

3

Uenighetsdramaturgier

Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap

SIEMKE BÖHNISCH

SAMMENDRAG Hvordan kan samtidsteater bli arena, laboratorium og katalysator for «uenighetsfellesskaper» (Iversen, 2014)? I denne artikkelen drøfter jeg teatersituasjonens potensial for uenighetsfellesskap og ser uenighet *i* forestillinger i relasjon til uenighet *om* forestillinger før jeg analyserer to eksempler på «uenighetsdramaturgier». I de kontekstsensible analysene undersøker jeg hvordan publikumets interne uenighet kommer til uttrykk, og hvordan det dramaturgisk legges til rette for denne uenigheten.

NØKKELORD samtidsteater | kontroversielle temaer | uenighetsfellesskap | dramaturgi | offentlighet

ABSTRACT How can contemporary theatre become an arena, laboratory and catalyst for «communities of disagreement» (Iversen, 2014)? In this article I discuss the potentials of the theatre situation to facilitate communities of disagreement and look at disagreement *in* the auditorium in relation to disagreement *about* performances, before I analyze two examples of «dramaturgies of disagreement». In context sensible analyses I examine how disagreement within the audience manifests and how it is facilitated dramaturgically.

KEYWORDS contemporary theatre | controversial issues | community of disagreement | dramaturgy | public sphere

INTRODUKSJON

Ideen om at fellesskap hviler på delte verdier har blitt nærmest enerådende i vår samtid. Hvordan kan fellesskap romme uenighet og konflikt? Og hvordan kan samtidsteateret bli til en arena for uenighetsfellesskap? Jeg ble interessert i et syn på fellesskap som framhever uenighetens betydning, da jeg forsket på teater etter terrorangrepene 22. juli 2011. Nærmere bestemt kom jeg over begrepet uenighetsfellesskap (Eriksen, 2010) da jeg skulle beskrive kvaliteten på en situasjon som jeg ble dradd inn i som tilskuer av forestillingen *Breiviks Erklrning* (Rau, 2012).¹ Jeg skriver «dradd inn i» fordi situasjonen traff meg noks uforberedt, og det var krevende  st i den. Samtidig oppfattet jeg der-og-da at det skjedde noe betydningsfylt, noe jeg ikke hadde opplevd i andre sammenhenger etter 22. juli, og som jeg ikke var klar over at jeg hadde savnet.

Breiviks Erklrning (tysk for Breiviks forklaring) er en minimalistisk, konseptpreget forestilling i form av en *reenactment* av gjerningsmannens forklaring i retten. Forestillingen er svrt tilbakeholden med  kommentere, fortolke eller forklare terrorangrepet og terroristen. Det publikum fr presentert og lytter til, er terroristens egne forklaringer. Samtidig er bde han som person og den konkrete situasjonen som forklaringen er gitt i, «trukket fra» gjennom en rekke dramaturgiske og skuespilltekniske grep.² Den kvinnelige skuespilleren, tysk-tyrkiske Sascha . Sydan, etterligner ikke Breivik eller situasjonen i rettssalen. Det er som om hun legger teksten som sdan fram for oss og samtidig lytter til den. Forestillingens lavmlte, nesten usynlige, men ikke desto mindre finjusterte estetiske strategier frer publikum bde inn i teksten og holder den p avstand. Den hyst problematiske og konfliktfylte lytteposisjonen blir dermed forestillingens omdreiningpunkt.³

En integrert del av forestillingskonseptet er en paneldiskusjon som settes i gang rett etter det sceniske forlpet, og som etter hvert ogs pnes for bidrag fra publikum. Da jeg s forestillingen hsten 2012⁴ p Theaterdiscounter, et velrenommert lavbudsjett spillested for eksperimentelt fri scenekunst i Berlin, ble denne publikumsdiskusjonen svrt heftig og opphetet. Selv om menneskene som satt i salen tilsynelatende representerte en relativt homogen skalt kulturelite, gikk mitt bilde av et samstemt *vi* fort i opplsning etter at diskusjonen hadde kommet i gang. Folk var rykende uenige om mye. Diskusjonen og uenighetene dreide seg i liten grad

1. *Breiviks Erklrning* hadde urpremiere 19. oktober 2012 i Weimar, Lichthaus Kino.

2. For en grundig beskrivelse og analyse av konteksten og forestillingen se Bhnisch (2014a).

3. For min egen del klarte forestillingen  sette i gang et indre uenighetsfellesskap som jeg har beskrevet og analysert nrmere i Bhnisch (2014a).

4. 27. oktober 2012.

om selve forestillingen, som i forkant hadde vært svært omstridt i en større medial offentlighet, men først og fremst om hvordan man skal fortolke og forholde seg til terrorhendelsene her-og-nå i lys av en aktuell samfunnssituasjon.

Da jeg dro til Theaterdiscounter den dagen, hadde jeg ikke sett for meg at jeg aktivt skulle stå fram i en offentlig debatt. Det kan være vanskelig å bidra med et uforberedt muntlig innlegg i en uvant offentlig situasjon – jeg kjente ikke spillestedet og heller ikke noen av de ca. 130 menneskene som var til stede i salen. Enda mer krevende blir det når temaet er så følelsesladet. Likevel opplevde jeg på et tidspunkt i debatten at jeg var nødt til å hoppe i det og be om mikrofonen. Åpenbart var jeg ikke alene om det, for mange ulike stemmer kom fram i løpet av diskusjonen. Og det sluttet ikke der. Etter at debatten i salen ble avsluttet, ble mange igjen og fortsatte samtalen i teaterets kafé, både publikum, kunstnerne og arrangørene. Hvor kom engasjementet fra?

UENIGHETSFELLESSKAP

Lars Laird Iversens minimaldefinisjon av et *uenighetsfellesskap* er «en gruppe mennesker med ulike meninger, som er i en felles prosess for å løse et problem eller en utfordring» (Iversen, 2014, s. 12). Forestillingen *Breiviks Erklæring* skapte en fornemmelse av å være kastet inn i en felles situasjon som krevde stillingtagen og handling. En opplevelse av at det angår oss her-og-nå, ikke bare fordi samfunnet er rammet av en tragisk hendelse (publikum i Tyskland følte seg åpenbart også rammet av terrorangrepene 22. juli), men fordi det som hadde skjedd, har noe å si for vår samtid, vårt samfunn og den aktuelle politiske og samfunnsmessige situasjonen i Europa. Ikke delte meninger eller verdier, men delte problemer og en felles arena ga grunnlag for engasjementet og opplevelsen av å delta i et betydningsfylt fellesskap.

Iversen kritiserer i boken *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling* (2014) ideen om at fellesskap, både store forestilte fellesskap (som nasjoner) og mindre, ansikt-til-ansikt fellesskap (som klasserom), er basert på felles verdier. Han mener at den allment rådende *verdiretorikken* tar feil, rent deskriptivt, og at den i tillegg har farlige konsekvenser (Iversen, 2014, s. 11). Blant annet fører den til «dypere og mer fastlåste skillelinjer mellom grupper og folk» (Iversen, 2014, s. 11).

Iversen har utviklet ideen om uenighetsfellesskap med utgangspunkt i ansikt-til-ansikt samhandlingsgrupper, nærmere bestemt i sin forskning på samhandling i klasserom, basert på klasseromsobservasjon, særlig i multikulturelle skoler. Derfra utvidet han teorien til å omfatte både et mikro- og et makronivå. Mikronivået handler om individer som et indre uenighetsfellesskap (Iversen, 2014, kapittel 1,

s. 28–61), mens makronivået handler om nasjonale fellesskap (Iversen, 2014, kapittel 3, s. 114–168). Et idealtypisk uenighetsfellesskap er ifølge Iversen:

[E]n gruppe mennesker

1 som er kastet sammen i et skjebnefellesskap

2 med ureduserbar, men ikke-voldelig uenighet seg i mellom [sic],

3 og som står overfor en prosess som med nødvendighet innebærer et valg av felles handling.

