

Siemke Böhnisch

# **Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere**

Et bidrag til en performativ teori og analyse

Ph.d.-avhandling  
Institut for Æstetiske Fag  
Det Humanistiske Fakultet  
Aarhus Universitet, 2010

Hovedveiledere: Torunn Kjølner (til mai 2008) og Ida Krøgholt (fra mai 2008)  
Biveileder: Ida Krøgholt (til mai 2008)



# Innhold

Forord .....	4
<b>Innledning .....</b>	<b>6</b>
Forutsetninger.....	6
Teateropplevelser, interesse og teoretisk utgangspunkt .....	6
Feltet .....	9
Forestillingsanalyse .....	11
Faghistorisk bakgrunn .....	12
Performativitet.....	22
Differensiering .....	22
Performativ teori og analyse .....	27
Tre tenkemåter .....	38
Fokus og agenda .....	40
Barn og kunst .....	43
Innvendinger mot forskningsdesignet .....	43
Støtte fra barnekulturforskning (Juncker 2006).....	44
Det normale paradigmet .....	46
Brudd på 1980-tallet .....	48
Hva kan jeg bruke det til? .....	50
Det nye paradigmet .....	53
Avgrensning .....	54
Barnekulturell relevans.....	59
Vilkår.....	61
Erfaringsgrunnlag.....	61
Begrep.....	62
Forskning .....	65
Praksis .....	70
Disposisjon .....	71
<b>Teorier .....</b>	<b>74</b>
Forestilling og publikum.....	74
Svært unge tilskuere.....	74
Behov for en performativ orientering.....	79
Tre tankesett .....	80
(1) Publikum som mottaker av et avsluttet verk .....	80
(2) Publikum som (med)skaper av forestillingens mening .....	83
(3) Publikum som hørbar og synlig bidragsyter.....	86
Fra tekst til hendelse.....	87
Fischer-Lichtes feedbacksløyfe.....	93
Termen .....	93
Tesen.....	95
Diskusjon .....	100
(1) I alle forestillinger skjer det en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere ..	100
(2) Feedbacksløyfen er ikke fullstendig planleggbare eller forutsigbar .....	109
(3) Feedbacksløyfen er et selvgenererende (autopoietisk) system.....	117
Feedbacksløyfer og henvendthet .....	120
Gjensidig påvirkning.....	120
Terminologisk univers .....	122
Ulike former .....	123
Kontakt.....	130
Oppmerksomhet .....	133

Intensitet.....	133
Rammer .....	135
Basis og fokus for analysene.....	138
<b>Metoder.....</b>	<b>140</b>
Utfordringer, oppstart og mulige grep .....	140
Analysemetodiske valg .....	146
Prosess og resultat .....	146
Forskerens førstegangsopplevelse .....	148
Eksisterende videoopptak .....	149
Scenekunstnerens utsagn .....	150
Deltakende observasjon.....	151
Videodokumentasjon .....	152
Opptak .....	152
Redigering av råopptak.....	157
Samtidighet versus suksessjon.....	160
Utvalg og fokus.....	161
Beskrivelser .....	163
Begrensninger .....	163
Videre analysearbeid.....	165
Åpning og lukning .....	166
Dybde og bredde .....	167
<b>Analysér .....</b>	<b>169</b>
DEL 1: Feedbacksløyfer i <i>Dråpene</i> (Lund & Ousland) .....	169
Svært unge tilskuere.....	169
Markante former for henvendthet og bortvendthet.....	169
Kontrast til diskrete tilskuere.....	171
Kulturell eller naturlig væremåte? .....	173
Å se på og å lytte til som aktivitet.....	175
Kollektiv oppmerksomhet og uoppmerksomhet .....	177
Aktørens strategier .....	179
Åpningsscene (nr. 3) .....	180
Å starte forestillingen .....	182
Iscenesettelses- og adhocstrategier .....	184
Barnas bidrag.....	190
Individuelle bidrag .....	190
Kollektive bidrag .....	191
Gruppe(re)aksjoner og toddlerkultur.....	193
Medmusering og inntoning .....	197
Aktørens bruk av inntoning og tuning.....	202
Strategibegrepet .....	205
Styring og lydhørhet .....	207
Det ikke-kontrollerbare.....	208
Åpningsscene (nr. 4) .....	208
Utfordringen .....	213
Innzooming på tilskueren .....	214
Scenisk formgivning og ulike former for henvendthet .....	215
Variasjon av strategier .....	217
Betydning av publikums bidrag.....	218
Sårbarhet, robusthet og risikovillighet .....	219
Partisipasjon i vid og i snever forstand .....	221
DEL 2: Teaterhåndtering for, med og ved førstegangstilskuere .....	224
Førstegangstilskuere – "ville" eller "dannede"? .....	224
Utvalg og fokus .....	225
Utfordringer i møte med førstegangstilskuere .....	228

Rammer og spilleregler som temaer i feltet .....	229
Agenter i barnas teaterhåndtering .....	234
Voksne ledsageres usikkerhet .....	234
Reforhandling av teaterets ytre ramme .....	235
Delegering av ansvar .....	237
Direkte instruksjon av de voksne ledsagerne .....	242
Å skape trygghet .....	244
Forestillingers indre ramme .....	245
Markerte grenser .....	246
Skarp visuell kontrast .....	246
Romlig atskillelse og frontal strukturering .....	248
Aktørene bebor scenerommet .....	249
Skarpt anslag .....	249
Fysisk atskillelse .....	250
Å markere spillereglene .....	251
Smidige overganger .....	254
Overgang fra uteverdenen .....	255
Publikumsmottakelse .....	256
Intime teaterrom .....	259
Fravær av en fysisk rampe .....	261
Mykt publikumsområdet .....	262
Mellomrom i teatersalen .....	262
Overgang inn i forestillingen .....	264
Overgang ut av forestillingen .....	265
Etterklang .....	268
Dannelse av tilskuerrollen .....	270
<b>Avsluttende refleksjoner .....</b>	<b>273</b>
Mitt bidrag til en performativ teater teori og -analyse .....	273
Utgangspunkt .....	273
Sentrale grep .....	275
Syndebukker og verdier .....	279
Videreførende perspektiver .....	281
Teater for svært unge tilskuere .....	285
Som gjenstand for et performativt tankesett .....	285
Et usedvanlig publikum .....	285
Et usedvanlig teater .....	288
Et barnekulturelt perspektiv .....	290
<b>Kilder .....</b>	<b>292</b>
<b>Sammendrag .....</b>	<b>300</b>
Norsk sammendrag .....	300
English summary .....	304
<b>Vedlegg .....</b>	<b>308</b>
Vedlegg 1: Produksjoner/ forestillinger sett i prosjektperioden .....	308
Vedlegg 2: Brev til foresatte/ foreldre .....	311
Vedlegg 3: Brev til barnehagene .....	312
Vedlegg 4: Kvittering fra NSD .....	313

## Forord

Jeg har valgt å skrive den foreliggende avhandlingen på norsk. Det kan kanskje overraske siden flere og flere norskspråklige forskere skriver på engelsk. Mitt valg har først og fremst biografiske årsaker. Jeg er tysk innvandrert i Norge og har derfor hatt mest behov for å fordype meg i det fremmedspråket som jeg, i undervisningen ved Universitetet i Agder, praktiserer som mitt fagspråk. På tross av den mye omtalte internasjonaliseringen av høyere utdanning foregår denne undervisningen fortsatt i all hovedsak på norsk. Internasjonaliseringen skjer kanskje heller på andre plan, for eksempel ved at en forsker med faglig bakgrunn fra Tyskland gjennomfører sitt ph.d.-prosjekt ved et dansk universitet, mens hun skriver og underviser på norsk i Norge. En slik transfer på tvers av språklige og kulturelle kontekster fører nødvendigvis til friksjonstap, økt behov for veiledning og støtte fra morsmålstalende kollegaer. Språkvalget innebærer dessuten at det vil kreve enda en språklig transfer for at avhandlingen skal kunne resiperes i den tyskspråklige faglige konteksten den på flere måter er knyttet til. Likevel håper jeg at dette valget kan bli faglig produktivt ut over den språklige og kulturelle læreprosessen det har medført for forfatteren.

