin døende mor som så ut til enten å være i koma eller sove tungt. Etter hvert ga han henne vann med en fuktig svamp.
4. I stua (som var et stykke unna kjøkkenet, men i samme rom) satt en fint kledd pasient uten å si et ord. Ingen snakket med eller om henne før en annen pasient satte tv-en på full guffe.
5. Flere pleiere satt fram frokost på kjøkkenbordet.

At denne formen for beskrivelse er nødvendig, kan være et tegn på at spillet i sykehjemmet ”stritter imod fortolkning som vil entydiggøre” (Szatkowski, 1989, s. 88). Det er vanskelig å beskrive disse fem minuttene uten å beskrive delene hver for seg. En scene virket ikke viktigere enn en annen, og som tilskuer ble det mer opp til en selv hvilken situasjon man ville fokusere på. Samtidig er det to aspekter som skiller det fra Szatkowskis konsept om simultanitet. For det første er det ikke snakk om flere fiksjonslag: De ulike situasjonene foregår på samme tid og i samme rom (sykehjemmet) og det er mulig å sammenfatte dem som



morgenritualer på et sykehjem. Det er en logisk forbindelse mellom de ulike situasjonene og man dermed kan se en helhet i scenebildet selv om situasjonene ikke nødvendigvis påvirker hverandre direkte. Det andre aspektet er at det underveis i spillet dukket opp enkelte situasjoner som kunne ta så sterk fokus, at dramaturgien ikke lenger ble oppfattet som simultan. For meg skjedde dette for eksempel da en ung jente kom inn og forsøkte å få kontakt med bestemoren sin som ikke så ut til å huske henne. Dialogen mellom de to hadde et noe høyere volum enn mange av de andre dialogene, og de andre situasjonene var mer statiske enn de hadde vært tidligere. I det øyeblikket opplevde jeg at resten av sykehjemmet kun fungerte som scenografi for den dramatiske scenen. Dette gjaldt også avslutningen på spillet i sykehjemmet, hvor den samme jenta klagde høylytt til de ansatte. Her gikk dialogen slik:

JENTA

(om bestemoren) Det er ingen som bryr seg om henne jeg får ikke kontakt med henne.

AVDELINGSLEDER

Det er helt vanlig at...

JENTA

Vet du hva? Jeg bryr meg ikke hva som er vanlig, det jeg bryr meg om er at dette ikke holder, overhodet.

AVDELINGSLEDER

Hva da?

JENTA

Men så se deg rundt da! (hun stormer ut)

Denne dialogen avsluttet spillet på sykehjemmet og ga en slags avrundning og oppsummering på det man hadde sett. Avslutningsvis vil jeg derfor si at spillet i sykehjemmet hadde en vekselvis simultan dramaturgi. Dette fordi det vekselvis var mulig å oppfatte spillet som en usammenhengende montasje og som en helhetlig situasjon med begynnelse, midtdel og slutt.

På hvilke måter kan denne simultane formen påvirke tilskuerrollen? Det jeg observerte både hos meg selv og hos andre i publikum var et mer avslappet forhold til scenen. I motsetning til andre forestillinger hvor jeg ofte følger nøye med for å skjønne sammenhengen, hadde jeg en sterk følelse av at forestillingen var mer åpen og at jeg selv kunne velge hvilke hendelser jeg

ville fokusere på. For eksempel syntes jeg det var veldig gøy da jeg la merke til at en av pasientene overvannet en plante med saft uten at noen andre i sykehjemmet la merke til det. Denne effekten ble forsterket av at vi satt i en firkant rundt scenen. Da ble perspektivet sterkt påvirket av hvor i stillaset man satt. Da jeg for eksempel så forestillingen for andre gang var dette gjennom et kamera som var plassert i en helt annen vinkel. Første gang hadde kjøkkenet og samtalen mellom pleierne vært viktig fordi dette var i forgrunnen. Andre gangen ble dette derimot noe som skjedde langt borte. En annen effekt jeg opplevde var en sterk følelse av fellesskap med de andre i publikum. Da jeg la merke til saftvanningen så jeg opp for å se om noen andre la merke til det. Da så jeg at mange pekte og pratet med hverandre. Det var en følelse av ”så dere det?”. Man oppdaget forestillingen sammen. Dette var også en konsekvens av at man satt så tydelig ”på utsiden” av forestillingen. Det ble mindre farlig å snakke sammen eller sende hverandre blikk. Jeg skal ikke spekulere for mye i hva andre i publikum opplevde. Til en viss grad kan jeg ha sett etter tilskuere som opplevde det samme som meg og ignorert de som satt med en annen opplevelse. Jeg vil likevel påstå at jeg kunne observere en klar effekt hos publikum: De pratet ofte med hverandre under forestillingen uten å virke spesielt bekymret for å forstyrre hverandre, og de kunne vise sidekameraten noe de la merke til, kommentere noe de synes var trist eller bare kikke bekræftende på hverandre. Mange i publikum satt også med et smil om munnen.

Hans-Thies Lehmann (2006) mener at et mål med simultanitet er: “to create events in which there remains a sphere of choice and decision for the spectators; they decide which of the simultaneously presented events they want to engage with” (s. 88). Denne opplevelsen av åpenhet og valgfrihet var tilstede både i min egen opplevelse og i min observasjon av publikum. Dermed kan man snakke om en feedback-sløyfe på to nivåer. For det første fikk tilskueren myndighet til å sette sammen sin egen tolkning av det simultane spillet. Dette vil jeg knytte til det Erika Fischer-Lichte (2008a) kaller *rollebytte*, der tilskueren opplever et maktpill mellom seg selv og aktøren. Selvfølgelig er situasjonene satt sammen på en bevisst måte av regissørene, men selve tolkningen av disse er til en viss grad overlatt til tilskueren. For det andre vil jeg knytte opplevelsen av denne delen til det Fischer-Lichte kaller fellesskap. Jeg observerte mye småprat blant publikum, og opplevde selv en kontakt med de andre i salen. Min opplevelse var at det ble skapt et fellesskap i rommet, der vi var sammen om å observere situasjonene som utspilte seg.

## Samtalen (andre del)

Etter at spillet i sykehjemmet var ferdig, ble rommet sterkt opplyst. ”Det var slutten på første del” sa en av skuespillerne. ”Nå vil vi gjerne at dere kommer ned og setter dere her”.

Skuespillerne, nå ute av rolle, satt fram stoler på scenen og ganske snart satt publikum i fire blokker på hver sine side av den firkantede scenen, tett opp mot skuespillerne. Deretter stilte Kai Remlov et åpent spørsmål til publikum om hva vi hadde sett og opplevd<sup>1</sup>. Del to var dermed den delen som kanskje aller mest brøt med det tradisjonelle teatrets forhold mellom sal og scene. Skuespillerne var tilsynelatende ute av rolle og førte en samtale med publikum rundt de assosiasjonene de hadde fått til spillet. Flere av skuespillerne delte også personlige historier fra sitt private liv. Samtalen varte i rundt 20 minutter. Øyeblikkelig ser man en feedback-sløyfe der det skjer et rollebytte, og hvor tilskuerne er med på å påvirke utfallet av situasjonen. Skuespillerne stiller åpne spørsmål og dominerer ikke samtalen, men følger opp publikums innspill. Eller har skuespillerne fortsatt kontroll, mens publikum blir deltagere i en iscenesatt virkelighet? Er det en ganske normal og pedagogisk samtale utenfor fiksjonen, eller er den en del av forestillingen? For å svare på disse spørsmålene skal jeg se på denne delen i sammenheng med del 1 og 3 litt senere.

## Arveoppgjøret (tredje del)

Arveoppgjøret kan sies å være den mest tradisjonelle av de tre delene med tanke på forholdet mellom sal og scene. Den startet på slutten av samtalen ved at skuespillerne brått gikk inn i spillet. ”Eh... Silje, har du en blyant?” spurte en av skuespillerne, og plutselig var tredje del i gang. De aller første replikkene kunne være litt forvirrende, men etter kort tid blir det klart at tre av skuespillerne gikk inn i et spill om tre søsken som skal fordele eiendelene etter sin døde mor. De begynte å utveksle barndomsminner, og det oppsto flere konflikter fordi de husket moren forskjellig. For noen var hun kald og avvisende, for andre varm og omtenksum. Til tross for denne noe tradisjonelle spillestilen, blir tilskuerrollen utfordret på flere måter: For det første blir arveoppgjøret spilt ut rett etter at vi har blitt kjent med skuespillerne. Man har nettopp sett skuespillerne være til stede tilsynelatende som seg selv, og hørt dem dele det som virker som personlige historier om sine egne mødre. Her kan det ha blitt skapt et fellesskap i rommet som varer utover i spillet om arveoppgjøret. Selv om skillet mellom sal og scene er klarere i tredje del kan den kontakten man har oppnådd under samtalen gi en ekstra dimensjon

---

<sup>1</sup> Denne replikken har jeg dessverre ikke ordrett fordi den var klippet vekk på videoen.

til spillet. Man kjenner skuespillerne som spiller foran seg. For det andre er plasseringen av publikum neppe tilfeldig. Man er så tett på skuespillerne at det skapes et potensiale for *fysisk kontakt*, som er en tredje måte Fischer-Lichte mener feedback-sløyfen kan settes i spill på. I løpet av scenen begynte for eksempel to av karakterene å slåss, og skuespillerne kom så tett opp til meg at jeg ble nødt til å lene meg bakover for ikke å bli truffet av de svingende armene. Det virket heller ikke tilfeldig at publikum var plassert i bolker på hver sin side av scenen, som en firkant. Slik ble alle sittende overfor hverandre, og bevisstgjort at man var i rommet sammen med andre. I et intervju i NRK ga Goksøyr og Martens følgende svar da de ble spurt hvorfor de i *Foreldremøte* fra 2011 plasserte publikum i et rom tett i tett med skuespillerne: ”Ønsket vårt er ikke å gjøre det ubehagelig” svarte de. I stedet mente de målet var å ”få publikum så tett inn på skuespillerne at vi skal komme til en situasjon som oppleves sammen.” (Bjornskau, 2011). Dette belyser nok et element ved feedback-sløyfen. Man kan oppleve å være tilstede i en situasjon sammen med skuespillerne rett og slett ved å være plassert tett inntil dem. Skillet mellom sal og scene blir utydelig fordi grensen rent fysisk kan være vanskelig å sette.

Forestillingen ble avsluttet med et musikalsk innslag. Skuespillerne som var med i første del, men ikke andre og tredje framførte balladen ”Mamy Blue”. Lyset ble dempet, og da det kom på igjen, tok skuespillerne applaus.

## Samlet analyse

I *OMsorg* ligger det en sterk vilje til å utforske tilskuerrollen, og ulike måter å gjøre skillet mellom sal og scene, mellom fiksjon og virkelighet utydelige gjennom en feedback-sløyfe. Etter å ha gitt publikum myndighet til å tolke spillet på egen hånd gjennom en vekselvis simultan form, ble vi invitert ned på scenen i en åpen samtale. Da fikk vi være med og bestemme hvilke temaer som skulle tas opp. Til slutt spilte skuespillerne et spill så tett opp mot publikum at det var et potensiale for fysisk berøring. Disse grepene var ikke nødvendigvis gjort for å bygge opp en historie, men for å inkludere tilskueren i uttrykket. Målet med grepene var ikke å formidle en historie om temaet, men å skape situasjoner der temaet kunne reflekteres rundt og diskuteres. Slik kan Erika Fischer-Lichtes (2008a) beskrivelse av teater som hendelse være relevant i denne sammenhengen. Det skjer en endring i synet på teater som et uavhengig kunstverk som skal observeres. I stedet skapes det en situasjon som involverer både aktør og tilskuer (Fischer-Lichte, 2008a, s. 18).

Dette blir tydelig når vi ser likhetene mellom forestillingen *OMsorg* og *Teater i undervisningen*, eller TiU, en noe smal og ukjent teaterform som oppsto i England og kom til Norge på 80-tallet (Vethal, Linge, Paulsen, og Øverbye, 1997). På høgskolen i Oslo og Akershus er TiU et halvårsstudium innen Drama og teaterkommunikasjon og elevenes praktiske prosjekter er noen av de få TiU-forestillingene som gjennomføres i Norge i dag. En TiU-forestilling er et kunstpedagogisk opplegg der publikum eller elevene både skal oppleve en teaterforestilling og bearbeide det de ser gjennom diskusjoner og dramaøvelser. Man har altså en spilldel og en bearbeidingsdel. Dramaturgisk finner man tre grunnmodeller i en TiU-forestilling: Bearbeiding som forberedelse før spilldelen, bearbeiding etter spilldelen som en refleksjon, eller en perlesnormmodell med stadig veksling mellom spill og bearbeiding (Vethal, Linge, Paulsen, og Øverbye, 1997). I tillegg blir det på Høgskolen i Oslo og Akershus undervist i en fjerde form hvor grensene mellom spill og bearbeiding blir utydelige. Dette blir gjort gjennom såkalt *framing* hvor elevene eller publikum blir tildelt roller og bearbeidingsdelene blir gjennomført innenfor fiksjonens rammer (O'Toole, 1992, s. 113). Hva en bearbeidingsdel består av kommer an på prosjektet, men de fleste dramaøvelser kan brukes: rollespill, bildeteater, improvisasjon, osv. *OMsorg* vil jeg knytte til perlesnormmodellen, som gjør det mulig å kalle spillet i sykehjemmet og arveoppgjøret spilldele, og samtalen for en bearbeidingsdel. Sammenligningen viser det pedagogiske aspektet ved *OMsorg*, og ønsket om å gå i direkte dialog med publikum.

Dette bringer oss over til andre del av problemstillingen: Hvordan kunne dette gjøre forholdet mellom fiksjon og virkelighet utydelig? Et punkt der dette spørsmålet kan bli relevant er i overgangen til spillet om arveoppgjøret. I samtalen fikk vi høre skuespillernes personlige historier, og vi knyttet et bånd til dem som personer. For å bruke Willmar Sauters (2000) begreper, opererte aktørene her ikke på det symbolske nivået med kroppsliggjorte handlinger, men på det sanselige og kunstneriske nivået. Tilskuerne kunne dermed få en sterk opplevelse av å være til stede i rommet med skuespillerne og en del av et fellesskap. Et spørsmål man kan stille er hvordan denne opplevelsen av fellesskap kan ha påvirket oppfattelsen av fiksjonen i tredje del i spillet om arveoppgjøret? Dette spillet var den mest tradisjonelle delen spillmessig, men fulgte rett etter en sekvens der vi ble gjort klar over teatersituasjonen. Min opplevelse da jeg så på spillet om arveoppgjøret var for eksempel at jeg var ekstra bevisst på selve situasjonen; at skuespillerne spilte for oss. Det er vanskelig å avgjøre om dette gjorde at oppfattelsen av fiksjon og virkelighet ble utydelig. Som tilskuer ble jeg ekstra klar over

virkeligheten, men kanskje ikke i den grad at det ble en forvirring eller usikkerhet i forhold til de to. Som Willmar Sauter sier, vil en teateropplevelse alltid bestå av ulike nivåer av oppfatning, og som tilskuer er man vant til å balansere dem og holde rede på hva som er hva. Jeg kunne både leve meg inn i spillet og være klar over at det ble spilt av mennesker jeg kjente, uten at dette kastet meg inn i forvirring eller usikkerhet.



*Er Kai Remlov i eller ute av fiksjonen?*

*Bilde 2. Foto: Gisle Bjørneby*

Samtalen i seg selv er også et punkt der forholdet mellom fiksjon og virkelighet kan bli et komplekst spørsmål. På en måte ble fiksjon og virkelighet holdt ryddig fra hverandre. Det ble for eksempel ikke gjort noe forsøk på *framing*, som er vanlig i TiU. Her kunne publikum fått en rolle i fiksjonen og gått i dialog med pasientene, og innleggene til publikum i samtalen kunne påvirket utfallet i spillet. På en måte var det mulig å lese denne sekvensen som en bearbeidingsdel, der fiksjonen ble brutt og man bearbeidet det man hadde opplevd i første del, og hvor aktør og tilskuer heller blir likestilte samtalepartnere. Dessuten var det mulig å spore opp flere uforutsigbare og selvdrevne feedback-sløyfer der publikum var med på å bestemme hva innholdet i samtalen skulle være. Da skuespiller Kai Remlov fortalte om sin mors død og om hvordan pleierne sjekket etter marmorering på beina hennes, spurte en i publikum spontant om Remlov følte at han fikk støtte da. Remlov svarte ja, og ga pleierne ros for at de

ba han om å hele tiden snakke med moren fordi hørselen var den siste sansen som forsvant. Dette fikk igjen en annen i publikum til å snakke om musikkterapi, noe som til slutt fikk en tredje til å fortelle om vellykket bruk av hunder som terapi i pleieprosessen. Selvfølgelig kan det hende at innlegget om hundeterapi hadde kommet uansett. Kanskje hadde denne tilskueren sittet og ventet på muligheten til å spre budskapet om hundeterapi. Mer sannsynlig er det likevel at den kom som et resultat av en rekke tilfeldige stimuli som verken aktørene eller tilskuerne hadde kontroll over. Generelt i samtalen er det vanskelig å finne punkter der publikum hintes eller tvinges til komme med bestemte innspill.

