



Mellom fiksjon og virkelighet

- Teatralitet som resultat av tilskuerens prosess

En utforskning av hvilke opplevelses- og erkjennelsespotensialer som kan oppstå når en forestilling opererer i grenseland mellom fiksjon og virkelighet.

TINE THERESE GABRIELSEN LERØY

VEILEDER

André Eiermann

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Visuelle og sceniske fag



Forord

Denne masterprosessen har vært som en berg- og dalbane med både oppturer og nedturer, utfordringer og berikelser. På tampen av levering er det mange mennesker jeg ønsker å takke:

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder André Eiermann for innsiktsfulle tilbakemeldinger underveis, for å ha stilt vanskelige spørsmål, og for å bidra til å åpne opp min tankegang for nye faglige perspektiver. Takk for både dine kritiske blikk og oppløftende tilbakemeldinger gjennom prosessen.

Tusen takk til Gunn-Heidi Gabrielsen for at du er min personlige heiagjeng og ultimate kulturelle med-oppdagelsesreisende. Takk for at du blir med meg på forestillinger og for de gode samtalene som følger.

Tusen takk til min gode kollega, medstudent og støttespiller, Solveig Berg Fjalsett, for alle timene på lesesalen og på café. Takk for både faglige samtaler og digresjoner underveis.

Tusen takk til Ida Marie G. Lerøy for felles skrivetid ved stuebordet mitt, og for at du motiverer meg til å gå 10.000 skritt om dagen midt i en stillesittende skriveprosess.

Tusen takk til Nina Skogli for cafétreff med gode samtaler og råd, og ikke minst for at du tok meg med til København for å se *Mod alle odds*.

En stor takk til Kjersti Brenden Haukåsveen for korrekturlesning like før egen sensurering og retting av norsktentamen og eksamen.

Takk til lærerne som har vært involvert i masterforløpet for berikende faglig påfyll. Takk til mine medstudenter for kvalitetstid både på biblioteket og i kantina, hvor den siste tiden har vært preget av både faglige samtaler, og måling av stressnivå.

Til slutt vil jeg takke familie og venner for oppmuntring og gode ord underveis. Ikke minst, tusen takk til deg, Frode Tallaksen, for ubetinget støtte og forståelse gjennom dette masterforløpet.

Tine Therese G. Lerøy
Kristiansand, mai 2019.

Innholdsfortegnelse

<i>Forord</i>	1
Innledning	4
<i>Bakgrunn for valg av tema</i>	5
<i>Forskningsinteresse</i>	6
<i>Mellom fiksjon og virkelighet: Begrepsavklaring</i>	7
<i>Valg av forestillinger</i>	9
<i>Remote X av Rimini Protokoll</i>	9
<i>Mod alle odds av Fix&Foxy</i>	11
Teatralitet	14
<i>Realisme og teatralitet – et historisk perspektiv</i>	15
<i>Teatralitet og performativitet</i>	18
<i>Samtidsteateret og teatralitet</i>	22
Vitenskapsteoretiske og metodiske perspektiver	25
<i>Forestillingsanalyse som metode</i>	25
<i>Tre tankesett</i>	25
(1) Publikum som mottaker av et avsluttet verk	26
(2) Publikum som (med)skaper av forestillingens mening	26
(3) Publikum som hørbar og synlig bidragsyter	27
<i>Opplevelsesbasert forestillingsanalyse: Et kombinert tankesett</i>	28
<i>Opplevelsesbasert forestillingsanalyse: De tre dimensjoner</i>	31
Den somatiske dimensjonen	32
Den fenomenologiske dimensjonen	33
Den semiotiske dimensjonen	34
<i>Opplevelsesbasert forestillingsanalyse: Hermeneutikk og fenomenologi</i>	35
<i>Språkliggjøring og autoetnografi</i>	39
Forestillingsanalyse av Remote X	42
<i>Teatralitet som resultat av tilskuerens blick</i>	42
<i>Begivenhetens performative tilskuer</i>	45
<i>Metafiksjonalitet</i>	47
<i>Rom/sted som mediator av eksistensiell tematikk</i>	49
Gravlunden.....	49
Sykehuset.....	51
I en kirke i Berlin	52
<i>Teknologi, kropp, og interaktivitet</i>	53
<i>Siste etappe: Fra et nytt perspektiv</i>	60
<i>Mellom fiksjon og virkelighet i Remote X</i>	63
Forestillingsanalyse av Mod alle odds	65
<i>Det teatrale rommet</i>	65
<i>Teatralitet som verfremdungseffekt</i>	66

<i>Å spille eller å ikke spille – et teoretisk perspektiv</i>	70
<i>Å spille eller å ikke spille - i Mod alle odds</i>	72
<i>Barneteater som referensielt bakteppe</i>	76
<i>Dramaturgi</i>	78
<i>Virkelighetens risikomoment</i>	79
<i>Vokseneksperten</i>	81
<i>Mellom fiksjon og virkelighet i Mod alle odds</i>	84
Oppsummering og avsluttende refleksjoner	86
<i>Mellom fiksjon og virkelighet – Teatralitet som resultat av tilskuerens prosess</i>	86
<i>Mod alle odds</i>	86
<i>Remote X</i>	89
<i>Oppsummering</i>	91
<i>Kontekstualisering</i>	93
<i>Epilog</i>	94
Litteraturliste	96
<i>Informasjon om Forestillingene</i>	99

Innledning

Remote X av Rimini Protokoll

Jeg står på toppen av en høy bygning i sentrum av Berlin og skuer utover byen. Sola er i ferd med å titte frem bak skyene og treffer de ulike arkitektoniske toppene rundt meg. En mild høstbris tørker svetten fra pannen, og jeg kjenner pulsen slå etter å ha besteget trappene som førte meg opp hit. Jeg titter på livet langt der nede, som jeg for noen øyeblikk siden var en del av. Noen løper etter trikken, et par står og snakker sammen, en haltende mann med poser i hendene går forbi dem. Han er også en av tre og en halv millioner mennesker i Berlin. Det er høsten 2017 og i to timer har jeg, sammen med 40 andre fremmede mennesker, vandret gjennom Berlins gater ledet av en virtuell stemme. Vi har gitt stemmen tillit, samtidig som den stadig har minnet oss på at den ikke er knyttet til et menneske som oss. Vi har krysset gater, gått under og over broer, gjennomfart et gammelt psykiatrisk sykehus, et torg, en togstasjon, trikk og kirke. Underveis har det blitt stillet spørsmål knyttet til vår egen, de andres og stemmens eksistens i verden. Vi startet på en gravlund og har endt opp «i skyene».

Røyken som nettopp flommet ut fra takterrassens gelender er borte og en etter en begynner menneskene rundt meg å fjerne hodetelefonene sine for å returnere dem til vertskapet. Jeg blir stående. Jeg trenger et øyeblikk til ettertanke, for å ta inn over meg dette som jeg allerede nå vil kalle en eksistensiell opplevelse. Det at vi startet på en gravlund og nå befinner oss nærmere himmelen, at jeg underveis har kjent pulsen hamre og svetten piple i pannen, samt at jeg har latt meg lede av en virtuell stemme, gjør at jeg nå står her og reflekterer rundt vårt menneskelig konstruerte samfunn, og min egen tilstedeværelse i verden. Det er som om jeg nå ved forestillingens ende, ser omgivelsene og det menneskelige liv i et større perspektiv. Som om jeg står i skyene og ser ned på samfunnet jeg er en del av. På dette tidspunktet vet jeg ikke enda at denne forestillingsopplevelsen skal gi grobunn for et masterprosjekt i kunsthøgskolen.

Bakgrunn for valg av tema

I starten av dette masterforløpet led jeg av beslutningsvegring, da det å skulle avgrense et forskningsområde innen scenekunstens store fagfelt opplevdes utfordrende. Det å skulle produsere noe av originalitet og som kunne tilføre eller bidra med noe, virket uoverkommelig. Jeg innså etterhvert at den eneste måten å komme frem til hva jeg ville at prosjektet skulle omhandle, var nettopp å finne ut av hva som interesserer meg og hva jeg ønsker å lære mer om. Nok en gang var svaret på dette mangfoldig, og det krevde flere runder med meg selv for å spesifisere min forskningsinteresse.

Til daglig jobber jeg som drama- og teaterpedagog i videregående skole, så et fagdidaktisk masterprosjekt var ikke utelukket. Likevel anså jeg dette studiet som en gyllen mulighet til å fordype meg i aspekter ved faget som jeg ikke vanligvis har anledning til å fordype meg i. Jeg har de siste årene hatt stor interesse for samtidsteateret, uten at jeg nødvendigvis har hatt anledning til å oppsøke mange forestillinger, eller å utforske og forstå ulike aspekter eller tendenser ved vår tids teater. Jeg har også alltid likt å jobbe med forestillingsanalyser, da jeg opplever det som en bearbeidelse og en videreføring av forestillingsopplevelsen. Min erfaring er at nye dimensjoner kan oppstå når man tar for seg delene og helheten av en opplevelse i analytisk sammenheng. Jeg innså dermed at min privilegerte situasjon som masterstudent ga meg anledning til å tilegne meg ny innsikt, kunnskap og forståelse for aspekter ved samtidsteateret ved å benytte meg av forestillingsanalyse som metode. Det neste steget var så å utkrystallisere min forskningsinteresse, ved å se på *hvilke* aspekter ved dette jeg ville ta tak i.

Et år tidligere hadde jeg opplevd Rimini Protokolls *Remote X* i Berlin, en kompleks opplevelse som satt dype spor i meg. Når jeg nå skulle starte arbeidet med min masteroppgave i kunsthøgskolen spurte jeg meg selv; hva var det som gjorde at denne forestillingen av Rimini Protokoll hadde en så dyptgående og varig effekt på meg? Forestillingen omhandler menneskets forhold til ny teknologi, og peker blant annet på hvordan vi lever i en slags symbiose med elektronikken vår. Underveis hadde jeg latt meg fascinere av hvordan *Remote X* omhandlet og benyttet seg av avansert moderne teknologi, men det var ikke dette i seg selv hva som gjorde den så virkningsfull. Den kompleksiteten omhandlet også hvordan den gjennom lyden i hodetelefonene, og publikums handlinger i byrommet vi befant oss i, utfordret forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Lyden i

hodetelefonene bidro til å bringe fiksjon ut i det virkelige liv, samtidig som virkeligheten ble dratt inn i fiksjonen. Dette virkelige rommet med virkelige mennesker ble transformert til et teatralt rom med handlende aktører. Grensene mellom fiksjon og virkelighet ble diffuse, og som publikum befant man seg i en tilstand mellom å være iscenesatt og det å iscenesette.

Ut ifra denne opplevelsen åpenbarte tittelen seg, hvilket ledet meg på jakt etter flere forestillinger som opererer i grenseland *mellom fiksjon og virkelighet*.

Forskningsinteresse

Interessen for samspillet og vekslingene mellom fiksjon og virkelighet i scenekunsten, ga impuls til en søken etter begreper og teori som kunne belyse, samt hjelpe meg å forstå og analysere mine opplevelser rundt dette. Dette resulterte i en nyvunnet interesse for begrepet *teatralitet*, og hva det innebærer. Konsekvensen ble at denne avhandlingen er et resultat av forestillingsanalyser som omhandler teatralitet og teatralitetens virkning i forestillinger som forholder seg til fiksjon og virkelighet på en særskilt måte. En av hovedteoriene jeg anvender er Josette Féral's formulering av teatralitetsbegrepet, hvor hun mener at forutsetningene for at teatralitet kan oppstå er et sted/rom, en tilskuer og en intensjon. Hun forklarer teatralitet som en prosess hos tilskueren hvor man skaper en «kløft» (distanse) mellom en selv og «de andre» slik at man opplever noe på en annen måte enn man ville gjort uten denne «kløften» (dette vil jeg forklare nærmere senere).

Thus, theatricality as alterity emerges through a cleft in quotidian space. The cleft can be the result of an actor's seizing control over the quotidian and turning it in to theatrical space; it can also be the result of a spectator's gaze constituting space as theatrical (Féral & Bermingham, 2002, s. 97).

Denne *kløften* mellom det dagligdagse og det som fremstår som teatralt, kan forekomme på ulike måter og gi ulik virkning avhengig av forestillingens formspråk. Jeg vil i denne avhandlingen ta for meg to forestillinger som begge forholder seg til virkeligheten på en særskilt måte, og som benytter seg av vekslinger mellom fiksjon og virkelighet. Deres formspråk er likevel meget forskjellig, noe som gjør at jeg vil anvende ulike teoretiske

perspektiver på de ulike forestillingene for å si noe om hvordan teatraliteten utarter seg hos meg som tilskuer og hvilken virkning det har for opplevelsen av sentral tematikk. Min forskningsinteresse kommer dermed fra et persepsjonsperspektiv og kan formuleres som: *En utforskning av hvilke opplevels- og erkjennelsespotensialer som kan oppstå når en forestilling opererer i grenseland mellom fiksjon og virkelighet.*

I kapittelet «vitenskapsteoretiske og metodiske perspektiver» vil jeg ta for meg hvordan jeg har benyttet meg av det jeg har valgt å kalle en *opplevelsesbasert* tilnærming til forestillingsanalyse som metode. Her vil jeg også se nærmere på hva begrepene *opplevelse* og *erkjennelse* innebærer. *Remote X* av Rimini Protokoll er en av to forestillinger som analyseres i denne avhandlingen. Den andre forestillingen er skapt av teaterkompaniet Fix&Foxy og bærer tittelen *Mod alle odds*. Disse kompaniene og forestillingene vil jeg gi en kort introduksjon til like etter jeg har gjort en avklaring når det gjelder begrepene: *Fiksjon* og *virkelighet*.

Mellom fiksjon og virkelighet: Begrepsavklaring

Tittelen *mellom fiksjon og virkelighet* åpenbarte seg som nevnt ganske tidlig i prosessen, men etterhvert som jeg gjorde et dypdykk i tematikken ble det også tydelig at dette er to begreper som trenger en avklaring.

Hva refererer vi til når vi snakker om virkeligheten? I følge språkrådets ordbok defineres virkelighet på to måter: «livet slik det virkelig, faktisk er, realitet» og «noe som virkelig, faktisk har hendt» (Språkrådet, 2018b). Den første definisjonen stiller begrepet i motsetning til fantasien, og det andre referer til hendelser som har skjedd.

Hvis vi først tar for oss definisjonen som sier at virkelighet er «noe som er virkelig, og som faktisk har skjedd», så vil dette naturligvis også innebære teaterforestillinger, også dem som presenterer et lukket fiktivt univers på en scene. I all sin enkelhet vil en teaterforestilling være en del av virkeligheten. Et godt eksempel er da Fix&Foxy presenterte sin forestilling *Pretty Woman* med gateprostituerte, og anmeldere omtalte deres teateruttrykk som «virkelighetsteater»: «Da kom vores skuespiller Ander Mossling helt trist og påpegede at han da også var virkelig» (Biering & Kristensen, 2015, s. 6).

Ved å ta for oss definisjonen som sier at virkelighet er «livet slik det virkelig, faktisk er, realitet» så tar det en mer kompleks vending. For hva innebærer «livet slik det faktisk er, realitet»? Dette vil være avhengig av individets opplevelse av livet, verden og hva som er sant. Hvis man derimot ser på denne definisjonen som en motsats til fantasien, blir det muligens mer håndgripelig. *Fantasi* defineres av språkrådet som *forestillingsevne* eller *innbilningskraft*. På denne måten kan man kanskje si at fantasi er noe som tilhører individets indre verden, mens virkeligheten tilhører den fysiske, ytre verden man befinner seg i. En teaterforestilling kan sies å eksistere både i virkeligheten og ved hjelp av fantasien. Fiksjon er noe som er oppdiktet ved hjelp av fantasien, men er nødvendigvis basert på individets erfaring og forståelse av virkeligheten.

En tradisjonell teaterforestilling vil ofte forstås som en fiktiv fremstilling av virkelighetens fenomener. I tradisjonell forstand vil dermed publikum anse det som skjer på en teaterscene som fiksjon, adskilt fra salens «her og nå» (som regnes som virkeligheten), også hvis handlingen baserer seg på dokumentariske beretninger. Forestillingene jeg tar for meg i denne avhandlingen er derimot langt ifra tradisjonelle teaterforestillinger, men kan sies å falle inn under Hans-Thies Lehmanns paraplybegrep *postdramatisk teater* (dette kommer jeg tilbake til). Begge forestillingene utfordrer publikums opplevelse av fiksjon og virkelighet på en annen måte enn det tradisjonelle teateret.

Når jeg bruker begrepet *virkelighet* referer jeg til den dimensjonen som befinner seg utenfor iscenesettelsens rammer. Denne dimensjonen er uavhengig av individets opplevelse av sannhet, men omhandler den dimensjonen vi eksisterer i til daglig, uten symbolske referanser. For eksempel i *Mod alle odds* vil publikum i salen, og de fenomenene som er en del av vårt daglige liv uten symbolsk referanse, falle inn under dette begrepet. I analysen av *Remote X* benytter jeg meg også av begrepet *dagligdags* når jeg omtaler denne dimensjonen. Det dagligdags referer til noe som er vanlig, som hender hver dag (Språkrådet, 2018). Dette vil selvfølgelig være personavhengig, men når jeg bruker det i denne sammenhengen så refererer jeg til det som oppleves som dagligdags i bybildet vi befinner oss i.

Valg av forestillinger

Remote X var som nevnt grobunnen for min forskningsinteresse, så da jeg oppdaget at den fremdeles sto på plakaten rundt om i verden, ble det åpenbart at jeg måtte oppleve den igjen og inkludere den i min avhandling. Jeg vurderte en stund å oppsøke flere liknende forestillingsformater (audiowalk), men landet på at jeg ønsket å utforske tematikken gjennom flere formspråk. Jeg hadde i utgangspunktet planlagt å ta for meg tre ulike forestillinger for å ha et bredere og mer allsidig empirisk materiale, men avhandlingens omfang førte til en revurdering hvor jeg landet på to. Høsten 2018 oppsøkte jeg flere forestillinger i områdene Kristiansand, Oslo, Århus og København, som jeg håpte ville være relevante i denne sammenheng, og flere av dem var det. Senere fikk jeg tilbud om å bli med til København å oppleve Fix&Foxys *Mod alle odds* i forbindelse med stipendiat, Nina Skogli, sitt forskningsprosjekt¹. Jeg hadde på forhånd kjennskap til teaterkompaniet, så det var lett å takke ja, da jeg hadde store forventninger om at forestillingen også ville være aktuell for mitt prosjekt. Denne forventningen ble en realitet, hvilket resulterte i at mine tidligere forestillingsopplevelser måtte vike for denne.

Remote X av Rimini Protokoll

Rimini Protokoll er et Berlin-basert teaterkompani etablert i år 2000 av Helgard Haug, Stefan Kaegi og Daniel Wetzel. Kompaniet har siden sin oppstart oppnådd stor internasjonal oppmerksomhet og mottatt flerfoldige priser for sitt innoverende kunstneriske arbeid. Kompaniet jobber i ulike samarbeids-konstellasjoner, hvor de også inviterer andre inn i samarbeidet; *Remote X* er et samarbeid mellom Stefan Kaegi og Jörg Karrenbauer (som har samarbeidet med Rimini Protokoll siden 2005).

Rimini Protokolls multimediale teateruttrykk opererer i grenseland mellom fiksjon og virkelighet, og søker å gi nye perspektiver på våre daglige liv (Rimini-Apparat, 2019). Dette gjøres ofte ved å bringe teateret ut i virkelighetens rom, eller ukonvensjonelle spilleplasser, og de benytter seg heller av «hverdagseksperter» enn profesjonelle skuespillere. “If there is

¹ Hennes prosjekt tar utgangspunkt i forestillinger som omhandler kontroversielle og betente tema, med arbeidstittel *Forestillinger om konflikt: Om iscenesatt usikkerhet og dens virkninger*. I forbindelse med *Mod alle odds* ønsket hun å bringe flere tilskueres opplevelse inn i sin forskning, med fokus på forestillingens virkning i etterkant. For mer informasjon om Skogli og hennes prosjekt se lenke i litteraturlista (UIA, 2019).

a story to tell, why not let the people that experienced that story tell it themselves? Why have someone pretending to be that person tell it?” spør Karrenbauer i et intervju med *The stage* (2016). Han forklarer videre at når det gjelder Rimini Protokolls versjon av «dokumentarteater» så er de mer opptatt av mennesker enn av fakta, og av den grunn kan de gjerne justere og tilpasse det dokumentariske materialet til den teatrale hendelsen. “We take over people’s stories at a certain moment. We rearrange them, cut them and extend them. It’s not always true, what they say onstage. It’s not necessarily their experience of life” (Trueman, 2016). I *Cargo Sofia* blir publikum invitert inn i en transparent lastebil hvor de får delta i lastebilsjåførens liv. I *Call cutta in a box* blir tilskueren oppringt av en telefonoperatør på andre siden av verden. I *Situation rooms* inntar publikum en stor lagerbygning hvor de, via en video på et skjerm Brett, følger en annen persons historie, ved å fysisk bevege seg gjennom denne personens iscenesatte forløp i lagerbygningen. Rimini Protokolls motivasjon for å skape teater ligger ikke bare i tematikken de utforsker, men også i en konstant nysgjerrighet for å utforske teaterets muligheter når det gjelder formspråk. Etter sitt intervju med kompaniet skriver Fredric Le Roy:

For Rimini Protokoll, theatre in a way is the medium *par excellence* because it can move beyond the designated space to infuse reality with theatricality. Their aim is to invite spectators to look at the world from a theatrical perspective – a theatrical gaze that is sensitive to the dramaturgies of social and political events and of the personal lives that are involved in those events (Roy, 2012, s. 155).

Sitatet over gir gjenklang i min opplevelse av *Remote X*, og hvorfor denne forestillingen inspirerte meg til å ta tak i tematikken knyttet til teaterforestillingers anvendelse av fiksjon og virkelighet. *Remote X* er en *audiowalk*, skapt av Stefan Kaegi og Jorg Karrenbauer, produsert av Rimini Protokoll. Prosjektet turnerer rundt om i verden, men hver by har sin egen stedsrelaterte versjon som bygger på dramaturgien fra forrige by.

Forestillingen omhandler menneskets forhold til ny teknologi, og peker blant annet på hvordan vi lever i en slags symbiose med elektronikken vår. Forholdet mellom hva som er ekte og hva som er kunstig, fellesskap og splittelse, hva det vil si å leve og hva det vil si å være død er tematikk som utforskes underveis og som bidrar til å løfte hovedtematikken.

Opptil 50 deltakere drar på en to timers reise gjennom byen, ledet av en virtuell stemme via hodetelefoner. Stemmen ønsker at vi skal gi den tillit og stole på at den er vår venn, samtidig som den stadig minner oss på at den ikke er knyttet til et menneske som oss, den er kunstig. I løpet av den to timer lange spaserturen går vi både i flokk og splittes i grupper. Vi starter på en gravlund og ender opp «i skyene» på taket av en høy bygning i byen. Vi krysser gater, går under og over broer, gjennomfarer et gammelt psykiatrisk sykehus, legekantor, torv, togstasjon, trikk og kirke. Hele veien stilles det spørsmål knyttet til vår egen, de andres og stemmens eksistens i verden.

Jeg opplevde først *Remote Mitte*, arrangert av Gorki theater i Berlin, høsten 2017. Et år senere, høsten 2018, oppsøkte jeg begivenheten i København, denne gangen kalt *Remote Copenhagen*. Fremfor å analysere en enkeltstående og steds spesifikk forestilling, tar jeg for meg symbiosen av mine opplevelser av produksjonen *Remote X*.

Det er førstegangsopplevelsen som sitter sterkest igjen i meg og vil være hovedempirien, mens *Remote Copenhagen* vil supplere der hvor mitt minne fra *Remote Mitte* kommer til kort. Videodokumentasjon fra forestillingen ligger på kompaniets hjemmeside. Dette har jeg benyttet meg av der hvor jeg har hatt behov for å sitere utsagn fra stemmen i hodetelefonene.

Mod alle odds av Fix&Foxy

Teaterkompaniet Fix&Foxy ble opprettet i 2013 av kunstnerduoen Jeppe Kristensen og Tue Biering, med base i København. Etter Kristensen trakk seg tilbake fra den kunstneriske virksomheten fungerer navnet Fix&Foxy som et alias for Tue Biering (kunstnerisk leder) og en lang rekke kunstnere som på ulikt vis deltar i kompaniets prosjekter (Teateret, 2019).

Jeg har en fornemmelse af at man kan blive helt rundtosset af at prøve at forklare hvad der er virkelighed og hvad der er fiktion i vores arbejde. Og mere end en leg med ord, tror jeg det er kernen i vores arbejde (Biering & Kristensen, 2015, s. 6).

Fix&Foxy er kjent for å skape konseptuelle og nyskapende forestillinger som befinner seg i grenseland mellom fiksjon og virkelighet. Fix&Foxy foretrekker også å jobbe med mennesker

uten profesjonell bakgrunn innen teateret, og innlemmer ofte publikum i sine forestillinger. I en dialog mellom Kristensen og Biering publisert i *Drama – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* i 2015 uttaler Biering:

Når vi arbejder med prostituerede, asylansøgere, publikum, skuespillere med mere så er vi optaget af deres personlighed, deres baggrund og den fortælling vi på forhånd har om dem. Vi er meget pragmatiske i vores valg af skuespillere. Vi prøver at finde dem der passer bedst til det materialet vi vil arbejde med. Det er naturligt at caste prostituerede i rollen som en prostitueret, unge teenagere i en forestilling om ungdom osv. (...) På den måde er vores medvirkende iscenesatte. De er kuraterede og inngår i en iscenesat kontekst (Biering & Kristensen, 2015, s. 6).

I forestillingen *Love Theatre* innhentet kompaniet en Thailandsk prostituert og rekonstruerte ni situasjoner mellom henne og hennes kunder. Forestillingen utspilte seg ved at en liten publikumsgruppe ble invitert inn i et gjenskapt hotellrom hvor kvinnen fortalte om situasjonene, og iscenesatte dem ved hjelp av publikum i roller som ulike kunder. Kompaniet benytter seg også gjerne av popkulturelle fenomener som referanser i forestillingene sine, slik som da de rekonstruerte *Pretty woman* med gateprostituerte.

I *Mod alle odds* er utøverne på scenen barn i alderen 10-14 år, og dette er i seg selv et aspekt ved forestillingen som skaper en helt egen estetikk, og som forsterker forestillingens formidling av tematikken. Fix&Foxy har samlet 22 barn på scenen på Betty Nansen teateret i København. Her iscenesetter de sin fremtid slik den vil utspille seg i følge statistikken, basert på deres nåværende sosiale situasjon og oppvekstvilkår. I løpet av forestillingen presenteres vi for tall og statistikker som barna visualiserer ved å stille seg opp i grupper og formasjoner. De forteller oss om hva statistikkene sier, men også om deres håp og drømmer. På Fix&Foxy's hjemmeside står det skrevet at kompaniet er drevet av et sterkt sosialt engasjement (Fix&Foxy, 2019), og i *Mod alle odds* presenteres et skråblikk på hvordan samfunnet fungerer, og «den alvor, der ligger i moderne skæbnefortellinger om sosial arv og verdens tilstand» som Tue Biering uttaler i teaterets programblad (Betty Nansen Teateret, 2019).

Jeg opplevde forestillingen to ganger på Betty Nansen teateret i København, Februar 2019. Andregangsoplevelsen fungerte i stor grad som en bekreftelse på

førstegangsopplevelsen, samt at jeg la merke til elementer som ikke fikk like stor plass i førstegangsopplevelsen. Analysen baserer seg derfor på en symbiose av begge forestillingsopplevelsene, og jeg vil kun skille dem fra hverandre ved et spesielt tilfelle for å peke på en hendelse hvor «virkelighetens risikomoment» påvirker opplevelsen i to ulike retninger. Jeg har vært så heldig å få tilgang til videodokumentasjon av forestillingen, hvilket jeg har benyttet meg av de gangene mitt minne har kommet til kort når jeg har hatt behov for å sitere replikker.

Teatralitet

Det engelske begrepet *theatricality* står i Cambridge Dictionary oppført med henholdsvis to betydninger, hvor den ene innebærer «*The quality of belonging or relating to the theatre or to the performance or writing of plays, opera, etc*» (Theatricality, 2019). Den andre tilhører det dagligdagse språket (ikke knyttet til teaterfaglig praksis), og er belastet med negative konnotasjoner. Disse konnotasjonene omhandler det overdramatiske, overdådige og tilgjorte, og står i kontrast til det ekteføyte og troverdige. I det skandinaviske språket brukes begrepet *teatralisk* om overdreven, oppstyltet og affektert oppførsel (Språkrådet, 2018a). Det er viktig å presisere at selv om begge ordene, *teatral* og *teatralisk*, avleder fra samme begrep, *teater*, må de ikke forveksles i denne sammenhengen.

Så hva er teatralitet? Begrepsforståelsen kan være problematisk, da det gjennom tidene har blitt brukt på ulike måter, i ulike kontekster og i ulike fagfelt. Det er viktig å presisere at fordi jeg undersøker dette fra et teatervitenskapelig perspektiv vil jeg ikke eksplisitt inkludere perspektiver fra andre fagfelt (f. eks antropologi, sosiologi, psykologi, politikk, etc.) i denne avhandlingen. Dette kunne vært interessante perspektiver å innta, men det vil bli for omfattende for denne avhandlingen.

