

Mellom nærhet og avstand

Opplevelsesorienterte forestillingsanalyser av *Minnenes Museum* av NIE og *OMsorg* av Goksøyr & Martens.

Nina Helene Jakobia Skogli

Veileder

Siemke Böhnisch

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

Universitetet i Agder, 2014

Fakultet for kunstfag

Institutt for visuelle og sceniske fag

Forord

På dørterskelen av prosessen det har vært å utforme denne oppgaven, er det mange mennesker jeg ønsker å takke for hjelp og støtte.

Først og fremst takk til min veileder, Siemke Böhnisch, for mange gode samtaler og tilbakemeldinger. Dine kommentarer, råd og innspill har vært til stor hjelp og kontinuerlig drevet meg framover i utforskningen min. En stor takk også til Erik Exe Christoffersen, for å ha delt spennende innspill og betraktninger rundt mitt forskningstema.

I løpet av prosessen har jeg fått tilgang til videodokumentasjon av *Minnenes Museum*. En takk rettes derfor til NIE, spesielt Iva Moberg, for stor imøtekommenhet og hjelp.

Min medstudent Christine har vært en viktig støttespiller for meg, og vi har tilbragt mange timer sammen på lesesalen, kafeer, og ved kjøkkenbordet i løpet av dette året. Takk for alle dine faglige innspill, og ikke minst dine gode ord under innspurten.

Takk til Marianne, for korrekturlesning av oppgaven innimellom retting av alle nynorsk- og engelskstiler.

Takk også til Anders, for korrekturlesning, og ikke minst den ubetinga støtten du har gitt.

Og helt til sist: En varm takk til familie og venner for velvalgte ord når jeg har trengt det!

Innholdsfortegnelse

FORORD	1
INNLEDNING	4
TO TEATEROPPLEVELSER	4
INTERESSE OG VALG AV TEMA	5
VALG AV FORESTILLINGER	6
<i>Tilskueropplevelsen</i>	6
OM NIE OG <i>MINNENES MUSEUM</i>	8
OM GOKSØYR & MARTENS OG <i>OMSORG</i>	10
FORSKNINGSSPØRSMÅL	11
<i>Valg av begrepspar</i>	12
HISTORISKE PERSPEKTIV	14
<i>Det borgerlige illusjonsteateret</i>	14
<i>Det episke teateret</i>	15
<i>Grusomhetens teater</i>	16
TEORETISKE PERSPEKTIV	17
<i>Struktur og bruk av det teatrale rommet</i>	18
<i>Dobbel teatral bevissthet</i>	21
OPPGAVENS STRUKTUR	23
METODISKE OG VITENSKAPSTEORETISKE PERSPEKTIVER	24
FORESTILLINGSANALYSE	24
<i>Tre tankesett</i>	24
<i>Publikum som mottaker av et avsluttet verk</i>	24
<i>Publikum som (med)skaper av forestillingens mening</i>	25
<i>Publikum som hørbar og synlig bidragsyter</i>	26
<i>Mellom to tankesett</i>	27
ET HERMENEUTISK OG FENOMENOLOGISK PERSPEKTIV	29
<i>Hermeneutikk</i>	30
<i>Fenomenologi</i>	32
<i>Førsteperson-perspektivets betydning</i>	32
EN OPPLEVELSESORIENTERT ANALYSETILNÆRMING	34
<i>Subjektivitet og forskning</i>	35
<i>Ekskurs: Kirsten Dahls opplevelsesorienterte forestillingsanalyse</i>	36
<i>Refleksjoner rundt Dahls analyse</i>	38
MIN OPPLEVELSESORIENTERTE TILNÆRMING: METODISKE VALG OG EMPIRISK MATERIALE	39
<i>Førstegangsopplevelsen</i>	40
<i>Notater</i>	41
<i>Videodokumentasjon</i>	42
<i>Språkliggjøring av opplevelser</i>	43
<i>Tidsaspektet</i>	45
ANALYSE: MINNENES MUSEUM AV NIE	47
FORESTILLINGENS OPPSTART	47
<i>Forventninger</i>	48
DEN FØRSTE SCENEN	49
<i>Hovedfortelleren</i>	50
<i>Skuespiller/tilskuer-blick</i>	50
DET FØRSTE MINNET	52
<i>En ekspressiv spillestil</i>	53
<i>Fiksjonskontrakt og lek med fiksjonsnivåer</i>	54

<i>Latter og intersubjektivitet</i>	56
FRA HUMOR TIL ALVOR.....	57
<i>Tilskuer/tilskuer-blikk</i>	59
DET SISTE MINNET.....	60
<i>Et følelsesmessig klimaks</i>	62
<i>Musikk</i>	63
STRUKTUR OG BRUK AV ROM	64
<i>Intimitet</i>	65
ETTER FORESTILLINGEN.....	67
MELLOM NÆRHET OG AVSTAND I <i>MINNENES MUSEUM</i>	69
ANALYSE: OMSORG AV GOKSØYR & MARTENS	70
FORVENTNINGER OG ERFARINGER	70
<i>Sykehjemskontekst</i>	71
<i>Medieomtale</i>	71
<i>En tredelt struktur</i>	72
FORESTILLINGENS OPPSTART.....	72
<i>Prolog</i>	73
<i>Ubehag</i>	74
FØRSTE DEL	75
<i>Rommets struktur</i>	76
<i>Simultanitet og samtidighet</i>	77
<i>Betydning og overflate</i>	78
<i>Henvendthet</i>	79
ANDRE DEL.....	83
<i>Direkte henvendthet</i>	83
<i>En relasjonell estetikk</i>	85
<i>Tidsaspekt</i>	86
TREDJE DEL.....	87
<i>Spillestil og innlevelse fiksjonskontrakt</i>	89
<i>Romstruktur og bruk</i>	90
EPILOG	91
<i>Kor som fellesskap og bruk av "hverdagseksperter"</i>	92
MELLOM NÆRHET OG AVSTAND I <i>OMSORG</i>	93
AVSLUTTENDE REFLEKSJONER	95
ET SAMMENLIGNENDE PERSPEKTIV	95
<i>Struktur og bruk av rom</i>	95
<i>Ulike måter å virke på</i>	97
<i>Underliggjøring</i>	98
<i>Emosjonalitet</i>	100
AVSLUTTENDE METODISKE BETRAKTNINGER.....	101
<i>Et nytt tankesett</i>	102
OPPSUMMERING OG UTBLIKK	104
KILDEHENVISNING	108
VEDLEGG 1	111
INFORMASJON OM FORESTILLINGEN:	111
<i>Minnenes Museum av NIE</i>	111
INFORMASJON OM FORESTILLINGEN:	113
<i>OMsorg av Goksøy & Martens</i>	113

Innledning

To teateropplevelser

Det er høsten 2010 og jeg befinner meg i blackboxen på gamle Agder teater. Jeg er tilskuer til forestillingen *Kollaps/Everything falls apart* av teaterkompaniet New International Encounter (forkortet NIE). Sammen med de andre tilskuerne er jeg vitne til en scene som kommer til å følge meg og henge igjen i meg lenge etter forestillingens slutt. Den appellerte til mine følelser og inviterte til innlevelse i illusjonen, nærmest samtidig som den skapte en avstand til det jeg så og oppfordret meg til å reflektere over tematikken.

To unge brødre er ofre for menneskesmugling fra Øst-Europa til London. De er i god tro om at de er på vei til et bedre liv, men vi tilskuere frykter at dette ikke er realiteten. Det er ikke tydelig skille mellom spilleplass og tilskuerplass, og vi står tett opp til handlingen som spilles ut midt på gulvet. De to brødrene er kun et par meter unna meg, og på vei for å møte en lastebil sjåfør. Planen er at de skal smugles over landegrensene i et kjøleskap i lastebilen hans. Sjåføren henvender seg til oss tilskuere og forteller på humoristisk vis at han er som en tryllekunstner, som på magisk vis skal få dem med til England uten pass. Han viser oss at han har lagd noen pustehull i kjøleskapet, fordi han ”tross alt ikke er en sadist”. Jeg ler litt av den komiske sjåføren med den tilgjorte franske aksenten. Da guttene skal inn i kjøleskapet nøler de først, men presser seg til slutt inn. De unge brødrene blir spilt av to voksne menn. Da de endelig har presset seg inn i kjøleskapet, blir jeg klar over den fysiske situasjonen skuespillerne befinner seg i. Det er knapt en millimeter ledig i kjøleskapet når døren lukkes. Sjåføren tar frem en gaffateip, og viser den til oss. Han begynner å teipe igjen kjøleskapsdøren, mens guttene banker på døra og spør om de kan slippe ut for å trekke mer luft. Han ignorerer dem og sier lettvint til publikum at ”slik gjør de alltid”. Sjåføren som nettopp fikk meg til å le, gir meg nå en vond følelse i magen. Ropene til guttene fortsetter. Sjåføren forlater oss etter å ha satt på *Jolene* av Dolly Parton for å overdøve ropene. Alene står vi tilskuere igjen i en sirkel rundt kjøleskapet, og hører at ropene begynner å stilne. Det føles ut som at det går flere minutter, og jeg får tid til å kjenne på ulike følelser og tanker. Historien om guttene gir meg klump i halsen. Jeg ønsker å gripe inn i fortellingen og slippe dem ut av kjøleskapet. På samme tid blir jeg klar over den teatrale situasjonen. Jeg tenker på skuespillerne inne i det trange kjøleskapet, og jeg legger merke til at andre tilskuere gråter. Denne

oppdagelsen fører til en form for intersubjektivitet, og jeg innser at tematikken og historien berører flere enn kun meg. Jeg opplever at jeg i enkelte øyeblikk kjenner på en nærhet til historien og karakterene, og i neste øyeblikk distanserer meg fra det. Jeg veksler mellom disse ulike tilstandene. Plutselig kommer en svartkledd mann og skjærer over teipen. Kjølenskapdøren åpnes, og ut faller guttene og blir liggende livløse på gulvet mellom oss.

Våren 2011, forlot jeg nok en teaterforestilling med følelsen av å ha vært del av en begivenhet som tok tak i de nære, medmenneskelige emosjonene og i tillegg ga et distanserende metaperspektiv på produksjonens tema. Denne gangen var det *Foreldremøte* av Goksøyr & Martens på Nationalteatrets malerscene, som ga en slik tilskueropplevelse. I denne forestillingen var jeg og mine medtilskuere medskapere i fiksjonen, ved at vi representerte foreldre som møtte opp til et møte i barnehagen. Underveis i foreldremøtet oppstod det konflikter mellom enkelte foreldre, spilt av skuespillere. Konfliktene tok opp temaer som statuskonkurranse blant foreldre, og ansvarsfraskrivelse: ”Men mitt barn er jo ikke noen mobber. Absolutt ikke!”. Den realistiske scenografien ga en følelse av autentisitet og nærhet til virkeligheten. Samtidig var konteksten – både tilskuere og skuespillere var foreldre i foreldremøte – såpass uvanlig at den ofte ga avstand og rom for metaperspektiv til det tematiserte.

Interesse og valg av tema

I de to forestillingene jeg nevnte opplevde jeg ulike former for nærhet og avstand. Disse tilstandene ble produsert på forskjellige måter, av ulike teatrale og sceniske virkemidler. Noen ganger forårsaket et stort lysskift et sensorisk brudd som førte til en veksling mellom stor innlevelse til et distanserende, kritisk blikk på det tematiserte. Andre ganger var det spillestil, publikumsinteraksjoner, musikk, bruk av rom, o.a. som skapte disse vekslingene. Når jeg har sett tilbake på disse begivenhetene i ettertid, ser jeg at opplevelsene av nærhet og avstand har bidratt til at jeg har nærmet meg tematikken og forestillingen på ulike måter, fra flere perspektiv. Opplevelsene av nærhet og avstand, og vekslingene mellom dem, utfordret meg som tilskuer. Dette har vekket en interesse for hvordan *nærhet* og *avstand* virker innenfor teaterbegivenheten.

Temaet for denne avhandlingen er derfor nærhet og avstand, med særlig fokus på *vekslinger* mellom nærhet og avstand. Jeg er ute etter å forske på hvordan slike

vekslinger oppstår i en teaterbegivenhet, og hva slags erfaringer som genereres som følge av det. For å undersøke vekslinger mellom nærhet og avstand har jeg valgt forestillingsanalyse som metodisk inngang. I denne avhandlingen analyserer jeg to forestillinger, *Minnenes Museum* av NIE og *OMsorg* av Goksøyr & Martens.

Valg av forestillinger

Teaterkollektivene bak forestillingene jeg undersøker og analyserer i denne avhandlingen, er de samme som jeg nevnte innledningsvis under *To teateropplevelser*. Min interesse for nærhet og avstand kan spores tilbake til disse gruppene. Jeg har erfaringer med at både NIE og Goksøyr & Martens produserer forestillinger som arbeider med nærhet og avstand, men på forskjellige måter og gjennom ulik estetikk. Basert på denne forkunnskapen bestemte jeg meg for å ta utgangspunkt i de nye produksjonene av NIE og Goksøyr & Martens og foreta næranalyser av hvordan nærhet og avstand oppstod i tilskueropplevelsen min.¹ Det viste seg at både *Minnenes Museum* og *OMsorg* behandler en lignende eksistensiell tematikk. Begge forestillingene tematiserer død, minner, og medmenneskelige reaksjoner og emosjoner som sorg og omsorg. En slik eksistensiell tematikk har potensiale til å berøre oss i stor grad. Død og sorg, er noe vi alle møter på nært hold opp til flere ganger i løpet av livet vårt. Det er også et tema som det er vondt å kjenne på, og som vi derfor setter skylapper på øynene for i hverdagen vår. Det ville vært for smertefullt å skulle ta inn over seg hver eneste dag. Derfor har tematikken i disse forestillingene gitt en ekstra dimensjon til undersøkelsen av nærhet og avstand. Hvordan kan vekslinger mellom nærhet og avstand bidra til å formidle og behandle en eksistensiell tematikk?

Tilskueropplevelsen

For å kunne svare på spørsmålet ovenfor, og lignende undersøkende spørsmål, har jeg som sagt valgt forestillingsanalyse som metode. I analysene vil tilskueropplevelsen være det viktigste empiriske materiale for å forstå hvordan vekslinger mellom nærhet og avstand *oppstår* og *virker*. Jeg har tatt utgangspunkt i min egen tilskueropplevelse i begge forestillingene. For å reflektere fokuset på tilskueropplevelsen, har jeg valgt en opplevelsesorientert analysetilnærming. I den forbindelse har det vært nødvendig å definere og svare på følgende spørsmål: Hva er egentlig en opplevelse?

¹ På tidspunktet da jeg valgte disse forestillingene var de begge de nyeste produksjonene av teatergruppene. I løpet av arbeidet med avhandlingen har imidlertid NIE hatt premiere på to nye produksjoner: *Pim and Theo* og *North North North*.

I Store Norske Leksikon defineres fenomenet på følgende måte: ”Opplevelse, innholdet av en persons subjektive erfaring, enten det henger sammen med ytre sansepåvirkning (persepsjon), emosjonell tilstand (følelse), tankeprosesser, motivasjon o.a.” (Store Norske Leksikon, 2012). I denne definisjonen inkluderes både ytre sansepåvirkninger og indre tankeprosesser. Det er altså tydelig ut ifra denne beskrivelsen at opplevelse kan inneholde både persepsjoner og/eller emosjoner. I denne sammenhengen vil opplevelsene finne sted innenfor en kunstkonktekst, som estetiske opplevelser.

I *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008) vises det til en lignende tankegang, men her brukes begrepet *response*, fremfor opplevelse. Forfatteren Balme poengterer at tilskuerresponsen er preget av både det emosjonelle og kognitive.

Questions of spectator response can be broadly subdivided into cognitive and affective fields. The mental activity required to follow and respond to a theatre performance is a cognitive one. The emotional effects theatre can have on spectators (being proverbially moved to tears) belong to the affective realm. In actuality, the two are inextricably intertwined, but for heuristic reasons it is useful to deal with the two types of responses separately because they highlight two different fields of enquiry. (Balme, 2008, s. 36)

Jeg ser at Balme har et poeng når det kommer til å behandle det kognitive og emosjonelle separat, når man skal ta for seg en tilskueropplevelse. I min avhandling er det imidlertid viktig at begge aspektene skal behandles og undersøkes, i forbindelse med nærhet og avstand, nettopp fordi begge utgjør en viktig del av den teatral opplevelsen. De er som Balme selv sier, ”inextricably intertwined”. Richard Schechner understreker betydningen av mangfoldige tilskueropplevelser i sin bok *Environmental Theatre* (1994). Her peker han også på hvordan vekslinger mellom det han kaller kritisk distanse og dyp involvering kan skape teateropplevelser som inviterer både til refleksjon og emosjonalitet.

Spectators experience great extremes – of deep, perhaps active involvement and participation; then critical distancing, looking at the performance, the theater, the other spectators as if from very far away. (...) People come up to me and say, ”I couldn’t keep my attention focused on the play.” Or, ”I was moved by some of it, but I kept thinking my own thoughts. Sometimes I lost track of what was going on.” Or, ”Sometimes I felt good, but at other times I felt threatened.” (...) I think all of these responses are splendid. (1994, s. 19).

Når jeg analyserer *Minnenes Museum* og *OMSorg* med utgangspunkt i å utforske vekslinger mellom nærhet og avstand, har jeg inkludert både det emosjonelle og kognitive aspektet ved tilskueropplevelsen. Jeg vil nå gi en kort beskrivelse av de utvalgte forestillingene, og teatergruppene som står bak.

Om NIE og *Minnenes Museum*

NIE er et teaterkompani som ble dannet i 2001, og har tilknytning til Norge og England. Deres første tre produksjoner, *My Long Journey Home*, *Past Half Remembered* og *The End of Everything Ever*, dannet en trilogi som alle omhandler historier fra tiden under og etter andre verdenskrig. Disse forestillingene sikret NIE flere priser, og de har siden 2001 turnert både i og utenfor Europa, blant annet i New York, Mexico City og Seoul. I 2011 vant teaterkompaniet den prestisjetunge *Assitej Award for Artistic Excellence* (NIE, 2013a). NIE har et internasjonalt og multikulturelt ensemble, det vil si at de har flerspråklige regissører og skuespillere fra ulike land i Europa. Kompaniet har tatt et kunstnerisk valg om at alle deres forestillinger skal inneholde flere språk, og det er et prinsipp at skuespillerne skal spille på sitt eget språk, men at forestillingene skal være forståelige for alle på tross av språkbarrierer. De tar utgangspunkt i samtidshistorier fra Europa, og bruker ”devising” som metode for å skape sine forestillinger.² I løpet av årene har de opparbeidet seg et repertoar av flere prisvinnende forestillinger som de turnerer med. De definerer seg selv som et ”turneteater”, og de veksler mellom å turnere via Den Kulturelle Skolesekken, og spille på festivaler, kulturhus og institusjonsteatre. Målgruppen deres er barn og unge, men kompaniet opererer etter filosofien om at det som er god kunst for ungdom, er også god kunst for voksne (NIE, u.å.).

Da NIE i 2011 mottok prisen *Kunstnerisk Mot* fra Danse og Teatersentrum (DTS) begrunnet kompetansesenteret valget med å blant annet vise til NIEs særegne, uttrykksfulle estetikk. ”De er ikke redd for å ta tidens temaer og problemstillinger på pulsen, og omsette det i et scenekunstuttrykk, der de tar i bruk musikk, lys, objekter, scenografi og tekst i en både ekspressiv og poetisk form, der også vår tids ubehag får en stemme” (Teaternett, 2011). NIE har blitt kjent for sitt poetiske scenespråk. Den teatrale fortellingen står alltid i fokus, og historien formidles ofte ved hjelp av live musikk, rollebytter, enkel scenografi, og ekspressiv spillestil. Selv om forestillingene deres tar opp alvorlige temaer, er historiene og handlingene også preget av mye lekenhet og humor. Som tilskuer i flere av produksjonene deres, har jeg opplevd å le og gråte

² Å jobbe devised vil si å jobbe i dynamisk, kollektiv arbeidsprosess. ”A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration” (Oddey, 1994, s. 1).

nærmest om hverandre. Historiene og karakterene vekker dyp empati og innlevelse, og deres humoristiske fortellermåte og situasjonskomikk vekker latter.³

Minnes Museum av NIE har som sagt en eksistensiell tematikk. Forestillingen omhandler selvmord og minner. I en scenografi bygd opp til å forestille et lite og intimt arkiv, inviteres publikum inn i det teatrale rommet. Tilskuerne sitter på små krakker i arkivet. Handlingen foregår foran, ved siden av, og bak publikum. Fortelleren av historien er Marcus, en ung gutt som har tatt selvmord, og som nå kun lever i minnene til de menneskene han har møtt. Hvorfor han valgte å ta sitt eget liv, forteller han ikke eksplisitt. Det er heller minnene fra hans levde liv som står i sentrum av forestillingen. Mennesker fra Marcus sitt liv, hans bror, kjæreste, nabo, og lærer, medvirker til å gjenfortelle og spille ut minnene for tilskuerne. Minnene er fulle av varme, humor, og kjærlighet, som medfører at *Minnes Museum* omhandler livet, nesten like mye som døden. Minnene får en sentral betydning i forestillingen, og dette temaet blir behandlet med en filosofisk og poetisk tilnærming. Etter forestillingens slutt, blir tilskuerne invitert til å bli igjen i det lille arkivet. Aktørene drar ut skuffer fra veggene, og henger opp ulike objekter i rommet. Ved hjelp av noen få handlinger, forvandles rommet til en utstilling, hvor tilskuerne har mulighet til å utforske temaet på egen hånd gjennom sensoriske møter og tekster som inviterer til refleksjon.

Minnes Museum har turnert internasjonalt, og turnerer i skrivende stund i Norge via Den Kulturelle Skolesekken. Forestillingen har også blitt spilt på flere festivaler her til lands, blant annet *Showbox 2013*.⁴ Den 7. Mai. 2014 ble det kjent at forestillingen er en av fire finalister som er nominert til å vinne *Gullsekken* for beste produksjon.⁵ Jeg så forestillingen på Støperiet i Tønsberg, i oktober 2013⁶ (for mer informasjon om forestillingen, se vedlegg 1). Den samme måneden hadde *OMsorg* av Goksøyr og Martens premiere på Nationaltheatret.

³ I tillegg til å ha vært tilskuer til forestillingen *Kollaps*, har jeg også sett *Mitt liv med hundene*, ko-produksjonen *Oskar* med Teater Møllen, og ko-produksjonen *LØP* med koreografene Ives Thuwis og Gregory Caers.

⁴ En festival i regi av Scenekunstbruket.

⁵ *Gullsekken* er en pris knyttet til Den Kulturelle Skolesekken og deles ut årlig. NIE vant *Gullsekken* i 2011, med forestillingen *Kollaps/Everything falls apart*.

⁶ En industrihall omgjort til kulturhus. Eies og drives av Tønsberg kommune.

Om Goksøy & Martens og *OMsorg*

Goksøy & Martens er en kunstnerduo bestående av Toril Goksøy (f. 1970) og Camilla Martens (f. 1969). Duoens omtales ofte som et performanceprosjekt, med røtter i både billedkunstens og teaterets verden. De er begge utdannet skuespillere. Martens er utdannet ved skuespillerlinjen ved Statens Kunstakademi, og Goksøy er utdannet ved The Desmond Jones School of Physical Theatre i London. I 1997 søkte de begge til billedkunstlinjen ved Statens Kunstakademi hvor de dannet sin duo, den gang ved navn Goksøy/Martens Salong (Jacobsen, 2007, s. 3, 4). Senere skiftet duoens navn til Goksøy & Martens.

Prosjektene deres bærer preg av å være politiske, og sette etiske spørsmål under debatt uten å moralisere eller tilby en ”løsning”. Flere av disse prosjektene springer også ut ifra en dokumentarisk praksis, hvor de tar utgangspunkt i det autentiske, virkelige, og inndrar det i performansen eller teaterforestillingen. Forestillingen *Foreldremøte* anvendte en slik dokumentarisk strategi, hvor elementer som tilskuerne kjente igjen fra sin egen hverdag knyttet teaterbegivenheten opp til egen virkelighet. I *Dramaturgi – Forestillinger om teater* (2005) defineres denne strategien som virkelighetsdramaturgi, og det skrives følgende om Goksøy & Martens’ arbeider:

Publikum kan med rette spørre om det er teater eller virkelighet vi opplever, men dette er også virkelighetsdramaturgiens strategi. Handlingene gir inntrykk av å være klippet direkte ut av virkeligheten, for så å monteres inn i en teatral ramme. (Gladsø, Gjervan, Hovik, Skagen, 2005, s. 153).

Goksøy & Martens har tidligere vist seks forestillinger, inkludert *Foreldremøte*, på Nationalteatret.⁷ Kunstnerduoen representerte også Norge ved Venneziabiennalen i 2007 med performansen *It would be nice to do something political* (Nationalteatret, u.å.a).

Forestillingen *OMsorg* spilles på Nationalteatrets bakscene. I dette rommet er det en stor, kvadratisk stillaskonstruksjon som er omtrent fire meter høy. Denne konstruksjonen omgir en scenografi som forestiller en skjermet enhet på et kommunalt sykehjem. *OMsorg* har en tydelig tredelt dramaturgi, og under den første delen sitter publikum på toppen av det fire meter høye stillaset, og ser ned på spillet som foregår på den skjermede

⁷ Disse seks forestillingene er *Biografi* (2002), *Askepott* (2004), *Villanden* (2006), *Ønskekonsert* (2008), *Salong* (2009) og *Foreldremøte* (2011) (Nationalteatret, u.å.a). Av disse forestillingene har jeg kun sett *Foreldremøte*.

enheten. Aktørene er en blanding av profesjonelle skuespillere fra Nationalteatret og eldre aktører med ulik erfaring og bakgrunn når det kommer til skuespill og teater. I forestillingens andre del, blir tilskuerne invitert ned i scenografien, hvor det legges til rette for en interaktiv diskusjon mellom aktører og tilskuere. I denne delen serveres det lefser og kaffe, mens det deles av erfaringer og tanker omkring eldreomsorg, og omsorg generelt. Tredje del av *OMsorg* blir spilt av tre skuespillere fra Nationalteatret, og de portretterer søsken som er i ferd med å rydde ut av sin avdøde mors leilighet. Gjennom minnene om deres mor, kommer det frem at de hadde veldig ulik relasjon til moren, og at dette har formet dem som mennesker. Temaet i *OMsorg* er ikke like tydelig og uttalt som minne- og selvmordstematikken i *Minnenenes Museum*. Forestillingen tar opp flere eksistensielle spørsmål, blant annet: Hva er forskjellen på omsorg og kjærlighet? Hva slags påvirkning bærer vi med oss fra våre foreldre? Hvordan tar vi vare på hverandre?

OMsorg av Goksøyr & Martens ble i første omgang spilt i oktober og november, høsten 2013. Forestillingen ble tatt opp igjen og vist på programmet til Nationalteatret våren 2014 (se vedlegg 1).

Forskningsspørsmål

For å undersøke nærhet og avstand gjennom disse to forestillingene har jeg formulert tre forskningsspørsmål.

1. *Hvordan arbeider forestillingene Minnenenes Museum (NIE) og OMsorg (Goksøyr & Martens) med nærhet og avstand?*
2. *Finnes det markante vekslinger mellom nærhet og avstand i disse forestillingene? Hvis ja, hvordan oppstår de?*
3. *Hvilke erfaringer genererer forestillingene?*

Gjennom det første spørsmålet ønsker jeg først og fremst å gå direkte til mine opplevelser av nærhet og avstand i de to forestillingene. Hvordan oppstår de, og hvordan virker de gjennom min tilskueropplevelse? Det andre forskningsspørsmålet går mer spesifikt på om det produseres tydelige vekslinger mellom nærhet og avstand i *Minnenenes Museum* og *OMsorg*. Hvis ja, vil jeg undersøke hvordan disse vekslingene oppstår gjennom de teatrale virkemidlene. Er det for eksempel lyskift, struktur av rom, eller publikumsinvitasjon som skaper en slik veksling? I forbindelse med det tredje spørsmålet ønsker jeg å se på de to forestillingene med et tilbakeskuende blikk. Hva slags erfaringer *genereres* hos meg som tilskuer? Hvordan tar jeg med meg opplevelsen videre, etter forestillingens slutt? I tillegg til opplevelses-begrepet, spiller også erfaringsbegrepet en

stor rolle i denne avhandlingen. Derfor vil jeg kort ta for meg hva jeg legger i dette begrepet, i tillegg til å gi en forklaring på mitt valg av begrepspar – nærhet og avstand.

Erfaring har jeg valgt å se på som en form for bearbeidet opplevelse, og informasjon man tilegner seg gjennom å oppleve på ulike måter (gjennom persepsjon og emosjon, jf. Store Norske Leksikon, 2012).⁸ Grunnen til at jeg har valgt å inkludere dette begrepet i forskningsspørsmålet er fordi det antyder at tidsaspektet også spiller en viktig rolle i forbindelse med opplevelsene som blir generert. Hva slags betydning får opplevelsene fra forestillingen i ettertid, når den teatrale begivenheten er over? Hva slags erfaringer sitter man igjen med? Når en opplevelse bearbeides og blir omgjort til en erfaring, skjer det nødvendigvis en prosess i ettertid. Dette kan bidra til å sette den teatrale begivenheten i et spennende perspektiv. Personlig vil jeg også legge til at jeg ofte trenger tid etter en forestilling, til å forstå hvordan og hvorfor den berørte eller påvirket meg. Jeg har derfor valgt å inkludere tidsaspektet i mine forestillingsanalyser, og supplere med erfaringsbegrepet i forskningsspørsmålet. Tidsaspektet vil jeg komme tilbake til i metodekapittelet.

Valg av begrepspar

Det har fra starten av ikke vært gitt at begrepsparet mitt skulle være avstand og nærhet. Det har blitt klart for meg underveis at man kan gi vekslingene jeg tar sikte på å forske på ulike navn og begreper. Det kommer blant annet av min interesse for ulike former for nærhet og avstand. Det har derfor vært nødvendig å foreta en refleksjon rundt dette, og tilslutt ta noen valg når det gjelder hva som vil være det beste overordnede begrepsparet å bruke i denne sammenhengen. Vekslinger mellom emosjon og persepsjon? Illusjon og her-og-nå? Empati og distanse? Innlevelse i fiksjon og bevissthet om fiksjon? I lang periode var det uavklart hva slags begrepspar jeg skulle bruke om vekslingene jeg ville forske på. I arbeidet med analysene og teori prøvde jeg å anvende flere av de sistnevnte parene, men opplevde gang på gang at flere av begrepene utelukkete noe essensielt fra opplevelsene jeg forsøkte å språkliggjøre. Illusjon, empati, innlevelse og fiksjon, beskrev alle på hver sin måte et aktuelt aspekt ved nærheten til teatersituasjonen. Likevel følte ingen av begrepene dekkende, nettopp fordi de bare beskrev en del av opplevelsen av nærhet. Jeg opplevde at et begrep åpnet en dør, men stengte flere andre. På samme måte

⁸ Jeg kommer tilbake til erfaringsbegrepet senere, under overskriften *Ulike måter å virke på*. Her gir jeg en mer utdypende forklaring på fenomenet estetisk erfaring ved hjelp av Oftedal (2012).

var det med de resterende begrepene i de ulike parene. Bevissthet om fiksjon, for eksempel, ble for snevert når det kom til å se på hvordan avstand kan oppstå i teateropplevelsen. Jeg ønsket å se på noe som favnet videre enn dette, hvor bevissthet om fiksjon kunne sees på som en av flere viktige deler av det som jeg beskrev. Når jeg ”testkjørte” disse ulike begrepsparene, gikk jeg også tilbake til mine opplevelser i møte med forestillingene. Disse opplevelsene var ofte såpass komplekse at de ikke lot seg defineres som kun empati, eller kun bevissthet om fiksjon. Derfor falt valget til slutt på vekslinger mellom avstand og nærhet. Jeg måtte heve blikket fra begrepsparene som ble for spesifikke og snevre, og heller velge begreper som favnet videre og som kunne inneholde nok ”rom” til å inkludere flere elementer ved opplevelsene.

Avstand og nærhet er ikke begreper hentet fra en teori, men snarere fra hverdagspråket vårt. Derfor kan dette begrepsparet å brukes med hensyn til mange aspekter. Nærhet og avstand betegner fysiske forhold når man tolker det bokstavelig. Denne bokstavelige betydningen er relevant for teateret siden forestillingen så å si alltid finner sted i et konkret fysisk rom som plasserer aktører og tilskuere i forhold til hverandre. Man kan også snakke om nærhet og avstand i forhold til det emosjonelle, sosiale, tematiske, ideologiske, tidsmessige, osv. De er med andre ord dynamiske begreper siden de lar seg bruke på flere måter, fremfor flere av begrepene jeg nevnte ovenfor, som er mer statiske og lukkede i sin betydning. Avstand og nærhet kan være relativt enkle å operere med fordi de er såpass generelle. Når det er sagt, er det ikke nødvendigvis slik i vitenskapelig sammenheng, hvor det er et krav om å være presis i sin refleksjon og forskning. Det er kanskje på dette punktet at man finner akilleshælen til dette begrepsparet: Siden det lar seg anvende både når det kommer til fysiske, emosjonelle og kognitive forhold, er det en fare for at det kan bli *for* generelt.

Jeg har derfor valgt å supplere dette begrepsparet med et annet par som jeg har hentet fra fagteori. Paret er hentet fra den nederlandske teaterteoretikeren Peter Eversmanns artikkel *The Experience of Theatrical Space* (1992) hvor han tar i bruk begrepene illusjon og her-og-nå. I artikkelen ser Eversmann nærmere på hvordan illusjon og her-og-nå fremheves via forskjellig bruk og strukturering av rom. Dette forholdet vil jeg utdype under overskriften *Teoretiske perspektiv*, hvor jeg vil gi en oversikt over hva slags teoretisk landskap jeg beveger meg innenfor. Først skal jeg se kort på det *historiske*

perspektivet, hvor nærhet og avstand har vært mer eller mindre isolerte idealer i ulike teaterestetikker.

Historiske perspektiv

Når det er snakk om nærhet og avstand i forestillingen, er det utvilsomt noen historiske referanser som dukker opp. Det er kanskje først og fremst det episke teateret representert ved Bertholt Brecht, og det borgerlige illusjonsteateret med innlevelse som ideal. Antonin Artaud og *Grusomhetens teater* er enda en referanse med kobling til mitt forskningsperspektiv. Jeg vil gå kort inn på det historiske perspektivet, selv om det ikke er denne oppgavens mandat å utforske hvordan nærhet og avstand har blitt erfart og opplevd tidligere. Jeg tror likevel det kan være givende å ha den historiske utviklingen med som bakgrunn, når man skal utforske betydningen av nærhet og avstand i mer tidsaktuelle forestillinger. Jeg vil starte med å se på det borgerlige illusjonsteateret og realismens idealer, før jeg ser kort på Brecht og Artaud sin teaterpoetikk.

Det borgerlige illusjonsteateret

Realismen som epoke innenfor teateret, hadde sin glanstid fra omtrent 1850 til 1900. ”Realismebegrepet ble brukt for første gang i 1826 for å beskrive en estetikk som avviser klassisisme og romantikk, i tidsskriftet *Mercure francais*. Det betegnet et ønske om i større grad å vise mer troverdige gjengivelser av virkeligheten” (Gladsø, m.fl., 2005, s. 108). Å skape en illusjon av virkelighet på scenen var et av realismens idealer, i tillegg til å ta kritiske standpunkter til sosiale problemer. Henrik Ibsens samtidsdramaer, kan sees på som eksempler på en slik realisme. Hans detaljrike sceneanvisninger viser også til en estetikk som forsøker å skape en virkelighetsillusjon og autentisitet på scenen. Det borgerlige realistiske teateret skilte som regel mellom scene og tilskuerplassering, hvor blant annet den fysiske avstanden medvirket til å markere dette skillet. Den såkalte ”fjerde vegg” var et ideal som kan forbindes med denne epoken. Handlingen i Ibsens samtidsdramaer, var som oftest satt til en salong i et privat hjem. ”Idealet om å skape og opprettholde en illusjon av virkelighet gjør at en klar avgrensing av sted, tid, og antall personer involvert, oppleves som nødvendig” (s.st., s. 109). Tanken var at publikum skulle danne den fjerde veggen som rammet inn handlingen i det private hjemmet. En slik frontal plassering bidro til å forsterke illusjonsfølelsen i den teatrale begivenheten, slik at man på tross av den fysiske avstanden mellom scene og sal, likevel opplevde en form for nærhet via innlevelse og illusjon. Illusjonen om en fjerde vegg innebærer også

en spillestil hvor man unngår å henvende seg direkte til tilskuerne. Noe som er interessant ved konseptet om en slik realisme, er at nærhet blir skapt i en romlig konstellasjon med fysisk avstand og tydelig skille mellom scene og sal.

Det episke teateret

Realismens idealer står i kontrast til det episke teateret, hvor bevisstgjøring står høyt på agendaen. Det episke teateret, her representert ved Bertolt Brecht (1898-1956), tok avstand fra det realistiske borgerlige teateret. "(...) [N]år Brecht snakker om episk dramaturgi, mener han en form for teater som bruker det episke som bevisstgjørende politisk virkemiddel" (Gladsø, m.fl., s. 129). Et virkemiddel som Brecht brukte for å få publikum til å reflektere over innhold i forestillinger var nettopp *distansen*. Effekten av dette virkemiddelet skulle bidra til å igangsette refleksjon hos tilskuerne. Med andre ord kan man se på distansen som både et virkemiddel og en effekt av virkemiddelet, i Brecht sin praksis.