(Iversen, 2014, s. 14–15)

Demokratiske stater med en fungerende offentlighet kommer, ifølge Iversen, «svært nær et idealtypisk uenighetsfellesskap» (Iversen, 2014, s. 15).

OFFENTLIGHETEN I DAG – BEHOV FOR UENIGHETSARKITEKTER

Men har vi en fungerende offentlighet i dag? De aktuelle utviklingene i Europa og USA gir grunn til bekymring. Det offentlige ordskiftet har blitt mer og mer fragmentert og polarisert. Dessuten fungerer digitale sosiale medier, som teknologisk gir mulighet til bred demokratisk deltakelse, altfor ofte som ekkokamre. Og når noen skriker høyere, blir mange andre stumme. Rommet for å møte eller iakttta legitime meningsmotstandere skrumper. Er vi på vei mot et såkalt *postfaktuelt* samfunn der det blir unødvendig å lytte til meningsmotstandere når disse har blitt til fiender?

Om og hvordan denne utviklingen henger sammen med den rådende *verdiretorikken* og en rigid håndtering av normer for politisk korrekthet, er et omstridt tema, men det er påfallende at det nå eksisterer side om side. Studenter forteller meg at de avstår fra å ytre seg politisk på sosiale medier der de kan identifiseres med fullt navn, både fordi de er redde for hatefulle kommentarer og for å bli stempet som rasister. Dessuten er de også bekymret for at deres ytringer kan googles i uoverskuelig framtid, blant annet av potensielle arbeidsgivere. Rommet for meningsbryting ser ut til å være presset fra flere kanter.

Jeg vil spesielt framheve to tilsynelatende motstridende tendenser som snevrer inn uenighetsrommet fra hver sin kant. På den ene siden opplever vi en økende bruk av hatretorikk, verbale trusler og personsjikaner i det offentlige (digitale) rommet, kommentarfeltene, sosiale medier etc. Denne tendensen har i den seneste tid fått en ny dimensjon idet den mer og mer gjenfinnes i politisk retorikk fra valgte statsledere og politikere som stiller til valg i de vestlige demokratiene. På den andre siden har det utviklet seg en økt forståelse av at enkeltindivider og grup-

per har krav på å bli skjermet fra ytringer, bilder og tekster, inkludert kunst av alle sjangre, som kan utløse ubehag, usikkerhet, psykiske problemer eller oppleves som krenkende.

Et konkret utslag av denne utviklingen er såkalte *trigger warnings* og *safe spaces*, som er utbredd ved amerikanske universiteter, og som i skrivende stund også sprer seg til teatre, både i USA og Storbritannia.⁵ I Norge har vi ikke kommet like langt, men mitt inntrykk er at vi er i en lignende utvikling. Mange av konfliktene rundt kunst etter 22. juli peker i denne retning.⁶

De to nevnte tendensene ser ut til å være direkte motstridende, og man kunne tro at den sistnevnte, økende krav på skjerming, er en reaksjon på den førstnevnte – økende hatretorikk. Men *trigger warnings* og *safe spaces* ble ikke innført i omgivelser der hatretorikk er framtrødende, tvert imot. De ble innført ved utdanningsinstitusjoner, og nå også ved teatre, for å skjerme studenter og tilskuere fra potensielle psykiske virkninger i møte med litterære tekster, visuell kunst og teaterforestillinger (*trigger warnings*) og såkalte *mikroaggresjoner* i hverdagskommunikasjon (*safe spaces*). Til og med sistnevnte finnes det nå eksempler på i teatre i USA. En amerikansk teaterleder, Susan Medak ved Berkeley Repertory Theater, kommenterer trenden slik: «We have a generation coming of age that expects to be protected from discomfort, and a lot of companies succumb to that» (Medak i Paulson, 2018).

Jeg vil forsøksvis formulere en fellesnevner for disse to disparate tendensene. Både i hatretorikk og i krav på skjerming trumfer det affektive, emosjonelle og personlig-psykiske ut det saksorienterte. Den førstnevnte møter ubehaget med aggresjon, det sistnevnte med tilbaketrekning eller unngåelse. Dessuten er begge tendensene knyttet til en «identitetifisering» (!) (Iversen, 2014, s. 154). Jo mer en ytring eller holdning er definert som et spørsmål om personlig identitet, jo vanskeligere blir det å åpne opp for legitim uenighet og meningsbrytning.

Om vi følger Iversens idé om betydning av *uenighetsfelleskap* for demokratisk samhandling, blir svaret på den aktuelle situasjonen og de beskrevne tendensene ikke å insistere på felles verdier, men å skape, forbedre og vedlikeholde gode rammer for uenighet. Mange kan bidra til det, men noen har mer makt og større muligheter. Sosiologen Iversen nevner lærere, politikere og avisredaktører som sentrale eksempler på folk med et spesielt ansvar for å ta på seg jobben som *uenighetsarkitekter* (Iversen, 2014, s. 27). Hva om vi tilføyer teaterfolk på denne listen?

5. Utbredelse av *trigger warnings* til teatre ledsages av en debatt i engelskspråklige medier, se for eksempel Paulson (2018).

6. Se også Karl Olav Segrov Mortensens bidrag i denne antologien: «Kunst i det offentlige rom: Tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli», og Böhnisch (2019).

FRA ET NORMATIVT BAKTEPPE TIL EN DESKRIPTIV TILNÆRMING

Et bakenforliggende normativt spørsmål er da hvilken funksjon teateret skal ha i dagens samfunn. I den senere tid har vi kommet langt – kanskje altfor langt – i en (kultur)politisk utvikling der kunst, særlig offentlig subsidiert kunst, som det meste av samtidsteateret er, forventes å ha konkret samfunnsnytte for å kunne legitimeres kulturpolitisk.⁷ Her ligger det en implisitt fare for å låse kunsten til et instrumentalistisk kunstsyn.

Når jeg i det følgende undersøker nærmere hvordan samtidsteateret kan være arena, laboratorium eller katalysator for uenighetsfellesskap, vil jeg derfor sette parentes rundt det normative perspektivet. Jeg ønsker ikke å tilskrive teaterkunstnere *ansvar* eller *plikt* til være uenighetsarkitekter, men vil heller nærme meg deskriptivt ved å spørre hvilke mediale forutsetninger teateret har for å romme eller legge til rette for uenighetsfellesskap og se nærmere på utvalgte eksempler på det jeg vil kalle for uenighetsdramaturgier. Hvordan kommer uenighet innad i et teaterpublikum til syne? Hva trigger den? Hvordan legges det dramaturgisk til rette for denne uenigheten?

TEATERSITUASJONEN SOM RAMME FOR UENIGHETSFELLESSKAP

Uenighetsfellesskap oppstår i og gjennom samhandling. Jeg tar med meg dette handlingsorienterte, pragmatiske perspektivet til Iversen (2014). Samhandling på teater skjer både i prøveprosesser og i forestillingssituasjoner. I denne artikkelen konsentrerer jeg meg om den offentlige forestillingssituasjonen og dens kontekster.⁸

Teater som kollektiv kunstform disponerer et spesifikt offentlig rom. Dette rommet er forholdsvis overskuelig, håndgripelig og konkret sammenlignet med mange andre medier. Det skaper en kollektiv og offentlig ansikt-til-ansikt-situasjon, en situasjon som potensielt er sosialt forpliktende og ansvarliggjørende. Ansvar blir forsterket gjennom den resiproke avhengigheten mellom å *spille for* (aktører) og å *se på/lytte til* (tilskuere).

7. Som illustrasjon av denne tendensen kan den (i skrivende stund) nyeste forskningssatsingen til Norsk kulturråd og Statens Kulturfond, Danmark, nevnes. Programmet «Kunst og sosiale fellesskap» fokuserer på «kunsts *verdi* og *effekt* på individ- og samfunnsnivå» (Kulturrådet, 2018, min kursivering).

8. Det hadde også vært interessant å anvende teorien om uenighetsfellesskap på prøveprosesser, men det ligger utenfor rammen til denne artikkelen. For en beslektet tilgang se Anne Eriksens artikkel i denne antologien, «*Scenesatt ulikhet*», som anvender uenighetsfellesskapsbegrepet på samarbeid mellom teaterutdanninger.