Så, tilbake til spørsmålet; hva er teatralitet? Ordboken har stadfestet at teatralitet referer direkte til teateret, så dermed må det også omhandle bruken av teaterets virkemidler, og på en eller annen måte utskille seg fra dagliglivet. Dette er en meget forenklet definisjon av et komplekst begrep; den henviser til et stort fagfelt, men sier lite om hva det faktisk innebærer. Hvis man tar utgangspunkt i den overnevnte definisjonen som knytter begrepet direkte til teateret og dets virkemidler, vil det neste logiske spørsmålet være; hva refererer vi til når vi snakker om teater? Synet på dette er også noe som har endret seg drastisk gjennom tidene, og kanskje spesielt de siste femti årene. Samtidens teaterkonvensjoner lar seg ikke definere med enkelhet, hvilket betyr at hva vi anser som teater også trenger en gjennomgang når man utforsker definisjonen av teatralitet. I dette kapitlet vil jeg derfor forsøke å besvare/drøfte spørsmålene: Hvordan kan vi definere teater? Og ut ifra dette; hvordan kan vi definere teatralitet?

Realisme og teatralitet – et historisk perspektiv

Som drama- og teaterpedagog opplever jeg ofte i dialog med mine kollegaer at begrepet *teatralitet* benyttes for å beskrive en spillestil eller et formspråk som skiller seg fra det realistiske formspråket ved å benytte seg av dramaturgiske virkemidler som ikke søker å etterlikne eller imitere virkeligheten. På denne måten benyttes det som en motsetning til scenisk realisme, eller som en måte å gradere avvik fra realisme. Hvis man er enige om at teatralitet referer til teateret og bruken av dets virkemidler vil dette naturligvis også inkludere realismens teaterkonvensjoner. Til tross for at dette burde være en åpenbar konklusjon er det kanskje ikke så merkelig at mine kollegaer og jeg har benyttet oss av teatralitetsbegrepet på denne måten.

For russiske Konstantin Stanislavskij, en av de fremste teaterfornyerne når det gjelder realistisk spillestil, var teatralitet et negativt begrep med omtrent samme betydning som *teatralisk* på norsk (Helgheim, 2015, s. 17). Fra slutten av 1800-tallet til hans død i 1938 søkte Stanislavskij sann innlevelse fra sine skuespillere, og både teaterets formspråk og skuespillerens spillestil skulle etterlikne det virkelige liv. Hans omfattende og vitenskapelig baserte skuespillerpedagogikk, *Stanislavskij-systemet*, fikk stor innflytelse både på skuespiller- og teaterkunsten, og har det fremdeles den dag i dag. Stanislavskij fikk, sammen med flere av datidens dramatikere som Ibsen, Tsjekhov og Strindberg, stor betydning for både deres og vår samtids teatersyn. Et syn som innebærer et teater basert på det dramatiske verk, med en klassisk dramaturgi eller lineær handlingsgang presentert slik som det virkelige liv. Parallelt med Stanislavskijs virke vokser det frem en modernistisk avantgarde på begynnelsen av 1900-tallet. På denne tiden blomstrer industrialiseringen og urbaniseringen, Sigmund Freud bringer psykoanalysen og menneskets underbevissthet inn i rampelyset, Charles Darwin har utfordret troen på at mennesket er skapt av Gud og Karl Marx har problematisert den etablerte samfunnsordenen. Disse faktorene er med å påvirke de nye tankene om teateret. Ikke minst gjør filmen sitt inntog, teaterscener blir omgjort til kinosaler og flere frykter for teaterets overlevelse. Filmens evne til å imitere virkeligheten var langt større enn teaterets, og en prosess for å definere teaterets egenart var i gang. Resultatet var at *reteatralisering* ble slagordet for den modernistiske avantgarde. For dette begrepet er det et underliggende premiss at teatraliteten i datidens forestillinger var fraværende, eller i det minste på vei bort. På denne måten blir teatralitetsbegrepet her

fremstilt som en motsetning til realismen. Ved å reteatralisere teateret ville de finne tilbake til teaterets egenart, blant annet at det foregår her og nå, med et levende publikum tilstede, og utnytte dette i sine forestillinger. De kunne bringe teateret ut på ukonvensjonelle spilleplasser og utfordre hva som ble sett på som teater (f. eks dadaistene, futuristene og surrealistene). Stanislavskijs tidligere elev, Vsevolod Meyerhold, er en av dem som bryter med realismen og *Stanislavkij-systemet* til fordel for et mer «teatralt teater». I artikkelen *Det naturalistiske teateret og stemningens teater* fra 1906 kritiserer han det naturalistiske teaterets higen etter realisme, og manglende evne til å utfordre tilskuerens egen fantasi.

Hvis man skal tro Stanislavskij, at teaterhimmelen en gang vil forekomme publikum å være ekte, da vil alle teaterledere stå overfor en pinefull oppgave: de må heve taket over scenen så høyt som overhodet mulig. Og ingen bemerker at istedenfor å bygge om scenen (det er jo så kostbart) så burde man heller bryte det prinsippet som ligger til grunn for det naturalistiske teateret (Meyerhold, 2015a, s. 291-292).

I motsetning til realismens teaterfornyere var avantgardistenes syn at teateret ikke skulle etterlikne virkeligheten, men fremstille den på andre, mer abstrakte måter. De ville bort fra overflaterealisme for å søke en dypere sannhet; det bakenforliggende, det underbevisste. Meyerhold skriver:

Teaterpublikum har evnen til å bruke sin fantasi, til å være medskapende når de møter antydningens kunst. Mange trekkes til teateret nettop for å oppleve dette mysteriet. (...) Det er åpenbart at det naturalistiske teateret ser bort ifra tilskuerens evne til å utfylle en scene og til å drømme (Meyerhold, 2015a, s. 285).

I tillegg skrives det nye former for dramatik, symbolismen som bevegelse blomstrer og dette krevde også nye spillestiler og teateruttrykk. Teateret skulle heller ikke være slave av litteraturen, men ha verdi i seg selv ved å fremheve de teatrale aspektene. Dramatikeren skulle ikke lenger være på toppen av hierarkiet, men regissøren får en viktigere rolle med å skape sitt konsept for iscenesettelsen og holde trådene samlet. På denne måten ville de ivareta teaterets autonomi.

Til tross for den modernistiske avantgardes eksperimenterende reteatralisering og utfordring av det etablerte teatersynet, lever fremdeles det realistiske teateret i beste velgående. Deres arbeid har likevel påvirket utviklingen av denne teaterformen, og ikke minst inspirert ettertidens eksperimentering mot nye sjangre og former. Sett fra et tidlig 1900-tallsperspektiv, hvor nettopp hva som defineres som teaterets egenart er under debatt, ses teatralitetsbegrepet i størst grad fra et produksjonsperspektiv (som også tar hensyn til tilskuerens persepsjon av den teatrele hendelsen). Her er teatralitet en måte å redegjøre for avvik fra realismen og omhandler hvordan iscenesetteren tar formalistiske valg som ivaretar tilskuerens fantasi og gagnar opplevelsen av innhold. Dette innebærer en mer abstrakt måte å benytte seg av teaterets virkemidler (eks. Lys, lyd, kostyme, scenografi osv.) enn det realistiske teaterets higen etter imitasjon. På *konferansen av teaterarbeidere i Moskva* 26. Mars 1936 avslutter Meyerhold sin tale ved å si:

I et virkelig kunstverk er form og innhold uatskillelige, og det er denne sammensmeltningen som er så fristende for en skapende kunstner! Kunstnerens største arbeidsglede melder seg når han vier seg innholdet og samtidig finner den formen som innholdet krever. Når kunstneren gleder seg over formen, så ånder den, den pulserer takket være innholdet (Meyerhold, 2015b, s. 401).

Med tanke på denne masteravhandlingens tema, som omhandler samspillet mellom fiksjon og virkelighet i scenekunsten, er det tydelig at for realismens teaterpraktikere skulle fiksjonen imitere virkeligheten. Som publikum skulle man leve seg inn i den fiktive fremstillingen av virkeligheten på scenen, og glemme det virkelige liv i salen og utenfor teaterbygningen. De som argumenterte for å reteatralisere teateret ønsket på sin side å fremheve fiksjonen for det den var; nemlig fiksjon. Det utelukker ikke innlevelse i det fiktive universet, men publikum skulle være seg bevisst at det de så på var teater, ikke virkelighet. Teatralitetsbegrepet omhandlet på denne måten også et syn på fiksjon som noe som har en annen form enn virkeligheten. På samme tid som Stanislavskij og Meyerhold hadde sitt virke finner vi også en tredje russisk teaterfornyere som er verdt å nevne i forbindelse med begrepet *teatralitet*; Nikolaj Nikolajevitsj Evreinov. Han var også en forkjemper for reteatraliseringen og et «teatralt teater», men Evreinov betraktet også teatralitetsbegrepet i en videre forstand som ikke begrenset seg til scenekunsten. Han betraktet teatralitet som et

medfødt instinkt, og som et «nøkkelbegrep for å forstå menneskelig adferd, både individuelt og kollektivt. Mennesker opptrer både i livet og på scenen» (Helgheim, 2015, s. 20). Dette utvidede teatralitetsbegrepet ville stå sentralt i senere forskning innen antropologi og sosiologi, og ikke minst det som utvikles til den teatervitenskapelige grenen «performance studies».

Teatralitet og performativitet

På samme måte som jeg, i mitt yrke som drama- og teaterpedagog, opplever at teatralitet blir omtalt som en motpol til realisme på scenen, blir også performativitet sett på som en motpol til teatralitet. Dette synet innebærer en *performativ spillestil* uten rollekarakterisering og som er tett knyttet til utøverens virkelige jeg. Dette i motsetning til en teatral spillestil hvor utøveren forvandler seg selv til en annen innen et gitt tidsrom. I grove trekk skiller vi dermed gjerne mellom en realistisk, en teatral, eller en performativ spillestil når vi ønsker å definere skuespillerens uttrykk på scenen. Dette er en oppdeling som fungerer i praksis, da det er blitt en del av terminologien i mitt fagmiljø, men ved en teoretisk gjennomgang holder det ikke helt mål. Vi har allerede vært innom hvordan å skille mellom scenisk realisme og teatralitet er en meget upresis sortering, det samme gjelder (om ikke i like stor grad) skillet mellom teatralitet og performativitet. På en side er det ikke så merkelig at vi benytter oss av performativitetsbegrepet på denne måten, og jeg er tilbøyelig til å påstå at det er legitimt. Hvis man først ser på det engelske begrepet «to perform» som betyr både «å gjøre/handle» og «å presentere/fremføre», for så å knytte det til John Austins *ordhandlinger* fra hans *How to do thing with words (1962)*, som omhandler hvordan *ord* kan *gjøre ting*; altså at en uttalelse kan resultere i en endring (f. eks å svare «ja!» når presten spør om man vil gifte seg med brudgommen), så vil en performativ spillestil omhandle hvordan en utøver på scenen gjennomfører handlinger (inkludert ordhandlinger), samtidig som hun er bevisst på forestillingens estetikk og at det er et publikum tilstede. Her møter jeg på en utfordring i legitimeringen av begrepsbruken, for vil ikke dette gjelde alle spillestiler, også den såkalt *teatrale*? For å legitimere begrepsbruken må man i så fall presisere at handlingene som gjennomføres ikke nødvendigvis må bety noe annet enn å være selvreferensielle.

At det råder forvirring rundt bruken av begrepene *performativitet* og *teatralitet* er muligens ikke så rart, da de benyttes i ulike fagfelt og ulike kontekster, og ofte benyttes de også om hverandre. Performativitetsteori knyttet til språk- og kjønnsforskning er ikke tema for denne avhandlingen, men en kort og avgrenset gjennomgang er likevel aktuell når vi snakker om begrepene *fiksjon*, *virkelighet*, *teatralitet* og *performativitet*, spesielt med tanke på å belyse begrepenes kompleksitet.

Jeg har tidligere nevnt Evreinovs teatralitetsbegrep som har en utvidet funksjon utover det som tilhører scenekunsten. Hans teatralitetsbegrep omhandler menneskets instinkt til å forvandle seg selv i det daglige liv ut ifra kulturell tilhørighet og aktuell kontekst. Dette samsvarer i stor grad med hvordan Erving Goffman bruker teateret som metafor i sine teorier om hvordan vi «spiller roller» i samfunnet ved at vi agerer ut ifra gitte kontekster og relasjoner (Goffman, 1959, s. 1-16). Dette utvidede teatralitetsbegrepet likner også på hvordan Judith Butler bruker begrepet *performativitet* i *Gender Trouble* (1999). Judith Butler videreutvikler Austins teorier om *performative ord-handlinger* til teorier rundt hvordan individets identitet er av performativ natur (Paul Allain, 2006, s. 185). Teorien omhandler hvordan forventningene om et kjønns essens produserer nettopp denne essensen ved at vi «performer» vårt kjønn ut ifra forventningene knyttet til det. Dette skjer ikke ved en enkelt handling, men gjennom ritualer og gjentatte handlinger. Dette kan sammenliknes med innstuderingen av en rolle i teatral sammenheng.

In the first instance, then, the performativity of gender revolves around this metalepsis, the way in which the anticipation of a gendered essence produces what it posits as outside itself. Secondly, performativity is not a singular act, but a repetition and a rituale, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration (Butler, 1999, s. xv).

Ut ifra de presenterte perspektivene kan man konkludere med at performativitet er noe vi gjør som resultat av og i forbindelse med våre omgivelser, som igjen resulterer i noe. Det kan være fristende å si at performativitet er knyttet til virkeligheten, mens teatralitet er knyttet til fiksjon, men så enkelt er det heller ikke. Teatralitet impliserer ikke nødvendigvis fiksjon, men kan ses som en måte å forholde seg til et fenomen som skiller seg fra det dagligdagse.

Det å «spille roller» eller det å «være seg selv» vil være avhengig av kontekst, rammer, kulturelle konvensjoner og normer. Definisjonen av performativitet og teatralitet vil dermed være avhengig av ens eget og mottakeren/tilskuerens *blikk*. Kanskje er det mer presist å si at performativitet er noe man gjør, mens teatralitet er noe som oppstår hos mottakeren/tilskueren (dette vil jeg komme nærmere inn på i analysene).

Så hva kom først, teatralitet eller performativitet? Kan vi snakke om performativitet i forlengelse av teatralitet, eller motsatt? En mulig separat begrepsforståelse av de to kan være at mens performativitet er basert på menneskets innøvd handlingsmønstre og oppførsel ut ifra gitte kontekster, så tilegner teatraliteten disse handlingene og oppførselen nye semiotiske og fenomenologiske dimensjoner hos mottakeren/tilskueren.

In integrating performativity within itself, theatricality sees it as one of its fundamental modalities, giving theatricality its power and meaning. In fact, such an approach allows us to better understand any spectacle, which is an interplay of both performativity and theatricality (Féral, 2002, s. 5).

Hvis man skulle anse performativitet som noe som i større grad tilhører det dagligdage, og teatralitet som noe som i større grad tilhører kunsten, så vil det være naturlig å snakke om en *performativ spillestil*, det øyeblikket utøverens «virkelige jeg» inntar den teatrale hendelsen. Handlingene denne personen gjennomfører, uten noen annen rollekarakterisering utover å «være seg selv», er innøvd etter flere repetisjoner, og vil være affisert av forestillingens estetikk og publikums tilstedeværelse. Samtidig vil den teatrale rammen føre til at nettopp *teatralitet* tilegnes handlingene og uttrykket. På denne måten vil *teatralitet* og *performativitet* være to sider av samme sak. Jeg vil påstå at uansett i hvilken kontekst man ser det vil de to begrepene og deres varierende betydning være uløselig avhengig av hverandre.

Theatricality does not exist as a pure form, nor does performativity. If «pure theatricality» existed it would be a repetitive, dead form of art, where all signs would be identifiable, decodable, and meaningful – a kind of «museum play». (...) on the other hand a performance based on performativity alone would be carried away by

the action itself, without any possibility for the spectator to understand it as a meaningful process linked to signs, codes or references (Féral, 2002, s. 5).

Hverken performativitet eller teatralitet eksisterer i et vakuum, det oppstår og eksisterer i samspill med noe utenfor en selv. I sitatet over påstår Josette Féral at «ren teatralitet» uten performativitet vil føre til en død kunstform. Hun skriver i den sammenheng også at «Performativity is at the heart of what makes any performance unique each time it is performed; theatricality is what makes it recognizable and meaningful within a certain set of references and codes» (Féral, 2002, s. 5). Denne performativiteten strekker seg utover scenerommets rammer, og omhandler også tilskueren. For å underbygge dette vil jeg trekke inn Erika Fischer-Lichtes *autopoietic feedbackloop*. I *The transformative power of performance* (2008) foreslår nemlig Fisher-Lichte å erstatte verk-begrepet med *event* når det gjelder forestillingsopplevelser. Hennes argumentasjon for å utskifte verk-begrepet med *event* omhandler at et verk i klassisk forstand er noe lukket og ferdig, mens en forestilling alltid vil være en prosess og et samspill mellom publikum og utøver; «A performance exists in the moment of bodily co-presence of «actors» and «spectators»» (Fischer-Lichte, 2014, s. 19). Dette samspillet kaller hun for *the autopoietic feedbackloop*.

Whatever the actors do has an effect on the spectators, and whatever the spectators do has an effect on the actors as well as other spectators. Performances are created out of the encounter of actors and spectator; we can term this interplay the «autopoietic feedbackloop» (Fischer-Lichte, 2014, s. 19).

Forestillingene jeg vil ta for meg i denne avhandlingen innebærer ulike performative tilskuer- og utøverroller, og dette vil i stor grad påvirke opplevelsen. I *Remote X* blir tilskuerens performativitet utfordret, mens i *Mod alle odds* utfordres tilskuerens opplevelse av utøverens performativitet. Dette vil jeg komme tilbake til i analysene.

La oss returnere til spørsmålet; hva er teater? Før vi kommer inn på samtidsteateret, tar vi en kort tur tilbake til det historiske perspektivet fra forrige underkapittel. Hvis vi følger den modernistiske avantgarden (som heretter kanskje må omtales som den postmodernistiske avantgarden) inn i 60-70 tallet, så vil vi se at deres eksperimenteringer

med teaterets egenart er i ferd med å nå et klimaks. Denne tiden kalles gjerne «*the performative turn*», hvor billedkunstnere, musikere, forfattere og scenekunstnere setter fokus på både utøveren og tilskuerens fysiske handlinger innen den kunstneriske hendelsen. Det er ikke uten grunn at Erika Fischer-Lichte bruker Marina Abramovics *Lips of Thomas* (1975) som eksempel når hun tar for seg *The Autopoietic feedbackloop* og argumenterer for begrepet *Event* fremfor *verk*. Abramovic er en av flere kunstnere som anses som pionerer innen *performance art*. Performance art på 1960-70 tallet fungerte som et slags møtepunkt mellom kunstformene, da spesielt visuell kunst og teateret. Kunstneren kom vanligvis fra visuell kunstfeltet og performansen foregikk som regel i et galleri, men hendelsen var performativ og foregikk innen utstrakt tid. Mangelen på rollekarakterisering fra utøveren gjorde at det ikke fullt og helt kunne anses som teater, men heller ikke som billedkunst da det ikke var varig. Performancekunsten utfordret de performative konvensjonene knyttet til det å være tilskuer/betrakter; I *Lips of Thomas* ligger Abramovic naken på isblokker i tretti minutter før publikum velger å gripe inn og avslutte hendelsen. Spørsmål om ansvarsfordeling mellom utøver og tilskuer gir ringvirkninger i teateret. Mangelen på rollekarakterisering fra utøveren, nakenheten, og usikkerheten rundt tilskuerens rolle problematiserte også etablerte normer i teateret og samfunnet. Dette påvirker hva som anses som- og hvordan man definerer teater. Da spesielt med tanke på utøverens performativitet, og samspillet mellom «scene og sal».

Samtidsteateret og teatralitet

1900-tallets kunstneriske avantgardes grensesprengende eksperimentering med form og innhold har ledet frem til et teater som i dag kan undre seg over hvorvidt det er flere grenser å sprengte. I motsetning til modernistenes higen etter å definere teaterets egenart og behov for å proklamere sitt kunstsyn i standhaftige manifeste, møter vi i dag scenekunstnere som blander sjangre og uttrykksformer, og i stedet utfordrer nettopp hva som definerer teateret.

Forestillingene jeg tar for meg i denne masteravhandlingen er alt annet enn tradisjonelle dramatiske verk, men befinner seg alle i et postdramatisk teaterlandskap etter Hans-Thies Lehmanns begrepsformulering fra 1999 (Lehmann, 2006). Det postdramatiske teateret kan leses som et paraplybegrep som rommer teaterformer som ikke baserer seg på

det dramatiske verk eller lineære fortellerformer, i stedet redefineres de underliggende strukturene for teaterbegivenheten. På denne måten referer også begrepet til det dramatiske teateret nettopp ved å aktivt jobbe imot de etablerte konvensjonene. Relasjonen mellom scene og sal, samt publikumsinvolvering, utforskes. Aspekter knyttet til persepsjon blir utfordret og i større grad en vesentlig del av forestillingens dramaturgi. Formuleringen av et postdramatisk teater kan dermed også ses i lys av postmodernismens kritiske blikk på etablerte sannheter, som heller ser på sannhet og forståelse som resultat av individets kulturelle bakgrunn og erfaring. Samtidsteateret er opptatt av prosesser, både i det skapende, det utøvende og når det gjelder persepsjon. Dette innebærer andre måter å forstå teatralitet på enn for eksempel det tradisjonelle institusjonsteateret vi kjenner fra realismens tidsepoke. Teaterets virkemidlers hierarki har gjennomgått endringer siden begrepets oppstandelse til i dag, og spesielt i løpet av forrige århundre har det vært et skifte fra vekt på dramatisk tekst/verk til den fysiske forestillingens autonomi. Hierarkiet både mellom teaterets elementer og dets skapere har blitt utfordret, og publikums persepsjon har fått større plass.

Performance- og performativitetsteori har bidratt til å utvide teatervitenskapsfeltet, fra to disipliner (drama- og teaterstudier) til tre disipliner (drama-, teater- og performancestudier) som jobber i symbiose med hverandre, samtidig som de deles i flere undergrener (Fischer-Lichte, 2014). Scenekunstnere blander ulike stilarter, medier, sjangre, og uttrykksformer, og dette har også ført til at begrepet *teater* kan oppleves snevert. I Skandinavia er begrepet *scenekunst* i ferd med å overta for (eller muligens bli synonymt med) teater, slik som begrepet *performance* i engelsktalende språk. Dette til tross for at all *scenekunst* overhode ikke trenger å foregå i tilknytning til en scene i tradisjonell forstand. Den store forskjellen fra det engelske performance-begrepet er, ut ifra Richard Schechners definisjon, at dette innebærer også ikke-kunstneriske/estetiske hendelser og ritualer som f. eks en fotballkamp, en begravelse, politiske debatter osv. (Schechner, 2006, s. 31). Resultatet er et utvidet fagfelt med røtter i teatervitenskapen, hvor det å definere nøyaktig hva teater, scenekunst, eller performance er blir problematisk. Man må muligens nøye seg med drøftingen fremfor besvarelsen. Det som er interessant for denne avhandlingen er å se på hva disse skiftene innebærer for teatralitets-begrepet, og hvordan dette begrepet forholder seg til forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Josette Féral's definisjon av teatralitet er muligens et godt svar på dette, som omhandler hvordan teatralitet oppstår

som resultat av tilskuerens blikk/prosess. Dette er et av flere perspektiver som vil bli utforsket nærmere i forestillingsanalysene av Rimini Protokolls *Remote X* og Fix&Foxys *Mod alle odds*.

Vitenskapsteoretiske og metodiske perspektiver

Forestillingsanalyse som metode

I boken *Kvalitative metoder – en grundbog* (2015) forklarer Brinkmann og Tanggaard at kvalitativ forskning ofte ses som en erkjennelsestradisjon som står i motsetning til objektiverende, positivistiske og kvantifiserende tilganger til forskning. Dette synet innebærer at enhver representasjon er formet av forskerens subjektivitet og av representasjonsmediet (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 15). Min forskning identifiserer seg som kvalitativ, hvor empirien består av mine forestillingsopplevelser, og jeg benytter meg av forestillingsanalyse som metodisk inngang.

Jeg har fra første stund hatt en åpen tilnærming til forestillingsanalyse som metode. Jeg valgte tidlig å ikke låse meg til noen form for analysemodell i mitt møte med forestillingene eller det påfølgende analysearbeidet. Forestillingene jeg har tatt for meg er meget forskjellige, og har krevd ulike tilnærminger. Disse tilnærmingene har oppstått i samspill mellom forskningstema, forestillingsopplevelsen, tidligere erfaringer, samtaler med andre tilskuere og stadig tilegning av ny teoretisk kunnskap underveis. På denne måten har min forestillingsanalyse vært i konstant dialog med den umiddelbare opplevelsen, bearbeidelsen via samtale og refleksjon i etterkant, og teorien jeg anvender i de ulike analysene. Dette betyr ikke at jeg ikke har hatt noen form for teoretisk eller filosofisk forankring når det gjelder mitt syn på en tilskueropplevelse, analytisk tilnærming, fremgangsmåte og forståelse. Det er denne forankringen jeg vil ta for meg i dette kapittelet.

Tre tankesett

Jeg vil starte med å ta for meg ulike syn på relasjonen mellom publikum og forestilling, for så å forsøke å plassere meg i forhold til disse. Hvordan jeg forholder meg til dette vil være avgjørende for den analytiske tilnærmingen, da hovedempirien består av nettopp *min* forestillingsopplevelse. For å presentere disse ulike synene vil jeg ta utgangspunkt i hvordan Siemke Böhnisch skisserer opp tre forenklede tankesett som omhandler denne relasjonen, ved sortering av noen fellestrekk ved ulike teorier og analysestrategier tilknyttet hver tankemodell (Böhnisch, 2010, s. 80-92).

(1) Publikum som mottaker av et avsluttet verk

Denne tankemodellen skiller seg drastisk fra det jeg tidligere har omtalt som Fisher-Lichtes syn på en forestilling som en event/hendelse. Fremfor å se på forestillingen som en hendelse som oppstår innen et gitt tidsrom mellom scene og sal, så ses forestillingen her som et avsluttet verk som publikum mottar. Det er en enveiskommunikasjon, hvor publikum kan bli påvirket av verket, men påvirker ikke selv forestillingen (Böhnisch, 2010, s. 80). Böhnisch skriver at forestillingsanalyser som opererer innen denne tankemodellen, ikke trenger å ta hensyn til publikum, og vil behandle forestillingsforløpet som om det var identisk fra forestilling til forestilling. Det foreslås å skille mellom begrepene *forestilling* og *iscenesettelse* hvor denne tankemodellen anvendes. En iscenesettelsesanalyse vil i så måte innebære en semiotisk-orientert analyse som tar for seg den konstante tegnstrukturen som presenteres på scenen, uavhengig av variasjoner fra forestilling til forestilling. En iscenesettelsesanalyse vil dermed basere seg på et forestillingsbegrep som anser den som et avsluttet verk, og som kan analyseres uavhengig av publikums tilstedeværelse. Bönisch kaller dette for et verkestetisk tankesett.

(2) Publikum som (med)skaper av forestillingens mening

I denne tankemodellen er publikum fremdeles ingen bidragsyter når det kommer til forestillingens forløp eller uttrykk. Derimot anses forestillingen her som et fastsatt forløp som presenterer ulike tolkningstilbud til publikum som de bearbeider i sin meningsproduksjon. Dette vil si at forestillingens mening oppstår hos den individuelle tilskuer ut ifra hva som presenteres på scenen. Böhnisch sin skissering av *publikum som (med)skaper* kan ses i forbindelse med Jaques Rancières *den emansiperte tilskuer* (2008) hvor han fremstiller et kritisk perspektiv på synet på tilskueren som passiv:

Emansipasjonen begynner når vi setter spørsmålsteget ved motsetningen mellom å se og å handle. (...) Den begynner når vi forstår at å se også er en handling som bekrefter eller forandrer denne fordelingen av posisjoner. Tilskueren agerer også (...). Han observerer, velger ut, sammenlikner og fortolker. Han forbinder det han ser med en mengde andre ting han har sett på andre scener, på andre typer steder. En tilskuer

setter sammen sitt eget dikt med elementer av diktet foran ham. En annen tilskuer deltar i fremføringen ved å omskape den på sin egen måte (...) Disse to er både tilbakeholdne tilskuere og aktive fortolkere av forestillingen som tilbys dem (Rancière, 2012, s. 25-26).

På denne måten anses tilskueren som en aktiv part i forestillingsopplevelsen, fremfor en passiv mottaker av kunstnerens innhold og budskap. I denne tankemodellen er tilskueren en avgjørende bidragsyter når det gjelder forestillingens meningsproduksjon, men hun er fremdeles tilbakeholden, og blir ikke ansett som en synlig og hørbar bidragsyter. En forestillingsanalyse som anvender denne tankemodellen vil ta for seg den konstante tegnstrukturen, men se etter mulige tolkningspotensialer (Böhnisch, 2010, s. 85). Böhnisch kaller dette for et resepsjonestetisk tankesett.