Men fra den nyere dramatiks synspunkt er denne manér med, at alt skal underordnes én idé, at tilskueren skal drives ind i en énsportet dynamisk utvikling, hvor han verken kan se til høyre eller venstre, op eller ned, ganske forkastelig. Også i dramatikken bør man indføre fodnoten og muligheten for at blade rundt og sammenholde. Man må opøve evnen til at se en sag fra flere sider. Og det er i den forbindelse næsten viktigere at kunne tænke *over* en tankegang end at kunne tænke *i* en bestemt tankegang. (Brecht, 1982, s. 28)

Den avstandsskapende prosessen som skal bidra til at tilskuerne skal få rom til å tenke over det man ser, og se det fra ulike sider, kalte Brecht for *Verfremdungseffekten* (forkortet f-effekten/v-effekten på norsk). "Det var nødvendig at give tingene en viss fremmedhed for at forstå. Ved alt 'selvfølgelig' giver man simpelthen afkald på at forstå" (s.st., s. 55). Brecht skriver at denne metoden i hovedsak går ut på å bruke ulike virkemidler til å forhindre tilskueren i å kun leve seg inn i karakterenes følelser. V-effekten er med andre ord et virkemiddel for å skape en ønsket effekt, nemlig "at kunne tænke over en tankegang". Dette innebar blant annet å fjerne illusjonen om den fjerde vegg. "Forutsetningen for å benytte F-effekten for overnevnte formål er at scene og tilskuerrom blir renset for alt "magisk", og at det ikke oppstår noen "hypnotiske felt" (Brecht, 1998, s. 117). En måte å oppnå denne effekten på, var gjennom en spillestil inspirert av den kinesiske skuespillkunsten. Her hadde man ikke som mål å gjennomgå en "forvandling" for å bli rollefiguren, men heller spille med en distanse og undring til sin egen karakter. Som følger av denne effekten og distansen som ble skapt, ønsket Brecht å oppdra publikumet sitt til å "become a more useful member of society"

(RooseEvans, 1989, s. 69). På samme måte som nærhet gjennom innlevelse og illusjon er et ideal i det borgerlige illusjonsteateret, er bevisstgjørende avstand som effekt av distanserende virkemidler et ideal i det episke teateret.

Grusomhetens teater

Antonin Artaud (1869-1948) beskjeftiget seg i større grad med sinnets underbevissthet og det åndelige, i kontrast til Brecht. Både Brecht og Artaud tok avstand fra den borgerlige realismen, men de tok hver sine veier når det kom til det estetiske og politiske. Artaud var inspirert av surrealismen, og sluttet seg til dette miljøet på 1920-tallet. Her begynte han å utvikle sine egne visjoner og idéer om teateret (Gladsø, m.fl., 2005, s. 127-129). ”Dette teateret kunne ikke være ordets teater, slik symbolistene mente. Artauds visjon var et teater som vekker oss opp av vår åndelige søvn og taler direkte til våre nerver, hjerter og fysiske følsomhet” (s.st., s. 128). Artaud ønsket at teaterets sceniske og fysiske uttrykksmidler skulle gripe tak i publikummet. For å oppnå dette, hadde han flere strategier. Artaud avviste den klassiske, realistiske dialogen i teateret, og ønsket heller tekster som løste opp dialogene og gikk imot den tradisjonelle oppbygningen. Skuespillerne skulle fremføre disse tekstene med en dynamisk, følsom stemme, og han ga ofte spesifikke stemmeanvisninger i manusene sine. I tillegg ønsket Artaud å flytte spillet ned fra scenen, og ut til veggene i teaterrommet, med publikum i sentrum (s.st., s. 129).

Scenerommet må dermed omdannes til et fysisk språk som skal formidles til publikum, noe organisk som sanser og emosjoner lett kan absorbere. Tilskueren skal gripes, fortrylles og psykisk voldtas ved at skuespillerne skal spille like inderlig som dødsdømte som blir brent på bålet, og som gir tegn til hverandre gjennom flammene!” (Gatland, 1998, s. 121)

Det er ingen tvil om at Artauds konsept om et grusomt teater skulle være voldsomt og oppleves inderlig og dypt av sine tilskuere. Artauds teaterpoetikk representerer dermed for en annen form for nærhet, enn den vi finner i som ideal i det borgerlige illusjonistiske teateret – nemlig en nærhet gjennom det sanselige. I følge Artaud skulle teateret vekke tilskuerens sanser og appellere til den fysiske følsomhet. ”*Grusomhedens Teater* modulerer sansninger, før bevidstheden sætter ind, før fortolkningen (...)” (Christoffersen, 1997, s. 67).

Hvis man ser på idealene innenfor de tre teaterpoetikkene jeg nå har tatt for meg, kan man observere at de har nokså ulike mål og ønsker når det kommer til hva tilskueren skal

”få ut av” opplevelsen. Veldig generalisert, kan man si at det borgerlige illusjonsteateret først og fremst tar sikte på at tilskueren skal leve seg inn i det som skjer på scenen, gjennom blant annet realistiske scenebilder og den fjerde vegg. Tilskueren skal komme nært på tematikk og handling, gjennom innlevelse og illusjon. Brecht ville bevisstgjøre tilskueren, og utviklet derfor strategier i det episke teateret som skulle sørge for at tilskueren ikke skulle fortape seg i illusjon. Å skape avstand og distanse, gjennom virkemiddel og effekt, er et sentralt poeng innenfor det episke teateret. Det sanselige og sensoriske har en større betydning hos Artaud, som ønsket at teateret skulle ”vekke oss opp av en åndelig søvn”. Nærhet gjennom det sanselige kan sees på som et ideal i følge hans filosofi. Med disse historiske idealene i tanke, kan man spørre seg om det finnes noen idealer for hvordan nærhet og avstand behandles og anvendes i vårt samtidsteater. Kan *Minnes Museum* og *OMsorg* fortelle oss noe om en tendens innenfor samtidsteateret? Hvis ja, kan denne tendensen i forlengelse av dette fortelle oss noe om vår samtid?

Teoretiske perspektiv

I forskningsspørsmålet har jeg som sagt valgt nærhet og avstand, som jo er nokså vide begreper, og ikke hentet fra noen spesifikk fagteori. Behovet for disse vide begrepene kom av at jeg innså at jeg ønsket å forske på flere nivåer og tilstander av nærhet og avstand, fremfor å snevre inn synet til for eksempel vekslinger mellom innlevelse i fiksjon, og bevissthet om fiksjon. Siden mitt overordnede begrepspar er såpass vidt, innebærer det også at det ikke finnes noen overordnet teori om nettopp dette. For å undersøke ulike vekslinger mellom næret og avstand, har jeg derfor tatt i bruk flere teorier som belyser dette på ulike måter, fra ulike ståsted. Disse teoriene blir behandlet underveis i analysene, og knyttet opp til konkrete opplevelser. Min prosess har først og fremst vært å oppleve forestillingene, med deres ulike vekslinger av nærhet og avstand, for deretter å reflektere rundt hva slags teoretiske tekster som kan bidra til å diskutere disse opplevelsene i et faglig lys. Dette innebærer altså at det teoretiske hovedsakelig vil bli behandlet, sammen med mine opplevelser og erfaringer, i analysene, fremfor i et eget teorikapittel.

Både form og innhold kan bidra til å skape ulike tilstander og nivåer av nærhet og avstand i en forestilling. Hvordan spiller skuespilleren? Psykologisk-realistisk eller med en verfremdungseffekt? Hvordan brukes rommet i forestillingen og er publikummet en

synlig del av den teatrale begivenheten? Er dramaturgien organisert kronologisk eller fragmentert? Behandles tematikken med alvor, humor, eller veksles det mellom begge deler? Bli tilskuerne dratt med inn i fiksjonen via publikumsinvitasjoner, eller spilles det med en fjerde vegg? Det finnes mange ulike praktiske og teoretiske innfallsvinkler når det kommer til aspekter som kan bidra til å skape opplevelser av nærhet og avstand hos tilskuerne. De aller fleste av spørsmålene jeg nevnte ovenfor, vil jeg komme tilbake til og behandle underveis i analysene. Jeg vil likevel benytte anledningen til å fremheve noen av de teoretiske innfallsvinklene på forhånd, og gi et bilde av hva slags teoretisk landskap jeg beveger meg i. I teorien nedenfor henter jeg også ut noen viktige begreper for å beskrive enkelte sider av avstand og nærhet, og disse begrepene vil gå igjen i analysene senere.

Struktur og bruk av det teatrale rommet

Et aspekt som jeg ønsker å fremheve er bruk og strukturering av teaterrommet. "Theatre happens in space" (s. 93) slår Peter Eversmann fast i innledningen av sin artikkel kalt *The Experience of Theatrical Space* (1992), og understreker samtidig rommets betydning i den teatrale begivenheten. I artikkelen utforsker Eversmann hvordan ulike struktur og bruk av teaterrommet enten kan være med på å forsterke illusjon, eller gjøre oppmerksom på den teatrale situasjonens her-og-nå. "Little or no effort at all has been made to give an answer to questions such as: how do structure and use of space in a theatrical performance affect the audience?" (Eversmann, 1992, s. 94).

I artikkelen skiller Eversmann mellom to dimensjoner som han kaller for *structure* og *use*. Den førstnevnte dimensjonen beskjeftiger seg med *struktur* av rom. Er det skille mellom scene og tilskuerplass? Sitter tilskuerne frontalt til scenen? "It seems to me that there are two major ways to structure theatrical space: *frontal* versus *non-frontal* or *environmental*" (s.st., s. 95). Frontalt strukturert teater definerer Eversmann på følgende måte:

In frontal theatre the performance is presented in such a way that the audience is looking at the show from a fixed distance, and is able to take in the whole without moving his or her head more than 40 or 45 degrees to either side. (s.st.)

Environmental struktur beskriver Eversmann som teaterrom, hvor det ikke er noe formelt skille mellom hva som er spilleplass og hva som er tilskuerplass. "The ideal is a total sharing of space between performers and onlookers" (s.st.). Jeg har valgt å oversette

environmental structure til omgivende struktur på norsk.⁹ I følge Eversmann kan man se på frontalt og omgivende teater som hver sin ytterpol i et kontinuum som tar for seg struktur av rom. Mellom det omgivendes ”total sharing of space” og det frontales fikserte og bestemte avstand, vil man kunne finne flere ulike struktureringer av rom som inntar en mellomposisjon mellom disse polene.

Use-dimensjonen, som man kan oversette til *bruk* på norsk, tar for seg hvordan struktureringen av rommet påvirker publikums oppfattelse av illusjon og her-og-nå. Med *her-og-nå* sikter Eversmann til bevisstheten som oppstår hos tilskueren når han eller hun i stor grad blir klar over ulike forhold ved den teatrale begivenheten. Dette kan for eksempel være sin egen kropp i rommet, sine medtilskuere, og/eller den sosiale situasjonen. Fenomenet *illusjon* dreier seg også om en form for ’her-og-nå’, skriver Eversmann. ”[The] here-and-now of the world of the play” (1992, s. 101). I tillegg beskjeftiger denne dimensjonen seg med det faktum om det i rommet forsøkes å fremheve det illusjonistiske eller ei.

(...) besides the structural characteristics we need also to look into the functional qualities of theatre spaces (...) the main issue here is whether or not an effort has been made to create *the illusion of another time and/or place.*” (s.st., s. 100,101).

Eversmann har designet en modell hvor begge disse dimensjonene – struktur og bruk – kombineres. Modellen kaller han for *The dimensions combined*, og når de to dimensjonene møtes i to forskjellige akser, dannes det fire muligheter hvor struktur og bruk er kombinert på ulikt vis.

⁹ Jeg har ikke lyktes i å finne andre eksempler på en oversettelse av dette begrepet. Omgivende struktur er derimot et begrep vi har tatt i bruk i undervisningen i løpet av bachelor og masterforløpet, og som jeg opplever nokså dekkende for det engelske begrepet.

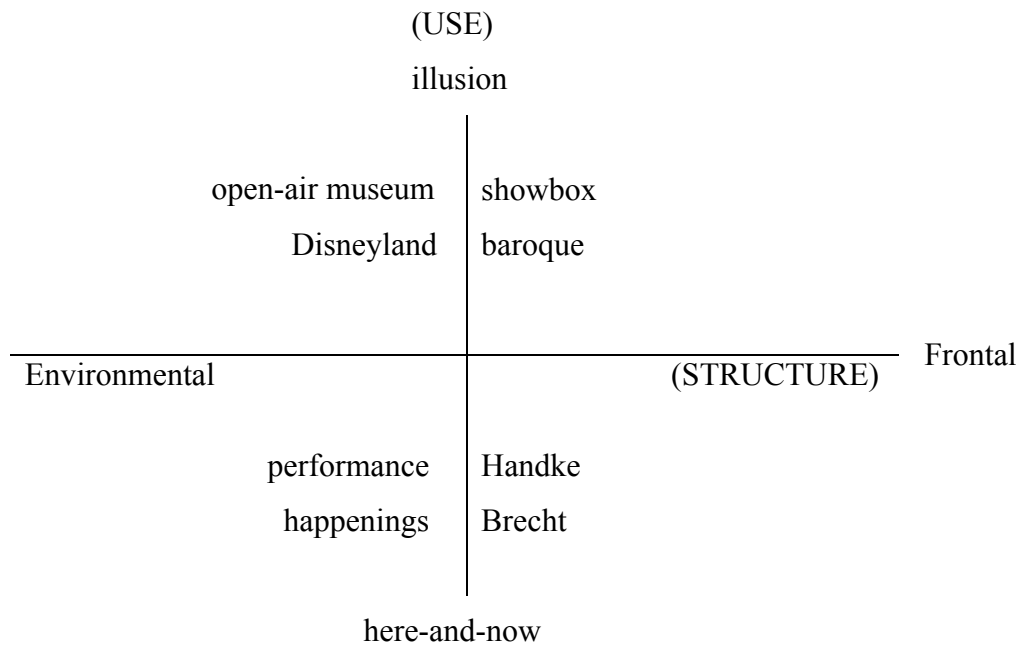


Figure 3. *The dimensions combined*

(Eversmann, 1992, s. 103).

For å gi et inntrykk av hvordan de fire kombinasjonene av struktur og bruk kan arte seg i praksis, gir Eversmann ulike eksempler fra teatersjangre og estetikker. Nederst til venstre ser vi performance gitt som eksempel, og her sikter Eversmann særlig til 60- og 70 tallets avant-garde performanser, ytterligere eksemplifisert ved å nevne Richard Schechners ”The Performance Group”. Området øverst til venstre inneholder teaterformer som både har omgivende struktur og stor grad av illusjonsskaping. Her blir open-air museum, som ofte tar en med tilbake til vikingtiden eller lignende, brukt for å illustrere denne kombinasjonen av bruk og struktur. Øverst til høyre finner vi den mer tradisjonelle og ’institusjonaliserte’ formen for teater. Publikum er frontalt plassert, ofte mørklagt, og ulike virkemidler sørger for å forsterke følelsen av illusjon. Her nevnes showbox baroque, hvor Eversmann sikter til teaterbygninger hvor tilskuerne sitter i egne bokser, som forsterker det private, og fornekte den sosiale dimensjonen. Her kan også det borgerlige illusjonsteateret skrives inn som et eksempel. Nederst til høyre ser vi kombinasjonen frontal struktur og relativt stor grad av her-og-nå. På dette området har Eversmann nevnt Brecht og Handke som eksempler. I Handkes forestilling *Offending the audience* fra 1966 (*Publikumsbeschimpfung* på originalspråket) blir det, kort fortalt, gjennom replikkene gjort veldig stor oppmerksomhet på de faktiske omgivelsene og at det ’fins ingen annen virkelighet enn det faktiske her-og-nå’ (Eversmann, 1992, s. 105).

I analysene av *Minnenes Museum* og *OMsorg* vil jeg komme tilbake til denne modellen, og de to dimensjonene. Kan disse dimensjonene bidra til å åpne opp for mer dynamiske og komplekse beskrivelser av nærhet og avstand i tilskueropplevelsen? Kan man posisjonere disse forestillingene innenfor et eller flere av de fire områdene, og vil deres posisjonering fortelle noe om nærhet og avstand i tilskueropplevelsen? Kort fortalt kan verken *OMsorg* eller *Minnenes Museum* plasseres innenfor kun et av de fire områdene. *Minnenes Museum* er i stor grad omgivende, men veksler mellom illusjon og her-og-nå. *OMsorg* veksler i sin strukturering av rommet, og dette fører til at det også veksles mellom illusjon og her-og-nå i de tre delene. Forestillingene beveger seg med andre ord mellom ulik struktur og bruk, men felles for de begge er at de kan plasseres i den venstre siden av Eversmanns modell. Eksemplene som jeg nevnte i forbindelse med det historiske perspektivet derimot, nemlig det episke teateret og det borgerlige illusjonsteateret, finner vi i høyre side av modellen, med unntak av Artauds teaterpoetikk. Det er et poeng at de historiske eksemplene jeg nevnte har en mer frontal strukturering av teaterrommet, mens forestillingene jeg har valgt tar i bruk en mer omgivende romstruktur. Mitt valg av forestillinger signaliserer at jeg har å gjøre med samtidsteater, hvor omgivende romstruktur og deling av rommet er med på å forme den teatrale begivenheten.

Jeg kommer derfor til å trekke inn struktur og bruk av rom i forestillingsanalysene. Hvordan oppstår nærhet og avstand i den omgivende romstrukturen? Det vil med andre ord være fokus på teaterrommet i analysene, og jeg vil nevne eksempler hvor bruk og struktur av rom skaper opplevelser av nærhet og avstand. Begrepsparet *illusjon og her-og-nå* vil fungere som et supplerende par til det overordnede begrepsparet nærhet og avstand.

Dobbel teatral bevissthet

Et annet viktig poeng som fortjener å bli understreket er hvordan avstand og nærhet, som to tilsynelatende motstridene prinsipp, er uløselig knyttet til hverandre i den teatrale begivenheten. Eversmann nevner helt til slutt i sin artikkel at følelser knyttet til innlevelse og distanse ”seem to tie in with the concept of ’double theatrical consciousness’ ” (Eversmann, 1992, s. 107). Dette begrepet betegner en tilstand hvor man både opplever nærhet og avstand i forbindelse med forestillingen.

For example: in viewing an especially cruel or appalling scene on stage or on film we remind ourselves that we are 'only looking at theatre', or that it 'is but a film'. However, this being conscious of watching a play is not necessarily brought about only by gruesome scenes. It can also result from the spatial conditions (...) And it is also this that happens when (...) after an emotional, dimly lit scene the lights come on full blast again: we are jolted back into the present. The here-and-now again forces itself upon us, telling us that we were 'only watching a play'. (Eversmann, 1992, s. 107)

Dobbel teatral bevissthet, som jeg har valgt å oversette det til, referer altså til en slags dobbel forståelse og bevissthet om at man befinner seg i to verdener samtidig: *the here-and-now of the spectators and the here-and-now of the world of the play* (s.st., s. 101). I så måte kan dobbel teatral bevissthet sammenlignes med den tverrestetiske illusjonen som Werner Wolf beskriver i boka *Immersion and Distance – Aesthetic Illusion in Literature and Other Media* (2013):

Aesthetic illusion is one of the most powerful transmedial effects that representational media and genres can elicit (...) In essence, it conveys the impression of being imaginatively and emotionally immersed in a represented world, or parts thereof, and of experiencing this world, which may be factual or fictional but in any case not really present at the very moment of reception, in a way similar to real life, while the resipient is still residually aware that this experience is imaginative and triggered by an artefact and not by reality. (Wolf, 2013, s. V).

Det er selvsagt følelsen av innlevelse og ”immersion”, som Wolf kaller det, som er det dominante og utgjørende aspektet innenfor estetisk illusjon. Det finnes likevel en tilsløret distanse som forhindrer at illusjonen forvandles til ”delusion”, altså en vrangforestilling hvor skillene mellom virkelighet og fiksjon er visket ut.

I en teatral begivenhet vil det med andre ord alltid finnes en eller annen grad av nærhet og avstand, som fungerer nærmest samtidig. Estetisk illusjon forutsetter at det finnes en tilsløret distanse, og det samme gjør dobbel teatral bevissthet, som kan sees på som et lignende, men ikke fullt ut identisk fenomen i teaterverdenen. Grunnen til at jeg ikke ønsker å betegne dem som identiske, har først og fremst å gjøre med at teateret er både en estetisk og sosial praksis. Den tverrestetiske illusjonen Wolf beskriver, inndrar ikke denne doble praksisen i sin beskrivelse. Det gjør derimot den doble teatrale bevisstheten, hvor man i det ene øyeblikket er involvert i teateret som en estetisk praksis (illusjon), for så i det neste øyeblikket bli klar over den sosiale praksisen (her-og-nå). Min interesse springer ut i fra både estetisk illusjon og dobbel teatral bevissthet, men med et litt annet

interessefelt – nemlig vekslingene innenfor fenomenene. Hva slags opplevelse genereres når for eksempel stor innlevelse i fiksjonen avløses av en stor bevissthet om sin egen rolle som tilskuer i begivenheten? Selv om begrepet dobbel teatral begivenhet ikke antyder en veksling, men to tilstander innenfor et fenomen, kan det likevel sees på som et dynamisk begrep. Dobbelt teatral bevissthet kan innebære både stor grad av nærhet og stor grad av avstand. Både dette begrepet, og estetisk illusjon, viser til opplevelser og erfaringer som forutsetter nærhet og avstand som to motsetningsfylte, men likevel forenelige prinsipp.

Oppgavens struktur

Det metodiske har fått et større fokus i avhandlingen, enn først antatt. Mitt fokus på tilskueropplevelsen forutsatte at jeg valgte en analysemetodisk tilnærming som kunne reflektere dette fokuset. Dermed valgte jeg å innta en *opplevelsesorientert* analysetilnærming. Det ble behov for å gå inn i en mer omfattende diskusjon, fordi det viste seg at min utvalgte analytiske tilnærming ikke er særlig utarbeidet innenfor analysemetodisk teori. Jeg har langt på vei utformet min egen analysetilnærming, som er inspirert av både hermeneutisk og fenomenologisk tankegang, og som setter tilskuerens opplevelser i fokus. I metodekapittelet vil jeg diskutere hvordan jeg vil språkliggjøre mine opplevelser. Jeg vil plassere min tilnærming i forhold til eksisterende tankesett innenfor forestillingsanalyse, og etterhvert utkrystallisere en egen opplevelsesorienterte tilnærming, som jeg anvender i de to påfølgende forestillingsanalysene. I disse analysene vil forskningsperspektivet være hvordan det oppstår former for nærhet og avstand, og hvordan det veksles mellom disse tilstandene i de to forestillingene. Etter analysene av *Minnenes Museum* og *OMsorg*, vil jeg foreta en kort sammenligning, som går ut på de to forestillingenes ulike måter å virke og generere opplevelser av nærhet og avstand på. Her vil jeg også komme nærmere inn på den eksistensielle tematikken og hvordan den ”virket” på meg i ettertid, etter forestillingenes slutt. Jeg vil med andre ord forsøke å formulere hva slags erfaringer forestillingene har generert. Mot slutten av oppgaven vil jeg komme tilbake til det metodiske, for å reflektere over hvordan forestillingsanalyse som metode, og min opplevelsesorienterte tilnærming, fungerte for å undersøke tilskueropplevelsene og erfaringene. Helt til sist vil jeg avslutte med noen oppsummerende og avsluttende refleksjoner omkring innholdet i avhandlingen og veien videre.

Metodiske og vitenskapsteoretiske perspektiver

Forestillingsanalyse

Gjennom mitt studieforløp har jeg alltid hatt en interesse for forestillingsanalyser, fordi de inviterer til å språkliggjøre den teatrale begivenheten på ulike måter. I forestillingsanalysen kan man skildre, beskrive, reflektere, teoretisere, og diskutere forestillingen ut ifra det gitte analyseperspektivet. Når jeg hadde valgt ut *Minnes Museum* og *OMsorg* som to forestillinger hvor jeg ønsket å forske på nærhet og avstand gjennom tilskueropplevelsen, falt det metodiske valget raskt på forestillingsanalyse. Denne metoden ga meg muligheten til virkelig å gå i dybden av to utvalgte forestillinger, og se på spesifikke måter å produsere former for nærhet og avstand. Jeg ønsket med andre ord å oppleve forestillingene som tilskuer, slik at jeg i etterkant kunne trekke disse opplevelsene fram i en analyse og studere dem som nøkler til hvordan avstand og nærhet fungerte i den teatrale begivenheten.

Tre tankesett

Det finnes flere metodiske og teoretiske innganger når det kommer til forestillingsanalyse. I sin ph.d.-avhandling *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere* (2010) skisserer Siemke Böhnisch tre ulike tankesett når det kommer til nettopp dette. Inndelingen opererer etter hvordan det gitte analytiske perspektivet betrakter relasjonen mellom forestillingen og publikummet. Böhnisch påpeker at denne inndelingen er en sterk forenkling, og at det finnes flere analysestrategier og tilnærminger enn det som er representert i disse tre tankesettene. Inndelingen Böhnisch opererer etter er av interesse for meg, med tanke på at jeg er på utkikk etter et tankesett og en analysetilnærming som kan sette tilskueropplevelsene i fokus. Jeg vil derfor gi en kort presentasjon av de ulike tankesettene, før jeg plasserer mitt prosjekt i relasjon til denne inndelingen.

Publikum som mottaker av et avsluttet verk

I dette første tankesettet sees forestillingen på som et avsluttet verk, og publikum blir først og fremst sett på som mottaker, fremfor deltaker. ”Denne modellen er knyttet til en verksestetisk tilnærming. Den innebærer at man tenker påvirkning i kun én retning: Publikum kan bli påvirket av forestillingen, men påvirker ikke selv forestillingen” (Böhnisch, 2010, s. 80). Böhnisch skriver at dette tankesettet lenge har vært dominerende i europeisk teatervitenskap, og at man ofte finner det igjen i en strukturalistisk orientert

semiotisk teater teori (Böhnisch, 2010, s. 81). Et slikt tankesett tar heller ikke for seg teaterets unike hendelseskarakter. ”At alle forestillinger er flyktige og variable hendelser, er i denne modellen en metodisk utfordring som må håndteres, og inngår ikke i selve analysen” (s.st.). At en forestilling er en hendelse, blir altså ikke tatt høyde for. Forestillingene blir i semiotisk tradisjon, heller sett på som en ”teatral tekst”. Et scenisk forløp innenfor dette tankesettet, blir sett på som invariant, og publikum er en passiv mottaker av dette forløpet (s.st., s. 87).

Det har ikke vært aktuelt for meg å ta i bruk dette tankesettet i min tilnærming, med tanke på at jeg ønsker å fokusere på tilskueropplevelsen. Min tilnærming forutsetter at tilskueren ses på som en mer aktiv mottaker i den teatrale begivenheten.

Publikum som (med)skaper av forestillingens mening

Dette tankesettet innebærer et syn på publikum som mer ”aktivt” enn det forrige, spesielt når det kommer til forestillingens menings skaping.

I det andre tankesettet blir mottakerens resepsjon ansett som en kreativ aktivitet (...). På scenen vises forestillingens teatral tekst, men først gjennom tilskuerens resepsjon dannes eller fullføres denne tekstens mening. Konsekvensen er –for å si det billedlig – at forestillingen ikke lenger ”er” på scenen, men i tilskuerens hode. (Böhnisch, 2010, s. 83)

Böhnisch påpeker at denne tilnærmingen også ser på sceneforløpet som invariant, til tross for et mer åpent verkbegrep enn det verksestetiske tankesettet. Selv om sceneforløpet sees på som invariant, kan likevel tilskuernes meningsdannelser være variable. ”Når det gjelder analyse av den sceniske teksten, dreier det seg igjen om den konstante strukturen, bare med andre fortegn: på leting etter tilbud for tilskuerens meningsproduksjon” (s.st., s. 84). Böhnisch kaller denne modellen for resepsjonsestetisk, og skriver at modellens inspirasjonskilde kommer fra den litteraturvitenskapelige resepsjonsestetikken, representert ved blant andre Umberto Eco og Wolfgang Iser.

En forestillingsanalyse som bygger på det andre tankesettet, må beskrive forestillingens sceniske forløp som et tilbud for tilskuerens meningsproduksjon og må, hvis den vil analysere meningen som faktisk blir skapt i én konkret forestilling, også analysere tilskuernes menings skapningsprosesser. (s.st.)

Det ligger flere metodiske utfordringer i dette tankesettet, når det kommer til hvordan man skal inndra tilskuernes opplevelser og meningsproduksjoner inn i analysen. Et alternativ vil være gjennom empiriske resepsjonsstudier.

Dette andre tankesettet har åpenbart vært mer attraktivt for meg, siden tilskueren sees på som en aktiv mottaker og en medskaper til forestillingens mening. Likevel mangler dette tankesettet noe vesentlig, med tanke på mitt opplevelsesorienterte fokus. Opplevelse og erfaring rommer meningskapning og fortolkning, men innebærer også ytre sansepåvirkning og emosjonell tilstand (jf. Store Norske Leksikon, 2012).

Meningsproduksjon er i stor grad en individuell aktivitet, men jeg går også ut ifra at selve tilskueropplevelsen er preget av den kollektive, sosiale ”her-og-nå”-situasjonen i teateret. På dette punktet er det tredje tankesettet mer relevant.

Publikum som hørbar og synlig bidragsyter

Den tredje modellen Böhnisch skisserer tar for seg betydningen av tilskuerne som mer enn bare en aktiv mottaker, nemlig som en synlig og hørbar deltager. Forestillingen sees på som en kommunikasjon som oppstår *mellom* aktør og publikum. Böhnisch kaller dette for et performativt tankesett, og i denne modellen er teaterets hendelseskarakter satt i fokus. Innenfor dette tankesettet ser man ikke på forestillingen som en tekst, men som en hendelse med variasjoner i forestillinger av samme produksjon.

Ut fra denne modellen kan man ikke nøye seg med å analysere den implisitte innskrevne tilskuer, her må også et reelt tilstedeværende publikum inngå i analysen. Dessuten vil, i motsetning til de første to tankesettene, det kollektive aspektet kunne spille en betydelig rolle, når man ser på den dynamiske prosessen mellom aktører og tilskuere. (2010, s. 86,87)

I sin ph.d.-avhandling bruker Böhnisch det performative tankesettet når hun analyserer hvordan barns synlige og hørbare bidrag skaper en gjensidig påvirkning i teater for de minste. ”Den tredje modellen gjør det ikke bare mulig å beskrive og analysere betydningen av publikums tilstedeværelse for forestillinger – den setter denne tilstedeværelsen i fokus” (s.st.). Dette tredje tankesettet inndrar det kollektive aspektet i stor grad. Det vil være nødvendig for meg å skrive inn den sosiale, kollektive situasjonen i forestillingen, når det er relevant for forskningsperspektivet mitt. Jeg er på den andre siden ikke ute etter å beskrive og forske på påvirkningen mellom publikum og aktører, eller hvordan forestillingen varierer fra visning til visning som en variabel hendelse. Det kollektive aspektet som preger tilskueropplevelsen er et viktig poeng i min tilnærming til forestillingsanalysene. Til tross for det opplever jeg at mitt fokus og tilnærmingsbehov ligger verken *i* det resepsjonestetiske eller performative, men *mellom* disse to tankesettene.

Mellom to tankesett

Böhnisch presenterer en skjematisk oversikt over de tre tankesettene hun har skissert.

	(1) Verkestetisk tankesett	(2) Resepsjons-estetisk tankesett	(3) Performativ tankesett
Hvor ”er” forestillingen?	På scenen	I tilskuerens bevissthet	Mellom aktørene og publikum
Publikum	Passiv mottaker, påvirket av forestillingen (individuell)	Aktiv mottaker, (med)skaper av forestillingens mening (individuell)	Hørbar og synlig deltaker, gjensidig påvirkning av publikum og aktører (kollektivt)
Sceniske forløp blir oppfattet som	Invariante	Invariante med variabel mening	Variable, inngår i hendelsen
Verkforståelse	Lukket og avsluttet (statisk)	Åpent og uavsluttet (dynamisk)	Problematisering av verkbegrepet, foreslått erstattet av hendelsesbegrepet (ytterligere dynamisering eller ev. oppløsning)

Tabell 3: Tre tankesett om forestilling og publikum

(2010, s. 87)

For å undersøke hvordan vekslinger mellom nærhet og avstand fungerer som en formidler av eksistensiell tematikk i *OMsorg* og *Minnenes Museum*, vil jeg ta utgangspunkt i min rolle som tilskuer, og utnytte den i analysen. Forestillingsanalysene vil med andre ord innta tilnærmingen til en empirisk resepsjonsanalyse, med den særegenhet at jeg tar utgangspunkt i min egen resepsjon. For å avklare min tilnærming ytterligere, vil jeg forsøke å posisjonere meg mellom det resepsjonsetetiske og performative tankesettet. Jeg tenker på meg selv som en synlig og hørbar tilskuer, i den grad at jeg er synlig i teaterrommet og jeg tar meg selv i å le under begge forestillingene. Likevel er jeg ikke ute etter å studere den gjensidige påvirkningen mellom aktør og tilskuer. Når det kommer til tilskuerrollen vil jeg derfor se på det som en individuell meningskapning siden jeg først og fremst kommer til å ta utgangspunkt i *mine* opplevelser i møte med forestillingen, men med mulighet for å inndra det kollektive aspektet når det er relevant. Siden opplevelse favner mer enn kun meningskapning, vil selvsagt dette være med på å forme min tilnærming. Skjønt, alt i alt vil det være mest passende å plassere seg nærmest det andre tankesettet, når det kommer til synet på publikum.

På spørsmålet om hvor forestillingen ”er”, befinner jeg meg igjen mellom det resepsjonsetetiske og performative tankesettet. Befinner forestillingen seg i tilskuerens

bevissthet eller mellom aktørene og tilskuerne? De to forestillingene jeg har valgt å analysere har ulike elementer av publikumskontakt og aktivisering av publikum. I deler hvor disse elementene er fremtredende, kan det oppleves som at forestillingen befinner seg mellom aktører og tilskuere, og i stor grad er preget av den kollektive, sosiale situasjonen. Disse opplevelsene kommer jeg til å trekke frem i analysene, og reflektere over. Likevel er fokuset mitt på vekslinger mellom nærhet og avstand, og jeg har valgt meg selv som ”instrument” for å undersøke hvordan de fungerer og påvirker min opplevelse av den teatrale begivenheten. Derfor vil jeg bevege meg innenfor både det performative og resepsjonestetiske tankesettet, også på dette punktet. Oppsummert vil jeg se på forestillingen som en individuell opplevelse, men preget av den kollektive situasjonen.

Min tilnærming til verksforståelsen er også preget av en mellomposisjon mellom andre og tredje tankesett. Jeg vil se på forestillingene som en dynamisk hendelse. I første omgang vil jeg først og fremst trekke frem førstegangshendelsen fra forestillingene jeg analyserer, men jeg kommer også til å trekke frem eksempler fra andre visninger av samme forestilling, der hvor jeg finner det givende. Både *Minnenes Museum* og *OMsorg* var dynamiske forestillinger på hver sin måte, og det er nødvendig at analysene reflekterer det. Med dynamisk, mener jeg her at de inneholdt deler som tydelig varierte fra visning til visning. I *OMsorg* var det underveis i forestillingen lagt opp til en diskusjon mellom aktører og tilskuere, og i *Minnenes Museum* ble rommet transformert til en utstilling etter forestillingens slutt. Disse delene understrekte teaterets hendelseskarakter. I det performative tankesettet blir det foreslått at hendelsesbegrepet skal erstatte verkbegrepet.¹⁰ Når relasjonelle elementer som diskusjon dukker opp i forestillingen, blir det nødvendig å inndra hendelsesaspektet i analysen, selv om man kanskje ser på resten av forestillingen som et verk fremfor en hendelse.

Det sceniske forløpet vil jeg i analysen betrakte som variable, slik det performative tankesettet konstaterer – men kun til en viss grad. Begge forestillingene, spesielt *OMsorg*, har som sagt elementer som er relasjonelle, i form av at tilskuerrollen og fellesskapet blant tilskuere blir løftet frem. Disse elementene førte ofte til at jeg opplevde forestillingen annerledes fra visning til visning. Jeg vil trekke frem andre-, tredje-, og

¹⁰ Böhnisch refererer til Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004) hvor verkbegrepet problematiseres og foreslås erstattet av hendelsesbegrepet (2010, s. 86).

fjerdegangsopplevelser hvor jeg finner det berikende og relevant. Men som sagt vil det være førstegangsopplevelsen som er viktigste empiriske materiale som blir behandlet i analysen. Derfor vil kanskje ikke det performative synet på sceneforløpet være veldig fremtredende i selve analysen, kun enkelte steder.

For å oppsummere, befinner min analytiske tilnærming seg mellom to av tankesettene som Böhnisch skisserer; mellom det resepsjonsetetiske og det performative. Det kollektive aspektet kommer til å spille en rolle i mine analyser, men det individuelle aspektet vil bli gitt et større fokus.