Teatersituasjonen er basert på ritualer og spilleregler for samhandling som kan skape en fornemmelse av å *sitte i samme båt* – forut for og uavhengig av delte meninger eller verdier. Denne samhandlingen kan framstå som robust og skjør på samme tid. Robust – fordi publikum som regel er opptatt av å oppfatte og handle i tråd med teaterets ritualer og forestillingens spesifikke spilleregler.⁹ Skjør – fordi feedbacksløfene mellom aktører og tilskuere er dynamiske (Böhnisch, 2012; Fischer-Lichte, 2004), og fordi den kollektive her-og-nå-situasjonen innebærer muligheten for at noen (eller mange) ikke følger spillereglene som forestillingen er avhengig av for å fungere. Det gjelder for øvrig alle typer teater, også interaktive former. Det skjer ikke ofte, men et teaterpublikum har som regel mulighet til å forstyrre, avbryte eller ødelegge en forestilling med relativt enkle virkemidler.

At samhandling på teater i de fleste tilfeller er robust og samtidig innebærer en potensiell skjørhet, gir en spesifikk ramme for uenighetsfellesskap. Publikum sitter i samme båt og opplever å være medansvarlige for båten, samtidig som det prinsipielt er mulig å forlate denne båten underveis og/eller å få den til å synke – uten å gå under med den. Teatersituasjonen gir dermed *fornemmelsen* av å være *kastet inn i et skjebnefellesskap*, men den gir større frihet til å tre inn og ut av den enn de fleste skjebnefellesskap utenfor teateret gir. Jeg antar at det kan bidra til at teateret kan brukes som laboratorium for uenighet på områder der det av ulike grunner er vanskelig eller umulig å få til et uenighetsfellesskap i en større offentlighet.¹⁰

Teatersituasjoner ligner Iversens klasseromssituasjoner: Det er ansikt-til-ansikt-samhandlingsgrupper på et mellomnivå mellom individ og samfunn. Men mens klasserommet, inkludert dramapedagogiske opplegg i klasserommet,¹¹ kan fungere som en trygg øvingsarena for uenighet og senere samfunnsdeltakelse, finnes det mye mindre trygghet i den offentlige teatersituasjonen. I den grad teaterforestillinger legger opp til at publikums interne og substansielle uenighet trer fram her-og-nå i teaterets offentlige rom, er ikke denne situasjonen risikofri og en ren øvelse for uenighet for senere samfunnsdeltakelse – det *er* samfunnsdeltakelse der-og-da.

9. For et grundig beskrevet eksempel på slike spesifikke spilleregler se Jeppe Kristensen artikkel i denne antologien, «Uhåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger».

10. Jeg beskriver her de forutsetningene som ligger i teater som medium. Om teateret faktisk kan brukes som et slikt laboratorium for uenighetsfellesskap, vil selvfølgelig også være avhengig av noen overordnede politisk-kulturelle rammefaktorer som ligger utenfor denne artikkelens fokus, for eksempel spørsmålet om rammefaktorer i autoritære versus demokratiske stater.

11. Iversen nevner ikke eksplisitt dramapedagogikken, men det er tydelig at kreative prosesser er en viktig dimensjon i hans idé om uenighetsfellesskap. Dessuten anbefaler han enkelte dramapedagogiske metoder som øvelser i klasserommet, blant annet rollespill (Iversen, 2014, s. 167).

Mitt inntrykk er at uenighet innad i et teaterpublikum til og med kan oppleves som *mer krevende* enn i mange andre offentlige settinger, kanskje fordi teateret skaper en så konkret og anskuelig mikro-offentlighet med høy grad av ansvarliggjøring av den enkelte for den delte sosiale situasjonen. I tillegg kommer teaterets tradisjonelle status som «offentlighetens symbolske sted» (Lehmann, 2004, s. 50, min oversettelse). En uenighet på dette stedet kan framstå som spesielt alvorlig selv om antall involverte tilskuere på teateret ikke kommer i nærheten av antall tilskuere eller lesere i massemediene.

UENIGHET I OG UENIGHET OM TEATERFORESTILLINGER

I tillegg til en uenighet innad i et tilstedeværende publikum, det vil si innenfor rammene til den teatrale begivenheten i teatersalen,¹² kan det oppstå uenighet *om* teaterforestillinger utenfor salen. Teaterkritikken har tradisjonelt hatt den institusjonaliserte rollen å fremme kritisk refleksjon og uenighet *om* forestillinger. Men mens den profesjonelle kritikken, av mediestrukturelle og -økonomiske grunner, er på vikende front, finnes det også en annen type debatt om teaterforestillinger i en større medial offentlighet. Slike debatter oppstår jevnlig om såkalte *kontroversielle* forestillinger.¹³ Disse debattene er ofte preget av at mange som uttaler seg, har sterke meninger om en forestilling uten å ha sett eller opplevd den. Utgangspunktet for slike debatter kan være forestillingens tema, stoff, konsept eller enkelte sceniske elementer som har blitt omtalt i offentligheten.¹⁴

I tilfelle *Breiviks Erklæring* (Rau, 2012) oppsto det både uenighet innad i publikum *i* salen og uenighet *om* forestillingen utenfor salen, i mediene og i forestillingens institusjonelle kontekst. Det var påfallende at uenigheten som jeg opplevde som en blant publikum *i* salen, var av en helt annen art enn uenigheten *om* forestillingen i en større medial offentlighet. Debatten som jeg deltok i, dreide seg om hvordan vi burde forholde oss til terrorangrepet og terroristen, i hvilken sammenheng den står med den politiske og samfunnsmessige virkeligheten i Europa i dag, om oss som satt i salen og vårt forhold til det vi nettopp hadde lyttet til, mens debatten *om* forestillingen dreide seg om det var forsvarlig eller tillatt å bruke ter-

12. For enkelthets skyld bruker jeg her betegnelsen «i teatersalen». Med det mener jeg alle former for fysiske spillesteder der teaterforestillinger kan utspille seg for et ko-present publikum.

13. Når forestillinger blir betegnet som *kontroversielle*, er det ofte uklart om de blir kontroversielle gjennom en skandaliserende mediedekning, eller om de er kontroversielle uavhengig av en slik mediedekning.

14. I skrivende stund, høsten 2018, foregår det for eksempel en slik debatt om Pia Maria Rolls siste produksjon, *Ways of Seeing* (2018).

roristens erklæring på en teaterscene, og om kunstnerne gjorde seg til talerør for terroristen. Med andre ord, debatten *om* forestillingen tok ikke høyde for dissens-erfaringene som forestillingen *Breiviks Erklæring* la til rette for i forestillingen. Uenighetsfellesskapet som oppsto i salen, kom i stand på tross av og ikke på grunn av striden *om* forestillingen.¹⁵

Men det finnes også teater der uenighet i og uenighet om forestillingen ikke lar seg skille så lett som i tilfellet *Breiviks Erklæring*. Scenekunst kan operere på flere nivåer samtidig, for et fysisk tilstedeværende publikum og samtidig for en større (masse)medial offentlighet. Noen scenekunstnere, særlig innenfor aktivistiske og intervensjonistiske former, arbeider med et komplekst vekselspill eller en hybrid sammenblanding av disse nivåene. Det gjelder for eksempel for Morten Traaviks (1971–) «hyperteater» og for mange av Christoph Schlingensiefs (1960–2010) arbeider. Schlingensief var en av de mest kjente foregangsfigurene internasjonalt for en scenekunstnerisk aktivisme der uenighet blant et fysisk tilstedeværende publikum ofte var direkte sammenvevd med uenighet om aksjonene i en større massemedial offentlighet.¹⁶

Når man overfører ideen om uenighetsfellesskap (Iversen, 2014) på samtidsteateret, kan den altså anvendes både på det som skjer i salen og på offentligheten rundt forestillinger. Når jeg i det følgende velger å begrense fokuset på uenighet i teatersalen, skjer det fordi jeg ønsker å se nærmere på hvordan denne uenigheten kan komme til uttrykk, og hvordan det dramaturgisk legges til rette for den.