(3) Publikum som hørbar og synlig bidragsyter

Denne tankemodellen ligger nært opptil Fischer-Lichtes anvendelse av begrepet event/hendelse. Böhnisch skriver at analyser som benytter seg av denne tankemodellen anvender en performativ tilnærming.

I et performativt perspektiv blir teaterets hendelseskarakter fremhevet. Når teaterforestillinger blir definert som komplekse dynamiske prosesser mellom alle involverte parter, blir det mulig å beskrive publikum som en aktiv bidragsyter, særlig gjennom sin kroppslige tilstedeværelse (Böhnisch, 2010, s. 86).

Ved å se på en forestilling som en variabel hendelse mellom alle involverte, både i salen og på scenen, vil det individuelle og det kollektive publikums tilstedeværelse også inngå i analysen. Böhnisch skriver at denne modellen ikke bare gjør det mulig å beskrive og analysere betydningen av publikums tilstedeværelse for forestillinger – den setter denne tilstedeværelsen i fokus (Böhnisch, 2010, s. 87).

Opplevelsesbasert forestillingsanalyse: Et kombinert tankesett

Böhnisch oppsummerer de tre tankesettene ved hjelp av en skjematisk oversikt:

	(1) Verkestetisk tankesett	(2) Resepsjons- estetisk tankesett	(3) Performativt tankesett
Hvor «er» forestillingen?	På scenen	I tilskuerens bevissthet	Mellom aktørene og publikum
Publikum	Passiv mottaker, påvirket av forestillingen (individuelt)	Aktiv mottaker, (med)skaper av forestillingers mening (individuelt)	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)

(Böhnisch, 2010, s. 87)

Disse tankesettene er relevante for meg først og fremst for å plassere meg selv i forhold til dem. Alle tre har aspekter som relaterer til min egen tilnærming, men de har også andre aspekter som ikke inngår her. Det første tankesettet anser forestillingen som et lukket og avsluttet verk, hvor publikum anses som en passiv tilskuer som blir påvirket av et invariant scenisk forløp. Dette tankesettet befinner seg lengst unna min anvendelse av forestillingsbegrepet, og fremstår for meg som et noe utdatert kunstsyn. I forrige kapittel tok jeg for meg hvordan samtidsteateret ofte er opptatt av prosesser, både i det skapende, det utøvende og når det gjelder persepsjon. Dermed vil et lukket verkbegrep minimere og forenkle tilskuerrollen til det Rancièrè kritisk omtaler som «passive kikkere» (Rancièrè, 2012, s. 12).

Böhnisch skriver selv at disse tankesettene er forenklete, og slik jeg forstår det, er hennes intensjon ved å presentere disse å tydeliggjøre hvordan det performative tankesettet, som hun benytter seg av, innebærer en tilnærming til analyse som skiller seg fra de to andre. I og med at Böhnisch sin forskning omhandler nettopp samspillet mellom scene og sal, er dette noe som tjener hennes formidling. For min del vil det derimot ikke tjene denne avhandlingen å posisjonere seg innen et av disse tankesettene på en måte som utelukker et annet.

Min empiri består av *mine* forestillingsopplevelser, hvor jeg støtter meg til et resepsjonsestetisk og performativt tankesett. *Opplevelse* er et sentralt ord i min tilnærming til analyse. I følge Det norske leksikon er en opplevelse «innholdet av en persons subjektive erfaring, enten det henger sammen med ytre sansepåvirkning, emosjonell tilstand, tankeprosesser, motivasjon og annet» (Opplevelse, 2016). En *opplevelsesbasert* forestillingsanalyse vil dermed ta for seg nettopp den subjektive erfaringen av forestillingen. Denne erfaringen vil bestå av samspillet mellom det som presenteres scenisk og mine sanseintrykk, emosjoner og tankeprosesser tilknyttet dette. Scenekunst er en kollektiv kunstform, så den subjektive opplevelsen vil også romme erfaringen i samspill med publikumsgruppen jeg er en del av, samt samspillet mellom scene og sal. Dermed er det viktig å presisere at jeg utelukkende kan uttale meg om min opplevelse og tolkning, formulert som opplevelsespotensialer, fremfor en «objektiv sannhet²». Mitt persepsjonsapparat er også farget av forskningstema jeg bringer med meg i møte med forestillingen.

We cannot access what we have not perceived. An analysis, therefore, can only be about what has meaning for us as researchers and spectators. Ultimately, every analysis is subjective, based on the subjectivity of our perception. This subjectivity is a fundamental condition of every analysis (Fischer-Lichte, 2014, s. 50).

De to forestillingsopplevelsene jeg analyserer i denne avhandlingen utarter seg på meget ulikt vis ettersom forestillingenes formspråk er meget forskjellig. Selv om jeg i hovedsak støtter meg til de to siste tankesettene, vil disse anvendes i ulik grad i analysetilnærmingen. I *Mod alle odds* ble det naturlig å, i større grad, benytte seg av det resepsjonsestetiske da publikums posisjon er adskilt fra utøverne og forløpet på scenen. Dette utelukker likevel ikke det performative tankesettets *autopoietic feedbackloop* ved at min opplevelse også påvirkes av den kollektive publikumsgruppen jeg er en del av, og samspillet mellom oss og utøverne på scenen. I *Remote X* er et performativt tankesett ikke til å unngå da publikums performativitet er en forutsetning for forestillingens forløp. Dette utelukker heller ikke det

² Bruker anførselstegn da objektivitet ofte blir lest i et positivistisk perspektiv. Det er et avansert og omdiskutert begrep, og jeg velger i denne sammenheng å benytte meg av det på denne måten uten å drøfte begrepet videre. Dette vil forekomme flere ganger i denne avhandlingen.

resepsjonestetiske tankesettets formulering av meningsproduksjon hos den individuelle tilskuer.

Ut i fra hvordan Böhnisch formulerer de tre tankesettene, vil en analytisk tilnærming som benytter seg av de to siste tankesettene fokusere på den enkeltstående forestillingen, og hvis man opplever produksjonen flere ganger vil det være naturlig å medbringe et sammenliknende blikk. Dette utelukker dermed en «iscenesettelsesanalyse», slik det er formulert under det verkestetiske tankesettet. Jeg har nevnt at min tilnærming posisjonerer seg lengst unna det verkestetiske tankesettet, likevel anvender jeg *aspekter* fra det som foreslås som en «iscenesettelsesanalyse». Det finnes nemlig aspekter ved *Remote X* og *Mod alle odds* som kan analyseres som verkestetiske. Begge forestillingene har et forhåndsbestemt forløp, og noen elementer som ikke kan forandres eller påvirkes av publikums reaksjoner eller handlinger. For eksempel har audiowalken, *Remote X*, en forhåndsinnspillet stemme, som ikke er utsatt for det performative, som leder oss gjennom byen. Det vil si at stemmen er lik, men den utløser ikke nødvendigvis de samme reaksjonene/handlingene hos publikum fra forestilling til forestilling. *Remote X* er som nevnt en site-spesific produksjon, dermed vil den naturligvis også utarte seg på ulikt vis når jeg opplever den i Berlin og i København. Både *Remote Berlin* og *Remote Copenhagen*, til tross for deres ulikheter, er imidlertid basert på et felles konsept med flere fellestrekk som kan analyseres som verkestetiske. Dette konseptet aktualiseres på ulikt vis fra by til by, dermed kunne det vært meget interessant å la denne avhandlingen, fra et rent performativt tankesett, omhandle nettopp de ulike aktualiseringene i et sammenliknende perspektiv. Jeg har imidlertid valgt å ikke gi dette mye fokus i min analyse, men la førstegangsopplevelsen i Berlin (som sitter sterkest igjen i meg) være hovedempirien, mens *Remote Copenhagen* fungerer som en supplerende faktor i analysen, uten at dette nødvendigvis fremheves for leseren. I *Mod alle odds* følger utøverne på scenen et fast forløp, (som til og med står skrevet på en stor skjerm bak publikum) som er noenlunde identisk fra forestilling til forestilling. Dette kan, til en viss grad, analyseres som verkestetisk, men til tross for dette vil *The autopoietic feedbackloop* være i spill og skape nyanserte forestillingsopplevelser fra kveld til kveld. Min avhandlings agenda har ikke som hovedmål å utforske hvordan meningsproduksjonen utarter seg hos tilskueren, eller hvordan samspillet mellom scene og sal påvirker forestillingens forløp, men dette er aspekter som blir *en del* av opplevelsen som analyseres. På grunn av dette har jeg valgt å analysere symbiosen av

forestillingsopplevelsene mine av samme produksjon, men medbringe et sammenliknende blikk der hvor dette er aktuelt for å belyse tematikken knyttet til opplevelsen av fiksjon og virkelighet. Dermed har mine analyser aspekter fra det som Böhnisch formulerer som det verkestetiske tankesettet, til tross for at jeg i hovedsak støtter meg til de to sistnevnte.

Jeg har også fått tilgang til videodokumentasjon, men fordi jeg (i hovedsak) anvender et resepsjonsetetisk- og ikke minst performativt tankesett, har dette kun blitt brukt ved de anledningene jeg har hatt behov for å sitere replikker eller fremkalle detaljerte beskrivelser av en spesifikk hendelse. Å se en video er en helt annen opplevelse enn en forestilling. Ved et verkestetisk syn på forestillingsbegrepet kunne dette vært en mer sentral del av min metode.

Opplevelsesbasert forestillingsanalyse: De tre dimensjoner

I min opplevelsesbaserte tilnærming til forestillingsanalyse har Erika Fischer-Lichtes bok; *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (Fischer-Lichte, 2014) fungert som en grunnleggende støttespiller. Her tar hun blant annet for seg det tidligere omtalte begrepet *event/hendelse* tilknyttet hennes teori om *The autopoietic feedbackloop*, samt noe hun omtaler som tre dimensjoner som er i spill hos individet under en forestillingsopplevelse. Fisher-Lichte påpeker at forestillingsanalyse er en meningsproduserende prosess, dermed er det viktig å ta i betraktning alle dimensjonene som inngår i denne prosessen. Hun skriver at hvordan mening oppstår hos tilskueren for det første er tett knyttet til «how we experience a phenomena physiologically, affectively, and energetically» (Fischer-Lichte, 2014, s. 54-55). For det andre, sier hun at persepsjon pendler mellom «phenomenal bodies and objects (the physical bodies and objects that are present in front of the spectator) and the semiotic bodies and objects (the dramatic figures and objects that they represent)» (Fischer-Lichte, 2014, s. 54-55). Dette samsvarer i stor grad med det jeg har valgt å kalle en *opplevelsesbasert* analysetilnærming, ved at en opplevelse er en subjektiv erfaring basert på «hele mennesket»; en symbiose av sanseintrykk, fysiske reaksjoner, emosjoner og kognitive prosesser. Dette vil si at en forestillingsanalyse må ta i betraktning det Fisher-Lichte omtaler som *de tre dimensjoner*; både den somatiske, den fenomenologiske og den semiotiske dimensjonen (Fischer-Lichte, 2014, s. 55). En av

dimensjonene kan naturligvis oppleves som mer fremtredende avhengig av situasjonen, men de vil alle være tilstede, og i en gjensidig vekselvirkning under en forestilling, om så i ulik grad.

Den somatiske dimensjonen

I *Store medisinske leksikon* defineres begrepet *somatisk* som; «Legemlig, noe som har med kroppen å gjøre. Motsatt: psykisk» (Somatisk, 2018). Denne dimensjonen vil dermed omhandle tilskuerens fysiske reaksjoner som del av forestillingsopplevelsen. Et eksempel på dette kan være da jeg, høsten 2018, opplevde Ann Liv Youngs forestilling, *Antigone*, på Black box teateret i Oslo. Underveis i forestillingen tok hun frem en ketchupflaske og fylte hele munnen med ketchup. Slik ble hun stående en lang stund, helt til det etterhvert begynte å renne ketchup nedover munnvikene hennes. Den intense lukten av ketchup spredde seg og nådde meg midt i salen. Denne intense lukten, og det fysiske minnet av store mengder ketchup i munnen, gjorde meg fysisk uvel; jeg kjente liknende symptomer som oppstår like før man skal kaste opp; det knyttet seg i mage og hals, produksjon av spytt, frysninger og små brekninger. Et annet eksempel kan være da jeg, høsten 2017, opplevde *The night of the Moles* av Phillippe Quesne på HAU-teateret i Berlin. Forestillingen startet med at det ble spilt lystig countrymusikk fra høyttalerne. Denne musikken ble med ujevne mellomrom overdøvet av en dyp og basstung lyd (denne kom fra et foreløpig mørklagt live-band). Denne lyden skapte vibrasjoner i salen, som forplantet seg i min kropp og skapte en fysisk uro. Den fysiske reaksjonen kan sammenliknes med varmen som sprer seg i kroppen hvis man blir skremt, samtidig som man får frysninger og spenner musklene.

Disse eksemplene henger også sammen med den fenomenologiske og semiotiske dimensjonen, hvilket jeg vil komme tilbake til i de neste to underkapitlene. Den somatiske dimensjonen var usedvanlig fremtredende i opplevelsen av *Remote X*, hvilket jeg vil komme inn på i analysen.

Den fenomenologiske dimensjonen

Den fenomenologiske dimensjonen er tett knyttet til den somatiske. Fenomenologi er et perspektiv som beskjeftiger seg med hvordan fenomener fremstår for oss og hvordan vi erfarer dem, det omhandler «the ways we experience things, thus the meanings things have in our experience» (Smith, 2018). *Erfaring* er, i følge Store norske leksikon, en «fellesbetegnelse på den informasjon individet erverver seg gjennom sansing og handling» (Erfaring, 2011). Fenomenologi kan dermed ses som et subjektivt og individorientert perspektiv som preger kvalitative, empiriske metoder. Denne subjektiviteten henger sammen med at den menneskelige bevissthet alltid er intensjonell og rettet mot noe annet enn seg selv. Dermed fremhever den det bevisste møtet mellom subjektet og objektet, som potensielt kan føre til nye erfaringer. En forutsetning for nye erfaringer er vår livsverden. Begrepet livsverden kommer fra Husserl og kan forklares som «vores konkrete virkelighet, som vi kan erfare, og som vi i det daglige tager for givet og er fortrolige med, når vi træffer beslutninger, kommunikerer og handler» (Jacobsen, Tanggaard & Brinkmann, 2015, s. 219). Det er med utgangspunkt i vår livsverden at vi kan beskrive ulike fenomener og at det oppstår fordommer og stereotypiske idéer som vi tar for gitt i hverdagen. Et vesentlig moment innen fenomenologien er nettopp å unngå forutinntatte idéer basert på vår livsverden, slik at man kan møte fenomenet så fordomsfritt og intuitivt som mulig. Man må derfor gjøre det Husserl kaller for en *reduksjon*, ved å sette sine fordommer til side i møte med fenomenet.

En fenomenologisk tilnærming til en forestillingsopplevelse vil bestå av en bevissthet rundt individets livsverden, for så å gjøre en reduksjon av denne for å møte forestillingen så fordomsfritt og intuitivt som mulig. Dette vil i praksis si at for eksempel når jeg opplever *Mod alle odds*, så forsøker jeg å legge fra meg forskerrollen og mine forutinntatte forventninger, og møte forestillingen slik den fremtrer for min bevissthet som tilskuer. En fenomenologisk tilnærming til analyse vil dermed fokusere på førstepersonsbeskrivelser av forestillingsopplevelsen, for å få frem den subjektive erfaringen, som potensielt kan lede til ny erkjennelse.

Veldig kort og forenklet, kan man si at den fenomenologiske dimensjonen omhandler den umiddelbare og fordomsfrie opplevelsen, hvor man konsentrerer seg om hvordan fenomener fremstår for oss under forestillingen, og fremhever de kvalitetene som gjorde

inntrykk på oss. Eksempelet fra Youngs *Antigone* viser også til den fenomenologiske dimensjonen, ved at måten hendelsen fremstår for meg og min kropp, gjør at jeg opplever et fysisk ubehag som i øyeblikket kan relateres både til den fenomenologiske kroppen til Ann Liv Young, og den semiotiske kroppen hun representerer. Det samme gjelder *The night of the moules*, ved at min somatiske opplevelse fører til at stedet fremstår (fenomenologisk) som mystisk og mørkt, som igjen fører til at jeg (semiotisk) leser det som en slags grotte eller skog.

Den semiotiske dimensjonen

Semiotics, or semiology, is the study of signs – those objects by which humans communicate meaning: words, images, behaviour, arrangements of many kinds, in which meaning or idea is relayed by a corresponding manifestation we can perceive (Fortier, 2016, s. 14).

Semiotikk er altså, kort og forenklet, læren om tegn; om hvordan «noe» kan leses som «noe annet» ut ifra en gitt kontekst. Semiotikken forholder seg i størst grad til det kognitive, og hvordan mennesket fortolker fenomener. En semiotisk tilnærming til forestillingsanalyse kan ses i forbindelse med det verkestetiske, og kanskje særlig det resepsjonsetetiske tankesettet. Dette vil si at alt innen et scenisk forløp (inkludert forløpet selv/hendelsesstrukturen) kan alt bli forstått som tegnsymboler. Fischer-Lichte skriver at disse teatrale tegnsymbolene kan presenteres, kombineres og kontekstualiseres på forskjellige måter, slik at det i prinsippet er «endless possibilities for creating meaning in the theatre» (Fischer-Lichte, 2014, s. 57). Det kan oppstå en samtidighet ved at objektene som presenteres både fremstår som selvreferensielle og som en representasjon av noe annet.

Eksempelet fra Ann Liv Youngs *Antigone* kan også anvendes her. Samtidig som Young står med munnen full av ketchup tar hun frem en lekepistol som hun plasserer inn i munnen. Dette fører til at ketchupen «renner over» og siler nedover haken hennes. Dette gjør at jeg leser ketchupen som blod. Pistolen er ikke ekte, den lager ikke lyd, men fordi den plasseres inn i munnen hennes, og at den røde ketchupen renner ut som følge av dette, tolker jeg det som et selvmord. Hun faller ikke om, og forestillingen fortsetter, hvilket igjen fører til at jeg

leser det som et billedlig/metaforisk selvmord, fremfor at den fiktive karakteren faktisk dør innen det fiktive universet. Dette eksempelet belyser hvordan alle tre dimensjonene kan være i spill på en og samme gang. Den somatiske dimensjonen virker forsterkende på hvordan jeg erfarer hendelsen, ved at den semiotiske tolkningen av et selvmord også blir tilført et fysisk ubehag som forsterker opplevelsen av tematikken. Den somatiske og fenomenologiske dimensjonen i eksempelet fra *The night of the moles*, fører også til en semiotisk dimensjon, ved at den urovekkende atmosfæren gjør at jeg tidlig tolker det fiktive stedet som en slags grotte eller skog. Jeg vet også at forestillingen skal handle om muldvarper, men countrymusikken i starten gjør at jeg leser inn et menneskelig perspektiv.

Opplevelsesbasert forestillingsanalyse: Hermeneutikk og fenomenologi

Til nå har jeg tatt for meg mitt syn på relasjonen mellom forestilling og publikum, og hvilken innvirkning dette har på analysetilnærmingen. Jeg har også tatt for meg hvordan en opplevelsesbasert forestillingsanalyse nettopp må ta i betraktning *hele* opplevelsen, hvor jeg har knyttet det til tre dimensjoner innen persepsjon.

Jeg benytter meg av forestillingsanalyse som metode for å utforske hvilke opplevelses- og erkjennelsespotensialer som kan oppstå når en forestilling forholder seg til fiksjon og virkelighet på en særskilt måte. Begrepet *erkjennelse* omhandler «virksomhet hvor vi vinner kunnskap; også brukt om selve kunnskapen eller innsikten» (Erkjennelse, 2019). En forutsetning for å vinne kunnskap/innsikt er, slik jeg ser det, *forståelse* og at fenomenet gir *mening* for oss. Slik som Fisher-Lichte skriver, er forestillingsanalyse en måte å skape mening ut av opplevelsen. Når jeg bruker begrepet *mening* her er det i utvidet forstand, slik at det ikke bare omhandler tanken og fornuften (Mening, 2017), men også tar høyde for den estetiske erfaringen som meningsfull i seg selv. Dette leder meg inn på en konstruktiv digresjon, nemlig debatten rundt meningsbegrepet tilknyttet kunsten: I Susan Sontags essay *Against interpretation* fra 1964 kritiserer hun intellektualisering av kunst, og påstår at vi er opphengt i kunstens innhold, fremfor form. Hun argumenterer for å la kunsten ha verdi som det den er; en sanselig opplevelse, fremfor å påtvinge kunsten betydning og mening, som ikke er der i utgangspunktet (Sontag, 2001, s. 14). Sontag skriver med stor (og underholdende) slagkraft, men hennes argumentasjon fremstår som noe endimensjonal, da

man kan stille seg spørsmålet om det er mulig å oppleve noe som utelukkende sanselig. Fra et rent fenomenologisk perspektiv innebærer dette at man forholder seg reduksjonistisk og åpen i møte med forestillingen. Det innebærer også at man underveis og i etterkant ikke forsøker å intellektualisere hendelsene. På denne måten vil den somatiske og fenomenologiske dimensjonen få fritt spillerom, mens den semiotiske dimensjonen blir kraftig undergravet.

Jeg ønsker å ivareta alle dimensjonene i min tilnærming til forestillingene, og støtter meg dermed også til et hermeneutisk perspektiv, hvor fortolkning og mening står sentralt. Dette samtidig som jeg ivaretar fenomenologiske aspekter. Helt konkret innebærer dette at jeg i møte med forestillingen forsøker å sette mine fordommer basert på min livsverden i parentes, slik at jeg forholder meg åpen og lar fenomenene fremstå for meg fra seg selv. Samtidig er jeg av den tro at man som menneske uansett vil medbringe sin forståelseshorisont, som formulert av Gadamer³, i møte med kunsten, og at det er et karakteristisk trekk hos mennesket å være meningsskapende/meningsøkende, i det minste i en vestlig sammenheng. Jeg innser at det kan virke som jeg motsier meg selv ved å kombinere disse to perspektivene, men jeg er av den oppfatning at de i dette tilfellet utfyller hverandre for å kunne romme min vitenskapsteoretiske forankring når jeg benytter meg av opplevelsesbasert forestillingsanalyse som metode.

Interpretation represents an important mode of experiencing theatrical phenomena, and combining phenomenology and hermeneutics will help us to understand how the sensorial, emotional and intellectual dimensions of a performance are structured and integrated (Schneider & Skjoldager-Nielsen, 2012, s. 5).

Når jeg opplever forestillingene, er det mitt sanseapparat som er første mottaker av hendelsene, men underveis og i ettertid søker også mitt intellekt å *forstå* og lese mening ut ifra disse sanselige opplevelsene. Dette fratår ikke den sanselige opplevelsen verdien i seg selv, men kanskje den i et vekselvirkningsforhold med intellektet kan lede til ny erkjennelse.

³ Han uttrykker at individet medbringer sin forståelseshorisont, som er basert på ens erfaringer og opplevelse av kontekst, altså både indre og ytre verden, i møte med et fenomen. Dette vil si at enhver forståelse av noen andres produkt er basert på ens egen forståelseshorisont, og ens opplevelse av mening vil nødvendigvis ikke samsvare med senderens intensjon (Pahuus, 2011).

Sontag skriver; «In place of a hermeneutics we need an erotics of art» (Sontag, 2001, s. 14). I Søren Kjørups motsvar til Sontags essay, undrer han seg over hvorfor hun ikke heller bruker ordet *estetikk*, da det omhandler både det sanselige og intellektuelle, hvor opplevelse og forståelse går hånd i hånd;

Den æstetiske tilgang til et fænomen blev netop oprindeligt tænkt som den fornemmende «sansning» der er oppmærksom over for detaljer og nuancer, og som altså vil lade os «se mere, høre mere, føle mere», men også *forstå* mere (Kjørup, 2008, s. 173).

Kjørups nyanserte og diplomatiske svar på Sontags kritikk gir gjenklang i min forståelse av teatralitet og estetiske opplevelser. Mens Sontag argumenterer fra (slik jeg leser det) et fenomenologisk perspektiv, argumenterer Kjørup for, noe jeg anser for å være, et hermeneutisk perspektiv, som også ivaretar fenomenologiske aspekter.

Mitt analysearbeid kan ses i lys av Gadammers utvidede hermeneutiske sirkel. Den hermeneutiske sirkel omhandler (kort og forenklet) hvordan man som fortolker beveger seg frem og tilbake mellom en forståelse av en teksts enkeltdeler og forståelse av tekstens helhet (Pahuus, 2011, s. 145). Gadamer utvider denne sirkelen til å også omhandle hvordan man møter teksten (som har sin forståelseshorisont) med sin forståelseshorisont, og at fortolkningen skjer i en sirkulær vekselvirkning mellom denne og møtet med tekstens deler og helhet. På denne måten leder fortolkningen til det Gadamer omtaler som en gradvis «sammensmeltning av horisonter», som ikke nødvendigvis betyr at man blir mer og mer enig med verket, men som gjør at fortolkningen blir mer og mer fullstendig (Pahuus, 2011, s. 153). I praksis betyr dette at jeg støtter meg til den hermeneutiske filosofien om at jeg som tilskuer og fortolker møter forestillingene fra min forståelseshorisont og med mine fordommer/for-forståelser. Dermed ser jeg på opplevelsen av mening som noe individuelt, forankret i en forståelseshorisont, som formulert av Gadamer, og det Husserl (fenomenologien) omtaler som livsverden.

Videre innebærer den hermeneutiske tilnærmingen til analyse at jeg, med utgangspunkt i helhetsopplevelsen, tar for meg spesifikke deler av forestillingen for å analysere særskilte opplevelser knyttet til forholdet mellom fiksjon og virkelighet, for så å se dette i perspektiv av den helhetlige forståelsen igjen. Et annet aspekt er at denne

forståelsen, sirkulært, kontekstualiseres opp imot den verden jeg lever i, i en bestemt tid og sted. Dette sirkulære vekselvirkningsforholdet er også tilstede under forestillingene. Et eksempel på dette er da jeg mot slutten av *Remote X* ser helheten på en ny måte, og delene får ny betydning i dette perspektivet (dette kommer jeg videre inn på i analysen). Opplevelsespotensialene jeg utforsker vil dermed basere seg på hvordan de tre dimensjonene er i spill underveis i forestillingen, mens erkjennelsespotensialene vil omhandle hvordan disse opplevelsene underveis og i ettertid sammenfører seg med min livsverden og forståelseshorisont.

At forstå en tekst er at anvende den på sit eget liv, at tilegne sig den, at gjøre den hidtil ukendte og fremmede teksts forståelse af livet og verden til sin egen forståelse, at føje den ind i sin egen forståelseshorisont (Pahuus, 2011, s. 152).

Ut ifra et fenomenologisk perspektiv har jeg valgt å la førstegangsopplevelsen være min hovedempiri, da jeg vil være mindre forutinntatt enn når jeg allerede har sett forestillingen. Ut ifra dette perspektivet har jeg også valgt å ikke ta notater under førstegangsopplevelsen, slik at jeg forholder meg åpen og tilstedeværende i samspill med forestillingen. Ved å notere underveis risikerer jeg at samspillet mellom meg, pennen og notatboka ville virket forstyrrende på tilskueropplevelsen. Av den grunn har jeg valgt å notere i etterkant av forestillingene. Jeg har også tatt noen notater under andre - og tredjegangsopplevelsen, men forsøkt å være diskret, da jeg ut ifra et performativt tankesett, ikke ønsker at dette skal ha innvirkning på forestillingen.

Som overgang til neste underkapittel vil jeg nevne at å gjennomføre en forestillingsanalyse også er en skriftlig prosess. Notatene mine er blant annet en del av denne prosessen, og denne avhandlingen er en del av, og et resultat av prosessen. Ut ifra et fenomenologisk perspektiv vil en beskrivelse i størst grad være deskriptiv, men i det jeg setter ord på opplevelsen er en fortolkning allerede i gang.

Som det understreges så kraftig i den hermeneutiske tradition, er det fejlaktig at forestille sig forholdet mellem beskrivelse og tolkning reduksjonistisk. Beskrivelsen forudsætter tolkningen, lige så meget som tolkningen forudsætter beskrivelsen. Det

er (et aspekt af) det fænomen man omtaler som «den hermeneutiske cirkel (Kjørup, 2008, s. 170).

Språkliggjøring og autoetnografi

Every good analysis works to overcome the limits of language, even if that is never entirely possible (Fischer-Lichte, 2014, s. 54).