Et hermeneutisk og fenomenologisk perspektiv

Willmar Sauter skriver i sin bok *The Theatrical Event – Dynamics of Performance and Perception* (2000):

An overview of European theatre studies in the twentieth century allows me to observe a transition in the conceptualizing of theatre: a shift from the idea of theatre as a "work of stage art" (or simply "a piece of art") toward an understanding of theatre as a "communicative event" (2000, s. 20)

Det er et lignende paradigmeskift Böhnisch presenterer gjennom sine tre tankesett hvor man observerer en tydelig bevegelse fra det Sauter kaller for "a work of art" til en mer kommunikativ begivenhet.

Om vi ser den skjematisk oversikten i tabell 3 som en utviklingslinje fra første til tredje tankesett, kan vi konstatere en forskyvning fra det passive til det aktive, fra det statiske til det dynamiske, fra det konstante til det variable, fra det individuelle til det kollektive, fra mottakeren til deltakeren. Tankesett nummer to inntar en mellomstilling. (Böhnisch, 2010, s. 87, 88)

Tidligere var semiotikk en vitenskapsteoretisk tilnærming man ofte brukte i forestillingsanalyser. Da innebar det ofte at man så på forestillingen som en teatral tekst; både invariant og statisk. Paradigmeskiftet i analysepraksisen, som Sauter kaller det, har gjort det aktuelt å se til andre humanistiske vitenskapsteoretiske ståsted, når man skal beskrive forestillingen som en kommunikativ begivenhet. Jeg vil se nærmere på hermeneutikken og fenomenologien, som vil være relevant for mitt eget analyseperspektiv. Når det kommer til de to tankesettene jeg beveger meg innenfor, har de begge tilknytning til de to vitenskapsteoretiske perspektivene som jeg skal gå inn på. Det performative tankesettet, med fokus på teateret som en *hendelse* er åpenbart knyttet til det fenomenologiske, mens det resepsjonsetetiskes fokus på *meningsproduksjon* er tilknyttet en hermeneutisk tankegang.

Hermeneutikk

Hermeneutikken har fått navnet sitt fra halvguden Hermes, som fungerte som de greske gudenes budbringer. ”Hermes not only brought the news from the gods, but also made it intelligible to humans” (Sauter, 2000, s. 28). Hermeneutikken beskjeftiger seg med *fortolkning* og *mening*. Tradisjonelt har det ofte vært teksten og litteraturen som har vært objektet for fortolkningen, men i senere tid har man anvendt hermeneutikkens fortolkning på flere områder. I sentrum for den fortolkende aktiviteten, er ønsket om å *forstå*.

Når det gjelder forståelsen af en menneskelig handling, må man således skelne mellem på den ene side forståelse af den aktuelle menen, følen og villen bag handlingen, den handlendes syn på eller tydning af situationen og hans hermed sammenhængende mål (det individuelle, det subjektive, det nye), og på den anden side konteksten, det sociale, det etablerede, det anonyme, som handlingen bygger på og fælder sig ind i. (Pahuus, 2003, s. 145)

For å forstå en menneskelig handling, veksler fortolkningsaktiviteten mellom å forstå selve konteksten, og mål, ønsker o.l. hos den handlende. Fortolkning innebærer altså et vekselvirkningsforhold; en karakteristisk sirkelbevegelse. En mer utarbeidet versjon av et vekselvirkningsforhold innenfor hermeneutikken, finner vi i den hermeneutiske sirkelen. I fortolkningen av en tekst beveger man seg mellom en forståelse av tekstens enkelte deler, og tekstens helhet. Hensikten er at denne fortolkende sirkelbevegelsen skal gi en dypere forståelse, og at veksling mellom delforståelse og helhetsforståelse skal gi en mer sammensatt innsikt. Den hermeneutiske sirkelen egner seg ikke bare til å tolke litterære tekster. ”I og med at hermeneutikken (...) utvidedes fra kun at tolke tekster til også at tolke den menneskelige aktivitet (...) skete der også en utvidelse af den hermeneutiske cirkel” (s.st., s. 147). Denne utvidelsen innebar at man kunne sette en litterær tekst i en enda større helhet, for eksempel forfatterens liv og forfatterskap.

I senere tid har den hermeneutiske sirkelen blitt utvidet nok en gang, i dette tilfelle ved Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Gadamer anses for å være en del av hva man kaller den eksistensielle hermeneutikken, sammen med filosofene Martin Heidegger (1889-1976) og Hans Lipps (1889-1941). Nøkkelbegreper i Gadamers liv og lære er *forståelseshorisont* og *fordommer*.

Denne min forståelseshorisont, som jeg medbringer i mødet med en annen eller en tekst, er oftest ikke en forståelse, jeg har formulert, og som jeg kan kalde frem for min bevidsthet. Den er en *levet* forståelse, en forståelse, som ligger i min måte at omgås mig selv, livet og verden på. (Pahuus, 2003, s. 151)

På samme måte som man bærer med seg sin forståelseshorisont, bærer man også med seg fordommer, eller forforståelse som det også kan kalles. Disse fordommene utgjøres av tidligere erfaringer, sosial og kulturell bakgrunn, verdier, personlig historie osv. Fordommer påvirker hvordan vi møter en tekst eller teaterforestilling, med våre holdninger og forventninger. Gadamer utvidet dermed sirkelen til å befatte seg med også disse begrepene, og dermed får vi et større og mer komplekst vekselvirkningsforhold, som også tar for seg hvordan man møter en annen forståelseshorisont.

Alt dette vil nu sige, at Gadamer tilføjer to nye elementer til den hermeneutiske sirkel. (...) For det første, at man går frem og tilbake mellom den forståelseshorisont, man har i mødet med teksten, og selve tekstens helhedsmening (...) For det andet, at man går frem og tilbake mellom spørsmål, som man stiller til teksten, og de svar, som teksten giver disse spørsmål. (Pahuus, 2003, s. 153)

Når man opplever å få svar på sine spørsmål og man utvikler et vekselvirkningsforhold som medvirker til å gi en dypere forståelse, har man ifølge Gadamer en *sammensmelting av forståelseshorisonter*. ”Gennem denne gradvise sammensmelting, som vel at mærke ikke betyder, at man nødvendigvis bliver mere og mere enig med teksten, bliver fortolkningen mere og mere adækvat” (s.st.).

For Gadamer var ikke den hermeneutiske sirkel en vitenskapsteoretisk metode, men en filosofisk tilnærming for å oppnå forståelse. Hans ståsted var at ”Hermeneutikk er noe mye mer generelt enn metoden i bestemte vitenskaper. Den er en generell filosofisk teori om hva forståelse er, hva som skjer i oss og med oss når vi forstår” (Krogh, 2009, s. 43). Hermeneutikken, som filosofisk tilnærming, setter fokus på teater som en kommunikativ prosess, hvor man medbringer sin forståelseshorisont i møte med en forestilling. I det resepsjonsetetiske tankesettet hvor tilskueren anses som en aktiv mottaker og meningen skapes i tilskuerens bevissthet, fokuseres det på hvordan mening oppstår, og hvordan man forstår forestillingen. Det er en individuell aktivitet, siden man møter forestillingen med sin egen forståelseshorisont. Forståelsen av forestillingen vil, i følge den hermeneutiske tankegangen, være preget av en fortolkende vekselvirkningsforhold mellom deler og helhet.

Den hermeneutiske sirkelbevegelsen kan gjenkjennes i min fremgangsmåte. I analysene har jeg gått inn i spesifikke opplevelser av former for nærhet og avstand, for å få en

større forståelse av hvordan de virker i forestillingen og på meg som tilskuer. Men på samme måte som min erkjennelsesinteresse overskrider det resepsjonsetetiske tankesettet, overskrider det også en hermeneutisk tilnærming. Grunnen til dette er først og fremst fordi jeg ønsker å beskrive og analysere noe mer enn meningskapning. Derfor har det vært nødvendig å se til det fenomenologiske perspektivet, for å kunne utkrystallisere min analytiske tilnærming ytterligere.

Fenomenologi

Fenomenologi sees kanskje først og fremst å være en filosofisk retning, fremfor en humanistisk teori, og er representert ved navn som f. eks. Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre og Maurice Merleau-Ponty. Opprinnelig startet fenomenologien som en form for vitenskapskritikk, under Husserls slagord "Zurück zu den Sachen selbst". Som fenomenolog skulle man "gå direkte til saken", uten å fortape seg i teoretiske konstruksjoner (Zahavi, 2003, s. 124). "At vende tilbake til tingene selv er at vende tilbake til den perceptuelle verden, som ligger forud for og er en forudsætning for enhver videnskabelig begrepsliggørelse og sproglig artikulering" (s.st.). I fenomenologien er det fokus på det subjektive møte og menneskets persepsjon. Hvordan er det gjenstanden opptrer for oss?

Den subjektivitet, som avsløres av den fenomenologiske refleksjon, er således ikke en skjult inderlighet, men et åbent verdensforhold (...) Vores forhold til verden er så grundlæggende, så fundamentalt og selvfølgeligt, at vi normalt ikke skænker det en tanke. Det er netop dette domæne af upåagtet fortrolighed, som fenomenologien ønsker at undersøge. Fenomenologiens opgave er altså ikke at erhverve ny empirisk viden om diverse forhold i verden, men derimod at forstå det basale verdensforhold, som ligger til grund for enhver empirisk udforskning. (s.st., s. 125)

Filosofen Dan Zahavi presenterer i boken *Humanistisk Videnskabsteori* (2003) fire grunnleggende temaer for fenomenologien som bevegelse: "nemlig fenomenologiens fenomenbegreb, dens betoning av første-persons perspektivet, dens krav om at gå til saken selv, og endelig dens analyse av livsverdenen" (Zahavi, 2003, s. 122). Det er av interesse for meg å se nærmere på betoningen av særlig førsteperson-perspektivet, som jeg kommer til å anvende i stor grad i mine analyser.

Førsteperson-perspektivets betydning

Fenomenologien stiller seg i opposisjon til positivismen og objektivismen, som søker å fjerne subjektiviteten fra det vitenskapelige. Fenomenologien, derimot, hevder at førsteperson-perspektivet er viktig for å forstå hvordan ulike fenomener opptrer og gir

mening for oss. Zahavi påpeker at valget av dette perspektivet ikke kun er psykologisk motivert. ”Hvis fænomenologiens undersøgelse af første-persons perspektivet havde været et mål i sig selv, ville fænomenologien have været en form for filosofisk psykologi eller filosofisk antropologi” (2003, s. 129). Dette er ikke tilfelle, slår Zahavi fast. Han forklarer at analysen til dette perspektivet er transendentalfilosofisk motivert, og presenterer følgende tese: ”Hvis vi ønsker at forstå de prinsipielle betingelser, som erkendelse, sandhed, mening, reference, begrundelse, etc. er underkastet, så må vi nødvendigvis inndrage første-persons perspektivet som en uomgængelig forudsætning” (s.st.)

For å kunne inndra et slikt perspektiv må man bruke sine kroppslige sanser i møte med den aktuelle gjenstanden eller begivenheten. Merleau-Ponty kaller dette for ”lived bodiliness” (Merleau-Ponty, sitert i Fortier, 2002, s. 38). I boken *Theory/Theatre* (1997) setter Mark Fortier fenomenologien inn i en teaterteoretisk kontekst.

Theatre appears to the spectator's senses as something to be seen and heard, and, less often, as something to be touched, tasted and smelled. The sensory effects of theatre are central to phenomenological concerns. (2002, s. 38, 39)

I en forestillingsanalyse hvor man opererer etter et fenomenologisk og performativt tankesett, vil det være viktig å inndra førsteperson-perspektivet. Det er som Zahavi påpeker, en forutsetning for å forstå de prinsipielle betingelser. Det innebærer å oppleve og erfare forestillingen gjennom sine sanser.

Phenomenology's primary concern is with the engagement in lived experience between the individual consciousness and reality, which manifests itself not as a series of linguistic signs but as sensory and mental phenomena – the world is what we encounter in perception and reflection (...) (Fortier, 2002, s. 41)

Fokuset på førsteperson-perspektivet kan også sees i relasjon til Gadammers utvidede hermeneutiske sirkel, hvor man inndrar sin egen forståelseshorisont og fordømmer i fortolkningen. I min utforming av en opplevelsesorientert tilnærming har jeg forsøkt å finne en mellomposisjon mellom det resepsjonestetiske og performative tankesettet, og det hermeneutiske og fenomenologiske perspektivet. Hermeneutikken og fenomenologien kan i flere tilfeller stå i spenning til hverandre, men kan på flere områder også være forenelige. Et eksempel på dette kan man finne i Hans Ulrich Gumbrecht sin definisjon av opplevelse, fra boken *Production of Presence – What Meaning Cannot Convey* (2004). I boken argumenterer Gumbrecht for et større fokus for det man på norsk kan oversette til nærvær, altså presence. Til tross for det, er han på ingen måte imot

tolkning og meningsproduksjon av kunst. Hans definisjon av begrepet opplevelse viser til et syn som tar for seg to viktige aspekter ved fenomenet: ”In this spirit, the book will suggest, for example, that we conceive of aesthetic experience as an oscillation (and sometimes an interference) between ’presence effects’ and ’meaning effects’ ” (2004, s. 2). Gumbrecht ser altså på opplevelse som noe som både tar for seg meningsproduksjon og betydning, i tillegg til en mer sanselig og sensorisk karakter. Disse to aspektene ved opplevelsen er heller ikke noe som er adskilt, men som er iblandet, vekslende og svingende. Opplevelse i seg selv, slik jeg tolker Gumbrecht, består av en form for vekselvirkningsforhold mellom ”presence”, med tilknytning til det fenomenologiske, og ”meaning”, med tilknytning til det hermeneutiske. På samme måte ønsker jeg å inndra de to vitenskapsteoretiske perspektivene i mine analyser: som to viktige aspekter av selve *opplevelsen*.

En opplevelsesorientert analysetilnærming

Det var som sagt tidligere erfaringer som inspirerte meg til å ta tak i vekslinger mellom nærhet og avstand som tema. Det er også erfaringer og opplevelser jeg ønsker å sette fokus på gjennom analysene, og som jeg mener er en viktig vei for meg å finne ut av mer om nettopp hvordan vekslinger oppstår og fungerer i forestillingen. Min analysemetodiske tilnærming vil derfor bære preg av å være opplevelsesorientert, med fokus på min egen resepsjon og det subjektive førsteperson-perspektivet.

Forestillingsanalyser har, som Michael Eigtved påpeker i sin bok om nettopp dette emnet, i de senere årene hatt tradisjoner for å skrive inn analytikerens egne subjektive møte.

Analysens perspektiv er alltid tilskuerens, og analytikeren er selv en del af analysen. Selv om der kan opstilles mange objektive referencer, der gælder for en begivenhed, som udspiller sig i en bestemt social og kulturel kontekst, så er det alligevel analytikerens særlige *subjektivitet*, som er det styrende moment. (Eigtved, 2007, s. 17)

Det eksisterer allerede en validitet når det kommer til å bruke egen opplevelse som inngang til analysen. Forskerens erindring er som oftest det viktigste empiriske materiale, og det er et subjektivt materiale. En opplevelsesorientert analysetilnærming kan sees på som en bestemt måte å løfte disse subjektive møtene inn i en analytisk sammenheng, hvor de får en viktig betydning for analysens agenda. Med andre ord får de subjektive møtene et stort fokus en slik analyse. De blir språkliggjort, og behandles som nøkler til å

finne ut hvordan mening blir skapt, hvordan atmosfæren er, hvordan den romlige strukturen påvirker tilskuerrollen, og lignende. Det subjektive blir dermed løftet frem i et vitenskapelig lys, nærmest som et forskningsmateriale for analytikeren. Det ligger selvsagt utfordringer i å gjøre det subjektive til gjenstand for fortolkning og forskning i en så stor grad. Søren Kjørup diskuterer nettopp dette, i kapitlet *Kunst og forskning* i *Menneskevidenskabene* (1996).

Subjektivitet og forskning

Forskningen har i perioder vært preget av ulik ”vitenskapsteoretisk dogmatikk”, som Kjørup kaller det.

Den gængse vitenskapsteoretiske dogmatik indtil i hvert fald 1970 var at objektivitet i positivistisk forstand måtte være et absolut krav til videnskabelighed. Nu hører man derimod oftest den påstand at objektivitet ikke findes. (Kjørup, 1996, s. 183)

Kjørup mener at denne nye dogmatikkens oppgjør med positivismen ikke har ført helt igjennom, nettopp fordi at det er objektiviteten i *positivistisk forstand* som er en umulighet. ”Forskning er en menneskelig aktivitet, og derfor er der ikke noget mærkeligt i at vi kan se spor af mennesker i dens resultater” (s.st.). For Kjørup står ikke subjektivitet og objektivitet som to motsetninger til hverandre. Han mener at forskning som inneholder spor av mennesker, altså subjektive spor, kan defineres som objektiv forskning. Han begrunner sitt ståsted på følgende måte:

Objektivitet står ikke i modsætning til subjektivitet slet og ret, men til subjektiv *forvrængning*. At sige at f.eks. en beskrivelse og tolkning af et kunstværk ikke er objektiv, er at *anklage* den for at være *fejlagtig*, og at påstå at fejlagtigheden skyldes visse specifikke subjektive træk ved forskeren, f.eks. visse moralske, religiøse, politiske eller andre ideologiske fordomme. (s.st.)

Kjørup definerer adjektivet ”objektiv” som et utelukkelsesord.¹¹ Objektivitet, som begrep, brukes for å utelukke noe, fremfor å tilføye noe. Som eksempel på hva slags funksjon et slikt utelukkelsesord kan ha, nevnes uttrykket ”hun er sunn og rask”.

Man kan aldri påvise at noen er helt sund, for det ville gå du på at påvise at de ikke fejler nogetsomhelst (...) I en meget spidsfindig forstand findes ”sundhed” altså ikke, for sundhed kan ikke egentlig påvises – men der hindrer os jo ikke at skelne mellem dem der er sunde og raske, og dem der fejler noget. (Kjørup, 1996, s.185)

¹¹ Et begrep Kjørup henter fra den engelske filosofen Roland Hall, som har gitt slike ord den engelske betegnelsen *excluders*, og gitt ut bok ved samme navn i 1959.

Begrepet sunn utelukker sykdom. Likevel kan man ikke påvise at personen det er snakk om ikke bærer på en skjult eller uoppdaget sykdom. På tross av det, hindrer det oss ikke i å betegne denne personen som sunn. Slik jeg forstår Kjørup, argumenterer han altså for at det er mulig å definere filmanmeldelser, forestillingsanalyser, og forskning på kunst som objektive, selv om objektivitet ikke kan påvises som sådan. Poenget hans er at objektivitet som utelukkelsesord, utelukker ikke nødvendigvis subjektivitet, men subjektiv forvrengning. At mine analyser kommer til å trekke frem subjektive opplevelser, behøver dermed ikke å bety at jeg har forkastet ethvert krav om objektivitet. Det er ingen tvil om at forestillingsanalysene kommer til å inneholde tydelige spor etter forskeren, i dette tilfelle meg, men det betyr ikke nødvendigvis at min forskning ikke kan defineres som objektiv. Med andre ord ser jeg, i likhet med Kjørup, ikke på objektivitet og subjektivitet som to motsetninger i denne avhandlingen, men som to tilnærminger i min forskning som begge kommer til å spille en rolle i forestillingsanalysene.

Ekskurs: Kirsten Dahls opplevelsesorienterte forestillingsanalyse

Underveis i prosessen med å utarbeide min egen tilnærming var det ønskelig å finne noen eksempler på en opplevelsesorientert forestillingsanalyse. Hvordan har andre teaterforskere behandlet objektivitet og subjektivitet i analysen? Hvordan arter deres opplevelsesorienterte tilnærming seg i praksis, i selve analysen? Det finnes ingen ferdig utarbeidet metode for en opplevelsesorientert forestillingsanalyse, men Kirsten Dahl har skrevet det hun kaller for et forsøk på en opplevelsesorientert analyse: *Adam i Væksthuset: En opplevelsesorientert forestillingsanalyse* (1993). Her bruker hun Willmar Sauters modell, *the communicative theatrical event*¹², som metodisk verktøy i sin tilnærming. Kirsten Dahl analyserer forestillingen *Adam i Væksthuset*¹³, som hun uttrykker at gjorde et stor inntrykk på henne som tilskuer.

Jeg hadde, før jeg så *Minnenenes Museum* og *OMSorg*, bestemt meg for å innta en opplevelsesorientert analysetilnærming. Mitt metodiske analysevalg sendte meg etter hvert inn i et omfattende researcharbeid når det kom til å bygge ut en egen opplevelsesorientert tilnærming. Dette arbeidet sendte meg i flere retninger, blant annet i retning Dahls analyse, som jeg på forhånd antok å skulle bli et bidrag til hvordan jeg

¹² Denne modellen finnes i flere av Sauters utgivelser. Jeg refererer til modellen hentet fra Martin, Sauter, 1995.

¹³ Dansk enmanns-forestilling, med Hans Rønne som skuespiller og Cathrine Poher som instruktør. Forestillingen ble spilt fra 1990-94, og omhandlet den tragikomiske transportarbeideren Adam.

skulle utforme min egen analysetilnærming. Kanskje det ville være aktuelt, også for meg, å ta i bruk Sauters modell som ramme for mine analyser? Etter å ha lest Dahls analyse viste det seg imidlertid at dette ikke var tilfelle. Lesningen av Dahls analyse fikk meg til å stille spørsmålstegn ved enkelte av hennes analysemetodiske valg, og dermed mine egne forestående valg. Jeg tok avgjørelsen om å ikke bruke Sauters modell som verktøy. Jeg vil likevel gi en kort presentasjon av Dahls analyse og hennes bruk av Sauters teori, fordi jeg ønsker å sette hennes bidrag til en opplevelsesorientert analysemetode i forhold til min egen tilnærming og diskutere hvordan man skal gå til verks for å innta en slik analysemetodisk posisjon. Ved å ikke ta i bruk Sauters modell og Dahls fremgangsmåte, tok jeg et implisitt valg om hvordan min egen tilnærming skulle utformes.

I *Understanding Theatre – Performance Analysis in Theory and Practice* (1995) innleder Willmar Sauter og Jacqueline Martin med å definere *the communicative theatrical event* som en relasjon mellom det som foregår på scenen og publikums persepsjon.

Theatrical *presentation* describes the world of the stage, both in its real sense and its signification of a fictional world. Theatrical perception presupposes a spectator to be present and re-acting emotionally and intellectually to the presentation.
(1995, s. 10)

I denne teatre kommunikasjonen finner vi to viktige elementer: Det forfatterne kaller for *presentasjon* som innebærer både den reelle og fiktive verden som man opplever, og *persepsjon* som innebærer tilskuerens reaksjon på det som presenteres. Modellen Sauter har konstruert ut ifra denne relasjonen mellom presentasjon og persepsjon består av tre nivåer.

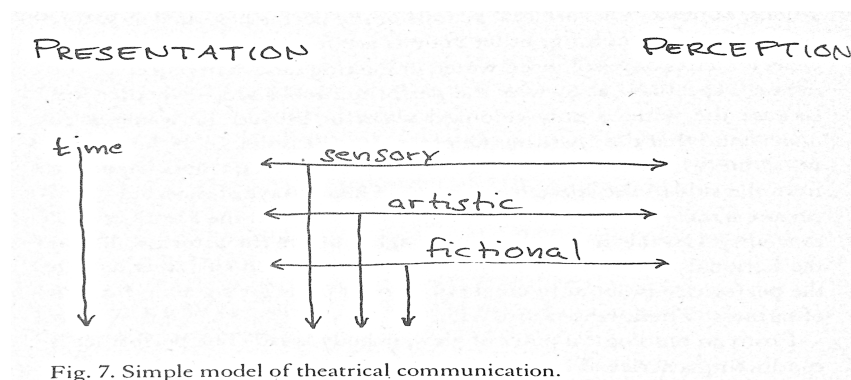


Fig. 7. Simple model of theatrical communication.

(Martin, Sauter, 1995, s. 84)

Det *sensoriske* nivået refererer til den gjensidige menneskelige kommunikasjonen, hvordan vi oppfatter hverandre gjennom våre sanser, som finner sted i den teatre begivenheten. ”This type of communication is the basis of the theatrical situation (...)”

(Martin, Sauter, 1995, s. 79). Det *artistiske* nivået omhandler hvordan det har blitt gjort noe for å skape en illusjon eller en verden utenom den virkelige og reelle. ”What happens on stage is not real life; it is a presentation with some kind of artistic merits which can be appreciated by the audience or not” (Sauter, 2000, s. 7). Det tredje og *fiksjonelle* nivået handler om hva slags mening som oppstår i relasjon til det artistiske nivået. Det artistiske nivået handler først og fremst om håndverk, mens det fiksjonelle nivået handler om hvordan vi tolker dette håndverket og lever oss inn i handlingene på scenen.

Dahl begynner å analysere *Adam i Væksthuset* ut ifra det fiksjonelle nivået, deretter det artistiske og sensoriske. Under beskrivelsene av de to første nivåene, har Dahl en stor detaljrikdom og går relativt nøye til verks med å beskrive forløpet i forestillingen. Etter hvert nivå avslutter hun med en form for oppsummering og resultat av analysen av det enkelte nivå. Når Dahl har skrevet seg frem til det tredje nivået, det sensoriske, vier hun mindre plass til dette. Det er også i dette nivået jeg opplever at hun skriver seg selv inn i analysen i større grad. I den fiksjonelle og artistiske analysen ble det viet stor plass til beskrivelser. Når hun nevner hvordan enkelte elementer opplevdes fra et tilskuerperspektiv, skriver hun som oftest ”oss”, fremfor ”jeg”. I den sensoriske analysen derimot, gir Dahl eksempel på hvordan hennes egne preferanser er med på å virke inn på hennes oppfatning av skuespilleren, og hvordan dette også er styrt av kjønn. ”Jeg er ikke af samme køn som skuespilleren bak Adam, Hans Rønne. Det giver en bestemt relation. Min måde at reagere på er annerledes, end hvis Adam f.eks. hed Birgitte og blev spillet af en kvinde” (Dahl, 1993, s. 43).

Refleksjoner rundt Dahls analyse

Når det kommer til det fagteoretiske, og analysens faktiske mål, sitter jeg igjen med noen kritiske tanker omkring Dahls forsøk på en opplevelsesorientert forestillingsanalyse. Jeg savnet et større fokus på hennes personlige og subjektive opplevelser i møte med forestillingen, og flere av beskrivelsene under det fiksjonelle og artistiske nivå manglet nettopp dette. Hun trekker inn seg selv i større grad under det sensoriske nivået, men denne delen av analysen er betraktelig kortere enn de andre og plassert helt til sist. Dermed får jeg noen signaler fra forfatteren, om at dette nivået muligens er nedprioritert i forhold til de andre to. Dette kan virke som et merkelig valg siden det sensoriske nivået er det som plasseres først i Sauters modell, og som også tar for seg hvordan vi sanser selve forestillingen og gjør oss tilgjengelige for den teatrale opplevelsen. Forestillingens

fenomenologiske karakter, *hvordan begivenheten opptrer for oss*, nedprioriteres til fordel for fortolkningen. I mine øyne, burde det muligens vært en større balanse mellom beskrivelse av det sensoriske, fiksjonelle og artistiske. Det viser seg altså som noe problematisk å ta denne analysen som et godt eksempel på hva en opplevelsesorientert analysemetode skal inneholde. Og kanskje det er nettopp på dette område, når vi leter etter en gitt metode og opererer etter en modell, at vi stanger i vegg og ikke kommer videre når det gjelder hva en opplevelsesorientert tilnærming innebærer. I masteravhandlingen *Sanselig Vitenskap – Opplevelsesorienterte tilnærminger til forestillingsanalyse* (2006) diskuterer Marianne Johansen analysen til Dahl og hennes bruk av Sauters modell. Johansen konkluderer med følgende:

(...) hvis en forestillingsanalyse skal ta opplevelsesfokuset på alvor, vil det være viktig å tilpasse analysen til objektet (...) Det som da er det viktigste, er at analysen er klar på hvilken strategi den er et resultat av, og at dette resultatet formidler tilskuerens (den analyserendes) opplevelse av teaterforestillingen. (2006, s. 73)

Jeg synes Johansens konklusjon kommer med et godt og solid poeng, nemlig at analysen må tilpasses til objektet, og i mitt tilfelle, også forskningsspørsmålene. Jeg vil derfor avstå fra å bruke Sauters modell i min analyse, til tross for at den tar for seg den teatrale kommunikasjonen på flere nivå. Grunnen til dette er fordi jeg opplever at modellen skiller mellom nivåer i opplevelsen som der-og-da er integrert, og som mest sannsynlig vanskelig kan la seg skilles på noen god måte. Det har gjennom lesning av Dahls analyse, og flere av tekstene og bøkene det refereres til tidligere i kapittelet, blitt klart for meg at min opplevelsesorientering må utarbeides gjennom arbeidet med selve analysene – og ikke på forhånd – slik at den kan tilpasses objektene, forskningsspørsmålet og opplevelsene.

Min opplevelsesorienterte tilnærming: Metodiske valg og empirisk materiale

Oppsummert er altså min opplevelsesorienterte analysetilnærming inspirert av et hermeneutisk og fenomenologisk ståsted, med særlig fokus på førstepersonsperspektivet. I tillegg vil tilnærmingen befinne seg i grensesnittet mellom et resepsjonsetetisk og performativt tankesett. Videre vil jeg ha noen konkrete metodiske valg i møte med analysearbeidet og utforskningen, men jeg vil ikke følge en på forhånd utarbeidet analysemodell. Det innebærer nødvendigvis at de to analysene vil bli forskjellige når det kommer til form, struktur og valg av teori. Siden *Minnenes Museum* av NIE og *OMsorg* av Goksøyr & Martens er to veldig ulike forestillinger, vil analysene

også bære preg av å bli ulike i utforming. Jeg vil likevel sørge for å ta inn samme teori på noen av punktene i de to analysene, spesielt Eversmanns modell *The dimensions combined* (1992), for å skape et sammenligningsgrunnlag som jeg kan ta utgangspunkt i etter analysene, mot avhandlingens slutt. Jeg vil nå presentere og diskutere de ulike metodiske valgene som har formet min tilnærming. Noen av disse valgene ble tatt før jeg så forestillingene, og andre ble tatt underveis i arbeidet med selve analysene.

Førstegangsopplevelsen

En forestilling er en transitorisk begivenhet, og dette understreker også Michael Eigtved i sitt første kapittel i *Forestillingsanalyse – En introduktion*: ”Når teppet går op begynner de, og når det går ned igen, er det hele forbi” (2010, s. 11). Fordi denne flyktige opplevelsen kan være vanskelig å få tak i, både som tilskuer og analytiker, bestemte jeg meg raskt for at jeg måtte se de utvalgte forestillingene flere ganger. *Minnenes Museum* av NIE så jeg fire ganger, først to ganger den 21.10.13, deretter to ganger den påfølgende dagen. Alle fire visningene ble spilt på Støperiet i Tønsberg. *OMsorg* av Goksøyr og Martens så jeg på Nationaltheatret, nærmere bestemt bakscenen. Jeg var tilstede under tre visninger, den 30.10.13, 31.10.13, og 12.11.13.

Når jeg skildrer og gjengir egne reaksjoner i analysene tar jeg først og fremst utgangspunkt i førstegangsopplevelsene jeg hadde i møte med forestillingene. Mitt argument for å fokusere på førstegangsopplevelsen, er først og fremst fordi denne første visningen vil oppleves annerledes enn de påfølgende visningene. Vanligvis når man ser en produksjon, ser man den kun en gang. Ser man en forestilling flere ganger, vil de påfølgende visningene mest sannsynlig oppleves annerledes. Uforutsigbarheten ved første visning, når man ikke vet hva som vil skje eller hvordan forestillingen vil ende, vil ikke være tilstede på samme måte ved andre, tredje og fjerdegangsopplevelsen. At jeg valgte å se *Minnenes Museum* og *OMsorg* flere ganger, kan ut ifra denne tankegangen synes å tale i mot mitt opplevelsesorienterte fokus. Hvis det er førstegangsopplevelsene som står i fokus, hvorfor se forestillingene flere ganger?

Bakgrunnen for valget om å se forestillingene tre og fire ganger har først og fremst å gjøre med tilgangen til min hukommelse, altså min empiri. Med utgangspunkt i mine opplevelser ønsket jeg å forske på nærhet og avstand i forestillingene, og hvordan den eksistensielle tematikken blir formidlet i forbindelse med dette. Jeg så på det som en

nødvendighet å være i stand til å huske forestillingene grundigere, enn hva som er mulig etter kun ett besøk. Et annet argument for dette valget, var å få en større innsikt i førstegangsopplevelsene som forsker. Ved de påfølgende visningene var jeg i større grad i stand til å legge merke til og reflektere over enkelte elementer som jeg antok hadde en innflytelse på min opplevelse av førstegangsvisningen.

Både *Minnenes Museum* og *OMsorg* inneholder elementer av publikumsdeltagelse, og dette er et annet viktig poeng når det kommer til å se forestillingene flere ganger. Som jeg nevnte i forbindelse med det performative tankesettet, har *OMsorg* en diskusjonsdel som varierer i stor grad av innhold fra visning til visning. Jeg ville med andre ord ikke utelukke at det kunne finnes interessante forskjeller mellom ulike forestillinger av samme produksjon. I de tilfellene hvor jeg har hatt opplevelser i de påfølgende visningene som kan gi et interessant perspektiv til mitt tema, vil jeg gjøre oppmerksom på at dette var ved andre, tredje eller fjerde gang jeg så forestillingen. Når det er sagt, vil det fortsatt være førstegangsopplevelsene som står i fokus.

Notater

At jeg så forestillingene flere ganger, innebar at jeg måtte velge meg ut forskjellige tilnæringsmåter når det kom til de ulike visningene. Hvordan kan jeg på best mulig måte få ”tak i” førstegangsopplevelsen? Hvordan skal jeg dokumentere de ulike visningene? Jeg bestemte meg for at notatskriving under og etter visningene ville være min måte å dokumentere forestillingene på, med unntak av førstegangsvisningen. Jeg frasto fra å skrive notater ved førstegangsopplevelsen fordi jeg ønsket å vie alle mine sanser til den teatrale begivenheten. På den måten kunne jeg være mest mulig mottakelig for å oppleve forestillingen og dens vekslinger mellom ulike tilstander av avstand og nærhet. Min forskerrolle ble nedprioritert ved det første besøket, slik at jeg kunne gå inn i en tilskuerrolle på linje med de andre fremmøtte – i den grad det var mulig. Jeg kom til forestillingene med en klar intensjon og forskningsspørsmål, men jeg prøvde altså ikke å aktivt tenke over dette under de første visningene. Jeg ønsket å komme tettest på en teateropplevelse hvor man ikke er forsker. En måte å gjøre det på, var å unngå penn og notatblokk. Det ville muligens stått i veien for mine opplevelser av avstand og nærhet, og dermed hindret meg i å gå til ”saken selv” gjennom et førsteperson-perspektiv, som fenomenologien understreker betydningen av.

Etter førstegangsvisningene tok jeg notater hovedsakelig om reaksjoner og følelser jeg hadde hatt underveis og satt igjen med etter forestillingens slutt. På de resterende visningene skrev jeg mer systematiske notater om både forløpet i forestillingene, og personlige reaksjoner ulike handlinger og andre teatrale elementer ga meg der og da.

Videodokumentasjon

Som analytiker blir man i møte med forestillingen smertelig klar over at den teatrale begivenheten er flyktig, den eksisterer grunnleggende bare i øyeblikket. ”Dette forbigående, men samtidig gensidigt afhængige ved objektet og analytikeren, skaber en central analysemessig udfordring, idet objektet *ikke* findes, når analysen faktisk skal gennemføres” (Eigtved, 2007, s. 16). Mitt empiriske materiale består derfor i stor grad av min egen hukommelse av det sceniske forløpet, og min tilgang til de emosjonene og refleksjonene som dukket underveis i forestillingene og i etterkant. Både det sceniske forløpet og mine egne opplevelser er flyktige, og det er denne analysemessige utfordringen Eigtved sikter til. Notatene jeg har tatt er et stort hjelpemiddel for å hjelpe meg med å huske hva som fant sted, både på scenen og hos meg selv. Jeg har også jobbet med den ene analysen med et ”ess” i ermet mitt.

Jeg har hatt tilgang til videodokumentasjon av *Minnenes Museum*. Det kan tilsynelatende kanskje virke som at videodokumentasjon som empiri taler imot en opplevelsesorientering. Opplevelser av videoen kan muligens erstatte de opplevelsene jeg hadde under selve visningene? Jeg har vært bevisst dette, når jeg har tatt i bruk mitt såkalte ess. Denne dokumentasjonen har hovedsakelig blitt brukt for å støtte opp under egen hukommelse og erindring, og kvalitetssikre at gjengivelsene i handlingsreferat og lignende inneholder de rette detaljene. Med støtte av egen hukommelse, mener jeg at jeg har tatt den i bruk til å forsikre meg om at forløpet i en aktuell scene var nettopp slik jeg husket den. Enda viktigere så har jeg brukt videomateriale til å minne meg selv på enkelte av opplevelsene jeg hadde underveis. Et eksempel på dette, vil være når jeg så en emosjonelt ladet scene fra *Minnenes Museum* på film, og hørte det musikalske temaet som gikk igjen flere ganger i løpet av forestillingen. Da ble jeg hensatt til hvordan denne melodien vekket igjen enkelte følelser hos meg i den teatrale begivenheten. Utover dette, tok jeg også et bevisst valg om å ikke se videoklippet fra start til slutt da jeg fikk tilgang til det. Jeg var bevisst på å bruke det som hjelpemiddel, kun når jeg tvilte på egen

erindring, trengte en påminnelse av en liten del av det sceniske forløpet, og ønsket å komme i kontakt med min førstegangsopplevelse.