I den grad prosjektet relaterer seg til tyskspråklig faglitteratur, er avhandlingens begrepsarbeid avhengig av oversettelsesarbeid. Det foreligger ingen norske oversettelser av de tyskspråklige fagtekstene som jeg arbeider med. For å synliggjøre transferen siterer jeg på originalspråket og tilføyer oversettelser av tyske sitater i fotnotene. Noen ganger kan ikke oversettelser bli helt tilfredsstillende, og jeg har prøvd å gjøre rede for det når det gjelder viktige begreper eller uttrykk. For å øke leservennligheten bruker jeg norske oversettelser av tyske eller engelske originalsitater i hovedteksten når jeg siterer kun enkelte ord eller korte uttrykk. I disse tilfellene anføres originalsitatene i fotnotene.

Språket handler ikke bare om de rette ordene, men også om uskrevne retoriske normer. Differanser mellom tyske, danske og norske normer er noen ganger svært påfallende, noen ganger vanskelig å gripe. Siden avhandlingen er skrevet på

norsk, har jeg prøvd å orientere meg etter en norsk retorisk norm, men måten jeg uttrykker meg på, er nok også påvirket av den danske konteksten som prosjektet er utviklet i, samt av min tyske bakgrunn.

# Innledning

(...) [D]en kunstneriske prosessen [har] ikke skilt seg fra arbeidet med prosjekter tenkt for voksne – men selve møtet med de små barna har nok fått oss inn i noen nye "rom" som utøvere, hvor særlig det å utsette seg for, og det å tørre et så direkte og intenst nærvær... er det "springende punkt"! (Borgen, 2003: 52, siterer to ikke navngitte scenekunstnere som deltok i prosjektet Klangfugl. Kunst for de minste)

## Forutsetninger

### **Teateropplevelser, interesse og teoretisk utgangspunkt**

En gruppe barn mellom åtte måneder og tre år samt deres førskolelærere sitter på tepper og puter plassert frontalt overfor et sceneområde. Barna og de ledsagende voksne har kommet for å se *Dråpene*, en norsk teaterproduksjon for de minste (0 til 3 år) av og med Steffi Lund og Turid Ousland.<sup>1</sup>

Det er mye uro i publikumet før forestillingen starter. Ousland har vært på scenen siden barna kom inn i rommet. Hun spør: "Ser alle bra nå?" Det blir stillere, noen få svarer: "Ja." Aktøren går til en vannslange med hagesprøyte som er hengt opp i en krok i taket. Hun tar hagesprøyta og går mot fem vannkanner som er satt opp på rekke og rad på scenegulvet. Bevegelsene hennes er rolige og tydelige. På veien til kannene ser hun på publikum, det er fortsatt en del uro. Hun bøyer seg sakte ned til den første og største kanna og sikter med sprøyta inn i den. Hun ser ned i kanna, så ser hun på publikum, så tilbake til kanna. Tilskuerne har blitt stille. Plutselig spruter vann i en fin, hard stråle ut av sprøyta og inn i kanna. Det trommer mot innsiden av den tomme kanna. Ett barn ler høyt og kort opp. Et annet gjør det samme, mens vannet stopper. Ousland ser kort på barna, så tilbake på kanna. Vannet spruter igjen. Noen flere barn begynner å le, litt hysteriske latterskrik, litt skrekkblandet fryd.

---

<sup>1</sup> Produsert som del av prosjektet "Klangfugl. Kunst for de minste", som ble initiert og gjennomført av Norsk kulturråd fra 2000 til 2002. Mer om prosjektet se nedenfor.



Ousland retter seg sakte opp, øker dermed avstanden til kanna, mens hun fortsatt spruter. Vannstrålen blir lengre, plaskelydene sterkere og dypere. Flere barn ler og skriker. Aktøren ser på barna når hun har økt avstanden maksimalt, akkurat da kommer det ingen lyder fra tilskuerne. Når hun bøyer seg igjen ned til kanna og strålen blir kortere, er barna igjen med, med litt mindre intense lyder. Hun stopper vannstrålen når hun har kommet tilbake til utgangsposisjonen, nær kanna, og samtidig med henne stopper også barna. Hun går noen små skritt mot den andre kanna og bøyer seg sakte ned til den. Hun spruter forsiktig inn i den. Barna setter inn med latterskrikene. Ousland ser kort på dem, før hun igjen øker avstanden til kanna. Nå er mange barn med i latterkoret, som nesten overdøver vannets lyd. Aktøren øker avstanden til kanna maksimalt og stopper plutselig vannsprutingen når avstanden til kanna er størst. Barnas intense latterkor stopper fullstendig samtidig med vannet. Det er stille. (Dråpeneforestilling nr. 3)<sup>2</sup>

De svært unge tilskuerne i denne forestillingen er markant tilstedeværende. Deres bidrag kan ikke overhøres, og aktøren ser ut til å være i tett kontakt med dem. Barnas måte å være tilskuere på tilfører noe vesentlig til denne teatersituasjonen. Teaterets hendelsesdimensjon blir aktualisert på en for meg ny og inspirerende måte. Slike teateropplevelser er utgangspunkt for denne avhandlingen. Min hypotese er at kvaliteten i slike forestillinger ikke kan beskrives uten at de svært unge tilskueres hørbare og synlige bidrag dras inn i analysen.<sup>3</sup> Dessuten antar jeg at barns hørbare og synlige bidrag gir spesifikke utfordringer til aktørene, og at de valgte estetiske strategiene kan leses som svar på disse utfordringene. Men hvordan beskrive og analysere forestillinger slik at tilskueres hørbare og synlige bidrag blir sett på som relevante for selve forestillingen?

Verken mine teateropplevelser eller min erkjennelsesinteresse er forutsetningsløse. Teater for svært unge tilskuere har fanget min interesse som teaterforsker siden

---

<sup>2</sup> Om ikke annet er oppgitt, er beskrivelsene av forestillinger utarbeidet av meg. De er resultat av analyseprosessen, mer om denne prosessen se avhandlingens metodekapittel. Om referering til forestillingene (f.eks.: "Dråpeneforestilling nr. 3") se avsnitt "Videre analysearbeid" i metodekapitlet.

<sup>3</sup> For en tidligere formulering av denne tesen se Böhnisch (2005c).

det aktualiserer aspekter av et performativt teaterbegrep som jeg har vært interessert ifra før. Og omvendt har videre arbeid med et performativt teaterbegrep blitt relevant for meg siden jeg ønsket å kunne beskrive og analysere slike forestillinger. Utgangspunktet for prosjektet kan derfor beskrives som todelt. Ved siden av mitt møte med et, innen teaterforskningen, nokså underbelyst gjenstandsfelt, er det en teaterteoretisk forforståelse som i de senere år har blitt knyttet til begrepet performativitet.