Jeg setter meg ned ved skrivebordet, motivert for å ta fatt på analysen av Remote X. Jeg tar frem Macbooken og åpner et nytt word-dokument. Øverst i dokumentet skriver jeg overskriften «Forestillingsanalyse av Remote X». Jeg blir sittende å se på dokumentet foran meg. Jeg føler meg handlingslammet. Hvor skal jeg starte? Hvordan kan jeg formidle denne opplevelsen med ord til leseren på en måte som får frem de komplekse prosessene den bestod av? Jeg kjenner det knytter seg i magen i det frykten for at jeg kanskje ikke husker alt jeg tenkte jeg ville huske melder seg. Notatene jeg tok etter forestillingen ligger ved siden av meg. Jeg tar en titt på dem. Minnene mine blusser opp, og jeg kjenner en fryd over å tenke tilbake på da jeg stod på gravlunden i Berlin med hodetelefonene over ørene, og spenningen før audiowalken skulle begynne. Inspirasjonen velter over meg og jeg begynner å skrive om opplevelsen som om den foregikk her og nå. Mens jeg skriver dukker minnene opp, og det ene minnet leder til det andre. Frykten for at jeg kanskje har glemt det jeg tenkte jeg ville huske forsvinner, i det jeg nok en gang innser hvor dyp innvirkning denne forestillingen har hatt på meg, og hvor godt erfaringen sitter i hukommelsen.

Når jeg bruker forestillingsanalyse som metode vil det være viktig å beskrive forestillingen på en slik måte at leseren kan få innsikt i opplevelsen. Beskrivelsen vil bestå av et selektivt utvalg av forestillingens hendelser ut ifra mitt forskningsspørsmål. Denne beskrivelsen vil være basert på min subjektive opplevelse, hvilket kan være utfordrende å artikulere, da denne ofte vil være av sanselig natur, eller bestå av flere dimensjoner på en gang. Altså kan det være utfordrende å språkliggjøre opplevelser som ikke i utgangspunktet er knyttet til språket. Ordene jeg velger og utvalget jeg gjør ved å fremheve enkelte forestillingsdeler som

mer viktige enn andre i analysen er et viktig aspekt å være klar over i denne kvalitative metoden.

Opfordringen «Beskriv dette!» er meningsløs i seg selv. Opfordringen får først mening hvis der utdalt eller underforstået er markert et *formål* med beskrivelsen. Formålet vil da være styrende for hvilke træk der skal fremhæves i det der beskrives, og for hvornår beskrivelsen er tilstrækkelig omfattende. Endelig giver formålet også kriterier for vurderingen af beskrivelsens kvalitet (Kjørup, 2008, s. 105).

Språkliggjøringen er også et av de få etiske dilemmaene jeg møter som forsker i analysearbeidet; nemlig hvorvidt min fremstilling er sannferdig. Som Kjørup også påpeker er sannhetsbegrepet et problematisk ord i denne forstand, da flere ulike måter å beskrive noe på kan være like «sanne» avhengig av formålet med beskrivelsen og personen som gjennomfører den (Kjørup, 2008, s. 165). I den anledning er det viktig å påpeke igjen at det er *min* opplevelse som er empirien, dermed er sannferdighetsbegrepet også problematisk i «objektiv» forstand. Artikuleringen av forestillingsopplevelsene må dermed fremstå som sannferdige for meg og min forskning, og utover det må jeg stole på at min fremstilling vil formidle noe som kan være givende for flere, og ikke minst forståelig for en leser. Et annet etisk aspekt er at fordi det er en kollektiv kunstform involverer beskrivelsene flere mennesker enn meg selv. Dette anser jeg som mindre problematisk når det gjelder forestillingens utøvere, som selv har valgt å gjøre seg offentlig tilgjengelig, men når det gjelder beskrivelser av individer i publikum må en beskrivelse ta hensyn til det private. Dette er et aspekt som vil belyses videre i analysen av *Mod alle odds*, da jeg møtte på nettopp denne etiske utfordringen.

I kvalitativ forskning er forskeren selv det primære forskningsredskap. Man bruker sin erfaring og sensitivitet til at gjøre iakttagelser, stille spørsmål og lytte etter svar. Man har ansvar for at kende til sine egne værdimessige holdninger og fordomme, og man bør prøve at gjøre sig klart, hvordan disse påvirker ens handlinger som forsker (Brinkmann, 2015, s. 478).

Min agenda er heller ikke å bedømme hvorvidt noe er godt eller dårlig teater (selv om dette nok vil skinne gjennom etter hvilke ord jeg anvender), men gjennom analysen å forsøke å sette ord på hva slags virkning forestillingens del-elementer og samlede uttrykk har på forestillingsopplevelsen og erfaringen som følger. Samtidig vil det, i «Gadamersk ånd», være umulig å forholde seg nøytral, altså fjerne all personlig smak og forholde seg helt «objektiv» til det man opplever. Dermed blir beskrivelse og fortolkning en forutsetning for hverandre ut ifra den hermeneutiske sirkelen.

Forankret i et hermeneutisk og fenomenologisk perspektiv, og for å ivareta de ulike dimensjonene av en forestillingsopplevelse har jeg valgt å benytte meg av autoetnografi som metode og som litterært grep, slik som demonstrert i starten av dette underkapittelet.

Autoetnografi er en kvalitativ forskningsstrategi. Forskeren tager afsæt i sit personlige liv ved at være opmærksom på egne fysiske reaksjoner, tanker og følelser. (...) Forskeren bruger det til at forstå en specifik erfaring, som hun dernæst skriver ned som en fortælling (Baarts, 2015, s. 170).

Ved å bruke dette som metode har mine minner fra opplevelsene blitt tilgjengelige via skriveprosessen. Ved å bruke det som litterært grep håper jeg å kunne bringe leseren inn i forestillingsopplevelsen, og gi et levende bilde av forløpet som også kan tale til leserens sanser og fantasi. Ved å gjøre dette blir beskrivelse og tolkning også sammenfiltrede aktiviteter.

Beskrivelse og fortolkning behøver ikke være aktiviteter som leder væk fra værkerne og står i veien for opplevelsen av den. Tvertimod 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. (Kjørup, 2008, s. 174)

Forestillingsanalyse av *Remote X*

Teatralitet som resultat av tilskuerens blikk

Jeg er på studietur med klassen min fra master i kunstfag, og det er nå i overkant av et døgn siden jeg landet i Berlin for første gang. Siden da har jeg spasert gatelangs og kikket på byens fasader, besøkt diverse shoppingfasiliteter, vært på teater, spist på restaurant. Nå drikker jeg kaffe på en fortauskafe mens jeg inhalerer det daglige liv på gaten foran meg. Jeg nyter tilværelsen som turist, og prøver å ta meg tid til å jevnlig stoppe opp, se meg rundt og ta inn omgivelsene. Jeg er absorbert i mitt første møte med byen, Berlin.

Er det teatralitet i dette? Evreinov ville nok svart et rungende «Ja!» (og Goffman ville mest sannsynlig stemt med), ettersom han i boken *Teater i livet* (1930) siterer fra Shakespeares *As you like it*: «all verden er en scene», samt refererer til Molières *Den adelsgale borger* for å argumentere for at vi spiller roller hele tiden når vi befinner oss i samfunnet;

I likhet med med Molières berømte helt som i hele sitt liv hadde snakket uten å vite at han snakket prosa, så lever vi våre liv, fra begynnelse til slutt, uten å vite at vi opptre; vi spiller en rolle, eller snarere mange roller (Evreinov, 2015, s. 475).

Slik er hans teatralitetsbegrep svært vidt og rommer også kulturelle og sosiale konstruksjoner. Fra dette perspektivet spiller jeg i denne situasjonen rollen som turist. Samtidig er jeg i Berlin i regi av mitt studieprogram. Dermed spiller jeg også rollen som student i samspill med mine lærere og medstudenter. En av mine medstudenter er i tillegg min kollega og venninne. Dermed spiller jeg rollen som turist, student, kollega, venninne og kvinne. Jeg iakttar menneskene rundt meg som spiller sine roller, og som følger regien lagt av de menneskelig konstruerte normer og regler som tilhører det urbane liv. Ved å følge Evreinovs perspektiv i spørsmålet om hvorvidt dette er teatralitet innser jeg at vi er på vei inn i noe som likner postmoderne performativitetsteori og inn i andre fagfelt som ikke eksplisitt er fokus for denne avhandlingen. Evreinovs teorier kan også leses som en forløper til eksempelvis Richard Schechners *performance studies* ut ifra hans syn på at alt kan leses

som teater. Evreinov går så langt som å si at hele livet består av teatralitet på grunn av menneskets instinkt til å forvandle seg selv og omgivelsene rundt seg. Slik jeg leser Evreinov er hans blikk på tilværelsen sterkt preget av hans bakgrunn innen teateret, og det fremstår gjennom tekstene hans at han har en konstant intensjon om å se teatralitet i enhver situasjon. Denne særegne intensjonen er ikke eksplisitt nevnt i hans tekster (han ser på det som et instinkt, fremfor en intensjon), men bringer meg videre til teaterviter Josette Féral og hennes artikkel *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language* (Féral & Bermingham, 2002). Her stiller hun spørsmål om hvorvidt teatralitet er en kvalitet som tilhører teaterforestillingen alene, eller om det også finnes i det dagligdagse. Hun konkluderer med at teatralitet ikke består av en rekke definerbare kvaliteter og tilhører hverken teaterforestillingen alene eller hendelser som forekommer i det dagligdagse; Ikke uten en tilskuer som er bevisst at det ligger en *intensjon* om teatralitet bak det man opplever. Teatralitet eksisterer, i følge henne, på grunnlag av tre elementer: et sted/rom, en tilskuer og en intensjon (Féral & Bermingham, 2002). Dette gir gjenklang i teaterbegrepets opprinnelse som stammer fra det greske ordet *theatron*, som er avledet av ordet *theâsthai* («å se på»). Ordet *Theatron* henviste i den greske antikken til et sted hvor man kunne se et bredt utvalg av ulike typer fremførelser. Helt frem til 1500-tallet var begrepet en generell referanse til et sted hvor hendelser man burde se tok sted (Fischer-Lichte, 2014, s. 7). På denne måten ligger det allerede et premiss om *en tilskuer* i ordets betydning, og historisk refererer ordet også til *et sted*. Den tredje forutsetningen for at teatralitet kan oppstå er, ifølge Féral, en bakenforliggende *intensjon* om teatralitet. Denne intensjonen kan både komme fra en selv eller en bevissthet om at noen andre har tilrettelagt situasjonen med en intensjon om at den skal bli observert. I følge henne er teatralitet et resultat av tilskuerens perseptuelle prosess. Denne prosessen innebærer en re-semiotisering av fenomenene man møter og har en transcendent natur. Altså en tilstand hvor man opplever og/eller fortolker hendelser på en særlig måte som skiller seg fra det dagligdagse. Sett fra Féral's perspektiv vil situasjonsbeskrivelsen ovenfor dermed ikke defineres som en teatral hendelse. Som turist i Berlin har jeg ingen intensjon om teatralitet idet jeg vandrer gatelangs, eller når jeg nyter min kaffe på fortauskafeen mens jeg inhalerer det urbane liv rundt meg. Jeg er absorbert i situasjonen, og har ingen intensjon om å skape distanse mellom meg og «de andre». For det er nettopp denne distansen Féral skisserer opp som et kriterium for at teatralitet skal oppstå: «more than a property with analysable characteristics, theatricality seems to be a

process that has to do with a «gaze» that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge» (Féral & Bermingham, 2002, s. 97). Situasjonen på fortauskafeen er dermed avhengig av mitt *blikk* som *tilskuer* for å kunne kalles teatral. Menneskene som passerer har ingen intensjon om å bli iakttatt, skape fiksjon eller å underholde meg som tilskuer på kafeen. Men det øyeblikket jeg skulle velge å skape en observerende distanse mellom meg og «de andre», igangsetter jeg en *prosess* hvor mitt blikk og persepsjonsapparat ilegger situasjonen teatralitet ved å lese den som noe annet enn dagligdags.

Thus, theatricality as alterity emerges through a cleft in quotidian space. The cleft can be the result of an actor's seizing control over the quotidian and turning it in to theatrical space; it can also be the result of a spectator's gaze constituting space as theatrical (Féral & Bermingham, 2002, s. 97)⁴.

Dette kan også leses i Brechtsk forstand som en form for verfremdungseffekt, ved å skape denne kløften/distansen underliggjøres det dagligdags og en fortolkningsprosess igangsettes (dette vil jeg komme tilbake til i neste analyse). Slik oppstår teatralitet som resultat av tilskuerens prosess, igangsatt av et intensjonelt blikk på hendelsen. Denne intensjonen kan være initiert av tilskueren selv *eller* den kan være initiert av en ekstern part (regissør, skuespiller, kunstner o.l.). Så situasjonen på fortauskafeen kunne også oppleves som en teatral hendelse hvis jeg fikk rede på at det yrende livet på gaten foran meg var iscenesatt eller tilrettelagt for min observasjon.

Theatricality seems to stem from the spectator's awareness of a theatrical intention addressed to him. This awareness altered the way in which he looked at what was taking place; it forced him to see theatre where before he saw only a chance occurrence. The spectator thereby transforms into fiction what he thought was a quotidian event (Féral & Bermingham, 2002, s. 96).

⁴ Sitatet er også gjengitt i innledningen.

Det siste døgnet har jeg spasert gjennom Berlins gater som turist observant på omgivelsene rundt meg, på samme måte består *Remote X* av en to-timers spasertur gjennom sentrum av Berlin. Den største forskjellen er at her er jeg fra første øyeblikk bevisst på at dette er en teaterforestilling eller *begivenhet*⁵ som er skapt av scenekunstnere med intensjon om teatralitet. Derfor er mitt *blikk* og persepsjonsapparat allerede innstilt på at dette er noe som ikke tilhører det dagligdagse. Likevel, innenfor denne teatrale begivenheten, fremtrer teatralitet på flere plan, flere *fiksjonslag* eller *virkelighetslag*. Som tilskuer veksler jeg mellom å være absorbert i hendelsene og opplevelsen av distansert observasjon, tidvis forekommer også disse motsetningsfylte tilstandene på samme tid.

Begivenhetens performative tilskuer

Remote X er ingen tradisjonell teaterforestilling etter Eric Bentleys mye anvendte teaterdefinisjon om at «A spiller B mens C ser på» (*Sauter, 2000, s. 19*)⁶. Denne definisjonen kan virke gammeldags og ekskluderer store deler av samtidens teateruttrykk. Det er allerede tidlig i denne avhandlingen etablert at forestillingene jeg tar for meg kan kategoriseres som postdramatisk teater. Det er også etablert at dette er en bred kategorisering som ikke sier så mye om forestillingens estetikk eller formspråk. Når *Remote X* ikke benytter seg av Bentleys teaterdefinisjon, hva innebærer teaterbegrepet her da? Som publikum ser jeg ikke på et ferdig kunstverk eller er vitne til et fiktivt univers på scenen, men jeg deltar i et hendelsesforløp satt til Berlins gater, hvor det virkelige liv utspiller seg. Jeg utfører forestillingens handlinger i samspill med en gruppe andre mennesker.

I *Remote X* er definisjonen av en *skuespiller/utøver* problematisk ved at utøverens kropp (A) ikke er tilstede og hele dens eksistens og fiktive karakter (B) stilles spørsmål ved. Underveis i forestillingsopplevelsen ville jeg, ved å omtale A, ha henvist til stemmen som utøver. Dette fordi denne stemmens kropp fiksjonaliseres i min imaginasjon, og fremstår dermed som et levende vesen. Det er nettopp denne fiksjonen, som betegner B, som stilles spørsmål ved. Gjennom analysen fremstår disse betegnelsene derimot som noe feilaktige; for i et utvidet utøverbegrep kan man si at A betegner Rimini Protokoll, og B betegner

⁵ Begrepet *begivenhet* benyttes her synonymt med Fischer-Lichtes «event/hendelses-begrep».

⁶ Bruker sekundærkilde da primærkilden ikke har vært tilgjengelig for meg. Primærkilden er: *The life of the drama* (1964) av Eric Bentley.

den dataprogrammerte fiktive stemmen; Rachel. På denne måten blir *A* og *B* to sider av samme sak. Denne betegnelsen for *A* og *B* vil fungere som et gjennomgående fundament, men det vil oppstå flere versjoner av *A* og *B* og *C* underveis, hvor individet vil utfylle flere funksjoner på samme tid.

Remote X er en interaktiv begivenhet hvor publikum (*C*) er den fysiske handlende parten etter «*A*» sin regi. På denne måten blir tilskueren performativ ved at begivenhetens utøver (*A*) blir splittet i to; den digitale stemmen (skapt av Rimini Protokoll) som legger de dramaturgiske og strukturelle premissene, og den individuelle publikummerens kropp som gjennomfører en rekke handlinger. Uten disse to komponentene ville ikke forestillingen kunne utspilles. Også publikumsrollen (*C*) er i dette tilfellet todelt. På den ene siden har vi deltakerne med hodetelefoner, som har oppsøkt begivenheten, og som deler rollen som utøver med stemmen. På den annen side har vi «de andre» menneskene som befinner seg i byrommet hvor begivenheten finner sted. Disse blir ufrivillig publikum til hendelsene som utføres av gruppen med hodetelefoner. Samtidig blir sistnevnte publikumsgruppe også iscenesatt gjennom *blikket* til gruppen med hodetelefoner. På denne måten opererer forestillingen med stor grad av metafiksjonalitet. Det oppstår flere selvrefleksive fiksjonslag, og tilskuerens virkelighetskonstruksjon utfordres og problematiseres. Dermed bidrar det metafiksjonelle formspråket til å belyse forestillingens tematikk, som omhandler nettopp vår opplevelse av det levende/organiske og den kunstige teknologien. Vår virkelighetskonstruksjon i det daglige liv, gjennom bruk av sosiale media, og praktiske teknologiske virkemidler pekes på og underliggjøres gjennom tilskuerens teatrale prosess.

Metafiksjon er en selvrefleksiv, fortolkende, kommenterende og spørsmålsstillende form som blant annet problematiserer hierarkier og enhetlige meningsdannelser. (...) Det handler om kritikken av representasjoner, vår virkelighetsoppfattelse som konstruksjon, som en fortelling, som en fiksjon. Den er et spill med virkeligheten som grunnvilkår (Leinslie, 2007, s. 51).

Metafiksjonalitet

Underveis i begivenheten blir vi instruert til å samle oss tett sammen på en stor åpen plass på togstasjonen og se i samme retning, som om vi poserer for en fotograf. Fremfor oss vil det nemlig utspille seg en teaterforestilling og vi er publikum. Lyden av et orkestres strengeinstrumenter som stemmes før teppet går opp fyller rommet. Stemmen påpeker hvor naturalistisk scenografien er; utformet som en bred passasje med kiosker og billettautomater på hver side. Det strømmer skuespillere ut fra vingene på scenen. Noen haster inn fra høyre med en koffert, en annen slentrer over «scenen» med en kaffekopp. Stemmen sier at alt er nøye koreografert. Hun forteller at selv om noen av skuespillerne på scenen virker som de ikke skjønner hva som skjer eller hvorfor vi står slik, er dette innøvd og en del av forestillingen. Noen av skuespillerne spiller med den fjerde veggen oppe og later som vi ikke er der; de vil opptre så autentisk som mulig. Andre vil se på oss og erkjenne vår eksistens; de prøver å lese våre uttrykk for å finne ut om de spiller rollen sin bra.

«Hvem regisserer skuespillerne? Hvem er hovedpersonen? Hva er deres mål? Hvilken atmosfære blir skildret?» spør stemmen. Slik står vi i lang tid og ser på dagliglivet som utspiller seg fremfor oss. «Noen av skuespillerne er statister, andre vil søke deres oppmerksomhet» sier stemmen idet tre tenåringsjenter stopper opp noen meter fremfor oss og kikker på oss. De fniser og hvisker seg imellom før de setter seg ned på gulvet vendt mot oss.

I denne situasjonen blir vi til skue for «de andre» samtidig som vi observerer dem. Det oppstår en *autopoietic feedback loop* mellom oss med hodetelefonene og de andre menneskene på togstasjonen. Ved at gruppen stiller seg opp midt i rommet og kikker på folkelivet påvirkes hendelsene som utspiller seg foran oss. Hendelsene som utspiller seg foran oss påvirker også hvordan vi opplever og teatraliserer situasjonen. På samme måte som vi har skapt det Josette Féral omtaler som en *kløft* mellom oss og «de andre», gjør tenåringsjentene det samme med oss. Tenåringsjentene fungerer som et speilbilde som reflekterer fiksjonen vi nettopp har skapt tilbake på oss i det som oppleves som virkelighetens «her og nå». Det er også utrolig hvor nøyaktig denne fiktive og forhåndsinnspilte stemmen forutser hendelsene som oppstår. Er mitt liv basert på rutiner i så stor grad at også mine handlinger kan spås i forkant? Denne hendelsen skaper et

metaperspektiv på den måten at jeg reflekterer rundt min egen rolle i forestillingen som tar plass i verden. Både den jeg er en del av akkurat nå, produsert av Rimini Protokoll, men også den jeg lever i hver dag. Spørsmålene rundt «hvem regisserer skuespillerne, hvem er hovedpersonen, hva er deres mål» vendes om og angår plutselig meg og mitt liv. I denne situasjonen befinner jeg meg i en tilstand av å iscenesette og å være iscenesatt, mellom fiksjon og virkelighet. Det er flere teatraliseringsprosesser i gang i meg som tilskuer og utøver ved at det oppstår flere metafiksjonelle lag. Fiksjonaliseringen av folkelivet på togstasjonen har skapt refleksjoner hos meg rundt individets rolle i samfunnet. Det har oppstått et dobbeltsidig bilde. På en side fremstår individet som en slags statist i verden, eller en liten og ubetydelig brikke, som maur i en maurtue. På en annen side oppstår tanker rundt hvert individs lange liv og individuelle historie. Jeg undrer meg over hvor de skal og hvor de kommer fra, relasjonene i deres liv og hvordan de tilbringer dagene sine. Stemmen i hodetelefonene og *stedet* vi befinner oss på fungerer dermed som en mediator til eksistensiell tematikk. En togstasjon er et sted hvor mennesker er på gjennomfart, atmosfæren preges av et høyt tempo og forvirret søken etter hvilken retning man skal gå for å finne sitt tog eller sin utgang. Noen må også ta en ufrivillig pause og vente til det kommer et nytt tog. Teatraliseringsprosessen her innebærer at det daglige liv fiksjonaliseres og skaper igjen et metaforisk bilde på menneskelivets kompleksitet. Idet tenåringsjentene inntar en publikumsposisjon vendes denne fiksjonen tilbake på oss, og skaper en distanse til fiksjonaliseringen, men en nærhet til innholdet, ved at følelsen av at dette også gjelder meg forsterkes. Det at begivenheten lar fiksjon og virkelighet virke sammen ved å tilrettelegge for fiksjonalisering av dagligdagse hendelser i dagligdagse omgivelser skaper en direkte opplevelse av at det angår tilskueren. Disse dagligdagse hendelsene og omgivelsene virker kjente for oss fordi de fleste vil ha erfaringer knyttet til f.eks en togstasjon. Ved å igangsette en teatral prosess i tilskueren slik at fiksjon oppstår, underliggjøres disse dagligdagse hendelsene slik at vi kan innta en distansert refleksjon over våre rutiner og våre liv med nye perspektiver. Det er en direkte forbindelse med virkeligheten, samtidig som det fiksjonelle nivået hever tematikken og skaper selvrefleksivitet.

Rom/sted som mediator av eksistensiell tematikk

Rom/sted er en av faktorene Josette Féral oppgir som en forutsetning for at teatralitet skal oppstå, og som jeg allerede har vært inne på fungerer togstasjonen i skisseringen over som mediator til eksistensiell tematikk. Ragnhild Tronstad referer til Féral når hun skriver:

The real space is the actual physical one, while the fictional space is a virtual or imagined space created either by the actor, or by the spectator alone. For theatricality to happen, the spectator must see the «real» space through a fictional framing, which makes this space occur differently (Tronstad, 2002, s. 217).

Remote X er som nevnt en stedsspesifikk begivenhet. Overordnet er den plassert i en storby, men innen dette byrommet er den inntatt flere mindre rom, som alle er tilknyttet performative konvensjoner. Stedene som besøkes er alle dagligdagse rom som har sine normer for hvordan man skal oppføre seg og hvilke handlinger som vanligvis gjøres tilknyttet det aktuelle stedet. Noen av disse handlingene er også av rituell natur, som i seg selv bærer med seg en semiotikk. Begivenheten forholder seg til disse stedene og deres performative konvensjoner på en måte som både anerkjenner stedets konvensjonelle natur, samtidig som den utfordrer disse konvensjonene. Dette fører til at det som Féral omtaler som en *kløft* mellom «oss og de andre», eller mellom det dagligdagse og det teatrale oppstår. Våre handlinger knyttet til stedet underliggjøres og nye meninger kan oppstå. La meg gjennom autoetnografiske skisseringer presentere et par av disse stedene og opplevelsene knyttet til dem:

Gravlunden

Forestillingen er i ferd med å starte og jeg sitter på en benk omringet av fargerike blader på en gravlund i Berlin. Stemmen ber meg observere naturen rundt meg, det grønne gresset og de høye trærne som står i perfekt symmetri. Dette fremstår som naturen, men i virkeligheten er det mennesket som har plantet og utformet disse omgivelsene.

«Du har vokst opp i kunstige omgivelser, men likevel er du naturen.»

Etter instruksjon fra stemmen reiser vi oss og begynner å spasere over det grønne gresset, ned en bakke og langs en sti ved en liten andedam. Langs denne stien er det store gamle gravsteiner, og innimellom dukker det opp en benk langs vannkanten. Hvem har sittet her før meg? Noen av de som ligger gravlagt her? Hvor lenge huskes de døde? «Memories get blurry, like the surface of the lake». Jeg svelger unna en klump i halsen, og registrerer at jeg er emosjonelt berørt av situasjonen. Kontrasten mellom de vakre omgivelsene, døden som omringer meg og min høyst levende kropp som vandrer langs stien. Jeg vil i ettertid være usikker på om disse tankene kom fra meg selv eller om det var noe stemmen sa.

Vi ankommer en stor åpen plen hvor gravsteinene står systematisk plassert med jevne mellomrom. En ulv uler i det fjerne mens stemmen ber meg velge ut en grav jeg synes ser interessant ut, og fortsetter:

«Hvem er begravet her? Hvilke ord summerer opp dette livet? Hvorfor sluttet denne kroppen å fungere? Hva er forskjellen mellom en død kropp og et ufødt barn? Se for deg denne personen (...) en fysisk kropp. Forestill deg at du var død. Hva vil være igjen av deg? Jeg heter Rachel. Lukk øynene, og prøv å se meg for deg. (...) døde mennesker etterlater en kropp, jeg har aldri hatt en. (...) Stol på meg.»

Allerede her etableres tematikken rundt menneskers eksistens i verden kontra, og i symbiose med, det kunstige liv vi omgir oss med i form av moderne teknologi. At begivenheten starter på en gravlund er et velfungerende dramaturgisk grep som gjør at man øyeblikkelig inngår i en kontemplativ tilstand. En gravlund vil for de fleste av oss anses som en plass tilegnet de døde og deres sørgende pårørende. Det er et sted hvor man konvensjonelt forholder seg rolig og i stillhet av respekt for de døde og deres pårørende. Som oftest oppsøker man en gravlund nettopp i forbindelse med å besøke en bekjents grav. Hvis man er der av andre grunner vil man av normativ kulturforståelse gi uttrykk for respekt ved å ikke tiltrekke seg oppmerksomhet, om så ved et lite nikk med hodet og et vennlig, beskjedent smil. Å starte på en gravlund setter et alvorlig preg på situasjonen, og det gjenspeiles i vår fysiske fremtoning:

Når jeg titter rundt meg på gravlundene står de fleste av oss med bøyd hode og hendene foldet fremfor seg eller bak på ryggen. Kropp og mimikk er preget av omstendighetene. Jeg blir var på de vakre omgivelsene og lyttende til stemmen i hodetelefonen. Jeg lar meg berøre

emosjonelt i det jeg stifter et imaginært bekjentskap med personen som ligger gravlagt foran meg. Noen fugler kvitrer og et fly suser forbi høyt over meg. Jeg må løfte på hodetelefonene for å sjekke om lyden var fiktiv eller virkelig.

Lydbildet i hodetelefonene bidrar også til å skape stemning. Lyden av ulver og kråker spiller på de mystiske og okkulte dimensjonene knyttet til en kirkegård slik vi kjenner det fra mytiske eventyr eller grøsserfilmer. Disse auditive virkemidlene blandes med kontrasterende lyder av kvitrende småfugler og raslende blader. Flyet som suser forbi høyt over oss tilhører ikke virkeligheten utenfor hodetelefonene, men kan fungere som en slags påminnelse om livet utenfor gravlunden.

Sykehuset

I løpet av den to timer lange spaserturen skal vi også klatre i trapper og løpe om kapp. Vi skal kjenne hjertet slå, svetten piple frem og pulsen i halsen. Vi er mennesker av kjøtt og blod. Rachel, som er vår gjeter, er det ikke. Vi skal innom et sykehus. Et sykehus er et sted man drar til for å bli frisk. Det er et sted hvor man legger sin skjebne i noen andres hender. Et sted som på daglig basis forholder seg til liv og død. Vi blir stilt spørsmål som:

«Hvem i flokken ser sliten ut? Hvilken rygg tror du vil svikte først? Hvem får kreft?

Hvem trenger meg for å erstatte en kroppsdel i fremtiden?