Språkliggjøring av opplevelser

Det har også vært nødvendig å reflektere over hvordan jeg skal formidle de ulike opplevelsene og det sceniske forløpet i analysene mine. En opplevelsesorientering i analysesammenheng krever nødvendigvis et fokus på språklig formidling av selve opplevelsene. Hvordan skal jeg språkliggjøre mine opplevelser av nærhet og avstand? Hvordan kan jeg gjøre mine opplevelser tilgjengelige for leseren? Og kan alle opplevelser la seg innfange av språket vårt? I samme kapittel hvor Søren Kjørup diskuterer objektivitet/subjektivitet i forskning på kunst, tar han også for seg *beskrivelsen* av kunstverk. Kjørup tar utgangspunkt i og reflekterer over Susan Sontags berømte essay fra 1966, *Against Interpretation*, som konkluderer med at vi må bevege oss vekk fra intellektualisering av kunsten, og tilbake til kunstens opplevelse. Sontag argumenterer mot hermeneutikkens fortolkning av kunstens innhold, og skriver følgende:

Like the fumes of the automobile and of heavy industry which befoul the urban atmosphere, the effusion of interpretations of art today poisons our sensibilities. In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. (Sontag, 2001, s. 7)

Sontag mener altså at fortolkning kan virke kvelende på kunstens estetiske opplevelse, og at søken etter kunstens mening hindrer oss fra å oppleve selve kunsten. Sontag søker vekk fra det hermeneutiske og mot en fenomenologisk tilnærming. Hun avslutter sitt essay med å kommentere betydningen av det sensoriske og emosjonelle møte med kunsten.

What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more (...) The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*. (s.st., s. 14)

Kjørup motsier på ingen måte Sontags ønske om større fokus på kunstens opplevelse, men han setter spørsmålstegn ved særlig en av hennes påstander. "(...) har Susan Sontag ret i at en tolkning bortleder oppmerksomheten fra det egentlige i kunsten og derved gjør opplevelsen fattigere?" (Kjørup, 1996, s. 177). Kjørup stiller seg tvilende til dette, og tar opp flere poeng ved beskrivelse og tolkning av kunst for å argumentere mot Sontags synspunkt.

De fleste kunstarter er ”ikke sproglige fænomener, i hvert fald ikke i verbalsprogets, ordenes forstand” (Kjørup, 1996, s. 177). En gjengs påstand har derfor vært at disse estetiske fenomenene har en ikke-verbaliserbar natur, forstått som at det er en opplevelse som ikke lar seg innfange av språket vårt. De er rett og slett *ubeskriverlige*. Eller er de fullstendig ubeskriverlige spør Kjørup? ”Det beste man kan gjøre er vel at forsøge sig med at si at ’Den helt særlige følelse jeg har nu, kan ikke indfanges i sproget’ – men så har man jo allerede indfanget den ganske solidt med en entydig reference” (s.st., s. 178). Videre kan man også legge til følelsens intensitet, varighet, sted, behagelighet, og da er man ifølge Kjørup langt på vei med å få beskrevet det ”ubeskriverlige”. Dermed er det kanskje mulig å kunne beskrive en estetisk opplevelse likevel? Ja, mener forfatteren. Deretter tar han for seg ett nytt punkt: Må beskrivelser av kunstverk være fullstendige for at de skal være vitenskapelig akseptable?

En ufullstendig beskrivelse vil være uttrykk for et subjektivt valg fra forskerens side, hævdes det, og denne vilkårlighet bringer objektiviteten i forehavendet i fare. Samtidig vil en sådan selektiv beskrivelse have en tendens til at koncentrere sig om netop de træk i et kunstværk som bygger op under én bestemt tolkning som forskeren – bevidst eller ubevidst – har med til værket. (s.st., s. 179)

Kjørup skriver at det er et grunnleggende problem ved kravet om fullstendige beskrivelser: Det er en praktisk umulighet. Hadde det vært mulig, er det en stor sannsynlighet for at en slik beskrivelse også hadde blitt poengløs. Den hadde blitt uendelig lang, ved å språkliggjøre alle relasjoner, detaljer, virkemidler, og inneholdt altfor mange karakteristikk. Kjørup kommer med et viktig poeng når det kommer til beskrivelser.

En beskrivelse skal på ingen måte etterligne det beskrevne i al dets sammensathed, tværtimod. Faktisk er det netop beskrivelsens opgave at ”gøre vold” på det beskrevne, nemlig ved at forenkle, ved at fremhæve noget på andets bekostning, ved at gribe strukturerende ind. (s.st., s. 180)

Derfor er det viktig å ha et formål med beskrivelsen, noe som kan gi et fokus, og virke styrende for hva som skal løftes frem i teksten. Gjennom å definere et formål, gjør man også en selektiv utvelgelse av hva som skal fremheves. I mitt tilfelle vil dette være tilskueropplevelsen, nærmere bestemt opplevelser av nærhet og avstand. ”En beskrivelse vil alltid være selektiv og vil alltid inneholde elementer af vurderende og følelsesmæssig karakter” (Kjørup, 1996, s. 183). Når beskrivelsen inneholder denne vurderende karakteren, med fremheving av for eksempel følelsesmessige høydepunkter eller

forestillingens romlige atmosfære, nærmer den seg å være en hermeneutisk fortolkende aktivitet. Beskrivelse og tolkning flettes derfor som regel sammen i forskning på kunst, skriver Kjørup, og det gjør jeg også i mine beskrivelser av *Minnens Museum* og *OMSorg*.

Kjørup taler også for et fokus på opplevelsen sansemessige karakter, men han mener at tolkninger kan bidra til å lede leseren *inn* i verket, fremfor *vekk* fra verket. En tolkning med formål å for eksempel ta for seg en forestillings atmosfære, vil fremheve opplevelses visuelle, auditive og sanselige karakter. Sontag ønsker at vi skal ”se mer, høre mer, og føle mer”. Kjørup hevder at en beskrivelse av et kunstverk ikke trenger å stå i veien for dette.

Tværtimod, kan de lede ind i værkerne, vise os både ”hvordan det er hvad det er” og ”at det er hvad det er” (som Sontag skriver). Beskrivelse og fortolkning kan skærpe vores opmærksomhed og dermed give os grundlag for fordybet og mere facetteret oplevelse. Men ved at også lede ud af værkerne, kan fortolkningen placere værkerne midt i vores nutidige debat, gøre dem aktuelle – og dermed bidrage til at opfylde et centralt krav til humanistisk virksomhed. (Kjørup, 1996, s. 189)

Både Sontag og Kjørup taler i og for seg for en opplevelsesorientering innenfor kunsten. Forskjellen mellom de to er at Sontag setter en fenomenologisk tilnærming opp mot en hermeneutisk, mens Kjørup argumenterer for at de kan la seg forene.

Med Kjørups ord i tanke, vil jeg ta sikte på å ta leseren med inn i forestillingene i beskrivelsene, for deretter å se på opplevelsene i et mer distansert perspektiv og knytte opp ulik relevant teori.

Tidsaspektet

En annen form for empiri som jeg har inndradd i analysene mine, er hvordan opplevelsene har påvirket meg i ettertid, og hva slags erfaringer jeg sitter igjen med. Altså en form for tidsaspekt, når det kommer til hvordan opplevelsene i den teatrale begivenheten ikke nødvendigvis slutter når forestillingen er over, men hvordan man bærer de med seg videre og utvikler de til erfaringer.

Til tross for at et øyeblikk varer akkurat like kort som ordet tilsier, kan det også bo i oss over lengre tid hvis man opplevde det som viktig, utfordrende, emosjonelt eller spennende. Det er ikke alle estetiske opplevelser man nødvendigvis *forstår* der og da, eller innser betydningen av. Derfor tar man heller opplevelsen med seg videre og grunner

på den. Tid kan være en viktig faktor for å få en annen tilgang til opplevelsen man hadde. Personlig har jeg ofte et behov for å la forestillinger og andre kunstopplevelser hvile litt i bevisstheten, før jeg er klar for å diskutere hva jeg har opplevd og ha noen utarbeidet definert mening om hva jeg syntes, hva jeg likte, og hva det betydde for meg. I flere av bøkene som omhandler forestillingsanalyse står det lite om nettopp dette. I boken *The Theatrical Event* (2000) tar Willmar Sauter for seg publikums måter å reagere på.

In a number of reception studies there are frequent references to four characteristic responses from the audience: reflections of prior experiences, emotional reactions, cognitive reactions, and value judgements. (Sauter, 2000, s. 58).

Sauter ser nærmere på disse reaksjonene, spesielt de kognitive og emosjonelle reaksjonene, men skriver om dem som om det er noe som foregår *underveis* i den teatrale begivenheten. Dette gjør han naturligvis rett i. Mitt poeng er snarere at disse opplevelsene kan være utover selve forestillingen, og kan i ettertid bringe fram følelser og refleksjoner knyttet til det man opplevde og erfarte. Sauter nevner et noe humoristisk eksempel om teaterkritikeren som "first obviously enjoys the show, only to criticize it later" (s.st., s. 59), hvor vi ser at det tydeligvis har foregått en prosess i ettertid, hvor kognitive reaksjoner mest sannsynlig har endret kritikerens mening. Utover dette har jeg ikke funnet at tidsaspektet i en teateropplevelse har blitt grundig behandlet.

Tidsperspektivet, hvordan en forestilling virker over lengre tid hos tilskuere, kan synes å være et lite utforsket tema i forestillingsanalytisk teori. Det er kanskje forståelig, med tanke på at det må være nokså utfordrende å forske på subjektiv resepsjon, og hvordan opplevelsen utvikler seg over tid hos tilskuere. Men selv om forestillingen er en transitorisk begivenhet, har den likevel potensiale til å etterlate varige inntrykk. Derfor ønsker jeg å inndra dette elementet, som faktor til en forestillings helhetsopplevelse i analysene mine.

Analyse: *Minnenes Museum av NIE*

We can not completely rely on our memories, and yet, there is no reality other than that we carry with us in memory. Every moment we live, get their importance thanks to the past. Present and future would lose all meaning if the past was erased from our consciousness. Between ourselves, and nothing, is our ability to remember. (NIE, 2013b)

Forestillingens oppstart

Det er den 21. okt. 2013, en mandag formiddag, og jeg skal snart se *Minnenes Museum* for første gang. Før dørene inn til selve forestillingen åpner, står jeg tett inntil flere grupper med videregående elever, omkring 65 stykker til sammen, som har kommet for å se forestillingen i skoletida si. *Minnenes Museum* har blitt hyret in via Den Kulturelle Skolesekken, og forestillingen er nå på turne i Vestfold. Vi står i inngangspartiet til Støperiet, et gammelt industribygg omdannet til kulturhus, og som befinner seg i Tønsberg. Stemningen i gangen er preget av flere elevgrupperinger som står og prater om alt og ingenting for å slå i hjel ventetiden. En ung, mannlig skuespiller i grå joggedress kommer ut gjennom dørene og hilser oss med høy og tydelig stemme. Han ønsker velkommen, gir noen praktiske opplysninger, og viser oss inn gjennom døren til en liten gang hvor alle blir bedt om å ta av seg yttertøy og sekker. Han forteller at vi kommer til å få det varmt og trangt i rommet vi skal sitte i.

Etter at jeg har gått gjennom et forheng kommer jeg inn i spillerommet, avgrenset med fire vegger. Det er overraskende lite, ikke mer enn 70 kvadratmeter i størrelse, og avlangt i form. Veggene består av rustne skuffer med håndskrevne merkelapper på. Rommet minner om et gammelt arkiv, gjemt bort i en kjeller under jorda. Gulvet er teppebelagt, og på hver langside av rommet er det to rekker med små sammenleggbare krakker satt frem til oss. Rekkene står tett opp til veggene, men ikke helt inntil, slik at det er mulig for en person å passere mellom veggen og tilskuerplassen. Det er en midtgang mellom de til sammen fire rekkene. Over denne midtgangen henger det en ledning med fire lamper på rekke, og disse lampene gir et nedovervendende lys som forsterker ”kjeller- og arkivatmosfæren”. Den rødbrune fargen på veggene er med på å gi lyset et varmt skjær. Lufta er varmere enn den jeg kjente i gangen, og noe tettere. Det kjennes nesten som om rommet har vært stengt av, men jeg innser fort at det ikke er tilfelle når jeg vender blikket

opp. Det er ikke tak i teaterrommet, og mest sannsynlig befinner denne arkivinstallasjonen seg i et større rom med stor takhøyde.¹⁴

Det er tre utganger i rommet, inkludert forhenget hvor vi tilskuere kommer inn. Jeg får øye på tilsammen 6 aktører i ”arkivet”: En tekniker som styrer lys, en musiker, og fire skuespillere som hjelper oss med å finne plasser å sitte. To av skuespillerne er kvinner, mens resten av aktørene er menn.¹⁵ Jeg velger å sette meg midt på en av de fremste radene. Til tross for den litt nostalgiske og dunkle stemningen som utseende på rommet gir, er atmosfæren likevel lett. Musikeren spiller en ”jazza” og munter melodi, og skuespillerne tar seg tid til å spøke med oss. Når vi har funnet plassene våre er det trangt, og vi sitter tett i tett og venter på tegn til at forestillingen skal begynne. Den summende praten mellom elevene dør ut sakte ut. Jeg sitter og kjenner på en spenning og forventning til det som er i ferd med å skje. Hvordan kommer forestillingen til å behandle selvmordstematikken?

Forventninger

Forestillingen handler om minner, nærmere bestemt: Minnene om en person som har valgt å ta sitt eget liv. *Minnenenes Museum* er et prosjekt som utforsker selvmordstematikken gjennom sanne historier og erfaringer. På NIEs hjemmeside (NIE, 2013b) står det ikke eksplisitt hvordan de har tatt tak i det *sanne* i arbeidet med forestillingen, men det er nevnt at de har tatt utgangspunkt i erfaringer fra mennesker som har opplevd selvmord i nær familie. Informasjonen om at denne forestillingen skulle dreie seg om et såpass alvorlig og tungt tema, preget meg som tilskuer på forhånd. Jeg forberedte meg på at det kom til å bli en emosjonell teateropplevelse med tanke på tematikken, og det faktum at jeg visste at det var tatt utgangspunkt i sanne historier. Selv har jeg aldri opplevd å miste noen nær til selvmord, men jeg vet gjennom bekjente at det er en handling og et valg det kan være vondt å forstå seg på som etterlatt. På forhånd visste jeg lite om hvordan minne- og selvmordstematikken ville bli adressert i forestillingen. Dette bidro til å skape en uvisshet og en spenning. Ville forestillingen ta opp skyldfølelse, sinne og sorg hos de etterlatte? Eller ville den komme til å fokusere på hvorfor man tar valget om å ende sitt eget liv? Hvordan ville minnene om den avdøde bli flettet inn i forestillingen? Instinktivt, gjennom den korte beskrivelsen jeg hadde lest på

¹⁴ Se vedlegg 1 for bilde av tilskuerplassering og rom.

¹⁵ Jeg vil anslå at alderen på aktørene var mellom 25 – 40 år.

hjemmesiden til kompaniet, gikk jeg ut ifra at det var de etterlatte som ville stå i sentrum av den teatrale fortellingen. Det skulle imidlertid vise seg at jeg ble ganske overrasket da jeg satt som tilskuere og så den aller første scenen i forestillingen.

Den første scenen

Lysene dimmes ned og sentreres i midten av rommet. Skuespillerne og musikeren med gitar samler seg i midten, mens de alle spiller den samme enkle melodien på munnspill. Musikken endrer stemningen i rommet betydelig – fra lett og jazza, til noe mer melankolsk. Aktørene ser på hverandre, og oss i publikum. Blikkene er ladet, men jeg klarer ikke å få tak i hva de uttrykker. De bare glir over publikum, og hviler kanskje et øyeblikk eller to hos noen enkelte tilskuere. Deretter beveger tre av skuespillerne og musikeren ut til ytterkantene av rommet, og aktøren i joggedress blir stående igjen i midten under lyset av den ene lampen. Også han ser på oss, som om han vet noe ikke vi vet. Han begynner å fortelle på en direkte, men likevel litt barnlig måte:

Da jeg døde var det hjertet som sluttet å slå. Det er hjertet som pumper blodet rundt i kroppen og i blodet finnes det oksygen. Og når hjertet slutter å pumpe blod til hjernen og hjernen ikke får mer oksygen, så slutter hjernen å virke... Og alt som finnes i hjernen blir borte.

Alt jeg har følt, alt jeg har kjent, alt jeg har visst – all kunnskap, alt jeg kan om matematikk for eksempel. Det blir borte. Det at jeg kan sykle, det at jeg har høydeskrekk, all musikk jeg har hørt, følelsen av å drikke et glass med vann når jeg utrolig tørst. Alt det blir borte... Og alle mennesker jeg har kjent. De jeg har likt og de jeg ikke har likt, alle de blir borte. Men samtidig som alt det blir borte, så blir ikke jeg helt borte. For jeg vil jo fortsatt finnes i minnene til de jeg har kjent, både de jeg har likt og de jeg ikke har likt. Men når hjertene deres slutter å slå og de ikke får mer oksygen til hjernen og hjernen deres slutter å virke. Da er jeg helt borte...

Jeg tok piller, masse piller... For å være helt sikker. Jeg vet ikke om det var den rette avgjørelsen og de rundt meg forstod sikkert ikke noe av det. Men for meg, der og da, så føltes det som den eneste utveien.¹⁶

Monologen blir fremført på en nokså udramatisk måte. Stemmen er rolig og ordene henger igjen i luften enkelte ganger, før aktøren forteller videre. Noen håndgester blir av og til brukt for å understreke et poeng i monologen. Han veksler mellom å vende kroppen og blikket først til den ene langsiden med tilskuere, så til den andre. Jeg oppfatter karakteren som fattet og rolig, til tross for det dramatiske innholdet i det han

¹⁶ Replikken i sin helhet har jeg fått tilsendt skriftlig fra skuespilleren som spiller Marcus, Dagfinn Tutturen, fordi jeg ønsket å gjengi den ordrett.

formidler. Gjennom stemmebruk, håndgester og kostyme tolker jeg det som at aktøren portretterer en gutt i underkant av 20-årene, som står og prater til oss.

Hovedfortelleren

Jeg husker tydelig at jeg ble overrasket av denne monologen helt i starten av forestillingen. Jeg hadde ikke forventet å møte den ”avdøde”, siden jeg satt med inntrykket av at forestillingen omhandlet de etterlatte. Ikke nok med det, det viste seg også at denne gutten, Marcus, er hovedfortelleren i *Minnenes Museum*. Marcus har tatt sitt liv, og det er noe av det alle første han forteller publikum. Han befinner seg i samme rom som oss, og retter sitt blikk og sine ord til oss.

Det er et kontrafaktisk element vi blir introdusert for i starten av forestillingen. Marcus lever ikke. Han eksisterer kun i minnene til de menneskene han har møtt. Likevel ser vi han foran oss, som en levende gutt, og gjennom forestillingen er Marcus med på å fortelle og spille ut minner som omhandler hans eget liv. Samtidig som dette oppleves som overraskende, er innholdet i og fremføringen av ordene hans med på ufarliggjøre noe av tematikken. Marcus snakker om døden på en fysiologisk måte, men også på en filosofisk måte. Hjertet slutter å pumpe blod rundt i kroppen hans, men han eksisterer likevel i minnene. Tonen i stemmen hans er ikke dramatisk, men heller en blanding av hverdagslig, direkte, saklig og noe barnlig. Ordene og innholdet blir rettet direkte til oss tilskuere på en måte som både er konfronterende og ufarliggjørende på samme tid.

Dette kontrafaktiske elementet bidro innledningsvis til å skape et fokus på her-og-nå. Overraskelsen ved å bli introdusert for en ”død” forteller, førte til at jeg ble bevisst denne umuligheten. Det var et uventet element. Til tross for det kontrafaktiske elementet blir jeg invitert med inn i illusjonen og historien om Marcus. På dette punktet spiller aktørens blikk en stor rolle.

Skuespiller/tilskuer-blikk

Under monologen til Marcus glir blikket hans fra tilskuer til tilskuer. Det er direkte øyekontakt mellom han og publikum. Jeg opplever det som intenst å møte blikket, siden skuespilleren tross alt bare er noen få meter fra meg og de andre tilskuerne. Vi er fullt synlige, og vi har ikke mulighet til å ”beskytte” eller gjemme oss fra blikket hans om vi skulle ønske det. I boka *Space in Performance* (1999) tar Gay McAuley for seg ulike

”blikk” innenfor den teatrale begivenheten. Hun trekker frem tre former for blikk: the spectator/actor look, the actor/spectator look, og the spectator/spectator look (McAuley, 1999, s. 256, 257). Jeg vil i første omgang trekke frem det andre blikket, som jeg har valgt å kalle skuespiller/tilskuer-blikk på norsk.¹⁷

I det borgerlige teatrets tradisjon har publikum ofte blitt mørklagt, slik at skuespillerne på scenen ikke kan se tilskuerne. Publikum på sin side derimot, har kunnet se tydelig alt som foregår på scenen, i tillegg til sine medtilskuere til en viss grad. Med denne mørkleggingen av publikum, mistet man også en energiutveksling gjennom blikk. ”Actors were aware from the beginning that their performances were in a sense diminished, not enhanced, and they missed the sense of direct communication that eye contact with spectators can bring.” (McAuley, 1999, s. 263). En energiutveksling gjennom blikk kan være med på å berike skuespillerens opptreden, og gi han/henne en bekreftelse eller avkreftelse når det gjelder deres egen prestasjon på scenen: Hvis tilskuerne ikke ser på skuespilleren har man mest sannsynlig ikke oppnådd å fange deres oppmerksomhet. Denne energiutvekslingen fungerer også andre vei. ”The spectators’ gaze empowers and energizes the actor, but the reverse is also true: it is the live presence of the actor that channels this energy and, as Arthur Symons put it so memorably, ‘flings it back, intensified, upon itself’ [Symons, 1927, s. 151]” (McAuley, 1999, s. 262).

Som tilskuer som møter blikket til en skuespiller, er man ikke lenger en passiv observatør, men en tydelig, synlig deltager i en markant energiutveskling gjennom blikk.¹⁸ Når Marcus ser *på* meg og forteller at han ikke vet om det var rett beslutning å ta livet sitt eller ikke, føler jeg meg allerede berørt selv om vi enda befinner oss tidlig i forestillingen. *Minnenes Museum* er en form for fortellerteater, og hovedpersonen Marcus forteller om sitt eget liv, hvor det personlige blir understreket ved blikket. Det er nærmest som om blikkutvekslingen blir en tillitserklæring, hvor jeg forplikter å lytte til historien hans. ”(...)I have to take responsibility for my looking, knowledge that in some indefinable way I am a participant rather than simply an onlooker” (McAuley, 1999, s. 262).

¹⁷ Jeg kommer tilbake til det tredje blikket som McAuley kaller ”spectator/spectator look” senere i analysen.

¹⁸ En form for energiutveksling finnes alltid i teateret, mellom aktør og tilskuer. Men her sikter jeg til en energiutveksling gjennom direkte blikkontakt, altså en energiutveksling utenom den ”tradisjonelle indirekte” i et borgerlig teater.

Som tilskuer opplever jeg en dobbelthet av nærhet og avstand ved denne energiutvekslingen. På den ene siden opplever jeg det nærmest som ukomfortabelt å bli sett på av skuespilleren. Det er som om jeg blir avkrevd noe, i tillegg til at jeg blir klar over meg selv i rommet og som tilskuer. En her-og-nå-følelse presser seg på, og jeg kan oppleve at det noen ganger er vanskelig å holde blikkontakten som opprettes av skuespillerne. Det kontrafaktiske elementet ved at skuespilleren portretterer en avdød, bidrar også til å forsterke her-og-nå'et. På den andre siden, er det som om jeg blir invitert dypere inn i historien som fortelles. Blikkene gjør det mer personlig fordi historien blir adressert til meg og mine medtilskuere. I *Minnenes Museum* blir jeg en aktiv lytter, hvor blikkontakten mellom meg og skuespiller bidrar til å gi en følelse av at "noe står på spill". Til tross for dette lette ubehaget ved den direkte blikkontakten, opplever jeg likevel at jeg blir dratt inn i en fortelling. Blikket inviterer meg med inn i en slags reise fra teatrets her-og-nå til teatrets "som-om". Det jeg beskriver øverst i avsnittet som en dobbelthet ved denne energiutvekslingen, oppleves også som en form for veksling mellom avstand og nærhet, mellom her-og-nå og forestillingens fiksjon og illusjon.

Det første minnet

Noen få minutter ut i forestillingen blir vi tatt med inn i det første minnet om hovedfortelleren. Marcus og hans storebror, Fredrik, tar oss med tilbake i tid, til 1986. Marcus forteller oss at han nå er 6 år gammel og at han har fulgt nøye med på fotball-VM i Mexico på TV'en. Han og Fredrik arrangerer en reprise av Diego Maradonas berømte mål bak garasjene. Fredrik og Marcus veksler på å spille ut dette minnet, samtidig som de vender seg til publikum og kjapt skildrer ulike detaljer fra omgivelsene rundt. Fredrik vender blikket mot noen av tilskuerne og forteller at sola skinte fra en skyfri himmel. Da skyter Marcus plutselig inn at det var en sky på himmelen, og Fredrik protesterer. Brødrene småkjekler med hverandre og inngår kjapt et kompromiss om at det var en sky på himmelen langt borte i horisonten. Den broderlige kjeklingen med de kjappe replikkvekslingene utløser latter hos oss som ser på. Den komiske timingen og intensiteten i spillet morer meg. Hurtigheten i spillet bidrar også til at jeg blir på ekstra oppmerksom. Jeg ønsker å få med meg hver eneste morsomme detalj i spillet, og må derfor anstrenge meg for å fange opp hva som blir sagt og gjort. Brødrene stiller seg opp på hver sin side av midtgangen, hvor Marcus forteller de nærmeste tilskuerne at han var den beste målvakten i gata. Han ber likevel storebroren om ikke å skyte så hardt. Fredrik svarer at det skal han selvfølgelig ikke, mens han sekundet etterpå vender seg mot

publikum og sier rampete at han har tenkt til å skyte ballen så hardt han bare kan. Han henvender seg til oss tilskuere som om vi nærmest var en alliert kompis som var der denne dagen i 1986, og som var med på spøken om å skyte lillebroren med fotballen.¹⁹ Fredrik sparket til ballen, men rett før foten hans treffer den, løper en kvinnelig aktør frem og tar tak i ballen. Hun løfter den i været og beveger seg sakte mot den andre siden av rommet, hvor Marcus befinner seg. Det er som om fotballen beveger seg i slow motion og den kvinnelige aktøren forteller oss at ”en vanlig fotball veier ca 300 gram, og når den sparkes av en gutt på denne alderen kan den få en fart opp til 30 km/t, og da veier den like mye som en halvannen liters flaske med cola”.²⁰ Jeg ser ballen sakte nærme seg Marcus, og den treffer han tilslutt i ansiktet. Handlingen trer ut av slow motion, Marcus dekker ansiktet med hendene sine, og storebroren løper bort til han for å se hvordan det går.

En ekspressiv spillestil

Spillestilen i *Minnenenes Museum* bærer preg av å være fortellende. Marcus og Fredrik vender seg til stadighet til oss tilskuere for å skildre stemningen i et minne, men de går aldri ut av karakter. De veksler heller mellom å presentere minnet i fortid til publikum, og spille ut minnet hvor de befinner seg i ”presens”. Marcus, Fredrik og de andre karakterene som dukker opp underveis tar oss med ”inn” i minnene ved å skildre og vise ulike ting som hvordan været var den dagen, og hvordan man pleide å skifte kanaler på den gamle tv’en fra 1986. De skildrer i fortidsform, men spiller ut minnet som om det fant sted her-og-nå, i presens. Dette skaper en veksling mellom en der-og-da og her-og-nå form i fiksjonen. På samme måte som det veksles mellom disse to tidsformene, veksles det også mellom en nærhet og distanse til minnene. Jeg blir tatt med inn i minnene via skildring og gjenskapelse, før jeg plutselig blir distansert i noen få øyeblikk når Marcus og Fredrik krangler om hvordan været var den dagen. Da går det plutselig opp for meg at minner er en flyktig materie som endres over tid. Jeg får ikke lang tid til å gjøre opp noen flere tanker eller refleksjoner, for like etterpå dras jeg inn i minnene igjen.

Spillestilen i forestillingen kan også beskrives som fysisk. Riktignok ikke lik den fysiske spillestilen som Eigtved beskriver i *Forestillingsanalyse*, som nærmest grenser over til

¹⁹ Se vedlegg 1 for fotografi av denne scenen.

²⁰ Replikk hentet fra videodokumentasjonen av forestillingen.

koreografert dans, og har ikke-vestlige sjangre som det japanske No-teateret som inspirasjonskilde (2007, s. 50). NIE sin spillestil er heller fysisk i form av at det er et ensemble som jobber sammen og bruker kroppene sine til å representere diverse handlinger. Et eksempel på det er når den kvinnelige aktøren sakte beveger fotballen gjennom rommet og gir inntrykk av at handlingen foregår i slow motion. Senere i forestillingen bruker skuespillerne kroppene sine til å erstatte scenografi. Etter at ballen traff ansiktet til Marcus lander den på et garasjetak i nærheten. Når Fredrik skal hente ballen faller han gjennom taket. Marcus vil redde storebroren sin og prøver å komme seg ned gjennom hullet broren etterlot seg. I virkeligheten befinner aktørene seg på samme nivå, nemlig gulvet i teaterrommet, og det finnes ingen ekstra etasje eller nivå i rommet som kan fungere som garasjetaket. De to kvinnelige aktørene løfter underkroppen til Marcus (aktøren), mens han spiller hvordan han klatrer og faller gjennom hullet og ned til broren sin. Det er en form for anti-illusjonistisk handling, fordi jeg blir oppmerksom på hvordan skuespillerne bruker kroppene sine til å erstatte scenografien. Likevel inviterer denne handlingen til imaginasjon fra min side. Min egen fantasi og innlevelse i fortellingen bidrar til å fylle ut det som mangler av scenografi.

Utover dette bærer spillestilen preg av å være intens, i form av at skuespillerne spiller med mye energi, utfører vekslinger mellom minner og fortelling raskt, og har kjappe replikkvekslinger. Som tilskuer blir jeg presentert for nok et kontrafaktisk element gjennom spillet. Aktøren som spiller Marcus er norsk, mens Fredrik blir portrettert av en engelsk skuespiller. Dermed veksler dialogen og replikkene mellom å foregå på norsk og engelsk. I de første minuttene av *Minnenes Museum* var jeg i stor grad klar over dette motstridende elementet. Men intensiteten i spillestilen og min egen imaginasjon kompenserer raskt for disse kontrafaktiske elementene.

Fiksjonskontrakt og lek med fiksjonsnivåer

På sin vei for å hente ballen til Marcus må Fredrik, som sagt, klatre over garasjetaket. Storebroren går forsiktig over den teppebelagte midtgangen, som i denne scenen er et ruglete glasstak over garasjen. Halvveis over taket, lager musikeren noen lyder på elgitar som antyder at glassfibertaket er i ferd med å sprekke. Fredrik ser nervøst på Marcus og de nærmeste tilskuerne. Når han kaster blikket i min retning, øker spenningen og følelsen av at noe står på spill. Han fortsetter videre mot ballen, samtidig som han spøker nervøst med en tilskuer. Når han kommer frem og strekker seg etter ballen, er det noen få

avgjørende centimeter som gjør at han akkurat ikke når den. Fredrik ser bedende på den nærmeste tilskueren og ber om hjelp. Den unge jenta bruker noen sekunder på å bestemme seg for om hun skal hjelpe eller ikke. Jeg kan se at hun er i tvil. En nølende og forsiktig gest gjør at storebroren rekker ballen. Akkurat i det Fredrik reiser seg, gir taket etter og han faller ned.

”Etablering av fiksjonskontrakten handler om å klargjøre hvordan akkurat denne forestillingen skal fortelles, hvordan den forholder seg til sitt publikum, og hva som er forventet av publikummet” (Gladsø, m.fl., 2005, s. 185). Et kjennetegn ved flere av NIEs produksjoner er å henvende seg til publikum i løpet av forestillingene. Også i *Minnes Museum* etablerer de raskt en spillestil og kontrakt, som gjør det mulig for dem å ta kontakt med oss og leke med de ulike fiksjonslagene. Når skuespilleren som spiller Fredrik ber en tilskuer om hjelp til å nå fotballen, pekes det direkte på selve teatersituasjonen og her-og-nå. Likevel er det mer komplisert enn som så. Det oppstår nemlig to former for her-og-nå. Det har allerede blitt etablert to nivåer i fortellingen i *Minnes Museum*: Minnene som spilles ut (fortid), og et fiktivt ”nå” som befinner seg etter Marcus sin død (nåtid). Så når Fredrik spør tilskueren om hjelp til å nå ballen, er han fortsatt inne i det fiktive ”nå’et”, samtidig som han peker på teatersituasjonens her-og-nå. Vi blir bevisst vår egen tilstedeværelse som tilskuere, men på samme tidspunkt invitert med inn i fiksjonen. Det faktum at det er Fredrik som spør om hjelp, og ikke skuespilleren som spiller Fredrik, bidrar også til at det er en invitasjon med *inn* i fiksjonen, og ikke til noe utenfor fiksjon. Skuespillerne bryter aldri karakter i spillet, slik at det er alltid karakterene vi forholder oss til når det inviteres inn i fiksjonen.

Med andre ord er vi tilskuere vitne til en handling som nærmest lynraskt og overlappende veksler mellom her-og-nå og illusjon. Det er en veksling som opptrer såpass raskt, at jeg som tilskuer ikke rekker å dvele ved følelsen av her-og-nå, fordi like etterpå skjer det noe spennende som igjen inviterer meg inn i fiksjonen. De raske øyeblikkene hvor jeg blir klar over her-og-nå gir også en opplevelse av avstand til minnene. I et lite sekund ser jeg dem ”utenifra”, før jeg på nytt kommer nær fortellingen gjennom min innlevelse og empati for karakterene.

Disse raske og overlappende vekslingene opptrer flere ganger i løpet av forestillingen. Et lignende eksempel ser vi når Fredrik har besøk av naboenta Nina på gutterommet sitt

senere i forestillingen. Han er ekstremt nervøs, og vet knapt hvor han skal gjøre av seg. Når han skal ta ned glidelåsen på jakka si, henger den seg fast og han ber desperat om hjelp fra en publikummer. Han forsvarer denne handlingen ovenfor oss andre tilskuere ved å kommentere at det bare var en venn som hjalp han. En venn utenfor rommet riktignok, tøyser han, mens han viser med kroppen hvor den usynlige, fiksjonelle veggen på rommet går. Jeg ler både av *karakterens* sjarmerende nervøsitet og *skuespillerens* kommentar til de ulike fiksjonsnivåene. Nok en gang, opplever jeg altså som tilskuer at jeg ler av noe som skjer både innenfor og tilsynelatende utenfor fiksjonens verden. Siden denne formen for veksling skjer såpass raskt og overlappende, føles det nærmest som en form dobbelhet, nettopp fordi jeg føler at jeg er investert i handlingene foran meg og den fiksjonelle verden, samtidig som jeg blir gjort klar over teatersituasjonens her-og-nå.

Latter og intersubjektivitet

Vekslingene mellom fiksjonslagene utføres ofte med en god dose humoristisk tilnærming, som både er med på å ufarliggjøre kontakten og som utløser latter hos oss som ser på. Det er en form for varm humor som gjør at vi ofte ler *med* karakterene. Jeg merker at denne leken med fiksjonslagene gjør meg lattermild, og det merker jeg også på resten av tilskuerne. Det er en enkel og effektiv humor som spiller på og referer til både det fiksjonelle og reelle ved teatersituasjonen. Latteren gjør også noe merkbart med atmosfæren i forestillingen. ”We often begin to laugh, even can’t help laughing, when we hear other people laugh (...)” (White, 2013, s. 130). Latter kan være smittsomt. Vi har ofte lettere for å le når vi hører andre le. Utover dette har latter også en velgjørende effekt – vi føler oss bedre når vi har ledd. Det viser seg også at latter er en mer eller mindre ufrivillig og spontan reaksjon. ”This is most starkly demonstrated if we try to laugh, it is very difficult. It is possible to imitate laughter, but hard to create a genuine laugh” (White, 2013, s. 129, 130).

Teorier om fenomenet latter, dreier seg oftest om *hva* vi ler av. Forskeren Robert Provine, derimot, har studert *hva* latter *er*. Han mener latter er en universell reaksjon, og at de fleste kulturer lager like former for utpust med betoning når de ler. Provine har også bitt seg merke i det ”smittbare” ved latteren.