Problemet med inndelingen i spill- og bearbeidingsdeler er at *OMsorg* verken kan kalles en TiU-forestilling eller et pedagogisk prosjekt. *OMsorg* er en teaterforestilling på Nationaltheatret. Dette kan innebære helt andre forventninger hos publikum. Dermed er det flere grunner til at man tenke seg at fiksjonen ikke blir brutt, og at samtalen oppleves som en del av en iscenesettelse der feedback-sløyfen er begrenset. For eksempel kan man argumentere for at samtalen ble utført på et tvetydig premiss. Det ble ikke gitt noen avsluttende applaus med buking etter spillet i sykehjemmet, noe som gjorde at teaterhendelsen ble ”hengende i lufta”. Man var klar over at forestillingen ikke var over, og at det var en mulighet for at det kom til å komme flere spilldeler, eller at det som skjedde var en del av et spill. I tillegg var mange av teaterelementene fortsatt tilstede: Publikum satt på scenen, midt imellom all scenografien og med alle skuespillerne tilstede i fullt kostyme. Selv om man kan si at skuespillerne gikk ut av rolle, blir det feil å si at teatersituasjonen ble avsluttet og at alle kortene ble lagt på bordet. Skuespillerne introduserte for eksempel ikke seg selv og forklarte ikke hvorfor de ønsket å ha denne samtalen. Ikke minst er det et poeng at regissørene Goksøyr og Martens ikke deltok, selv om de var tilstede i rommet (jeg la merke til at de satt på sidelinjen). Hvis målet med forestillingen var å gå inn i en likestilt dialog med publikum, hvorfor gjorde de det ikke selv? Selv om man kan si å ha en direkte dialog med skuespillerne, har man fortsatt en indirekte dialog med regissørene som har gitt skuespillerne i oppgave å diskutere. Man kan si at denne situasjonen har et element av det Claire Bishop (2012) kaller delegert tilstedeværelse (s. 219). Regissørene vil ha en tilstedeværelse, men delegerer den til noen andre i stedet for å utføre den selv. Skuespillerne på Nationaltheatret kan neppe kalles amatører, men det er strengt tatt ikke deres oppgave å diskutere en forestilling med publikum. Hvis altså applausen var blitt tatt, vi hadde flyttet oss ut av rommet, og regissørene hadde introdusert seg selv før de spurte publikum hva de hadde sett, hadde premissene for samtalen vært svært annerledes enn det de var i *OMsorg*.

Slik kunne skillet mellom fiksjon og virkelighet bli utydelig ved at den tilsynelatende virkelige samtalen kunne tolkes som teaterspill. Selv om situasjonen ikke ble spilt ut som en teatersituasjon kan konteksten alene ha gitt tilskueren en følelse av å se på teater. Willmar Sauter (2008) mener teatralitet ikke er noe som eksisterer i seg selv, men noe tilskueren tillegger situasjonen: "theatricality is inserted into the situation" (s. 64). Med tanke på alle faktorene som tyder på at teaterhendelsen ikke er brutt, kan vi lett se for oss at den tilsynelatende autentiske diskusjonen kunne oppleves som fiksjon. Dette kan imidlertid ha blitt opplevd ganske forskjellig fra tilskuer til tilskuer, avhengig av hvor ærlig man oppfattet skuespillernes forhold med publikum. Mens noen kanskje godtok samtalen som en likestilt dialog, kan andre ha avvist den fullstendig som manipulerende fiksjon. Jeg kan selvfølgelig ikke spekulere for nøye i hvordan ulike tilskuere kan ha oppfattet situasjonen, siden jeg ikke har intervjuet andre i publikum, men kan likevel snakke om en variasjon i opplevelsen.

Dermed kommer jeg inn på tredje del av problemstillingen: hvordan spilte dette inn på helhetsopplevelsen? Hva slags effekt kan dette i så fall gi, at man mistenker at situasjonen er en iscenesettelse? Er det mulig å snakke om en stabil multipersepsjon, hvor tilskueren ble såpass forvirret at han ikke visste hva som var hva?

I forhold til usikkerheten om samtalen, vil jeg heller knytte dette til en *skepsis* enn til en forvirring. Dette fordi det virker som om skuespillernes intensjon er å framstå ærlige og som seg selv på scenen. Ved å sammenligne *OMsorg* med TiU ble det tydelig hvor klart skille det var mellom såkalte spilldeler og bearbeidingsdeler. Man kan se en intensjon hos aktørene om å bryte fiksjonen og inngå i en dialog med publikum. Skuespillerne brukte egne navn og egne historier for å vise at de var seg selv, og ga inntrykk av å være åpne og ærlige. Ved å oppleve dette som teaterspill kan man dermed oppleve å bli ufrivillig manipulert og ekskludert av aktører som ikke spilte med åpne kort.

Dette forholdet mellom dialog og manipulasjon kan belyses ytterligere ved å analysere selve deltagelsen i samtalen. Det var mulig å spore flere konkrete feedback-sløyfer i innleggene som kom fram, for eksempel den som endte i et innlegg om hundeterapi. Feedback-sløyfen er uforutsigbar i sin natur, så hvor uforutsigbar var egentlig denne samtalen? Dette vil potensielt si noe om hvor sterkt feedback-sløyfen ble satt i spill, og i hvor høy grad den kan ha blitt manipulert av aktørene. Først kan vi spørre om publikum hadde mulighet til å diskutere et



annet tema. I denne forestillingen snakket man for eksempel om hvordan eldre behandles på sykehjem, hvordan vi som samfunn forholder oss til eldre, om vi selv er forberedt på å bli gamle og om samfunnets forhold til døden. Ingen av disse diskusjonene kan ha kommet som en særlig stor overraskelse for aktørene. Også eksemplet jeg kom med tidligere med bruk av hunder som terapi ligger trygt innenfor temaet for diskusjonen. I *Tysk sjokolade* (2010), et TiU-prosjekt om andre verdenskrig som jeg var med å skape og framføre, hadde vi også såkalte ”åpne diskusjoner” hvor vi ville ha innspill på temaet lojalitet fra elever i videregående skole. Min opplevelse var at man etterhvert kunne forutsi mange av innspillene til elevene fordi man selv hadde diskutert emnet så inngående. For eksempel visste vi at lojaliteten til venner på skolen var viktig for mange. Et annet spørsmål vi kan stille i *OMsorg* er om publikum hadde mulighet til å bidra på andre måter enn å diskutere? Selv om samtalen var åpen fulgte den en streng regi med håndsopprekning og oppfølgingsspørsmål. Var det for eksempel mulig å reise seg opp og utforske rommet? Selvfølgelig var dette en mulighet, og man kunne helt sikkert ha diskutert et annet tema også, men dette ville sannsynligvis brutt en forventning som lå i rommet, og de rammene som var lagt av aktørene i situasjonen.

Denne tankerekken er selvfølgelig problematisk på mange måter. Jeg likestiller deltagelse med uforutsigbarhet og det å fysisk påvirke situasjonen. Som Jaques Rancière (2009) skriver kan det være problematisk å anse tilskuerrollen som noe passivt som må aktiveres. Dessuten kan man spørre om det er et mål at tilskueren skal være så fri som mulig. Selv om tilskueren blir aldri så inkludert kan man ikke sette en parallell mellom graden av deltagelse og den kunstneriske kvaliteten i et verk (Bishop, 2012). Tvert imot kan en manipulering og ekskludering av et publikum ha sin funksjon i kunstverdenen. Jeg gjennomfører denne vurderingen likevel for å vise hvor begrenset en ”åpen” diskusjon kan være. Selv om publikum ikke nødvendigvis ble styrt direkte inn på hva de skulle si, ga den stramme rammen begrensede utfall. Det var fortsatt mulig å oppleve situasjonen som styrende manipulerende, og en del av et teaterspill.

## Oppsummering

Hver av de tre delene i *OMsorg* utforsket tilskuerrollen og feedback-sløyfen på ulike måter. Del 1 med publikum som tittere og en vekselvis simultan dramaturgi, del 2 med en tilsynelatende åpen diskusjon og del 3 med fysisk tetthet mellom sal og scene. I alle tre kunne vi se strategier for å gjøre skillet mellom sal og scene mindre tydelig. Blant annet så vi et

tydelig rollebytte ved at tilskuerne selv kom på banen og bidro med innlegg i samtalen. Dette endret tilskuerrollen ved at man ikke lenger satt og så på spillet, men deltok i en situasjon. Dermed blir det aktuelt å snakke om teater som hendelse heller enn teater som uavhengig kunstverk (Fischer-Lichte, 2008a, s. 18). Dette fokuset på situasjon heller enn kunstverk kunne også skape en opplevelse av fellesskap i rommet og følelsen av at man opplevde noe sammen med aktørene.

Så hvordan kunne denne feedback-sløyfen gjøre forholdet mellom fiksjon og virkelighet utydelig? Opplevelsen av fellesskap kunne for eksempel gi tilskueren en økt bevissthet rundt det sanselige og de kunstneriske nivåene i teaterkommunikasjonen, slik at man under spilldelene ble ekstra klar over selve teatersituasjonen. Arveoppgjøret som avsluttet forestillingen ble ikke spilt ut av anonyme skuespillere, men av mennesker man nettopp hadde hatt en samtale med. Det tidspunktet der skillet mellom sal og scene kunne bli mest utydelig var likevel i andre del av *OMsorg*, da publikum fikk delta i en åpen samtale om hva de hadde tenkt eller opplevd. Selv om skuespillerne tilsynelatende gikk ut av rolle var det mange faktorer her som talte for at samtalen var en iscenesettelse og en del av et teaterspill. Applausen var ikke tatt, og man kunne si at publikum hadde en indirekte dialog med regissørene gjennom skuespillerne. Dessuten så jeg hvordan den stramme regien på samtalen ga begrensede utfall på situasjonen, noe som strider mot feedback-sløyfens uforutsigbare natur. Dette utydelige skillet mellom virkelighet og fiksjon kunne spille negativt inn på den helhetlige opplevelsen, siden tilskueren kunne oppleve en skepsis til situasjonen som helhet.



Bilde 3. Foto: Gisle Bjørneby

## Analyse av *Styrtet engel*

### Om forestillingen

Forestillingen er basert på boken *Nedstörtad ängel* (1985) av den svenske forfatteren Per Olov Enquist. Boken er aldri blitt satt opp på et profesjonelt teater før og er i utgangspunktet ikke skrevet for scenen. Boken kan beskrives som en noe kort og gåtefull betegnelse av en person som forsøker å forstå drømmene sine gjennom sine egne tanker og sin fars død. Parallelt fortelles det også to andre historier: Den første om K og hans kone, som er skilt men likevel avhengige av hverandre. Konen blir kjent med en morder de kaller Gutten, som ut av det blå dreper datteren deres. Likevel tar de seg av han før han til slutt tar selvmord. Den andre historien handler om Pasqual Pinon, et ”monster” som blir funnet i en gruve og vist fram for verden. Pasqual Pinon er en historisk skikkelse fra tidlig 1900-tallet som i virkeligheten hadde en stor svulst som antageligvis ble dekorert til å ligne et hode, men i *Nedstörtad ängel* er svulsten et ekstra hode ved navn Maria som både kan gråte og bevege munnen. I boken forelsker Pinon seg i Maria og når han dør beskriver Nyquist hvordan Maria gråt mens hun forsøkte å si noe før hun også døde. Pasquals og guttens historie blir knyttet

sammen med hovedpersonens personlige historier om farens død og med andre mindre historier om for eksempel Brechts elsker Ruth Berlau og ”apekvinnen” Julia Pastrana. Boken avslutter med en drøm der hovedpersonen er på en isslette med K, Konen, gutten, Pinon, Maria og Ruth Berlau. Der finner de faren hans innesluttet bak en ishinne og hovedpersonen sier: ”det var meg” (Enquist, 2001, s. 106).

*Styrtet engel* ble spilt på hovedscenen på Nationalteatret høsten 2013 og høstet både ris og ros blant kritikerne. Forestillingen er regissert av Kjersti Horn, som selv foreslo å sette opp Enquists bok på grunn av sitt personlige forhold til den. Hun er selv kortvokst og har lagt vekt på temaet annerledeshet i sin tolkning av boken. Mye av Enquists tekst er bevart i Kjersti Horns iscenesettelse, og mye av strukturen er tilstede. De ulike historiene fortelles om hverandre enten av jeg-personen eller av de andre karakterene. Jeg-personen er også til en viss grad bevart, og får en funksjon som ligner en forteller, men som samtidig interagerer med de andre rollene. Jeg-personen blir spilt av Emil Johnson, og forestillingen åpner og avslutter med monologer fra denne karakteren. Eindride Eidsvold og Petronella Barker spiller K og Konen, Nils Bech spiller gutten og Frøydis Armand spiller Ruth Berlau. Noe av teksten er endret til dialoger, som beskrivelsen av drapet på datteren, og noen av historiene er endret til jeg-person hvor for eksempel Konen forteller om sin forelskelse. Det største bruddet med boken var en nyskrevne scene der ulike ”monstre” ble vist fram i en slags sirkussetting, men denne kommer jeg tilbake til. I forestillingen kan det bli vanskeligere å holde styr på de ulike historiene og karakterene fordi alt glir mer inn i hverandre. Alle skuespillerne er på scenen stort sett hele tiden og deltar i hverandres historier slik at teksten blir formidlet på en slags kollektiv måte. Da jeg så forestillingen første gang hadde jeg verken lest boka eller hørt noe særlig om forestillingen, og jeg opplevde teksten ofte som utilgjengelig eller uforståelig. Selv etter å ha lest boka og satt meg inn i bakhistorien til Pasqual Pinon slo det meg også ved andre gjennomsyn hvor utilgjengelig teksten ofte ble presentert på scenen.

Scenografien besto av en stor stålramme med to nivåer og omtrent 10 vinduer/dører i bredden. Skuespillerne kunne dermed gå inn og ut av denne stålrammen på bakkenivå og det var en trapp som førte opp til andre nivå. Langs vinduene var det tynne hvite gardiner som kunne trekkes for, og på det laveste nivået var det bygget opp én sofakrok på hver side med en cembalo (et slags piano) omtrent midt på scenen. Også det dype rommet bak ble brukt i noen scener med K og Konen. Mot slutten av forestillingen ble hele stålrammen dyttet av scenen og vi fikk et mer åpent rom. Publikum satt som man vanligvis gjør på hovedscenen: i en

tradisjonell tilskuerposisjon med forestillingen foran seg. På ett punkt gikk en av skuespillerne ned blant publikum, men dette var heller et unntak i et scenebilde som rent fysisk opprettholdt den fjerde veggen.



Bilde 4. Foto: Gisle Bjørneby

## Ikke-skuespillerne

I tillegg til de profesjonelle skuespillerne ble det brukt fire *ikke-skuespillere* med ulike syndromer og misdannelser som både deltok i handlingen og var tilstede i bakgrunnen. De fire var Sebastian Tjørstad som mangler armer og bein, Marte Wexelsen Goksøyr som har Downs syndrom, Kristoffer Rodriguez som sitter i rullestol på grunn av cerebral parese og Ingrid Margrethe Beier som lider av nevrofibromatose som blant annet har ført til svulster i ansiktet og ødelagte synsnerver. Goksøyr er fast skuespiller på Nationaltheatret, med hovedrollen både i *Askepott* (2004) og *Jeg svarte på en drøm* (2012) og Beier er profesjonell cembalist, og slik er det på en måte ikke riktig å kalle dem ikke-skuespillere eller amatører. Begrepet ikke-skuespillere blir likevel relevant fordi det framhever poenget om at disse personene opptrer på scenen ikke først og fremst på grunn av sitt skuespillertalent. De er valgt på grunn av utseende eller kvaliteter som ikke er knyttet til skuespillerferdigheter. Begrepet er delvis hentet fra Bishop (2012), der hun beskriver hvordan kunstnere i delegerte forestillinger bruker *non-professionals* (s. 219) inn i uttrykket.

Ikke-skuespillerne kunne sies å ha flere funksjoner i *Styrtet engel*. Noen ganger kunne de fungere som medspillere med de profesjonelle skuespillerne, hvor de gikk inn i definerte roller og interagere med fiksjonen og historien. Andre ganger kunne ikke-skuespillerne representere en underliggende tilstedeværelse ved at de sto i bakgrunnen mens de profesjonelle skuespillerne spilte ut scener. En sjelden gang kunne de også være i fokus som seg selv, som for eksempel da Goksøyr og Rodriguez hadde en dansesekvens. Dette var imidlertid et unntak i en forestilling der ikke-skuespillerne for det meste holdt seg i bakgrunnen med en funksjon som grenset mot det scenografiske. Som jeg kommer til å vise i analysen kan disse ulike funksjonene være vanskelig å skille, og mer opp til tilskuerens oppfattelse enn formen på uttrykket.

Hvordan ikke-skuespillerne kunne påvirke feedback-sløyfen og opplevelsen av *Styrtet engel* som helhet blir utgangspunktet for analysen. Men fordi min opplevelse var veldig vanskelig å beskrive kommer jeg til å ta mer utgangspunkt i teorien og se om den kan beskrive min opplevelse.

## Feedback-sløyfen

Med utgangspunkt i ikke-skuespillerne blir det første spørsmålet: På hvilke måter kan opplevelsen av ikke-skuespillerne i *Styrtet engel* gi tilskueren en opplevelse av en feedback-sløyfe der skillet mellom sal og scene blir utydelig?

For å diskutere dette knytter jeg ikke-skuespillernes tilstedeværelse til Bishops (2012) begrep *delegert forestilling*, som jeg har omformulert til *delegert tilstedeværelse*. Delegert tilstedeværelse handler om å bruke ikke-profesjonelle eller spesialister fra andre felt hvor deres oppgave er å være tilstede og følge kunstnerens instruksjoner (s. 219). Dermed utelukker jeg i første omgang å se på ikke-skuespillerne i forholdt til fiksjonen og som medspillere, men kommer til å ta dette opp igjen senere i analysen. Å beskrive ikke-skuespillernes rolle i *Styrtet engel* som delegert tilstedeværelse belyser likevel et sentralt aspekt ved forestillingen. Ikke-skuespillerne er ikke bare på scenen for å *illustrere* annerledeshet, men for å *være* annerledes. Goksøyr skal ikke *forestille* en kvinne med Downs syndrom, hun *har* Downs syndrom. Hvordan påvirket dette i så fall feedback-sløyfen? Og hvordan kunne det gjøre skillet mellom sal og scene mer utydelig?