En dag vil du og jeg leve sammen som ett.»

Jeg opplever at vår avhengighet av, og stadige utvikling av maskinen som hjelpemiddel i livet blir satt på spissen. Følelsen av at vi en gang snart ikke vil kunne skille mellom ekte og kunstig liv melder seg. At vi vil la teknologien ta over som noe kunstig og uempatisk virker skremmende. Samtidig er det kanskje nettopp denne teknologien som vil føre til at jeg og de jeg er glad i kan leve lenge og mine tanker kan bli bevart. Dette speiles også i begivenhetens form; usikkerheten rundt det fiktive og det dagligdagse, samt at jeg lar meg lede av en virtuell stemme.

I en kirke i Berlin

Førti ukjente mennesker med ulike bakgrunner og liv, har kommet sammen om en begivenhet, og i løpet av kort tid har vi etablert et samspill og en trygghet i lag. Dette samholdet har oppstått ved hjelp av en virtuell kvinnestemme, produsert med teknologi. Underveis kommer det også små drypp som fremmer splittelse i gruppa. Av og til får vi ulike instruksjoner på øret, og blir oppfordret til å f.eks tenke på hvem som er den svakeste i gruppa; «*Hvem likner minst på deg selv? Hvem ønsker du aldri å se igjen?*» Felleskapet er skjørt, og opplevelsen av dette når en topp i det vi befinner oss i en kirke i byen;

Orgelmusikk strømmer gjennom hodetelefonene, og akustikken i rommet endres.

Rachels stemme får også ny klang som følge av dette. Hun ber meg sette meg alene på en benk i stillhet, og respektere menneskene i kirken som er der for å be. Jeg kan også be eller meditere om jeg ønsker det.

En kirke er et sted for religiøs aktivitet og gudstilbedelse, et samlingssted for mennesker med tro på en kraft mektigere enn seg selv. Det at vi befinner oss i en kirke gjør at jeg begynner å sammenlikne Rachel med en allmektig kraft. En Jesuskikkelse som vi har samlet oss rundt og som har gjetet oss til hvor vi er nå. Men hun har ikke skapt oss, vi har skapt henne.

“If you left your thoughts on my harddrive I could talk for you after your death. Your ideas could live on, but this time without doubts, without pain, without the others. I want you to live on forever. (...) You and me. We are a strange team. You plan your way, but I am directing your steps.”

Ved å plassere hendelsene i en kirke blir Rachel, som i overført betydning står for moderne teknologi, sammenliknet med et emne for religiøs tilbedelse. Det oppstår paralleller mellom teknologien og kristendommens fremstilling av en allmektig og allvitende Gud som regisserer verden og menneskene i den. Jeg knytter direkte assosiasjoner til lagring av personlig informasjon på nettet, sosiale medier, bruk av GPS, med mer.

“You trust me, and I am trying to predict whatever you do. Can you predict what I do? Perhaps there is a whole other side to me. Let me surprise you, I’m going to transform now. I’m going to turn in to Peter. That is me too, even when Peter sometimes claims otherwise.”

Etter replikken sitert over endrer Rachel stemme og blir til Peter. Her gjør begivenheten en dramaturgisk finte. Den varme, vennlige stemmen vi har stolt på gjennom snart to timer, endrer seg til en dyp mannsrøst. Kirkeaspektet gjør at jeg får assosiasjoner til Gud og djevelen, himmel og helvete. Brått reiser en tredjedel av gruppen seg og går mot utgangen. Peter forklarer at dette er tyskerne, og de tror de er bedre enn oss. De vil ikke være sammen med oss lenger. «*Like greit, godt å bli kvitt dem*» sier han.

I løpet av den siste delen av turen, kommer Peter til å sette oss opp mot hverandre. Vi vil rekke finger til tyskerne når vi passerer dem på gaten, og vi vil kappløpe innad i gruppen for å måle styrke. At dette skjer i Berlin, med 2.verdenskrig og Berlinmuren som en sentral del av byens historie, er også et aspekt som farger min tolkning av hendelsene. Rachel, som nå er Peter, er vår fører og vi gjør som han sier.

La meg også gjennom dette eksempelet kort returnere til forestillingens metafiksjonalitet via *A*, *B*, og *C*. I dette eksempelet oppstår det nemlig enda et nytt forhold mellom forestillingens rollefunksjoner. I det stemmen splitter gruppen i to oppstår det en ny *kløft* mellom oss og «de andre», som tidligere har vært en del av oss. I denne situasjonen blir de, som tidligere har hatt funksjonen av å være *C/A*, også tildelt en *B*-funksjon. «De andre» blir i dette tilfellet tildelt rollen som «tyskerne», samtidig som jeg blir bevisst min egen utøverfunksjon (*A*), uten å vite hva jeg fremstilles som (*B*) av stemmen. Min performativitet som tidligere (så vidt jeg vet) kun har vært selvreferensiell, tilegnes nå (muligens) referensielle eller fiktive aspekter gjennom stemmens føring av «de andres» *blikk*. På denne måten opererer forestillingen med en konstant veksling av deltakerfunksjoner, som skaper metafiksjonalitet.

Teknologi, kropp, og interaktivitet

Remote X omhandler som nevnt menneskets utvikling og bruk av teknologiske hjelpemidler. Forestillingen benytter seg av teknologi for å utforske tematikken, men fremfor å imitere vår bruk av denne, refereres det til via våre fysiske handlinger i samspill med Rachel. I en hverdag hvor mye av vår tidsbruk består av å titte på en skjerm, og våre opplevelser fra TV eller dataskjermen er frakoblet vår fysiske kropp, er det et interessant dramaturgisk grep å bruke tilskuerens kropp og bevegelser for å fremme denne tematikken.

Et kjennetegn vi ofte kan finne i postmodernistiske teateruttrykk er en omfavning av filmen som virkemiddel. I løpet av de siste ti årene har det blitt gjort store teknologiske fremskritt, hvor utviklingen av mobile teknologiske hjelpemidler har ført til at man ikke lenger trenger en teatersal med store prosjektorer for å benytte seg av dette. Det kan virke som at vi er på vei inn i en ny tendens hvor scenekunstnere benytter seg av teknologien på en særskilt måte, som gjerne innebærer en handlende og interaktiv tilskuer, hvilket har potensiale til å gi en dypere virkning. Teaterviter, Jennifer Parker-Starbuck, påpeker i sin artikkel *The Spectorial Body in Multimedia Performance* et skifte i multimedia-scenekunstens tendenser; fra en frontal og distansert tilskueropplevelse, til en interaktiv opplevelse hvor tilskuerens kropp i større grad er delaktig i forestillingen. I forbindelse med London International Festival of Theatre (LIFT) skriver hun:

At the LIFT festival spectators too were involved, not simply as bystanders there to analyze or view from a distance, but rather complicit in, and frequently becoming part of the work. Spectators were entangled and engaged with the performance and technology, as well as being asked to contemplate this question of distance. (...) What I am noticing here is a shift towards an engagement that foregrounds the materiality of earlier performance experimentations with technology and reconnects us physically as participants while also questioning contemporary impulses to be increasingly virtually present (Parker-Starbuck, 2011, s. 61).

Under *Remote X* opplevde jeg, som Parker-Starbuck skriver, nettopp det å være «sammenfiltret» med teknologien, samtidig som jeg stadig undret meg over dette aspektet og knyttet det til mitt daglige liv med et kritisk perspektiv. I *Remote X* blir teknologien fremstilt som en slags forlengelse av vår kropp, eller er det omvendt; at vår kropp har blitt en forlengelse av teknologien? Vår kropp er så direkte knyttet til virkelighetens «her og nå», mens Rachel kun er en teknologisk fremstilt stemme som skaper et imaginært bilde i vår fantasi av en tilhørende kropp. Denne kontrasten gjør at begivenheten konstant befinner seg mellom fiksjon og virkelighet, men i varierende grad ut ifra vår opplevelse av å være absorbert i hendelsene og distansert refleksjon over omstendighetene. I forlengelse kan *Remote X* si noe om vår virkelighetsoppfattelse i en verden hvor nettbasert performativitet kan skape usikkerhet rundt hva som er reelt og ikke. Individet har i våre dager mulighet til å

iscenesette seg selv gjennom sosiale medier, blogger og liknende. Som bruker av disse nettjenestene må man konstant forholde seg til og vurdere kredibiliteten til det som fremstilles. Samtidig lever vi i en tidsalder hvor teknologien har lagt verden i våre hender ved utviklingen av smarttelefonen. Dette gjør at Rachel også fungerer som en referanse til hvordan våre handlinger og beslutninger påvirkes av dette, ved bruk av f.eks. GPS og internett på telefonen. Med stor finesse gjøres skillet mellom teknologien (Rachel) og våre handlinger diffuse.

«Hvorfor skal publikum nøye seg med å være passive kunstbetraktere når de på internett eller i dataspill, chatrooms og nettsamfunn har muligheten til selv å påvirke historien?» spør Ine Therese Berg i artikkelen *Mennesker og maskiner – scenekunst og ny teknologi* (2007). Videre skriver hun «Tar man konsekvensen av denne omveltningen og lar publikum erfare og styre teknologien «hands on», kan man anta at teatersituasjonen, hvor aktøren og tilskueren har forskjellige relasjoner til verket, endrer seg radikalt, om ikke oppløses» (Berg, 2007, s. 85). *Remote X* tilrettelegger for kroppslige erfaringer i teatersituasjonen, men det er ikke tilskuerne som styrer teknologien, den styrer oss. Forestillingen er dramaturgisk lagt opp slik at vi får tillitt til den, og den skaper et fellesskap mellom stemmen i hodetelefonene og individet som lytter. På denne måten, ved hjelp av hodetelefonene og vår frie bevegelse, skaper *Remote X* en meget personlig forestillingsopplevelse. På en annen side etablerer den raskt publikumsgruppen som en flokk, og leker seg med vår opplevelse av fellesskap og splittelse innad i gruppen. Vi skal tilbake til gravlunden fra starten av forestillingen:

En gravmarsj høres i det vi spaserer gjennom gravlunden etter å ha stiftet bekjentskap med de døde. Gruppens tempo er sakte og ansiktene til menneskene rundt meg virker alvorlige og kontemplative. Vi kommer til et stort sirkulært veikryss på stien, og Rachel ber oss om å samle oss i en stor ring og se på hverandre. Jeg får øyekontakt med noen, og vi smiler til hverandre. Ingen av oss vet hva som vil skje, men vi er sammen om opplevelsen. Rachel ber oss ta en nærmere titt på personenes utseende og klesstil; hvem likner mest på deg selv? Hvem i gruppen kunne du tenke deg å bli bedre kjent med? Hvem vil du helst aldri se igjen? Hun forteller at vi er en flokk og hun er vår gjeter. Sammen forlater vi gravlunden, og forenes med livet på utsiden. Vi har rytmisk musikk på øret, vi går i takt. Vi er ett. Noen går foran, andre går bak, vi finner et felles tempo. Jeg smiler for meg selv. Det er noe oppløftende og

energigivende med å gå i takt til musikk på denne måten. Gruppens rytmiske driv fremover gir meg assosiasjoner til heltefilmer eller supermodeller på en catwalk. Rachel ber oss se på ganglaget og holdningen til personen foran oss, og vurdere hvor lenge denne kroppen vil være skadefri. Hun sier at akkurat nå er det noen bak oss som ser på rumpen vår. Jeg ler, og ser på sidemannen som gjør det samme. Tempoet øker og Rachel spør om vi klarer å passere personen foran oss. Jeg øker tempoet i det personen bak meg er i ferd med å passere meg, samtidig som jeg forsøker å snike meg forbi personen foran meg. Vi smiler til hverandre, samtidig som konkurranseinstinktet lurar i bakgrunnen. Vi kommer til et fotgjengerfelt hvor vi må passere den aggressive trafikken. Rachel ber oss stoppe, hun vet hva som kan skje med menneskekroppen om den blir truffet av en bil, men vi må ikke bekymre oss; hun skal gjete oss trygt over veien. I samme øyeblikk som lyset blir grønt utroper hun; «GO!». Vi går. Lyset skifter til rødt. Vi er enda ikke på andre siden, men bilene kjører ikke på oss, for som Rachel sier; vi er en flokk og flokken vil beskytte deg. Følelsen av å være del av en flokk oppleves trygt og jeg overrasker meg selv idet jeg blir emosjonelt berørt av dette. En tåre presser i øyekroken, mens jeg smiler bredt. Jeg kjenner jeg blir rørt av tanken på hvordan vi mennesker kan være tilstede for hverandre og være sterke sammen. Førte ukjente mennesker med ulike bakgrunner og liv, har kommet sammen om en begivenhet, og i løpet av kort tid har vi etablert et samspill og en trygghet i lag. Vi er av samme materiale, men ulik Software. Dette samholdet har oppstått ved hjelp av en virtuell kvinnestemme, produsert med teknologi.

Vi ankommer en fontene, som blir et symbol på vårt fellesskap. Fontenen består av mange små individuelle dråper vann, men vi kan ikke se dråpene, vi ser bare vannmassen. Vår individualitet blir utfordret. Vi skal finne frem et objekt fra vesken vår som definerer oss, eller skiller oss ut fra mengden. Deretter skal vi ha en stille politisk protest ved å løfte objektet over hodet og marsjere gjennom gatene. Som en flokk er vi ikke selvbevisst, vi føler oss sterke. Alene ville vi følt oss dumme. I løpet av turen skal vi gjøre flere handlinger som skiller oss fra det daglige liv. Vi skal gå baklengs, strekke armene i været, danse på torvet og bruke imaginære kikkerter. Flokken har en hemmelighet som de andre ikke kjenner.

Idet vi forlater gravlundens endres stemningen i forestillingen. Fra en kontemplativ og alvorlig tilstand, bringes nå et lek/spill-aspekt inn. I forkant av dette har Rachel samlet oss i en ring hvor vi ble introdusert for hverandre ved å møte hverandres blikk. Ordene hun sier og

handlingene vi utfører etablerer oss som en flokk uten at vi snakker eller håndhilser på hverandre. Det opprettes et slags kunstig fellesskap, samtidig som at hemmeligheten vi har som skiller oss fra «de andre» gjør at dette fellesskapet oppleves dypt og ekte. Det at vi skal identifisere oss med hverandre og vurdere hvem som likner mest på oss selv, påpeker våre felles menneskelige egenskaper, samtidig som det fremhever vår individuelle stil og personlighet. Denne hendelsen gjør også at jeg kan trekke paralleller til det å velge sin avatar i et dataspill. Vi starter på en gravlund og skal til slutt «runde spillet» ved å ende opp «i skyene». På veien vil vi møte på eskalerende utfordringer, men vi starter lekende lett. For idet vi forlater gravlunden endres lyden i hodetelefonene og en munter og taktfast musikk fyller ørene mine og påvirker min kropp, og gruppens fysiske dynamikk. Erika Fisher-Lichte tar for seg *tonality* som en sentral del av en forestillings konsept;

Sound transmits a sense of the space (after all, our sense of balance is in our ears), it penetrates the body and has a physiological and affective impact. Tonality has a strong affective potential: listeners may tremble and breathe more quickly, their hearts may beat faster; they may fall into melancholy or, on the contrary, become euphoric; they may be seized by desire or haunted by their memories (Fischer-Lichte, 2014, s. 34).

Med dette endres både min og forestillingens rytme. Fischer-Lichte skriver; «It is decisive for the success of a performance to develop strategies to calibrate the spectators` internal rhythms to the rythm of the staging» (2014, s. 38). Dette samsvarer i stor grad med hennes teori om at en forestillingsopplevelse alltid baserer seg på samspillet mellom tre dimensjoner; den fenomenologiske, den semiotiske og den somatiske (2014, s. 55). I tilfellet av *Remote X* er den somatiske dimensjonen i spill i større grad enn jeg har opplevd tidligere. Det å spasere med musikk i ørene er en velkjent følelse; kropp og hode våkner, det er en strategi jeg selv bruker i min hverdag når jeg har behov for å «klarne hodet». Scenekunstner Cecilia Lagerstrøm skriver i forbindelse med sin kunstpraktiske forskning gjennom *the art of walking*:

To walk is not only a matter of transporting oneself from one point to another, it may also facilitate and open up spaces for new thoughts, enable us to see life and

existence from new places, encourage associative thinking, as well as help us go astray. It also opens up the way to metaphorical thinking (Lagerström, 2015, s. 61).

I følge Lagerström vil det at denne forestillingen baserer seg på det å spasere i seg selv være en bidragsyter til å åpne opp for metaforisk tankegang. Dette stemmer godt overens med min egen opplevelse av forestillingen. Det bidrar til min teatraliseringsprosess. «Often theatricality shows itself as a metaphorical relationship between the theater and the world (...) theatricality relates to real life in the same way that the metaphor relates to literal language» (Tronstad, 2002, s. 216).

Musikken og det taktfaste ganglaget oppleves energibringende og kroppen min inntar en sterk holdning. Slik som i dramaundervisning, skuespillerarbeid og sport starter vi med en «oppvarming» for å gjøre kropp og sinn klar for dagens økt. En oppvarming skal gjerne være lystbetont og ansette en tone for hva som kommer senere. I dette tilfellet opplever jeg at «oppvarmingen» både klargjør kroppen ved den hurtige gangen, den oppøver vår lyttende og kinestetiske respons ved å utfordre våre fysiske reaksjoner på lydbildet og omgivelsene. Jeg er alert og tilstede, åpen for metaforisk tankegang. Den introduserer en lekbasert, lystbetont og humoristisk stemning, og «bryter isen» mellom deltakerne for å opprette starten på et godt samspill i gruppen med Rachel som leder. Allerede her introduseres vi som smått for Rachels konfliktskapelse mellom oss. Ikke minst bevisstgjøres vi vår egen levende, pustende kropp, samt menneskelige flokktilværelse, som senere vil fremstå som en klar kontrast til den kunstige teknologien. Dramaturgisk kan denne delen av forestillingen anses som en slags eksposisjon hvor vi blir introdusert for karakterene, miljøet og tematikken.

Parallellen til det å spille et spill eller leke en lek er i stor grad en del av denne forestillingens form. Deltakerne i *Remote X* utfører handlinger ut ifra noen gitte regler eller en gitt struktur som gjelder for denne forestillingen. Disse reglene forholder seg til dagligdags performativitet, men utfordrer denne slik at et aspekt av risiko tilføres. Som deltaker kan man selv velge i hvilken grad man vil følge reglene, men hva enn man velger vil det påvirke begivenheten. «A performance is always a social process grounded in specific rules. As long as established rules are followed, the rules do not attract much attention. But when new rules are created, or rules are broken, they can become the subject of debate» (Fischer-Lichte, 2014, s. 22). Som nevnt tidligere har denne begivenheten to ulike

publikumsgrupper og utøvergrupper; deltakerne med hodetelefoner og «de andre» uten hodetelefoner. For «de andre» bryter vi stadig med de konvensjonelle «reglene» for adferd idet vi går baklengs, stekker armene i været, eller danser på torvet. Dette er noe som kan skape en teatral prosess hos «de andre» med oss som utøvere, samt at det er et aspekt ved begivenheten som skaper et spennings/risikomoment for oss som deltakere. Jeg opplevde aldri at det var noen av deltakerne som ikke gjennomførte Rachels instruksjoner, noe jeg antar kan grunne i begivenhetens tidlige etablering av fellesskap og tillit. Derimot var det tider hvor vi fikk ulike instruksjoner hvor deler av gruppen plutselig gjorde noe annet enn oss. Et eksempel på dette kan være i den tidligere omtalte kirken hvor tyskerne reiser seg og stopper ved utgangen og kikker på oss. Her fremstiller Peter (tidligere Rachel) dem i et negativt lys for oss, men jeg aner ikke hva han sier om oss til dem. Som aktør vet jeg ikke hvilken rolle jeg spiller, eller hvordan mine handlinger blir kontekstualisert for de andre. Stemmen har tidligere bedt meg om å stole på den, men etter dette stiller jeg meg kritisk til denne tilliten. Det tilfører et nytt risikomoment i det vi inngår i siste del av begivenheten. Jeg har til nå forestilt meg Rachels vennlige ansikt, som nå erstattes med en manipulerende mannsskikkelse. Disse ansiktene er fiktive så klart, for i virkeligheten er de jo produsert av samme materiale og har ikke noe ansikt. Igjen trekker jeg en parallell til vår performativitet i sosiale medier, hvor man kan iscenesette seg selv og skape opptil flere identiteter uten tilknytning til sin egen fysiske kropp.

Som overgang til neste kapittel vil jeg gi en autoetnografisk skissering av hvordan vi til slutt endte opp «i skyene». Med dette eksempelet vil jeg igjen tydeliggjøre noe som fremsto som et viktig aspekt i min helhetlige forestillingsopplevelse. Nemlig hvordan samspillet mellom det Fischer-Lichte kaller *de tre dimensjoner* er grunnleggende avgjørende for hvordan jeg opplever teatraliseringsprosessene og oppstandelsen av *mening*. I eksempelet som følger tydeliggjøres det hvordan min kropp responderer på objektet fremfor meg, og hvordan min fysiske tilstand underveis endrer seg og påvirker hvordan jeg erfarer og tolker hendelsene. Altså det fenomenologiske møtet med trappeoppgangen og den somatiske opplevelsen som følger, leder igjen til den semiotiske dimensjonen:

Som siste del av begivenheten skal vi klatre opp flere etasjer og ende på en takterrasse. Rachel, som nå har blitt Peter, tar oss gjennom livets faser. Første etasje; Du er ung, kroppen og verden er lett og leken, full av energi. Fjerde etasje; du er voksen og ansvaret inntreffer,

ting blir tyngre og kroppen er ikke like sprek som før. Siste etasje; du er gammel og kroppen verker. Denne reisen gjennom livet som Peter skisserer for oss, er ikke bare auditiv, men etterhvert som vi klatrer, blir min kropp fysisk og psykisk tyngre, på samme måte som beskrivelsen av menneskets ulike faser. Jeg håper vi snart er fremme. Til slutt åpner vi døren ut til takterrassen, sola titter frem bak skyene, og vinden tørker bort svetten i panna.

Siste etappe: Fra et nytt perspektiv

Vi skal tilbake til utgangspunktet for denne avhandlingen:

Jeg står på toppen av en høy bygning i sentrum av Berlin og skuer utover byen. Jeg kjenner vinden i håret og hører byens lyder langt der nede. Jeg er varm, og føttene mine pulserer etter den lange turen.

«You have lent me your body. I will soon come back and ask for your mind», dette er Peters siste ord til oss. Røyken som nettopp flommet ut fra takterrassens gelender er borte og en etter en begynner menneskene rundt meg å fjerne hodetelefonene sine for å returnere dem til vertskapet. Jeg blir stående. Jeg trenger et øyeblikk til ettertanke. Det er som om jeg nå ved forestillingens ende, ser omgivelsene og det menneskelige liv i et større perspektiv. Som om jeg står i skyene og ser ned på samfunnet jeg er en del av.

Det er en overveldende følelse å stå på toppen av bygningen og se ned på bybildet jeg nettopp var en del av. Det plasserer hele begivenheten i en ny teatral ramme. Som om det setter de to siste timene i relieff. Med byen som lerret males opplevelsene fra de to siste timene i mitt minne. Jeg har vært delaktig i et usedvanlig hendelsesforløp i Berlins gater, jeg har vært med å påvirke bybildet, og jeg undrer meg over om jeg har satt noen spor? Jeg har hatt små møter med utallige mennesker i gatene og på toget, som alle lever sine liv. Har de satt noen spor hos meg? Her jeg står og skuer ned fra min «allmektige posisjon i skyene», fremtrer de to siste timene som noe ekstraordinært, men samtidig bare et lite øyeblikk av tid; for der nede går hverdagen sin vante gang, og bybildet forblir det samme.

Trappeoppgangene som har ledet meg opp hit har fremstått som et bilde på livets gang. Da jeg nærmet meg toppen ønsket jeg inderlig at vi snart skulle være fremme ved det som, i

øyeblikket dørene åpner seg til takterrassen, fremstår som himmelporten i et religiøst perspektiv. Men Gud er erstattet av teknologien som har vært mitt kompass. Relieffet av de to siste timene blir i forlengelse et bilde på livet, og tar for seg hvilke spor man etterlater seg. Tid blir et uhåndgripelig fenomen i det jeg sammenlikner det menneskelige livsløp med mine små møter med forbipasserende mennesker, eller hvordan denne to timer lange begivenheten påvirket bybildet i små øyeblikk. Hva har vi etterlatt oss? Spørsmålene fra gravlunden dukker opp i mitt minne:

«Hvem er begravet her? Hvilke ord summerer opp dette livet? Hvorfor sluttet denne kroppen å fungere? Forestill deg at du var død. Hva vil være igjen av deg? Jeg heter Rachel. Lukk øynene, og prøv å se meg for deg. Døde mennesker etterlater en kropp, jeg har aldri hatt en. Stol på meg.»

Rachel har flere ganger antydnet at vi i fremtiden vil kunne benytte oss av henne for å forlenge livet. At vi vil ha muligheten til å bytte ut alle kroppsdelene, alt det som gjør oss dødelige, alt det som gjør oss menneskelig. Forestillingen oppleves ikke moraliserende, men den gir meg et kritisk blikk på vår stadige utvikling og avhengighet av teknologien vi omgir oss med. Her jeg står med dunkende hjerte, pulserende føtter og vinden i håret mens solen titter frem bak skyene, så fremstår min levende kropp og mitt liv verdifullt. Det er en dobbeltsidig følelse tilstede. På den ene siden ønsker jeg å bevare livet, leve lenge og at min eksistens på jorden skal sette spor i ettertiden, men i det store bildet av tid og flyktighet, innser jeg også min ubetydelighet. Det føles befriende, men skaper samtidig en frykt for å dø. Det siste Rachel/Peter sier er «You have lent me your body, I will soon come back and ask for your mind.» Tilbudet om å benytte meg av Rachel for å forlenge livet og lagre mitt minne frister, samtidig som jeg ikke ønsker å redusere menneskekroppen og menneskelivet til noe kunstig og maskinelt. Nettopp det at vi har en begrenset tid på jorden hvor vi kan føle vinden i håret, pulsen i halsen, og ivareta våre flyktige møter eller dype relasjoner, er en del av det som gjør vår eksistens verdifull.

Dette er en ny type tilskueropplevelse hvor jeg opplever en eksistensiell nærhet til innholdet og min kroppslige tilstedeværelse i situasjonen, men en slags frontal distanse til begivenhetens handlingsgang. Denne handlingsgangen er ut ifra begreper om *tid over*, men den gjenspeiles i mitt minne, og jeg befinner meg fremdeles i en teatral prosess. I *The Practice of Everyday Life* forteller Michel de Certeau om opplevelsen av å stå på toppen av World Trade Center;

His elevation transfigures him into a voyeur. It puts him at a distance. It transforms the bewitching world by which one was «possessed» into a text that lies before one's eyes. It allows one to read it, to be a solar eye, looking down like a god. The exaltation of a scopical and gnostic drive: the fiction of knowledge is related to this lust to be a viewpoint and nothing more (Certeau, 1984, s. 92).

På samme måte som Michel de Certeau står jeg nå på toppen av en bygning og kikker ned på bybildet fra det som oppleves som en allmektig posisjon. Dette fungerer også som et metaforisk bilde på hvordan jeg nå opplever begivenheten på ny; som om jeg ser den fra et nytt perspektiv. Denne fysiske distansen gir en ny oversikt som fremhever tematikken på en annen måte. Jeg har på følelsen at dette er et av de sjeldne øyeblikkene hvor jeg lærer noe viktig om livet og måten jeg lever mitt liv. Tidligere har jeg vært en del av landskapet, en performativ tilskuer, uten distanse til hendelsene. Josette Féral tar for seg hvordan performativitet drar tilskueren inn i handlingen, mens teatralitet krever et distansert blikk;

Things occur differently on reality's stage, a stage that is fixed in the real. Spectators are in the space of the other, linked to the performer in a quasi fusion; they are absorbed, hypnotized by the action taking place. Each microsequence of events garners their complete attention. Thus, they are not in a position of aesthetic distance, judgment, or analysis. They themselves are within the process, within the performativity of the action and the moment. Like the performer, the spectators are at the heart of the action. Any distance evaporates. They are within the intimacy of each microaction (Féral & Wickes, 2011, s. 56).

Dette stemmer bare delvis for tilskueropplevelsen i *Remote X*. Jeg er absorbert i dagliglivets tid og sted, samt handlingene vi gjennomfører, men det er også vekslinger mellom dette og distanse. Dette på grunn av den teatrale intensjonen/rammen, de teatrale prosessene og metafiksjonelle lagene som jeg har tatt for meg i denne analysen. Dette sitatet er likevel aktuelt på den måten at jeg nå, ved begivenhetens ende, på toppen av denne bygningen, opplever en ny form for distanse og teatral prosess. Det er en følelse av å se helheten, og å se seg selv utenfra/ovenfra. Denne teatrale prosessen utvider også begivenhetens

tidsaspekt, og plutselig ser jeg også min predestinasjon som del av forestillingen; den utvides fra to timer til å også innebære tiden i forkant som ledet meg til gravlunden. For å komme meg til gravlunden hadde jeg og klassen min chattet på facebook om hvor vi skulle møtes, vi hadde tatt banen til det som en skjerm på stasjonen fortalte var nærmeste holdeplass. Derfra brukte vi GPS på telefonen for å finne frem til gravlunden, hvor jeg viste frem min elektroniske billett på mail.