Jeg ser i det følgende på to produksjoner med hver sin uenighetsdramaturgi som utfolder seg i teatersalen: *Verrücktes Blut*¹⁷ (Erpulat, 2010) og *Terror* (Schirach, 2015). Til forskjell fra mitt innledende eksempel, *Breiviks Erklæring* (Rau, 2012) der det sceniske forløpet som ble presentert av skuespilleren på scenen, var en katalysator for den *etterfølgende* publikumsdiskusjonen, utspiller uenigheten seg her parallelt med eller som en del av det sceniske forløpet. Begge tar opp og arbeider med aktuelle *kontroversielle temaer*, men samtidig har de ikke blitt oppfattet som kontroversielle forestillinger i ovenfor nevnte forstand. Tvert imot, de har hatt stor suksess og nådde en betydelig større offentlighet enn det som er vanlig for samtidsteateret. Jeg låner her en beskrivelse av det som kjennetegner kontroversielle temaer fra et veiledningshefte for lærere:

15. For en inngående drøfting av kontroversen om forestillingen, se Böhnisch (2014a, 2014b, 2019).

16. Et godt eksempel for en direkte sammenblanding av uenighet om og uenighet i forestillingen er Schlingensiefs berømte aksjon *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* (9.–16. Juni 2000 i Wien, Østerrike), dokumentert i filmen til Paul Poet (2015).

17. Det er vanskelig å oversette tittelen til norsk, ordrett: *Galt/forrykt blod* (min oversettelse).

Kontroversielle tema beskrives ofte som konflikter eller problemer som er aktuelle, vekker sterke følelser og bidrar til motstridende forklaringer og løsninger avhengig av ulike overbevisninger, verdier og/eller konkurrerende interesser. De har derfor en tendens til å skape splid i samfunnet. Slike tema er ofte svært kompliserte og umulig å avklare bare ved å legge frem fakta. (Utdanningsdirektoratet, 2017, s. 13)

Det finnes mange ulike måter å behandle og bearbeide kontroversielle temaer på på teaterscenen.¹⁸ I det følgende skal vi se hvordan det dramaturgisk tilrettelegges for at uenighet innad i publikum får rom i teatersalen, og, ikke minst, hvordan denne uenigheten kommer til uttrykk.

EN LATTERKAMP

Det trengs ikke en eksplisitt debatt for at teaterpublikumets interne uenighet kommer til uttrykk i teatersalen. Selv om publikum er plassert i en tradisjonell tilskuerposisjon der dets oppgave er å se på og å lytte til det som foregår på scenen, åpner den kollektive tilstedeværelsen¹⁹ opp for at uenighet kan komme til uttrykk på andre måter.

Sesede Terziyan [skuespiller i *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010)]: «Kan dere huske den forestillingen – publikumet var veldig blandet, kanskje 20 ungdommer, resten voksne og et veldig konservativt publikum – her i Ballhaus [Naunynstraße i Berlin].»

Gregor Löbel [skuespiller i *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010)]: «Skoleelevene satt nesten alle på de første radene, de voksne bak, og det oppsto en slags fight om fortolkningsmakten [tysk: Deutungshoheit] over stykket – hva man ler av. De voksne lo alltid når elevene var stille, og omvendt gapskrattet elevene når de voksne tiet.»

Sesede Terziyan: «Slik som vi kjempet med hverandre på scenen, var det en kamp i publikum. En latterkamp.»

(I Becker & Wildermann, 2011, min oversettelse)

18. Se også Nina Helene Skoglis bidrag «Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene» og Jeppe Kristensen bidrag «Uhåndgribelige konflikter» i denne antologien.

19. Her anvender jeg et performativt syn på teater med fokus på publikums sansbare (re)aksjoner der-og-da i salen, jf. Fischer-Lichte (2004) og Böhnisch (2012).

Verrücktes Blut (Erpulat, 2010; Erpulat & Hilje, 2010) ble utviklet av regissøren Nurkan Erpulat og dramaturgen Jens Hilje fritt etter den franske TV-filmen *La journée de la jupe* (Lilienfeld, 2009).²⁰ Handlingen foregår i et klasserom, men teaterscenen på Ballhaus Naunynstraße i Berlin er så å si tom, med bare noen stoler som minner om skoleinteriør, og et tungt flygel som henger mange meter over scenen. I starten ser vi hvordan skuespillerne skifter klær og inntar rollene som henholdsvis syv elever, fem gutter og to jenter (en av dem med hijab), og en lærerinne. Etter klesskiftet framføres det en kanon av «Kanakengesten» («pakkisgester», min oversettelse) (Erpulat & Hilje, 2010, s. 49) ved scenekanten, et repertoar av gester som stereotypisk maner fram bildet av «ghettoungdom»: «*Snyte seg, spytte ut, rette på pikken, rette på hårstylen, sjekke opp/flirte, snakke-i-mobil, snakke-om-sex, fuck you-pøbling*» (Erpulat & Hilje, 2010, s. 49, original kursivering, min oversettelse), før handlingen i klasserommet starter. Elevene er uregjerlige, oppfører seg pøbelaktig, banner grovt og trakasserer en av jentene. Når lærerinnen forsøker å forsvare jenta, kjefter jenta like grovt og truende på lærerinnen. Kort, gjennom språk, adferd og handlinger spilles stereotypisk ut bildet av voldsberedt «problemungdom» med «innvandrerbakgrunn».

Lærerinnen er sjanseløs når hun prøver å sette i gang den årlige prosjektdagen som denne gangen skal ta form av teaterundervisning viet den tyske klassiske forfatteren Friedrich Schiller, hans berømte ideer om estetisk danning og hans «Sturm-und-Drang»-drama *Die Räuber* fra 1781.²¹ Konfliktene eskalerer raskt, og når det dukker opp en pistol fra sekken til en av guttene, havner den i lærerinnens hender. Gjennom makten som våpenet gir henne, snubler hun inn i og forvandler seg til en slags dannelsesterrorist. Med trukket våpen tvinger hun elevene til å delta i undervisnings- og opplysningsprosjektet sitt. De leser og spiller utvalgte scener til dramaet *Die Räuber*, som handler om moralsk frihet og om etiske grunner til å angripe det bestående systemet. Men selv om det avfyres flere skudd, en av elevene blir skadd og alle er vettskremte, klarer ikke lærerinnen å kvitte seg med motstanden, og det forblir en kamp på mange plan, både mellom elevene og lærerinnen, elevene seg imellom, mellom den mest dominerende eleven og resten, en jente og guttene.

Verrücktes Blut ble utviklet ved Ballhaus Naunynstraße, et off-teater i Berlin som har profilert seg som *postmigrantisk teater*. Begrepet ble lansert av Shermin

20. *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) var en koproduksjon av Ballhaus Naunynstraße og Ruhrtriennale og hadde urpremiere 2. september 2010 i Gebläsehalle Duisburg-Nord (i rammen av Ruhrtriennale). Scenografi og kostyme var ved Magda Willi.

21. Dramaet finnes i norsk oversettelse av Jens Bjørneboe fra 1967 med tittelen *Morderne* (Schiller, 1967).

Langhoff, som grunnla teateret i 2008 og var dets kunstneriske leder fram til 2013.²² Kort sagt betegner det et teaterarbeid som tar høyde for pluraliseringen av samfunnet gjennom migrasjon. Begrepslogikken og -agendaen minner om det i nordisk sammenheng mer kjente begrepet «postkolonial». Et postmigrantisk perspektiv prøver å hybridisere den hegemoniale diskursen om migrasjon, å overskride eller rokke ved etablerte binære kategorier i denne diskursen og kaste lys på forhandlinger om tilhørighet, representasjon og samfunnsdeltakelse i dagens samfunn (Foroutan, Karakayali & Spielhaus, 2018).²³ Postmigrantisk teater bringer ikke bare migrasjon opp som tema på scenen, det gir også rom for kunstnere som i kunstsystemet som regel framstår som «de migrasjonsandre» og som ofte er andre- og tredje-generasjonsinnvandrere, som selv aldri har gjort erfaringen med å migrere. Dessuten prøver postmigrantisk teater å nå ut til et mer sammensatt og «hybrid» publikum.