Med delegert tilstedeværelse er aktøren på scenen ikke lenger ment å representere en fiktiv rolle, men er tilstede i kraft av å være seg selv. Her kan det være aktuelt å trekke inn performance-estetikk, og hva det vil si å oppfatte noe som seg selv. Ifølge Fischer-Lichte (2008a) handler meningsdannelsen ikke lenger om å tolke et bakenforliggende budskap, men å oppfatte fenomenet *som noe*. ”Meaning is generated in and through the act of perception” (s. 141). Den delegerte tilstedeværelsen til ikke-skuespillerne i *Styrtet engel* betyr noe for meg fordi jeg oppfatter dem som noe. Dermed blir det aktuelt å snakke om en feedback-sløyfe i form av et rollebytte, fordi det skjer en tilsvarende endring med tilskuerrollen. Tilskueren blir ikke lenger sittende utenfor en fiksjon der annerledeshet blir tematisert, han blir konfrontert med noe som er annerledes og må vurdere situasjonen han er en del av. Denne opplevelsen kan jeg kjenne meg igjen i, og er en av grunnene til at min opplevelse av forestillingen er vanskelig å beskrive. Jeg oppfattet ikke-skuespillerne *som noe*, men kan ikke si akkurat hva det var.

Et aspekt som kan forsterke dette rollebyttet er at en delegert tilstedeværelse byr på et etisk dilemma. Bishop (2012) snakker om potensialet for å oppleve en *moralisk småkvalme* (s. 238), fordi en delegert tilstedeværelse inneholder et element av utnyttelse. Dette elementet var tilstede i min opplevelse. Det var noe smått ubehagelig med at ikke-skuespillerne ble vist fram på den måten. *Styrtet engel* kunne gi assosiasjoner til såkalte *freak shows* fra den tiden Pasqual Pinon levde, og det er mulig å argumentere for at forestillingen utnytter og latterliggjør mennesker med ulike syndromer. For min del handlet ubehaget om at jeg selv var med å bygge opp under situasjonen. Ved simpelthen å være tilstede og observere var man med på en situasjon der funksjonshemmede personer blir hengt ut. Man opplever en feedback-sløyfe i den forstand at man føler seg *medskyldig* i en situasjon man har etiske problemer med.

Det som gjør det etiske aspektet mer komplekst er at jeg samtidig opplevde en motsatt effekt. Delegert tilstedeværelse handler nemlig ikke bare om utnyttelse. Selv om kunstneren bestemmer over aktørene og får autentisitet fra dem, får aktørene samtidig makt ved å innta scene. ”the artist both relinquishes and reclaims power” (Bishop, 2012, s. 237). En annen side av saken er dermed at ikke-skuespillerne i *Styret engel* ble delegert makt og respekt. I stedet for utnyttelse kan vi snakke om en *myndiggjøring* av aktørene der de får muligheten til å delta i det offentlige rom på lik linje med profesjonelle skuespillere. Vi kan fortsatt snakke om en type feedback-sløyfe der tilskueren må vurdere det etiske og sin egen rolle i forestillingen,

men med et positivt utfall. Tilskueren blir ikke medskyldig, men en støtter av aktørene på scenen. Det å være tilstede får en positiv verdi. For meg var dette tydeligere enn det utnyttende elementet.

En grunn til at myndiggjøring var mer aktuelt enn utnyttelse kan skyldes måten ikke-skuespillerne ble behandlet på scenen. Til tross for at teksten kan være svært mørk og de fleste rollene opplever grusomme skjebner, lå det en underliggende vennlig tone i forestillingen. Da Goksøyr kom inn på scenen første gang ble hun for eksempel ”sluppet inn” ved at Eidsvold åpnet en av dørene i stålrammen for henne, og den blinde Beier ble geleidet rundt på scenen når hun trengte det. De fysiske handicapene til aktørene ble sjelden presentert som et problem og ble heller aldri påpekt direkte. Et unntak var da Tjørstad uten armer og bein forsøkte å komme seg opp trappen, og til slutt måtte bæres opp av en av skuespillerne, men selv dette kan sees på som en vennlig situasjon siden han til slutt fikk hjelp. Selv om ikke-skuespillerne kunne sies å være annerledes var det altså vanskelig å si at de ble *behandlet* annerledes. Tvert imot ble de behandlet med respekt i det meste som ikke hadde med fiksjonen å gjøre.

Denne underliggende respekten var særlig tydelig i den såkalte freak show-scenen, der Eindride Eidsvoll spilte vert i et show som presenterte ulike ’monstre’. Hver av de fire ikke-skuespillerne ble presentert og i utgangspunktet hengt ut foran hele salen. Musikken var livlig med fargerikt lys og virkemidlene refererte til en klar freak show-estetikk eller overfladisk underholdning. Samtidig ble ikke-skuespillerne aldri presentert som seg selv, men som fiktive karakterer. Tjørstad ble introdusert som *Hundemannen* og Goksøyr som *Kvinnen uten knær*. I tillegg ble skuespiller Petronella Barker trukket fram som *Apekvinnen* og en kvinne i publikum ble tvunget til å reise seg og bli annonsert som *Elefantkvinnen*. Dette var med å tydeliggjøre at uthengingen var ment å være ”på liksom”. Selv om det var et sterkt element av uthenging eller latterliggjøring, kunne man se en underliggende respekt ved at dette ble holdt i fiksjonen og ved at ikke-skuespillerne i virkeligheten ble likestilt både med aktørene på scenen og publikum. Et eksempel på det motsatte kan vi for eksempel finne i *All My Dreams Come True*, en teaterforestilling som ble spilt på Aarhus teater (2014) og Caféteatret i Danmark høsten 2013. Her ble også freak show-estetikken innlemmet i forestillingen, men med ikke-skuespillernes virkelige handicap i fokus: I en video på nettsidene til Aarhus Teater kan man se en kortvokst kvinne kledd i prinsessekjole forsøke å synge en sang om drømmer. Hun er imidlertid for kort for mikrofonen og må hoppe opp for hvert ord hun synger. I



motsetning til i *Styrtet engel* ble den kortvokstes handikap her et fysisk problem, og situasjonen ble til en viss grad en latterliggjøring av høyden hennes.

Ved å se på ikke-skuespillerne som delegert tilstedeværelse var det altså mulig å oppleve en feedback-sløyfe ved at aktørene på scenen var ment å representere seg selv. I en slik situasjon er det mulig å snakke om at den estetiske avstanden forsvinner og at tilskueren blir nødt til vurdere sin egen rolle i forhold til situasjonen. Slik var det mulig å oppleve et rollebytte ved at tilskueren selv hadde en funksjon i uttrykket. Dette kunne skje gjennom en opplevelse av å enten være medskyldig i eller støtter av situasjonen. Hvordan dette utspilte seg kan være komplekst, siden jeg kunne oppleve både å være støttende og medskyldig. Likevel kunne den underliggende respektfulle tonen mot ikke-skuespillerne og en tendens mot at de ubehagelige situasjonene ble holdt i fiksjonen, tyde på en vektlegging av myndiggjøring heller enn utnyttelse. I freakshow-scenen ble for eksempel ikke-skuespillerne tildelt fiktive roller, og det ble gjort et poeng ut av at også skuespillere og publikummere ble hengt ut.

## Fiksjon og virkelighet

Jeg har nå gitt en beskrivelse av hvordan feedback-sløyfen mellom tilskuer og ikke-skuespillerne potensielt kunne utarte seg. Men hvordan samspilte den med fiksjonen? Her kommer jeg inn på andre del av problemstillingen: På hvilke måter kan den feedback-sløyfen jeg har beskrevet gjøre skillet mellom fiksjon og virkelighet utydelig? Her kommer jeg til å diskutere spørsmålet ut ifra en konkret scene, og de ulike aspektene ved denne.

Scenen jeg vil diskutere er i begynnelsen av forestillingen, etter åpningsmonologen til jeg-personen og introduksjonen av K og Konen. Akkompagnert av tordenlyder og blinkende lys rullet Tjørstad (uten armer og bein) inn på scenen med en plastpose over hodet. Eindride Eidsvold tok på seg en hatt og byttet fra å spille K til å spille sirkusdirektør. Deretter spilte de ut en scene som skulle forestille Pasqual Pinon som blir oppdaget i en gruve. ”Det der er ikke noe menneske”, sa jeg-personen. Konen, spilt av Petronella Barker, gjentok replikken. Lyset var dempet og mange små bevegende lyskuler ble projisert opp langs veggene. Så gikk Sirkusdirektøren opp til Pinon (spilt av Tjørstad), dro vekk posen og skvatt til. ”Den skammer seg” sa Konen, og Sirkusdirektøren sa ”Den skammer seg og vil ikke vise seg frem”. Etter en kort dialog fikk Pinon blikkontakt med jeg-personen, som kom bort og kikket nysgjerrig på han fra flere vinkler. Jeg-personen la deretter haken sin oppå hodet hans og gapte med

munnen. Det hele var akkompagnert av kraftig musikk. Et foto av denne situasjonen har siden blitt brukt på hjemmesiden og i programmet:



Bilde 5. Foto: Gisle Bjørneby

I denne sammenhengen henter jeg fram Fischer-Lichtes (2008b) begreper som beskriver ulike måter å oppfatte et fenomen i teatret på. På den ene siden kan ikke-skuespillerne oppleves som jeg har beskrevet det: En delegert tilstedeværelse der tilskueren opplever et rollebytte gjennom en feedback-sløyfe. Dette knytter jeg til å oppfatte noe gjennom *tilstedeværelsesmodus*. På den andre siden kan ikke-skuespillerne oppfattes som fiktive karakterer og en del av et spill og et. Dette knytter jeg til å oppfatte noe gjennom *representasjonsmodus*.

I gruvescenen var det en appellering både til tilskuerens tilstedeværelsesmodus og representasjonsmodus. Kostymer og replikker antydte en dramatisk situasjon som fortalte historien om oppdagelsen av Pasqual Pinon. Det var dermed mulig å lese situasjonen som et dramatisk spill der Tjørstad gikk inn i en fiktiv rolle, og hvor man kunne lete etter et underliggende budskap. På den andre siden var Tjørstads tilstedeværelse også viktig. Pasqual Pinon, hadde et ekstra hode, men manglet verken armer eller bein. Tjørstad skilte seg fysisk

fra den rollen han spilte. I tillegg var dette første gang Tjørstad kom på scenen, som kunne gjøre hans tilstedeværelse ekstra tydelig. Dette gjorde at det for meg ble vanskelig å bestemme meg for om Tjørstad skulle fylle en rolle eller være seg selv på scenen, om jeg skulle oppfatte han gjennom representasjons- eller tilstedeværelsesmodus. Da jeg-personen deklamerte at denne skapningen ikke er noe menneske og sirkusdirektøren gispet da han dro av posen var det vanskelig å ikke knytte dette til Tjørstads eget handicap. Her blir det dermed aktuelt å snakke om at skillet mellom fiksjon og virkelighet blir utydelig fordi det blir vanskelig å overse den fysiske tilstedeværelsen til Tjørstad.

## Den helhetlige opplevelsen

Hvordan kunne dette utydelige forholdet mellom fiksjon og virkelighet spille inn på helhetsopplevelsen? For å diskutere dette vil jeg først ta for meg begrepet stabil multipersepsjon, og se hvor relevant dette er for min opplevelse.

Ifølge Fischer-Lichte (2008b) kan det oppstå en stabil multipersepsjon når den ene modusen blir forstyrret uten at den andre blir etablert med en gang, og man opplever å bli fanget i overgangen mellom de to modusene (s. 88). Når man ser på min beskrivelse av gruvescenen ligger det absolutt et potensiale for dette, siden spillet både bygger opp fiksjonen og virkeligheten. I tillegg nevner Fischer-Lichte hvordan bruk av mennesker med en helt annen kropp enn karakteren de spiller kan føre til denne effekten: "One of the devices to produce and to reflect the relationship between the real and the fictional is an obvious falling apart of the real body of the actor/performer and the fictional character" (s. 85). Hun nevner blant annet forestillingen *Giulio Cesare* (1998) hvor en svak senil mann spilte Julius Cæsar. Mannen klarte knapt å stå og det ble umulig å overse hans fysiske kropp. Dette minner veldig om min beskrivelse av Tjørstad i gruvescenen, hvor kroppen hans skilte seg fra den fiktive karakteren Pinon.

Til tross for potensialet var stabil multipersepsjon ikke noe jeg opplevde i stor grad i *Styrtet engel*. Stabil multipersepsjon, som den blir beskrevet av Fischer-Lichte (2008b), er en sterk effekt der tilskueren føler en forvirring fordi han ikke klarer å bestemme seg for om det som skjer foran han skal oppfattes som fiksjon eller virkelighet. Denne effekten er så sterk at tilskueren ender opp i en liminal tilstand hvor fiksjon og virkelighet oppfattes samtidig. Dette er en tilstand med stabil forvirring som tilskueren ikke har noen kontroll over (s. 88). I *Styrtet*

*engel* var det flere faktorer som kunne bidra i å dempe denne effekten og i tillegg trekke hele beskrivelsen av feedback-sløyfen i tvil. En stabil multipersepsjon bygger på forutsetningen om at det må være både være en sterk virkelighet og en sterk fiksjon tilstede, og at det er en viss balanse eller ubalanse mellom de to. Det er ved å presentere noe både som representasjon og som tilstedeværelse at forvirringen kan oppstå. Gjennom analysen har jeg imidlertid funnet flere faktorer som er med på gjøre fiksjonen utydelig, og som tyder på at forholdet mellom fiksjon og virkelighet i *Styrtet engel* er mer komplekst enn at de to blir spilt opp mot hverandre.

Representasjonsmodusen blir for eksempel utfordret fra flere hold enn gjennom ikke-skuespillerne. Jeg har allerede nevnt i innledningen hvordan teksten har blitt gjort vanskeligere tilgjengelig enn den framstår i boka: Den allerede gåtefulle originalteksten ble gjort mer uforståelig ved at historiene ble fortalt om hverandre, og karakterene og skuespillerne gled inn i hverandres historier. Dette er imidlertid ikke den eneste strategien i *Styrtet engel* som innebar en komplisering av teaterelementene og et brudd med formidling av tekst og narrativ. *Styrtet engel* presenterte også et til tider overveldende visuelt uttrykk der musikk, lyder, tekst og bevegelser kranget om oppmerksomheten. Enkelte scener hadde riktignok et enklere fokus, som for eksempel da jeg-personen i dempet lys fortalte om den gangen han gjennomførte en gastroskopi og så seg selv på en ny måte, men som helhet kunne estetikken oppleves som mer overveldende og simultan.

Dette visuelle uttrykket vil jeg knytte til postdramatiske grep og til det Lehman kaller en *ikke-hierarkisk* teaterestetikk der andre teaterelementer enn teksten kan innta en dominerende plass i uttrykket. Dette fordi de visuelle virkemidlene kunne overdøve teksten i så høy grad at den opplevdes som mindre viktig eller uforståelig. Flere situasjoner kunne spilles ut samtidig med et scenebilde som var så tettpakket at man kunne observere både det Lehmann (2006) kaller *lek med tegntetthet* og *simultanitet* (s. 88-89). Dette er likevel ikke simultanitet på samme måte som i *OMsorg*, hvor det var opp til publikum hvilket fokuspunkt de ville ha i forestillingen. I *Styrtet engel* var det en sterkere følelse av at blikket ble ledet og at scenen var komponert i høyere grad for å gi et helhetsbilde. Derfor vil jeg si at forestillingen først og fremst bar preg av det Lehmann (2006) kaller *visuell dramaturgi*: ”Visual dramaturgy here does not mean an exclusively visually organized dramaturgy but rather one that is not subordinated to the text and can therefore freely develop its own logic” (s. 93). Begrepet viser til at det visuelle kan utvikle sin egen logikk uavhengig av teksten og handlingen som

presenteres, noe det tettpakkede scenebildet i *Styrtet engel* så ut til å ville oppnå. På et punkt holdt en skuespiller en monolog samtidig som noen danset og andre sang, mens ikke-skuespillere beveget seg i bakgrunnen. En annen gang ble det blåst opp en gigantisk gorillafigur uten at den hadde noen klar forankring i historien. Da Kjersti horn holdt en introduksjon til forestillingen 19. Desember 2013 rådet hun publikum til ikke å føle seg dumme fordi de ikke skjønnte noe, men heller bare være *tilstede*. Dette kan tyde på at forestillingen handlet like mye om det visuelle og fysiske som å formidle teksten.

Det blir dermed komplekst å analysere hvordan ikke-skuespillerne kunne gjøre forholdet mellom fiksjon og virkelighet utydelig og hvordan dette kunne spille inn på den helhetlige opplevelsen. Representasjonsmodusen ble nemlig ikke bare utfordret av ikke-skuespillernes delegerte tilstedeværelse, men gjennom det estetiske uttrykket i forestillingen og bruken av visuell dramaturgi. I motsetning til Fischer-Lichtes (2008b) eksempel med den senile skuespilleren i *Giulio Cesare* ble den fysiske kroppen satt inn i en utydelig fiksjon som bar preg av visuell dramaturgi. Dette ser vi for eksempel hvis vi går tilbake til gruvescenen i *Styrtet engel*. Her så jeg tidligere hvordan det kunne bli vanskelig å leve seg inn i fiksjonen fordi Tjørstads kropp skilte seg fra rollen han spilte. Det som imidlertid også er tydelig er at det er langt flere elementer enn Tjørstads tilstedeværelse som kan være med å forstyrre representasjonsmodusen. Eidsvoll er i utgangspunktet den som har en klart definert rolle som sirkusdirektør, men det hindrer ikke de andre skuespillerne i å komme med replikker. Både jeg-personen og konen kommenterer Pinon uten at man kan si hvilken rolle de egentlig spiller i scenen. Min opplevelse var at teksten kunne fungere mer som et element i scenen enn at den ble formidlet gjennom klare roller eller en klar forteller. Fiksjonen ble ytterligere svekket da dialogen var over og jeg-personen gikk direkte inn i situasjonen for å studere Tjørstad på nært hold. Skulle jeg-personen her forestille en tilskuer og Tjørstad forestille Pinon, eller gikk de to utover sine fiktive roller? Da han i tillegg inntok posisjonen som vist på bildet tidligere, tolket jeg dette som et utelukkende visuelt grep og ikke som en del av en fiktiv handling.