Mellom fiksjon og virkelighet i *Remote X*

I *Remote X* er fiksjon og virkelighet så tett sammenfiltret at det oppleves som et symbiotisk samspill hvor det ene fenomenet lever i det andre. Dette gjør at vekslingene kan være vanskelig å definere. Et vesentlig aspekt ved hvordan *Remote X* opererer i et landskap mellom fiksjon og virkelighet omhandler hvordan den nettopp bringer den teatrale begivenheten ut i virkelighetens tid og rom. Forestillingen forholder seg til dagligdags performativitet i omgivelser, som ut ifra normativ kulturforståelse er tilknyttet performative konvensjoner. Underveis utfordrer forestillingen vår dagligdagse performativitet i disse omgivelsene ved å be oss agere på ukonvensjonelle måter. Dette fører til en kløft mellom det vi opplever som dagligdags og de ekstraordinære handlingene vi utfører. Dette leder til en teatral prosess som medfører metaforisk tankegang. Denne metaforiske tankegangen bringer med seg et fiktivt aspekt ved at man forvandler hendelsene og ilegger dem nye betydninger og åpner opp for nye erfarings- og tolkningsmuligheter. De metafiksjonelle lagene som oppstår ved at tilskuerrollen og utøverrollen blir utfordret og stilles spørsmålsteget ved gjør at vår virkelighetskonstruksjon utfordres (f. eks togstasjonen). Virkelighetens risikomoment spiller en rolle, på den måten at hvem som befinner seg i vår publikumsgruppe, og hvem som befinner seg i byrommet, samt de dagligdagse hendelsene som oppstår utenfor hodetelefonene påvirker vår opplevelse av begivenheten. Vår fysiske kropp i samspill med- og i kontrast til den fiktive stemmen er også et aspekt som gjør symbiosen mellom fiksjon og virkelighet fremtredende.

Min opplevelse av *Remote X* har fulgt meg i ettertid, og selv i dag, halvannet år etter førstegangsopplevelsen, lever forestillingen fremdeles i meg. I ettertid har *Remote X* gjort at jeg opplever små teatrale prosesser i liknende hverdagssituasjoner, og resultatet er en ny

bevissthet rundt min daglige bruk av teknologi og måten jeg lever mitt liv i samspill med disse.

Forestillingsanalyse av *Mod alle odds*

Det teatrale rommet

Betty Nansen teateret i København er utformet som et tradisjonelt titteskapsteater og bærer preg fra sin grunnleggelse på 1800-tallet, med gullfarget balkong og nummererte sitteplasser. Teaterets profil markedsføres med et repertoar bestående av både klassiske verk og eksperimentelle forestillinger som tar opp samfunnsaktuell tematikk. Allerede i foajeen vokser forventningen og spenningen knyttet til teaterforestillingen jeg snart skal oppleve. Menneskene i foajeen består av barn, ungdom, voksne, kvinner og menn. Det er en påfallende lite homogen gruppe som er samlet utenfor dørene til teatersalen. Dette, sammen med at jeg har noe kjennskap til produsenten Fix&Foxy fra før, gjør at mine forventninger om hva jeg skal se styres bort i fra det tradisjonelle verk, til en forventning om innoverende og samtidsaktuell scenekunst med en bred målgruppe. Dørene åpnes og jeg trer inn i salen. Foran meg er et langt område med røde sittereoner, og langt der fremme en gullfarget proscendiumsue som innrammer sceneområdet. Scenen derimot har en moderne fremtoning; gulvet er hvitt med gule, svarte og røde streker som minner om gulvet i en gymsal, det har også fått en skrå vinkel som heller ned mot publikum. Fremst på scenen til venstre står det en pult med en liten mikrofon på og en tilhørende krakk. Jeg finner min plass blant publikum, spent på hva de neste nitti minuttene vil bringe.

Tidligere i denne avhandlingen er det etablert at en hendelse hverken krever skuespillere eller et tradisjonelt teaterrom for å fremkalle teatralitet. I *Remote X* utspiller forestillingen seg blant det daglige liv i virkelighetens tid og sted, med en utpreget performativ tilskuer. Der igangsettes tilskuerens teatrale prosess som resultat av en bevissthet om at hendelsen er tilrettelagt av scenekunstnere med en intensjon om teatralitet. I *Mod alle odds* derimot er forestillingen plassert i et tradisjonelt teaterrom, med alle sine tilknyttede konvensjoner. I dette rommet ligger det en historisk forankret forventning om at man som publikum skal være en «passiv»⁷ tilskuer i salen, vitne til et fiktivt univers på scenen som skiller seg fra

⁷ Passiv settes i anførselstegn da man som tilskuer aldri vil være passiv ut ifra det jeg tidligere har omtalt som Fischer-Lichtes *tre dimensjoner*, og *the autopoietic feedbackloop*. Dette kan også underbygges av Jaques Rancières *Den emansiperte tilskuer* (Rancière, 2012, s. 12-13).

salens/virkelighetens tid og sted. Publikums performativitet innebærer å finne sitt sete i salen, hvor man sitter stille og mottagende for hva som utspiller seg på scenen. *The autopoietic feedbackloop* oppstår av samspillet mellom skuespillernes handlinger på scenen og publikums reaksjoner fra salen. Basert på disse konvensjonene og forventningene oppstår det en viss teatralitet allerede i det jeg entrer teaterrommet, til tross for at den teatrale prosessen enda ikke har begynt. Denne teatraliteten omhandler en semiotisering av stedet; «Because a semiotization of space has already occurred, the spectator perceives the theatricality of the stage, and of the space surrounding him» (Féral & Bermingham, 2002, s. 96). Slik som de ulike byrommene i *Remote X* bidro til den teatrale prosessen, fungerer selve teaterbygningen, teatersalens utforming og tilknyttede forventninger og konvensjoner som grunnlag for teatralitet i *Mod alle odds*. Publikums rolle i forestillingen vil stå til forventningene, men det som utspiller seg på scenen derimot bryter med rommets konvensjonelle natur ved å utfordre tilskuerens opplevelse av et fiktivt univers på scenen.

Teatralitet som ver fremdungseffekt

Fix&Foxy har samlet 22 barn i alderen 10-14 år på scenen for å iscenesette sin egen fremtid basert på statistikk tilknyttet deres nåværende sosiale situasjon. Forestillingen presenterer barnas levevilkår ut ifra statistikk knyttet til økonomi, foreldreinvolvering, utdanning, kulturell og etnisk bakgrunn. På forhånd har jeg stilt meg noe kritisk til konseptet og undret meg over hvorvidt det er etisk forsvarlig å sette barn i en situasjon hvor de må forholde seg til potensielt nedslående spådommer om hvordan deres liv vil kunne se ut. Jeg har tenkt at jeg håper det er et solid pedagogisk opplegg rundt produksjonen, og håper at tematikken blir bearbeidet med barna slik at statistikkens utfall ikke fremstår som deres skjebner. Programbladet insinuerer at barna vil representere statistikk basert på sin personlige bakgrunn og sosiale forhold. Som tilskuer er jeg usikker på i hvilken grad de snakker om sitt «virkelige jeg», idet de deler med publikum at deres far er alkoholiker, at de har opplevd vold i familien eller at de sliter med angst og depresjon etter daglig mobbing på skolen. Skulle man anta at barna snakker om sitt «virkelige jeg» oppleves barna som sårbare; at de blir et verktøy for regissøren for å formidle et innhold. Dette kan igjen ses i forbindelse med barna presentert som et offer for statistikken, og dermed oppleves det, i verste fall, som et

kynisk dramaturgisk grep. På grunn av de åpenbare etiske aspektene konkluderer jeg, for min egen del, med at de presenterer statistikk basert på sine faktiske sosiale forhold, men at de personlige fortellingene er fiktive. For uavhengig av dette etiske aspektet kommer forestillingens innhold tydelig frem, og om de ikke har opplevd disse tingene selv, er de likevel et ansikt som representerer disse erfaringene. Til tross for denne etiske skepsisen på forhånd og undringen underveis; i det jeg forlater salen er ikke dette lenger et element jeg bekymrer meg så mye for:

Forestillingen går mot slutten. Barna har presentert sine oppvekstvilkår og sine framtidsutsikter; flere av dem med nedslående utfall. En og en kommer barna nå inn på scenen, forteller hvor gamle de er når de dør og legger seg ned på ryggen. Ingen av dem utspiller sin død, men gjennomfører den gitte handlingen uten noe form for dramatisk fremstilling eller rollekarakterisering. De repeterer denne handlingen av å reise seg og legge seg ned igjen flere ganger mens de sier ulike aldre for når de dør. Til tross for at det ikke er noen dramatisk fremstilling av døden, oppleves det ganske brutalt å høre små barn snakke om sin egen død, og se dem ligge som i en kiste på bakken. Det blir stille. Jeg håper at forestillingen ikke slutter slik. Plutselig kommer det en høy gutt ikledd et haikostyme inn på scenen og frem til mikrofonen foran i midten; «Det er selvfølgelig ingen som vet helt presis når vi dør, eller hvordan vi dør, men jeg kan fortelle dere at det er større sannsynlighet for at man dør av å få en kokosnøtt i hodet enn at man blir spist av en hai.» Publikum ler. Det er en forløsende, komisk kontrast til elendigheten som nettopp har funnet sted. Barna reiser seg og forestillingen avsluttes med at de betrygger de voksne i publikum om at barn ser mer lyst på fremtiden;

«Dere skal ikke være bekymret. Det er sikkert mange her inne som tenker at denne forestillingen kanskje kommer til å fastslå oss i fortellingen om hvem vi er og hva som kommer til å skje med oss. At vi skal begynne å tro på at statistikken gjelder for oss og at vi ikke kan gjøre noe med det. Sannheten er at statistikk er øyeblikksbilder som er skapt ut ifra våre tidligere valg og noen av våre forutsetninger akkurat nå. Forutsetninger endrer seg, og når vi endrer vår adferd så endrer statistikken seg, så endrer bildet av vår fremtid seg. Det er oss som endrer tallene. Det er oss som kan endre statistikken.»

Barna har presentert brutale statistikker og formidlet et verdensbilde av klasseskiller og urettferdighet. De har utfordret min forestilling om at vi i Norge/Danmark/Skandinavia har like muligheter, og frihet til å velge hvordan vi vil leve våre liv. Første halvdel av forestillingen har hatt stort fokus på grad av foreldreinvolvering, og barnets maktesløshet til å endre noe foreldrene har lagt grunnlaget for. Når barna legger seg på bakken i skisseringen over, er det en lang pause hvor jeg inderlig ønsker at dette ikke er slutten. Med denne slutten ville mennesket fremstilles som et offer for makter større enn seg selv; lidende fremfor ledende. Likeledes ville jeg gått ut med empati fremfor endringsbehov. Heldigvis er ikke dette slutten. Barna reiser seg igjen og forteller at statistikken er øyeblikksbilder basert på nåværende situasjon. Individet kan kjempe og statistikken kan endres. På denne måten er andre halvdel av forestillingen i større grad rettet mot barnet selv og deres evne til å skape endring. Min etiske bekymring knyttet til det pedagogiske opplegget rundt produksjonen svekkes på grunn av forestillingens form og uttrykk. Forestillingen fremstår som teatral lek med faktabasert innhold, og jeg får et sterkt inntrykk av at barna har et solid eierforhold til tematikken (dette vil jeg komme tilbake til). Når jeg forlater salen er jeg ikke trist, eller vemodig. Jeg forlater teatersalen med ny bevissthet rundt hvordan samfunnet fungerer, og med et ønske om å endre disse «øyeblikksbildene» statistikken presenterer. Jeg kan ikke unngå å trekke paralleller til Brechts teatersyn;

For Brecht, the aim of *Verfremdung* is that we should understand the world better. It enables the spectator to perceive things in a new way so that the social rules governing our actions can be revealed and so that we (the spectators) can see how events could have turned out differently (Silberman, Giles & Kuhn, 2019, s. 5).

I tillegg til å gi meg sterke assosiasjoner til Brechts mål med teateret, er det tydelig for meg at forestillingen også bærer preg av hans estetikk, med tanke på verfremdungseffekten som oppstår underveis og i ettertid av forestillingen. Forestillingen innehar flere av elementene som Brecht tar for seg i *Short Organon for the Theatre* (Brecht, 2019, s. 271-308), i form av montasjebasert konstruksjon, fortellende og åpen form og bruk av verfremdungsteknikker. Den har derimot ingen fiktive karakterer eller gjennomgående fiktiv handlingsgang. Det er ingen historifisering eller geografisering; barna fremstår som seg selv og forteller om Danmarks sosiale situasjon her og nå. Hans-Thies Lehmann skriver at «Postdramatic theatre

is a post-Brechtian theatre» (Lehmann, 2006, s. 33). *Mod alle odds* er altså ingen episk teaterforestilling i Brechtsk forstand, men en postdramatisk forestilling hvor det, for meg, oppstår referanser til Brecht og hans teatersyn.

Brechts verfremdungs-begrep innebærer en produksjonsstrategi hvor tilsynelatende alminnelige hendelser, gjennom ulike teatrale produksjonsteknikker/verfremdungsteknikker, fremstilles som underlige (Brecht, 2019, s. 284). Ved å bruke disse verfremdungsteknikkene skal publikum bli påminnet at de er på teater. De skal tidvis bli påminnet salens tid og sted og det virkelige liv utenfor teaterbygget, fremfor å være emosjonelt absorbert i det fiktive universet på scenen. Målet er dermed å tilrettelegge for et distansert tilskuerblikk hvor velkjente fenomener oppleves som underlige og i forlengelse skaper en revurdering av tilskuerens egne handlingsmønstre og tankegang i hverdagen.

Grunnen til at jeg trekker frem dette er at det fremstår klare paralleller mellom Brechts *verfremdung*⁸ og Féral's teatralitetsbegrep. Féral skriver at teatralitet er avhengig av *kløften* mellom tilskueren og «de andre» for å oppstå, altså et distansert blikk på et fenomen som gjør at man opplever fenomenet på en annen måte enn i det daglige liv. Som nevnt tidligere omhandler dette teatralitetsbegrepet også forestillinger som benytter seg gjennomgående av «den fjerde veggen», mens verfremdung bryter ned det enhetlige fiktive universet innen disse fire veggene. Dermed kan verfremdungseffekteten fremheve kløften mellom oss og «de andre» og fungere som en måte å peke på teatralitet.

Mod alle odds fremstår for meg som en politisk forestilling i «Brechtsk ånd», og den teatrale prosessen som foregår hos meg som tilskuer oppstår i stor grad som resultat av en verfremdungseffekt, som resulterer i ny innsikt og politisk bevissthet. Hendelsene på scenen fører til at jeg reflekterer over mitt eget liv og måten vi mennesker lever sammen på. Verfremdungseffekten fører dermed til en teatral prosess hvor mitt blikk på de sceniske situasjonene leder til en persepsjon som går i to retninger; innover i meg selv og utover i samfunnet jeg er en del av. Derfor velger jeg i denne analysen blant annet å benytte meg av verfremdungsbegrepet for å forklare den teatrale persepsjonsprosessen knyttet til mine opplevelser av fiksjon og virkelighet i forestillingen.

⁸ Hyppige oversettelser av verfremdung er fremmedgjøring, distansering, og underliggjøring. Jeg velger å benytte meg av underliggjøring, da de to andre kan virke misvisende og fremstå som negativt ladede begrep. *Underliggjøring* er etter min mening den best egnede oversettelsen.

Å spille eller å ikke spille – et teoretisk perspektiv

Et av de mest interessante aspektene ved forestillingen i perspektiv av denne avhandlingens tema er utøveren. I motsetning til *Remote X* er *Mod alle odds* i større grad en tradisjonell teaterforestilling etter Eric Bentleys definisjon hvor «A spiller B mens C ser på». Det er imidlertid ikke så enkelt; A (utøveren) og C (publikum) er tilstede, men B (rollekarakteren/fiksjonen) er tilsynelatende fraværende. Barna har altså ingen rolleidentifikasjon og de gjør ingen forsøk på karakterisering. I kapittelet om *teatralitet og performativitet* drøftet jeg hvorvidt å kalle en spillestil for *performativ* er en konstruktiv kategorisering. Min konklusjon var at utover å si noe om at det er handlende aktører på en scene foran et publikum (hvilket gjelder alle type spillestiler) så var den kategoriseringen lite beskrivende for utøverens uttrykk og funksjon.

For å hjelpe meg å presisere hva som ligger i rollebegrepet og utøverens uttrykk i *Mod alle odds*, samt effekten dette har på min forestillingsopplevelse, vil jeg ta for meg Michael Kirby's *Acting and Not-acting*, først publisert i *The Drama Review* i 1972. Her presenterer han en gradert skala over skuespillerrollen, med ytterpunktene «not-acting» og «acting». Det er viktig å påpeke at Kirby ikke skiller mellom ulike uttrykksformer innen hvert punkt på skalaen. Det vil si at kategorien «acting» tar for seg en spillestil hvor skuespilleren later som hun er noen andre på scenen. Det er en aktiv handling som gjøres av en utøver (Kirby, 2003, s. 310). Innen denne kategorien finner man flere ulike uttrykksformer, både realistiske uttrykk og mer «teatrale» eller overdrevne, stiliserte uttrykk. Både skuespilleren som spiller Nora i en tradisjonell oppsetning av *Et dukkehjem*, skuespilleren som spiller Per Gynt i en Robert Wilson-produksjon, og klovnen på et sirkus faller inn under denne kategorien. I kategorien «not-acting» gjør utøveren ingenting for å fremstå som noen andre enn seg selv, slik som f. eks happening-aktøren på 60-70 tallet, eller en scenearbeider som kommer inn på scenen for å rette på en lyskaster under en forestilling. Mellom disse ytterpunktene finnes det flere nyanser, og det er disse nyansene Kirby tar for seg i *Acting and Not-Acting*. Jeg vil snart komme inn på disse nyansene i forbindelse med *Mod alle odds*, men først en kort redegjørelse for de ulike kategoriene. De tre første befinner seg gradert under «not-acting»-paraplyen, og omhandler hvordan «acting/å spille» blir tilegnet utøveren av noen andre, mens de to siste omhandler en aktiv «acting» fra skuespillerens side:

NOT-ACTING			ACTING	
Non-Matrixed Performing	Non-Matrixed Representation	Received Acting	Simple Acting	Complex Acting

(Kirby, 2003, s. 315)

I det ene ytterpunktet tar Kirby for seg det han kaller «non-matrixed Performing». Dette kan omhandle f. eks happening-aktøren eller scenearbeideren fra forrige eksempel. Her gjør utøveren ingenting for å fremstå som noen andre, og tilskueren tilegner heller ikke utøveren noen andre kvaliteter enn at personen er seg selv. Neste kategori, som ligger et lite hakk nærmere «acting»-enden av skalaen, er «non-matrixed representation/symbolization». Her gjør utøveren fremdeles ingenting for å «spille en rolle», men kostymet og handlingene hennes representerer noe. Ved at utøveren har på et kostyme og gjør disse handlingene innen en teatral situasjon, vil tilskueren oppleve disse handlingene som referensielle symboler. Tett inntil «non-matrixed representation» finner vi «received acting». Her er de teatrale rammene og referensielle symbolene så konsekvente at utøveren fremstår som en rollekarakter selv om hun ikke «spiller». Et eksempel på dette kan være utkleddede statister som gjennomfører handlinger innen en fiktiv ramme på scenen.

Frem til nå har kategoriene omhandlet spillestiler hvor «rollekarakteriseringen» blir tilegnet skuespilleren, fremfor å gjøres av skuespilleren. I de to siste kategoriene er det skuespilleren selv som gjør noe for å imitere eller representere noe annet. «simple acting» refererer til «å late som om» i sin enkleste form. Det kan være fysiske handlinger (eks: ta på en imaginær jakke) eller emosjonell ekspressivitet (eks: heve stemmen med en aggressiv fremtoning for dramatisk effekt). Til slutt finner vi «complex acting». Et eksempel på dette er Stanislavskijs skuespillermetode (som omtalt i kapitlet *Realisme og teatralitet*), men det kan også være mer abstrakte uttrykk. I «complex acting» har skuespilleren full innlevelse i det fiktive universet karakteren er en del av; kropp, stemme og emosjoner er delaktig i å representere noe annet enn utøveren selv.

Å spille eller å ikke spille - i *Mod alle odds*

Barnas utrykk i *Mod alle odds* preges for det meste av en «non-matrixed-representation». For å demonstrere dette; la meg starte med en autoetnografisk skildring av de første minuttene av forestillingen:

Det er mørkt på scenen, og lyden av summende stemmer fyller salen mens vi venter på at forestillingen skal begynne. Brått høres lyden av noe som minner om at et gammelt lysrør i et gammelt industribygg tennes. Samtidig slukkes lysene i salen og lyset på scenen går opp. Det blir stille. En og en kommer barna inn og plasserer seg spredt ut på scenen, gutter og jenter, både sittende og stående. De har alle på seg «normale/hverdagslige» klær i ulike grå-, sort-, og blåtoner. Nest sist kommer en høy gutt i en blå, heldekkende kondomdrakt og stiller seg bakerst på scenen. Til slutt kommer en liten lyshåret gutt bærende på et stort mikrofonstativ inn og plasserer det foran i midten på scenen. Han stiller seg bak mikrofonen og begynner å fortelle oss om definisjonen av hva statistikk er. Musikken som spilles i bakgrunnen minner om lyden som spilles i ulike spørrekonkurranser på TV mens deltakerne diskuterer sitt svar. Etterhvert kommer en annen gutt frem og tar over presentasjonen, etterfulgt av en jente som tar over for ham, og slik fortsetter det. Barna forteller med noe som oppleves som et voksent språk; som om replikkene er direkte opplest fra et leksikon, med tilsnitt av barnlige toner underveis; «Statistikk presenteres gjennom tabeller, kurver, søyler, diagrammer og tallpinne-menn» gutten med blå kondomdrakt kommer frem. Lavmælt latter høres fra salen. At gutten med kondomdrakt representerer pinnefigurer brukt for å presentere statistikk oppleves komisk. En ny jente tar over mikrofonen; «Statistikk kan brukes til å beskrive hvem vi er, til å fremstille forskjellige forhold over våre liv, og med varierende sannsynlighet forutsi hvordan vi kommer til å leve i fremtiden.» En blond jente, som ser ut som hun kan være en av de eldste kommer frem, mens den forrige stiller seg tilbake på plassen sin; «Det er ikke sant. Ingen kan forutsi hva som kommer til å skje. Altså, jeg bestemmer jo selv. Bortsett fra det jeg sier akkurat nå. Det er det noen som har bestemt at jeg skal si.» Jeg og flere i salen ler. Det er en ungdommelig opprørskhet i det hun sier, det er gjenkjennelig og oppleves komisk i konteksten av faktabasert oppramsing av definisjonen på statistikk, og at det foreligger et manus hvor nettopp disse ordene står nedskrevet.

Barna forteller videre at det ikke er tilfeldig at det er akkurat dem som står her, de er nemlig et bredt utsnitt av barn fra den danske befolkning. En gutt som ser ut som han har innvandrerbakgrunn kommer frem til mikrofonen; «mine venner her og jeg har alle forskjellige bakgrunn, vi kommer fra akademiske hjem, sosialt utsatte hjem, vi har gode og dårlige barndommer. Felles for oss alle sammen er at vi tror på at fremtiden ligger fremfor oss.» En mindre gutt med caps og innvandrerbakgrunn overtar; «men i det store og det hele kommer vi til å følge statistikkene og gjøre som grafene forutsier.» En mørkblond jente avslutter; «for å fortelle noe om vår fremtid skal dere først bli kjent med oss slik vi er nå, og hvor vi kommer fra.» Lyden av en skoleklokke ringer, og hurtig stiller barna seg opp foran på scenen med et stort skilt fremfor seg, hvor det står «Alder 10-14 år». Jeg husker at jeg har et lignende bilde av meg selv og min skoleklasse hvor vi holdt et skilt foran oss hvor det sto «Klasse 7A».

Barnas spillestil veksler mellom å falle inn under kategoriene Kirby omtaler som «non-matrixed representation/symbolization» og «simple acting». Skildringen over viser til en «non-matrixed-representation». Barna har ikke på seg noe utpreget karakteriserende kostyme, handlingene de gjennomfører er tydelig innstuderte og de leverer sine replikker uten noe dramatisk effekt eller innlevelse. Likevel i denne konteksten er måten de sier replikkene på og handlingene de gjennomfører referensielle. Lydeffektene bidrar også til å skape disse referansene. Et eksempel på dette er etter skoleklokken har ringt og de stiller seg opp med skiltet foran seg, og jeg assosierer det med et klassebilde. Effekten av dette er at jeg opplever en nærhet til innholdet, ved at jeg tenker på mitt eget klassebilde fra barneskolen. Like etter dette «klassebildet» vil barna plassere seg i ulike grupper med skilt foran seg hvor det står hvilke sosiale klasser de tilhører. Det at vi alle har vært barn med våre oppvekstvilkår, gjør at man som publikum hele tiden veksler mellom innlevelse i det som presenteres på scenen, og indre tilbakeblikk til egen oppvekst. At det ikke er noen fiktiv handlingsgang, eller gjennomgående kamp en rollekarakter må kjempe, gir rom for at jeg underveis kan reflektere over eget liv og sosiale situasjon. Mens barna plasserer seg selv i ulike båser og forteller om sine liv, veksler jeg mellom å lytte til deres fortellinger og å forsøke å plassere mitt eget liv og mine forutsetninger inn i kategoriene som presenteres på scenen. At utøverne er barn i en «non-matrixed-representation» skaper opplevelsen av en åpen og ærlig formidling av det å være barn, hvilket fører til at jeg også reflekterer over mine møter med barn og ungdom i lærerrollen. Første halvdel av forestillingen tar for seg nettopp

de voksnes innvirkning på barnas liv. Barna forteller om hvordan de har det på skolen, hvilke resultater de oppnår, og om deres forhold til læreren sin. De forteller også om forholdet til foreldrene sine og deres økonomiske situasjon. Hvilket igjen fører til at jeg reflekterer rundt hvilke forutsetninger jeg vil gi mine barn når jeg selv en gang blir mor. Denne tosidigheten hvor de sceniske handlingene fører til en persepsjon som går innover i meg selv og utover i samfunnet jeg er en del av, er resultatet av noe jeg vil kalle en verfremdungseffekt. Barnets umiddelbare natur står i sterk kontrast til forestillingens medierte uttrykk, og skaper en distanse og underliggjøring. Barna bruker et voksent og akademisk språk som de tidvis snubler i, og som de selv også nevner at de ikke helt forstår hva betyr. Gjennom replikkene pekes det både eksplisitt og implisitt på at dette er replikker som noen andre, de voksne, har bedt dem om å si. Dette kan i forlengelse fungere som en parallell til fremstillingen av statistikken som diktator. Den bakenforliggende voksne stemmen blir en stor del av forestillingens estetikk. Opplevelsen av dette forsterkes i det jeg snur meg og kikker bak i salen: jeg har underveis registrert at barna stadig kikker på noe over meg. I det jeg snur meg ser jeg en stor skjerm hvor alle instruksjoner og replikker står nedskrevet. At de ikke kan handlingsgangen eller replikkene utenat fjerner fokuset fra mulige emosjoner knyttet til teksten, men fremhever de rene fakta, og barnet som regisseres av de voksne.

Forestillingens regi er gjennomarbeidet, men uten ønske om «perfeksjon». Denne mangelen på perfeksjon blir en viktig del av formspråket og opplevelsen av barnet som ledende i forestillingen. Dette kan ses i forbindelse med Sarah Jane Bailes teori om *The Poetics of Failure* (2011). Her tar hun for seg hvordan hun i nyere tid ser en tendens hvor scenekunstnere utforsker teaterets manglende evne til representasjon av virkeligheten (som utforsket av modernistene på tidlig 1900-tallet), hvor nettopp «feilingen» av dette blir iscenesatt. Dette kan ses i forbindelse med Lehmanns Postdramatiske teater, men med fokus på effekten av å aktivt og synlig jobbe imot de etablerte teaterkonvensjonene tilknyttet realismens teaterform. Ved å iscenesette «failure» utfordrer man normer og oppfattelser om hvordan ting burde være. Virkningen av å bryte med etablerte sceniske konvensjoner er gjenkjennbart fra Brechts episke teater, hvor det for eksempel ikke gjøres forsøk på å skjule teknikken som innrammer det fiktive universet. For Brecht derimot skal ikke dette fremstå som en «feil», men er en kalkulert verfremdungsteknikk. Ved å la sceneanvisningene og replikkene i *Mod alle odds* være synlige på en skjerm bak publikum gjøres det ikke noe forsøk på å skape en illusjon om at det barna sier kommer fra dem selv.