The contagious laugh response is immediate and involuntary, involving the most direct communication possible between people – brain to brain – with our intellect just going along for the ride. Contagious laughter is a compelling display of Homo Sapiens, the social mammal. It strips away our veneer of culture and challenges the shaky hypothesis that we are rational creatures in full conscious control of our behaviour. (Provine, sitert i White, 2013, s. 130)

Latter er altså ikke kontrollerbart, noe som kan eksemplifiseres når vi plutselig og ufrivillig ler av noen som faller (så lenge vi vet at personen ikke kom i alvorlig skade).

Latter kan også være med på å definere en gruppe, og uttrykke en form for intersubjektivitet i gruppen.

Other embodied states of emotion and feeling are intersubjectively shared, but rarely as evidently as laughter. Laughter in the theatre is the clearest signal that performers can get of how their audience feels (...) But the phenomenon of laughter tells us more than this, it can show us how audiences transform themselves from groups of individuals into crowds, and how people's responses aren't always governed by their conscious mind. (s.st., s. 132)

Siden latter manifesterer seg som noe fysisk og auditivt, er det et synlig og mer sansbart element som viser intersubjektivitet, og som kan virke sammenklebende i et teaterpublikum. Vi ler *sammen*, nærmest som en kollektiv og sosial aktivitet. Siden latter er en såpass fysisk reaksjon, blir jeg som tilskuer ofte klar over når jeg ler underveis i en forestilling. Jeg blir i et lite øyeblikk gjort oppmerksom på min egen reaksjon i møte med forestillingen, og meg selv som tilskuer i rommet. Det resulterer i en selvrefleksiv tilskueropplevelse, siden jeg blir oppmerksom på min egen tilskueraktivitet og relasjonen min til de andre tilskuerne. Resultatet av latteren innebærer derfor at jeg i en kort stund blir klar over 'her-og-nå' situasjonen jeg befinner meg i, og min egen kropp er medvirkende i å bringe frem denne bevisstheten. Samtidig opplever jeg andre sider ved denne reaksjonen: Jeg blir glad, jeg føler meg mer avslappet, jeg ønsker å se mer, jeg vil investere meg i spillet som skjer foran meg for å ikke gå glipp av flere slike øyeblikk.

Fra humor til alvor

Det er veldig spennende å være vitne til hvordan forestillingen balanserer mellom alvor og humor. Til tross for at vi vet at forestillingen omhandler selvmord og død, er det en forestilling som også hyller livets mange komiske øyeblikk. Eller snudd rundt på det: Hyller selve livet gjennom humor. Denne balansegangen mellom det komiske og alvorlige gjennomsyrrer formen på *Minnenes Museum*. Det jeg ler av i det ene øyeblikket sammen med mine medtilskuere, gir meg klump i halsen i et annet øyeblikk.

Balansegangen mellom det humoristiske og alvorstyngede medvirker til å produsere opplevelser av nærhet og avstand. Et eksempel på dette finner vi når uttrykket ”mellomrommet mellom tunnelene” dukker opp i ulike scener i *Minnes Museum*.

Marcus er nå tenåring og i starten av puberteten. I forrige scene så vi naboenta Nina som flørtet med brødrene, og tok de med i et hjørne for å vise frem puppene sine. Nå forteller Marcus oss at han fikk kjenne på en av puppene også. Ikke da, men litt senere riktignok. Han vil forklare oss hvordan det føltes å stå der med puppen til Nina i hånden sin.

- Hun hadde på seg genser og boblejakke, så akkurat hvordan den puppen kjentes ut, husker jeg ikke. Det var mer den følelsen av å stå der med en pupp i hånda. Hvis dere kan tenke dere at livet mitt var som en tunnel, og plutselig så kommer man ut av den tunnelen, og da er det solskinn og alt er helt tipp topp... Sånn var det å stå der med den puppen i hånda.²¹

Etterpå var det Nina sin tur til å se ned i buksa hans, forteller Marcus en smule ubekvent. ”Og da var det rett inn i neste tunnel, for å si det sånn”.

Bildet som Marcus gir oss i denne scenen er humoristisk, og han forteller det på en måte som får oss til å le. Jeg ser for meg den lille gutten med puppen i handa, som opplever det nærmest som et euforisk lyspunkt. Sammenligningen med tunneler er kanskje noe snodig, men det er ikke noe jeg tar meg tid til å tenke over underveis. Litt senere i forestillingen dukker denne metaforen opp igjen. Denne gangen blir det en tydeligere metafor for hvordan Marcus opplever selve livet, og uttrykket treffer meg med en større kraft og betydning enn hva den gjorde i scenen ovenfor.

De to brødrene sitter ved siden av hverandre, og de har nettopp skværet opp etter en krangel. Ukulelemusikk spilles live i bakgrunnen, og det er stille mellom brødrene i noen sekunder. Så spør Marcus om storebroren noen gang har hatt følelsen av at verden beveger seg så fort at det kjennes ut som at man er i ferd med å falle av. Dette er en av de første gangene Marcus åpner seg om de vanskelige følelsene han sitter med. Fredrik forstår ikke helt, og Marcus forklarer:

- In Super Mario, when things are going so fast that he falls off the board... Do you ever have that feeling in real life? And when he comes to the end, what happens then? After the end?²²

²¹ Replikk hentet fra videodokumentasjonen av forestillingen.

²² Replikk hentet fra videodokumentasjonen av forestillingen.

Broren skjønner fortsatt ikke hva Marcus mener, og svarer at da starter man på et nytt ”level”. Marcus spør broren om han vil spille, og de går bak publikumsrekken på den ene langsiden, og stopper ved en arkivskuff. Rommet mørklegges, og det eneste lyset vi ser er fra inni en av skuffene i veggen, som i denne scenen forestiller lyset fra en TV. Her står Marcus og Fredrik med hver sin spillkontroll og spiller Super Mario. Marcus snur seg mot oss tilskuerne og sier:

- Det var ikke alltid jeg og broren min klarte å snakke så godt sammen. Men det å spille Nintendo sammen med broren min, det var et sånt mellomrom mellom tunnelene. Det funka alltid.²³

Plutselig får den samme setningen en mye større betydning for meg som tilskuer. Det er et av få tegn jeg får på hvordan Marcus har det med seg selv, og hans tanker om livet. Tidligere i forestillingen lo jeg av nettopp denne metaforen, og det fører til at det muligens stikker enda dypere når jeg hører den for andre og tredje gang, når den fungerer som et bilde på hvordan Marcus leter etter lyspunkt i tilværelsen. Bruken av metaforen ”mellomrommet mellom tunnelene” viser hvor kort avstanden mellom humor og alvor er i *Minnenes Museum*, og disse to motsetningsfylte tilstandene oppleves som nok en viktig veksling underveis i forestillingen. Jeg er likevel usikker på om jeg vil kalle dette eksempelet for en veksling mellom nærhet og avstand, men heller en veksling mellom en type nærhet til en annen type nærhet. Forestillingen er såpass gjennomsyret av intimitet og nærhet at det ofte føles som at det veksles mellom ulike måter å komme *nær* tematikken på, gjennom blant annet humor og alvor. I det første tilfelle kommer jeg nær Marcus ved å le med ham, og ved det andre tilfelle kommer jeg nær ved å føle empati med ham.

Tilskuer/tilskuer-blikk

På tross av stor grad av intimitet og nærhet, er det likevel enkelte elementer som bidrar til å skape en form for avstand og rom til å kjenne på og reflektere over opplevelsen. I de mer emosjonelle og alvorstyngede scenene spiller blikket igjen en viktig rolle, denne gangen tilskuer/tilskuer-blikk (jf. McAuley, 1999). I flere av scenene underveis tok jeg meg selv i å se på de andre tilskuerne som satt ovenfor meg. Ofte, når karakterene henvendte seg til enkelte av tilskuerne, var det naturlig å se på den andre rekken med mennesker, uten at jeg tenkte noe mer over nettopp dette. I de mer emosjonelle scenene derimot, fikk det en helt annen betydning når jeg så over til mine medtilskuere. Jeg

²³ Replikk hentet fra videodokumentasjonen av forestillingen

husker tydelig at jeg i en av scenene, hvor Marcus åpner seg opp og prøver å formidle noen av de følelsene han sitter på, så over til tilskuerrekka overfor meg. Jeg så at de aller fleste ansiktene fulgte nøye med på hva som ble sagt og gjort. De uttrykte ikke noen spesielle følelser, men virket heller investert i det sceniske og fiksjonelle. Det var noe ved denne situasjonen som skapte en selvrefleksivitet og fikk meg til å tenke på alle oss som satt i rommet – hver og en av oss, med våre erfaringer og vår egen historie. Er det noen av disse menneskene som har opplevd at noen nær dem hadde tatt livet sitt? Eller kanskje vurdert å ta sitt eget liv? Eller nylig mistet noen de har vært glad i?

Returning the initiative to the spectator has entailed, among other things, reviving the possibility for the spectators to see each other during the performance, and it can be argued that the spectator/spectator look is as important as the other two in achieving the vital theatre experience. (McAuley, 1999, s. 268)

Når Gay McAuley tar for seg tilskuer/tilskuer-blikk går hun så langt som å kalle denne formen for blikk for en egen form for ”performance”, siden det kan oppleves som en viktig og betydningsfull energiutveksling (s.st.). Hun understreker at denne ”andre forestillingen” ikke trenger å stå i konkurranse til det som foregår på scenen, men heller at de beriker og forsterker hverandre. Når jeg i en kort stund i løpet av forestillingen undret over hva slags erfaringer som fantes i rommet knyttet til tematikken, opplevde jeg det som berikende i forhold til teateropplevelsen. Den eksistensielle tematikken fikk en tilknytning til virkeligheten og det gikk opp for meg, der-og-da, aktualiteten og den nærmest terapeutiske siden til forestillingen. Dette tilskuer/tilskuer-blikket bidro også til at jeg ble klar over her-og-nå’et. I noen sekunder oppnådde jeg en reflekterende distanse til forestillingen. Med denne avstanden, som ble skapt i forlengelse av dette blikket, fikk jeg muligheten til å sette meg selv i relasjon til tematikken, i tillegg til å bli ytterligere klar over mine medtilskuere. Samtidig som denne distansen til forestillingen oppstod, ble det på den andre siden anledning til å komme nær den kollektive situasjonen. Jeg kjente på en nærhet og intimitet til mine medtilskuere. Mot forestillingens slutt blir det kollektive aspektet gradvis større, samtidig som vi lever oss mer og mer emosjonelt inn i historien. Dette resulterer i at den siste scenen blir en i stor grad følelsesmessig opplevelse hvor både teatrets sosiale og estetiske praksis er fremtredende.

Det siste minnet

Marcus og Fredrik er nå eldre. Fredrik har nettopp flyttet ut fra foreldrene, og Marcus har kommet for å hjelpe han med å male den nye leiligheten. Når Fredrik går ut for å hente malingen og Marcus følger på, låser de seg ute av leiligheten uten nøkkel. Fredrik

klandrer Marcus, og Marcus klandrer Fredrik. Brødrene kjekler med hverandre, slik vi har sett flere ganger tidligere i forestillingen, og vi tilskuere ler. De må på et eller annet vis komme seg inn i leiligheten igjen, og blir enige om å klatre opp til balkongen, via en takrenne. Marcus klatrer først, men ikke opp en takrenne. De andre aktørene har funnet fram en gardintrapp, og forteller publikum at dette skal forestille takrennen. Aktørene spiller på gardintrappen og lager metalliske og rytmiske lyder, mens Marcus sakte og konsentrert klatrer oppover. At gardintrappen ikke er det objektet det skal representere i selve minnet, forstyrrer innlevelsen i et mikrosekund, før både intensiteten i spillet og min egen fantasi kompenserer for det anti-illusjonistiske elementet. Fredrik følger på, noe mer nervøs for selve klatringen enn Marcus. På toppen av gardintrappen hopper Marcus ned på gulvet, stuper kråke, og plutselig befinner han seg på balkongen i andre enden av rommet. Takrenna er i ferd med å knekke og lillebroren står klar til å fange Fredrik, som må skynde seg å hoppe. Han lander i armene til Marcus. Oppe på balkongen viser det seg at døra er låst, og brødrene er dermed like langt. Etter et mislykket forsøk i å få kontakt med en fotgjenger på gata trekker lillebroren plutselig fram to små boks-øl fra lomma, og dette faller i god jord hos Fredrik. De står ved siden av hverandre, rister ølboksen, og åpner den samtidig. Øl spruter opp i ansiktene deres, og de ler sammen. Arkivet fylles med en bittersøt lukt av gjær. ”Well, at least it’s not raining” sier storebroren etter en slurk. Guttene ser opp mot himmelen, og det begynner å regne. De trekker genseren opp rundt halsen og hodet for å skjerme seg fra regnet. I bakgrunnen hører vi en gjenkjennbar ukulele-melodi. Det er stille mellom brødrene, og det ser ut som om de står der og nyter det komiske, men fine øyeblikket med hverandre på balkongen.

Så vender Marcus blikket ut til oss tilskuere. Blikket er vanskelig å tyde, og ansiktet avslører ikke noen spesiell følelse. Han begynner sakte å rygge mot forhenget bak seg, mens han fortsatt ser på oss. Jeg sitter med følelsen at dette er siste gang vi kommer til å se han. Marcus forsvinner ut gjennom forhenget, og Fredrik blir stående alene igjen. Lyset blir gradvis litt mørkere. Etter noen øyeblikk alene, går han ”ut” av minnet og henvender seg til oss i publikum. Han forteller at dette var siste gang han så broren sin, og at han en uke etter dette fikk en telefon fra foreldrene sine hvor de forteller at Marcus er død. Fredrik prøver å beskrive for oss hvordan det var å få denne nyheten. Han finner ikke de rette ordene og sliter med å uttrykke seg. Halsen min snører seg sammen i empati for Fredrik.

”But whenever it’s raining, I grab a beer from the fridge, step onto my balcony, think of my littlebrother, and have a beer in the rain. My neighbours might think I’m a little bit odd, but I don’t mind” forteller storebroren tilslutt.²⁴ Deretter begynner alle aktørene å gå mot sentrum av rommet mens de spiller på munns spill, den samme melodien som i starten av forestillingen, men denne gangen uten Marcus i midten. Lyset i rommet forsvinner gradvis, og det blir helt mørklagt når munns spillmelodien er ferdig. Jeg sitter et lite sekund i mørket og gruer meg nesten til at lyset skal slås på. Jeg er pinlig klar over at det renner tårer nedover ansiktet mitt, og jeg ønsker ikke å dele det med de andre tilskuerne. Når lyset slås på og markerer forestillingens slutt, ser jeg imidlertid at jeg ikke er den eneste tilskueren med røde øyne som prøver å holde igjen gråten. Den dype følelsesmessige innlevelsen, blander seg med en følelse av tilknytning og intersubjektivitet til flere av de andre tilskuerne.

Et følelsesmessig klimaks

Frem til denne scenen har vi sett mange rørende, humoristiske og varme minner fra ulike perioder i Marcus sitt liv. Som tilskuer har jeg blitt berørt, og kjent på varmen og nostalgien i flere av minnene, samtidig som jeg har ledd av både den fiksjonsinterne humoren og situasjonskomikken. Min relasjon til karakterene har vokst gjennom stykket, fordi jeg har lært dem å kjenne gjennom de ulike historiene som har blitt fortalt. I det øyeblikket hvor Marcus kaster blikket i min retning, og begynner å rygge mot forhenget, er det som om jeg vet hva som var i ferd må å skje. Han forlater oss, og broren sin. Min umiddelbare reaksjon på denne handlingen husker jeg veldig tydelig. Jeg blir fylt med en følelse av at dette ”er for tidlig” – jeg ønsker at Marcus skal være hos oss lenger. Som tilskuer visste jeg jo fra første scene at det ikke ville være noen lykkelig slutt på hovedfortellerens liv. Likevel har jeg nærmest glemt dette i løpet av alle de morsomme og varme minnene. Som tilskuer sitter jeg med en følelse av å nærmest føle meg rammet selv. Marcus sin utgang føltes så brå, og jeg kjenner halsen min snøre seg sammen til ett punkt hvor det gjør vondt, og jeg ikke kan gjøre annet enn å slippe tårene frem. Et stort ”NEI” presser seg fram inni meg. ”Nei, ikke nå. Ikke enda”.

Igjen får skuespiller/tilskuer-blikket en stor betydning når det gjelder å invitere oss med inn i historien (jf. McAuley, 1999). Når Marcus retter blikket ut mot publikum, og jeg faktisk føler at det er *meg* han ser inn i øynene ett sekund eller to, er det som om han ikke

²⁴ Replikk hentet fra videodokumentasjon av forestillingen.

bare forlater Fredrik, men også oss. Igjen befinner jeg meg i en dobbelthet med røtter i både illusjonen og her-og-nå. I forestillingens klimaks, når Marcus forlater oss, kjenner jeg på mange ulike følelser. Når jeg prøver å holde tårene tilbake, får jeg en klump i halsen som fysisk gjør det vanskelig å svelge. Samtidig kjenner jeg på en emosjonell smerte og empati med både Marcus og Fredrik. En emosjonalitet som kommer som følge av fiksjonen, og hva jeg opplever der. Noe som jeg finner interessant, er at denne sterke ”doble teatrale” opplevelsen meldte seg alle fire gangene jeg så *Minnenes Museum*, og jeg opplevde aldri å ha et tørt øye mot forestillingens slutt. Det vil si at emosjonaliteten som skapes ved Marcus sin ’bortgang’ ikke er avhengig av overraskelsen som ligger i førstegangsupplevelsen. Forestillingen skaper med andre ord så stor innlevelse og empati for karakterene, at denne uuttalte avskjeden føles like vond ved andre, tredje og fjerdegangsvisningen.

Ved de senere visningene la jeg imidlertid mer bevisst merke til et kraftfullt virkemiddel som bidro til å skape denne store innlevelsen, nemlig den tilbakevendende melodien spilt på ukulele.

Musikk

Den første gangen jeg så *Minnenes Museum* dannet denne akustiske melodien et bakteppe som jeg sanset og lot meg bevege av, men som jeg ikke tenkte særlig over. I de påfølgende visningene derimot, la jeg merke til hvordan den samme melodien dukket opp i emosjonelle scener. Mot slutten av stykket kjente jeg igjen den vakre og enkle ukulelemelodien som hadde blitt spilt gjentatte ganger i mer følelsesladde scener mellom brødrene. Gjennom disse scenene hadde Marcus og Fredrik overvunnet ulike utfordringer og kommet nærmere hverandre som brødre og venner. I det aller siste minnet representerte derfor ukulemelodien noe kjent, og jeg ble underbevisst minnet på hvordan jeg hadde følt det i tidligere scener når jeg hørte den samme melodien. På den måten fungerte musikken som et virkemiddel som umiddelbart ga meg tilgang til dypere emosjoner. Jeg ble som Eigtved sier ”beveget i en bestemt retning”.

Valget af musikstil, genre, form, udførelse osv. producerer auditive symboler, når de kobles med publikums referencegrundlag. Dette valg bliver dermed markører for, hvordan forestillingen kan bevæge publikum i en bestemt retning. (Eigtved, 2007, s. 85)

Ukulelemelodien er enkel, noe som gjør den lett gjenkjennbar når den dukker opp i flere scener. Den begynner i dur før den får innslag av mollstemte akkorder, som bidrar til å gi melodien et melankolsk og poetisk uttrykk. Eigtved understreker hva slags kraft musikk kan ha i en teatral begivenhet og en enkelt scene. ”Som nævnt er musikk et kolossalt sterkt virkemiddel på teatret, og kan, på samme måte som tonefaldet endrer et ords valør, ændre oplevelsen af en hel scene” (Eigtved, 2007 s. 77). Funksjonen som denne melodien får i forestillingen kan sammenlignes med det man kaller for ”ledemotiv” innen filmmusikken:

Et ledemotiv er et kort stykke musikk som av bestemte kontekstuelle grunner har fått tegnfunksjon og er kommet til å bety noe annet enn seg selv innenfor en bestemt kontekst. (...) Poenget med ledemotiver er jo nettopp at de får betydning fordi de innføres samtidig med at man ser bestemte personer osv. i dramaet eller filmen. (Larsen, 2005, s. 73)

Når et ledemotiv fungerer etter hensikten skal det musikalske temaet, i dette tilfelle ukulelemelodien, referere til sin første forekomst og minne oss på betydningen den hadde da (s.st.). På den måten kan et ledemotiv nærmest umiddelbart sette oss inn i en ønsket stemning. ”Vi opplever musikkens følelsesmessige egenskaper direkte uten å måtte gå omveien omkring en representasjon” (s.st., s. 74).

Utover dette var også musikken med på å forme intimitetsatmosfæren i *Minnenes Museum*, nettopp fordi den ble fremført live. Musikeren er tilstede og produserer musikken her-og-nå, sammen med resten av handlingen i forestillingen. Om live- ledsagelse skriver Eigtved:

Alligevel forbindes musikken mere direkte til forestillingen, da musikerne eller sangerne er i direkte relation til de øvrige dele af forestillingen og skal følge eller kan påvirke den teatral proces. (2007, s. 84)

Siden rommet vi befinner oss i er såpass lite, opplever jeg det som at hele arkivet blir fylt av lydbølger som formidler melankoli og nostalgi. Det finnes ikke noen elektronisk forsterkning mellom oss og musikken, og som følge av det opplever jeg det som mer intimt og nakent.

Struktur og bruk av rom

Som jeg nevnte tidligere er intimiteten en gjennomgående faktor i *Minnenes Museum*. For å opprette og produsere denne gjennomgående intimiteten, spiller struktur og bruk av rom en sentral rolle (jf. Eversmann, 1992). Vi er overraskende mange mennesker i det lille rommet. Med aktører og tilskuere sammen er vi nærmere 70 stk. Det er en fysisk

nærhet til de andre tilskuerne, og til skuespillerne som befinner seg kun noen meter ifra oss. Vi sitter tett i tett, inntil, ved siden av, og overfor hverandre, på små sammenleggbare ”campingkrakker”. Det er nærmest umulig å ikke dulte borti en medtilskuer hvis jeg skulle ønske å rette litt på meg, på den noe ustødige krakken. Vi sitter altså på to og to rekker som vender mot hverandre slik at vi har de andre tilskuerne i store deler av synsfeltet.²⁵ Vi er en synlig del av rommet, akkurat som skuespillerne, og vi puster inn den samme tette luften. I boka *Teater for barn* kalles denne struktureringen av spilleplassen, med scenen på tvers og publikum plassert ovenfor hverandre, for avenyscene (Hernes, Horn, Reistad, 1993, s. 104). Midtgangen som skiller tilskuerrekkene blir brukt som spilleplass. Denne romstrukturen legger føringer for hvordan vi tilskuere opplever forestillingen, og *hverandre*.

Romstrukturen i *Minnes Museum* kan defineres som omgivende. Vi deler rommet med aktørene, og selve arkivet fungerer både som tilskuerplass og spilleplass. Innenfor omgivende romstruktur er idealet ”a total sharing of space between performers and onlookers” (Eversmann, 1992, s. 95). Tilskueren skal også være inkorporert innenfor det Eversmann kaller ”the frame” (s.st.). Slik jeg tolker Eversmann kan man i *Minnes Museum* kalle arkivrommet for rammen, som omgir både tilskuere og aktører. Vi deler altså rommet med aktørene og handlingen, og dette bidrar til å legge til rette for en intim atmosfære. Størrelsen på rommet spiller også inn her. Til tross for deling av rommet, eksisterer det likevel enkelte grenser i selve arkivet. Vi sitter på en avgrenset tilskuerplass. Grensene mellom tilskuerplass og spillplass er derfor ikke oppløst. Dermed eksisterer det noen skiller som fører til at vi sitter nært opp til spillet, men likevel ikke i selve spillet. Denne fysiske nærheten bidrar til å etablere intimiteten i rommet.

Intimitet

I boken *The Transformative Power of Performance* forklarer Erika Fischer-Lichte atmosfære-begrepet på følgende måte: ”The performative space always also creates an atmospheric space (...) Spatiality results not just from the specific spatial uses of the actors and spectators but also from the particular atmospheres these spaces exude” (2008, s. 114). Romlighet blir altså skapt, ikke bare av de fysiske forholdene og hvordan skuespillere og tilskuere tar dem i bruk, men også av *hva* rommet utstråler av atmosfære. I *Minnes Museum* er mitt første inntrykk at rommet og det romlige utstrålte intimitet,

²⁵ Se vedlegg 1 for bilde av tilskuerplassering og romstruktur.

og denne følelsen var tilstede gjennom hele forestillingen. Dette opplevde jeg ikke bare på grunn av hvordan vi tilskuere var plassert i forhold til hverandre og spillet, men også som følge av hvordan lyset, luften, fargene, og skuespillerne var i relasjon til hverandre og rommet. Fisher-Lichte skriver videre om atmosfære:

They usually constitute the spectators' first sensation on entering the auditorium and enable a very specific experience of spatiality. None of this can be explained by reference to individual objects because atmospheres exist in the interplay of elements and usually form a carefully calculated part of a theatre production. (2008, s. 115)

Som Fisher-Lichte sier ovenfor, er nok denne intimitetsfølelsen noe som det har blitt tatt sikte på å skape i denne forestillingen, og man kan derfor definere *Minnes Museum* som en form for *intimteater*. Gyldendals teaterleksikon på nett definerer intimteater på følgende måte: ”teaterform, der i opposition til den store scene satser på dæmpet, intenst spill, enkelt sceneri og nær kontakt til publikum” (Andersen, 2012).²⁶ Denne nære kontakten til tilskuerne er sentral faktor i forestillingen. Ikke bare sitter vi tett opp til historien som blir fortalt, men aktørene henvender seg kontinuerlig direkte til oss, og inviterer oss med videre i fortellingen. Som tilskuer opplever jeg at *Minnes Museum* formidler en intimitet som er gjennomgående fra forestillingens start til slutt. Til tross for en gjennomsyrende intimitet, som skaper en nokså gjennomgående opplevelse av nærhet, oppstår det likevel hyppige vekslinger mellom nærhet og avstand. Hvordan bidrar så denne intimiteten til å skape vekslinger mellom nærhet og avstand?

I Eversmanns *The dimensions combined* kan *Minnes Museum* plasseres i den venstre siden av figuren, på grunn av forestillingens omgivende struktur (1992, s. 103). Når det kommer til bruksdimensjonen, derimot, veksler forestillingen mellom illusjon og her-og-nå. Dermed beveger *Minnes Museum* seg innenfor begge områdene på den venstre siden av Eversmanns modell. Som tilskuer opplever jeg at det til stadighet veksles mellom illusjon og her-og-nå, og at disse vekslingene opptrer raskt og overlappende. På dette punktet mener jeg at intimitetsatmosfæren spiller en stor rolle. I de øyeblikkene hvor det blir produsert en form for avstand i tilskueropplevelsen, gjennom å peke på teatersituasjonens her-og-nå, blir vi raskt hentet inn igjen i illusjonen. Siden vi allerede har en fysisk nærhet til historien, og atmosfæren i rommet utstråler og formidler intimitet, er det ikke vanskelig for meg som tilskuer å bli tatt med inn igjen i illusjonen

²⁶ Jeg har dessverre ikke lyktes i å finne en mer utdypende forklaring på denne formen, og opplever at de fleste teori- og faghistoriske bøkene jeg har kommet over ikke nevner intimteater.

og imaginasjonen. Derfor kan aktørene leke med fiksjonslagene og ta kontakt med oss tilskuere. Nærheten og intimiteten i forestillingen utgjør en såpass stor del av tilskueropplevelsen, at vekslingene til og fra avstand kan utføres hyppig og uproblematisk. Med det mener jeg at jeg aldri opplever det som vanskelig å leve meg inn i *Minnenes Museum*. Alle elementene som medvirker til å fremkalle intimitetsatmosfæren, det være seg relasjonen mellom romstruktur, aktører, lys, musikk, osv., medvirker også til å raskt hente meg inn i illusjonen igjen. Med andre ord: Den intime romstrukturen og atmosfæren bidrar til å legge til rette for at man kan veksle hyppig mellom illusjon og her-og-nå i bruksdimensjonen.

Etter forestillingen

Når den siste scenen har blitt spilt ut og den vakre og enkle munnspillmelodien er ferdig, blir rommet mørklagt i noen sekunder, før lysene blir skrudd på igjen. Alle aktørene plasserer seg i midtgangen, og mottar applaus fra oss. Selve forestillingen er slutt, men det er ikke den teatrale begivenheten. Straks applausen er over, begynner aktørene å dra ut noen av arkivskuffene, mens aktøren som spilte Marcus blir igjen i midtgangen. Han inviterer oss til å bli igjen i rommet så lenge vi måtte føle for det, og utforske de ulike objektene og elementene i rommet som har med tematikken å gjøre. Ved hjelp av enkle grep, blir rommet rundt meg forvandlet til et utstillingsrom. Delvis diagonalt gjennom rommet blir det hengt opp en snor med hvite lapper i delikat silkestoff med tekster på. Jeg reiser meg fra krakken min, og snur meg for å lese en av de hvite lappene som henger rett over hodet mitt. ”Og den som vi elsket trer plutselig frem, sterkere enn de levende”. Det er enkle og få ord, men som gjør et umiddelbart kraftig inntrykk. Jeg leser videre på de ulike lappene, hvor det står skrevet dikt og sitater. Rundt meg er det andre mennesker som har blitt igjen for å utforske, mens noen også har bestemt seg for å gå. I en av arkivskuffene er det to headset, og jeg tar på meg det ene. Jeg hører stemmen til en mann som forteller om et selvmord i familien. Det er noe med stemmen hans og måten han snakker på, som gir meg et sterkt inntrykk av at det er selvopplevd og hans egen historie. Følelsen av autenticitet i historien, gjør at ordene hans treffer meg med stor kraft. I en annen skuff ser jeg ned på en liten miniatyrbank, med gress, trær og steiner, og en annen skuff er full av brune skall fra det ytterste laget av løken. Når jeg går rundt i rommet tar jeg meg også tid til å se på de ulike merkelappene på arkivskuffene, som er skrevet med vakker håndskrift og blyant. ”Arkiv for minner som er svært viktige”, ”arkiv for minner du trodde du hadde glemt”. Jeg legger også merke til de andre menneskene i rommet.

Nok en gang undrer jeg meg over hva slags relasjon til tematikken andre kanskje har. Jeg begynner også å tenke på egne erfaringer når det kommer til å miste noen du er glad i, og jeg merker hvordan minner trenger seg på. Etter å ha vært tilskuer til minnene om Marcus, er det nå minner fra eget liv som avspilles, mens jeg går rundt i rommet. Å være igjen i arkivet fører til at jeg får anledning til å skrive meg selv, og mine egne erfaringer, inn i minnetematikken i forestillingen. I det mine følelser og tanker begynner å dreie seg om mitt eget liv, fremfor historien om Marcus, opplever jeg at jeg får en større reflekterende avstand til forestillingen jeg nettopp har sett. Likevel oppstår det en nærhet til den eksistensielle tematikken, siden jeg nå får en anledning til å knytte mine egne følelser og tanker til det tematiserte. Det fører til at jeg bærer med meg både nye og gamle minner når jeg forlater det lille arkivet, som nå lukter svakt svette og nyåpnet ol.

På hotellrommet mitt på ettermiddagen, etter å ha sett to forestillinger av *Minnenes Museum* på rappen, får jeg endelig anledning til å være alene og reflektere over det jeg har sett. Innledningsvis i denne analysen skriver jeg om selvmordstematikken, og hvordan jeg ble overrasket over hvordan NIE behandler dette tema. Selv om det er klart og tydelig at Marcus valgte å ikke leve mer, er *valget* og handlingen hans likevel ikke noe som preger forestillingen i stor grad. Det som står i fokus er minnene om livet som har vært. Det er derfor opp til en selv i hvor stor grad man ønsker å lese selvmordstematikken inn i stykket. Jeg opplever at forestillingen har stor berøringsevne når det gjelder alle som har opplevd å miste noen nær, enten om det var gjennom sykdom, en ulykke, eller en annen årsak. Minnene fungerer som en slags hyllest og et testament på samme tid. "Once there was a boy" er en replikk vi hører både i starten og slutten av forestillingen. Som introduksjonen til et eventyr, blir deler av Marcus sitt liv rekonstruert gjennom små fortellinger. Når jeg sitter på hotellrommet ser jeg for meg bilder fra forestillingen, mens den ene setningen fra utstillingen henger igjen i bakhodet mitt. "Og den som vi elsket trer plutselig frem, sterkere enn de levende".

I denne avsluttende utstillingsdelen befinner den teatrale begivenheten seg uten tvil i nedre, venstre del av Eversmanns modell *The dimensions combined* (1992, s. 103). Det er denne delen som kombinerer omgivende struktur med stor grad av her-og-nå. Etter en intens og emosjonell fortelling om livet til en ung gutt som har tatt livet sitt, får vi nå anledning til å kjenne på følelser og tanker. Det hurtige tempoet fra forestillingen blir tatt betraktelig ned – nå er det jeg som bestemmer mitt eget tempo. Gjennom sensoriske

møter i arkivet blir vi oppfordret til å reflektere rundt minne- og selvmordstematikken på ulike måter. I denne delen opplever jeg først og fremst at jeg relaterer emosjoner og erfaringer fra forestillingen til mitt eget liv. *Minnenes Museum* avslutter med en kombinasjon av ”bruk” og ”struktur”, hvor her-og-nå-dimensjonen er fremtredende, og det fører også til at jeg tar med meg tankene og emosjonene videre når jeg går ut av døren og forlater forestillingen.

Mellom nærhet og avstand i *Minnenes Museum*

Min tilskueropplevelse bærer ofte preg av en dobbelhet, hvor nærhet og avstand oppstår nærmest samtidig og derfor blir vanskelig å skille fra hverandre. *Minnenes Museum* er en intens forestilling, i form av at den inneholder høy energi i spillestilen og stor hyppighet i vekslingene mellom nærhet og avstand. Det fører til at *Minnenes Museum* oppleves som ”a kind of in-and-out experience, a sometimes dizzyingly rapid alternation of empathy versus distance.” (Schechner, 1994, s. 18). Siden disse vekslingene ofte opptrer overlappende og gir en følelse av dobbelhet, er det derfor vanskelig å peke på markante vekslinger i forestillingen. Den intime atmosfæren sørger for en mer eller mindre gjennomgående opplevelse av nærhet til fortellingen. Denne nærheten er preget av å være en emosjonell opplevelse, fordi det spilles både på følelse av glede, sorg, nostalgi, humor og kjærlighet. Enkelte ganger avløses denne nærheten til fortellingen av nye former for nærhet til mine medtilskuere. Disse øyeblikkene av nærhet blir som oftest generert av romstrukturen, siden vi tilskuere sitter ovenfor hverandre og dermed har mulighet til å observere og se hverandre. Den mest markante vekslingen som finner sted i den teatrale begivenheten, er ved forestillingens slutt når rommet blir forvandlet til et utstillingsrom. Her oppnår jeg en reflekterende avstand til det tematiserte. Avstanden som oppstår her, skaper et relasjonelt rom hvor man både kan ta inn over seg følelsen av å være sammen i rommet og relatere seg til forestillingens tematikk. I forlengelse av denne avstanden, skapes det igjen en nærhet ved at jeg innhenter egne minner som blir relevante i forbindelse med selve forestillingen.

Oppsummert opplever jeg at nærhet og avstand er såpass tett sammenvevd i *Minnenes Museum* at det ofte er snakk om overlappende, nærmest doble tilstander av disse tilsynelatende motstridende prinsippene. Det er vanskelig å få øye på de markante vekslingene. I sentrum av denne dobbeltheten er emosjonene som fører til at forestillingens berøringsgrad virker nesten like sterkt på meg i alle de fire visningene.

Analyse: *OMsorg* av Goksøyr & Martens

ALLE er noens barn.

Kan du huske hvordan moren din så ut da du var syv år? Eller hva hun pleide å si for å få på deg strømpebuksa om morgenen? Og da du hjalp henne opp av sengen i går, kan du huske hva du tenkte? OMSORG handler om moren din. Om alt hun gav deg, og om det du ikke fikk. (Nationaltheatret, u.å.b)

Forventninger og erfaringer

Den overordnede tematikken i forestillingen av Goksøyr & Martens er omsorg, men kunstnerne har valgt å la de to første bokstavene være store, muligens for å vise hvor nært beslektet sorg og omsorg kan være. Det ene kan kanskje ikke eksistere uten det andre? Forestillingens presentasjon på Nationaltheatrets hjemmeside er kort og beskriver tematikken med kun noen få ord. *Alle er noens barn. OMsorg handler om moren din* (Nationaltheatret, u.å.b). Som følge av lite informasjon om det tematiske i forestillingen, blir interessen og nysgjerrigheten min aktivisert. Det formidles et eksistensielt tema, men jeg får ikke tak i akkurat hva det dreier seg om, utenom relasjonen mellom mor og barn. Jeg er i tvil om hva jeg kan forvente meg når det kommer til innhold og tematikk. Når det kommer til estetisk utforming, opplever jeg at det er lettere å danne seg forventninger og indre bilder.