En konsekvens av disse utydelige rollefordelingene var at det kunne være vanskelig å forstå hvordan den dramatiske handlingen faktisk utspilte seg. Hvor mye jeg fikk med meg av narrativet var avhengig av hvor godt jeg kjente til historien fra før og hva slags forkunnskaper jeg hadde. Første gang jeg så gruvescenen oppfattet jeg for eksempel verken hvor spillet foregikk eller hvem de ulike karakterene var. Det var ingen introduksjon av karakterene eller forklaring på hvor vi var før scenen startet, og jeg som aldri hadde hørt om Pasqual Pinon

hadde ingen forutsetning for å oppfatte denne fiksjonen. Jeg fikk med meg at det ble funnet en slags anormal skapning, men antok simpelthen at Tjørstad var ment å forestille seg selv. Det var ikke før jeg så forestillingen for andre gang, etter å lest om at Pinon ble funnet i en gruve, at jeg innså at Tjørstad var ment å forestille noen andre enn seg selv. Først da kunne jeg se Tjørstad i et samspill med en fiksjon, og som en kontrast til den fiktive karakteren.

Dette kan belyses ytterligere ved å bruke Willmar Sauters (2000) begreper om ulike nivåer i teatret. For Sauter er det ikke selvsagt at tilskueren oppfatter det symbolske nivået. For at en handling på scenen skal kunne oppfattes som en del av en fiksjon må tilskueren bli gitt gjenkjennelige referanser (s. 60). Det er nødvendig at tilskueren gis koder han kan forstå. Når en spesifikk skuespiller snakker med en spesifikk stemme skal han for eksempel forestille en spesifikk rolle. I *Styrtet engel* ble disse kodene utfordret gjennom den visuelle dramaturgien. Teksten ble ofte ikke formidlet på en klar måte, men ble brukt som et element i scenen sammen med det visuelle uttrykket. Selv om *Styrtet engel* i utgangspunktet fulgte boken ganske tett, kunne det være vanskelig for tilskueren å gå inn i det symbolske nivået og representasjonsmodus.

Et annet aspekt ved dette er at det er mulig å se for seg at den delegerte tilstedeværelsen kan svekkes eller til og med annulleres. Som Philip Auslander (2008) sier ”For an audience to share space with performers does not in itself guarantee any sort of intimacy, connection, or communication between performers and spectators” (s. 66). Bare fordi ikke-skuespillerne er tilstede betyr ikke det nødvendigvis at man opplever en kontakt og en feedback-sløyfe med dem. Jeg som satt på en av de bakerste radene fikk for eksempel ikke med meg at Beier hadde misdannelser i ansiktet, eller at hun var blind. Andre gang jeg så forestillingen var jeg klar over det, men det gjorde ikke et inntrykk på meg. Jeg kunne så vidt skimte misdannelsen, men opplevde den ikke på nært hold. Dette kan sammenlignes med Auslanders beskrivelse av en konsert der sangeren kun er en liten prikk i det fjerne, og verdien av tilstedeværelsen ikke handler om en kommunikasjon med sangeren. I stedet kan man knytte det til en sosiokulturell verdi hvor det å ha vært tilstede er viktigere enn å ha opplevd situasjonen. (Auslander, 2008, s. 66). Det er dermed også mulig å argumentere for at den delegerte tilstedeværelsen i *Styrtet engel* hadde liten effekt, og spilte en liten rolle i helhetsopplevelsen.

Jeg kan vise dette gjennom min opplevelse av inngangen til Rodriguez på scenen. Her var det ingen tekst, og hans inngang representerte en overgang i scenebildet. Scenen kom etter en

rolig passasje der gutten sang *Sailing* og jeg-personen tok av seg jakken sin. På en måte er det mulig å lese Rodriguez' inngang som en invasjon av virkeligheten, der hans tilstedeværelse kom inn som et brudd på fiksjonen. Samtidig ble scenen overfylt av mange andre virkemidler. En tekno-lignende musikk begynte å spille, som Gutten i andre etasje begynte å danse iherdig til, og lyset ble mer fargerikt. Rodriguez hadde også på seg et tungt kostyme med fargerike klær, blond parykk med lyspinner på toppen og et lyssverd i hånden. I tillegg lyste rullestolen hans opp scenen. Dette gjorde Rodriguez' tilstedeværelse mindre viktig i min opplevelse av scenen, siden jeg ikke følte at han var tilstede. Fordi den visuelle dramaturgien tok så mye fokus kunne tilstedeværelsen av ikke-skuespillerne oppleves mindre viktig, og det kunne oppleves en minimal kontakt med menneskene på scenen. Ikke fordi man glemte at ikke-skuespillerne var der, eller fordi man ikke så dem, men fordi man ikke opplevde deres tilstedeværelse. Å dele rom med aktørene trenger altså ikke være en garanti for at man opplever en kontakt og en kommunikasjon med dem (Auslander, 2008, s. 66).



*Rodriguez med lyssverd, parykk og lystråder.*

*Bilde 6. Foto: Gisle Bjørnebye*

Denne tankerekken gir grunnlag til å trekke hele min beskrivelse av feedback-sløyfen og opplevelsen av rollebytte gjennom myndiggjøring og utnyttelse i tvil. Hvis den delegerte tilstedeværelsen ikke ble opplevd ville ikke-skuespillerne hatt liten påvirkning på opplevelsen. Skillet mellom sal og scene ville blitt værende på grunn av avstanden til aktørene. Dette kan også ha gjort det etiske aspektet med utnyttelse og myndiggjøring mindre tydelig ved at tilskuerrollen fikk mindre verdi i situasjonen. Å være en støtter av Rodriguez' tilstedeværelse kan være vanskelig hvis man ikke legger merke til den. Også forholdet mellom fiksjon og virkelighet vil kunne utarte seg forskjellig. Den delegerte tilstedeværelsen kan ikke bli "vanskelig å overse" hvis det er nettopp det man gjør. I tillegg hadde ikke-skuespillerne generelt mindre roller enn i scenene jeg har presentert i analysen. I store deler av forestillingen holdt de seg i bakgrunnen eller spiller små biroller sammen med skuespillerne.

Det som gjør dette aspektet vanskelig å diskutere er at jeg både kjenner meg igjen i avvisningen av feedback-sløyfen, samtidig som jeg ikke gjør det. At den kunne bli dempet på grunn av en visuell dramaturgi og et overveldende scenebilde var absolutt noe jeg opplevde. Samtidig ble ikke feedback-sløyfen fullstendig annullert. Selv om effekten kanskje ikke var like sterk, opplevde jeg i løpet av forestillingen både å være støtter og medskyldig i mitt forhold til ikke-skuespillerne. Men i hvor stor grad dette skjedde er vanskelig beskrive presist. Særlig siden betydningen av ikke-skuespillernes tilstedeværelse er vanskelig å beskrive med ord. Siden vi også har å gjøre med en utydelige fiksjon og en visuell dramaturgien, blir ikke-skuespillernes ulike funksjoner og betydninger vanskelig å skille fra hverandre. For meg var det mer snakk om at de ulike aspektene ble opplevd i ulik grad og på ulike tidspunkt.

## Oppsummering

Jeg har vist hvordan oppfattelsen av ikke-skuespillerne som delegert tilstedeværelse kunne gi tilskueren en opplevelse av et rollebytte, der det å oppfatte aktørene på scenen som seg selv kunne gi tilskueren opplevelsen av å være tilstede i en situasjon. Mer konkret knyttet jeg dette til at tilskueren enten kunne oppleve å være en støtter eller en medskyldig i situasjonen. Opplevelsen av ikke-skuespillerne kunne også gjøre skillet mellom fiksjon i virkelighet utydelig. I gruvescenen sto for eksempel Tjørstads fysiske kropp i motsetning til rollen han



spilte. Gjennomgående skulle ikke-skuespillerne både representere seg selv og en rolle. Dermed ble det skapt et potensiale for en form for stabil multipersepsjon.

Samtidig så jeg hvordan man kan stille spørsmål ved om disse aspektene var særlig relevante i forestillingen. Ikke-skuespillerne havnet ofte i bakgrunnen av de profesjonelle skuespillerne, og det var mulig å se hvordan den visuelle dramaturgien og de kraftige visuelle virkemidlene kunne dempe eller til og med overdøve den delegerte tilstedeværelsen slik at tilskueren ikke opplevde den i særlig grad. Jeg så hvordan dette kunne føre til at opplevelsen av støtte og medskyld kunne få mindre betydning, og hvordan feedback-sløyfen knyttet til ikke-skuespillerne kunne få mindre betydning. Det er også vanskelig å se hvordan ikke-skuespillerne kunne påvirke forholdet mellom fiksjon og virkelighet i betydelig grad siden fiksjonen allerede er utydelig på grunn av en visuell dramaturgi. I *Styrtet engel* kunne ikke-skuespillernes tilstedeværelse bli ett av mange elementer som brøt ned narrativet, og dermed et mindre viktig element i uttrykket.

Spørsmålet om hvordan ikke-skuespillernes tilstedeværelse påvirket helhetsopplevelsen blir dermed et komplekst spørsmål. Hvor stor rolle feedback-sløyfen og den delegerte tilstedeværelsen spilte i opplevelsen, kan være avhengig av hvor godt man kjente til historien fra før, hvor man satt i teatret, hvordan man vurderte situasjonen etisk og hvor sterk kontakt man opplevde med aktørene. Ikke minst spiller personlig smak og hvordan man leser en teaterforestilling en rolle. Det virket ikke som et mål med forestillingen å kontrastere ikke-skuespillerne og den delegerte tilstedeværelsen med resten av uttrykket. Mer mening gir det å se på den delegerte tilstedeværelsen som et av mange grep i et overordnet mål om å skape en forestilling der teksten viker for en mer visuell og poetisk estetikk. Slik kan ikke-skuespillerne tolkes mer som et av flere postdramatiske grep i en forestilling som appellerer til tilskuerens tilstedeværelsesmodus. Utydeliggjøring av fiksjonen var ikke bare forbeholdt ikke-skuespillerne. Også skuespillerne, med uklare roller, kunne sies å ha en uklar funksjon. Det samme gjelder lyden og lyset, som både bygget opp dramatiske situasjoner og skapte en stemning og bidro til den visuelle dramaturgien. Det er ikke tilfeldig at regissør Kjersti Horn rådet tilskuerne til å være tilstede, og å ikke irritere seg over at man ikke ”skjønner” forestillingen. Ikke-skuespillerne kan dermed sies å både ha en viktig og en uviktig funksjon ved at de både er en del av uttrykket og en del av mengden.

# Analyse av *Tell Me Love Is Real*

Zachary Oberzan er en amerikansk artist som både har jobbet i performance-gruppen Nature Theater of Oklahoma og som soloartist. Da han besøkte Oslo i november 2013 holdt han flere arrangementer på Black Box Teater: I løpet av en uke spilte han forestillingen *Tell Me Love Is Real* to ganger i tillegg til at han spilte en konsert og viste filmene *Flooding with Love for The Kid* og *Your Brother, Remember?* Siden jeg ikke var tilstede på filmvisningene eller konserten kommer jeg utelukkende til å analysere *Tell Me Love Is Real*, som jeg så den 14. november, sammen med videoopptaket hentet fra internett.

*Tell Me Love Is Real* er basert på Zachary Oberzans eget liv og egne refleksjoner, og Oberzan var selv den eneste aktøren på scenen. Formen på forestillingen kan beskrives som leken i den forstand at Oberzan stadig skiftet mellom ulike sceneformater. Han vekslet mellom å fortelle historier, snakke rundt et emne, synge, spille av film i tillegg til at han interagererte med noen av videoene som ble vist. Media var et dominerende element, siden så godt som hver eneste scene inneholdt video- eller lydopptak på en eller annen måte. Utgangspunktet for denne analysen blir likevel å se hvordan den personlige formen og det at Oberzan brukte sitt eget liv, påvirket forholdet mellom sal og scene. For å gjøre dette kommer jeg i denne analysen til å knytte *Tell Me Love Is Real* til begrepet selvbiografisk forestilling (autobiographical performance), som innebærer at private historier blir vist fram i offentligheten (Govan, Nicholson og Normington, 2007, s. 59). Jeg vil undersøke hvordan denne selvbiografiske formen påvirker tilskuerrollen, og gjøre rede for hvilke måter dette kan knyttes til opplevelsen av Oberzan som autentisk, samt gjøre rede for hva jeg legger i begrepet autentisk.

La oss starte med første del av problemstillingen: På hvilke måter kan tilskueren oppleve en feedback-sløyfe der skillet mellom sal og scene blir utydelig? Hvis jeg fortsetter å definere forestillingen som selvbiografisk kan et svar ligge i det autentiske i forestillingen. Govan, Nicholson og Normington (2007) mener tilskueren i en selvbiografisk forestilling kan oppfatte seg selv som vitne, heller enn passiv observatør:

*Rather than being passive spectators, audiences for auto-biographical performance are drawn into a relationship with the performer due to the authentic nature of the material and the fact that the story is being told*

*directly to them. Autobiographical performance acknowledges observers and places an emphasis on sharing intimacies with witnesses. (s. 61)*

Når tilskueren oppfatter at aktøren formidler noe autentisk kan dette altså gi tilskueren en følelse av at historien blir fortalt direkte til han.

I *Tell Me Love Is Real* er det selvbiografiske elementet tydelig tilstede: Oberzan skulle forestille seg selv under store deler av forestillingen, og vi fikk innsyn i svært mange personlige detaljer rundt livet hans. Han fortalte blant annet om et selvmordsforsøk, forholdet til faren sin og sitt syn på livet. Gjennomgående i forestillingen brukte Oberzan også flere virkemidler for å inkludere og aktivere publikum. Disse kan leses som et forsøk på å forsterke nettopp denne kontakten mellom han selv og tilskuerne. For eksempel henvendte han seg ofte direkte til publikum, med en rolle som lignet mer en forteller enn en skuespiller. Han forklarte på et punkt at grunnen til at han var der var at han hadde tapt et veddemål med teatersjefen på Black Box Teater. Halvveis ut i forestillingen hadde han også en karaokeseanse med publikum, der sal og scene sang hver sin stemme i en fransk kjærlighetsduett. Humor var et gjennomgående virkemiddel i forestillingen. Oberzan hadde generelt en ironisk distanse til stoffet som ble formidlet. Da han fortalte om selvmordsforsøket sitt vitset han med hvor patetisk det var å forsøke å ta livet sitt som 37-åring. Alle disse virkemidlene kunne sees på som aktive forsøk på å forsterke, om ikke den selvbiografiske effekten, så i alle fall den kontakten som er med på å gi tilskuerne en følelse av at historien blir fortalt direkte til dem (Govan, Nicholson og Normington, 2007, s. 66).

Dermed kan man snakke om en feedback-sløyfe (Fischer-Lichte, 2008a) på to ulike nivåer. For det første kan det å oppfatte seg selv som vitne skape et maktskifte der det ligger et potensial for å oppleve et rollebytte. Et vitne skiller seg fra en observatør ved at han har en rolle i situasjonen: Det at Oberzan forteller om livet sitt, er en situasjon som tilskueren er en del av, og tilskueren spiller dermed en rolle i det estetiske uttrykket. Da Oberzan sang karaoke med salen, presiserte han ettertrykkelig at vi måtte delta. Hvis vi ikke sang med kom sangen heller ikke til å ha noen effekt, og han kom til å bli stående alene på scenen. Publikum deltok ikke på samme måte ellers i forestillingen, men dette sier likevel noe om hvor sterkt fokus Oberzan hadde på publikums tilstedeværelse. For det andre kan man snakke om feedback-sløyfen i form av at det skapes et *felleskap*, noe som kanskje er mer relevant i denne sammenhengen. Som Govan, Nicholson og Normington (2007) sier, kan det autentiske i

forestillingen sette tilskueren i en sterk kontakt med aktøren (s. 61). Ved å se Oberzan fortelle egne historier på en autentisk måte kan man få sympati for og en sterk tilknytning til personen som står på scenen. Dette kan sammenlignes med et vennskap, der man får kontakt med en person fordi man føler man kjenner han.

Man kan imidlertid spørre seg hvor autentisk Oberzan framsto på scenen. Hvis opplevelsen av fellesskap og rollebytte er avhengig av en autenticitet blir dette et viktig spørsmål med tanke på å forstå hvordan feedback-sløyfen kan ha blitt utspilt. Dette blir et komplekst spørsmål, både fordi det kan variere fra tilskuer til tilskuer, og fordi man samtidig må gjøre rede for hva man legger i begrepet autentisk. For å diskutere disse spørsmålene videre vil jeg derfor innledningsvis analysere min egen opplevelse av en konkret scene, og hvordan min oppfatning av autenticitet spilte inn på helhetsopplevelsen. Jeg vil se på hvilke virkemidler Oberzan brukte for å bygge opp en troverdighet, men også hvordan han sådde tvil om dette og hintet om at mye kunne være fiksjon. Til slutt kommer jeg til å spekulere i hvor autentisk andre tilskuere kan ha oppfattet Oberzan, og hvordan dette i så fall kan ha påvirket feedback-sløyfen og helhetsopplevelsen.