Stykket *Verrücktes Blut* (Erpulat & Hilje, 2010) og teaterforestillingen (Erpulat, 2010) ble en enorm suksess, både i den etablerte scenekunstoffentligheten og hos et bredt publikum. Forestillingen (Erpulat, 2010) ble invitert til prestisjetunge Theater-treffen og til Mühlheimer Theaterstage i 2011 der den vant publikumsprisen. Samme år ble teksten (Erpulat & Hilje, 2010) kåret til årets tyskspråklige teaterstykke («Stück des Jahres 2011»),²⁴ og den ble deretter iscenesatt ved mange andre teaterhus. Forestillingen ved Ballhaus Naunynstraße ble spilt for fulle hus gjennom mange sesonger, og nådde en enda større offentlighet gjennom et TV-opptak som ble vist på flere tyske TV-kanaler²⁵ og på storskjerm som gratis *public viewing* midt i Berlin,²⁶ samt gjennom invitasjon til en rekke internasjonale festivaler. Kritikerne var samstemte om at *Verrücktes Blut* «traff en nerve i tiden» (Salzmann, 2012, s. 2).²⁷

Den fiktive handlingen i *Verrücktes Blut* er ikke eksplisitt koblet til, men ses ofte i sammenheng med en akutt offentlig kontrovers som hadde blitt utløst i Tysk-

22. Langhoff lanserte begrepet postmigrantisk teater først som kurator ved teateret HAU – Hebbel am Ufer i forbindelse med festivalen/prosjektet «Beyond Belonging» i 2008.

23. Begrepet postmigrantisk (om samfunnet og perspektiver på samfunnet) er nå etablert langt utover teater- og kulturfeltet i tyskspråklig samfunnsdebatt og akademisk forskning (blant annet i migrasjonsforskningen). Se for eksempel Foroutan, Karakayali og Spielhaus (2018), som begynner innledningskapitlet (Foroutan et al., s. 9–16) med å henvise til Shermin Langhoffs teaterarbeid og begrepet postmigrantisk teater.

24. En årlig kåring i tidsskriftet *Theater heute*, foretatt av en rekke anerkjent teaterkritikere.

25. Første gang sendt 6. august 2011 på 3sat. TV-opptaket er i etterkant gitt ut som DVD, Erpulat & Hilje (2012).

26. På storskjerm til Sony Center ved Potsdamer Platz, 13. mai 2012.

27. Etter stykkutviklingen og urpremieren ved Ballhaus Naunynstraße ble *Verrücktes Blut* (Erpulat & Hilje, 2010) også satt opp ved en rekke andre teatre/kunstneriske ensembler. Jeg refererer i denne artikkelen til stykketeksten (Erpulat & Hilje, 2010) og til ur-iscenesettelsen ved Ballhaus Naunynstraße (Erpulat, 2010) som jeg har sett TV-opptaket (Erpulat & Hilje, 2012) av.

land av boken *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*²⁸ (2010) av Thilo Sarrazin, daværende styremedlem i Tysklands sentralbank og tidligere sosialdemokratisk politiker. Boken hadde blitt publisert noen måneder før *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) kom på scenen. Sarrazins bestselger (2010) inneholdt mange svært omstridte teser om finans-, sosial- og befolkningspolitikk og fyrte opp under den såkalte islam- og integreringsdebatten som kretser om innvandring, tysk «Leitkultur» og nasjonal identitet.

Verrücktes Blut bruker en lang rekke såkalt politisk ukorrekte, meget tilspissede og karikerte stereotyper i måten figurene er tegnet på, i handlingen og i replikker der figurene direkte karakteriserer hverandre. Stereotypiene gjelder både synet på «dannelsesfjern» og «mistilpasset» innvandrerdømme, og på de dannelsesborgerlige opplysnings- og oppdragelsesidealene representert ved lærerens undervisningsprosjekt, og den tyske «leitkulturen». Mellom scenene trer skuespillerne ut av rollene og danner et kor som framfører kjente tyske sangskatter, ledsaget av flygelet som henger tungt og truende over scenen. «Kulturenes kamp» blir ironisk ført ad absurdum på mange plan, mest framtrekkende gjennom lærerinnens forvandling til en voldsberedt, truende og kjeftende si-det-som-det-er-«opplysningsforkjemper», mens de rampete problemungdommene forbigående forvandles til skuespillere som framfører Schiller-tekster og fremmer opplysningens sentrale verdier.

Med andre ord har stykket ingen enkle budskaper eller «svar» på den såkalte integreringsdebatten. En kritiker skriver: «Til slutt har man fått så mange motiver for voldsutbrudd for hånden og erfart så mange ulike holdninger til temaet, at man har blitt gjort temmelig usikker: Hva var ment på alvor, hva var en karikatur av våre forestillinger?» (*Die Tageszeitung*, 12. januar 2011 sitert i Becker, 2015, s. 7, min oversettelse).

I vårt perspektiv kan den fiktive handlingen i *Verrücktes Blut* framstå som en temmelig ironisk antitese til Iversens observasjoner av samhandling i multikulturelle klasserom som ga grunnlag for hans teori om uenighetsfelleskap (Iversen, 2014). Det er nok av «ureduserbar uenighet» jf. Iversen (2014) i dette fiktive klasserommet, og alle stemmer kommer (høylytt) til orde, men den framstilte samhandling er så langt fra et uenighetsfelleskap som det kan bli. Nærmest all samhandling i dette rommet er gjennomsyret av trusler om og utøvelsen av både fysisk og verbal vold, og den som i Iversens øyne skulle hatt ansvar for å være uenighetsarkitekt, etablerer rammer og spilleregler med våpenmakt. Den trukne pistolen blir til en grotesk karikatur av autoritetsbaserte kontra uenighetsfremmende tiltak.

28. Tyskland avskaffer seg selv: Hvordan vi setter landet vårt på spill (min oversettelse av tittelen).

Om det i det fiktive universet på scenen framstilles antitesen til et uenighetsfelleskap, hvordan skal vi tolke uenigheten som oppstår i teatersalen? I et essay om *Verrücktes Blut* skriver forfatteren Marianna Salzmann (2012), etter å ha sett produksjonen (Erpulat, 2010) fire ganger:

Hver gang var det et annet stykke. Latteren til publikumet forandret konteksten grunnleggende. [...] [Å] le er her mye mer enn en tilkjenneivelse av en mening [tysk: Meinungsbekundung]. Å le er her krigføring. En forestilling er her et godt eksempel [...]: Skoleklasser og middelstandspublikum i alderen til foreldre- og besteforeldregenerasjonen i tilskuerrommet. Etter kort tid deler publikum seg i to leirer som ler mot hverandre, man forhandler gjennom tilrop og applaus om kampen som man fører til daglig. (Salzmann, 2012, s. 2, min oversettelse)

Salzmann påpeker at slik høylytt latter, applaus og tilrop ikke er vanlig i tyske teatersaler, og mener at det er stykket som tvinger fram en posisjonering (Salzmann, 2012). Jeg vil tilføye at det heller ikke er vanlig at forestillinger når et så bredt sammensatt publikum som det beskrives her for *Verrücktes Blut*. Den gamle ideen om teaterpublikumet som samfunnets mikrokosmos blir som regel problematisk når man tar høyde for hvem som faktisk sitter i teatersalen i dag. *Verrücktes Blut* ser ut til å ha lyktes med agendaen til et postmigrantisk teater som ønsker å nå ut til et mye mer hybrid publikum enn det som er regelen. Og latterkampen hadde neppe oppstått om publikumsforsamlingen hadde vært mer homogen.

Salzmans (2012) beskrivelse samsvarer med skuespillernes iakttakelser som ble sitert innledningsvis (Terziyan og Löbel i Becker & Wildermann, 2011). Krigs- og kampmetaforene som brukes til å beskrive den kollektive latteren i det delte publikumet, står i kontrast til det forsonlige og milde i begrepet «uenighetsfelleskap». Kan det som oppstår i salen likevel bli karakterisert som et uenighetsfelleskap i Iversens (2014) forstand?