Jeg vet gjennom informasjon tilegnet på forhånd at handlingen vil foregå på en skjermet enhet på et sykehjem. På Nationaltheatrets hjemmeside informeres det om at skuespillerne vil bestå av både institusjonens profesjonelle spillere, og en gruppe eldre aktører. De eldre skal portrettere beboere på avdelingen. Denne informasjonen ga meg en forventning om at forestillingen vil bestå av ulike autentisitetsstrategier.²⁷ En eldre aktør på 80 år vil komme til å gi en annen fremstilling av en beboer, enn eventuelt en yngre profesjonell skuespiller fra Nationaltheatret som har blitt gjort eldre ved hjelp av sminke, vil gi. Hvordan denne fremstillingen vil være annerledes, vet jeg ikke riktig enda. I den samme presentasjonen på nettsiden til Nationaltheatret fortelles det at forestillingen er bygd opp av samtaler, intervjuer og flere besøk til ulike sykehjem. Denne forhåndsinformasjonen bidrar til å øke mine forventninger om at *OMsorg* vil bestå at dokumentariske strategier og virkelighetsdramaturgi (jf. Gladsø, m.fl., 2005).

²⁷ Autentisitetsstrategier kan forklares som strategier produsert for å gi et inntrykk av fremstillingstransparens: "Det fremstilte fremstilles som fremstillingsuavhengig etter et *what you see is what you get*-prinsipp" (Böhnisch, 2014, s. 25).

Det nevnes også at forestillingen har ”en annerledes tribune enn det vi vanligvis har på teatret” (Nationalteatret, u.å.b). Nemlig en tribune som rager fire meter opp, hvor publikum ser ned på scenen. Hva vil en slik tilskuerplassering gi av opplevelser og perspektiv i den teatrale begivenheten? Jeg ble med ett interessert i den unike tilskuerplasseringen da jeg leste denne informasjonen. Hvordan vil denne romstrukturen påvirke min tilskueropplevelse? Vil den komme til å skape en form for avstand eller nærhet?

Sykehjemskontekst

Handlingen i *OMsorg* er satt til en skjermet enhet på et sykehjem. Denne konteksten var av spesiell interesse for meg. Da jeg var tilskuer under *Foreldremøte* av Goksøyr & Martens var jeg ukjent med konteksten hvor handlingen fant sted. Jeg har ingen barn, og har derfor aldri hatt rollen som mor på et foreldremøte. I tillegg har jeg ikke vært på besøk i en barnehage på mange år, og jeg har heller aldri jobbet i barnehage. Når det kommer til *OMsorg* og kommunale sykehjem derimot, opplever jeg å ha en større erfaring og kjennskap til sykehjem, både som institusjon og som et hjem for noen som har stått meg nær. Som pårørende har jeg tilbragt mye tid på sykehjemmet, men jeg har også opplevd å se det fra en annen side. I 2010 og 2011 jobbet jeg fulltid om sommeren og deltid resten av året, ved et sykehjem i Kragerø. Jeg var pleiemedarbeider på en skjermet enhet hvor beboerne, som hadde sterk nedsatt kognitivt funksjonsnivå som følge av ulike former for demens, bodde. Disse erfaringene påvirket mine forventninger til *OMsorg*. Hvordan har de iscenesatt en avdeling på et sykehjem? Vil jeg komme til å kjenne meg igjen i sykehjemskonteksten, og ville dette i så fall skape en nærhet til forestillingen?

Medieomtale

Før forestillingens premiere var det interesse for Goksøyr & Martens nye prosjekt i flere medier. Jeg tok et valg om å se enkelte av disse medieoppslagene, til tross for at det kanskje ville komme til å endre og fargelegge noen av mine tidligere forventninger. Mitt argument for å gjøre dette var at disse innslagene var såpass tilgjengelige for allmennheten (nyhetsinnslag på NRK blant annet), at mange av de andre tilskuerne også ville komme til å se dette før visning. Dermed ville informasjonsmengden jeg hadde på forhånd, være nokså lik som de andre tilskuerne som skulle se forestillingen for første

gang.²⁸ Gjennom et raskt innslag på Dagsrevyen i oktober 2013, fikk jeg vite at Kai Remlov, en av skuespillerne fra Nationalteatret, hadde bidratt til stykket med historier om sin egen mors sykdomsprosess. Flere av de andre skuespillerne hadde også fått bidra med innspill og erfaringer. Denne informasjonen fargela mine forventninger, i den grad at det føltes som om det stod mer ”på spill”, med tanke på at skuespillernes personlige erfaringer var tatt med.

En tredelt struktur

Etter å ha sett *OMsorg* er det tydelig at forestillingen består av tre deler, i tillegg til en prolog og en epilog. Disse tre delene skilte seg fra hverandre ved at de bestod av ulike spillestil, romstruktur, og grad av hendvendthet til publikum. Ikke minst ga de tre delene en unik inngang til den eksistensielle tematikken. Overgangen fra den ene delen til den neste bestod av et sensorisk brudd. Hver av delene arbeidet med nærhet og avstand på forskjellige og spesifikke måter.

Forestillingens oppstart

Bak Nationalteatrets framside, ligger inngangen til bakscenen, lokasjonen for kveldens forestilling. Vi som har kommet for å se står utenfor i kveldsmørket, og venter på å bli sluppet inn gjennom smijernsporten. En ansatt ønsker oss velkommen og tar billettene våre i gangen, før vi blir vist inn i rommet hvor forestillingen skal spilles. Bakscenen er det faktiske bakrommet til selve hovedscenen på Nationalteatret. Rommet har stor takhøyde og mørke vegger. Lengden og bredden måler henholdsvis 17 og 14 meter. For anledningen har det blitt satt opp et stort stillas som dominerer rommet med sin store konstruksjon og industrielle, byggeplass-aktige preg. Stillaset er bygd opp med fire sider, og danner et kvadrat som rammer inn scenografien på gulvet. Det er rester av sement og teip på stillaset, og det ruver fire meter opp i rommet. To trapper leder opp til toppen av stillaset. Jeg merker at konstruksjonen beveger seg når vi tilskuere er på vei opp for å finne plassene våre, og kjenner på en lett nervøsitet. Jeg føler meg ikke utrygg på den store stålkonstruksjonen, men det at jeg merker fottrinnene til de andre rundt meg gjør meg ekstra oppmerksom på omgivelsene rundt meg. Jeg har aldri vært på et stillas før, verken i eller utenfor en teatersal, og jeg trår forsiktig på stillasgulvet for å prøve å ikke tilføre mer bevegelse i konstruksjonen. Det er lagt ut sitteputer på gulvet. Jeg blir litt

²⁸ Jeg diskuterer i metodekapittelet, under overskriften *Min opplevelsesorienterte tilnærming: Metodiske valg og empirisk materiale*, hvordan jeg prøver å legge til rette for at mine forventninger og min tilskuerrolle ligner mest mulig en ”vanlig tilskuers” rolle.

usikker på hvor jeg vil sette meg på de fire lengdene, for det er ikke noen åpenlys plassering som virker å gi noen ekstra fordel når det kommer til akustikk eller syn. Jeg velger å sette meg midt på en av de fire lengdene.

Når jeg har funnet plassen min sitter jeg med beina dinglende utover kanten, og hodet og armer lener inntil et rekkverk foran meg. Denne måten å sitte på gir meg en barnlig følelse, og assosiasjoner til da jeg var liten og satt på verandaen og speidet ut over nabolaget. Scenografien nedenfor, som er innrammet av det store stillaset, er detaljrikt og lyssatt som om det kommer kveldssol inn via et vindu som ikke synes. Den forestiller en skjermet enhet, ved et kommunalt sykehjem. I det ene hjørnet er det innredet et kjøkken, og sentrert mot midten av rommet er et spisebord med stoler rundt. Det er også en TV-krok, med salongbord og sofa. På den ene siden av avdelingen ser vi fire rom til beboere, og et bad med toalett. Rominndelingen er markert med teip på gulvet og ulike gulvbelegg. Det er altså ingen vegger, verken i eller rundt avdelingen, kun et grovt stillas. Oppmerksomheten for detaljer og hvordan en sykehjemsavdeling virkelig ser ut er stor. Alt fra møblene, vaskeutstyret som står fremme, innredningen av kjøkkenet, og helt ned til såpemerket, er som tatt rett ut fra et kommunalt sykehjem. Stolene rundt spisebordet har flekker på trekket, sofakroken er innredet i syttitalls-stil, og på de ulike rommene kan man skimte noen få personlige eiendeler som f.eks. briller og smykker. Detaljrikdommen i scenografien gir en autentisitetseffekt, ved at jeg kjenner igjen elementer fra min egen opplevelse knyttet til reelle sykehjem.

Prolog

Ti aktører entrer scenen, og finner plassene sine. Noen legger seg i sykesengen på beboerrommene, andre setter seg i en stol. Lyset dimmes ned, og rommet mørklegges helt. Et lydklipp blir avspilt. Vi hører en kvinne som stønner og jamrer. Aller først blir jeg usikker på hva slags situasjon dette er – hvorfor jamrer kvinnen på denne måten? Jeg forstår etter noen sekunder at dette er opptaket av en fødsel. Jamringen hennes går i bølger, og den neste bølgen er mer intens enn den forrige. Jeg hører pusten hennes mellom bølgene. Det høres ut som om opptakeren har stått nærme kvinnen, og i forlengelse av det opplever jeg at kvinnen kommer nærme meg. Jeg kan høre at det er andre mennesker i rommet, men det er henne som er i fokus og som jeg lytter til. Det er noe ved opptaket, og selve kvinnen, som gir meg et sterkt inntrykk av at dette er en ekte fødsel – altså ikke iscenesatt. Opptaket varer i flere minutter, og jo mer kvinnens smerter

øker, jo mer øker også mitt ubehag. Til tross for et nesten mørklagt rom, merker jeg at jeg lukker øynene mine når jeg hører på opptaket, og av og til skjærer små grimaser under skrikene hennes. Jeg sanser lydene ikke bare med ørene, men hele kroppen. Det er umulig å ikke høre etter, selv om opptaket ikke har et ubehagelig høyt volum. Det er nærmest som om jeg ufrivillig lever meg inn i skrikene hennes. Jeg kjenner en umiddelbar empati for kvinnen, og det hun nå går igjennom. Endelig hører vi at barnet blir født, det skriker, og lydopptaket fades sakte ut. Jeg føler meg lettet. Plutselig blir rommet fylt av et sterkt lys.

Ubehag

I mørket og under lydopptaket tvinges vi til å ta vår hørsel i bruk. Jeg kan ikke unngå å høre jamringen hennes, og dermed leve meg inn i kvinnens smerter. Det er umulig å lukke ørene for det. Jeg sitter i mørket, med øynene lukket, og glemmer nærmest fellesskapet jeg er en del av i teaterrommet. I stedet ser jeg for meg situasjonen ved hjelp av imaginasjon. Jeg ser en kvinne som ligger i sykesengen, en pleier som står ved siden av henne, og en annen som tar imot babyen. Bildene blir levende, og det er som om jeg er medskaper til situasjonen, ved å fylle ut lydbildet med det visuelle. Samtidig sanser jeg et fysisk ubehag på toppen av riene hennes. Det er ubehagelig å høre på jamringen, kanskje fordi jeg får empati med kvinnen og ønsker at det snart skal ta slutt. Jeg merker at jeg kniper igjen øynene. Det er noe med smertene, lyden. Man kan ikke unngå å lytte og forestille seg hva kvinnen går gjennom.

I *Theory/Theatre* (2002) nevner Mark Fortier en forestillingsopplevelse av ubehagelig karakter, som han relaterer til den fenomenologiske tanken om "lived bodiliness". "Furthermore, lived bodiliness can be seen in the ways that theatre sometimes work through sensory channels for extreme effects" (Fortier, 2002, s. 39). Eksempelet Fortier refererer til er forestillingen *Sick* av kompaniet DNA, som omhandlet sykdommen AIDS. I forestillingen blir et lydopptak blitt spilt av i loop i et ubehagelig høyt volum. "After several minutes the audience member was inside the monotonous discomfort of the experience as the sick person is inside his or her pain" (s.st.). Når opptaket endelig ble skrudd av, ble forskjellen mellom stillhet og lyd fysisk merkbar i stor grad. På lignende vis var det også i *OMsorgs* prolog. Det er ikke mulig å rømme fra det sanselige ubehaget som opptaket påførte oss i mørket. Kvinnen og hennes smerter kommer oss nær, uten at vi har noe å knytte denne nærheten til. Det blir en dramatisk sensorisk endring når det ble

stillet og et hvitt klinisk lys slås på. Ubehaget forårsaket av lydopptaket forsvinner i noen sekunder, før det erstattes av et nytt ubehag.²⁹ Det hvite lyset oppleves sterkt etter flere minutter i nesten stummende mørke. Vekslingen mellom prologen og den første delen oppleves som et markant brudd på grunn av de sterke sensoriske effektene.

Første del

En stillhet etterfølger det sensoriske bruddet. Det blendende hvite lyset som slås på etter lydopptaket medfører et skifte av sanser, fra å sitte i mørket og ha hovedvekt på hørsel, til å ta inn det visuelle, scenografien og menneskene i et klinisk hvitt lys. Sekundene går, uten at det skjer noe merkbart på scenen. Fire beboere ligger i sengene sine, og tre eldre damer sitter i fellesrommet, to av dem ved frokostbordet, den tredje ved siden av TV'en. En pleier sitter også ved frokostbordet. Han tar handa til en eldre kvinnelig beboer og stryker forsiktig over håndbaken og underarmen. Det er ingenting som blir sagt, kun hud mot hud, hånd i hånd. Det er noe ved den silkemyke, tynne huden på overflaten av hendene til eldre mennesker som rører meg. Da jeg var pleier på skjermet enhet, var det mange av beboerne som var i så skjør tilstand at det å prate til dem ofte kunne gjøre dem opprørte og forvirrede. I stedet for å snakke, pleide vi ofte å sitte og holde dem i hendene. Å se denne gesten i forestillingen utløser emosjonelle, sanselige minner og det er som om jeg nesten kan lukte sykehjemmet, til tross for at vi er i en teatersal.

På et av beboerrommene blir en eldre mann stelt av en kvinnelig pleier. Han ligger i sengen, og pleieren vasker ansikt og bryst med en klut. Stillheten blir av og til brutt av en putrende kaffetrakter, et lite host, og en klut som dyppes i vann. Stemningen i avdelingen er preget av ro, med bittesmå livstegn og rutiner representert ved kaffeputringen og morgenstellet. Stillheten varer i flere minutter før første replikk blir ytret. "God morgen. Vil du sove lengre, eller vil du stå opp nå?". Den mannlige pleieren er på rommet til en beboer. Han spør med et omsorgsfullt tonefall. Volumet på stemmen er noe lavt. Jeg er i stand til å høre hva pleieren sier, men jeg oppfatter det som at ordene ikke projiseres oppover mot oss som sitter på stillaset. Jeg må spisse ørene for å få med meg den korte dialogen. Pleieren hjelper henne så med å få på klær, og tar henne med inn på badet.

²⁹ Ubehaget som skapes gjennom det sensoriske kan også minne om Artauds teatervisjon, hvor han søkte etter å vekke en fysisk følsomhet hos sine tilskuere (jf. Gladsø, m.fl., 2005).

I rommet ved siden av er en eldre mann i ferd med å kle på seg selv, møysommelig og sakte, men han knepper likevel skjorta feil. Blikket mitt hopper fra beboere til pleiere, menneske til menneske, for å prøve å få med meg alle de små gestene og handlingene som foregår samtidig. Blikket og hørselen blir dratt i ulike retninger. En kvinnelig beboer tusler rundt i fellesrommet, stadig på vandring, og foretar seg merkelige ting, som f.eks. å vanne plantene med saft. I et av de andre rommene virker det som om livet står stille. En gammel dame ligger i sengen i terminal tilstand og venter på å dø. Ved siden av henne sitter en ung mann som jeg oppfatter å være sønnen hennes. Han veksler mellom små handlinger som å se på Ipaden sin, stirre ut i løse lufta, og stryke moren over kinnene. Små gester, som sønnens hånd på morens kinn og pleierens hånd på en beboers arm, blir store innenfor konteksten – små fysiske tegn på omsorg. Hverdagslige ritualer som morgenstell, fellesfrokost, og rolig sirkeltrening, utføres av pleierne. De gjør jobben sin effektivt og rolig, mens beboerne lever i sin egen verden, redusert av sykdommen sin.

Rommets struktur

I den første delen er vi observatører med fysisk avstand og en form for fugleperspektiv til det som foregår under oss. Dette tilskuerperspektivet er ganske uvanlig og helt nytt for meg. Jeg har aldri opplevd å se *ned* på de sceniske handlingene på denne måten før. Den fysiske avstanden, kombinert med blikket som er vendt nedover, gjør noe med meg som ser på. Høyden gir følelsen av å ha et overblikk, nemlig fugleperspektivet. Jeg fornemmer en viss form for kontroll ved dette overblikket, samtidig som det er noe barnlig og uformelt ved å sitte og lene seg til rekkverket og dingle med bena. Jeg er i en posisjon hvor jeg ved hjelp av overblikket kan observere hvordan avdelingen fungerer. Fugleperspektivet oppleves som nytt og spennende. Den fysiske avstanden bidrar også til at jeg føler meg som en observatør, med en privilegert posisjon. Jeg får assosiasjoner til min forestilling av Gud da jeg var liten – en mann som satt oppe i skyene og så ned på alle menneskene på jorda.

Den unike romstrukturen i *OMsorg* har elementer fra både den omgivende og frontale strukturen. Eversmann forklarer at flere forestillinger kan befinne seg i mellomsjiktet mellom disse to måtene å strukturere rom på, og tilbyr eksempler på hvordan en forestilling kan ha elementer av det omgivende og frontale:

Is there a superstructure that can be viewed as uniting auditorium and acting area? In this case the performance remains frontal and the space of the audience is clearly delineated from that of the actors. However, there is a superstructure that encompasses both areas and which can be viewed by the spectator as a unifying element. (Eversmann, 1992, s. 97, original kursivering)

Tilskuerplassen er avgrenset fra spilleplassen i første del av *OMsorg*. Det unike ved denne tilskuerplasseringen er at selv om det oppleves som om man sitter frontalt til scenen, omgir vi faktisk spilleplassen med de fire sidene som innrammer scenografien. Dette gir også mange ulike tilskuerperspektiver, med tanke på at hvilken side du sitter på tilbyr en annen synsvinkel enn den medtilskueren overfor deg har. Stillaskonstruksjonen kan sees på som en superstruktur – a unifying element - et såkalt forenende element mellom scene og sal. På sett og vis sitter tilskuerne på den samme konstruksjonen som rammer inn selve scenen. Det er nærmest som om vi sitter to etasjer over spilleplassen, på toppen av avdelingens fire vegger som avgrenser den fra resten av sykehjemmet. Vi er flua på veggen, eller rettere sagt i taket, på konstruksjonen som rammer inn selve handlingen.

Simultanitet og samtidighet

Til tross for den umiddelbare følelsen av overblikk og kontroll, oppdager jeg fort at dette ikke er realiteten. På grunn av simultaniteten i spillet har jeg i virkeligheten ikke overblikk. Jeg har muligheten til å få med meg mye mer av hva som skjer på avdelingen enn pleierne har, men det er mange ulike narrativer å konsentrere seg om. Med narrativer sikter jeg i denne sammenhengen til handlinger og historier som er knyttet til beboerne og de andre karakterene involvert i *OMsorg*. Flere handlinger skjer samtidig, og som oftest er det langt fra opplagt hvor vi tilskuere skal velge å rette fokuset vårt. Vi må ta våre egne valg på dette området, for det er rett og slett umulig å få med seg hva som skjer hos hver enkelt beboer til enhver tid.

På et helt banalt nivå har alt teater denne formen for simultanitet; en mottar alltid impulser og informasjon samtidig fra flere tegn på scenen (...) Som oftest lar disse tegnene seg forene i en sammenhengende tolkning, men det er dette som hevdes å mangle i den simultane dramaturgien. (Gladsø, m.fl., 2005, s. 169)

I boken *Dramaturgi – Forestillinger om teater* viser forfatterne til Janek Szatkowskis definisjon av simultan dramaturgi, som man finner i den såkalte *Århus-modellen*. ”Den *simultanitet* som begrepet refererer til i Szatkowskis modell, viser til tilstedeværelsen av flere budskaper, bilder, fiksjonsuniverser etc. samtidig i en forestilling” (s.st.). Videre utdyper de at det ikke nødvendigvis er *samtidigheten* i seg selv som er poenget for denne

typen dramaturgi, men heller umuligheten som ligger i å kunne forene de ulike bildene, narrative, fiksjonsuniversene. De slåss om plassen, og om fokuset, fremfor å danne en forenelig helhet. Denne definisjonen på simultanitet og simultan dramaturgi lar seg ikke anvendes når det kommer til min opplevelse av *OMsorgs* første del. Her er det nemlig samtidigheten som er poenget, fremfor umuligheten for forenelige narrativer og bilder. Dermed blir den simultaniteten jeg refererer til i min opplevelse av *OMsorg*, ganske annerledes enn den simultane dramaturgien som presenteres av Szatkowski. I *OMsorg* er det mulig å forene alle narrative fordi de befinner seg innenfor samme kontekst, nemlig sykehjemskonteksten. Derfor vil jeg understreke at når jeg bruker simultanitetsbegrepet videre, sikter jeg først og fremst til samtidigheten i informasjon og handlinger som oppstår i forestillingen.

Betydning og overflate

Til tross for at det er mulig å forene narrative innenfor sykehjemskonteksten er det likevel ikke tydelig hva slags betydning som oppstår. Mange av handlingene som foregår er basale og peker ikke fremover mot noe mål som skal nås. Beboerne er der for å bli tatt vare på, og få det stellet og den omsorgen som man trenger når demensen har kommet langt på vei. Pleierne er der for å gjøre jobben sin, både individuelle og kollektive oppgaver. Alle disse handlingene og historiene spilles ut samtidig innenfor avdelingen. Det kan tilsynelatende virke som en begivenhetsløs dag, hvor det som står i sentrum er å unngå uroligheter, liv og røre, og opprettholde fred, stillstand og rolighet. Hvor ligger meningen og betydningen i scenen som spilles for oss?

Til tross for at det tilsynelatende ikke er noen større betydning i narrative som spilles ut, utover det faktum at vi er vitne til stillferdige liv som er i ferd med å viskes ut av sykdom, betyr det likevel at betydningen ikke er der. Kanskje den bare er vanskelig å få øye på? Personlig opplever jeg at fraværet av betydning og mening, er nettopp det som skaper en betydning innenfor konteksten. På en skjermet enhet vil beboerne ha kommet nokså langt i sykdomsforløpet, og kanskje ikke være i stand til å kunne spise på egenhånd eller huske sitt eget navn. De utfører meningsløse handlinger, og sett gjennom et veldig kynisk blikk er de på en ”oppbevaringsinstitusjon” hvor man blir til man dør. Det oppstår komplikasjoner beboere og pleiere imellom, men de blir fort glattet over, og avdelingen bærer preg av stillstand, og inaktivitet hos beboerne. Hver gang det er i ferd med å skje noe interessant i spillet, kommer pleierne til unnsetning for å dysse ned

beboerne. Slik tilsløres og dysses meningen ned også. Underveis i spillet, når jeg var vitne til alle disse meningsløse alogiske handlingene beboerne utførte, sanset jeg likevel en større betydning bak handlingen. Betydningen ligger i at konteksten for handlingen er en plass hvor det overordnede målet er å komme seg gjennom dagen, fri for oppsiktsvekkende begivenheter og elementer som kan forstyrre de planlagte og nødvendige rutinene. Goksøyr & Martens setter eldreomsorgen under debatt gjennom denne første delen av *OMsorg*, og videre i stykket. Det er riktignok en ganske vid betydning som oppstår, og kunstnerne bak holder seg langt unna moralisering i forhold til tematikk og betydning.

Her oppstår det også et viktig poeng, med tanke på min opplevelse av den første delen. Samtidigheten styrer hvor dypt jeg involverer meg emosjonelt i de ulike karakterene og narrativene. Det føles nesten som om simultaniteten holder meg på en armlengdes avstand, for å unngå at jeg skal leve meg inn i karakterene i større grad. Jeg er konsentrert og ønsker å få med meg alle små detaljer i spillet, men noen dyp emosjonell innlevelse opplever jeg ikke, selv om det selvsagt er gester og handlinger som jeg finner rørende. Når jeg ser beboeren som strever lenge med å kle på seg og ikke klarer å kneppe skjorta riktig, får jeg en følelse av empati – men kun i et lite øyeblikk. Fokuset mitt blir raskt rettet mot en annen person. Konsekvensen av denne simultaniteten, konsentrasjonen, og mitt tilskuerperspektiv, gjør at jeg befinner meg i en slags underlig form for avstand. Det er rom for refleksjon der jeg sitter og ser ned på alle menneskene. Jeg dveler ikke lenge ved mine egne refleksjoner, for snart er det noe nytt som skjer, på en annen kant av rommet, og fokuset mitt dras umiddelbart dit i frykt for å gå glipp av noe essensielt. Det er nesten som om Goksøyr & Martens viser oss en overflate, hvor det under overflaten bor menneskelige historier, følelser, erfaringer, men som vi kun får små glimt av. Vi blir holdt på overflaten for å observere, sanse og reflektere, fremfor å ”fortape” oss i en innlevelse i et enkelt narrativ. Denne overflaten bidrar til å skape en gjennomgående opplevelse av avstand i den første delen.

Henvendthet

Etter hvert oppstår det små dialoger imellom pleiere og beboere, men mye av hva som blir sagt er vanskelig å få tak i. ”Teaterstemmen” er altså ikke i bruk. Dialogen blir heller ikke rettet mot oss tilskuere, men fremstår som private samtaler mennesker imellom. I et

av rommene lengst unna min sitteplass er det en mann som får stell av en pleier.³⁰ Jeg kan så vidt høre at han spør henne om hvilken dag det er, og at han spør om dette flere ganger. Jeg må spise ørene for å prøve å få med meg alle ordene, men selv da er det ikke alt som er mulig å få med seg. Andre handlinger nærmere min tilskuerplassering drar igjen oppmerksomheten min til seg. Flere av beboerne sitter og spiser frokosten sin rundt spisebordet. Noen av dem sitter med ryggen mot meg, og jeg kan ikke se ansiktene deres. Tilskuerne på motsatt side har derimot mulighet til å se dem forfra. Det gjør at det ikke er alt av gester og ord jeg får med meg, men som andre tilskuere har mulighet til å se – og omvendt.

Som jeg nevnte ovenfor blir jeg som tilskuer holdt på overflaten. Jeg ønsker å få med meg alt av gester og handlinger, men det er umulig. Den minimale *henvendtheten* i spillet bidrar til å holde meg på denne overflaten.

I forestillinger møtes de involverte som aktører og tilskuere. Begge funksjoner innebærer henvendthet til motparten, siden aktørens handlinger vises til tilskuere, og tilskuere er til stede for å se på og lytte til aktørene. (Böhnisch, 2011, s. 77)

I artikkelen *Feedbacksløyfer og henvendthet* beskriver Siemke Böhnisch at henvendthet kan ha ulike former, varighet og intensitet, og at det alltid vil være *noe* henvendthet til hverandre. ”Ellers ville vi neppe betegne situasjonen eller hendelsen som en forestilling” (s.st.). Hun skiller mellom direkte og indirekte henvendthet, og utdyper:

På hvilken måte en aktør henvender seg til et publikum, er blant annet avhengig av spillestiler og sjangerkonvensjoner. I en naturalistisk-psykologisk spillestil hvor man spiller med den såkalte fjerde vegg, vil det for eksempel ikke være direkte henvendelser fra aktører til tilskuer. Aktører vil verken tale direkte til eller se direkte på enkelte tilskuere. Derimot finnes det her det vi kan kalle en *indirekte* henvendthet som for eksempel innebærer at aktøren projiserer hele sitt uttrykk mot publikumet, taler så høyt og artikulerer så tydelig at selv hviskede ord eller små gester kan høres og ses på bakerste rad. (Böhnisch, 2011, s. 79)

Noe som er veldig interessant ved første del av *OMSorg*, er at de sceniske handlingene spilles nærmest uten noen form for direkte eller indirekte henvendthet mot publikum. I likhet med den unike tilskuerplasseringen på stillaset, har jeg heller aldri opplevd å se teater som inneholder en så minimal henvendelse mot publikumet sitt. Vi tilskuere er ikke den berømte fjerde veggen, men heller som en ”takkonstruksjon” som omringer

³⁰ Tilskuerne som satt nærmere dette beboerrommet hørte nok denne samtalen mellom beboer og pleier tydeligere enn meg. Slik var det også i flere situasjoner gjennom første del – noen ganger hadde jeg en fordelaktig tilskuerplassering, andre ganger ikke.

scenen. Alle aktørene spiller naturalistisk, og forholder seg til illusjonen om å være tilstede i en sykehjemsavdeling. Dialogene og handlingene i første del er fremført uten verken artikulering av hviskede ord eller tydeliggjøring av små gester. Ordene blir fremført med et volum og et tonefall som jeg der og da – i den teatrale begivenheten – opplever at ligner det vi bruker i hverdagen. Gestene er hverdagslige, på en slik måte at når skuespilleren fra Nationalteatret rer opp sengen til en beboer, så gjør hun det nettopp slik en hjelpepleier på en ekte avdeling ville gjort det; effektivt og rutinert. Slik oppfattes det i alle fall fra mitt tilskuerperspektiv. Fra et faglig ståsted opplever jeg at denne spillestilen strekker seg lenger enn den naturalistiske og den realistiske spillestilen, i form av at den inneholder nærmest ingen henvendthet til tilskuerne. Jeg vil velge å kalle denne spillestilen for hyperrealistisk, fordi den antyder en realisme som grenser så nært opp til det hverdagslig gjenkjennbare.³¹

Som svar på den minimale henvendtheten fra aktørenes side, kompenserer jeg ubevisst med enda større henvendthet fra min side. Som sagt befinner jeg meg i en tilstand av dyp konsentrasjon under første del. Jeg har et stort ønske om å få med meg alt, og derfor jobber alle sansene mine aktivt med å observere og ta til meg det som skjer på scenen under meg. Det blir nærmest som en ”jobb”, i den forstand at jeg ikke kan lene meg tilbake i en mørklagt sal og la skuespillerne projisere handlingen med alle deres innlærte teknikker. Så hvor finner vi den indirekte henvendtheten i den første delen av *OMsorg*? Er det i det hele tatt noen form for henvendthet i spillet?

Indirekte henvendthet skal vanligvis ikke synes som sådan. Den skal virke, publikum skal kunne se og høre hva aktøren gjør, aktørene skal kunne - om de ønsker det – styre tilskueres fokus, men den indirekte henvendtheten skal ikke påkalle seg oppmerksomhet *som* henvendthet. Tvert imot, den skal være ”usynlig”. (Böhnisch, 2011, s. 79)

Hvis man legger vekt på at publikum skal kunne ”høre og se hva aktøren gjør” i denne definisjonen av indirekte henvendthet, kan det ved første øyekast virke som om det ikke finnes henvendthet fra aktørenes side i første del av *OMsorg*. Jeg har ingen mulighet til å få med meg alt som skjer, og det virker heller ikke som om disse handlingene blir utført

³¹ Jeg er klar over at begrepet hyperrealisme i forbindelse med spillestil er blitt brukt tidligere, bl.a. i Eigtveds *Forestillingsanalyse* (2007). Her beskriver han spillestilen hovedsakelig ut ifra prosessen som medfører når man skaper en karakter. Skal man portrettere en sinnsyk, legger skuespilleren seg inn på ”sinnsykehus” (s. 47). Det samsvarer ikke helt med min bruk av begrepet, først og fremst fordi jeg her ser på selve rollegestaltningen, og ikke prosessen som ligger bak en slik type method acting. Poenget mitt er at spillestilen det grenser så nært opp til den måten å snakke og te seg på i virkeligheten, og inneholder minimalt med henvendthet til publikum, at det ikke kan kalles for realistisk spillestil, men hyperrealistisk, eventuelt fotorealitisk.

på en slik måte at alle tilskuere *skal* oppfatte dem. Det kompenseres til en viss grad for dette, med en tilskuerplassering som gir fugleperspektiv og en lyssetting som gjør at rommet er godt opplyst. Det er nærmest som om romstruktur og lyssetting overtar noe av funksjonen til den minimale henvendtheten i spillestilen. Eksisterer det i det hele tatt noen henvendthet i den hyperrealistiske måten å spille på? Det kan være vanskelig å få øye på hvor den indirekte henvendtheten befinner seg. Likevel vil jeg påstå at den finnes, men at den er på et så minimalistisk nivå at den er på grensen til å bryte med de fleste teaterkonvensjoner.

Det ligger en nøye planlagt dramaturgi i *OMsorg*, som sannelig kan virke tilfeldig for oss tilskuere. Det finnes nemlig øyeblikk i den første delen hvor fokuset vårt styres til en karakter og en hendelse. I disse øyeblikkene er jeg heller ikke i tvil om hva som skjer, og hvorfor. En ung jente på rundt tyve år har vært på besøk hos sin demente bestemor, Inger Johanne. Besøket er kort fordi Inger Johanne blir forvirret og kjenner ikke barnebarnet sitt igjen. Barnebarnet forlater sykehjemmet, men vender tilbake for å ta et oppgjør med de ansatte. Hun forteller pleierne at situasjonen er uakseptabel. Ordene hennes fremføres tydelig og artikulert. Kraften i ordene kommer fra sinnet og frustrasjonen hennes. Det er et viktig punkt i forestillingens første del, som fremstår som tydelig og kraftfullt. Det er første gang noen har hevet stemmen, og barnebarnet formidler det mange av tilskuerne kanskje selv har tenkt eller opplevd tidligere. Hun kjenner ikke igjen mormoren sin, og hun har blitt verre siden hun flyttet på gamlehjem. De siste ordene ligger igjen i luften når hun stormer ut av avdelingen: ”Se rundt deg da!”. Det er et viktig tematisk perspektiv som blir synliggjort, og jeg opplever at øyeblikket får det fokuset og den tyngden det trenger for å nå inn til meg som tilskuer. Ordene projiseres ut i rommet og treffer meg.

Til tross for øyeblikk som disse, er likevel den minimale henvendtheten medvirkende når det kommer til å holde meg på armlengdes avstand som tilskuer. Den understreker at rollen min er å observere og oppfatte, snarere enn å leve meg inn. Som følge av dette kjenner jeg på en distanse til begivenheten. Min implisitte rolle som observatør og ”arbeidet” med å observere mest mulig, fører til en følelse av å stå på utsiden og kikke inn. Jeg er en fremmed og en utenforstående som på tross av all min henvendthet til teaterbegivenheten, ikke klarer å komme seg under overflaten. Denne avstanden som skapes i første del, viser seg å bli interessant og relevant for hva som er i ferd med å skje når *OMsorg* går inn i sin andre del.

Andre del

Vi nærmer oss slutten av første del, men som tilskuer er jeg ikke klar over det. Barnebarnet har forlatt scenen, og hverdagen på avdelingen normaliseres etter det lille utbruddet. Vi hører en svak melodi avspilt fra høyttalerne. Den er nasjonalromantisk og understreker den trivielle, hverdagslige stemningen med dens absurde innfall fra demente pasienter. Lyset dimmes ned, sammen med musikken. Malersalen er nesten mørklagt, før lyset plutselig slås på igjen for fullt. En av pleierne ser rett opp mot oss tilskuere. ”Det var slutten på første del, nå vil vi gjerne at dere skal komme ned til oss og finne dere en plass her nede” forteller hun, mens blikket er direkte rettet mot oss. Hun er ikke lenger en pleier, men en skuespiller som inviterer oss ned. Jeg blir overrasket. Dette hadde jeg ikke forventet eller regnet med. Prologen og den første delen har vart i godt over en halvtime, og jeg tok det for gitt at resten vi kom til å bli sittende på toppen av stillaset under resten av forestillingen. Jeg kjenner på en spenning om hva neste del vil bringe. Vi går ned trappene fra stillaset, og inn i scenografien hvor flere av aktørene er i ferd med å sette ut klappstoler til oss. Når vi har satt oss, sitter vi i selve scenografien, mellom møblene i sykehjemsavdelingen. Vi tar opp mye av plassen, men midten av rommet er fri for tilskuere.³² De fleste aktørene sitter i en egen stolgruppe. Kaffen som ble traktet i første del, har blitt helt over på kanne og serveres til oss sammen med påsmurte lefser som to av pleierne lagde i spillet. Vi sender rundt kaffen og godsakene, og skuespillerne Kai Remlov og Andrine Sæther tar ordet. De forteller at det nå er fritt ord, og at de ønsker å høre tanker og erfaringer knyttet til tematikken. En liten stillhet følger, før en tilskuer rekker opp hånden. En felles diskusjon og refleksjon starter, hvor flere tilskuere kommer på banen. Vi deler av personlige erfaringer. Enkelte har jobbet på sykehjem, og andre er pårørende. Vi nærmer oss tematikken gjennom en felles samtale, hvor også flere av aktørene deltar, kommer med spørsmål og innspill, og forteller personlige erfaringer.