Et performativt teaterbegrep er fokusert på teaterets hendelsesdimensjon. Det innebærer å se på teater som en dynamisk prosess mellom aktører og tilskuere. En av de fremste representantene for et slikt syn er den tyske teaterforskeren Erika Fischer-Lichte. Hennes *Ästhetik des Performativen* kom ut året etter at jeg hadde startet mitt ph.d.-prosjekt (2004b),<sup>4</sup> og den så ut til å kunne gi meg et viktig redskap for analysearbeidet. Tilkoblingspunktet til mitt prosjekt er Fischer-Lichtes tese om en "feedbacksløyfe"<sup>5</sup> i forestillinger (sst.: 59). Feedbacksløyfer blir definert som aktørers og tilskueres gjensidige påvirkning i forestillinger:

Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne läßt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird.<sup>6</sup> (Sst., original kursivering)

Fischer-Lichtes feedbacksløyfetese er i utgangspunktet svært lovende med hensyn til min forskningsgjenstand og erkjennelsesinteresse. Men da jeg prøvde å anvende denne tesen, viste det seg en rekke utfordringer som jeg ble nødt til å arbeide videre med før jeg kunne anvende tesen i egne analyser. Hos Fischer-Lichte er den systematiske tesen, tesen som skal gjelde *alle* forestillinger, flettet tett inn i en historisk-verkanalytisk tilnærming. Tesen lar seg ikke uten videre

---

<sup>4</sup> En engelsk oversettelse ble tilgjengelig i slutten av min prosjektperiode. Den ble gitt ut i 2008 med tittelen *The transformative power of performance. A new aesthetics* (Fischer-Lichte, 2008). Jeg holder meg til den tyske originalutgaven.

<sup>5</sup> Min oversettelse. Original: "*feedback*-Schleife". Skrivemåten med kursivering av ordet *feedback* og sammenføyning med bindestrek er ikke opplagt og blir heller ikke begrunnet av Fischer-Lichte. Jeg velger derfor å skrive forenklet uten kursivering og bindestrek i min norske oversettelse.

<sup>6</sup> Min oversettelse: "Uansett hva aktørene gjør, har det innvirkning på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det innvirkning på aktørene og de andre tilskuerne. Slik kan det hevdes at forestillingen blir produsert og styrt av en selvrefererende feedbacksløyfe som er i konstant forandring."

overføre og anvende i analyser. Jeg så meg derfor nødt til å rekonstruere og diskutere den som systematisk tese. Dessuten er tesen hos Fischer-Lichte i liten grad gjort operasjonaliserbar. Disse utfordringene førte til at teori- og metodearbeidet ble mer omfattende enn jeg hadde sett for meg i starten av prosjektet. Resultatet er en tredelt avhandling. Først presenterer jeg teoridiskusjon og -utvikling (kapittel "Teorier"). Deretter redegjør jeg for de analysemetodiske utfordringene og valg (kapittel "Metoder"), før jeg i siste hoveddel legger frem analysene (kapittel "Analyser").<sup>7</sup>

## Feltet

Teater som henvender seg til barn under tre år, er et relativt ungt fenomen i teaterhistorien. I Norge ble det initiert av Norsk kulturråd på slutten av 1990-tallet med det omfattende nasjonale Klangfuglprosjektet.<sup>8</sup> I det treårige hovedprosjektet "Klangfugl. Kunst for de minste" (2000–2002) skapte profesjonelle kunstnere i alt 13 teaterproduksjoner<sup>9</sup> og tre utstillinger for barn mellom null og tre år.<sup>10</sup> Jeg selv ble først kjent med teater for svært unge tilskuere på avslutningsfestivalen til Klangfuglprosjektet, august 2002 i Kristiansand.<sup>11</sup> Noen europeiske land har allerede en litt lengre historie på dette feltet enn Norge. I Frankrike og Italia ble de første teaterforestillingene for barn fra et halvt år og oppover produsert på midten av 1980-tallet. Samtidig begynte man å spille teater for barn fra halvannet år i Danmark og for barn fra to år i Sverige. Teater for de minste, slik det ofte blir kalt i Norge, har i de senere år fått voksende oppmerksomhet i profesjonelle barneteatermiljøer, først og fremst i Europa, men også ut over det. Det viser seg i spesifikke festivaler og symposier<sup>12</sup>, i nasjonale ASSITEJ<sup>13</sup>-festivaler<sup>14</sup>, i europeiske koopera-

---

<sup>7</sup> Mer om avhandlingens oppbygging se delkapittel "Disposisjon".

<sup>8</sup> Prosjektet besto av et forprosjekt "Klangfugl. Kulturformidling med de minste" (1998–1999), og et hovedprosjekt "Klangfugl. Kunst for de minste" (2000–2002).

<sup>9</sup> I prosjektsammenheng ble disse kalt "scenekunstproduksjoner". Jeg erstatter "scenekunst" med "teater" – mer om dette teaterbegrepet se avsnitt "Begrep" i delkapittel "Vilkår".

<sup>10</sup> Omfattende presentasjon og evaluering av prosjektet i Borgen (2003) og Os (2004).

<sup>11</sup> 22.–24. august 2002.

sjonsprosjekter og -nettverk<sup>15</sup>, samt i verdenskongressen til ASSITEJ international 2008<sup>16</sup>.

Mens feltet har vokst og fått økende støtte fra kulturpolitisk hold, er det imidlertid fortsatt marginalt som gjenstand for teatervitenskapelig forskning. Det kan ikke overraske siden teater for barn generelt er sterkt underbelyst i teatervitenskapen. Den eksisterende teaterfaglige forskningen på barneteater blir som regel iaktatt og ansett som relevant i barnekulturfeltet, men kun i liten grad i en allmenn teatervitenskapelig kontekst. Forskning på tvers av gjenstandsfeltene teater for barn og teater for voksne er svært sjelden, og teatervitenskapelig teori- og metodeutvikling skjer så å si utelukkende med teater for voksne for øye. Denne behandlingen av teater for barn innen teatervitenskapen er del av en generell kulturell avsondring av kunst for barn fra kunstfeltet for øvrig, det betyr fra kunst for voksne.<sup>17</sup>

Da jeg startet mitt ph.d.-prosjekt, fantes det ikke noe relevant teaterfaglig forskning på teater for svært unge tilskuere. Mot slutten av min prosjektperiode ble det

---

<sup>12</sup> For eksempel: "Visioni di futuro, Visioni di teatro. Festival internationale di teatro e cultura per la prima infanzia" ved Teatro Testoni Ragazzi i Bologna (Italia) (siden 2005), "Premières Rencontres. Petite enfance, éveil artistique et spectacle vivant. Biennale européenne en Val d'Oise" ved Compagnie ACTA (Frankrike) (siden 2004), "Le théâtre et les tout-petits" ved Théâtre de La Guimbarde i Charleroi (Belgia) (siden 2002), "2 Turven Hoog. Theaterfestival voor peuters en kleuters" ved Stichting 2+ producties i Amsterdam (Nederlande) (siden 2007).

<sup>13</sup> ASSITEJ, "Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse / International Association of Theatre for Children and Young People", er den internasjonale foreningen for barne- og ungdomsteater.