Iversen (2014) avgrenser uenighet fra misforståelser på den ene siden og fra voldsbruk på den andre siden (2014, s. 13). Uenigheten i uenighetsfelleskaper er, som han kaller det, «ureduserbar, men ikke-voldelig» (Iversen, 2014, s. 15). Når Salzmann (2012) bruker krigsmetaforen alluderer hun til noe voldelig, mens hun samtidig skriver at det *forhandles* om kampen man fører til daglig (Salzmann, 2012). Forhandling indikerer ikke-vold. Og når Terziyan likestiller kampen på scenen med latterkampen i publikum i Becker og Wildermann (2011), er et viktig poeng u-talt, men underforstått: Kampen på scenen har (minst) en dobbel bunn. Det er en framstilt kamp, spilt av skuespillerne med stor energi og spilleglede for et tilstedeværende publikum. Om

så publikum gjennom sin kollektive latter og spontane applaus «tar side» i den framstilte kampen med like stor energi og engasjement som skuespillerne spiller sine roller, får denne stillingtaken implisitt også en dobbel bunn.

Med andre ord, den beskrevne latterkampen i teatersalen er langt fra å være voldelig. Dessuten kan publikumet, ved å være samlet i salen i en forholdsvis uvanlig konstellasjon (hvor ellers skulle disse menneskene samles?), gjennom den overskuelige og håndgripelige teatersituasjonen oppleve å sitte i samme båt, å være del av det samme (om enn temporære) skjebnefellesskapet. Forsterket blir dette fellesskapsaspektet av at alle i salen retter sin oppmerksomhet mot det samme sceniske forløpet og er adressat av det samme verket:

Som modtager, forbruger, adressat er jeg del af et «vi» – et vi af enkeltindivider, der sammen har taget imod den henvendelse, som et givent kunstværk udgør. Som kunstbetragter – eller lytter, eller læser – er jeg med andre ord helt fra begyndelsen en del af et fællesskab. Vi er tiltalt i fællesskab, og vi deler en fælles opmærksomhed. (Eliassen, Gade, Lønstrup, Mattsson, Nelund & Tygstrup, 2017, s. 10)

Men er ikke latterkampen et tegn på at publikum leser forestillingen identifikatorisk forenkende? (Salzmann, 2012). Ignorerer publikum ambivalensen, bruddene og fravær av svar som dramaturgien legger opp til? Gjenskaper publikums latterkamp en fra før eksisterende og fastlåst uenighet langs aldersmessige, sosiale og identitetspolitiske akser, stikk i strid med agendaen til et postmigrantisk teater og med Iversens idé om *gode* uenighetsfellesskap som «skal virke forankrende og ikke splittende» (Iversen, 2014, s. 167)?

Det finnes ingen fasitsvar på disse spørsmålene, men det som kan sies er at forestillingen forfølger en dramaturgisk og estetisk dobbel-strategi som muliggjør den identifikatoriske latterkampen og samtidig på mange måter dekonstruerer stereotyper og undergraver enkle svar på den såkalte integreringsdebatten. På den ene siden er *Verrücktes Blut* (Erpulat & Hilje, 2010) et *well-made-play*, en underholdende, svart samfunnskomedie med en lineær plot-struktur, organisert rundt en sentral konflikt mellom læreren og elevene som tilspisser seg og ender i en nesten-katastrofe, spilt i en tilsynelatende realistisk stil. På den andre siden brytes den realistiske stilen mange ganger, for eksempel når lærerinnen og enkelte elever umotivert skifter språkstil. Og enda viktigere: Det er innskrevet et komplekst vekselspill mellom flere fiksjonslag som noen ganger står uformidlet ved siden av hverandre, og andre ganger glir i hverandre: Skuespillerne som synlig går i rolle i starten og ut av rollen til slutt, de koriske delene som står ved siden av spillehand-

lingen, handlingen i klasserommet og handlingen til Friedrich Schillers *Die Räuber* fra 1781, de fiktive elevene som i ett øyeblikk kjemper med det fremmede språket til *Die Räuber*, og i det neste går helt inn i spillehandlingen til dramaet fra 1781, idealene til «Sturm und Drang» kontrastert og parallelført med elevens livsverden, og – ikke minst – de ironisk-selvrefleksive kommentarene til kunsten, opplysningsidealene og estetisk danning som medium for forandring.

I samtalen mellom noen ensemblemedlemmer (Becker & Wildermann, 2011) om sine erfaringer med å spille *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) finnes en lengre passasje der de ovenfor allerede siterte to skuespillerne er uenige med hverandre om i hvor stor grad deler av publikum forstår eller ikke forstår bruddene, ironien og flertydighetene i stykket. Den kunstneriske lederen til Ballhaus Naunynstraße, Shermin Langhoff, avviser ikke de ulike tolkningene til skuespillerne, men gjør et poeng ut av å avstå fra å svare selv: «Sånn eller sånn, vil ikke jeg opphøye meg over ungdommene eller over bestemte sosiale lag i publikum, borgerlig eller ikke-borgerlig, og si: Noen har forstått eller ikke-forstått» (Langhoff i Becker & Wildermann, 2011, min oversettelse). Langhoffs holdning er svært interessant med hensyn til uenighetsarkitektens posisjon (Iversen, 2014, s. 27): Hun tilskriver det tilstedeværende publikum medeierskap til tolkning eller, rettere sagt, *bruk* av forestillingen. I mine øyne skjer det også i konsekvent forlengelse av de dramaturgiske strategiene i *Verrücktes Blut* som skaper stort engasjement for, men samtidig ikke gir svar eller «løsninger» på den aktuelle samfunnssituasjonen. Dette treffer i sentrum av Iversens (2014) syn på uenighetsfellesskap, forstått som en gruppe mennesker (et skjebnefellesskap) med uenighet seg imellom som står overfor et delt problem eller en delt utfordring «som med nødvendighet innebærer et valg av felles handling» (Iversen, 2014, s. 15).

Mens nødvendigheten av et valg av felles handling så å si ligger i forlengelsen av uenighetsdramaturgiene i *Breviks Erklrning* (Rau, 2012) og *Verrücktes Blut* (Erpulat & Hilje, 2010), er den i mitt neste og siste eksempel i denne artikkelen dramaturgisk innebygd i den sceniske handlingen. Dermed blir uenighetsdramaturgien enda mer tilspisset.

PUBLIKUM SOM JURY

Ferdinand von Schirachs teaterstykke *Terror* (2015)²⁹ er lagt opp som en fiktiv rettsprosess. Det står dermed i en lang tradisjon for såkalte rettsdramaer som låner

29. *Terror* hadde en dobbel-urpremiere 3. oktober 2015 ved Deutsches Theater Berlin (regi: Hasko Weber) og ved Schauspiel Frankfurt (regi: Oliver Reese).

sin dramaturgiske oppbygging fra strafferettsprosesser der uenigheten (anklage versus forsvar) og nødvendigheten av å ta et valg (domfelling eller frifinnelse) er systematisk innebygd. Det spesielle dramaturgiske grepet som Ferdinand von Schirach tilføyer til dette velkjente formatet, er at han gir det tilstedeværende publikumet rollen som jury. Publikumet må ta avgjørelsen om domfelling eller frifinnelse. Settingen blir etablert helt i begynnelsen, når rettens fagdommer/formann (tysk «Vorsitzende») trer ut foran det fremdeles lukkede sceneteppet for å instruere det tilstedeværende publikum om å være jury i saken (Schirach, 2015, s. 7–9). Tilsvarende blir publikumet direkte tiltalt før pausen når rettssaken har kommet så langt at avgjørelsen om domfellelse eller frifinnelse må tas (Schirach, 2015, s. 130–132). Den dramatiske teksten inneholder så to alternative sluttsekvenser, den ene for domfelling (Schirach, 2015, s. 134–140) den andre for frifinnelse (Schirach, 2015, s. 141–145). Hvilken av disse to versjonene spilles, avgjøres hver kveld stykket spilles for et nytt publikum, og avhengig av den faktiske stemmegivningen til det tilstedeværende publikumet.