Det forsterker opplevelsen av barnet som lever i en verden på de voksnes premisser. At det er de voksne som har lagt grunnlaget og premissene for hvordan de vil vokse opp, på samme måte som regissøren/manuset legger premissene for barnas handlinger under forestillingen. Et aspekt ved *The Poetics of Failure* er, i følge Bailes, hvordan utøverne på scenen iscenesetter sin manglende evne til å gjennomføre en handling;

A staged verbal exchange performed unconvincingly or that doesn't seem to be going terribly well because it misfires, for example, demonstrates the thing before us (in our position as spectators) coming undone, whilst at the same time managing the absurdity of trying to get it «right» under the heightened, somewhat terrifying conditions of being on stage (Bailes, 2011, s. 8).

At barna tidvis mislykkes i å formidle det voksne språket er ikke iscenesatt, men det har en funksjon ved å påminne oss om barnets autenticitet. Mens Bailes tar for seg profesjonelle scenekunstners iscenesettelse av «failure», så har barna (så vidt jeg vet) ingen intensjon om å gjøre noe «feil» på scenen. De gangene det skjer derimot har det en effekt på min persepsjon. Et enkelt eksempel på dette kan være når alle barna står i en klynge midt på scenegulvet og hopper i takt til musikken, og et av barna (som ser ut til å være yngst, og som har presentert seg som del av underklassen) ikke hopper i takt med de andre. Disse «feilene» som begås underveis trekker frem individet i gruppen. Det sier noe om det å være barn, men også noe om det å være menneske. Å «feile» er noe de fleste vil kjenne seg igjen i, og i en forestilling som nettopp omhandler statistikk som anslår ens forutsetninger for et vellykket liv, så blir disse «feilene» relevante for opplevelsen av tematikken.

Til tross for at forestillingen preges av en voksen stemme, og dikterende sceneanvisninger og replikker, så fremstår forestillingen likevel som en teatral lek som barna har et solid eierforhold til. På mange måter kan man si at det ikke er en iscenesettelse av «failure» her, men at den «naturlige feilingen» bidrar til å ivareta et barnlig aspekt, ved at barnets umiddelbarhet får leve i forestillingen.

Barneteater som referensielt bakteppe

Fix&Foxy har samlet 22 barn på scenen i alderen 10-14 år. At utøverne er *barn* er i seg selv med på å gi forestillingen en egen estetikk, og det beriker persepsjonsmulighetene. Et av aspektene knyttet til dette er min erfaring som publikum under andre forestillinger hvor barn er involvert. Mine assosiasjoner til skoleoppsetninger og barneteatergrupper ligger som et slags referensielt bakteppe i min persepsjon, og kan ses i forbindelse med det Kirby omtaler som «non-matrixed representation». Forestillinger med barn er ofte amatørproduksjoner hvor barna har fått utdelt en rolle de skal spille, med replikker de skal lære seg og levere på riktig tid og sted på scenen. Ofte vil disse innebære det som Kirby omtaler som «simple acting», med innslag av «complex acting». Det er gjerne en forhåpning om gjennomgående «complex acting», men dette er som begrepet tilsier *komplekst*, og krever en skuespiller som evner å bruke hele seg; kropp, emosjoner og intellekt, samtidig som hun forholder seg til gitte omstendigheter på scenen. Min oppfatning er at slike forestillinger ofte har en annen funksjon enn profesjonelle produksjoner. Slike forestillinger har større fokus på barnas prosess og spilleglede på scenen, og målgruppen strekker seg ofte ikke lenger enn barnas kjente og kjære. For disse kjente og kjære i salen er den største forventningen og gleden å se sitt barn opptre i samspill med vennene sine, og hvis de utstråler trygghet og tilsnitt til «talent» er dette en bonus som kan fremkalle stolthet og en tåre i øyekroken. Jeg er selv en som lett tar til tårene under slike forestillinger ved at jeg lar meg berøre av barnas mot, talent, og tanken på det harde og berikende arbeidet som ligger bak.

Dette derimot er en profesjonell produksjon. Det er heller ingen barneforestilling; målgruppen er bred, og presenteres i et veletablert teaterhus. Publikum er som nevnt en lite homogen gruppe, og jeg får inntrykk av at flere av barnas kjente og kjære sitter i salen. Dette referensielle bakteppet av skoleforestillinger og deres målgruppe, påvirker min opplevelse av forestillingen. Jeg vil trekke frem en spesiell episode som eksemplifiserer dette. Episoden finner sted under siste halvdel av forestillingen. Barna tar for seg voksenlivet, de har presentert hvilke yrker de vil ende opp med, og har nettopp tatt for seg ekteskap, skilsmisse, og hvorvidt de vil få barn når de blir voksne.

En jente med langt hår og kokkejakke kommer frem til mikrofonen til høyre foran på scenen. I armene holder hun en liten ukulele, som om det var et spebarn.

«Hvis man ser på mitt utgangspunkt kommer det til å gå meg riktig forferdelig. Jeg er utfordret økonomisk, sosialt og min far vil ikke vedkjenne meg. Jeg blir skilt som 28 åring og får et barn. Jeg er fremdeles i ferd med å venne meg til foreldrerollen når jeg begynner å gjøre noen av de samme tingene som min mor gjorde for meg da jeg var liten. Jeg synger de samme sangene for mitt barn som min mor sang for meg.»

Jenten setter seg ned på scenekanten og begynner å spille på ukulelen mens hun kikker fremfor seg. Jeg lar meg imponere av den uanstrengte ukulelespillingen. Så begynner hun å synge, og ut kommer myke, klokkeklare toner. Jeg trekker pusten og kjenner at øynene mine fylles med tårer. Jeg lar meg umiddelbart berøre av denne vakre stemmen fra denne unge jenten. Salen blir påfallende stille. «I don't know my name. I don't play by the rules of the game. So you say that I'm just trying. Just trying» lyder sangteksten. Deretter blir også hun stille, men hun fortsetter å spille på ukulelen mens et og et barn kommer frem og forteller oss noe om deres utfordringer og deres fremtid.

Dette var et av de få øyeblikkene under forestillingsopplevelsen hvor jeg lot meg berøre emosjonelt. Episoden gir gjenklang i mine tidligere erfaringer med å se barn på scenen, og den akustiske melodien uttrykker en menneskelig sårbarhet. Her trekkes individet frem, og får skinne litt alene. Jentens talent og potensiale stilles i kontrast til den nedslående statistikken som skjærer alle over en kam. Jeg opplever at både barnas eget og de voksnes håp for de «unge lovende» manifesterer seg gjennom denne konkrete handlingen; en ung jente som synger en sang vakkert, mens hun spiller ukulele. Det er noe håpefullt ved denne fremstillingen av individuelle ferdigheter, samtidig som hun nettopp har sagt at det vil gå henne riktig ille i fremtiden. Jentens «virkelige jeg», som består av blant annet disse ferdighetene, i samspill med hennes «non-matrixed-performance» i kokkeklær mens hun presenterer statistikkens fortelling om fremtiden hennes, skaper et kontrapunktisk bilde. De andre barna som kommer frem og forteller om sine utfordringer i fremtiden forsterker dette bildet, og jeg får en klar tanke om at vi må ta vare på de unge. Jeg undrer meg over hva jeg kan gjøre for å ivareta individets evner og potensiale i mine møter med barn og ungdom.

Dette er ikke den eneste episoden hvor barnet og skoleforestillinger fungerer som referensielt bakteppe for min opplevelse, og jeg får inntrykk av at dette er noe forestillingen

aktivt spiller på. Dette viser seg blant annet også gjennom forestillingens dramaturgiske konstruksjon.

Dramaturgi

Forestillingen er konstruert ved hjelp av montasjebasert dramaturgi. Den består av ulike sekvenser som alle har sin overskrift, og innen den aktuelle overskriften finner vi flere underoverskrifter/temaer. Disse presenteres ofte ved hjelp av plakater og at et barn sitter ved mikrofonen fremst til venstre på scenen og forteller oss fakta om statistikken tilknyttet det aktuelle tema. Resten av barna plasserer seg i grupper, som en levendegjøring av søyler og diagrammer. Deretter fortelles det gjerne noen personlige historier rundt tematikken. Som nevnt tidligere er alt dette velregissert og fremstår stilisert, ryddig og med en voksen fremtoning. Innen denne dramaturgiske rammen oppleves det sjarmerende når barna en sjelden gang gjør noe «feil» som å ikke hoppe i takt med de andre, når de forsøker å få plass til alle på en linje, eller når de ser på hverandre og smiler «i smug». Dette gir gjenklang i mine assosiasjoner til barneteatergruppene og deres funksjon om spilleglede og personlig utvikling ved å stå på en scene i samspill med andre. Det gir et mellommenneskelig aspekt blant den kyniske statistikken.

I overgangen mellom montasjene brytes disse «stive» rammene. Et eksempel på dette er etter de har presentert sine drømmeyrker med rolig cellomusikk i bakgrunnen, samtidig som statistikken tilsier at flere av dem ikke vil oppnå å få en utdanning.

Barna stiller seg bakerst på scenen, og det blir et stille et øyeblikk. Dette brytes av en taktfast og ungdommelig «gladmusikk». Barna hopper frem på scenen og begynner å danse fritt. Noen av dem følger takten og imponerer med danseferdigheter, andre hopper smilende rundt og danser med den rytmen de har. Det er et befriende og forløsende øyeblikk, hvor vi i publikum får en pause fra elendigheten statistikken presenterer. Vi blir påminnet barnets frie bevegelse, og ungdommelige energi. Det er en bekymringsfri og positiv atmosfære som flommer fra scenen og utover oss i salen.

På en side virker dette oppløftende på tilskueropplevelsen der og da, det er en scene på barnas premisser, som ivaretar noe bekymringsfritt og uskyldig. Samtidig ligger statistikken som en undertone i moll, med en spådom om at denne friheten ikke vil vare. Menneskets frihet til å velge er nettopp noe av det som utfordres i forestillingen.

Dette bruddet markerer overgangen til montasjen som omhandler ungdomstiden. Dansesekvensen avsluttes med at barna stiller seg i tablåer som fremstiller en stereotypisk ungdomstid. Her benytter barna seg av det Kirby omtaler som «simple acting». En av jentene står på alle fire mens en annen jente står bak og holder håret hennes borte fra ansiktet, som om hun kaster opp. En annen jente står med to fingre foran leppene og later som om hun røyker. En guttegjeng står omringet en annen gutt som ligger på bakken som om det har vært en slåsskamp og de skal ta vare på kameraten sin. Samtidig som tablået presenteres, forteller en av de eldste jentene om ungdomstiden de snart vil erfare. Denne formen for «simple acting» oppleves velkjent og gir enda et drypp av dramaundervisning til forestillingen. Samtidig er disse tablåene med på å bryte opp det visuelle uttrykket, og bringer inn fiktive elementer i det som oppleves faktaorientert. Det fiktive elementet fungerer som et frampek på en potensiell nær fremtid for disse barna som snart er ungdommer. Denne stereotypiske fremstillingen vil være gjenkjennelig for de fleste som har opplevd å være ungdom, og igjen utfordres tanken om det unike individet med frihet til å ta sine egne valg. Oppvekstvilkår, miljøet man befinner seg i og hvem man omgir seg med har innvirkning på de valgene man tar og er med å forme hvem man er.

Virkelighetens risikomoment

Hvis man anvender Fischer-Lichtes begrep *event/hendelse* når vi snakker om en forestilling, vil det være naturlig å argumentere for at en forestilling alltid innehar et “virkelighetens risikomoment” nettopp fordi det skjer live, her og nå. Scenekunstneren kan ha tilrettelagt, regissert og innstudert en forestilling, og tatt til betraktning potensielle hendelser som kan oppstå utenfor regiens rammer. Man kan selvfølgelig (og burde gjerne) ha gjort seg opp en mening om hvordan publikum vil reagere. Man kan ha forventninger til utøvernes prestasjoner basert på øving i forveien, og man kan ha gjort en viss risikovurdering av interne og eksterne faktorer i omgivelsene hvor forestillingen finner sted. Det vil likevel ikke

være mulig å forutse nøyaktig hvordan forestillingen vil utspille seg. Dette kan igjen knyttes til det Fischer-Lichte kaller en *autopoietic feedbackloop* (som tidligere omtalt i denne avhandlingen). Man kan derimot si at enkelte forestillinger benytter seg av dette risikomomentet og gir det større spillerom enn andre. Mens *Remote X* konstant benytter seg av dette risikomomentet ved sin site-spesific natur, og gir publikum en utøver-rolle, er *Mod alle odds* i større grad en gjennomregissert iscenesettelse, hvor utøverne har sin innstuderte funksjon og publikum har sin faste og trygge plass i salen. Derfor er det overraskende når vi i salen blir utfordret til å delta på scenen:

«Noen kloke mennesker sier at vi barn selv kan påvirke, men de samme menneskene sier også at vi ikke kan klare alt alene. De sier at hvis vi er i tvil om hva vi kan og vil, så er det en god ide å snakke med de voksne vi har rundt oss. Så, er det noen gamle voksne over tretti tilstede? Da må dere gjerne rekke hånden opp.» Publikum ler og lyset i salen skrus på. Gutten i kondomdrakt kommer ned fra scenen og henvender seg til en voksen mann i salen. Han spør hva han heter og om han kunne tenke seg å bli med ham opp på scenen. Publikum ler. Jeg kjenner at jeg er glad det ikke er meg. Mannen nøler et øyeblikk, men aksepterer tilbudet. «gi ham en god applaus!» Musikk som minner om et talkshow spilles mens det rigges tre stoler foran på scenen. To av de eldste jentene setter seg og tar imot mannen fra salen, som holder et skilt hvor det står «voksenekspert» fremfor seg. En gutt holder en mikrofon over dem. Jeg kjenner et snev av nervøsitet på mannens vegne.

One might say that a theatrical event is the moment when the theatrical illusion is interrupted and the stage is shaped by an action that emerges without mediation (but not without a frame), leaving the room for chance or risk (Féral & Wickes, 2011, s. 54).

Sitatet over er hentet fra Josette Féral's *From Event to Extreme Reality: The Aesthetic of shock* (2011), hvor hun i utgangspunktet fokuserer på «The presentation of exceptionally violent, extreme scenes» som er hentet fra virkeligheten og presentert innen en fiktiv ramme. I denne forestillingen er det ingen voldelige og ekstreme scener fra virkeligheten som plasseres inn i en fiktiv ramme. Jeg vil likevel argumentere for at sitatet rommer situasjonen med «vokseneksperten». I dette tilfellet er den fiktive rammen noe diffus, da

innholdet baserer seg på fakta og utøverne er i en «non-matrixed» -spillestil, men den *teatrale* rammen har vært tydelig. Her brytes denne rammen et øyeblikk ved at en tilfeldig tilskuer fra salen inntar scenen.

Of course, the unexpected and unforeseen emergence of the real onstage can be of a different nature and have varying effects on the spectators according to the intensity of its emergence and the nature of the action. In all these cases, the tacit contract initially existing between the artist and the spectators seems to suddenly disintegrate and the spectators find themselves forcibly propelled into a reality that seems to extend beyond the frame of the stage (Féral & Wickes, 2011, s. 54).

Fordi jeg allerede befinner meg i en teatral prosess, tar det bare et øyeblikk å justere mitt blikk til å romme denne inntrengeren fra virkeligheten, og han blir en integrert del av rammen. Da jeg så forestillingen for første gang var jeg i tvil om denne vokseneksperten var en tilfeldig person fra publikum, eller om det var planlagt på forhånd. Etter å ha sett forestillingen for andre gang ble det tydelig at det var tilfeldig. Disse to tilfeldige personene påvirket min forestillingsopplevelse på meget forskjellige måter. «Virkelighetens risikomoment» spiller dermed en stor rolle i denne sammenhengen, hvor tilfeldigheter kan skape to ulike publikumsopplevelser.

Vokseneksperten

En voksen person fra publikum kommer opp på scenen og blir intervjuet av to av de eldste jentene. For å forklare hvordan «virkelighetens risikomoment», i form av de to ulike «voksenekspertene», påvirker min opplevelse av forestillingen, vil jeg forsøke å gjengi deler av intervjuene, samt beskrive hvordan jeg opplevde «voksenekspertenes» fremtoning.

Første gang jeg så forestillingen:

En eldre mann med grått skjegg blir bedt opp på scenen. Han fremstår som vennlig og varm, og måten han svarer på gjør at jeg undrer meg om han muligens kan være en pensjonert pedagog. Han tar jentenes spørsmål på alvor og tenker seg godt om før han svarer. Han har

et varmt glimt i øyet, så latteren sitter løst hos publikum når han svarer at; «ja, det var vanskelig å være ung, fordi det var vanskelig å snakke med jenter og finne ut hvordan håret skulle være». På spørsmål om hvorvidt han har valgt sitt liv svarer han; «Oi, ja, det er jo slikt et eksistensielt spørsmål.» Publikum ler. «Nei, jeg har nok ikke det helt. Jeg tror at livet består av en masse tilfeldigheter og så har jeg valgt innenfor de tilfeldighetene som har oppstått». Jeg tar meg selv i å smile. Han fremstår som en vis og livserfaren mann. Hans vennlighet og trygghet i situasjonen gjør at jeg føler at vi i publikum har sendt vår beste representant opp på scenen, og at vi støtter hans svar.

«Så over til et mer personlig spørsmål» sier den blonde tenåringsjenta. «Tror du jeg blir pornostjerne eller seriemorder?».

«Oi» sier den eldre mannen og klør seg i hodet. Publikum ler. Jeg har en følelse av at vi alle har empati for situasjonen han er i, og at vi ler av komikken i å skulle besvare disse vanskelige spørsmålene fra de unge. «Jeg tror nok det er flere mennesker som blir pornostjerner enn seriemorder, så i så fall blir du nok pornostjerne» svarer han. Jenta ler og sier «ok». Den andre jenta følger opp og spør om han tror hun blir psykolog eller psykisk syk. «Hva du blir?» spør mannen «Du blir psykolog» sier han umiddelbart med et bekræftende nikk. Det oppleves oppmuntrende og motiverende. Jenta smiler «Takk, det blir jeg glad for å høre». Intervjuet avsluttes og publikum applauderer. De er heldige de som har han som bestefar, tenker jeg idet han forlater scenen.

Andregangsopplevelsen:

I dag blir nok en mann bedt med opp på scenen. Han har mørkt, kort hår og skjorte på. Jeg tipper han er tidlig i førtiårene. Han virker noe ubekvem, og underveis får jeg en følelse av at han forsøker å svare riktig ut ifra hva han tror statistikken sier, fremfor å ta jentene på alvor og svare dem personlig og oppløftende. Han svarer kort og konsist, og fremstår mer som et intervjuobjekt enn en voksenekspert.

Som i går spør jentene; «Har du valgt ditt liv?»

«Ja» svarer mannen.

«Hvordan da?» spør jentene.

«Jobb, barn familie ... Ja.» svarer mannen.

På spørsmålet om den blonde jenta blir pornostjerne eller seriemorder, virker han også ubekvem, og publikum ler. På spørsmålet om den andre jenta blir psykolog eller psykisk syk

svarer han; «Det er nok ikke så mange som blir psykologer, så du blir nok psykisk syk.» Jenten ser skuffet ut; «åh, okey.» Jeg kjenner et lite stikk i brystet, og lar meg provosere av dette svaret. Dette til tross for at jeg vet at det er en iscenesatt situasjon, hvor denne mannen svarer på et annet grunnlag enn om han snakket med sine barn eller andre han er en omsorgsperson for. Det hele oppleves kaldt og kynisk i motsetning til dagen før. Intervjuet avsluttes og jeg klapper med i applausen.

Store deler av forestillingen tar for seg barnas oppvekst på de voksnes premisser. Den tar for seg hvordan foreldrene skaper grunnlaget for barnas oppvekst, og de voksnes involvering i barnas liv, på godt og vondt. Barna har introdusert denne vokseneksperten som noen man kan snakke med hvis man er i tvil om hva man kan og vil.

Første gang jeg så forestillingen ble denne sekvensen et varmt avbrekk fra elendigheten som har blitt fremstilt tidligere; med en stor andel av barn med dårlige oppvekstvilkår og lite foreldreinvolvering. Det ga et håp om tilstedeværelsen av gode voksenpersoner i barnas liv, som kan hjelpe dem å navigere gjennom uklarheter, muligheter for fremtiden, og hvem de ønsker å bli og være. Andre gang jeg så forestillingen ga denne sekvensen motsatt effekt. Den fungerte mer bekreftende på de voksnes manglende evne til å veilede i vanskelige situasjoner og ivareta barns pågangsmot og drømmer.

Erika Fischer-Lichte tar i *Theatre and Performance Studies* (2014) for seg hvordan en forestillingsopplevelse rommer hvordan fenomener fremstår for den individuelle tilskueren, og påvirker opplevelsen av helhet; «The phenomenological approach focuses on the interplay of appearance, perception, and experience. How do people, things, sounds, and spaces appear, and what effect do they have on the audience?» (Fischer-Lichte, 2014, s. 56). Disse ulike personenes utseende, fremtoning og svar har ulik effekt på min forestillingsopplevelse, og på denne måten benytter *Mod alle odds* seg av «virkelighetens risikomoment» ved å åpne opp for flere ulike utfall av den aktuelle sekvensen.

A phenomenological analysis must also take account of the energetic field created between actors and spectators over the course of a performance, including the shared space of belonging to a community, if only momentarily (Fischer-Lichte, 2014, s. 55).

Under førstegangsopplevelsen opplevde jeg nettopp denne følelsen av tilhørighet blant oss i publikum ved at denne vise, eldre mannen snakket på våre vegne. Vår latter underveis opplevdes som en felles forståelse for det å skulle svare godt når barn/ungdom stiller vanskelige spørsmål. Ved å hente opp noen fra oss i publikum, oppstod det et slags midlertidig fellesskap, hvor vi er empatiske og solidariske med den utvalgte. Dette gjorde meg mer bevisst min rolle som voksen tilskuer i salen, hvilket igjen gjør at forestillingen angår meg i stor grad.

Et annet aspekt ved dette «risikomomentet» er at jeg nå, i skrivende stund, befinner meg i et etisk dilemma da mannen fra andregangsopplevelsen blir fremstilt i negativt lys. Derfor er det viktig for meg å presisere, som jeg også skriver i den autoetnografiske skildringen, at jeg er klar over den pressede og uklare situasjonen mannen befinner seg i. Han er i en spisset performativ situasjon, noe som også er tydelig i hans fremtoning. Han svarer ut ifra hans opplevelse av rammeforholdene, og som tilskuer må jeg, når jeg nå uttaler meg, presisere at dette ikke nødvendigvis er hans fremtoning i en privat situasjon. Min opplevelse er heller ikke allmenn eller «riktig», den er subjektiv. Dette er et interessant aspekt i seg selv. Det øyeblikket scenen inntas av noen som ikke, i utgangspunktet, har hatt intensjoner om å være til skue for en stor publikumsmasse, så oppstår det nye etiske aspekter, samt andre tilskueropplevelser. Man leser hendelsen inn i forestillingsopplevelsens semiotiske helhet, samtidig som man forholder seg til salen/virkelighetens dimensjon.

Mellom fiksjon og virkelighet i *Mod alle odds*

Før jeg startet analysearbeidet, da jeg skulle vurdere forestillingens aktualitet i forbindelse med min forskningsinteresse, husker jeg å ha uttalt følgende; men hvor er fiksjonen? Umiddelbart etter å ha sett forestillingen opplevdes det hele som virkelighet; barna på scenen, det faktabaserte innholdet og måten innholdet ble formidlet på. Dette, som fremsto som virkelighet, var likevel satt i en teatral ramme, som igangsatte en teatral prosess i meg. Etter å ha gått dypere til verks ser jeg at det helt klart er fiksjon tilstede, men vekslingene mellom fiksjon og virkelighet er ikke så lett å få øye på. Gjennom analysen ser jeg at fiksjonen oppstår vel så mye gjennom min teatrale prosess, som den gjør gjennom iscenesettelsesstrategiene forestillingen benytter seg av. De mest åpenbare fiktive elementene ligger i barnas «simple acting», som når de poserer i fiktive tablåer, eller

gjennom deres «non-matrixed-representation», som når de inntar scenen i ulike kostymer (kokkeklær, brudekjole, ballerina, osv.). Det ligger også i forestillingens bruk av verfremdungsteknikker, som når barna snakker med et språk som fremstår som voksent og fremmed for dem selv. De mindre åpenbare aspektene omhandler hvordan fiksjonen oppstår gjennom min teatrale prosess. Deler av denne teatraliseringen er ikke tilknyttet fiksjon, men en fenomenologisk tilgang hvor jeg møter hendelsene og statistikkene som presenteres på en slik måte at jeg opplever dem annerledes enn jeg ville gjort i det dagligdagse. Fiksjonen i min teatrale prosess omhandler hvordan jeg tilegner hendelsene referensielle dimensjoner. Hvordan barnas gruppering i starten referer seg til et klassebilde for meg, hvordan barneteater blir en referanse som påvirker hvordan jeg opplever forestillingen. Fiksjonen i min forestillingsopplevelse innebærer også hvordan jeg *forestiller* meg mine fremtidige barns oppvekstvilkår, og stadig søker innover i meg selv og utover i samfunnet jeg er en del av til daglig.

I ettertid har denne forestillingen beriket min forståelseshorisont, og jeg opplever at jeg har en erfaring å referere til i samtaler om liknende tematikk, eller i politiske diskusjoner. Personlig kommer jeg fra en middelklasse, og denne tematikken har aldri fremstått som problematisk eller pressende for meg. Jeg har nok vært naiv, og denne forestillingen belyste noen underliggende strukturer og hierarkier som ikke nødvendigvis er så synlige i hverdagen. Det at den opererer mellom fiksjon og virkelighet gjør at tematikken oppleves meget aktuell og pressende, at den angår meg, oss og måten vi mennesker lever sammen på.

Oppsummering og avsluttende refleksjoner

Mellom fiksjon og virkelighet – Teatralitet som resultat av tilskuerens prosess

Gjennom analysene har jeg utforsket hvilke opplevelsese- og erkjennelsespotensialer som kan oppstå når forestillinger opererer i grenseland mellom fiksjon og virkelighet. For å gjøre dette har jeg blant annet knyttet det til opplevelser av teatralitet, slik Josette Féral formulerer det; som et resultat av tilskuerens prosess igangsatt av et intensjonelt blikk. Min teatrale prosess under *Remote X* og *Mod alle odds* utartet seg meget forskjellig, hvilket ikke er så merkelig da det er to vidt forskjellige teateruttrykk som møter tilskueren. En redegjørelse for den teatrale prosessen hos meg som tilskuer kan i stor grad ses i sammenheng med opplevelseseaspektet i min forskningsinteresse, hvor dette så kan lede til erkjennelsesaspektet.

Jeg vil i dette kapitlet forsøke å oppsummere hvordan den helhetlige teatrale prosessen utartet seg hos meg som tilskuer i de ulike forestillingene og trekke frem aspekter ved analysene som virker fremtredende for opplevelsen av fiksjon og virkelighet. Man kan si at en forestillingsopplevelse består av mange teatrale prosesser, men her forsøker jeg å oppsummere disse for å gi et bilde av den helhetlige opplevelsen. Dette vil jeg gjøre med utgangspunkt i teatralitetsbegrepet, formulert av Josette Féral som forankret i et sted, en intensjon og en tilskuer. Jeg vil også forsøke å formulere hvordan disse erfaringene har ledet til en form for erkjennelse.

Mod alle odds

I *Mod alle odds* gjør det Féral omtaler som en *semiotisering av stedet* seg gjeldene som inngang til tilskuerens teatrale prosess. Denne semiotiseringen fører til at det resepsjonestetiske tankesettet blir mer fremtredende, hvor jeg inntar en tilskuerrolle basert på tradisjonelle performative konvensjoner. Rommet er i seg selv med på å fremheve den bakenforliggende teatrale intensjonen, og det fysiske skillet mellom scene og sal bidrar til å skape det Féral omtaler som en *kløft* mellom en selv og «de andre». Denne distansen fører til en teatraliseringsprosess som gjør at man opplever fenomener på en annen måte

enn man ville gjort i det dagligdagse. Så ved at denne distanserende kløften allerede er på plass ut ifra rommets utforming, igangsettes den teatrale prosessen umiddelbart i det lyset slukkes i salen. Av den grunn, og fordi det resepsjonsetetiske tankesettet oppleves sentralt, fører barnas performativitet på scenen til en «non-matrixed-representation/symbolization» ved at jeg tilegner deres fremtoning og handlinger referensielle aspekter. Her er det viktig å påpeke at forestillingen selv ofte bidrar til disse referensielle aspektene ved å skape en verfremdungseffekt som påpeker teatraliteten. For eksempel helt i starten av forestillingen hvor barna kommer ut på scenen. Her er i utgangspunktet deres handlinger selvreferensielle (å sette seg, å stå oppreist, å plassere en hånd på hoften), og deres performativitet gir seg uttrykk av å være barn. I det de starter å snakke oppstår det en dobbelthet ved at de fremdeles er barn og deres handlinger er selvreferensielle, samtidig som de representerer noe mer. De representerer statistikk og de snakker med et akademisk språk utarbeidet av voksne mennesker, hvilket medfører en verfremdungseffekt. Denne verfremdungseffekten fører i forlengelse til at jeg trekker paralleller mellom barna som blir styrt av de voksne bak forestillingen, og statistikken som styrende for deres liv.