Sekvensen jeg vil ta for meg, er avslutningen på forestillingen. Etter en rekke videosekvenser og en sang ble det vist et lengre og svært personlig intervju med Oberzan på skjermen. På videoen fortalte han om hvordan t-skjorten til en venn oppsummerer hans tilværelse: "Too old to die young". Å ta livet av seg som 37-åring har ikke den samme romantiske effekten som hos en 27-åring, sa han i videoen. Han leste også opp et nyskrevet dikt, som vi tidligere i forestillingen hadde hørt Oberzan framføre som Whitney Houston. Deretter klippet videoen til et opptak med svært dårlig lyd der Oberzan fortalte at han var lagt inn på psykiatrisk avdeling: "As I speak now i'm in the psych ward in Calgary". Han forklarte hvordan han halvveis forsøkte å ta livet sitt med en hel flaske Xanax, og hvordan han fortsatte å rote det til for seg selv, eller "fucking myself over", som han kalte det. På slutten av videoen sa kvinnen som intervjuet han: "Ok Zack, you need to answer my question." Han spurte hva spørsmålet var, hvorpå hun svarte: "About what you made up." Bildet forsvant og teksten av den siste replikken ble hengende. Etter videoene kom den virkelige Oberzan opp på scenen og takket for seg. Han takket Black Box Teater og publikum for at de kom. Så ønsket han alle på en rolig og inderlig måte et godt liv. "But above all I wish you this: I wish you love", sa han med en nesten gråtkvalt stemme. Så spilte han åpningen på *I Will Always Love You* av Whitney Houston. Som i de andre musikkinnslagene sang han oppå et opptak av seg selv så det ble

dobbeltvokal. Da refrenget kom dukket det opp en video av Oberzan som Whitney Houston, som også hadde en gitar og sang med på refrenget. Dobbeltvokalen kunne dermed oppleves som en duett mellom en live Oberzan og et opptak av Oberzan utkledd som Whitney Houston. Da sangen var ferdig ønsket både live- og videoversjonen av Oberzan publikum et godt liv fylt med kjærlighet nok en gang.

Denne delen deler jeg inn i tre sekvenser. Den første innebærer visningen av intervjuet med Oberzan på video, den andre at han takket for seg og ønsket publikum et godt liv, og den tredje at han sang duett med seg selv på skjermen.

På mange måter var det den første sekvensen som i høyest grad bygget opp det autentiske. I alle fall ut ifra min opplevelse. Den dårlige kvaliteten på klippet ga meg inntrykk av at dette ikke var en nøye planlagt eller iscenesatt situasjon, men noe som skjedde spontant i øyeblikket. Tankerekken om hvordan han rotet det til for seg selv ga inntrykk av å være hans faktiske syn på livet sitt. I et øyeblikk skjulte ikke Oberzan seg bak en maske, men viste hvem han virkelig var for publikum. I tillegg fikk vi se en ikke-framførende Oberzan, siden dette var et opptak av en bekjent som intervjuet han. At jeg oppfattet denne sekvensen som autentisk innebærer altså for det første at jeg godtok media som dokumentasjon av en spontan situasjon. Replikkene var ikke innøvd eller konstruert for en scene, men et forsøk på å forstå seg selv og sette ord på sitt syn på livet. For det andre godtok jeg utsagnene på videoen som ærlige; at Oberzan mente det han sa i videoen. Denne opplevelsen av autenticitet gjorde at jeg følte en sterk kontakt med Oberzan, og at jeg var en del av et fellesskap med han. Jeg satt ikke som passiv observatør til en historie som hadde skjedd, jeg var vitne til at aktøren delte sine innerste tanker med meg.

En faktor som var med på å forsterke denne opplevelsen av autenticitet, var hvordan den hyppige vekslingen mellom live og mediert tilstedeværelse gjorde at de to kunne gli inn i hverandre. I første utkast til denne analysen beskrev jeg hvordan Oberzan hadde stått og fortalt publikum om selvmordsforsøket sitt. Da jeg så forestillingen på nytt så jeg plutselig at dette ikke var tilfellet, men at det hadde blitt vist på video som deler av et intervjuopptak. Det jeg husket som en aktiv feedback-sløyfe der Oberzan i egen person fortalte meg hvordan han rotet til livet sitt, og der jeg følte meg forbundet med personen på scenen, viste seg ganske enkelt å være et opptak. Den personen jeg hadde fått så tett kontakt med hadde verken vært tilstede eller snakket til meg. Den stadige vekslingen mellom opptak og tilstedeværelse hadde

gjort at grensen mellom Oberzan som dokumentasjon og som tilstedeværelse ble utydelige, i alle fall i hukommelsen min. Dette sier mye om hvor sterk kontakt jeg fikk med denne videoen og bygger opp under Auslanders (2008) teori om at en tett kontakt med et fenomen ikke nødvendigvis er avhengig av en fysisk tilstedeværelse (s. 66).

I andre sekvens var også uttrykket med på å bygge opp det autentiske. Oberzan ønsket publikum et godt liv fylt av kjærlighet, i et øyeblikk som ble spilt på en inderlig måte. Det ble det verken brukt lyd- eller bildeopptak og replikkene ble framført med en gråtkvalt stemme. Min opplevelse var at han sto der som seg selv med et ærlig budskap til publikum. En stor forskjell fra videoklippet var at dette var en tydelig innøvd handling. Oberzans budskap til publikum var en del av en fastsatt dramaturgi og ble ganske tydelig framført. Han fomlet ikke etter ordene og tok markante pauser. Hvordan kan i så fall dette oppleves autentisk? Dette var ikke en spontan situasjon, men allikevel opplevde jeg en feedback-sløyfe med den virkelige Oberzan.

Selv om denne sekvensen var innøvd og inneholdt replikker skilte den seg fra en scene i et dramatisk spill, og Oberzan ble ikke nødvendigvis oppfattet som en skuespiller i rolle. For å belyse dette kan jeg bruke noen av Willmar Sauters (2000) begreper: Man kan si at selv om tilskueren oppfattet Oberzans hilsen til publikum som en kodet handling, der oppførselen hans var tilpasset formidlingspråket til teatret, oppfattet man ikke nødvendigvis hilsenen som en kroppsliggjort handling hvor Oberzan skulle forestille en annen person. Govan, Nicholson og Normington (2007) sier aktørene i selvbiografiske verk ofte presenterer en forsterket (heightened) versjon av seg selv (s. 66). Man oppfattet dermed ikke nødvendigvis Oberzan som at han gikk inn i en annen rolle, men at han gikk inn i rolle som seg selv. Da jeg oppfattet Oberzan som autentisk var det altså ikke fordi situasjonen var spontan, men fordi han mente replikkene som ble framført. Han ønsket meg virkelig et godt liv fylt med kjærlighet. Som i første sekvens opplevde jeg dermed en feedback-sløyfe der skillet mellom sal og scene ble utydelig.

Opplevelsen av det autentiske blir imidlertid mer komplekst når vi ser hvordan Oberzan utfordrer den fra flere hold. Videointervjuet var kanskje med på å bygge en troverdighet rundt Oberzans person, men avsluttet også med at han ble konfrontert med hva han hadde funnet på. Kvinnens spørsmål ble hengende i rommet og hintet om at noe, mye eller alt vi hadde blitt vist var fiksjon, ikke fakta. Inderligheten i andre sekvens fikk potensielt en ambivalent tone

fordi den fulgte samtidig rett etter kvinnens konfrontasjon. Dessuten skjedde det en glidende overgang til et uttrykk som blandet det autentiske med fiksjon. I tredje sekvens brukte Oberzan media ikke som dokumentasjon, men som et fiksjonslag han kunne interagere med, og den inderlige og tilsynelatende ærlige hilsenen til publikum ble plutselig gjentatt av den avdøde Whitney Houston. Dermed kommer vi inn på et nytt aspekt ved selvbiografiske forestillinger, nemlig at de ofte problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet. ”In autobiographical performance there is always a play with what is truthful and what is make-believe” (Govan, Nicholson og Normington, 2007, s. 71). Dette bringer oss inn i andre del av problemstillingen: På hvilke måter kan feedback-sløyfen i *Tell Me Love Is Real* gjøre skillet mellom fiksjon og virkelighet utydelig?

Min opplevelse av duetten i tredje sekvens var en sterk forvirring. For meg hadde både første og andre sekvens framstått som en autentisk formidling, og jeg opplevde at Oberzan virkelig mente det da han ønsket meg et liv i kjærlighet. Denne inderligheten ble imidlertid gjort narr av i tredje sekvens, der kjærlighetsbudskapet ble framført gjennom den svulstige sangen *I Will Always Love You* og gjennom Oberzans tvetydige tolkning av Whitney Houston, som verken imiterte hennes væremåte eller sangstil. Den ironiske distansen han hadde til materialet gjorde at jeg opplevde at Oberzan både omfavnet og gjorde narr av budskapet på samme tid. Jeg visste rett og slett ikke om jeg skulle la meg berøre eller avvise det som useriøst.

Her blir det aktuelt å snakke om Erika Fischer-Lichtes (2008b) begrep *stabil multipersepsjon* (s. 88) der tilskueren er usikker på om han skal oppfatte det som skjer foran seg som virkelighet eller fiksjon, og ender opp i en *liminal tilstand* (s. 94). Oberzan bygger opp fakta og fiksjon samtidig, og det er et potensial til å bli forvirret rundt hva som er hva. Dette introduserer et nytt element med tanke på/relatert til feedback-sløyfen. Fischer-Lichte beskriver hvordan denne effekten ikke bare forstyrrer representasjonsmodus, men også skaper en usikkerhet rundt selvet. Opplevelsen av hva som er virkelig og hva som er fiksjon kolliderer sammen, og skaper en egen estetisk opplevelse der irritasjon og forvirring er en del av uttrykket (s. 95). Jeg satt for eksempel hele tiden og spurte meg selv hvordan det var meningen at jeg skulle oppleve det jeg så. Skulle jeg la meg røre eller le det bort? Var Oberzan ærlig eller lurte han meg? Det blir dermed aktuelt å snakke om en feedback-sløyfe fordi jeg ikke satt utenfor situasjonen med en estetisk avstand. En vurdering av uttrykket handlet ikke bare om å vurdere det som skjedde på scenen, men hvilken rolle jeg selv spilte i den.

Denne effekten setter også autentisiteten i de første to sekvensene i nytt lys. Min opplevelse av videointervjuet og hilsenen til publikum var at disse var autentiske. Gjennom dokumentasjon og inderlighet skapte han en sterk følelse av fellesskap og tilknytning. Men hvis dette bygget opp til en scene der denne autentisiteten ble utfordret, kan man argumentere for at dette bare var et spill. At det hele var en iscenesettelse av en feedback-sløyfe for å kunne forvirre publikum rundt fiksjon og fakta. Kan dette ha vært målet med problematiseringen? En annen måte å se det på er at problematiseringen var et grep for å være tilskueren føre var. At Oberzan bakte inn en problematisering i forestillingen fordi han ville vise at man aldri vil kunne klare å formidle den fulle og hele sannheten. Eller kan målet være en forvirring i selve budskapet? At forestillingen på overflaten handlet om at kjærlighet er svaret på alt, men at vi som tilskuere samtidig skulle ane at dette budskapet ikke er uproblematisk, og til en viss grad også latterlig? Dette er vanskelig å spekulere i, siden det går på kunstnerens intensjoner heller enn tilskuerens opplevelse. Den problematiseringen vi ser i *Tell Me Love Is Real* kan tolkes på ulike måter. Det er likevel tydelig at Oberzan ønsket å problematisere den tette kontakten han kunne skape mellom sal og scene.

Ut ifra min opplevelse kunne altså skillet mellom fiksjon og virkelighet i *Tell Me Love Is Real* bli utydelig ved at Oberzan problematiserte den kontakten han hadde fått med publikum. Etter å ha bygget opp en troverdighet og autentisitet i materialet, latterliggjorde han dette ved å blande det med en svulstig fiksjon. Det var dermed mulig å oppleve en form for stabil multipersepsjon der man var usikker på om uttrykket var ærlig eller ironisk. Dette samstemmer med teorien til Govan, Nicholson og Normington (2007) om selvbiografisk forestilling:

*It appears that the audience for autobiographical performance is looking to make an authentic connection with the material it is presented with. This is problematised by the fact that such performances are often a mixture of truth and lies and personal material is usually indistinguishable from the fiction (s. 71).*

Samtidig kan man lese dette sitatet på en annen måte. Snur man litt rundt på sitatet kan det også tolkes som at problematisering av løgn og fakta bygger på forutsetningen om at publikum ”is looking to make an authentic connection”. Den forvirringen og ambivalensen jeg opplevde var samtidig avhengig av at jeg ønsket at Oberzan var autentisk. Men hva hvis



tilskueren ikke ønsket dette? Hvilke andre måter er det mulig å oppfatte Oberzan som autentisk på?

For å utforske dette vil jeg igjen se på de tre sekvensene forestillingen avsluttet med. Hvordan kunne det for eksempel oppleves hvis tilskueren oppfattet videointervjuet med Oberzan som iscenesatt? Det kan være flere grunner til at tilskueren oppfattet intervjuet som iscenesatt: Man oppfattet framførelsen som overspilt, lite troverdig, eller tydelig innøvd. En annen grunn kan ha vært at den ikke opplevdes som representativ for Oberzan som person, eller at den unnlot å vise det som egentlig burde vises. Klippet presenterte en *redigert virkelighet* (Govan, Nicholson og Normington, 2007, s. 65), som ikke representerte den virkelige personen. Oberzan kom for eksempel med mange vitser underveis i opptaket, som kan tolkes som at han unnlot å snakke om noe mer personlig. I så fall fungerte ikke media lenger som dokumentasjon, men som en framstilling av en kunstig virkelighet. La oss se for oss at dette provoserte tilskueren i så høy grad at han ikke bare opplevde å bli lurt, men at tilskueren ikke lenger ønsket at materialet skulle være autentisk. Man oppfattet alt som løgn. I så fall kunne den problematiseringen som kom på slutten av klippet ha blitt mindre relevant fordi den ikke lenger satte noe troverdig i tvil. Man kan også se for seg en dominoeffekt der ambivalensen i andre og tredje sekvens oppleves i mindre grad. Grensen mellom fiksjon og virkelighet blir ikke utydelig fordi det som skal forestille virkelighet oppfattes som kunstig.

I andre sekvens utøver Oberzan helt tydelig innøvde handlinger, så her kan opplevelsen av iscenesettelse bli enda tydeligere. Selv om jeg oppfattet det som om Oberzan gikk i rolle som seg selv, er det en fin grense mellom å forsterke seg selv og å gjøre seg til. I selvbiografisk teater kan det være vanskelig å avgjøre om aktørene er i rolle eller seg selv: "Their identity as 'real people' and as performers is blurred as they do not have a mask of character, yet they are also clearly behaving in a heightened and self-conscious manner" (Govan, Nicholson og Normington, 2007, s. 66). Siden ønsket til publikum var innøvd, er det lett å se for seg at denne delen av forestillingen kunne oppfattes som kunstig, og at Oberzan ikke mente det han sa. Hvor autentisk tilskueren opplevde ønsket om et liv i kjærlighet og dermed hvor sterkt han opplevde feedback-sløyfen, kan ha vært svært individuelt.

Det er også flere måter å oppfatte Oberzan som uautentisk, hvis vi utvider definisjonen av autenticitet. Hva hvis tilskueren for eksempel oppfatter innholdet i forestillingen som uviktig? Her kan man også se for seg den samme dominoeffekten, der det ikke oppstår en autentisk

kontakt eller problematisering fordi tilskueren ikke ser noe poeng i å engasjere seg i materialet. I stedet lurer han på hvorfor han skal bry seg om at Zachary Oberzan sliter med livet sitt. Sist men ikke minst er det en mulighet for at tilskueren rett og slett ikke får sympati for Oberzan som person. For eksempel hvis man opplever han som egoistisk eller oppmerksomhetssyk. Siden Oberzan bruker seg selv i så høy grad, vil dette få mye å si for publikumsopplevelsen. Det er vanskelig å føle en nær kontakt med en person man ikke har sympati for.

Hvordan kan det å oppfatte Oberzan som uautentisk i så fall påvirke feedback-sløyfen og helhetsopplevelsen av forestillingen? Tidligere har jeg knyttet opplevelsen av rollebytte og fellesskap til oppfattelsen av materialet som autentisk. Kan man dermed se for seg at opplevelsen av noe uautentisk kan ha en motsatt effekt der det i stedet for en tett kontakt oppstår avstand til scenen? Hva hvis man for eksempel syntes vitsen ”too old to die young” ikke var morsom, men en overfladisk klisjé? Humoren ville da ikke blitt en inngang til en dypere selvinnsikt hos Oberzan som bygget opp sympati, men noe som provoserte og skapte avstand. Tar man denne tankerekken videre kan man se for seg hvordan flere av Oberzans virkemidler for å inkludere tilskueren kan få en motsatt effekt. De stadige henvendelsene til publikum, de personlige historiene, dokumentasjonen og ikke minst karaoken kan være med å forsterke et allerede fremmedgjort eller likegyldig forhold til scenen. Slik kan den feedback-sløyfen jeg knyttet til min opplevelse annulleres. Man er ikke vitne til en autentisk gjenfortelling, men blir sittende passivt utenfor en konstruert eller uinteressant virkelighet. Slik er det også mulig å snakke om en stor fallhøyde i forestillingen. En suksess kan innebære en inkludering og problematisering av tilskuerrollen, en fiasko, derimot, innebærer en fremmedgjøring av tilskueren og en forsterkning av skillet mellom sal og scene. Hvordan tilskueren opplevde *Tell Me Love Is Real* kan dermed være sterkt avhengig av hvor autentisk man oppfattet innholdet og måten det ble formidlet på.

Hva som oppleves som autentisk eller ikke er et komplekst spørsmål. I tredje sekvens hvor Oberzan sang en duett med seg selv satt jeg fullstendig forvirret. Jeg klarte ikke å bestemme om *I Will Always Love You* var ment ironisk eller oppriktig, og satt dermed med en sterk tvil om den var ”autentisk”. Likevel satt jeg igjen med en god opplevelse av denne scenen. Tvilen ble for meg et spenningsmoment og var faktisk med på å forsterke den kontakten jeg følte med Oberzan. Denne tvilen har mange likheter med den tvilen som kan forstyrre eller ødelegge dette forholdet, men er samtidig ikke identisk.