Den dramatiske teksten overlater til iscenesettelsen hvordan selve stemmegivningen skal foregå. I den versjonen jeg så,³⁰ ble stemmene gitt ved at man måtte velge mellom én av to dører³¹ som førte tilbake til salen etter pausen, der den ene sto for frifinnelse, og den andre for domfelling. Tilskuerne ble telt av dørvaktene, og resultatet avgjorde slutten, og da jeg var til stede ble det domfellelse. Nødvendigheten av å ta en avgjørelse ble her konkretisert ved at det ikke fantes noen annen vei tilbake til salen enn gjennom en av de to respektive dørene. Om man ikke ville gi sin stemme, kunne man ikke se slutten til forestillingen.

Rettsaken i *Terror* (Schirach, 2015) er følgende: En jagerflypilot fra det tyske luftforsvaret står for retten anklaget for å ha skutt ned et passasjerfly og drept alle 164 mennesker om bord. Hendelsesforløpet som rulles opp i rettsaken er følgende: Flyet han skjøt ned, hadde blitt kapret av terrorister og satt kurs mot et fotballstadion fullsatt med 70 000 tilskuere. Han hadde styrt ett av jagerflyene som hadde blitt sendt opp av forsvaret for å tvinge det kaprede flyet ned på bakken, og var samtidig også leder for skvadronen. Forsøkene på å tvinge flyet ned på bakken hadde mislyktes, og etter å ha ventet forgjeves på en ordre for å skyte ned det kaprede flyet, hadde piloten tatt avgjørelsen selv og skutt ned passasjerflyet for å redde de 70 000 som oppholdt seg på stadionet.

30. Jeg så *Terror* ved Deutsches Theater Berlin (Weber & Schirach, 2015).

31. Dette er for øvrig en avstemningsprosedyre som er velkjent fra ulike demokratier, for eksempel fra Storbritannia (kalt «division of the assembly/of the house» i House of Commons og House of Lords) og fra Tyskland (kalt «Hammelsprung» i Deutscher Bundestag).

Hendelsesforløpet, figurene og rettssaken er fiktive, saken er dramatisk fortettet og det moralske dilemma som tatt ut av en lærebok, men ikke desto mindre har dramatikeren sørget for at det fort kommer fram hvor realistisk og aktuell casen og problemstillingen er. De fiktive figurene refererer til terrorangrepet 9/11 og dets konsekvenser for verden vi lever i, til hyppigheten av hendelser der fly er mistenkt kapret i tysk luftrom fordi man har mistet kontakt med flyet, og til enkelte reelle hendelser, til luftforsvarets prosedyrer i slike tilfeller, til forsvarsteknologi og kommandostrukturer, og – ikke minst – til tysk lovgivning.

Bakgrunnen for stykkets fiktive case er ikke bare terrorfaren i Tyskland, men i tillegg en prekær juridisk situasjon. I 2005 trådte loven som omhandler flykapringer, terroranslag og sabotasje mot luftfarten i kraft, den såkalte *Luftsicherheitsgesetz*. Loven tillater som ytterste tiltak og under nøye definerte omstendigheter å bruke luftforsvaret og anvende våpenmakt mot et kapret fly. Livet til gislene på det kaprede flyet kan på den måten bli ofret av statlige myndigheter for livene som skal reddes på bakken. Loven var fra starten av politisk, juridisk og etisk svært omstridt, og ble klaget inn for Bundesverfassungsgericht (Den føderale forfatningsdomstolen i Tyskland), som i 2006 vedtok at det omstridte avsnittet i loven ikke var forenlig med paragraf 1 og 2 i den tyske grunnloven. Og der står saken fremdeles.

Terror (Schirach, 2015) har nådd (og når fremdeles) en svært stor offentlighet. I skrivende stund, høsten 2018, har den blitt satt opp ved 99 teatre i 22 land, i og utenfor Europa, med totalt over 500 000 tilskuere (eller «jurymedlemmer») siden urpremieren høsten 2015. Teaterforlaget har opprettet en egen nettside (Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, u.å.) med et interaktivt kart som samler og gir informasjon om alle forestillinger verden rundt og alle «jury»-avgjørelser. I tillegg har det blitt laget en tysk TV-versjon (Kraume, 2016) som ble sendt samtidig på tysk, østerriksk og sveitsisk TV (17. oktober 2016), og ble sett av ca. 8 millioner tilskuere, med en live-avstemning i alle tre land, etterfulgt av store live-debattprogrammer direktesendt etter «domsavsigelsen».

Uenighetsdramaturgien i *Terror* (Schirach, 2015) skaper altså et enormt engasjement, langt utover den vanligvis nokså begrensede scenekunstoffentligheten. Det avgjørende dramaturgiske grepet er her at publikum blir omgjort til juryen, og at utgangen er åpen når kveldens forestilling starter. Samtidig har selve avgjørelsen ingen konsekvenser utenfor teaterets fire vegger siden casen som publikum blir involvert i, er fiktiv. Nødvendigheten av å ta en avgjørelse får den enkelte tilskueren personlig involvert i debatten og tvinger alle til å ta stilling til et spørsmål som utenfor teaterets vegger vanligvis overlates til statlige instanser, som dommere, politikere og forsvaret. Dramaet bruker rettssaksformatet til å få fram

mange argumenter, men stilt overfor avgjørelsen er det selve dilemmaet som kommer tett på. I pausen til forestillingen jeg opplevde,³² fikk jeg inntrykk av at nærmest alle sto og diskuterte saken. Kontrasten er påfallende mellom den saksorienterte og saklige tonen som følger med rettssaksformatet, og de sterke følelsene som diskusjonen setter i sving.

Dramaturgisk settes følelsene også i sving gjennom at et juridisk og rettsstatlig stridstema oversettes til et handlingsforløp med konkrete (om enn fiktive) figurer. I tillegg til jagerflypiloten som er anklaget og som var nødt til å ta avgjørelsen om å skyte eller ikke skyte ned det kaprede flyet, er det medsaksøkeren i prosessen, kona til en av passasjerene som ble drept da flyet ble skutt ned, som får, dramaturgisk sett, oppgaven å få det rettsstatlige dilemmaet til å komme tett på – det kunne være meg som satt på et kapret fly eller en av mine nærmeste.

UENIGHETSDRAMATURGIER

De tre sentrale eksemplene i denne artikkelen, *Breiviks Erklarung* (Rau, 2012), *Verrucktes Blut* (Erpulat, 2010) og *Terror* (Schirach, 2015), utnytter pa ulike mater teaterets komplekse utsigelseskonstruksjon (Kyndrup, 2010). Felles for disse uenighetsdramaturgiene er at de skaper engasjement og nodvendighet for handling eller forandring («urgency») kombinert med a avsta fra a gi svar eller losninger pa de problemene og utfordringene de involverer og engasjerer publikum i.

Da jeg valgte forestillingene, hadde jeg ikke noe tematisk «filter» som utgangspunkt, jeg var bare pa utkikk etter eksempler pa «uenighetsdramaturgier» som legger til rette for uenighetsfellesskap i teatersalen. Likevel er det helt klare tematiske sammenhenger mellom forestillingene. Samtidig er funksjonen av uenighetsfellesskapene som oppstar ulike, avhengig av den offentlige diskursen de relaterer seg til og griper inn i. I tilfelle *Breiviks Erklarung* (Rau, 2012) er denne konteksten preget av at uenighet om tolkning av terrorangrepet har vart tabuisert. *Verrucktes Blut* (Erpulat, 2010) makter a involvere et publikum pa tvers av sosiale og aldersmessige skiller og har potensial til a sette sporsmalstegn ved tilsynelatende gitte posisjoner i «integreringsdebatten». *Terror* (Schirach, 2015) far mennesker involvert og engasjert i et rettsstatlig og juridisk dilemma som til vanlig bare behandles av statlige myndigheter eller mer eller mindre profesjonaliserte del-offentligheter. Alle disse uenighetsdramaturgiene bidrar til a revitalisere samtidsteaterets offentlighet.