I analysen trekker jeg også frem at det faktum at det er barn som står på scenen i seg selv er et aspekt som både skaper gjenkjennelighet, sårbarhet og en nærhet til innholdet, samtidig som det medbringer referensielle aspekter (eks. barneteater). Ved at utøverne er «non-matrixed» barn, spiller forestillingen på tilskuerens egne minner fra barndommen, deres mellommenneskelige relasjoner og deres samfunnsbevissthet. Ved å presentere barnas fremtid basert på dagens statistikk taler forestillingen både fra og til et fortids-, nåtids-, og fremtidsperspektiv. Dette fører dermed til en teatral prosess hvor mitt blikk på de sceniske situasjonene leder til en persepsjon som går i to retninger; innover i meg selv og utover i samfunnet jeg er en del av.

Underveis oppstår det vekslinger mellom det faktabaserte innholdet, den virkelighetsnære fremstillingen, fiktive historier, og fremtidsrettede spådommer. Disse vekslingene mellom fiksjon og virkelighet er ikke lette for tilskueren å peke på, hvilket fører til undring underveis og i etterkant om hva som er virkelig og hva som er fiksjon. Hvorvidt svaret på dette er viktig, eller undringen i seg selv er det viktigste, avhenger av hvilket perspektiv man ser det fra. Anser man svaret som uviktig ser man gjerne forestillingen fra et perspektiv som kun vurderer hvorvidt forestillingens innhold og potensielle budskap kommer frem. Anser man svaret som viktig medbringer det et etisk aspekt som omhandler

ivaretagelse av privatpersonene på scenen, som forsterkes av at disse er barn. Dette etiske perspektivet kan i forlengelse ses i forbindelse med forestillingens tematikk og barna presentert som offer for statistikken/høyere makter. Denne undringen er i seg selv et sentralt aspekt ved forestillingen, hvilket, uavhengig av svaret, forsterker opplevelsen av sentral tematikk og tilskuerens ansvarsbevissthet.

Til slutt i denne oppsummeringen vil jeg trekke frem hvordan det performative tankesettet blir utfoldet i det «virkelighetens risikomoment» inntreffer under «vokseneksperten». Her fremkommer det at forestillingens løsrivelse fra den kontrollerte iscenesettelsen, ved å bringe inn en tilfeldig tilskuer fra salen, påvirker opplevelsen av forestillingens utfall. I tillegg forsterker det følelsen av et midlertidig fellesskap blant publikum, samt at «vokseneksperten» påminner meg min egen rolle i salen, og min ansvarsrolle som voksen i samfunnet.

I det min kropp forlater setet i salen anser jeg den teatrale prosessen som avsluttet, men den etterfølges av en retrospektiv analyse og samtaler med andre tilskuere, som beriker opplevelsen, og erfaringen som følger. Denne erfaringen har ledet til ny erkjennelse knyttet til hvordan vårt menneskelige samfunn er konstruert. Jeg har tidligere tenkt at classeskillene i Skandinavia er små, og tilknytning til en sosial klasse har aldri vært en del av min selvoppfattelse eller oppfattelse av andre. Jeg har nok også hatt en viss ideologisk tanke om at vi i Skandinavia har like muligheter, så lenge vi griper dem. Denne forestillingserfaringen har ledet til en erkjennelse om at classeskillene er større enn jeg har trodd, og det har gitt meg innsikt i hvordan ulike forutsetninger i stor grad er med på å forme mulighetene man har videre i livet. Dette er ikke helt nytt for meg, men min kunnskap har vært overfladisk i forhold til opplevelsen av innsikt og erkjennelse jeg sitter igjen med etter *Mod alle odds*. Håpet videre må være at denne erkjennelsen medfører handlingskraft, og et ønske om å endre statistikken.

Ut ifra min opplevelse og påfølgende erkjennelse fremkommer det at teater som opererer i grenseland mellom fiksjon og virkelighet på denne måten kan ha stor samfunnsmessig relevans ved at det kan gi oss dypere erfaring og innsikt i hvordan samfunnet fungerer, hvilket i forlengelse kan lede til økt samfunnsengasjement. Nettopp fordi forestillingen forholder seg så direkte til virkeligheten, skaper det et samspill mellom det som befinner seg innenfor og utenfor den teatrale rammen. På denne måten må man som tilskuer stadig forholde seg til forestillingens fremstilling av virkeligheten, samt sin egen

erfaring og forståelse av virkeligheten. Dette kan igjen føre til det Gadamer formulerer som en *sammensmelting av horisonter*, som gir økt innsikt, kunnskap og forståelse.

Remote X

De teatrale prosessene i *Remote X* utarter seg på en annen måte. Fordi min kropp er så delaktig i forestillingen er den teatrale prosessen som helhet noe mer komplisert. I motsetning til *Mod alle odds* utspiller ikke *Remote X* seg i et teaterbygg. Dermed mangler den naturlige *kløften* mellom scene og sal, som oppstår automatisk i et tradisjonelt scenerom. I det jeg ankommer gravlunden søker jeg å orientere meg om hva som er de performative normene for anledningen, da stedet er tilegnet de døde og deres sørgende, mens jeg er ivrig og spent på begivenheten som skal finne sted. Idet jeg plasserer hodetelefonene på hodet igangsettes den teatrale prosessen da jeg blir påminnet intensjonaliteten bak denne handlingen. Kløften mellom meg «og de andre» oppleves likevel diffus, da min tilstedeværelse er splittet; jeg er både i modus av distansert observasjon, og fysisk absorbert/delaktig i situasjonen. Ulike former for slike splittelser er gjennomgående for den helhetlige teatrale prosessen. Det oppstår stadig flersidige tilstander og metafiksjonelle lag som utfordrer opplevelsen av forholdet mellom performativitet og teatralitet, og mellom fiksjon og virkelighet. Forholdet mellom performative konvensjoner tilknyttet det urbane rommet, og våre ukonvensjonelle handlinger, skaper i seg selv en kløft, til tross for at jeg ikke er distansert fra hendelsene. Hodetelefonene er også en konkret bidragsyter til at denne kløften oppstår, både fordi det separerer oss som bærer dem fra mengden, men også fordi det manipulerer min auditive opplevelse i to timer. Motsetningsforhold som distansert-absorbert, lek/spill-alvor, kunstig-ekte, konkret-metaforisk, tilskuer-utøver; er alle motsetningsforhold som preger den teatrale prosessen og opplevelsen av fiksjon og virkelighet.

Et vesentlig aspekt som står gjennomgående sentralt i den teatrale prosessen er den somatiske dimensjonen av opplevelsen. Som tilskuer er jeg i konstant bevegelse, hvilket påvirker hvordan jeg møter situasjonene underveis. Ved å være fysisk og mentalt aktiv skapes en holistisk opplevelse hvor hele mennesket er delaktig i de teatrale prosessene. Etter min mening er det en av grunnene til at forestillingen fremdeles sitter så sterkt igjen i

meg, ved at hele min kropp og mitt sinn husker opplevelsen, og blir påminnet den i det daglige.

Det oppleves utfordrende å skulle gi et oversiktlig bilde av den helhetlige prosessen, da vekselvirkningen mellom forestillingens deler og helhet, endret mitt perspektiv underveis. Ved forestillingens ende inntar jeg et nytt perspektiv hvor hendelsen utvides til å også omhandle tiden i forkant og i etterkant. Stedet jeg befinner meg på (en takterrasse), skaper en ny distanse, en ny *kløft* mellom meg selv og «de andre», hvor «de andre» også innebærer meg selv, fra fugleperspektivet, hvor jeg skuer utover og ned på de imaginære sporene vi har etterlatt. Det er uklart for meg når den teatrale prosessen ble avsluttet og jeg inntok et dagligdags perspektiv. Dette tror jeg grunner i at forestillingen benytter seg av dagligdagse rutiner og handlinger, og iscenesetter dem via tilskuerens kropp og blikk.

Denne forestillingserfaringen har som nevnt hatt en dyptgående effekt på meg, og ført til at jeg opplever ting i hverdagen på en annen måte enn jeg gjorde før. Forestillingen har ført til en erkjennelse av elektronikken/teknologiens rolle i mitt liv, og i samfunnet på godt og vondt. I dag har jeg en større bevissthet rundt hvordan jeg benytter meg av sosiale medier, og lagring av personlig informasjon på nett. Jeg er i større grad bevisst på hvordan jeg lar meg påvirke av nettbasert informasjon og teknologien jeg bærer med meg i hånden. Jeg er bevisst på verdien av mellommenneskelige møter og min fysiske tilstedeværelse i verden, kontra et virtuelt liv. Samtidig som jeg verdsetter godene utviklingen av nye teknologiske hjelpemidler kan ha for mennesket. I den sammenheng har det også medført en bevisstgjøring rundt etiske aspekter knyttet til utarbeidelse av ulike teknologiske «hjelpemidler» som kan føre til en enklere hverdag, forlengelse av menneskelivet, eller bidra til et sorteringssamfunn.

Ut ifra mine opplevelser av erkjennelse fremkommer det at også denne forestillingen kan ha stor samfunnsmessig relevans. Måten den tilrettelegger for praktiske, fysiske tilskueropplevelser gjør at den hever tematikken på en annen måte enn ved en stillesittende, frontal scene-sal-relasjon. Fremfor å imitere vårt bruk av sosiale medier og ny teknologi, så fører samspeillet mellom stemmen i hodetelefonene og våre fysiske handlinger, i det dagligdagse rom, som følge av stemmens instruksjoner, til at det skapes intelligente paralleller mellom forestillingens forløp/form og vår daglige bruk av teknologiske hjelpemidler. Den aktive tilskuerrollen gir en praktisk tilnærming til tematikken, hvilket gjør at man som tilskuer må forholde seg til seg selv i møte med andre mennesker og

teknologien. På denne måten tilrettelegges det for erkjennelse basert på praktisk erfaring hvor hele tilskuerens kropp og sinn er delaktig i prosessen. Denne typen teater har dermed potensiale til å åpne opp for nye perspektiver og lede til refleksjon rundt eksistensiell tematikk.

Oppsummering

Et aspekt som er gjennomgående i begge analysene er utøverfunksjonen og rollebegrepet. Jeg ser at når en forestilling benytter seg av utøvere med en «non-matrixed» spillestil på scenen oppstår det en annen type tilskueropplevelse som viker fra det tradisjonelle teaterets fiksjonsbaserte spillestil; «complex-acting». Dette rollebegrepet skaper en tilskueropplevelse hvor man stadig må reorientere seg i forestillingens fiksjonslag, hvilket skaper en annen type konsentrasjon i forløpet, og det utfordrer ens virkelighetsoppfattelse. Ved at utøverne fremstår som seg selv, og at det er sannsynlig at de forteller historier fra sitt eget liv, tilrettelegges det for en opplevelse av et ærlig og intimt møte mellom scene og sal. Muligheten for at utøveren nå «kaster sin sosiale maske» og utleverer noe av personlig betydning, kan produsere en lyttende tilskuer som også søker innover i seg selv, og knytter aspekter av beretningen til sitt eget liv. Det åpner opp for en indre gjenkjennelighet og mellommenneskelig kommunikasjon. Samtidig oppstår det en dobbelthet i tilskuerens persepsjon; ved at menneskene på scenen og deres beretninger er satt i en teatral ramme, oppstår det gjerne referensielle aspekter, som kan lede til metafiksjonalitet og metaforisk tankegang. En slik anvendelse av rollebegrepet kan også lede til etisk problematisering på en annen måte enn om rollebegrepet innebærer «complex acting», som i størst grad forholder seg til fremstillingen av fiksjon. Som tilskuer må man forholde seg til oppfatningen av både utøverens «virkelige jeg» og «teatrale jeg». Forestillingen og publikums persepsjon forholder seg dermed både til iscenesettelsen og noe utenfor denne rammen på samme tid. Dette skaper en tilskueropplevelse som befinner seg på flere plan; i det direkte møtet med forestillingen, innover i seg selv, og utover i samfunnet man er en del av.

Ved å la utøverfunksjonen være del av tilskuerens fysiske ansvar kan man skape holistiske publikumsopplevelser hvor tilskueren får en praktisk erfaring med forestillingens tematikk. Dette kan lede til en opplevelse av nærhet til innholdet, samtidig som den teatrale

rammen kan skape distansert refleksjon. Ved å la samspill og vekslinger mellom tilsynelatende motsetningsfylte forhold være del av forestillingsopplevelsen kan man også skape underliggjøring og refleksjonsrom.

Et annet sentralt aspekt i analysene er hvordan forestillingene benytter seg av sted og rom. Jeg ser at ved å plassere iscenesettelsen i et tradisjonelt scenerom fremskyndes og påpekes teatraliteten. Det vil si at også handlinger⁹ som i utgangspunktet er ment som selvreferensielle, kan tilegnes referensielle aspekter via den teatrale rammen. Det kan også føre til en estetisering av dagligdagse fenomener.

Ved å plassere forestillingen i virkelighetens rom, skaper man en direkte forbindelse med virkeligheten, samtidig som det fiksjonelle nivået hever tematikken og skaper selvrefleksivitet. Man tilrettelegger for tilskuerens fiksjonalisering og estetisering av dagligdagse hendelser og omgivelser, hvilket kan føre til ny bevissthet og tilstedeværelse i det daglige liv. Ved å underliggjøre virkelighetens rom og performative konvensjoner, kan det føre til ny bevissthet rundt sosiale konstruksjoner og måten vi forholder oss til hverandre og til dagligdagse handlingsmønstre.

Et tredje aspekt er hvordan det å anvende virkeligheten som dramaturgisk strategi, ønsker virkelighetens risikomoment velkommen inn i den teatrale prosessen. Det åpner for enda mer varierte tilskueropplevelser innen samme produksjon. Det lar den felles virkelighet som både tilskueren og forestillingen befinner seg i få plass og spillerom i begivenheten, hvilket både kan føre til en nærhet til innholdet, og en opplevelse av risiko og en nysgjerrig oppmerksomhet.

Min opplevelse er at denne typen forestillinger utfordrer tilskueren på en annen måte enn det tradisjonelle teateret. I disse forestillingene må tilskueren forholde seg til flere fiksjonslag/virkelighetslag på samme tid, hvilket utfordrer ens opplevelse av virkeligheten man lever i. Metafiksjonaliteten som oppstår kan åpne opp for metaforisk tankegang og kan føre til en persepsjon som befinner seg i en gjensidig vekselvirkning mellom introspeksjon og ekstrospeksjon, hvilket igjen kan lede til ny erkjennelse.

⁹ Handlinger kan også være stillhet og stillstand.

Kontekstualisering

Et tydelig fellestrekk for disse forestillingene er at de konstant opererer på flere nivåer underveis i forløpet og skaper metafiksjonalitet. Dette reflekterer også hvordan persepsjonen hos tilskueren opererer på flere nivåer, slik som forklart i slutten av oppsummeringen over. Hvis man anser dette som en tendens innen samtidsteateret, er det naturlig å stille seg spørsmålet; hva er det som gjør at vår samtids teater opererer på denne måten? Tidligere i denne avhandlingen har jeg stilt spørsmålet; «hva er teater?» for å kunne si noe om hva som definerer teatralitet. Svaret på dette fremstår som mer flertydig og diffust enn for bare femti år siden, noe som i seg selv kan være et aspekt som speiler vår samtid. Samtidsteateret vil nødvendigvis fortelle oss noe om tiden vi lever i, så hva kan det fortelle oss om tiden vi lever i at forestillinger opererer med flere metafiksjonelle lag, *mellom fiksjon og virkelighet*? På dette tidspunktet kan jeg ikke gi et dyptgående kvalifisert svar på dette, men jeg vil likevel komme med noen kvalifiserte spekulasjoner.

Vi lever i en globalisert og mediert vestlig verden hvor sosiale medier og reality-TV har blitt en del av hvordan vi opplever hverdagen og forstår mellommenneskelig interaksjon. På daglig basis forholder vi oss til en samtidighet av ulike virkelighetslag, ved at vi kan ha ulike medier mobilt tilgjengelig til enhver tid. Vi eksisterer i den fysiske verden i dialog med andre mennesker, samtidig som vi retter blikket mot nyhetene på TV, samtidig som vi leser bloggen til Sophie Elise på nett, samtidig som vi poster siste oppdatering på vår foretrukne sosiale medieplattform. Vi er dermed vant til å forholde oss til flere virkelighetslag på samme tid, hvilket muligens kan føre til at forestillinger velger å utfordre og utnytte seg av dette. Postmodernismens teateruttrykk kan sies å preges av denne samtidigheten når det gjelder både produksjonsstrategier og tilskuerens persepsjon. Forsøk på å samle disse tendensene i dramaturgiske modeller har ført til formuleringer som eksempelvis «simultan dramaturgi», «metafiksjonell dramaturgi», «visuell dramaturgi» og «likestillt dramaturgi»¹⁰. Alle disse formuleringene innebærer det Rancièr omtaler som en emansipert tilskuerrolle. Tilskueren må stadig må orientere seg i ulike fiksjonslags samtidighet, og vil gjennom sitt assosiasjonsapparat og intellekt være helhetsskapende eller helhetssøkende. Hvilket igjen

¹⁰ Begrepene *Simultan-* og *metafiksjonell dramaturgi* er blant annet formulert av Janek Satkowski (Szatkowski, 1992, s. 36-40). *Visuell-* og *likestillt dramaturgi* er blant annet formulert av Knut Ove Arntzen (Arntzen, 2007, s. 95-98).

gir gjenklang i postmodernismens avstand fra den enhetlige sannhet og de store fortellingene.

På grunnlag av de mangfoldige reality-TV-seriene som har dukket opp i løpet av de siste tjue årene, for ikke å snakke om blogger og personlige videoer på nett tilgjengeliggjort for offentligheten, virker dagens menneske til å ha en stor interesse for iscenesatt virkelighet og innblikk «behind the scenes». Disse mediene har ført til at skillet mellom det private og det offentlige virker utvasket. Dette preger også teateret og har ført til formuleringer som eksempelvis «virkelighetsteater/virkelighetsdramaturgi», «performance-dramaturgi» og «metafiksjonell dramaturgi».

Reality-TV og sosiale medier fører også med seg spørsmålet; hva er virkelig og hva er fiksjon? Gjennom disse mediene har man mulighet til å iscenesette seg selv, og skape sitt eget «performative jeg» som ikke nødvendigvis representerer sitt «daglige-i-verden-performative-jeg». Dette, i tillegg til såkalte «fake news», og filtrerte og fragmenterte fremstillinger av virkeligheten, har ført til et behov for å opparbeide et kritisk blikk på hva som kommuniseres på ulike plattformer, og hvordan dette påvirker vår oppfattelse av verden; av virkeligheten. Dette kan sies å gjenspeiles i den typen teater som denne avhandlingen omhandler, og kanskje kan denne typen teater bidra til å bevisstgjøre oss og opparbeide et kritisk og reflektert blikk.

Epilog

Å skrive denne masteravhandlingen har gitt meg en anledning til å gjøre et dypdykk i aspekter ved samtidsteateret som har fascinert meg over lengre tid. Det har gitt meg anledning til å ikke bare holde meg delvis informert om teorier rundt tema, men å utforske tematikken selv, for så å anvende teori og fagbegreper deretter. Ved å anvende en opplevelsesbasert tilnærming til forestillingsanalyse (som utbrodert i metodekapittelet) opplever jeg at den tilegnede kunnskapen rundt min forskningsinteresse har blitt en integrert del av min forståelseshorizont. Som drama- og teaterpedagog er dette noe jeg vil dra stor nytte og glede av i min undervisning i teaterfaget, både når det gjelder praktiske, teoretiske, analytiske og historiske aspekter. Det vil forhåpentligvis medføre en enda større trygghet i formidlingssituasjoner, og eget forestillingsarbeid. I forlengelse vil forhåpentligvis dette dermed også være til nytte for mine elever i undervisningssammenheng.

På tampen av dette prosjektet er det noe vemodig å skulle sette siste punktum. Til tross for at et punktum må settes, har jeg fremdeles en interesse for å lære mer om tema. En mulig videreføring av prosjektet kunne innebære å ta for seg flere ulike teaterformer og uttrykk, for å kartlegge og analysere flere tendenser innen teater som forholder seg til virkeligheten på en særskilt måte. Et annet aspekt som kunne vært interessant å gå dypere inn på ved en senere anledning, er å benytte seg av Féral's teatralitetsbegrep (sted, tilskuer, intensjon), for å analysere hverdagslige hendelser i et teatralt perspektiv. Jeg har også en interesse for å oppsøke flere teoretiske perspektiver i denne sammenheng, samt å utarbeide en tydeligere metodisk fremgangsmåte innen det jeg har valgt å kalle *opplevelsesbasert forestillingsanalyse*. Min Interesse for forestillingsanalyse som metode i teaterfaglig forskning er noe som bare har blitt større. Dette er i seg selv noe jeg kunne tenke meg å ta tak i videre, ved å utforske hvordan forestillingsopplevelser kan utarte seg; ved for eksempel å se nærmere på dynamikken mellom de tre dimensjonene hos tilskueren i ulike forestillingsopplevelser.

Vekslinger mellom fiksjon og virkelighet i teateret er noe som har vært, og alltid vil være, tilstede i teaterfaglig kontekst, men i varierende grad og i ulike perspektiver. Mitt fokus har vært på samtidsteateret, og da spesifikt to ulike forestillingsopplevelser. Å skulle gi et slags fasitsvar på hva det innebærer når en forestilling befinner seg i grenseland mellom fiksjon og virkelighet, eller hvilken virkning dette har, vil være en upålitelig generalisering, da disse to forestillingene ikke er representative for et helt fagfelt, og mine opplevelser er subjektive. De er derimot representative for deler, eller aspekter ved samtidsteateret, og ved å ha anvendt disse forestillingene i min forskning, har det skaffet meg ny innsikt i hvordan slike forestillinger *kan* virke, og denne innsikten kan i forlengelse anvendes i liknende forestillingsopplevelser for å forstå opplevelsen av samspill og vekslinger mellom fiksjon og virkelighet. Forhåpentligvis kan denne avhandlingen også være et lite bidrag til et stort felt, slik at også andre kan ha nytte av min forskning.

Litteraturliste

- Arntzen, K. O. (2007). *Det marginale teater : et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Laksevåg: Alvheim & Eide.
- Bailes, S. J. (2011). *Performance Theatre and the Poetics of Failure: Forced entertainment, Goat Island, Elevator repair service*. New York: Routledge.
- Berg, I. T. (2007). Mennesker og maskiner – scenekunst og ny teknologi *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (s. 69-132). Oslo: Scandinavian Academic Press / Spartacus Forlag AS.
- Biering, T. & Kristensen, J. (2015). Fix&Foxy: Anders Mossling er også et virkelig menneske. *DRAMA - Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 52(02), 6-9.
- Brecht, B. (2019). *Brecht on Theatre*. London: Bloomsbury Academic.
- Brinkmann, S. (2015). Etik i en kvalitativ verden. I S. Brinkmann & L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder - en grundbog* (s. 463-479). Dk: Hans Reitzels Forlag.
- Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (2015). Kvalitative metoder, tilgange og perspektiver: en introduksjon. I S. Brinkmann & L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder - en grundbod* (s. 13-24). DK: Hans Reitzels Forlag.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere : et bidrag til en performativ teori og analyse* (Ph.d). Institut for æstetiske Fag, Aarhus Universitet, Aarhus.
- Baarts, C. (2015). Autoetnografi. I S. Brinkmann & L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder - en grundbog* (s. 169-180). Dk: Hans Reitzels Forlag.
- Certeau, M. d. (1984). *The practice of everyday life*. Los Angeles: University of California Press.
- Erfaring. (2011). Store norske leksikon. Hentet 4. April 2019 fra <https://snl.no/erfaring>
- Erkjennelse. (2019). Store norske leksikon. Hentet 6. April 2019 fra <https://snl.no/erkjennelse>
- Evreinov, N. N. (2015). Teater i livet. I K. Helgheim (Red.), *Realisme og teatralitet - Tre russiske profiler* (s. 447-563). Falun: Solum Forlag.
- Féral, J. (2002). Foreword. *SubStance*, 31(2), 3-13.

- Féral, J. & Bermingham, R. P. (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, 31(2), 94-108.
- Féral, J. & Wickes, L. (2011). From Event to Extreme Reality: The Aesthetic of Shock. *TDR*, 55(4), 51-63.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. London: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge.
- Fix&Foxy. (2019). Fix&Foxy. Hentet 14. April 2019 fra <http://fixfoxy.com/om/>
- Fortier, M. (2016). *Theory/Theatre: an introduction* (3 utg.). Oxon: Routledge.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Helgheim, K. (2015). *Realisme og teatralitet - Tre russiske profiler*. Falun: Solum Forlag.
- Jacobsen, B., Tanggaard, L. & Brinkmann, S. (2015). Fænomenologi. I S. Brinkmann & L. Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder - en grundbog* (s. 217-240). Dk: Hans Reitzels Forlag.
- Kirby, M. (2003). On Acting and Not-Acting. I P. Auslander (Red.), *Performance - Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (Vol. 17, s. 309-323). London: Routledge.
- Kjørup, S. (2008). *Menneskevidenskaberne: 1: Humanioras historie og grundproblemer* (2. udg. utg. Vol. 1). Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Lagerström, C. (2015). Activating Imaginative Attention and Creating Observant Moments in the Everyday Through the Art of Walking. *Nordic Theatre Studies*, 27(2), 61-75.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Leinslie, E. (2007). Nye dramaturgier *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (s. 17-68). Oslo: Scandinavian Academic Press / Spartacus Forlag AS.
- Mening. (2017). Store norske leksikon. Hentet 6. April 2019 fra <https://snl.no/mening>
- Meyerhold, V. (2015a). Det naturalistiske teateret og stemningens teater (1906). I K. Helgheim (Red.), *Realisme og teatralitet - Tre russiske profiler* (s. 281-294). Falun: Solum Forlag.
- Meyerhold, V. (2015b). Mot formalisme og naturalisme. I K. Helgheim (Red.), *Realisme og teatralitet - tre russiske profiler*. Falun: Solum Forlag.
- Opplevelse. (2016). Store norske leksikon. Hentet 2. April 2019 fra <https://snl.no/opplevelse>

- Pahuus, M. (2011). Hermeneutik. I F. Collin & S. Kjøppe (Red.), *Humanistisk Videnskabsteori* (s. s. 139-169). København: DR Multimedie.
- Parker-Starbuck, J. (2011). The Spectorial Body in Multimedia Performance. *A Journal of Performance and Art*, 33(3), 60-71.
- Paul Allain, J. H. (2006). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Oxon: Routledge.
- Rancière, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax.
- Rimini-Apparat. (2019). Rimini Protokoll. Hentet 12. April 2019 fra <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>
- Roy, F. L. (2012). Rimini Protokoll's Theatricalization of Reality. I R. Vanderbeeken, C. Stalpaert, D. Depestel & B. Debackere (Red.), *Bastard or Playmate? - Adapting Theatre, Mutating Media and Contemporary Performing Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sauter, W. (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies : an introduction* (2nd ed. utg.). New York: Routledge.
- Schneider, M. T. & Skjoldager-Nielsen, K. (2012). Approaching Phenomenology. *Nordic Theatre Studies (trykt utg.), Vol. 24*, 5-7.
- Silberman, M., Giles, S. & Kuhn, T. (2019). General Introduction. I M. Silberman, S. Giles & T. Kuhn (Red.), *Brecht on Theatre* (s. 1-9). London: Bloomsbury Academic.
- Smith, D. W. (2018). Phenomenology. I *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hentet fra <https://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/>
- Somatisk. (2018). Store medisinske leksikon. Hentet 3. April 2019 fra <https://sml.snl.no/somatisk>
- Sontag, S. (2001). *Against Interpretation: and Other Essays*. New York: Picador.
- Språkrådet. (2018a). Teatralsk. I *Bokmålsordboka*. Bergen: Universitetet i Bergen. Hentet fra https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=teatralsk&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge
- Språkrådet. (2018b). Virkelighet. I *Bokmålsordboka*. Bergen: Universitetet i Bergen. Hentet fra <https://ordbok.uib.no/virkelighet>

- Szatkowski, J. (1992). Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen. Dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse.
- Teateret, B. N. (2019). Fremtidsdrømme. I B. N. Teateret (Red.): Betty Nansen Teateret.
- Theatricality. (2019). Cambridge Dictionary. I *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Cambridge UK: Cambridge University Press. Hentet fra <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/theatricality>
- Tronstad, R. (2002). Could the World Become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures. *SubStance*, 31(98/99: Special issue: Theatricality), 216-224.
- Trueman, M. (2016). International: The New Dokumentary Theatre of Germany's Rimini Protokoll. Hentet fra <https://www.thestage.co.uk/features/2016/international-rimini-protokoll-germany/>.
- UIA. (2019). Nina Helene Jakobia Skogli. Hentet fra https://www.uia.no/kk/profil/ninahjs?fbclid=IwAR19_X7o405828qcFi4NdNcud933N N7WGtB4E7CzpkWGnQ-jx-uo0seB2yc

Informasjon om Forestillingene

- Rimini Protokoll (2019). Remote X. Hentet fra <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>
- Fix&Foxy (2019). Mod alle odds. Hentet fra <http://fixfoxy.com/mod-alle-odds/>