Direkte henvendthet

Den direkte henvendtheten (jf. Böhnisch, 2011) kom som et lite sjokk og forårsaket nok et markant brudd, slik det også var mellom prologen og del en. Fra å sitte som en observatør på utsiden, ble vi plutselig invitert ned via direkte henvendthet og kontakt. Invitasjonen var vennlig, men fylte meg med spenning. Den direkte henvendtheten førte først til at jeg ble klar over den teatrale situasjonen og at min tilskuerrolle kom til å endre seg betraktelig. Jeg ble dratt ut av konsentrasjonen og den tilstanden jeg hadde vært i

³² Se vedlegg 1 for fotografi av scenografi og tilskuerplassering.

under første del. Invitasjonen skapte avstand til det jeg nettopp hadde sett, og spenning med tanke på hva som kom til å skje. Det var med sommerfugler i magen og mange nye forventninger at jeg gikk ned fra stillaset og satte meg blant scenografien. Hva kommer denne nye delen til å innebære? Vil den involvere publikumspartisipasjon? Vil jeg få lyst til å bidra selv? Det var en stor omstilling fra å sitte som observatør med fugleperspektiv, til å ta skrittet ned på gulvet i en deltagende tilskuerrolle. Nede på gulvet møtte jeg også blikket til flere av aktørene. Da diskusjonen startet ga de fokus, ved blikket til tilskuerne som snakket. Og når de selv delte meninger og erfaringer, snakket de med tydelig stemme til *oss*. Etter hvert fungerte den direkte henvendtheten til å føre meg nærmere tematikken, ved at vi som medmennesker i samme rom diskuterte *med* hverandre. De profesjonelle skuespillerne og særlig en av de eldre aktørene, Haakon Aars, som er lege, psykiater, sexolog og forfatter, bidro til å ufarliggjøre settingen på flere måter. De stilte oppfølgingsspørsmål og styrte iblant diskusjonen inn på områder de selv syntes var givende og spennende. Observatørrollen vi nettopp hadde hatt fikk relevans for den rollen vi nå hadde som deltagere. Den første delen ble en tematisk inngang for andre del.

Når det kommer til direkte henvendthet, forklarer Böhnisch at den kan kjennetegnes ved for eksempel den romlige retningen det snakkes *mot* eller *til* en eller flere av tilskuerne. Direkte henvendthet kan også foreligge gjennom språket (for eksempel spørsmål til publikum), ved at en aktør berører en tilskuer fysisk, eller gjennom gester. Ved sistnevnte form for direkte henvendthet, legger hun til eksemplet med spydkasteren Andreas Thorkildsen som signaliserer til publikum at de skal begynne å klappe ved å heve sine egne armer og klappe. Han er konsentrert om sitt eget oppløp, og ser ikke på publikum. Likevel er det tydelig at armgesten hans er rettet mot publikummet på stadion (Böhnisch, 2011, s. 79).

På samme måte som den første delen inneholdt en ekstrem form for indirekte henvendthet kan man si at andre del inneholder en ekstrem form for direkte henvendthet, som også er på grensen til å bryte ved enkelte teaterkonvensjoner. Det kan tilsynelatende virke som at alle aktører har lagt sine roller til side og diskuterer med *oss* – medmenneske til medmenneske. De legger en hånd på skulderen vår og ber *oss* sende kaffekanna videre etter at vi har forsynt *oss*. De nikker når en tilskuer forteller om sin mors sykdomsprosess, og stiller oppfølgingsspørsmål. De deler av egne historier, og jeg tror på historiene, fordi det føles som om aktørene står foran *oss* i kraft av å være

medmennesker med lignende erfaringer, fremfor skuespillere. Som tilskuer glemmer jeg ikke at aktørene er hyret inn, og at kveldens forestilling er en del av jobben deres. Det er likevel en dimensjon ved diskusjonsdelen, og aktørenes oppriktige og direkte henvendthet, som gjør at teatersituasjonen blir nedprioritert til fordel for et diskusjonsforum. Når det er sagt, er det selvsagt ikke slik at en teaterforestilling ikke kan være en interaktiv diskusjon med tilskuere uten å miste følelsen av at man som tilskuer er tilstede i en teatral begivenhet. Men det er et poeng ved diskusjonsdelen i *OMsorg* at den direkte henvendtheten er såpass stor, at den nærmest gir følelsen at vi har satt den teatrale begivenheten på ”pause” mens vi prater i felleskap. *OMsorg* låner diskusjonsformen inn i teatermediet. Jeg sitter i fellesskapet som privatpersonen Nina, og ingen annen. Som tilskuer ser jeg også på skuespillerne som ordstyrere, fremfor aktører. Det innebærer også at jeg, på tross av at jeg har fått en avstand til den teatrale begivenheten og fiksjonen i del 1, nå oppnår en større nærhet til aktørene, i tillegg til mine med-tilskuere. En relasjonell estetikk bidrar til å føre oss nærmere hverandre som gruppe.

En relasjonell estetikk

I likhet med den avsluttende delen i *Minnenes Museum* av NIE, hvor scenen ble omgjort til et utstillingsrom, ble det hentet inn et virkemiddel utenfra teaterverdenen inn i forestillingen. Både utstillingen hos NIE og diskusjonsdelen hos Goksøyr & Martens henter oss tilskuere tilbake til virkeligheten og skaper rom til refleksjon, undring og til å stille egne spørsmål. Selv om vi er på teateret befinner vi oss i rommet på en annen måte enn vi gjorde tidligere i forestillingen. I *Minnenes Museum* fikk vi anledning til å vandre rundt og utforske rommet og tema på egen hånd. Dette var en spesiell situasjon, hvor man stod for utforskingen selv. Hos Goksøyr & Martens er kollektivitetsperspektivet enda større, siden vi diskuterer og utforsker tematikken sammen.

Nicholas Bourriaud skriver i sin bok *Relasjonell estetikk*: ”Samtidskunstverkets *form* strekker seg utover sin materielle form; den er et sammenbindende aspekt, et dynamisk klebeprinsipp. Et kunstverk er et punkt på en linje.” (2007, s. 27, original kursivering). Jeg vil påstå at diskusjonsdelen som oppstår midt i forestillingen, er et slikt sammenbindende aspekt, som fører oss tilskuere nærmere hverandre og tilfører noe utover hva *OMsorg* ville gjort, hadde den bare bestått av den første og siste delen. Bourriaud definerer kunst som en møtetilstand (s.st., s. 23), og den kan bestå av både individuelle og kollektive møter. I *OMsorg* opplever jeg å møte både meg selv, og

tilskuerne rundt på flere plan – som medtilskuere og medmennesker. Som følge av at denne delen blir formet av menneskene som deltar, varierer også diskusjonsdelen i innhold, varighet, og intensitet mellom de tre visningene jeg var tilstede på. Ved den første visningen var diskusjonsdelen preget av en forsiktig reservasjon, hvor de som tok ordet alltid startet med å gi tilkjenne deres tilknytning til tema (enten som pårørende eller som arbeidsplass). I den andre visningen opplevde jeg at ordet var ”friere” og at flere våget å reflektere høyt, på stående fot, uten å helt vite hvor de ville hen. Diskusjonen bar større preg av etiske og eksistensielle spørsmål knytta til ulike erfaringer: Hva er omsorg? Når bestemmer man at sin mor er syk nok til at hun burde flytte inn på sykehjem? Diskusjonen i andre visning inneholdt også veldig personlige erfaringer. En kvinne fortalte hvordan hennes egen mor hadde hatt det helt fantastisk på sykehjemmet hvor hun bodde. Sykehjemmet var situert i en liten by hvor moren hadde bodd hele sitt liv, og dermed kjente alle pleierne til henne og hennes historie. Datteren som fortalte denne historien konkluderte med at hun ville skrive ned sitt eget liv på papir, slik at de fremtidige pleierne hennes ville få et innblikk i hvem hun var og hadde vært en gang.

Da jeg så forestillingen for tredje gang rundet Kai Remlov av diskusjonsdelen ved å henvende seg til alle som satt i rommet, og takke for at vi hadde valgt å dele historier så åpent og så villig. ”Det inspirerer og gleder oss som har vært med på å lage denne forestillingen”. Jeg opplevde denne ”takken” som personlig, oppriktig og rørende. Tanken på at vi tilskuere også hadde gitt noe igjen til skaperne og aktørene bak *OMsorg* ga denne utvekslingen av erfaringer enda større betydning for meg. Ved å forlate fiksjonen og entre et diskusjonsrom kom jeg nærmere tematikken, gjennom de personlige opplevelsene som ble fortalt av menneskene tilstede. Jeg følte også en nærhet til skuespillerne og aktørene som medmennesker, og dette ga andre del av forestillingen preg av en relasjonell estetikk. ”*Kunstverkets aura har forskjøvet seg mot sitt publikum* (...) kunstneren [oppfordrer] ”betrakteren” til å ta plass i et system, få det til å leve, fullføre arbeidet og bidra til å utvikle dens mening” (Bourriaud, 2007, s. 84, 85, original kursivering).

Tidsaspekt

Det er interessant å både høre mennesker med lignende erfaringer som en selv, og med helt ulike erfaringer. Og er det ikke slik kunnskap egentlig oppstår? Når mennesker er samlet og *deler* med hverandre? Jeg har merket i ettertid, etter selve forestillingen, at

denne diskusjonsdelen vokser på meg og får større og større betydning for selve teateropplevelsen. Da jeg så *OMsorg* for aller første gang var jeg kanskje mest fascinert av den første delen, med alle dens finuerlige kunstneriske valg og simultanitet. I ettertid, når jeg vender tilbake til opplevelsen, tenker jeg likevel mer og mer på historiene som ble fortalt av mine med-tilskuere, og hva denne delingen av personlige erfaringer innebar og betyr for meg. De bød på virkelige erfaringer i motsetning til iscenesatte historier. Der og da, under den første visningen, forstod jeg ikke helt betydningen av dette. Tydeligvis trengte jeg litt tid på å ta inn over meg de ulike historiene og deres verdi. I et tilbakeskuende lys ser jeg nå at denne delingen var utrolig verdifull. Gjennom delingen kommer man hverandre nærmere. Det kollektive aspektet har utløst en indre refleksjon hos meg i ettertid, hvor jeg har gått tilbake til flere av historiene som ble fortalt og menneskene som fortalte dem. Jeg husker spesielt godt en jente på min egen alder som reflekterte høyt rundt hva omsorg egentlig er:

Jeg så mange omsorgshandlinger i spillet, men det er som om kjærlighet, verdighet og respekt mangler. Relasjonene mellom pleiere og eldre er skjeve. De eldre har behov for kjærligheten, verdigheten og respekten, men pleierne må forholde seg til dette med en viss avstand og profesjonalitet.³³

Da jenta startet å snakke var det noe med måten hennes å uttrykke seg på, som fortalte meg at hun ikke helt visste hva hun ville si og hvordan hun ville uttrykke seg. På tross av det, tillot hun seg å reflektere høyt i et rom med ukjente mennesker. Å se denne usikre, men spontane og dype refleksjonen som ikke var iscenesatt, ga en helt ny dimensjon til tematikken i ettertid. Den ble mer ekte, mer nær, og mer gjeldende. Dermed blir diskusjonsdelen, som aller først skapte en tilstand av avstand i forhold til selve begivenheten, etter hvert et eksempel på unik form for nærhet som jeg ikke har kjent i noen annen forestilling før; en nærhet knyttet til her-og-nå og det kollektive.

Tredje del

Overgangen mellom prolog, første og andre del er brå med markerte brudd. Den tredje delen av forestillingen derimot, starter nærmest uten at man er klar over det. Diskusjonen har nå vart i godt over ti minutter, og mange ulike mennesker har tatt ordet, både tilskuere og aktører. Fra å styre diskusjonen begynner etter hvert skuespillerne Kai Remlov, Laila Goody og Liv Bernhoft Osa å gå rundt i rommet, prate med hverandre og klistre lapper på enkelte møbler. Gjennom dialogen og kroppsspråket deres forstår jeg

³³ En noe omskrevet gjengivelse av mine stikkordsnotater fra forestillingen.

etter hvert at de nå er i karakter. Fra å snakke med og til oss som medmennesker, sanser jeg nå en tydelig teatralitet mellom skuespillerne i det de snakker til hverandre og spiller som om vi tilskuere ikke befinner oss i samme rom. De har inntatt en konvensjonell spillestil som jeg forbinder med det borgerlige illusjonsteateret. Handlingen foregår i samme scenografi, og vi sitter fortsatt plassert i grupper på klappstoler.³⁴ Vi er likevel ikke på et sykehjem lenger. Gjennom dialogen forstår jeg at skuespillerne portretterer tre søsken som befinner seg i sin avdøde mors hjem, og fordeler arven med å sette post-it lapper på møblene. Den yngste blant de tre søsknene er en av pleierne fra første del, som nå er i sine private klær. Fordelingen av eiendelene gir en fornemmelse av perioden etter noen har gått bort, hvor det er hundrevis av praktiske ting å ordne og hvor man skrur på ”autopiloten” for å komme seg gjennom. Jeg opplever kombinasjonen av den konvensjonelle spillestilen og den uvanlige romstrukturen som et hinder for innlevelsen i starten av scenen. Skuespillerne spiller med en fjerde vegg, men i realiteten sitter vi tilskuere inni selve scenografien og ikke på utsiden av salongen som en vegg.

Etter hvert som jeg begynner å venne meg til den uvanlige kombinasjonen av spillestil og struktur blir det også mer varme i spillet. Jeg starter å leve meg inn i handlingene foran meg. Søsknene begynner å dele minner om foreldrene deres, spesielt moren. Gjennom de ulike minnene som kommer frem blir jeg kjent med både moren, og de ulike søsknenes relasjon til henne. Det kommer frem at det er den yngste datteren og sønnen som har hatt nærmest forhold til moren. Den eldste datteren har en bitter tone, fordi hun føler at moren ikke ga henne den kjærligheten hun trengte. ”Hun kunne selvsagt gi deg en klem, men det var alltid DU som måtte be om klemmen”. De andre søsknene deler ikke den samme oppfatningen av moren og forsvarer henne ofte. Vi sitter tett på handlingen, og av og til står skuespillerne kun et par meter unna meg. Andre ganger er de på den andre siden av rommet, tett opp til andre tilskuere.

Stemningen mellom de to søstrene begynner å tilspisse seg. Den eldste har følt seg oversett av moren til fordel for den yngre, og den yngste har nærmest ofret sitt private liv for å ta vare på moren i sykdomstiden. Den yngste datteren anklager den eldste for å ha ”meldt seg ut”. Jeg merker at jeg tar begge parti, og føler sympati og empati både med den yngste søsteren, og den eldste, som føler mangel på morskjærlighet. Til slutt renner det over og den eldste hopper på den andre i en fysisk krangel som broren må avslutte.

³⁴ Slik som fotografiet i vedlegg 1 viser.

”Kan du ikke huske at mamma sa noe pent til deg?” spør den yngste til storesøsteren sin når konflikten har roet seg. Den eldste forteller en historie fra barndommen. Hun hadde vært på et treukers besøk hos tanta og mormoren sin og oppført seg som en engel. Det var nemlig betingelsen for at hun fikk lov til å være der av moren sin. På slutten av besøket skrev mormoren en lapp til moren hennes hvor det stod: ”Nei, så snill en unge har jeg aldri sett før. Henne må du passe godt på.”. Den eldste søsteren formidler historien med en sterk og tydelig stemme som inneholder et snev av sårhet. Jeg kan gjennom historien hennes fornemme barnet som aldri fikk den bekreftelsen og kjærligheten hun hadde rett på. Den eldste datteren gjentar den siste setningen enda en gang, deretter blir rommet gradvis mørklagt. Ordene hennes henger igjen i lufta. ”Henne må du passe godt på.”

Spillestil og innlevelse fiksjonskontrakt

Vi er vitne til et narrativ, de tre søsknene og deres relasjon til moren, kontra de mange narrative som ble spilt simultant i første del. Spillestilen er naturalistisk-psykologisk og replikkene er formulert i et hverdagspråk de fleste kan kjenne seg igjen i.³⁵ Det er en tydeligere teatralitet over denne delen og spillestilen, sammenlignet med spillet i første del. Skuespillerne får brukt sin teaterstemme og teatertrening, og spiller nært opp til publikum. Det er stor grad av indirekte henvendthet i denne scenen (jf. Böhnisch, 2011). Jeg har aldri problem med å oppfatte ord som blir sagt, betydningen i en setning, eller karakterenes holdninger til hverandre. Selv om skuespillerne har publikum på nesten alle kanter, klarer de å formidle replikkene sine slik at man hører dem tydelig, på tross av at man som tilskuer sitter bak ryggen deres. Denne indirekte henvendtheten bidrar også til at jeg som tilskuer kan lene meg tilbake i setet, i større grad enn det jeg kunne i første del. Da jeg satt på stillaset måtte jeg kompensere for aktørenes minimale henvendthet ved å vie all min oppmerksomhet til spillet, slik at det nærmest ble en anstrengelse og et arbeid. I del 3 er jeg nesten aldri i tvil om hvor fokuset mitt skal være og ord, gester, uttrykk og handlinger projiseres ut i rommet via den indirekte henvendtheten.

Den store graden av indirekte henvendthet bidrar også til at det er lettere å leve seg inn i handlingen. Spillestilen har tydelige illusjonistiske trekk, i motsetning til den hyperrealistiske spillestilen i første del. Dermed skaper spillet i den tredje delen i større grad en

³⁵ En spillestil som kan føres tilbake til Konstantin Stanislavskij. ”Årsagen til en gestus, et tonefald eller en følelsesutbrudd skal findes i den fremstillede karakter. Den er altså motiveret i det psykiske liv” (Eigtved, 2007, s. 47).

emosjonell opplevelse, hvor jeg blir invitert med inn i handlingen og får anledning til å leve meg emosjonelt inn i karakterenes liv og mål. Selv om denne delen og dens spillestil står i kontrast til forestillingens andre deler, oppleves det likevel som at tredje del fortsetter på en historie som allerede har blitt tematisert og diskutert. Jeg kjenner igjen pleieren fra første del, og jeg vet at hun har hatt en tøff dag på jobb med konfrontasjon og utbrudd fra barnebarnet til Inger Johanne. I tillegg kjenner jeg igjen enkelte temaer fra diskusjonen vi nettopp hadde i del to. Omsorg, morens sykdomsprosess, og hvordan ta valget om når sin mor skal sendes på sykehjem er tematiske aspekter som dukker opp i både andre og tredje del. Gjennom innlevelsen og fortsettelsen på tidligere temaer og historier skapes det en nærhet. Den illusjonistiske spillestilen inviterer meg med inn i fiksjonen hvor jeg får innblikk i karakterenes indre liv. Når tredje del avsluttes med ordene ”henne må du passe godt på” treffer de en klangbunn i meg, som bidrar til å forsterke min empati for den eldste søsteren. Hun savner omsorg.

Romstruktur og bruk

Nærheten som jeg opplever i tredje del produseres først og fremst gjennom spillestilen og min egen innlevelse i historien. På samme tid som jeg opplever denne nærheten, opplever jeg også øyeblikk av avstand forårsaket av den uvanlige kombinasjonen av de to dimensjonene romstruktur og bruk (jf. Eversmann, 2012).³⁶ I tredje del er vi fluer på veggen til historien som utspiller seg, til tross for det merkelige faktum at vi sitter i scenografien. Skuespillerne opprettholder fiksjonskontrakten om den fjerde vegg selv om vi ikke sitter frontalt til scenen, som en vegg i en mørklagt teatersal. Romstrukturen er omgivende og vi deler rommet med skuespillerne. Ofte spiller skuespillerne kun en meter unna meg og til sammen opptar vi tilskuere stor plass i sykehjemscenografien, som nå har funksjon som morens leilighet. Kombinasjonen av denne omgivende strukturen og den konvensjonelle illusjonistiske spillestilen gir meg opplevelsen av å nærmest sitte ”inni en TV”, fremfor som en fjerde vegg. Vi befinner oss innenfor samme ramme, den store stillaskonstruksjonen, men likevel er det som om jeg og mine medtilskuere er usynlige for skuespillerne. Dette bidrar til å skape en form for avstand i tilskueropplevelsen min. I synsfeltet mitt er jeg i stand til å se de andre tilskuerne. Nesten uansett hvor skuespillerne forflytter seg, ser jeg mine medtilskuere i bakgrunn for handlingen og spillet. Vi sitter opplyst og nært opp til skuespillerne, hvor enn de beveger

³⁶ Den illusjonistiske spillestilen er en del av bruksdimensjonen Eversmann tar for seg, som handler om hvorvidt det blir tatt sikte på å skape stor grad av illusjon eller her-og-nå for publikum i det teatrale rommet.

seg. Det føles nærmest absurd at vi skal ta opp så mye av rommet, og at aktørene har såpass liten spilleplass. Denne kombinasjonen av romstruktur og bruk viser seg å skape avstand først og fremst i starten av den tredje delen. Likevel hender det at jeg blir klar over mine medtilskuere gjennom synsfeltet mitt, og dermed får en opplevelse av avstand igjen. Den unike kombinasjonen av romstruktur og spillestilen og dens fiksjonskontrakt, representerer noe nytt og uvanlig for meg.

Den tredje delen av *OMsorg* kan plasseres øverst til venstre i modellen *The dimensions combined* av Eversmann (1992, s. 103). Dette er en av fire kombinasjonsmuligheter mellom dimensjonene struktur og bruk. Øverst til venstre kombineres omgivende struktur med illusjon, og som eksempel på slikt teater nevner Eversmann ”open-air museums” og ”Disneyland” (s.st.). Eksemplene som her nevnes er først og fremst utendørsteater hvor det har blitt skapt en verden som skal forestille enten ”ville vesten” eller arbeidsgruven til de syv små dvergene. Den tredje delen i *OMsorg* står i kontrast til disse eksemplene, selv om de alle kombinerer illusjon og omgivende struktur. Mangelen på ”gode” eksempler bidrar til å understreke min opplevelse av at dette muligens er en uvanlig form for kombinasjon mellom struktur og bruk i teateret.

Epilog

Etter den tredje delen applauderer vi skuespillerne, men det viser seg at forestillingen ikke er over. Igjen blir jeg overrasket over forestillingens mange og ulike deler. En elektrisk gitar og bassgitar med forsterkere blir hentet frem på scenen. Skuespilleren som spilte sønnen til den terminale moren, setter seg med gitaren foran stolgruppen med de andre aktørene. En annen skuespiller tar bassen, og en tredje har funnet fram en saksofon. Aktørene, som nå har blitt til et kor, fremfører sangen *Mamy blue*.³⁷ Det er første gang jeg hører sangen, og jeg synes den har en vakker og enkel melodi. Koret fremfører sangen med varsomme stemmer, og jeg er i stand til å skille mellom de ulike røstene. Jeg legger spesielt merke til en lys stemme, fra en av de eldre aktørene. Den minner meg om hvordan flere eldre har en egen måte å synge salmer på i kirken – med lyse stemmer, i et toneleie som er akkurat litt for høyt for dem. Det er noe veldig vakkert ved denne stemmen, som er med på å danne helheten i sangen. Det er rørende å se koret, som består av de ulike individene. Noen av dem er skuespillere fra Nationaltheatret, og de andre er eldre mennesker som på ulik bakgrunn deltar i dette prosjektet. I solopartiene

³⁷ Sangen er skrevet i 1970 av Hubert Giraud og Phil Trim. Den har blitt covret av flere artister.

synger skuespilleren med gitaren alene inn i en mikrofon. Han synger med en lav, tynn og nærmest skjelvende stemme, som blir forsterket ut i rommet av elektronikken. ”I may be your forgotten son, who wandered off at twentyone. It’s sad to find myself at home, and you, you’re not around. If I could only hold your hand, and say I’m sorry, yes, I am. I’m sure that you would understand. Oh mom, where are you now?”³⁸ Mens aktørene fremfører sangen blir scenografien og rommet fylt av et varmt lysskjær som beveger seg sakte nedover. Lyset minner om en rød solnedgang. Jeg er usikker på hvordan jeg skal tolke sangen. Prøver sønnen å beklage noe ovenfor moren han synger til? Stemningen sangen formidler opplever jeg som rørende og vakker på en ”uperfekt” måte. Sammen med lyset som gradvis senkes, oppleves det nærmest som et ”farvel”. Solnedgangen tar slutt omtrent samtidig med koret, og bakscenen forblir mørk et lite øyeblikk, før et hvitere lys slås på og vi applauderer alle aktørene nok en gang.

Kor som fellesskap og bruk av ”hverdagseksperter”

I del 1 så vi de eldre aktørene spille demente mennesker på en overbevisende og troverdig måte. De portretterte demens og sykdom på ulike måter, alt fra slagpasient til demente beboere som har forsvunnet inn i seg selv. Når de sitter og synger i koret derimot, ser jeg dem som oppegående individer med interesse for tematikken og kunst. Denne overgangen var spesiell å se, og jeg opplever at jeg til og med har vanskelig med å sette ord på hvorfor og hvordan denne overgangen var spesiell for meg.

Når jeg har vært tilskuer tidligere har jeg vært vant å se skuespillere skifte mellom ulike roller, gå ut av rolle og ”være seg selv” (i den grad man klarer å være helt seg selv i møte med et publikum), og ulike variasjoner og måter å gjøre dette på. Da har det som sagt vært *skuespillere* som har gjort dette. Å se de eldre og mer eller mindre uerfarne aktørene (noen av dem har noe skuespillerfaring fra reklamefilmer o.l), gå fra å spille mennesker ute av stand til å ta vare på seg selv til å bli ressurssterke mennesker som møtte oss gjennom diskusjonsdelen og det avsluttende koret, var et skifte som en del av meg ikke var helt forberedt på – merkelig nok. Når man er gammel er helse noe som er veldig individuelt fra person til person. Noen begynner å glemme og kroppen visner vekk, mens andre fortsatt har en helse som tillater de å være aktive både når det kommer til fysiske og kognitive deler av livet. Når de eldre aktørene satt i koret var de plutselig

³⁸ Sangteksten har jeg skrevet ned fra avspilling av en versjon av Roger Whittaker. Jeg valgte dette utdraget fra sangteksten fordi det var i størst grad disse ordene jeg klarte å få ”tak i” da jeg hørte den fremført i *OMsorg*.

ressurssterke mennesker, som ville fortelle meg noe gjennom deres deltagelse i dette stykket. De var også en del av et større ensemble, en gruppe som bestod av veldig ulike mennesker fra forskjellige bakgrunner, men som i koret var på lik linje med hverandre. Det var med andre ord ikke bare fellesskapet i publikum, men også på scenen, som var veldig fint å få oppleve. Det tilførte en nærhet av en annen dimensjon enn den jeg har opplevd tidligere i *OMsorg*. Det kollektive får betydning på flere nivå. Denne bruken og integreringen av nokså uerfarne eldre aktører minner om Rimini Protokolls bruk av hva de kaller for ”hverdagseksperter” – vanlige mennesker med ”ekspertise” i å være den de er.

They have been appearing in Rimini Protokoll’s productions for a few years: people like you and me. People with no stage training or ambitions to act, with pretty interesting jobs and fairly ordinary backgrounds that include hobbies, illnesses and voluntary work. Theatre critics who term these people amateurs are again and again politely reminded (...) that it is far better to term the experts, not only because amateur is contrasted negatively with professional but also because expert, on the contrary, denotes competence. (Dreysse, Malzacher, 2008, s. 64, 65)

Kompetanse blir et sentralt poeng når det kommer til *OMsorg* sin bruk av ”hverdagseksperter”. Jeg får en respekt for de eldre aktørene på grunn av deres kompetanse når det kommer til hva det vil si å være gammel. Bare de kan formidle den kompetansen på en måte som for meg oppleves autentisk og knyttet opp til virkeligheten. Denne kompetansen formidlet de på en så overbevisende måte at jeg i epilogen nesten har ”glemt” at de i virkeligheten er oppegående, friske eldre. Når jeg ser de utgjøre fellesskapet i koret slår det meg nok en gang hvor viktig *delingen* er. I *OMsorg* har flere generasjoner bidratt med sin kompetanse og erfaringer gjennom spillet og diskusjonsdelen. Omsorgstemaet er noe som angår alle generasjoner, spesielt de eldre når det kommer til eldreomsorg. Derfor opplever jeg det avslutningsvis som et viktig og sentralt poeng at de eldre aktørene bidrar med sin kompetanse og tilstedeværelse, som hverdagseksperter og medmennesker.

Mellom nærhet og avstand i *OMsorg*

Når jeg forlater den første visningen av *OMsorg* kjenner jeg på en stor fascinasjon for de ulike kunstneriske valgene. På spørsmål fra en venninne kort tid etterpå om hva jeg syntes om forestillingen, svarer jeg noe så uspesifikt som ”at jeg likte den veldig godt”. Det var vanskelig å forholde seg mer spesifikt til det jeg nettopp hadde opplevd fordi begivenheten var preget av ulike tilstander av nærhet og avstand, som jeg ikke riktig

forstod på dette tidspunktet. Derfor spilte tidsaspektet en stor rolle for å få en klarere inngang til opplevelsen. Jeg trengte å kjenne på opplevelsen som nettopp hadde funnet sted. Hva genererte den i meg? Hva prøver Goksøyr & Martens å formidle til meg? Hvordan henger prologen og epilogen egentlig sammen med de andre delene? De tre delene er så ulike, hvordan tematiserer de det samme? Gjør de i det hele tatt det?

Alle disse spørsmålene og mange flere, preget meg i ettertid. Dagen etter første visning så jeg *OMsorg* nok en gang. Noen av de umiddelbare første inntrykkene hadde lagt seg, men spørsmålene var der fremdeles. De inviterte til refleksjon og ettertanke. Etter den andre visningen gikk det nok opp for meg nærheten som etter hvert fant sted i diskusjonsdelen. Da begynte denne midtre delen å skape en større mening og verdi, ut fra det kollektive relasjonelle aspektet. Senere fortsatte refleksjonene rundt de mange spørsmålene. Hvordan formidler de tre ulike delene den samme eksistensielle tematikken? *OMsorg* tilbød en underlig teateropplevelse, gjennom de ulike vekslingene mellom romstruktur, tilskuerperspektiv, henvendthet i spillestil, og simultanitet i spillet. Endring av romstruktur og bruk skapte markante brudd som fungerte som vekslinger mellom nærhet og avstand. Hva som lå i disse opplevelsene av nærhet og avstand var som sagt, ikke umiddelbart tydelig for meg. I prologen kommer jeg ubehagelig nær kvinnen som skriker. Deretter blir jeg holdt på avstand gjennom samtidigheten under den første delen. I andre del endres romstrukturen og jeg kommer på underlig vis nær tematikken gjennom at det blir tatt avstand til selve teaterbegivenheten – den blir satt på pause under diskusjonen. I tredje del blir jeg invitert med inn i en nærhet via illusjonen, til tross for at en uvanlig kombinasjon og spillestil i enkelte øyeblikk hindrer innlevelse. Tilslutt avslutter *OMsorg* med et kor som viser fellesskapet i forestillingen. Under epilogen skapes det en selvrefleksiv tilskueropplevelse hvor jeg tar meg selv i å bli overrasket over min egen reaksjon på de eldre aktørenes partisipasjon. Jeg forlater Nationalteatret med en følelse av å ikke vite helt hva jeg sitter igjen med etter forestillingen.

Underliggjøringen over teaterbegivenheten ble en spennende utfordring i ettertid, hvor det nærmest følte ut som at jeg prøvde å løse gåten *OMsorg*. I skrivende stund har jeg kommet mye nærmere betydningen og verdien i de ulike opplevelsene. Jeg opplever at verdien i fellesskapet og betydningen av å diskutere omsorg med hverandre, som det mest sentrale momentet i Goksøyr & Martens sin forestilling. Likevel føler jeg at

OMsorg fortsatt ”virker” på meg, gjennom dens kompleksitet og ulike perspektiv. Forestillingens mange perspektiv utløste en kollektiv diskusjon under selve begivenheten, men også en indre refleksjon i ettertid.

Avsluttende refleksjoner

Et sammenlignende perspektiv

Gjennom *Minnenes Museum* av NIE og *OMsorg* av Goksøyr & Martens høstet jeg ulike opplevelser av nærhet og avstand, og dermed ulike erfaringer. Begge forestillingene formidlet sin eksistensielle tematikk på ulikt vis, gjennom forskjellige strategier og former for nærhet og avstand. I starten av dette kapitlet ønsker jeg å se nærmere på enkelte av forskjellene ved forestillingene, og sammenligne deres ulike måter å virke på. Da vil jeg særlig se på forestillingenes romkonstruksjon og bruk av rommet med utgangspunkt i Eversmanns modell *The dimensions combined* (1992). Struktur og bruk av rom gir interessante perspektiver til hvordan nærhet og avstand blir produsert og anvendt på ulikt vis i forestillingene. Mot slutten av dette sammenlignende perspektivet ønsker jeg å se på *Minnenes Museum* og *OMsorg* med et tilbakeskuende blikk. Hva slags erfaringer genererte vekslingene mellom nærhet og avstand hos meg som tilskuer? Hvordan har jeg tatt med meg opplevelsene videre, etter forestillingenes slutt?

Struktur og bruk av rom

Eversmann har, som tidligere forklart, kombinert rommets bruksdimensjon med rommets strukturelle dimensjon i modellen *The dimensions combined* (1992, s. 103).

Kombinasjonen av disse to dimensjonene har skapt fire områder hvor bruk og struktur står i ulike forhold til hverandre. Oppsummert er de fire områdene: 1. *Frontal struktur med stor grad av illusjon*. 2. *Frontal struktur med stor grad av her-og-nå*. 3. *Omgivende struktur med stor grad av her-og-nå*. 4. *Omgivende struktur med stor grad av illusjon*.

Som det allerede har kommet frem gjennom mine to analyser, forholder *Minnenes Museum* og *OMsorg* seg til struktur og bruk av rommet på ulike måter. *OMsorg* varierer i sin romstruktur, og det er ofte endring i romstruktur som produserer de tydeligste og ”største” vekslingene mellom illusjon og her-og-nå. *Minnenes Museum*, derimot, har gjennom hele forestillingen den samme romstrukturen, og raske vekslinger mellom illusjon og her-og-nå i det Eversmann kaller bruksdimensjonen. Begge forestillingene beveger seg med andre ord mellom enkelte av områdene i *The dimensions combined*.

I *Minnenes Museum* er atmosfæren preget av intimitet, som følge av relasjonene mellom rommets struktur og bruk. Arkivet er lite og lunt, og vi er mange mennesker samlet på relativt liten plass. Vi tilskuere sitter tett inntil hverandre, og aktørene spiller nært opp mot oss. Den fysiske avstanden mellom tilskuerplass og spilleplass, tilskuer og aktør, er svært liten. Dette bidrar til at historien om Marcus kommer nært på oss. Det er nærmest umulig å ikke la seg rive med når aktørene spiller med stor innlevelse og intensitet, så tett opp til oss tilskuere. Samtidig muliggjør denne korte fysiske avstanden et større spill med publikum. Aktørene henvender seg ofte til tilskuere rett ved siden av dem, og inviterer de med inn i minnet ved for eksempel å dytte til fotballen. Dermed veksles det til stadighet mellom illusjon og her-og-nå, men innenfor den samme vedvarende, intime, og omgivende romkonstruksjonen. *Minnenes Museum* kan derfor plasseres innenfor begge områdene som har med omgivende struktur å gjøre, siden den varierer hyppig mellom illusjon og her-og-nå.

I *OMsorg* opplevde vi en endring av romstrukturen underveis i forestillingen. Først var strukturen preget av avstand, med et tilskuerperspektiv som var uvant og understreket en observatørrolle. I tillegg bidro spillet, med dets minimale henvendthet og simultanitet, til å holde oss på en overflate. Når romstrukturen endret seg, og vi plutselig ble sittende midt i scenografien som vi nettopp hadde sett ovenfra, beveget vi oss mot en romstruktur som var i større grad omgivende, og hvor den fysiske avstanden mellom aktør og tilskuer ble mindre. Dette medførte en veksling fra illusjon til her-og-nå, siden det i del 2 ble lagt vekt på at vi skulle delta. I den tredje delen foregikk handlingene rundt oss og mellom oss. Dette skapte en større nærhet til handlingene, via en illusjonistisk spillestil. Samtidig minnet romkonstruksjonen meg ofte på situasjonens her-og-nå fordi mine medtilskuere nesten alltid var med i synsfeltet for handlingen, og med tanke på den uvanlige kombinasjonen av konvensjonell spillestil og omgivende struktur.

OMsorg sin romstruktur befinner seg gjennom hele forestillingen i det omgivende, men grad av "omgivenesshet" endrer seg underveis. Fra del 1 til del 2 blir strukturen endret fra at vi tilskuere *omgir* scenen, til at vi *deler* scenen med aktørene. Samtidig med at strukturen endres mellom de ulike delene, veksles det også mellom illusjon og her-og-nå. Dermed kan vi se at *OMsorg* beveger seg mellom de to områdene *omgivende struktur med stor grad av her-og-nå* og *omgivende struktur med stor grad av illusjon*. I *Minnenes Museum* var det i stor grad spillestil, musikk, og referering til fiksjonslagene som bidro til at det

oppstod vekslinger mellom illusjon og her-og-nå, og nærhet og avstand. I *OMsorg* var det derimot endring i romstruktur, fra en form for omgivende struktur til en annen, som produserte de mest merkbare vekslingene mellom illusjon og her-og-nå (kombinert med sensoriske brudd gjennomlys).