<sup>14</sup> For eksempel den tyske "Augenblick Mal!"-festivalen i Berlin 2005 med et program "Theater von Anfang an!" som viste fire internasjonale gjestespill og inkluderte et kollokvium for fagfolk. Et annet eksempel er "Den norske barne- og ungdomsteaterfestivalen" i Kristiansand 2006, hvor det ble vist fem forestillinger for barn fra null til tre år (av i alt 22 produksjoner). Også disse var internasjonale og nasjonale gjestespill.

<sup>15</sup> For eksempel det norskinitierte og -ledede prosjektet "Glitterbird. Art for the very young" (2003–2006) som bygde videre på Klangfuglprosjektet, og nettverket "Small Size. European network for the diffusion of performing arts for early childhood" (2005–). Både Glitterbird og Small Size er støttet av EUs Culture 2000 program.

<sup>16</sup> "ASSITEJ World Congress and Performing Arts Festival, Adelaide 2008" med den første ITYARN-konferansen (International Theatre for Young Audiences Research Network) og en keynote av Suzanne Osten og Ann-Sofie Bårány om Unga Klaras produksjon *Babydrama* for barn mellom seks og tolv måneder.

<sup>17</sup> Jeg kommer tilbake til denne avsondringen i delkapittel "Barn og kunst".

publisert en del artikler samt avhandlinger på hovedfagsnivå som jeg punktuelt har kunnet relatere meg til.<sup>18</sup> Samtidig skiller mitt prosjekt seg på et grunnleggende plan fra disse bidragene, siden jeg prøver å bidra til teatervitenskapelig teori- og metodeutvikling generelt. Jeg ønsker dermed å etablere en annen iakttaelsesramme for den foreliggende avhandlingen enn den som vanligvis assosieres med forskningsgjenstanden teater for barn.

## Forestillingsanalyse

Selv om forestillingsanalyse lenge har blitt betraktet som et av teatervitenskapens hovedarbeidsfelter,<sup>19</sup> finnes det relativt lite litteratur om forestillingsanalytiske metodespørsmål. Et grunnlagsverk er Guido Hiß' *Der theatralische Blick* (1993a). Den tyske teaterforskeren påpeker her at det alltid vil finnes konkurrerende måter å analysere teaterforestillinger på, siden enhver analyse er avhengig av begrepet om gjenstanden man skal analysere.

Wie man eine Theateraufführung interpretiert, hängt davon ab, als was man Theater begreift, hängt ab von bestimmten Konstitutions- und Strukturvorstellungen. (...) Aufführungsanalyse ist damit nicht zu trennen von Theatertheorie, in deren Zuständigkeitsbereich die Fragen nach der "Konstitution" oder der "Struktur" des Mediums fallen.<sup>20</sup> (Sst.: 16)

Følgelig kan ikke forestillingsanalyse diskuteres uavhengig av det teaterbegrepet man legger til grunn. Hiß tar eksplisitt avstand fra ideen om en ideal analysemåte i forhold til en spesifikk gjenstand. Både valg av teoretisk grunnlag og av analysemetode burde derfor begrunnes i den aktuelle faghistoriske konteksten.

Analyse sollte sowohl ihren Gegenstand als auch ihre [!] eigenes Vorgehen geschichtlich vermitteln. Sie sollte – da sie nicht von einem statischen Gegenstandsbild ausgehen kann – auf das Eigene und Besondere ihrer Objekte flexibel reagieren. Und um sich nicht im

---

<sup>18</sup> Mer om denne konteksten se avsnitt "Forskning" i delkapittel "Vilkår".

<sup>19</sup> Ved siden av systematisk teaterteori og teaterhistorie. Denne tredelingen har vært vanlig i tyskspråklig teatervitenskap. Om min tilknytning til den tyskspråklige konteksten se avsnitt "Faghistorisk bakgrunn".

<sup>20</sup> Min oversettelse: "Hvordan man tolker en teaterforestilling, er avhengig av hvordan man oppfatter teater. Det er avhengig av bestemte oppfatninger av forestillingers konstitusjon og struktur. (...) Forestillingsanalyse kan altså ikke skilles fra teaterteori, det vil si fra det arbeidsfeltet innen teatervitenskapen som besvarer spørsmål om teatermediets 'konstitusjon' eller 'struktur'."

Beliebigen und formal Uferlosen zu verlieren, muß sie ihr Vorgehen, ihre Auswahlstrategien, ihre Interessen begründen und nachvollziehbar machen.<sup>21</sup> (Sst.: 155)

I mitt prosjekt gir diskusjonen av performativitetperspektivet en slik redegjørelse.

## Faghistorisk bakgrunn

En performativ nyorientering innen teatervitenskap er den viktigste forskningskonteksten for mitt prosjekt. Mange av mine referanser kommer fra tyskspråklig teatervitenskap. Også bakgrunnen for dette valget er biografisk. Jeg har hovedparten av min utdanning samt de første årene som teaterforsker fra Tyskland og er derfor på mange måter tilknyttet en tyskspråklig tradisjon. Når jeg skriver om en performativ nyorientering, eller – som man kanskje også kan kalle det – en performativ vending innen teaterforskning,<sup>22</sup> så er det fordi jeg selv har opplevd denne vendingen som aktiv deltaker i det tyske teatervitenskapelige feltet. Denne vendingen har vært spesielt utpreget i tyskspråklig sammenheng. Siden min avhandling skrives inn i en ikke-tyskspråklig kontekst, vil jeg skissere utviklingen mot en performativ vending i tyskspråklig teatervitenskap.

Da jeg studerte på 1980-tallet, dominerte semiotisk, informasjons- og kommunikasjonsteoretisk teaterteori i tyskspråklig teatervitenskap. En ubestridt grunnantakelse var at teater kunne beskrives med Eric Bentleys berømte formel: "The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on" (1964: 150). I en tysk utgave lyder den: "Theater, reduziert auf seine minimalen Voraussetzungen, bedarf (...) einer Person A, welche X verkörpert, während S zuschaut"<sup>23</sup> (Fischer-Lichte, 1988: 16). A er skuespilleren, X en rolle som

---

<sup>21</sup> Min oversettelse: "En analyse burde derfor formidle både sin gjenstand og sin egen fremgangsmåte historisk. Den burde – siden den ikke kan bygge på et statisk syn på gjenstanden – reagere fleksibelt på egenarten og særpreget til sine objekter. Og for ikke å gå seg bort i det tilfeldige og formal uendelige, må den begrunne sin fremgangsmåte, sine utvalgsstrategier, sine interesser og gjøre det mulig for leseren å sette seg inn i dem og forstå dem."

<sup>22</sup> Fischer-Lichte skriver om en performativ vending – ikke innen teatervitenskapen, men innen teaterkunsten og kunstfeltet generelt. Hennes tese er at en slik vending har funnet sted i den vestlige kulturen tidlig på 1960-tallet (2004b: 22).