En forskjell kan ligge i at det er forskjell på å oppfatte noe som uautentisk eller som løgn og det å oppfatte noe som fiksjon. Begge innebærer til en viss grad at aktøren lurer eller manipulerer tilskueren. Men mens en løgn kan sies å gjøres uten lytterens samtykke er det å oppfatte noe som fiksjon noe en tilskuer gjør i samarbeid med aktøren. Som Willmar Sauter (2000) sier: ”The fictional character is created by the performer and the spectator together” (s. 9). Tilskueren blir ikke lurt til å tro at skuespilleren skal forestille en annen, han godtar det teatrale ved situasjonen, som aktøren har invitert han til å gjøre (Sauter, 2008, s. 61). Når Oberzan sår tvil om hva som er virkelig, gjennom for eksempel å spørre hva som er funnet på og ved å blande virkeligheten med videoopptak, gjøres dette til en viss grad i samarbeid med tilskueren. Teatret vil tross alt alltid innehold en spenning mellom det virkelige og det fiktive (Fischer-Lichte, 2008b, s. 84), og *Tell Me Love Is Real* ble spilt på Black Box Teater. Man kan dermed argumentere for at den tvilen og forvirringen jeg satt med ikke bare handlet om at jeg opplevde materialet som uautentisk. Forvirringen og problematiseringen fungerte som noe positivt fordi jeg godtok løgnen som fiksjon. Hvor autentisk tilskueren opplevde Oberzan blir i så fall ikke bare et spørsmål om hvor virkelig eller sant han oppfattet materialet, men på hvilken måte materialet ble oppfattet som sant eller usant.

## Oppsummering

Ved å knytte *Tell Me Love Is Real* til begrepet selvbiografisk forestilling og ved å ta utgangspunkt i min egen opplevelse, har jeg sett hvordan tilskueren kunne oppleve en feedback-sløyfe i forestillingen ved å oppleve Oberzans framstilling av seg selv som autentisk. Ved å bruke media som dokumentasjon, med et inderlig uttrykk og ved å inkludere tilskueren med flere virkemidler, bygget Oberzan opp en kontakt med meg som tilskuer. Dette kunne gjøre skillet mellom sal og scene utydelig både i opplevelsen av et rollebytte fra tilskuer til vitne, og i opplevelsen av et fellesskap fordi jeg ble kjent med aktøren på scenen. Samtidig ble denne autentisiteten utfordret, noe som kunne gjøre skillet mellom fiksjon og virkelighet utydelig. Oberzan bygget opp det autentiske i uttrykket, men latterliggjorde det på samme tid. Dette gjorde han blant annet ved å sette spørsmål ved om det han hadde sagt var sant, og ved å blande et inderlig budskap med en svulstig og halvabsurd fiksjon. Dette ble gjort i så høy grad at det ble aktuelt å snakke om en stabil multipersepsjon der tilskueren kunne bli usikker på hvordan uttrykket skulle oppfattes og dermed sin egen rolle i forhold til det.

Denne opplevelsen bygger på en bestemt oppfatning av autentisitet. Spekulerer vi i andre tilskuers opplevelser kan man se hvordan andre oppfatninger av autentisitet kan gi helt andre opplevelser av forestillingen. Hvis en tilskuer for eksempel ikke godtok intervjuet med Oberzan som dokumentasjon, ikke fikk noen interesse for historien, eller rett og slett ikke hadde noen sympati for Oberzan, kan man se for seg en situasjon der feedback-sløyfen til en viss grad annulleres, og hvor skillet mellom sal og scene ikke blir utydelig, men at det tvert imot skapes en større avstand mellom aktør og tilskuer. I tillegg kan det ha mye å si hvilken måte man oppfattet Oberzan som uautentisk på. Mens det å oppfatte noe som fiksjon kan være et spenningsmoment, kan det å oppfatte noe som løgn skape en skepsis til Oberzan og en avvisning, ikke bare av det estetiske uttrykket, men av situasjonen som helhet.

Man kan spekulere i hva Oberzan ønsker å oppnå når han bygger opp om en tett kontakt med publikum for så å problematisere den og latterliggjøre den. Kanskje ville han problematisere forholdet mellom fiksjon og virkelighet, komme publikums skepsis i forkjøpet, eller skape et ambivalent budskap om kjærlighet. Uansett er uttrykket bygget på en fin balanse mellom å knytte et tett bånd med Oberzan og å oppleve han som manipulator og skuespiller. Dette kan åpne for en spennende problematisering av publikumsrollen, men skaper også en uforutsigbarhet og en fallhøyde med tanke på publikums opplevelse.

# Samlet analyse

I denne samlede analysen kommer jeg til å gå gjennom de tre delene av problemstillingen:

1. På hvilke måter kan tilskueren oppleve en feedback-sløyfe der skillet mellom sal og scene blir utydelig?
2. På hvilke måter kan dette gjøre at skillet mellom fiksjon og virkelighet blir utydelig?
3. Hvordan spiller dette inn på den helhetlige opplevelsen?

Jeg vil fokusere på om det er mulig å finne noen overordnede svar på spørsmålene, ut ifra analysene jeg har gjort.

## 1. Feedback-sløyfen

Den første delen av problemstillingen tar for seg feedback-sløyfen, og hvordan opplevelsen av denne kan gjøre skillet mellom sal og scene utydelig. I *OMsorg* knyttet jeg dette til det åpne simultane spillet, i *Styrtet engel* til bruken av ikke-skuespillerne, og i *Tell Me Love Is Real* til oppfatningen av Oberzans framstilling av seg selv som autentisk. Hva sier disse ulike strategiene og måten å oppfatte dem på om hvordan feedback-sløyfen kan utarte seg, og hvordan den fungerer?

Fischer-Lichte (2008a) introduserer tre aspekter ved feedback-sløyfen: At det skjer et rollebytte, at det skapes et fellesskap og at det oppstår fysisk berøring. En observasjon jeg gjorde tidlig var at det siste punktet om fysisk berøring så ut til å ha mindre betydning i opplevelsen av forestillingene. Kun i *OMsorg* kom aktørene så nær publikum at det var mulig å komme borti dem. Her spilte skuespillerne siste del av forestillingen rundt og iblant publikum. *OMsorg* representerte altså et unntak, men det meste av tiden holdt aktørene og tilskuerne seg fysisk fraskilt fra hverandre. Mer overordnet kan vi knytte dette til en observasjon om at publikum i liten grad fikk påvirke utfallet i forestillingene. Altså at det fysiske rommet og de fysiske handlingene i liten grad ble påvirket av publikums innspill.

Både *OMsorg*, *Styrtet engel* og *Tell Me Love Is Real* utspilte seg i ganske tradisjonelle teaterrom, der skillet mellom sal og scene rent fysisk ble opprettholdt. Forestillingene var uten tvil nøye planlagte, og utspilte seg på en måte som til en viss grad var forutbestemt. I *Tell Me Love Is Real* kunne publikum bidra i en karaokesekvens og i *OMsorg* kunne publikum komme med innlegg i en diskusjon, men dette hadde ellers liten innvirkning på forestillingen.

Det som har bidratt til å bevege grensene mellom scene og sal har i større grad skjedd gjennom tilskuerens måte å oppfatte det som utspilte seg på scenen. Som da jeg i første del av *OMsorg* opplevde å bli myndiggjort og aktivert ved at spillet var åpent og simultant. Jeg fikk ikke påvirke spillet, men var til en viss grad fri til å oppfatte det som jeg ville. I *Tell Me Love Is Real* kunne opplevelsen av Oberzan som autentisk gjøre at det ble skapt en kontakt mellom tilskueren og aktøren (Govan, Nicholson, og Normington, 2007, s. 61). I *Styrtet engel* kunne tilskueren oppleve å få en rolle i teatersituasjonen som kunne innebære en etisk vurdering og en selvrefleksjon, fordi tilstedeværelsen av ikke-skuespillerne kunne gjøre noe med tilskuerens situasjonsforståelse. Det bygger ikke på at tilskueren må aktiveres, men heller anerkjennes som en aktiv part i teaterspillet. Dette kjenner vi igjen fra Rancières (2009) syn på tilskuerrollen. Han sier at å oppfatte noe ikke er en passiv handling: En tilskuer observerer, sammenligner, tolker, velger og sammenligner (13). Slik handlet forestillingene jeg har analysert ikke nødvendigvis om la tilskueren direkte interagere med aktørene, men å anerkjenne at tilskueren har en makt i situasjonen og at oppfattelsen spiller en viktig rolle i uttrykket.

Denne anerkjennelsen stiller oss overfor et definisjonsproblem. Hvis tilskuerrollen allerede oppfattes som aktiv, hvordan skiller da de forestillingen jeg har analysert seg fra en hvilken som helst annen teaterforestilling? Hvis teater består av, som Fischer-Lichte (2008a) forstår det, et møte mellom aktør og tilskuer vil det alltid være en viss kommunikasjon mellom sal og scene og en feedback-sløyfe i spill. Også Sauter (2000) har dette teatersynet og fremhever hvordan forestillingen skapes av tilskueren og aktøren sammen: "The meaning of a performance is created by the performers and the spectators together, in a joint act of understanding" (s. 2). Så hva er forskjellen?

I det tradisjonelle dramatiske teatret er det absolutt en virkelighet til stede, og en kommunikasjon mellom sal og scene. Som Lehmann (2006) sier: "Whitout the real there is no staging" (s. 103). Forskjellen ligger i at det settes fokus på denne kommunikasjonen. Ifølge

Fischer-Lichte (2008b) blir rollebytte, fellesskap og fysisk berøring utforsket når en forestilling bruker strategier for å gjøre feedback-sløyfen synlig. Dette kan være en god beskrivelse av punktene i forestillingene der skillet mellom sal og scene har blitt utydelig. Som i første del av *OMsorg*, hvor min tolkning av spillet var en del av uttrykket, eller i andre del der jeg ble spurt hva jeg hadde sett. Mine reaksjoner på spillet ble integrert i uttrykket. *OMsorg* utforsket feedback-sløyfen ved å sette fokus på den. Lehmann (2006) har en lignende beskrivelse når han forklarer hva han mener med at virkeligheten invaderer scenen. I stedet for at det handler om at det skjer noe virkelig på scenen, som det jo alltid gjør, handler det om at det virkelige får et *selvrefleksivt* aspekt (s. 103). I en dramatisk forestilling er man selvfølgelig klar over skuespilleren bak rollen og sitt eget forhold til denne personen. Men forestillingen handler ikke eksplisitt om å forsøke å forstå hvem skuespilleren er eller hvordan forholdet mellom aktør og tilskuer utarter seg. I *Styrtet engel* har ikke-skuespillernes tilstedeværelse derimot en funksjon i uttrykket, og den delegerte tilstedeværelsen på scenen får et selvrefleksivt aspekt. Forskjellen ligger altså i den kommunikasjonen tilskueren har til aktørene på scenen får et selvrefleksivt element, der tilskuerens vurdering av sin egen rolle og relasjon til fenomenet eller personen på scenen blir en del av kunstopplevelsen.

Å definere en kommunikasjon som selvrefleksiv er ikke nødvendigvis enkelt. Det kan være et spørsmål om oppfattelse og intensjoner. Ta for eksempel *Tell Me Love Is Real*: Jeg oppfattet det ironiske laget som et virkemiddel for å synliggjøre tvilen rundt Oberzans autenticitet. Med andre ord at han synliggjorde tilskuerens kommunikasjon med scenen og feedback-sløyfen. Dette kan godt ha vært farget av min forforståelse og den teorien jeg har lest om kommunikasjonen. Hva hvis man ikke opplevde denne kommunikasjonen i særlig høy grad? Hvis man for eksempel, som jeg spekulerte i analysen, ikke opplevde Oberzans historie som sann og ikke fikk en kontakt med aktøren på scenen. Kommunikasjonen ville ikke fått det samme refleksive aspektet. Fischer-Lichte (2008a) mener strategiene for å synliggjøre feedback-sløyfen ikke bare handler om å sette fokus på denne prosessen, men å la publikum oppleve den:

*(The strategies) do not – if at all – simply depict role reversal, the creation and collapse of communities, proximity and distance. Instead they actually create instances of these processes. The spectators do not merely witness these situations; as participants in the performance they are made to physically experience them”.* (s. 40)

At kommunikasjonen får et selvrefleksivt aspekt er i denne sammenhengen noe tilskueren opplever på kroppen. Han er ikke vitne til rollebytte, et fellesskap eller en fysisk berøring, han opplever det. Hva som gjør en kommunikasjon selvrefleksiv blir dermed vanskelig å si fordi opplevelser kan utarte seg forskjellig. Det kan være like avhengig av tilskuerens tolkning av situasjonen som av kunstnerens intensjoner eller formen på forestillingen.

Fysisk berøring har altså vært mindre viktig, og jeg har valgt å fokusere på Fischer-Lichtes (2008a) to andre begreper: Rollebytte og fellesskap. Før jeg går videre på dette vil jeg anerkjenne at disse to begrepene er vanskelig å skille fra hverandre. På den ene siden er rollebytte lett å knytte til en endring av tilskuerrollen, som da jeg opplevde å være vitne i *Tell Me Love Is Real*, eller medskyldig og støttende i *Styrtet engel*. På den andre siden kan man si at opplevelsen av et rollebytte kan frembringe en følelse av fellesskap, og at en opplevelse av fellesskap også kan skape følelsen av et rollebytte. Hva som er forskjellen er mindre klart. Da tilskuerne fikk bidra i diskusjonen i *OMsorg* var dette et ganske klart rollebytte, men det var samtidig med på å bygge opp et fellesskap og en kontakt mellom tilskueren og aktøren. De to begrepene beskriver til viss grad hver sine aspekter ved synliggjøring av feedback-sløyfen, men fordi det i eksemplene jeg trekker fram kan sies å skje begge samtidig og fordi de glir inn hverandre velger jeg å bruke disse begrepene om hverandre.

At skillet mellom sal og scene ble utydelig innebar at kommunikasjonen mellom tilskuere og skuespillere ble satt fokus på. Tilskueren ble bevisstgjort sin rolle i situasjonen og sin interaksjon med verket, og ble en del av uttrykket. Hva skulle til for at dette skulle utspille seg? Hva skulle til for at tilskueren opplevde rollebytte og fellesskap? Fischer-Lichte (2008a) setter "bodily co-presence" opp som en forutsetning for at en forestilling (performance) skal kunne finne sted (s. 32). For henne er det avgjørende for feedback-sløyfen at en utøvende og en observerende part er i samme rom og at det skjer en kommunikasjon og en interaksjon mellom de to. I mine analyser har det faktum at tilskuer og aktør er i samme rom har vært en viktig del av alle forestillingene. Det var de fysiske menneskene jeg knyttet opplevelsen av rollebytte og fellesskap til. Samtidig har jeg både sett hvordan den kroppslige tilstedeværelsen kan ha gjort mindre inntrykk, og hvordan en mediert tilstedeværelse kunne skape en sterk kontakt. I *Styret engel* kunne den delegerte tilstedeværelsen til ikke-skuespillerne forsvinne i mengden av elementer som kranget om oppmerksomheten og føre til at ikke-skuespillerne opplevdes distansert. Det overveldende scenebildet kunne dempe opplevelsen av at aktørene



var tilstede og dermed opplevelsen av rollebytte og fellesskap. Synliggjøringen av feedback-sløyfen har derfor vært avhengig av flere faktorer enn den kroppslige tilstedeværelsen.

Auslander (2008) spør: ”What, exactly is the value of presence?” (s. 66). Jeg var tilstede med ikke-skuespillerne, det er det ingen tvil om. Samtidig kan verdien av denne tilstedeværelsen diskuteres. Hvor viktig var den egentlig i opplevelsen av rollebytte og fellesskap? Dette spørsmålet kan vi også stille når vi analyserer *Tell Me Love Is Real*. Her hadde idèen om det autentiske mye å si for om feedback-sløyfen fikk et selvrefleksivt preg. Fordi jeg trodde på Oberzan og ønsket at historien hans skulle være sann kunne forestillingen problematisere dette og få meg til å reflektere rundt min kontakt med skuespilleren. Her var det altså ikke bare aktørens fysiske tilstedeværelse som spilte inn, men hvorvidt man trodde på handlingene hans på scenen. Opplevdes Oberzan som usympatisk eller falsk kunne feedback-sløyfen svekkes eller annulleres, og det selvrefleksive aspektet kunne få mindre betydning.

Et annet aspekt finner vi i min opplevelse av videoen i *Tell Me Love Is Real*, der jeg i ettertid husket den som en virkelig opptreden. Dette henter om det Auslander (2008) sier om at man også kan få en nær kontakt med en mediert opptreden. Fysisk tilstedeværelse mellom to parter var i dette øyeblikket lite viktig for opplevelsen av rollebytte og fellesskap. Riktignok vil jeg ikke påstå dette er nok til å avvise kroppslig tilstedeværelse som uviktig for feedback-sløyfen, siden den kontakten jeg opplevde med videopptaket bygget på den kontakten jeg hadde med den fysiske Oberzan i rommet. Eksemplet viser likevel at det er flere faktorer som spiller inn for å gi denne opplevelsen. Hvor sterkt man opplever en tilstedeværelse kan være avhengig av hvor man sitter i rommet, hvor autentisk man opplever uttrykket, hvor sterk sympati man har for aktørene på scenen og ikke minst ens egen bakgrunn og forforståelse. Det er ikke til å komme utenom at min sterke følelse av kontakt med Oberzan kan komme av et jeg kjente meg igjen i bruk av filmreferanser og humor.