32. Forestillingsbesok 15. november 2016, Deutsches Theater Berlin (regi: Hasko Weber).

Jeg har i denne artikkelen anvendt Lars Laird Iversens (2014) begrep om uenighetsfellesskap på teaterfeltet, nærmere bestemt på teater som medium og situasjon og i analyse av dramaturgiske strategier og kommunikasjon i og om teaterforestillinger. Vi kan avslutningsvis spørre om det (implisitt) har kommet fram et uenighetsperspektiv i min overføring av begrepet fra Iversens sosiologiske kontekst til teaterfeltet.

Det ligger nok ingen skarp uenighet her, men i min anvendelse av begrepet skjer det en slags forskyving. Mens Iversen vektlegger viktigheten av trygge rammer³³ for gode uenighetsfellesskap i form av «spilleregler og normer og noen (eller mange) med autoritet til å opprettholde disse» (Iversen, 2014, s. 166), holder jeg fram betydningen av usikkerheten, skjørheten og det krevende i situasjonen. Dette går sammen med et slags dobbelt syn på teatersituasjonen som ramme for uenighetsfellesskap. Jeg antar at den kan være spesielt egnet som arena, samtidig som det også kan være spesielt krevende å delta i teaterets offentlige ansikt-til-ansikt-uenighetsfellesskap. Reflektert tilbake til Iversens teori (2014) kan vi spørre hvor det blir av ubehaget, skjørheten og usikkerheten i den sosiologiske teorien om uenighetsfellesskap. Iversen demper eller skyver disse aspektene i bakgrunnen ved å gripe til ideen om uenighetsarkitektenes *autoritet*. Men hvor langt kommer vi med en slik idé om autoritet når vi prøver å forstå og fremme demokratisk samhandling? Og hvor skal vi lære å håndtere ubehaget og usikkerheten som substansiell uenighet ofte fører med seg?

REDAKSJONELL ANMERKNING

Denne forskningsartikkelen bygger videre på en tidligere publisert (ikke fagfelle-vurdert) fagtekst: Böhnisch (2017). Den foreliggende artikkelen er vesentlig utvidet og utdypet i forhold til den tidligere publiserte teksten.

LITTERATUR

- Becker, E. (2015). *Verrücktes Blut: Theaterpädagogische Materialmappe*. Berlin: Ballhaus Naunynstraße. Hentet fra https://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/wp-content/uploads/2016/09/MM_BF-13_Becker_elisa.pdf
- Becker, P. v. & Wildermann, P. (2011, 12. mai). Mensch, das ist ja besser als Hollywood! *Der Tagesspiegel*. Hentet fra <https://www.tagesspiegel.de/kultur/verruectes-blut-im-ballhaus-naunynstrasse-mensch-das-ist-ja-besser-als-hollywood/4157030.html>

33. Se også Anne Eriksens bidrag i denne antologien, «*Scenesatt ulikhet*», som anvender Iversens teori om uenighetsfellesskap med vekt på betydning av trygge rammer.

- Böhnisch, S. (2012). Feedbacksløyfer og henvendthet: En revisjon av Fischer-Lichtes tese om gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger. *Peripeti – Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (sænummer: Performative former), 65–90.
- Böhnisch, S. (2014a). Å gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. juli. Med en næranalyse av Milo Raus «Breiviks Erklæring». *Ekfrase – Nordisk Tidsskrift for Visuell Kultur*, 5(1), 17–34.
- Böhnisch, S. (2014b). Soydans ikke-Breivik og Højgaard's ikke-ikke-Breivik: 22. juli i et dokumentarteaterperspektiv. *Peripeti – Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (21), 36–48.
- Böhnisch, S. (2017). Teater som arena for uenighetsfellesskap? *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 54(1), 8–11.
- Böhnisch, S. (2019). Scenekunstens (for)handlingsrom etter 22. juli. *Teatervitenskapelige studier*, (2), 3–19. <https://doi.org/10.15845/tvs.v2i0.2858>
- Eliassen, K. O., Gade, S., Lønstrup, A., Mattsson, H., Nelund, S. & Tygstrup, F. (2017). *Kunsten som forum: Et forskningsoplegg om kunst og sociale fellesskaper*. København: Statens Kunstofond. Hentet fra <http://hdl.handle.net/11250/2479780>
- Eriksen, L. L. (2010). Verdifellesskap eller uenighetsfellesskap? I O. Leirvik & Å. Røthing (red.), *Verdier* (s. 120–138). Oslo: Universitetsforlaget.
- Erpulat, N. (Regissør). (2010). *Verrücktes Blut* [Teaterforestilling]. Berlin: Ballhaus Naunynstraße.
- Erpulat, N. & Hilje, J. (2010). Verrücktes Blut [Teatertekst]. *Theater der Zeit*, 65(11), 51–63.
- Erpulat, N. & Hilje, J. (2012). *Verrücktes Blut* [DVD, TV-opptak av teaterproduksjonen: Erpulat (2010)]. Bel Air Edition & ZDF Theater Edition.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foroutan, N., Karakayali, J. & Spielhaus, R. (red.) (2018). *Postmigrantisches Perspektiven: Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt/New York (NY): Campus Verlag.
- Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH. (u.å.). *Terror. Ferdinand von Schirach* [Nettside]. Hentet fra <http://terror.theater/>
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kraume, L. (Regissør). (2016). *Terror – Ihr Urteil* [TV-film/DVD, basert på Schirach, 2015]. München: Constantin Film.
- Kulturrådet. (2018, 5. desember). Kunst og sosiale fellesskap. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/fou/vis-artikkel/-/prosjekt-fou-kunst-og-sosiale-fellesskap>
- Kyndrup, M. (2010). Teatret: medialitet, udsigelse – og Hamlet. *Peripeti – Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (14), 117–124.
- Lehmann, H.-T. (2004). Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen: Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. I D. Kollesch & J. Schrödl (red.), *Kunst-Stimmen* (s. 40–66). Berlin: Theater der Zeit.
- Lilienfeld, J.-P. (Regissør og manusforfatter). (2009). *La journée de la jupe* [TV-film]. Frankrike: Rézo Films.
- Paulson, M. (2018, 18. november). Brace yourself in Act II: Trigger warnings come to the stage. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2018/11/18/theater/trigger-warnings-plays-theater.html>

- Poet, P. (Regissør). (2015). *Ausländer raus: Schlingensiefs Container* [DVD]. Berlin: Filmgalerie 451.
- Rau, M. (Regissør). (2012). *Breiviks Erklrning* [Teaterforestilling]. Berlin: International Institute of Political Murder.
- Roll, P.M. (Regissør). (2018). *Ways of Seeing* [Teaterforestilling]. Oslo: Black Box Teater.
- Salzmann, M. (2012). Sie missberschtzen uns: ber den Versuch, das Mittelstandspelenkettchen wie ein Lasso um das Ballhaus Naunynstraße zu werfen – Eine Komödie. *Transit*, 8(1). Hentet fra <https://escholarship.org/uc/item/6q6567pf>
- Sarrazin, T. (2010). *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: DVA Verlag.
- Schiller, F. (1967). *Moderne* [Teatermanus]. Overs. av J. Bjørneboe. Oslo: Nationaltheatret.
- Schirach, F. v. (2015). *Terror: Ein Theaterstück und eine Rede*. München/Berlin: Piper.
- Schlingensief, C. (Regissør). (2000). *Bitte liebt Österreich – Erste sterreichische Koalitionswoche* [Teater/Aksjon]. Wien: Wiener Festwochen.
- Utdanningsdirektoratet. (2017).  undervise i kontroversielle tema: Undervisning i kontroversielle tema gjennom opplæring i demokratisk medborgerskap og menneskerettigheter (EDC/HRE). Lringsressurs for lærere. Hentet fra <https://rm.coe.int/a-undervise-i-kontroversielle-tema/1680748448>
- Weber, H. (Regissør) & Schirach, F. v. (Manusforfatter). (2015). *Terror* [Teaterforestilling]. Berlin: Deutsches Theater Berlin.