<sup>23</sup> Min oversettelse: "Teater, redusert til sine minimale forutsetninger, krever altså en person A som kroppsliggjør X, mens S ser på."

skuespilleren kroppsliggjør,<sup>24</sup> og S tilskueren. En annen allment akseptert overbevisning var at teaterets funksjon er betydningsproduksjon: "Theater (...) hat also generell die Funktion, Bedeutung zu erzeugen"<sup>25</sup> (sst.: 8). Tilsvarende søkte man å utvikle teorier som ga grunnlag for å analysere betydningsproduksjon i teaterforestillinger. Den mest omfattende teorien på 1980-tallet leverte Erika Fischer-Lichte med sin *Semiotik des Theaters* i tre bind (1983a, 1983b, 1983c). Denne teorien hadde en sterk systematisk agenda. Den skulle gi grunnlag for både forestillingsanalyser og teaterhistorisk forskning. Teater ble her beskrevet som et polyfont tegnsystem basert på en teatral kode. Forestillinger skulle bli analysert som multimediale teatrale tekster. Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters* (sst.) ble ansett som en milepæl i tyskspråklig teatervitenskap. Det fantes ikke slike omfattende systematiske grunnlagsverk fra før. Teorien var likevel ikke uomstridt. Kritikken gjaldt ikke teoriens grunnantakelser, men det ble reist spørsmål om teorien holdt hva den lovet. Det ble for eksempel satt spørsmålstegn ved teoriens påståtte systematikk og dens relevans for forestillingsanalyser (Hickethier, 1985: 124-128).

På slutten av 1980-tallet kom det derimot opp en annen type kritikk av de etablerte semiotiske og kommunikasjonsteoretiske modellene. Spørsmålet var ikke lenger om disse teoriene holdt hva de lovet, men om det de lovet, var det man hadde behov for. I 1989 angrep Hans-Thies Lehmann i artikkelen "Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse"<sup>26</sup> semiotiske og kommunikasjonsteoretiske grunnantakelser. Han skrev om "blindheten til mange semiotikere overfor de estetiske signifikantenes materielle kraft"<sup>27</sup> (1989: 48). Hans poeng er at et kommunikasjonsteoretisk perspektiv fører til en uakseptabel reduksjon:

Vor allem verleitet das Konzept der Kommunikation unwiderstehlich dazu, das Theater als Zeichenprozeß auf die Mitteilung verbalisierbarer Inhalte zu reduzieren und damit

---

<sup>24</sup> Det tyske ordet "Verkörperung" (engelsk: "embodiment") er vanskelig å oversette til norsk. "Kroppsliggjøring" er mindre etablert på norsk enn de tilsvarende tyske og engelske fagtermene.

<sup>25</sup> Min oversettelse: "Teater (...) har altså generelt den funksjonen å produsere betydning/mening."

<sup>26</sup> Min oversettelse: "Iscenesettelsen. Problemene i dens analyse."

<sup>27</sup> Min oversettelse. Original: "die Blindheit vieler Semiotiker für die materielle Kraft der ästhetischen Signifikanten".

einen großen, vielleicht den wesentlichen Teil der Kunstarbeit daran zu übergehen.<sup>28</sup> (Sst.: 46–47).

H.-T. Lehmann så faren for at aspekter som ikke kunne knyttes til representasjon og betydningsproduksjon, ble utestengt i kommunikasjonsteoretiske og semiotiske tilnærminger. Han argumenterte for nødvendigheten av å inndra de sanselige og – i vid forstand – erotiske<sup>29</sup> kvalitetene av forskningsgjenstanden: "Die sinnliche, ja erotische Qualität des Theatervorgangs jenseits der Übermittlung von Signifikaten kann nur um den Preis einer Verfälschung des Objekts aus dem Spiel der Analyse bleiben"<sup>30</sup> (sst.: 47). Bakgrunn og begrunnelse for denne kritikken var, blant annet, en konfrontasjon med teaterformer som hadde som konsekvens at den klassiske oppfatningen av betydningsproduksjon var foreldet. H.-T. Lehmann anførte i denne sammenhengen avantgardistiske, neoavantgardistiske, postmoderne og ikke-vestlige teaterformer (sst.: 30). Han advarte mot at teatervitenskapelig forestillingsanalyse var "dømt til å forstumme"<sup>31</sup> overfor kunstneriske utviklinger som satt spørsmålsteget ved "tegnkonstruksjoners representasjonsstruktur"<sup>32</sup> (sst.: 43). Hans poeng var at man manglet adekvate analysestrategier overfor disse utviklingene. Samtidig ble det åpenbart at teoriene som dominerte på 1980-tallet, hadde orientert seg ved noen spesifikke teaterformer. Betydningsproduksjon i tradisjonell forstand og kroppsliggjøring av roller var ikke så universelle som man hadde fått inntrykk av i 1980-tallets teaterteorier.

Et viktig spørsmål ble på dette tidspunktet hvilke teaterformer og hvilke forestillinger som skulle være mønstereksempler for teatervitenskapelig teoridannelse. H.-T. Lehmann løftet frem teaterformer som tidligere ikke hadde blitt ansett som sentrale. Og ikke bare det, han antok at de eksemplene som beveget seg mest radikalt mot grensen av det på dette tidspunktet allment aksepterte teaterbegrepet,

---

<sup>28</sup> Min oversettelse: "Fremfor alt forleder kommunikasjonskonseptet uimotståelig til å redusere teateret som tegnprosess til meddelelse av verbaliserbart innhold, og dermed å forbigå en stor del, kanskje den viktigste delen av kunstarbeidet".

<sup>29</sup> Dette minner om Susan Sontags programmatisk tekst "Against Interpretation" fra 1964 (Sontag, 2001: 3-14) og hennes utsagn: "In place of a hermeneutics we need an erotics of art" (sst.: 14).

<sup>30</sup> Min oversettelse: "Når den sanselige, erotiske kvaliteten av teaterhendelsen, som er hinsides formidling av signifikater, fjernes fra analysen, forvrenges analyseobjektet."

<sup>31</sup> Min oversettelse. Original: "verurteilt: zum Verstummen".

<sup>32</sup> Min oversettelse. Original: "Repräsentationsstruktur von Zeichengebilden".



som testet ut og forskjøv teaterbegrepets grenser, var de som viste mest tydelig teaterets "essens"<sup>33</sup> (sst.: 35). Eksemplene skulle vise:

(...) daß es [das Theater, S.B.] nämlich vor aller Übermittlung eines Inhalts zunächst eine *S i t u a t i o n* darstellt, die sich durch die notwendige Kopräsenz von Produktion und Rezeption, Akteuren und Aufnehmenden auszeichnet.<sup>34</sup> (Sst., original uthevelse)

H.-T. Lehmann skilte teaterformer som fremhevet teater som situasjon, fra former hvor teaterforestillinger kunne betraktes som objekt eller produkt. Påstanden var at semiotisk teori hadde forsømt teaterhendelsen ved å fokusere på "iscenesettelsestekten"<sup>35</sup> (sst.: 34). Overfor teaterformer som fremhevet teater som situasjon, sviktet derfor semiotisk teater teori. H.-T. Lehmann nevner happening og performance art under kategorien teater som situasjon (sst.: 40). Det er teaterformer som på dette tidspunktet ble behandlet som rand- eller grensefenomener i tysk teatervitenskap. H.-T. Lehmann hadde behov for å forsvare sin fremgangsmåte mot en tradisjonell oppfatning, og han gikk til frontalangrep mot denne oppfatningen. Teaterformer som før hadde blitt marginalisert og skilt ut fra teaterbegrepet, ble erklært for mønstereksempler:

Würde von der schulischen Theateridee aus argumentiert, dabei handle es sich nicht mehr um Theater, so wäre dem entgegenzuhalten, daß im Gegenteil ein solches Konzept [Theater als Situation, S.B.] geradezu die Essenz des Theaters betrifft. Im übrigen hat schon Brecht die einzig passende Antwort auf diesen Einwand gefunden, als er sein Theaterkonzept mit der Bemerkung verteidigte, man könne es ja schlimmstenfalls "Thaeter" nennen.<sup>36</sup> (Sst.: 42)

Brecht-sitatet anskueliggjør hvor kontroversiell H.-T. Lehmanns posisjon var på slutten av 1980-tallet. Han argumenterte mot en oppfatning av teater som på dette tidspunktet fortsatt sto sterkt innen tyskspråklig teatervitenskap.