For å oppsummere har publikum altså hatt liten påvirkning på utfallet i forestillingene og punktet om fysisk berøring har vært mindre relevant. I stedet har jeg knyttet opplevelsen av feedback-sløyfen og kontakten mellom sal og scene til opplevelsen av rollebytte og fellesskap. Jeg har sett hvordan skillet mellom sal og scenen kan bli utydelig der kommunikasjonen mellom aktør og tilskuer tydeliggjøres og får et selvrefleksivt aspekt. For at dette skal bli relevant er det avhengig av flere faktorer enn det Fischer-Lichte kaller ”bodily co-presence”. I forestillingene har for eksempel opplevelsen av autentisitet og av det visuelle

hatt stor betydning. Fordi dette kan variere fra tilskuer til tilskuer vil også opplevelsen av skillet mellom sal og scene være individuelt.

## 2. Fiksjon og virkelighet

I andre del av problemstillingen så jeg hvordan synliggjøring av kommunikasjon mellom sal og scene kunne gjøre skillet mellom fiksjon og virkelighet utydelig. For selv om virkeligheten ”invaderte” scenen og aktørene kunne representere seg selv, utspilte alle tre forestillingene seg i en klar teaterramme. Lehmann (2006) mener teater bare oppfattes som virkelig under tvil (Lehmann, s.179-180).). Som vi så i *OMsorg* kunne den ”åpne” diskusjonen oppleves ambivalent fordi den fortsatt kunne leses som en del av en teaterhendelse. For å forenkle diskusjonen vil jeg her likestille ”synliggjøring av kommunikasjonen” med at virkeligheten spilles ut på scenen. Dette gjør diskusjonen om forholdet mellom fiksjon og virkelighet enklere å gjennomføre.

Fordi de ulike forestillingene inneholdt fiksjon i ulike former, varierte også forholdet mellom fiksjon og virkelighet mye i de ulike forestillingene. Mens *OMsorg* hadde et klart skille mellom spill og diskusjon, blandet *Tell Me Love Is Real* dem mer inn i hverandre. Og mens *Tell Me Love Is Real* gjorde dette ved å sette tvil ved virkeligheten, hadde *Styrtet engel* en såpass utydelig fiksjon at den var vanskelig å forstå og avgrense. Alle forestillingene kunne på en eller annen måte sies å holde virkeligheten og fiksjonen i spenning, men hvordan denne spenningen opplevdes, hva slags funksjon den hadde og hvor sterk den opplevdes varierte fra forestilling til forestilling.

På mange måter var Oberzan den eneste som bevisst brukte spenningsmomentet til å framstille forholdet mellom fiksjon og virkelighet som noe problematisk. Ved å introdusere muligheten for fiksjon utfordret han den kontakten han hadde oppnådd med publikum, og gjorde det usikkert om kommunikasjonen hadde vært ærlig eller bare en del av et teaterspill. I *OMsorg* knyttet jeg også spenningen til en tvil rundt det autentiske i situasjonen, men dette så ikke ut til å være et mål i forestillingen. Selvfølgelig var det bevisst at diskusjonen ble utført midt mellom to spilldeler, som gjorde at samtalen ble inkludert i teaterhendelsen. Likevel virket det ikke som om målet her var å sette fiksjonen opp mot virkeligheten, men å kunne gå

i en dialog med publikum underveis. Mens Oberzan kunne skape en forvirring og utrygghet rundt sin historie, ble historien i *OMsorg* fortalt i en trygg atmosfære der også publikum fikk dele historier. I *Styrtet engel* lå det et potensial for en ubehagelig spenning mellom fiksjon og virkelighet. Som da ikke-skuespillerne ble hengt ut i freak show-scenen. Det var mulig å oppleve en moralsk småkvalme (Bishop, 2012) fordi ikke-skuespillerne ble ”hengt ut” foran publikum. Her var det likevel mulig å se et klart skille. Da ikke-skuespillerne ble hengt ut ble dette gjort gjennom fiktive roller som ikke lignet dem selv. Gjennomgående i *Styrtet engel* ble det ubehagelige holdt i fiksjon, mens ikke-skuespillerne på det virkelige nivået ble behandlet med respekt. Underliggende lå det en vennlig tone mot ikke-skuespillerne som tydet på at forestillingen myndiggjorde heller enn å utnytte ikke-skuespillerne. Slik kunne det bli et ganske klart skille mellom en ubehagelig fiksjon og en hyggelig virkelighet. Det var en annen spenning i den danske forestillingen *All My Dreams Come True* (Aarhus teater, 2014). Her ble det også brukt mennesker med ulike handikap, men siden handicapene ble kommentert direkte innlemmet i handlingen kunne skillet mellom fiksjon og virkelighet bli mer problematisk. Også i *Styrtet engel* kunne man altså se et mål om å skape en hyggelig atmosfære og en behagelig kommunikasjon med publikum.

Den forestillingen der spørsmålet om fiksjon og virkelighet var vanskeligst å svare på var i *Styrtet engel*. Dette skyldes den visuelle dramaturgien, og den mindre rollen til ikke-skuespillerne. Mens *OMsorg* og *Tell Me Love Is Real* inneholdt en klar narrativ bar teksten i *Styrtet engel* preg av å fungere som ett av flere teaterelementer. Fiksjonen var mindre dominerende enn i de to andre forestillingene. Akkurat hvordan opplevelsen av ikke-skuespillerne påvirket denne fiksjonen, og hvordan spenningen mellom de to utartet seg ble dermed vanskelig å svare på. Det var langt flere elementer som utfordret narrativets dominans enn ikke-skuespillernes tilstedeværelse. I en ikke-hierarkisk forestilling har altså spenningen mellom fiksjon og virkelighet ikke bare vært vanskelig å svare på, det har vært et mindre viktig spørsmål. Det så ikke ut som forestillingen hadde som mål å holde de to adskilt, som i *OMsorg*, eller sette dem opp mot hverandre, som i *Tell Me Love Is Real*. De to ble ikke nødvendigvis motsetninger, men ulike deler av en visuell dramaturgi.

De tre forestillingene *OMsorg*, *Styrtet engel* og *Tell Me Love Is Real* har et ganske stort spekter i hvilke strategier de bruker for å sette fiksjon og virkelighet i spenning. Alle kan sies å ha ulike mål og bruke ulike strategier.

### 3. Den helhetlige opplevelsen

Hvordan påvirker et utydelig skille mellom sal og scene og mellom fiksjon og virkelighet hvordan teaterforestillingen oppleves? Hvordan opplever tilskueren teatersituasjonen når fiksjon og virkelighet holdes i spenning?

Bishop (2012) mener prosjekter som holder det sosiale og det estetiske i spenning kan sies å ha to ulike ontologiske statuser. Et fenomen på scenen kan både sies å være en hendelse i vår verden og fraskilt fra den (s. 284). Dette har vært tydelig i alle analysene, selv om spenningen mellom de to ontologiene kan sies å ha utartet seg forskjellig. Denne spenningen blir kompleks fordi de to måtene å oppfatte situasjonen på er så forskjellige. Som Bishop (2012) sier: "Social and artistic judgements do not easily merge; indeed, they seem to demand different criteria" (s. 275). Å oppleve ikke-skuspillerne både som i rolle og som en selvrefleksiv versjon av seg selv er ikke nødvendigvis en harmonisk prosess.

Begrepene representasjonsmodus og tilstedeværelsesmodus kan nok en gang bli nyttige her, og representere hvert sitt ontologiske blikk på en teatersituasjon. Hver modus følger sine regler og danner mening utifra sine egne prinsipper (Fischer-Lichte, 2008b, s. 88). For å beskrive hva som skjer når disse modusene ikke er stabile beskriver hun forholdet mellom de to som en overgang fra den ene til den andre. For å kunne si noe om spenningen mellom fiksjon og virkelighet la oss forsøke å definere denne spenningen som en overgang. Slik kan spenningen to ulike *retninger*. En forstyrrelse av representasjonsmodus kan beskrives som en invasjon av virkelighet (Lehmann, 2006, 99) der man forenklet kan si at det tilskueren trodde var fiksjon egentlig er virkelig. Den andre retningen utarter seg slik at tilstedeværelsesmodusen forstyrres og *fiksjonen invaderer virkeligheten*. Det tilskueren trodde var virkelighet viste seg å være fiksjon.

Begge retningene kan vi kjenne igjen fra opplevelsen av forestillingene. I *Styrtet engel* kunne man se en invasjon av virkeligheten, der publikum i utgangspunktet var vitne til en fiksjon gjennom en dramatisering av Per Olov Enquists roman, og ikke-skuespillernes kropper kom inn som et forstyrrende element. De forstyrret representasjonsmodusen og satte i gang en

overgang hos tilskueren til tilstedeværelsesmodus. Den andre retningen kunne vi se i *OMsorg* og *Tell Me Love Is Real*. Her ble tilskueren i utgangspunktet presentert for en virkelighet, men det var en tvil om var den var autentisk. Tilskueren kunne mistenkte at samtalen i *OMsorg* ikke var ærlig, eller at Oberzans selvbiografi var fiksjon og ikke fakta. Ved å se på spenningen som overganger kan vi belyse hvor ustabil interaksjonen mellom de ulike formene for persepsjon er, og hvordan blikket og fokuset kan sies å være i bevegelse.

Men hvordan oppleves denne overgangen mellom fiksjon og virkelighet? Får vi det Fischer-Lichte (2008b) kaller stabil multipersepsjon? I analysen av *Styrtet engel* så jeg hvordan sidestillingen av fiksjon og virkelighet ikke nødvendigvis fører til en forvirring mellom de to. Den effekten Fischer-Lichte (2008b) beskriver er sterk og fører ikke bare til en usikkerhet rundt situasjonen, men rundt selvet: "This state not only destabilizes the order of perception but, more importantly, the self." (s. 95). Basert på mine egne erfaringer og refleksjoner har denne effekten oppstått ved særegne, sjeldne tilfeller. En av de få gangene jeg kjente igjen denne effekten som den er beskrevet, var i *Tell Me Love Is Real* da det skjedde en "teknisk feil". De fleste videoene i åpningen av forestillingen startet nemlig med å vise de første 5-10 sekundene flere ganger. Først var jeg helt overbevist om at dette var et kunstnerisk valg, men da Oberzan kom opp på scenen beklaget han den tekniske feilen med videoen. I det øyeblikket ble jeg svært forvirret rundt om dette var bevisst eller ubevisst. Jeg hadde ingen anelse om dette var et komplekst triks for å lure publikum eller en enkel teknisk feil. Etter forestillingen beklaget Oberzan igjen, og sannsynliggjorde at det var en feil, men i skrivende stund er jeg fortsatt usikker. Denne effekten lå nærmere Fischer-Lichtes beskrivelse av stabil multipersepsjon fordi det innebar en større usikkerhet om situasjonen i selve utfallet av situasjonen, og om det var virkelig eller fiksjon, ikke bare en forvirring rundt hvordan man kunne oppfatte det. At dette var en sjeldenhet gjør at jeg tviler på om overganger er den beste måten å beskrive opplevelsen av spenningen mellom fiksjon og virkelighet.

En grunn til at overganger kan være et dårlig begrep er fordi det er mulig å observere langt flere nivåer enn bare fiksjon og virkelighet. Et slikt ekstra nivå kan for eksempel handle om forskjellen på fiksjon og en løgn. Fiksjon er noe som skapes i samarbeid mellom aktør og tilskuer. Aktøren(e) har lov til å lyve og være noen andre enn seg selv, som en del av en fiksjonskontrakt der begge parter er enige om reglene. De fleste tilskuerne er godt trent i å vite når de skal godta løggen, og når spillet er over. Dette har teatret lange tradisjoner for. Denne dramatiske tradisjonen har imidlertid blitt utfordret og invadert av virkeligheten. Hvis

man opplever en usannhet på scenen trenger man ikke nødvendigvis å godta dette som fiksjon. Tvert imot kan tilskueren avvise denne formidlingen som falsk, ved å oppfatte at aktøren forsøker å lure tilskueren. Dermed kan man snakke om en forstyrrelse av virkeligheten på to nivåer: gjennom invasjon av fiksjon og gjennom avsløringen av en løgn. Disse to nivåene var lettest øye på i *Tell Me Love Is Real*. Da Oberzan la inn hint om at hele forestillingen var løgn, var min opplevelse at dette ble gjort i samarbeid med meg som tilskuer. Aktør og tilskuer var enige om at historien skulle trekkes i tvil. Tvilen jeg opplevde da vil jeg derfor ikke beskrive som en opplevelse av uautentisitet, men som en invasjon av fiksjonen. Jeg opplevde en overgang fra tilstedeværelsesmodus der jeg oppfattet Oberzans formidling av seg selv som sann, til en uklar representasjonsmodus, der Oberzan plutselig potensielt representerte en fiktiv karakter. Denne overgangen kunne gi en god opplevelse, fordi tvilen opplevdes som et spenningsmoment.

Tvilen kunne gitt en helt annen opplevelse hvis det ikke hadde handlet om å godta en fiksjon, men å avsløre en løgn. Her kan man se for seg en langt mer negativ opplevelse der tilskueren blir provosert av aktøren på scenen. For å sammenligne dette vil jeg beskrive den tvilen jeg satt med under samtalen i *OMsorg*. Her hadde jeg en god opplevelse på grunn av den åpne formen i diskusjonen. Samtidig satt jeg med en viss ambivalens. Situasjonen inneholdt så mange teaterelementer at det var mulig å lese situasjonen som en del av et iscenesatt teaterspill. Den største grunnen til at jeg knytter denne tvilen til skepsis heller enn invasjon av fiksjon er min oppfattelse av aktørenes intensjon. Min opplevelse var at aktørene og regissørene som hadde konstruert situasjonen ønsket at samtalen skulle oppleves virkelig og ærlig. De ville at den skulle foregå utenfor fiksjonen og at vi skulle inn i en likestilt dialog. Ambivalensen kunne derfor gi meg en negativ opplevelse og en skeptisk holdning til situasjonen fordi jeg ikke var på lag med aktørene. I stedet for å samarbeide om en fiksjon avslørte jeg en løgn, som kunne skape en konflikt mellom sal og scene.

Her finner vi tre nivåer, og tre ulike måter å oppfatte situasjonen på: Er den sann, er den løgn eller er den fiksjon? Og flere nivåer er det mulig å finne. Sauter skiller mellom det kunstneriske og det sanselige nivået. I *Tell Me Love Is Real* og *OMsorg* var det for eksempel tydelig at aktørene gikk inn i et spill uten at dette nødvendigvis handlet om at de gikk inn i rolle. Her kunne man tolke det som at de gikk i rolle som seg selv. Hvor sterkt Kai Remlov var i rolle som seg selv er også et ekstra nivå det er mulig å vurdere som en del av teateropplevelsen. I *Styrtet engel* var det etiske nivåer, og en balanse mellom medskyld og

støtte av ikke-skuespillerne på scenen. Med alle disse nivåene kommer vi inn på det jeg mener er grunnen til at stabil multipersepsjon og konseptet om overganger ikke er de mest konstruktive måtene å se på spenningen mellom fiksjon og virkelighet på i denne sammenheng. Som Sauter (2000) beskriver opplever tilskuerne teater på ulike måter simultant til vanlig. Tilskueren er vant til å til å balansere mellom ulike nivåer eller skifte fokus mellom de ulike nivåene. Hvis fiksjonen er uforståelig kan tilskueren fokusere på de andre aspektene ved forestillingen (s. 64). Tilskueren er vant til å gå ut av representasjonsmodus og legge merke til skuespillerens egen tilstedeværelse uten å bli forvirret rundt hva som er hva. Bare fordi kroppen til skuespilleren ikke stemmer overens med rollen han spiller betyr ikke det nødvendigvis det skjer en full forvirring. Som da jeg opplevde en tvil under samtalen i *OMsorg*: I stedet for at jeg ikke klarte å bestemme meg for om situasjonen var virkelig eller iscenesatt vil en bedre beskrivelse av denne opplevelsen være en underliggende følelse av skepsis. Selv om jeg hadde en fornemmelse tok den ikke overhånd eller forstyrret i høy grad, og jeg kunne jeg sette pris på andre elementer i situasjonen. Det ble en *dobbelthet* heller enn en overgang. Å anta at det ikke er mulig å oppfatte en teatersituasjon på flere måter samtidig uten å bli forvirret kan være å undervurdere tilskueren.

Vi kan dermed få et annet bilde av teateropplevelsen, der de ulike formene for persepsjon ikke utelukker hverandre, men spiller opp om hverandre. Det er fortsatt relevant å se på blikket som bevegelse. Jeg vil tegne et bilde på hvordan dette kan utarte seg: En tilskuer har fått en nær kontakt med aktøren på scenen, men blir plutselig i tvil. Han tror at aktøren ikke er helt ærlig. Kanskje opplever han en invasjon av fiksjonen, der han opplever at aktøren legger opp til at du ikke skal tro på ham. Samtidig må vi også kunne se for oss at tilskueren også kan tvile på om aktøren faktisk legger opp til det, og til en viss grad også oppleve å avsløre en løgn. Det kan være flere perspektiver i spill. Og kanskje ombestemmer tilskueren seg kort tid etterpå og opplever en invasjon av virkeligheten. Samtidig er tilskueren i tvil om denne virkeligheten er innøvd eller spontan. Slik kan man se for seg at fokuset skifter fram og tilbake i et komplekst og dynamisk samspill mellom ulike former for persepsjon. Denne beskrivelsen minner om Willmar Sauters (2008) beskrivelse av de ulike nivåene i teateropplevelsen: "These levels indicate a dynamic interplay between sensory, artistic and symbolic notions of the communicative process. The observations of the spectator fluctuate from one level to the next" (s. 61).