Som et teatralt virkemiddel bidro vekslingene mellom nærhet og avstand til å gi en form for uforutsigbarhet i begivenheten. Med det, mener jeg først og fremst at en veksling fra en tilstand til en annen, førte til at man som tilskuer kjente en endring i det som ble presentert eller selve formen på representasjonen. Som følge av det endres også ens eget forhold til begivenheten. Det medfører at man som tilskuer en mangedimensjonert begivenhet – en begivenhet som tar i bruk ulike kombinasjoner av struktur og bruk av rommet.

Kombinasjonene mellom struktur og bruk av rom i de to forestillingene har produsert ulike opplevelser og erfaringer når det kommer til nærhet og avstand. Som følge av blant annet intimiteten som vedvarte fra start til slutt i *Minnenes Museum*, opplevde jeg en stor emosjonell nærhet til historien om Marcus, og i forlengelse av det; den eksistensielle tematikken. I *OMsorg* var mine opplevelser i større grad preget av undring og en reflekterende avstand, med tanke på mine ulike tilskuerroller og ulike tematiske innganger. Dette førte til at forestillingene hadde nokså forskjellig virkning på meg i ettertid.

Ulike måter å virke på

Opplevelsene av nærhet og avstand har preget og formet mine erfaringer etter forestillingenes slutt. Jeg synes det er et viktig poeng å ta opp hva slags erfaringer disse forestillingene gir, nettopp fordi erfaringer er noe vi bærer med oss videre. En flyktig begivenhet er over, men erfaringene eksisterer utover begivenhetens flyktighet. Skuespilleren Kristin Helen Oftedal diskuterer og reflekterer over betydningen av estetisk erfaring innenfor Den Kulturelle Skolesekken. Hun tar utgangspunkt i John Deweys (1859 –1952) filosofiske perspektiv når det kommer til estetiske erfaring som danningspotensiale.

Sansning, tenkning og følelser er, i tillegg til formål og mening, innkorporert i denne erfaringen, og den estetiske erfaring kjennetegnes ved at fortid, nåtid og framtid er til stede som en integrert del av øyeblikket. Den estetiske erfaringen oppleves som en helhetlig og avsluttet prosess, samtidig som den, i følge Dewey, med biologisk nødvendighet peker framover mot senere erfaringer av samme kvalitet. Den estetiske erfaring impliserer samkvem og interaksjon med omverdenen, og den vil virke forandrende, både på subjektet som erfarer og på dets omgivelser. (Ofte dal, 2012, s. 114, 115)

Med utgangspunkt i en lignende tankegang om estetisk erfaring som den Ofte dal her presenterer, vil jeg nå se på hvordan former av nærhet og avstand i teaterbegivenheten har generert ulike erfaringer i ettertid. Hva slags prosesser, av sansing, tenking og følelser, har begivenheten igangsatt i meg?

Underliggjøring

Goksøyr & Martens tar opp et tema som kan sees på som både sosialt og politisk: Eldreomsorg og relasjon mellom barn og deres foreldre. I diskusjonsdelen var det særlig førstnevnte aspekt ved tematikken som ble tatt opp. Forestillingen belyser tema på ulike måter, men gir ingen svar når det kommer til spørsmålene som blir reist underveis. *OMsorg* peker i ulike retninger, og det preger også min opplevelse etter forestillingens slutt. Jeg forlater Nationalteatret og setter meg på t-banen, med en følelse av å mangle en form for ”konklusjon”. Den aristoteliske katarsisen uteblir, og forestillingen etterlater meg heller med flere spørsmål. Hva ville forestillingen? Etter hvert som jeg begynner å reflektere over den teatrale begivenheten jeg nettopp var en del av, får diskusjonsdelen stadig større betydning. De konkrete livserfaringene som blir tatt opp, delt med hverandre, og diskutert, blir til slutt en viktig erfaring og et tankekors for meg. *Delingen* blir et sentralt moment. De mellommenneskelige møtene og refleksjonen i fellesskap minner meg på hvor viktig det faktisk er å prate om ulike temaer. Jeg opplever også at hele forestillingen er en opplevelse man skal dele videre med sine medmennesker, for å kunne gi en inngang til å snakke om en viktig problematikk. *OMsorg* reiser eksistensielle spørsmål som man tar videre med seg etter forestillingen, og grunner på. Spørsmål som er viktige å reflektere over på egen hånd, men som også fortjener å bli verbalisert i plenum. Hvordan bidro de ulike delene til å gi en forståelse av den eksistensielle tematikken? Hva er omsorg, og hva er kjærlighet? Hvordan gir vi omsorg, og hvordan gir vi kjærlighet? Forestillingen gir en kunstnerisk inngang til en debatt, hvor spørsmålene er nærmest viktigere enn svarene.

Underliggjøringen³⁹ som skapes rundt teateropplevelsen i ettertid, fører til at bearbeidelsen av teateropplevelsen skjer først og fremst gjennom en kognitiv refleksjon. Jeg opplevde forestillingen som emosjonell flere ganger underveis, men i ettertid er jeg preget av å prøve å forstå *OMsorg*. Under *Metodiske og vitenskapsteoretiske perspektiv* refererte jeg til Gumbrechts definisjon av estetisk opplevelse og erfaring⁴⁰: ”we conceive of aesthetic experience as an oscillation (and sometimes an interference) between ’presence effects’ and ’meaning effects’ ” (2004, s. 2). Siden jeg prøvde å forstå opplevelsen på et kognitivt plan, ble mine erfaringer i etterkant av forestillingen preget av ”meaning effects”, altså en betydningsproduksjon. Slik jeg tolker forestillingen, vil jeg påstå at dette også var en del av kunstnerens mål og prosjekt: Å skape en underliggjøring som videre førte til refleksjon rundt tema og tilskueropplevelsen. På den måten ”virket” *OMsorg* i lang tid etter at jeg hadde sett den.

På grunn av min rolle som forsker, var jeg selvfølgelig opptatt av denne virkningen og ønsket den velkommen. Etter de tre visningene satte jeg i gang med utkast til analysen, og derfor arbeidet jeg også mer eller mindre kontinuerlig med forestillingen, men da på et mer konkret plan i forhold til å beskrive og språkliggjøre opplevelsene jeg hadde hatt underveis. I første omgang var ikke erfaringene i ettertid et uttalt aspekt ved selve oppgaven og analysene. Jeg oppdaget etter hvert at tid ble en viktig faktor til å behandle *OMsorg* som opplevelse. Underliggjøringen som fulgte var med på å sette ulike deler i tydeligere lys, og hjalp meg særlig med å se betydningen og verdien i diskusjonsdelen. På denne måten følte forestillingen nærmest som en gåte. For å forstå den på et kognitivt plan måtte jeg ta hver enkelt del, med alle dens opplevelser, prosessere og bevege meg videre til neste – som med en babooshka-figur. Med andre ord var det en følelse av kompleksitet som tilsløret opplevelsen, og skapte en tvetydighet i meg når jeg forlot forestillingen. For å komme til bunns i denne følelsen av tvetydighet, var det naturlig å reflektere og bringe det til bevisstheten. Jeg søkte etter å tydeliggjøre ”the meaning effects”.

³⁹ Begrepet underliggjøring sees ofte i sammenheng med den russiske formalismen. Sentralt i denne litterære tolkningspraksisen er at innholdet skal analyseres via formen. Underliggjøring innebærer defamiliarisering, og de russiske formalistene mente at forfatterens oppgave skulle være å gi leseren nye måter å oppleve, erfare og erkjenne (Ridderstrøm, 2014). Underliggjøringsbegrepet bærer altså med seg en historisk og litteraturteoretisk betydning, med tydelige paralleller til den betydningen jeg tillegger begrepet, men jeg ikke vil komme til å gå noe nærmere inn på det i oppgaven.

⁴⁰ Det engelske begrepet *experience* kan oversettes til både opplevelse og erfaring på norsk.

Emosjonalitet

OMsorg inviterte og oppfordret til refleksjon i etterkant av opplevelsen. Denne refleksjonen var i stor grad preget av eksistensielle og etiske spørsmål. *Minnes Museum* virket på en ganske annen måte. Forestillingen, med all dens komiske øyeblikk og følelsesladde scener, ga i større grad tilgang til en emosjonalitet knyttet til det eksistensielle tema. Dette medførte også til at erfaringene i ettertid er preget av en mer følelsesladd karakter, enn *OMsorgs* undrende og reflekterende måte å virke på. *Minnes Museum* etterlot meg kun med et spørsmål, i motsetning til *OMsorgs* mange spørsmål. Hvorfor tok Marcus livet sitt? Dette spørsmålet aksepterte jeg nokså raskt at jeg ikke kom til å få noe svar på. Viktigere og mer betydningsfullt ble det heller å tørre å være i de vonde følelsene. Forestillingen ga tilgang på emosjoner som man ofte legger lokk på i hverdagen, fordi man må komme seg videre. Utstillingen ga en mulighet til å kunne kjenne på det smertefulle, i en kontekst som fortalte at ”du er ikke alene, det er andre som har det på samme måte”. I tillegg kjente jeg på betydningen minner virkelig har, og fikk en følelse av takknemlighet overfor mine egne minner som jeg bærer på. Flere av minnene knyttet til noen en har vært nær, men som man har mistet, kan ofte være vonde å hente frem i bevisstheten. Det betyr likevel ikke at man skulle ønske man ikke hadde disse minnene. Som Marcus selv sier i løpet av forestillingen: ”Fortid, nåtid og fremtid hadde mistet all betydning, hadde det ikke vært for minner”. Til tross for det vonde, blir man fylt med håp av NIE sin forestilling. Den peker på noe utrolig vakkert ved livet, nemlig de nære relasjonene man får med ulike mennesker, og minnes meningsfulle funksjon.

At *Minnes Museum* avsluttet i et utstillingsrom, hvor man kunne utforske tematikken på egenhånd og se spor av objekter og ord som på ulik måte refererte til selvmordstematikken, bidro til at man forlot teaterbegivenheten i en emosjonell tilstand. I denne delen ble assosiasjoner til egne erfaringer med å miste noen nær tydelige og nærmest påtrengende. Opplevelsene fra tidligere i forestillingen ble satt i relasjon til mine egne erfaringer, og pekte dermed ut over selve den teatrale begivenheten. Det var som om følelsene blandet seg sammen og at fortid, nåtid og framtid ble alle en integrert del av den estetiske erfaringen (jf. Oftedal, 2012) som jeg har tatt med meg videre. Erfaringene som *Minnes Museum* har gitt bærer preg av ”presence effects” (jf. Gumbrecht, 2004), en slags sanselig, emosjonell tilgang til den eksistensielle minnetematikken.

Avsluttende metodiske betraktninger

Som jeg nevnte i starten av oppgaven, så fikk det metodiske et større fokus enn først antatt fordi det ble nødvendig å utkrystallisere en helt egen tilnærming. Denne tilnærmingen ble delvis utformet på forhånd, før jeg så *Minnenes Museum* og *OMsorg*, fordi jeg her tok noen metodiske valg. Den opplevelsesorienterte tilnærmingen jeg valgte forutsatte også at analysene ikke fulgte noen analysemetodisk modell, eller lignende. De ble heller formet etter mitt forskningsperspektiv og mine opplevelser. For å språkliggjøre tilskueropplevelsene valgte jeg et skriftspråk som var noe ”friere” enn det akademiske. Refleksjonene underveis ble støttet opp av teori som jeg fant relevant til å belyse de konkrete opplevelsene. Å skrive en forestillingsanalyse ut i fra en opplevelsesorientert tilnærming innebar altså at jeg måtte være veldig bevisst hvordan jeg løftet de ulike opplevelsene inn i en faglig kontekst, og hvordan jeg brukte mitt subjektive førstepersons-perspektiv.

Hvordan arbeider forestillingene Minnenes Museum (NIE) og OMsorg (Goksøyr & Martens) med nærhet og avstand? Finnes det markante vekslinger mellom nærhet og avstand i disse forestillingene? Hvilke erfaringer genererer forestillingene? Med tanke på mine forskningsspørsmål, fant jeg mitt metodiske valg veldig givende. I tråd med Søren Kjørups tankegang, om at beskrivelser og analyser kan lede leseren *inn* i verket, ga denne metoden en inngang til å kunne løfte frem mine egne opplevelser. Ved å sette opplevelsene i fokus kunne jeg – og forhåpentligvis leseren av denne avhandlingen – dykke inn i forestillingen for å etterpå kunne gå ”ut igjen”, med forhåpentligvis økt forståelse om hvordan vekslinger mellom nærhet og avstand fungerer innenfor den gitte begivenheten.

Jeg møtte selvsagt på noen utfordringer i forbindelse med å definere en opplevelsesorientert analysetilnærming. Hvordan definere relasjonen mellom meg som tilskuer, og selve forestillingen? Skal jeg kun skrive om førstegangsopplevelsen? Hvordan ser jeg på min egen rolle som tilskuer? Kan jeg inkludere tidsaspektet i analysene mine? Flere av disse spørsmålene ble langt på vei besvart da jeg plasserte min tilnærming mellom det resepsjonestetiske og performative tankesettet som Böhnisch (2010) skisserte. Det resepsjonestetiske, inspirert av hermeneutikkens fortolkningsprosesser, og det performative, med fokus på hendelsens karakter og sanselighet, representerte begge viktige aspekter av hva jeg ønsket å inkludere i min

tilnærming. På spørsmålet om hvor ”er” forestillingen valgte jeg det resepsjonestetiske synet: *I tilskuerens bevissthet*. På spørsmålet om hvordan jeg forhold meg til forestillingen, skrev jeg inn både det individuelle (fra det resepsjonestetiske tankesettet) og det kollektive aspektet (fra det performative tankesettet). Böhnisch sin modell hjalp meg langt på vei, når det kom til å definere og plassere min egen analytiske tilnærming. I ettertid ser jeg nå at jeg har behov for en utarbeidelse og avklaring av tilnærmingen min. Selv om jeg har plassert meg i relasjon til de to tankesettene, er det likevel elementer ved min egen tilnærming som ikke blir beskrevet på en slik måte jeg ønsker av de to eksisterende tankesettene. Ta spørsmålet om hvor ”er” forestillingen, for eksempel. Med tanke på mitt syn på opplevelse som både ytre sansepåvirkning og indre tankeprosesser (jf. Store Norske Leksikon, 2012), blir det ikke dekkende å støtte seg til det resepsjonestetiske synet ”i tilskuerens bevissthet”. Min opplevelsesorienterte tilnærming inkluderer meningskapning, men inneholder mer enn som så. Jeg vil derfor avslutningsvis forsøke å formulere et eget tankesett som kan utvide Böhnisch sin modell.

Et nytt tankesett

Jeg har valgt å plassere mitt formulerte tankesett som nummer 3, mellom det resepsjonestetiske og det performative.

	(1) Verksestetisk tankesett	(2) Resepsjonestetisk tankesett	(3) Opplevelsesorientert tankesett	(4) Performativt tankesett
Hvor ”er” forestillingen?	På scenen	I tilskuerens bevissthet	I tilskuerens opplevelse	Mellom aktørene og publikum
Publikum	Passiv mottaker, påvirket av forestillingen (individuelt)	Aktiv mottaker (med)skaper av forestillingens mening (individuelt)	Aktiv mottaker og deltager, medskaper av forestillingens mening og sensoriske opplevelse (individuell opplevelse som inngår i, og er preget av, forestillingens kollektive situasjon)	Hørbar og synlig deltaker, gjensidig påvirkning av publikum og aktører (kollektivt)
Sceniske forløp blir oppfattet som	Invariante	Invariante med variabel mening	Delvis invariante, delvis variable	Variable, inngår i hendelsen
Verkforståelse	Lukket og avsluttet (statisk)	Åpent og uavsluttet (dynamisk)	Åpent og uavsluttet (dynamisk), hvor tidsaspektet spiller en rolle etter begivenhetens slutt.	Problematisering av verkbegrepet, foreslått erstattet av hendelsesbegrepet (ytterligere dynamisering eller ev. oppløsning)

Det opplevelsesorienterte tankesettet inntar en mellomstilling mellom sine to naboer, ved både å inndra fokus på selve hendelsen som en sensorisk begivenhet og inkludere betydningsproduksjonen. På spørsmålet om hvor forestillingen ”er”, har jeg derfor

skrevet i *tilskuerens opplevelse*. Når det kommer til syn på publikum, ser det opplevelsesorienterte tankesettet først og fremst til den individuelle opplevelsen av forestillingen. Det er likevel et viktig poeng at det kollektive kan inndras i den eventuelle analysen, fordi det kollektive aspektet er med på å forme den individuelle opplevelsen av forestillingen. Den teatrale begivenheten er også en kollektiv og sosial begivenhet, og på samme måte som opplevelsen består av både ”presence” og ”meaning effects”(jf. Gumbrecht, 2004), så er de fleste opplevelser i teateret formet av fellesskapet, så vel som individet. Sceniske forløp, har jeg i det opplevelsesorienterte tankesettet, definert som delvis invariante, delvis variable. I begge forestillingene, spesielt *OMsorg*, var det integrert utpregede relasjonelle elementer som gjorde at visningene ble ofte nokså ulike hverandre. I analysene tok jeg som regel utgangspunkt i førstegangsopplevelsen, men da jeg skulle ta for meg diskusjonsdelen i *OMsorg*, ble det nødvendig å inndra erfaringer fra flere av visningene. Diskusjonsdelene tok ofte ulike retninger, og ble formet av hva slags mennesker som tok ordet og hva de delte. Dette førte også til at det oppstod forskjellige meninger fra gang til gang. Hvor stort fokus det variable vil få i andre analyser med lignende opplevelsesorientert tilnærming, vil selvfølgelig avhenge av analysens perspektiv og spørsmål. Derfor har jeg skrevet at sceneforløpet er *delvis* variabelt. I mine analyser har jeg først og fremst sett på forløpet som invariant, men med deler som er variable.

I det siste punktet i modellen, som går på verkforståelse, har jeg inkludert tidsaspektet i det opplevelsesorienterte tankesettet. Dette har jeg gjort av de samme grunnene som førte til at jeg inndro erfaringsbegrepet og tidsaspektet i mine egne analyser: En opplevelse kan strekke seg utover begivenhetens slutt. Tid kan ofte bidra til å sette opplevelsene i perspektiv, og når opplevelsene behandles over tid blir de tilslutt erfaringer som reflekterer en form for kunnskap. I dette punktet bruker jeg bevisst begrepet *begivenhet* fremfor *verk*. I det performative tankesettet, skriver Böhnisch at verkbegrepet er foreslått erstattet av hendelsesbegrepet. Grunnen til dette er, kort fortalt, fordi dette tankesettet ser på teaterforestillingen som en variabel hendelse, hvor nettopp det variable er av interesse. Derfor blir hendelse et mer dekkende begrep, fremfor det mer statiske verkbegrepet. Mitt argument for å heller bruke *begivenhet*, er fordi dette begrepet inkluderer noe mer enn det *verk* gjør.

Den betegnelse inkluderer også alle de omstendigheter, der omgiver selve forestillingen. For det er ikke likegyldigt for en forestillings utsagn, om man opplever den i fri luft, på centertorvet, eller i Det Kongelige Teater. (Eigtved, 2007, s. 11).

Når Eigtved redegjør for begivenhetsbegrepet i *Forestillingsanalyse – En introduktion* legger han også til at elementer som forutinntatte meninger om skuespillere, akustikk, plassering i forhold til scenen osv., også er med på å prege den teatrale begivenheten. Min egen tolkning av begivenhetsbegrepet inkluderer også tiden før og etter forestillinger, hvor de forutinntatte meningene preger ens forventninger til forestillingen, og at forestillingen ”virker” i ettertid. Avslutningsvis vil jeg derfor konkludere med at opplevelsesbegrepet, i tråd med Gumbrechts definisjon, og begivenhetsbegrepet står sentralt innenfor dette nye tankesettet, som jeg kaller for det opplevelsesorienterte.

Oppsummering og utblikk

Proessen med å produsere og utforme en slik avhandling har nødvendigvis vært en utfordring. Min prosess har tatt noen retninger som jeg ikke var helt forberedt på, men jeg er likevel takknemlig for å ha bli kastet ut i noen nye terreng med uforutsette utfordringer. Sett i ettertid har nok dette styrket min faglige selvtillit. Da sikter jeg først og fremst til det metodiske i min avhandling, som fikk et større fokus enn først antatt.

Når det kommer til det metodiske, har jeg fått en større forståelse av hvordan man kan utforme en egen analysemetodisk tilnærming. Dette var en utfordrende prosess, hvor det viktigste ble til slutt å finne en tilnærming som satte opplevelsen i høysete for analysen. Siden jeg til slutt kom fram til konklusjonen om at den opplevelsesorienterte tilnærmingen ikke kan arbeides ut ifra en forhåndsvalgt modell, men heller tilpasses underveis, var det desto viktigere å finne en god form på analysen. I ettertid ser jeg at analysene mine har en veksling mellom nærhet og avstand, som jo er ironisk med tanke på temaet mitt. I beskrivelsene av scenene forsøker jeg å ta leseren med inn i forestillingen, og skape en nærhet til mine opplevelser. Når jeg behandler opplevelsene med en teoretisk innfallsvinkel, oppstår det derimot en reflekterende avstand til det beskrevne og opplevelsene. På den måten veksler også analysene mellom det nære og det noe mer distanserte.

Innledningsvis siterte jeg Balme fra *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*.

Questions of spectator response can be broadly subdivided into cognitive and affective fields. The mental activity required to follow and respond to a theatre performance is a cognitive one. The emotional effects theatre can have on spectators (being proverbially moved to tears) belong to the affective realm. In actuality, the two are inextricably intertwined, but for heuristic reasons it is useful to deal with the two types of responses separately because they highlight two different fields of enquiry. (Balme, 2008, s. 36)

I avhandlingen min har jeg gjort det til et viktig poeng å både inkludere ”the cognitive and effective fields” og Gumbrecht’s ”presence effects and meaning effects” (2004, s. 2). De er alle deler av den teatrale opplevelsen, og viktige aspekt ved opplevelsene av nærhet og avstand. Det overordnede begrepsparet lot seg ikke snevre inn fordi en innsnevring ville ha utelukket viktige aspekter ved det jeg ønsket å utforske. På lignende vis ble det uaktuelt å følge Balmes sitat om å ta for seg opplevelsens responser separat. I min avhandling ble nærhet og avstand, det sensoriske og fortolkende, kognitive og emosjonelle, behandlet under ett forskningsperspektiv. Det behøver ikke nødvendigvis å være slik at forestillingens opplevelser og tilskuerens responser skal undersøkes separat, noe som jeg mener mine analyser vil være et godt eksempel på. Skal man virkelig prøve å forstå en forestillings betydning, formidlingsevne og effekt, vil det være nødvendig å inkludere alle sider ved opplevelsen. Både det som påvirket en sensorisk, kognitivt og emosjonelt.

Opplevelsene og erfaringene av ulike former for avstand og nærhet har stått i sentrum for min undersøkelse, med fokus på hvordan disse opplevelsene medvirker til å formidle den eksistensielle tematikken i *Minnes Museum* og *OMsorg*. I forbindelse med dette forskningsperspektivet har illusjon og her-og-nå, alvor og humor, intimitet, underliggjøring og relasjonell estetikk vært viktige aspekt å undersøke, som effekter som blir produsert gjennom nærhet og avstand. Forskjellige tilstander av nærhet og avstand har også ulike varighet, intensitet, betydning, og effekt, og dermed genereres det ulike opplevelser og erfaringer. I *OMsorg* kan underliggjøringen som ble skapt rundt tematikken gjennom bruk og struktur av rom, spillestil, simultanitet, og det relasjonelle, relateres til Brechts sitat: ”Man må opøve evnen til at se en sag fra flere sider. Og det er i den forbindelse næsten viktigere at kunne tenke *over* en tankegang end at kunne tenke *i* en bestemt tankegang.” (Brecht, 1982, s. 28). Selv om erfaringene er preget av en reflekterende distanse, var det likevel øyeblikk preget av nærvær og nærhet, eksemplifisert ved diskusjonsdelen, hvor møtene med andre mennesker fikk stor

betydning. I *Minnenes Museum* ble den emosjonelle reisen skapt av en fantastisk balansegang mellom humor og alvor, og lek med og innenfor de ulike fiksjonslagene. Erfaringen fra denne forestillingen var først og fremst preget av emosjonell tilgang til den eksistensielle minne- og selvmordstematikken. I ettertid er jeg veldig takknemlig for at jeg fikk anledningen til å utforske to forestillinger som var såpass ulike, og inneholdt vekslinger mellom *forskjellige* tilstander av nærhet og avstand. Disse forestillingene tilførte ulike innganger til forskningstemaet mitt, og det var en form for spenning i å velge to så ulike teaterkollektiver.

Vekslevirkningsforholdet mellom nærhet og avstand som jeg har tatt for meg i avhandlingen min står i kontrast til enkelte historiske teatertradisjoner, eksemplifisert ved det borgerlige illusjonsteateret, det episke teateret, og Grusomhetens teater. De tre historiske teaterestetikkene jeg har tatt for meg tidligere har alle idealer som formidler en form for nærhet eller avstand. De to teaterforestillingene jeg har valgt beskjeftiger seg derimot med vekslinger *mellom* nærhet og avstand. I tillegg produseres og oppstår det nokså ulike former for nærhet og avstand innenfor teaterbegivenhetene. Interessante spørsmål å stille i den forbindelse vil derfor være: Hva kommer det av at vi skaper forestillinger som veksler mellom ulike former for nærhet og avstand i dagens samfunn? Kan *Minnenes Museum* og *OMsorg* plasseres inn i en tendens innenfor samtidsteateret? Og ikke minst: Kan disse forestillingene fortelle oss noe om vår samtid?

Jeg vil la disse spørsmålene forbli relativt åpne og til en viss grad ubesvarte. Jeg vil likevel komme med noen kvalifiserte spekulasjoner, for å peke ut over forestillingene jeg nå har analysert, og på en tendens innenfor samtidsteateret som beskjeftiger seg med nærhet, avstand, selvrefleksive tilskueropplevelser, og eksistensielle temaer.

Samtidsteateret er nødvendigvis formet av vår samtid, og i tråd med denne tankegangen kan dermed teateret fortelle oss noe om tiden vi lever i. Er det slik at vi stadig utvikler en større kompetanse mellom å veksle mellom nærhet og avstand? I vår medierte og globaliserte verden, har sprangene mellom nærhet og avstand muligens blitt hyppigere, og dermed en nødvendig kompetanse å kunne beherske i hverdagen. Er det denne kompetansen flere teaterkunstnere utnytter for å legge til rette for opplevelser som skaper selvrefleksivitet? Eller er det slik at teaterkunstnerne hjelper oss med å tilegne oss denne kompetansen, gjennom utfordrende forestillinger som veksler mellom nærhet og

avstand? Jeg vil påstå at dette går begge veier. Den økende kompetansen vi har tilegnet oss, mellom å kunne veksle fra nærhet og avstand, gjør at vi som tilskuere både kan leve oss inn i historien og tematikken og se den i et reflekterende metaperspektiv (enten i forhold til våre egne liv, eller samfunnet). Dermed forlater vi muligens forestillingen med enda flere erfaringer av vekslinger mellom nærhet og avstand, og i forlengelse av det: En større kunnskap. Hvis dette er tilfelle, at teaterkunstnere utnytter og gir en kompetanse mellom å springe mellom ulike tilstander av fjernt og nært, illusjon og her-og-nå, vil det bety at vi muligens vil se en større tendens av vekslinger mellom nærhet og avstand i samtidsteateret vårt. Av teaterkollektiver som allerede arbeider med nærhet og avstand som et uttalt mål ved sin praksis, kan man nevne Rimini Protokoll.

Rimini Protokoll bring the unfamiliar closer and keep it distanced at the same time. This oscillation between closeness and distance is given special emphasis in each project that leaves the European cultural environment and (...) directs a particular view (artistically, documentarily and socially) on exactly that which is otherwise so gladly overlooked. (Dreyse, Malzacher, 2008, s. 10)

Det er mulig at teateret kan spille en spesiell rolle, når det kommer til å gi og utnytte en slik kunnskap av vekslinger mellom nærhet og avstand. I forbindelse med begrepet dobbel teatral bevissthet, beskrev jeg teateret som både en estetisk og sosial praksis. I teaterets ”natur” ligger det allerede en dobbelhet som er spesifikt for dette mediet. Det er muligens når denne doble praksisen, mellom det estetiske og sosiale, fremheves i en forestilling, at teateret kan spille en spesiell rolle når det kommer til å utnytte og gi en kompetanse innenfor vekslinger mellom nærhet og avstand. I tråd med denne tankegangen kan man derfor spørre: Kan teateret tilby noe på dette området, som andre medium ikke kan i like stor grad?

Med denne uavsluttede tesen ønsker jeg å sette et punktum for min avhandling. Erfaringene fra teateropplevelsene, prosessen, og forskningen vil jeg imidlertid ta med meg videre. Jeg anser mitt forskningsperspektiv for å strekke seg langt utover denne avhandlingen, og jeg kommer derfor til å fortsette å studere, gjennom møter med forestillinger og teoretiske innganger, hvordan vekslinger mellom nærhet og avstand fungerer innenfor samtidsteateret vårt. Arbeidet med dette temaet har, i tillegg til å utfordre meg i positiv forstand på det teoretiske og metodiske, gitt meg en enorm appetitt på teater som kan utfordre meg som tilskuer gjennom å tilby opplevelser av nærhet og avstand.

Kildehenvisning

- Andersen, E. (2012) Intimteater. *Gyldendals åbne encyklopædi: Gyldendals teaterleksikon*. Hentet 24.04.2014, fra http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Gener/intimteater
- Balme, C. B. (2008). *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere: Et bidrag til en performativ teori og analyse*. (Doktogradsavhandling), Det Humanistiske Fakultet, Aarhus Universitet, Århus.
- Böhnisch, S. (2011). Feedbacksløyfer og henvendthet. I Christoffersen, E.E., Szatkowski, J., Rosendal Nielsen, T. (Red.). (2011). *Peripeti. Særnummer - 2011. Performative former* (s.65-90). Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, Århus.
- Böhnisch, S. (2014). Å gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. Juli. *Ekfrase*, 1, (5), 17-33.
- Brecht, B. (1982). *Om tidens teater: en ikke-aristotelisk dramatik*. Haslev/København: Nordisk Bogproduksjon A.S.
- Brecht, B. (1998). Ny teknikk for skuespillerkunst. I Gatland, J. O. (Red.), *Teaterteori – Klassiske og moderne tekster* (s. 117 -120). Oslo: Pax Forlag A/S.
- Christoffersen, E. E. (1997). *Teater Poetik: En walkabout i det moderne teater*. Århus: KLIM.
- Dahl, K. (1993). *Adam i Væksthuset: en oplevelsesorienteret forestillingsanalyse*. Århus: Institut for Dramaturgi.
- Dreyse, M. (red.), Malzacher, F. (red.). (2008). *Experts of the Everyday – The Theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse: En introduktion*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Eversmann, P. (1992). "The Experience of Theatrical Space". I H. Schoenmakers (red.), *Performance Theory: Reception and Audience Research*. (s. 93-114). Amsterdam: Tijdschrift voor Theaterwetenschap.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. New York: Routledge.

- Fortier, M. (2002). *Theory/Theatre: An introduction*. London & New York: Routledge.
- Gatland, J. O. (Red.). (1998). *Teaterteori: Klassiske og moderne tekster*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Gladsø, S., Gjervan, E.K., Hovik, L., Skagen, A. (2005). *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Hernes, L., Horn, G., Reistad, H. (1993). *Teater for barn*. Vollen: Tell forlag a.s.
- Jacobsen, L. C. (2007). *Goksøyr og Martens: Kunstneriske strategier i grensesnittet mellom teater og billedkunst*. (Mastergradsavhandling, UiO). Hentet fra <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24718/GoksoyroGMartensDUO.pdf?sequence=1>
- Johansen, M. (2006). *Sanselig vitenskap: Opplevelsesorienterte tilnærminger til forestillingsanalyse*. (Mastergradsavhandling, NTNU). M, Johansen, Trondheim.
- Kjørup, S. (1996). *Menneskevidenskabene: Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Krogh, T. (2009). *Hermeneutikk: om å forstå og fortolke*. Oslo: Gyldendal.
- Larsen, P. (2005). *Filmmusikk: Historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Martin, J., Sauter, W. (1995). *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm: Almqvist og Wiksell.
- McAuley, G. (1999). *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Nationaltheatret. (u.å.a). *Toril Goksøyr og Camilla Martens*. Hentet 24.04.2014, fra http://www.nationaltheatret.no/no/personer/regissorer/Toril+Goksøyr+og+Camilla+Martens.b7C_wJnK4Z.ips
- Nationaltheatret. (u.å.b). *OMsorg*. Hentet 01.05.2014, fra http://www.nationaltheatret.no/no/program/arkiv/2013/OMsorg.b7C_wJzYZx.ips
- NIE: New International Encounter. (2013a). *History*. Hentet 24.04.2014, fra <http://www.nie-theatre.com/index.php/about/history>
- NIE: New International Encounter. (2013b). *Museum of Memories*. Hentet 04.02.2014, fra <http://www.nie-theatre.com/index.php/shows/repertoire/museum-of-memories>.

- NIE-teater. (u.å.). *Om Teater NIE*. Hentet 16.04.2014, fra <http://www.nie-teater.no/om.html>
- Oddey, A. (1994). *Devising theatre: A practical and theoretical handbook*. London: Routledge.
- Oftedal, K. H. (2012). Den kulturelle skolesekken: Passiv tilstedeværelse eller aktiv danning? *Information – Nordic Journal of Art and Research. Vol 1 (2)*. (112-124).
- Opplevelse. (2012). *Store Norske Leksikon*. Hentet 17. april 2014, fra <http://snl.no/opplevelse>.
- Pahuus, M. (2003). "Hermeneutik". I F. Collin & S. Køppe (Red.), *Humanistisk Videnskabsteori* (s. 139-169). [København]: DR Multimedie.
- Roose-Evans, J. (1989). *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. London and New York: Routledge.
- Ridderstrøm, H. (2014). Russisk formalisme. *Bibliotekarstudentenes nettleksikon om litteratur og medier*. Hentet 29.04.2014, fra http://home.hio.no/%7Ehelgerid/litteraturogmedieleksikon/russisk_formalisme.pdf
- Sauter, W. (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Schechner, R. (1994). *Environmental Theater*. New York, London: First Applause Printing.
- Sontag, S. (2001). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador.
- Teaternett. (2011). *Aktuelt/Pressemeldinger*. Hentet 16.04.2014, fra <http://teaternett.no/aktuelt/pressemeldinger/2011/0415-01-039.htm>
- White, G. (2013). *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wolf, W. (Red.), Bernhart, W. (Red.), Mahler, A. (Red.). (2013). *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Zahavi, D. (2003). "Fænomenologi". I F. Collin, S. Køppe (Red.), *Humanistisk Videnskabsteori* (s. 122-138). [København]: DR Multimedie.

Vedlegg 1

Informasjon om forestillingen:

Minnes Museum av NIE

Regissør: Kjell Moberg

Assisterende regissør: Alex Byrne

Scenograf: Katja Ebbel Frederiksen

Komponist og musiker: Helder Deploige

Produksjonsansvarlige: Guri Glans, Iva Moberg

Aktører: Guri Glans, Iva Moberg, Kieran Edwards, Dagfinn Tutturen/Tomáš Měcháček, Helder Deploige,

Teknisk: Jan Šáněl, Vojtěch Švejkar

Minnes Museum er støttet av Norsk Kulturråd. Forestillingen hadde premiere i Oslo den 27. april 2012. Varighet på forestillingen er ca. 50 minutter, og målgruppen er fra 15 år og oppover (NIE, 2013b).

Fotografiene på neste side er gjengitt med tillatelse fra NIE. Det øverste bildet viser karakteren Marcus i midten av arkivet med de tilsammen fire publikumsrekkene foran og bak seg. Fotografiet nedenfor er tatt fra scenen hvor Fredrik og Marcus arrangerer en reprise av Diego Maradonas berømte mål fra fotball-VM I 1986.



Informasjon om forestillingen:

OMsorg av Goksøyr & Martens

Regissører: Camilla Martens, Toril Goksøyr

Scenograf: Olav Myrtvedt

Musikalsk ansvarlig: Per Christian Revholt

Lysdesigner: Ingeborg S. Olerud

Maskør: Wibke Schuler

Dramaturg: Oda Radoor

Skuespillere: Kai Remlov, Liv Bernhoft Osa, Laila Goody, Mattis Herman Nyquist,

Nader Khademi, Ole Johan Skjelbred, Andrine Sæther

Medvirkende: Nina Røhder, Anne-Karin Kjeldset, Fred Borg, Haakon Aars, Mai

Johansen, Inger Johanne Ravn, Oddrun Nøring, Alva Pauline Gjerde

OMsorg er støttet av Norsk Kulturråd. Forestillingen hadde urpremiere 24. oktober 2013 på Bakscenen på Nationalteatret. I mars 2014 spiller forestillingen på Riksteateret i Nydalen. OMsorg varer i ca. 2 timer, uten pause (Nationalteatret, u.å.b).

Fotografiet på neste side er gjengitt med tillatelse fra Nationalteatret, og viser hvordan tilskuerne satt i den andre og tredje delen av *OMsorg*. I bakgrunnen ser man deler av stillaskonstruksjonen i rommet. Fotografiet er tatt av Gisle Bjørneby.