---

<sup>33</sup> Min oversettelse. Original: "Essenz". Han setter ordet i anførselstegn når han bruker det første gang (H.-T. Lehmann, 1989: 35). Ved andre gang sløyfer han disse (sst.: 42).

<sup>34</sup> Min oversettelse: "(...) at det [teateret, S.B.] nemlig - fremfor å være formidling av et innhold - består av en *s i t u a s j o n* som er kjennetegnet av den nødvendige kopresensen av produksjon og resepsjon, av aktørene og resipientene" (original uthevelse). Denne oppfatningen står 15 år senere sentralt i Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004b).

<sup>35</sup> Min oversettelse. Original: "Inszenierungstext".

<sup>36</sup> Min oversettelse: "Om det blir argumentert ut fra den skolemessige teateridéen for at det ikke dreier seg om teater, så kan man argumentere imot, at et slikt konsept [teater som situasjon, S.B.] tvert imot vedrører direkte teaterets essens. For øvrig har allerede Brecht gitt det eneste passende svaret på denne innvendingen når han forsvarte sitt teaterkonsept med anmerkningen at man i verste fall kunne kalle det 'taeter'."

I begynnelsen av 1990-tallet rådet det uenighet om betydningen av de såkalte randfenomenene. Det viser for eksempel antologien *Texte zur Theorie des Theaters* (Lazarowicz & Balme, 1991), en omfattende tekstsamling som ble publisert tre år etter H.-T. Lehmanns (1989) artikkel. Under kapitteloverskriften "Parateater"<sup>37</sup> (Lazarowicz & Balme, 1991: 649) er knapt 30 av bokas i alt 700 sider viet til tekster som omhandler det utgiverne kalte "spesielt vanskelige grenseområder"<sup>38</sup> (sst.: 651). Det presenteres utdrag av tekster om psykodrama, aksjonskunst og happening, av Jacob Levy Moreno, Darko Survin, Richard Schechner og Herrmann Nitsch. I innledningen til dette kapitlet skrev utgiverne, Klaus Lazarowicz og Christopher Balme: "eine Auseinandersetzung mit solchen 'Problemfällen' kann dazu beitragen, theatertheoretische Begrifflichkeit präziser zu formulieren"<sup>39</sup> (sst.). Men i motsetning til Hans-Thies Lehmann mente Lazarowicz og Balme ikke at disse randfenomenene kunne brukes som mønster-eksempler. Tvert imot, de ble brukt som anti-eksempler. Verdien av disse eksemplene lå for de to teaterforskerne i en tydeligere utgrensning av slike "problemtilfeller" fra det allmenne teaterbegrepet (sst.: 652). Allerede i antologiens innledning ble det gjort klinkende klart: "Alle Versuche, das traditionelle Verständnis von Theater durch einen erweiterten Theater-Begriff abzulösen, sind aus theatertheoretischer Sicht außerordentlich problematisch"<sup>40</sup> (sst.: 29). Samtidig – og forvirrende for leseren – skrev utgiverne i innledningen til kapitlet om det såkalte parateateret at teaterteoretikere hadde henvendt seg til "grensefenomenene" siden 1960, "(...) weil künstlerische Entwicklungen die Theoriebildung überholt hatten. Allmählich sah sich die Theorie mit Genres konfrontiert, denen mit herkömmlichen Termini und Kategorien nicht mehr beizukommen war"<sup>41</sup> (sst.: 649, min

---

<sup>37</sup> Min oversettelse. Original: "Paratheater"

<sup>38</sup> Min oversettelse. Original: "besonders schwierige Grenzgebiete".

<sup>39</sup> Min oversettelse: "en konfrontasjon med slike 'problemtilfeller' kan bidra til å skjerpe teaterteoretiske begrep".

<sup>40</sup> Min oversettelse: "Alle forsøk på å erstatte den tradisjonelle teaterforståelsen med et utvidet teaterbegrep er ytterst problematiske sett fra et teaterteoretisk perspektiv."

<sup>41</sup> Min oversettelse: "(...) fordi kunstneriske utviklinger hadde gått forbi teoridannelsen. Etter hvert så teorien seg konfrontert med sjangrer som man ikke kunne gripe med hevdvunne termer og kategorier." (Min kursivering.)

kursivering). Det ble altså likevel innrømmet et teoriunderskudd. Teoriutviklingen hadde ikke holdt tritt med de kunstneriske utviklingene.

De indre motsetningene i Lazarowicz' og Balmes fremstillinger av de såkalte grensefenomeners relevans for teatervitenskapelig teoridannelse er karakteristiske for situasjonen i tyskspråklig teatervitenskap i begynnelsen av 1990-tallet. Man var ikke lenger enige – kanskje ikke engang med seg selv – om hvilket teaterbegrep man skulle legge til grunn. Skulle såkalte grensefenomener brukes til å skjerpe de etablerte teoriene og analysestrategiene, til å utvide dem, eller var det behov for helt nye teorier og strategier?

En harmoniserende tolkning av denne situasjonen ga Fischer-Lichte som president for den tyskspråklige foreningen for teatervitenskap som var grunnlagt i 1991.<sup>42</sup> I sin åpningstale til foreningens første kongress, 1992 i Leipzig, konstaterte hun en eksisterende pluralisme av teaterbegrep og teatervitenskapelig forskning (Fischer-Lichte, 1994: 22). Hun hevdet at det fantes en allmenn aksept for at det eksisterte uforenelige teaterbegrep side ved side i tyskspråklig teatervitenskap (sst.: 23). Men i etterkant er det åpenbart at denne tolkningen gikk i feil retning. Ikke bare angrep de ulike konseptene hverandre, slik man kan lese ut av de ovenfor siterte eksemplene, men det viste seg også at Fischer-Lichte i denne uttalelsen overså behovet for utvikling av nye teoretiske og metodiske tilnærminger. Slik H.-T. Lehmann allerede hadde påpekt i 1989, manglet det adekvate analysemetoder for det han kalte teater som situasjon. I mitt eget bidrag til den nevnte kongressen i Leipzig 1992 var poenget annerledes begrunnet, men resultatet var det samme. Jeg la frem et behov for en ny type teatervitenskapelig teori (Böhnisch, 1994). Gjennom en konfrontasjon av det jeg kalte den teaterteoretiske som-om-tesen<sup>43</sup> med teaterprogrammatisk krav på skuespillerens autentisitet argumenterte jeg for et desideratum: "eine allgemeine Darstellungstheorie für das Theater, die

---

<sup>42</sup> "Gesellschaft für Theaterwissenschaft" ble grunnlagt i Wien av alle daværende 15 tyskspråklige teatervitenskapelige institutter.

<sup>43</sup> "Als-ob-These" er tesen om at teaterets virkelighet alltid er en "som-om"-virkelighet.