Det dynamiske samspillet kan forklare hvorfor stabil multipersepsjon har hatt mindre relevanse i denne oppgaven. Effekten av denne typen forvirring forutsetter til en viss grad en ryddig overgang mellom en tydelig narrativ og en sterk opplevelse av tilstedeværelse (Fischer-Lichte, 2008a, s. 148). Jeg har imidlertid funnet at en invasjon av virkeligheten og synliggjøring av feedback-sløyfen ikke nødvendigvis innebærer en forvirring rundt hva som er fiksjon og hva som er virkelighet. Hadde tilskuerens opplevelse utartet seg som ordnede overganger hadde jeg kanskje funnet flere tilfeller der tilskueren kunne bli ”fanget” mellom to verdener.



# Konklusjon

I teatret vil det alltid være en kommunikasjon mellom sal og scene; en feedback-sløyfe der to parter som møtes påvirker hverandre (Fischer-Lichte, 2008a, 38). I Oslo høsten 2013 har flere teaterforestillinger tatt denne kommunikasjonen ett skritt lenger og valgt å sette fokus på den.

Dette ble gjort ved at det ble skapt situasjoner der feedback-sløyfen ble gjort synlig for tilskueren. Med andre ord: Tilskueren ble gjort bevisst sin interaksjon med teaterhendelsen, og kunne oppleve å være en del av situasjonen som utspilte seg i rommet. Dette kunne oppleves først og fremst som et *rollebytte*, eller ved at det ble skapt et *felleskap* (Fischer-Lichte, 2008a, s. 40). Forestillingsopplevelsen og tolkningen av denne kunne dermed få et helt nytt nivå der tilskuerens oppfattelse av situasjonen var like viktig som tolkningen av budskapet. Forestillingene i denne oppgaven har frembragt spørsmål som: Burde jeg være her og glane på ikke-skuespillerne? Snakker Zachary Oberzan egentlig sant? Og hvorfor vil Kai Remlov høre hva jeg har å si om forestillingen han er med i? Disse spørsmålene var like viktige som hva som var meningen bak verket. Dette representerer et brudd med den dramatiske tradisjonen. Synliggjøringen av feedback-sløyfen kan beskrives som et postdramatiske trekk der teatret ikke lenger bare handler om å formidle en narrativ, men å skape en situasjon (Lehmann, 2006). Vi kan kjenne igjen det Lehmann kaller en invasjon av virkeligheten, der virkeligheten sidestilles med fiksjonen og får et selvrefleksivt aspekt. I Oslo høsten 2013 finner vi altså tydelige tegn på at det også på institusjonsteatre brukes mange av de samme virkemidlene og grepene vi finner i performance-feltet. Dette kan tyde på at skillet mellom performance og teater ikke nødvendigvis er så klart (Carlson, 2007, s. 114., Goldberg, 2011, s. 195-199).

Den selvrefleksive feedback-sløyfen inntar ikke teatret uten kamp. For selv om virkeligheten invaderer scenen kan teater bare oppfattes som virkelig under tvil (Lehmann, s.179-180). Det ligger en forventning om fiksjon, og tilskueren er alltid på vakt etter noe som representerer noe annet (Fischer-Lichte, 2008b, s. 84). I stedet for at fiksjonen og narrativet brytes ned får teatret det Bishop (2012) kaller en dobbel ontologisk status. Det er mulig å simultant lese teatret på to fundamentalt ulike måter: Både som en hendelse i verden og adskilt fra verden.

Tilskueren er både innenfor og utenfor, og menneskene på scenen er både seg selv og en fiktiv karakter. Den doble ontologien skaper en spenning i teatret fordi det sosiale og estetiske ikke forenes lett (Bishop, 2012, 275)

Begrepene tilstedeværelsesmodus og representasjonsmodus har vært nyttig til å beskrive visse aspekter ved hvordan denne doble ontologien kan oppleves for tilskueren. Det kan være nyttig se på spenningen mellom fiksjon og virkelighet som en overgang mellom to former for persepsjon. Det belyser hvor komplekst det kan være at teatret får en dobbel ontologisk status og at denne spenningen oppleves dynamisk. Man faller ikke til ro i en form for persepsjon, men opplever de to i ulik grad til ulike tider. Iblant har det vært relevant å snakke en stabil multipersepsjon der tilskueren kan oppleve å bli fanget i overgangen mellom de to formene for persepsjon (Fischer-Lichte, 2008b, 88). Samtidig har begrepene tilstedeværelsesmodus og representasjonsmodus ikke vært tilstrekkelige til å beskrive det komplekse samspillet mellom ulike former for persepsjoner som kan oppstå når virkeligheten invaderer teatret. Å oppleve å være fanget i en liminal tilstand (s. 94) ble mulig da jeg både følte meg sterkt tilstede i forestillingen samtidig som det ble bygget opp en klar narrativ. For det meste har denne spenningen vært mindre ryddig, med flere faktorer og nivåer i spill. For eksempel har opplevelsen av autentisitet, forskjellen på det kunstneriske og det sanselige nivå, og potensialet for å avsløre en løgn også kunnet spille inn. Formen på fiksjonen spilte også en stor rolle i hvordan spenningen utartet seg. I *Styrtet engel* var narrativet så utilgjengelig at spenningen mellom ikke-skuespillerne og fiksjonen ble en mindre viktig problemstilling. Ved å se hvordan dette spenningen mellom fiksjon og virkelighet utspilte seg i *OMsorg*, *Styrtet Engel* og *Tell Me Love Is Real* er min konklusjon at i stedet for å se på denne prosessen som overganger er det mer nyttig å snakke om et dynamisk samspill mellom ulike måter å oppfatte en situasjon på. Det er heller ikke nødvendigvis slik at de ulike nivåene utelukker hverandre. I *OMsorg* opplevde jeg for eksempel en underliggende skepsis simultant med at jeg opplevde en selvrefleksiv virkelighet og spenning mellom fiksjon og virkelighet. Jeg hadde en god opplevelse av situasjonen til tross for at jeg hadde en viss skepsis.

Med ulike nivåer blir mulig å snakke om en egen form for dramaturgi, der oppbyggingen består av hvordan de ulike formene for persepsjon interagerer med hverandre og hvilken form som får fokus på hvilket tidspunkt. Publikums reaksjon er tross alt ikke helt tilfeldig, det er et resultat av en strategi som i utgangspunktet er utviklet av aktørene. Jeg kaller denne dramaturgien en persepsjonsdramaturgi. Hvordan de ulike formene for persepsjon utspiller

seg er selvfølgelig en kompleks og uforutsigbar prosess som til en viss grad ikke kan styres av verken aktør eller tilskuer. Den er konstant i bevegelse og svært individuell. Grunnen til at det er nyttig å snakke om en dramaturgi er fordi måten, rekkefølgen eller graden disse persepsjonsnivåene utspiller seg på kan bygge et helhetsbilde som er større en den enkelte situasjon. *OMsorg* legger opp til at et simultant spill gir en åpen opplevelse, for så å skape en situasjon med et klart fysisk rollebytte, før de veksler til et klart spill igjen med potensial for fysisk berøring. Her ligger det en dramaturgisk tanke bak de ulike strategiene. *Styrtet Engel* kan man si legger mer opp til en simultan persepsjonsdramaturgi, der ulike nivåer presenteres til publikum oppå hverandre. Mens *Tell Me Love Is Real* kan sies å ha en raskere vekslende persepsjonsdramaturgi, der forestillingen hele tiden skifter og til tider blander mellom formidling av fiksjon og ulike former for synliggjøring av feedback-sløyfen. Samspillet er selvfølgelig mer komplekst enn jeg presenterer dem i denne oppsummeringen. Poenget er at helheten er større en summen av enkeltdelene.

Ved å se å samspillet mellom de ulike nivåene som en dramaturgi vil jeg vise at det ikke er lett å snakke om et generelt mål med å holde virkelighet og fiksjon i spenning. Hva forestillingen vil oppnå og hvordan estetikken oppleves er avhengig av hvordan forestillingen er strukturert, og hvordan den legger opp til opplevelsen av ulike persepsjonsnivåer. Ikke minst er estetikken vanskelig å generalisere fordi det i så høy grad er opp til tilskueren hva forestillingen består av. Synliggjøringen av feedback-sløyfen, som jeg her mener kan være en del av en persepsjonsdramaturgi, inkluderer tilskuerens opplevelse, og en opplevelse kan være uforutsigbar og individuell. Å forstå en forestilling handler like mye om å forstå sin egen opplevelse og sin egen innvirkning på forestillingen som å forstå meningen bak.

# Litteraturliste

- Alvesson, Mats., og Sköldbberg, Kaj. (2007). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. utg.). Studentlitteratur.
- Auslander, Philip. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2. utg.). Routledge.
- Bishop, Claire. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bjørneboe, Therese. (2013). Gripende og rått om aldring. *Aftenposten* (26. oktober), s. 16.
- Carlson, Marvin. (2007). What is performance. I H. Bial, *The Performance Studies Reader* (2. utg., s. 70-75). Routledge.
- Eeg-Tverbakk, Camilla. (2008). Performance, et begrep i bevegelse. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, s. 25-28.
- Enquist, Per Olov. (2001). *Styrtet engel*. (K. Risvik, Overs.) Gyldendal.
- Fehr, Drude von Der. (2008). Skattekiste uten teoretisk bunn? *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (1), s. 29-31.
- Fischer-Lichte, Erika. (2008a). *The Transformative Power of Performance*. (S. I. Jain, Overs.) Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. (2008b). Reality and Fiction in Contemporary Theatre. *Theatre Research International* (33), ss. 84-96.
- Fortier, Mark. (2002). I *Theory/Theatre: An Introduction* (2. utg., s. 37-57). Routledge.
- Frøysnes, Valborg. (2013). Intervju med André Eiermann. *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* (2), s. 6-10.
- Geertz, Clifford. (2007). Blurred genres: the refiguration of social thought. I H. Bial, *The Performance Studies Reader* (2. utg., ss. 66-69). Routledge.
- Goldberg, RoseLee. (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present* (3. utg.). Thames og Hudson.
- Govan, Emma., Nicholson, Helen., og Normington, Katie. (2007). *Making a Performance; Devising Histories and Contemporary Practices*. Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. (K. Jürs-Mundy, Overs.) Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. (2010). Edge or Art. I H. Velure, M. Fieldseth, O. Klemsdal, og K.

- Seltun, *Når teori og praksis likestilles: Festskrift til Knut Ove Arntzen* (s. 18-45). Oslo.
- Leinslie, Elisabeth. (2007). Nye dramaturgier. I I. T. Berg, E. Høyland, og E. Leinslie, *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (s. 17-68). Scandinavian Academic Press/Spartacus Forlag AS.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1994). *Kroppens fenomenologi*. (B. Nake, Overs.) Oslo: Pax forlag.
- O'Toole, John. (1992). *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning*. Routledge.
- Rancière, Jaques. (2009). I *The Emancipated Spectator* (G. Elliot, Overs., s. 1-22). Verso.
- Sauter, Willmar. (2000). *The Theatrical Event - Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press.
- Sauter, Willmar. (2008). *Eventness* (2. utg.). STUTS.
- Szatkowski, Janek. (1989). Dramaturgiske modeller - Om dramaturgisk tekstanalyse. I E. Exe Christoffersen, T. Kjølner, og J. Szatkowski, *Dramaturgisk analyse: En antologi* (s. 71-83). Århus: Institut for dramaturgi.
- Vethal, Åshild., Linge, Solhild., Paulsen, Brit., og Øverbye, Anne. (1997). I *Lære, skape, leve - Drama og samfunn* (ss. 154-166). Gyldendal Norsk Forlag.

## Oppslagsverk

- Artaud, Antonin. (2000). *Det dobbelte teater*. (K. Heggheim, Overs.) Solum Forlag.
- Arntzen, Knut Ove. (2013). Postspektakulært spill. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (2), s. 12-13.
- Berg, Ine Therese. (2012, 2-3). Den vanskelige virkeligheten. *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* (2-3), s. 74-75.
- Deleuze, Gilles., og Guattari, Felix. (2004). Introduction: Rhizome. I *A Thousand Plateaus* (B. Massumi, Overs., 2. utg., s. 3-28). Continuum International Publishing Group.
- Féral, Josette. (2011). From Event to Extreme Reality The Aesthetic of Shock. *The drama Review* (4), s. 51-63.
- Friedman, Andrew. (2012). The Total Radical Fiction: Vegard Vinge and Ida Müller's Ibsen Saga. *Theater* (42:3), s. 11-29.
- Goffman, Erving. (2007). Performance: belief in the part one is playing. I H. Bial, *The Performance Studies Reader* (2. utg., s. 61-65). Routledge.
- Rasmussen, Bjørn. (2012). Virkelig fantastisk. *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* (2-3), s. 76-78.

Schechner, Richard. (1968). 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review* (12), s. 40-64.

Schechner, Richard. (2006). *Performance Studies: An introduction* (2. utg.). Routledge.

Schechner, Richard. (2007). Performance studies: the broad spectrum approach. I H. Bial, *The Performance Studies Reader* (2. utg., s. 7-9). Routledge.

Turner, Cathy., og Behrndt, Synne. K. (2008). The Dramaturg and Devising: Shaping a Dramaturgy. I *Dramaturgy and performance* (s. 168-184). Palgrae Macmillan.

### **Forestillingsliste høst 2013**

*BIOS*. Black Box Teater, Store scene. Regi og manus: Marius Kolbenstvedt og Nina Ossavy (sett 27. oktober 2013)

*Det normale livet*, av Christian Lollike (oversatt av Kristin Auestad Danielsen). Det Norske teatret, Scene 3. Regi: Petter Næss. (sett 2. november 2013)

*Fem årstider*, av Maria Tryti Vennerød. Det Norske Teatret, Scene 3. Regi: Maren E. Bjørseth. (sett 21. november 2013)

*Hoffmanns eventyr* av Jacques Offenbachs, Den Norske Opera og Ballett, Hovedscenen. Regi: Calixto Bieito (sett 04. desember 2013)

*Jordjenta*. Black Box Teater, Store scene. Konsept og regi: Kristin Helgebostad, Ida Wigdel og Ingeleiv Berstad (sett 22. september 2013)

*Judasevangeliet*. Den Norske Opera og Ballett, Scene 2, september 2013. Regi og tekst: Tore Vagn Lid. (sett på Meteor-festivalen i Bergen, Røkeriet USF, 17. oktober 2013)

*Kong Lear* av William Shakespeare. Nationalteatret, Amfiscenen. Regi: Stein Winge. (sett 9. Desember 2013)

*Miss Vertigo*. Black Box Teater, Lille scene. Av og med: Helle Siljeholm. (sett 31. oktober 2013)

*OMsorg*. Nationalteatret, Bakscenen. Regi og manus: Toril Goksøyr og Camilla Martens. (sett 30. oktober 2013)

*Shockheaded Peter* av Julian Crouch og Phelim McDermott. Det Norske Teatret, Hovudscenen. Regi: Erik Ulfsby (sett 28. november 2013)

*Styrtet engel* av Per Olov Enquist (scenisk bearbeidelse av Kjersti Horn). Nationalteatret, Hovedscenen. Regi: Kjersti Horn. (sett 13. november og 19. desember 2013)

*Tell Me Love Is Real* av og med Zachary Oberzan. Black Box Teater, Store scene. (sett 14. november 2013)

*X-ON*, av Ivo Dimchev i samarbeid med Franz West. Black Box Teater, Store scene. Ide, tekst og koreografi: Ivo Dimchev. (sett 7. September 2013)

### Hentet fra internett

Aarhus Teater. (2014). *All My Dreams Come True*. Hentet 16. april, 2014, fra Aarhus teater: <http://www.aarhusteater.dk/forestillinger/tidligere-i-denne-sæson/all-my-dreams-come-true/>

Bjornskau, H. (2011, mars 22). *Full krangel på foreldremøte*. (NRK). Hentet 12. februar, 2014, fra NRK nett-tv: <http://www.nrk.no/kultur/full-krangel-pa-foreldremote-1.7558728>

Nationaltheatret. (2013). *Program OMsorg*. Hentet 16. april, 2014, fra Nationaltheatret: [http://www.nationaltheatret.no/OMSorg.b7C\\_wJzYZx.ips](http://www.nationaltheatret.no/OMSorg.b7C_wJzYZx.ips)

Ordnett. (udatert). *Søk i ordbøker*. Hentet 16. april, 2014, fra ordnett: <http://ordnett.no/search?search=performanceoglang=en>

### Andre kilder

*Zachary Oberzan i samtale med teatersjef Jon Refsdal Moe* (14. november 2013). Arrangement v/ Black Box Teater. Etter forestilling *Tell Me Love Is Real*.

Introduksjon til *Styrtet engel* (13. november 2013) ved Kjersti horn. Kort foredrag før *Styrtet Engel* v/ Nationaltheatret.

*Tysk sjokolade* (2010). TiU-prosjekt ved Høgskolen i Oslo. Manus og regi: Ole Hval, Henriette Stensen, Marianthe Salvesen, Ina Bjørke Dypvik.

### Bilder

Pressebilder fra *OMSorg* brukt med tillatelse fra fotograf Gisle Bjørneby

Kilde: <http://www.nationaltheatret.no/no/presse/pressebilder/pressebildarkiv/omsorg/>

- Bilde 1: 2013\_10\_24\_OMSORG\_006
- Bilde 2: 2013\_10\_24\_OMSORG\_036

Pressebilder fra *Styrtet engel* brukt med tillatelse fra fotograf Gisle Bjørneby

Kilde: [http://www.nationaltheatret.no/no/presse/pressebilder/pressebildarkiv/styrtet\\_engel/](http://www.nationaltheatret.no/no/presse/pressebilder/pressebildarkiv/styrtet_engel/)

- Bilde 3: 2013\_10\_04\_STYRTET\_ENGEL\_049
- Bilde 4: 2013\_10\_04\_STYRTET\_ENGEL\_014
- Bilde 5: 2013\_10\_04\_STYRTET\_ENGEL\_009
- Bilde 6: 2013\_10\_04\_STYRTET\_ENGEL\_030