Darstellung auf der Bühne nicht auf den Gegensatz von Fiktion und Realität, Bedeutung und Sein, Als und Als-ob zurückführte"<sup>44</sup> (sst.: 132).

Ett år senere presenterte fagtidsskriftet *TheaterZeitSchrift* et hefte om teoridiskusjonen i teatervitenskapen (Oltmanns, et al., 1993). Hefkets programmatisk tittel lød "Teatervitenskap i morgen?"<sup>45</sup>. Guido Hiß' bidrag til denne diskusjonen er kanskje det mest eksplisitte belegget for at tyskspråklig teatervitenskap var på vei mot en markant teoretisk-metodisk nyorientering på 1990-tallet, uten at det på dette tidspunktet var klart hvor utviklingen bar hen (1993b). Det som derimot var åpenbart, var mistilliten til og misnøyen med 1980-tallets dominerende teorier og analysestrategier. Til forskjell fra Lehmann kunne Hiß allerede se tilbake på prominente mistillitserklæringer, og han konstaterte: "Die Entwicklung unserer Wissenschaft verläuft in den letzten Jahren stürmisch, gerade im theoretisch-methodischen Feld"<sup>46</sup> (sst.: 20). Han påsto at teatervitenskapen var i ferd med å tre inn i en ny fase.<sup>47</sup> Et tydelig tegn for utviklingen var at de kategoriene som dominerte teaterteori og -analyse på 1980-tallet, betydning og kommunikasjon, hadde blitt suspekterte. Hiß så årsaken i postmoderne (teater)kunstneriske og filosofiske utviklinger. Fellesnevner for disse utviklingene betegnet han med slagordet "representasjonsmodellens sammenbrudd"<sup>48</sup> (sst.). Han oppsummerte: "Ich glaube, es liegt auf der Hand, daß, was auf den Bühnen veranstaltet wird, einer Krise des Sinns verhaftet ist, der auch viele Philosophen folgen"<sup>49</sup> (sst.). Han nevnte teaterarbeid

---

<sup>44</sup> Min oversettelse: "en generell fremstillingsteori for teater som ikke førte fremstilling på scenen tilbake til en motsetning mellom fiksjon og realitet, betydning og væren, som og som-om".

<sup>45</sup> Min oversettelse. Original: "Theaterwissenschaft morgen?"

<sup>46</sup> Min oversettelse: "Vår vitenskap har i de senere år vært i en rivende utvikling, særlig på det teoretisk-metodiske feltet."

<sup>47</sup> Han skiller tre faser. Den første fasen på 1970-tallet bringer frem semiotiske og interaksjonsteoretiske modeller som trakterer etter reduksjonistiske vesensbestemmelser (Hiß, 1993b: 19). I den andre fasen på 1980-tallet differensieres og integreres de tidligere modellene (sst.: 19-20). Semiotiske teorier henvender seg til tilskueren, og Hiß konstaterer en "hermeneutisk åpning av semiotikken" i denne fasen (sst.: 20). (Min oversettelse. Original: "hermeneutische Öffnung der Semiotik"). Hiß' tese er at teatervitenskapen på begynnelsen av 1990-tallet er i et skifte til en tredje fase, hvor de sentrale begrepene og konseptene av den andre fasen blir satt spørsmålsteget ved (sst.: 20). Artikkelen handler om dette oppbruddet.

<sup>48</sup> Min oversettelse. Original: "Zusammenbruch des Repräsentationsmodells".

<sup>49</sup> Min oversettelse: "Jeg tror det er åpenbart at det som skjer på scenen, er tett knyttet til en krise av meningen som også blir fulgt av mange filosofer."

av Robert Wilson, Achim Freyer<sup>50</sup>, Frank Castorf, Heiner Müller og Einar Schleef (sst.: 20) som eksempler på at teaterets "semantiske statutt"<sup>51</sup> (sst.: 23) hadde blitt sagt opp, et statutt som lå til grunn for de semiotiske og kommunikasjonsteoretiske teatervitenskapelige tankesett, og som selv var resultat av en teaterhistorisk utvikling (sst.).<sup>52</sup> Hiß' eksempelrekke med Wilson, Freyer, Castorf, Müller og Schleef gjør det klart at debatten ikke lenger kunne oppfattes som en diskusjon av såkalte rand- eller grensefenomener. Alle de nevnte teaterkunstnerne var på dette tidspunktet meget anerkjente innen tyskspråklig institusjonsteater. Om teatervitenskapelig teori og analysestrategi sviktet overfor disse teaterfenomenene, kunne det ikke være tvil om at det var behov for en teoretisk-metodisk nyorientering.

Hiß beskrev de analysemetodiske reaksjonene på denne situasjonen. På leting etter en mulighet for forestillingsanalyser "dennesidig og hinsidig det semantiske"<sup>53</sup> rettet analysen seg mot scenens materialitet, skuespillernes kroppslighet og forestillingers rytmer (sst.: 23). Han refererer til Hans-Thies Lehmanns artikkel fra 1989 og til Patrice Pavis' på det daværende tidspunktet nyeste forsøk<sup>54</sup> på å analysere forestillingers såkalte subpartitur, samt til sine egne eksperimenter<sup>55</sup> med å bruke rytme som sentral kategori i forestillingsanalyse (Hiß, 1993b: 23-24). Alle disse forsøkene var på dette tidspunktet eksperimentelle (sst.: 26). Det manglet teatervitenskapelig teori som støttet opp under analysene. Hiß oppfattet situasjonen slik at man hadde begynt å inndra dimensjoner i forestillingsanalyser

---

<sup>50</sup> Han skriver "Freier", men jeg går ut fra at han mener Achim Freyer.

<sup>51</sup> Min oversettelse. Original: "semantische[s] Statut".

<sup>52</sup> Hiß siterer her en tese av Roland Barthes om Brecht: Barthes påstår at det var den tyske teaterkunstneren som rettferdiggjorde teaterets semantiske statutt (siteret i Hiß, 1993b: 21). På dette grunnlaget foreslår Hiß en tese om at den semiotiske tilnærmingen var mye mer knyttet til Brechts teater enn den gjengse oppfatningen ville tilsi.

<sup>53</sup> Min oversettelse. Original: "diesseits und jenseits des Semantischen".

<sup>54</sup> Hiß refererer til et upublisert foredrag av Patrice Pavis ved Freie Universität Berlin med tittelen "Zum heutigen Stand der Aufführungsanalyse" (Hiß, 1993b: 24). Foredraget ble holdt kort tid før Hiß' artikkel ble skrevet. Hiß betegner det som "eine Art Werkstattbericht, ein faszinierender Einblick in ein Denken im Umbruch" (sst.). (Min oversettelse: "en slags verkstedsrapport, et fascinerende innblikk i en tenkning i hamskifte".)

<sup>55</sup> I et teatervitenskapelig analyseseminar gjennomførte han to eksperimentelle analyser sammen med sine studenter. Målet var å analysere Castorfs *Räuber von Schiller*, én gang ut fra 1980-tallets teorier og analysemetoder og én gang med fokus på forestillingens rytme (Hiß, 1993b: 35).

som på 1980-tallet hadde blitt oversett eller forsømt, mens dette *ikke* betydde at man forkastet det han kalte det semantiske prosjektet:

Sobald dieses Materielle theoretisch postuliert ist, wird das Semantische darüber rekonstruiert. Mit diversen Umbauten und Erweiterungen versehen, können wir, gewissermaßen mit gutem methodischem Gewissen, das semantische Projekt weitertreiben.<sup>56</sup> (Sst.: 27)

Etter at han selv allerede hadde vært bidragsyter til en slik nytenkning, skrev han i artikkelen at han hadde begynt å bli skeptisk overfor denne utviklingen og dens påståtte helhetlighet (sst.: 27). Han spurte blant annet etter den erkjennelsesteoretiske muligheten til (eller umuligheten av) å unngå metafysikken i møte med kroppslighet og materialitet, og om uttrykket "kommunikasjonens materialitet"<sup>57</sup> er selvmotsigende (sst.). Dette var ingen retoriske spørsmål. Spørsmålene ga uttrykk for en fundamental teoretisk-metodisk usikkerhet. Samtidig fryktet Hiß å bli mistolket når han formulerte slike kritiske spørsmål: "Man darf meine Zweifel am Materiellen nicht verstehen als naives Plädoyer für eine Rückkehr zu den Konzepten der Bedeutung und des Sinns. Aber auch nicht als Plädoyer [!] für eine sakrosankt gesetzte Dekonstruktion"<sup>58</sup> (sst.: 28). Dette viser at situasjonen hadde forandret seg markant siden Hans-Thies Lehmann i 1989 hadde formulert sine innvendinger mot de tidligere dominerende teoriene. Hiß skrev nå for en leser som var enig i at de etablerte konseptene hadde blitt problematiske, og som så behovet for å henvende seg til aspekter som materialitet og kroppslighet. Spørsmålet var på dette tidspunktet hvor veien skulle gå videre. Artikkelen er et viktig historisk dokument for den "fundamentale forvirringen innen teori og metode"<sup>59</sup> i tyskspråklig teatervitenskap i begynnelsen av 1990-tallet (sst.: 28). Denne situasjonen førte på slutten av 1990-tallet til utvikling av et performativt teoretisk-metodisk tankesett. Og senest med Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* kan man tale om en performativ vending innen tyskspråklig teatervitenskap (2004b).

---

<sup>56</sup> Min oversettelse: "Så snart det materielle er teoretisk postulert, blir det semantiske konstruert oppå det. Med diverse ombygginger og utvidelser kan vi, på sett og vis med god metodisk samvittighet, drive det semantiske prosjektet videre."

<sup>57</sup> Min oversettelse. Original: "Materialität der Kommunikation".

<sup>58</sup> Min oversettelse: "Man må ikke misforstå mine tvil om det materielle som en forsvarstale for en tilbakevending til konseptene betydning og mening. Men heller ikke som en forsvarstale for en dekonstruksjon som ble ansett som sakrosankt."

<sup>59</sup> Min oversettelse. Original: "fundamentale Irritationen der Theorie und der Methodik".

Boka har innen kort tid fått status av et standardverk. En performativ orientert teatervitenskap er nå toneangivende.

Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (sst.) har også blitt resipert og fått innflytelse i skandinavisk sammenheng. En dansk oversettelse av det innledende kapitlet kom alt ut i 2006 (Fischer-Lichte, 2006a). Den ble publisert i det århusianske tidsskriftet *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier* før den engelske oversettelsen ble tilgjengelig i 2008 (Fischer-Lichte, 2008). Interessen for boka kan ikke bare forklares med at Fischer-Lichte er en velkjent teaterforsker internasjonalt. Bakgrunnen er heller at en performativ orientering slik jeg har beskrevet den for det tyskspråklige teatervitenskapelige fagfeltet, er mer utbredt enn som så. Som eksempel siterer jeg fra programmet til et seminar med tittelen "Performativitet og Æstetik" ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet, hvor mitt prosjekt har sine veiledere og sin institusjonelle tilknytning<sup>60</sup>:

Op igennem 1990'erne begynder man inden for så forskellige discipliner som lingvistik, antropologi, sociologi, kønsstudier og æstetisk teori at tale om "The Performative Turn". Der er tale om en skærpet interesse for kulturelle udtryksformers processuelle, interaktive og transitoriske aspekter, frem for deres værkimmanente strukturer og systemer, og man kan således sige, at opmærksomheden rettes mod en forestilling om kultur som handling frem for kultur som tekst. (Christoffersen & Led, 2006)

En performativ orientering kan altså beskrives på mange flere fagfelt enn det teatervitenskapelige. Denne orienteringen blir ofte brukt som samlende fokus på tvers av ulike estetiske og humanistiske fag, og det blir talt om et gjennomgående paradigmeskifte innen disse fagene. Fischer-Lichte er en av pådriverne for et slikt tverr- eller flerfaglig perspektiv. Hun setter sin egen teatervitenskapelige forskning i en slik kontekst og har selv initiert og ledet det meget omfattende forskningsprosjektet "Kulturen des Performativen" ved Freie Universität (FU) Berlin.<sup>61</sup> Prosjektet har siden 1999 ført til en lang rekke arrangementer og publikasjoner av

---

<sup>60</sup> Denne tilknytningen har selvfølgelig også preget mitt prosjekt, i tillegg til min tyskspråklige faglige bakgrunn. Jeg har blant annet deltatt i en forskningsgruppe med tema "Performativitet" ved Afdeling for Dramaturgi, hvor Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004b) ble gjort til utgangspunkt for en diskusjon av performativitetetsperspektivet. Min kritiske analyse av Fischer-Lichtes teser har blitt fremmet i dette miljøet, som er preget av en grundig kjennskap til det tyske teatervitenskapelige feltet og samtidig av en kritisk distanse til det. Arbeidet i den nevnte forskningsgruppen har resultert i en artikkelsamling om performativitet som er under publikasjon.

<sup>61</sup> Prosjektet er en "Sonderforschungsbereich" finansiert av DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft). Avslutningen er planlagt i 2010.

teaterforskere, etnologer, sosiologer, filosofer, litteraturvitere, lingvister, film- og medievitere, psykologer med mer. En lignende tverr- eller flerfaglig utvikling i nordisk sammenheng viser seg for eksempel i konferansen "Performativity: A Paradigm for the Studies of Art and Culture" ved Københavns Universitet 2004.<sup>62</sup> På denne konferansen kunne man også se hvordan det tyske storprosjektet blir inndradd i den nordiske konteksten.<sup>63</sup>

## Performativitet<sup>64</sup>

### Differensiering

Mitt prosjekt kan altså leses som bidrag til en performativ nyorientering innen mitt fagfelt. Det plasserer seg dermed i en faglig mainstream. Dette gir både fordeler og ulemper. En fordel er at sjansen økes for å få etablert den ovenfor nevnte ønskede faglige iakttakelsesrammen. Om jeg kan begrunne og sannsynliggjøre at teater for svært unge tilskuere er relevant for videreutvikling av et performativt teoretisk-metodisk tankesett, er det grunn til å tro at plasseringen i mainstreamen til en viss grad kan veie opp for forskningsgjenstandens utkantstatus. Men samtidig får jeg en alvorlig ulempe med på kjøpet. Mainstreamen har blitt så bred at begrepet performativitet kan skape mer forvirring enn det opplyser.

Performativitetsbegrepet er i dag like flertydig som det er utbredt. Det blir brukt synonymt med "det performative" og på tysk i tillegg også med "Performanz".

---

<sup>62</sup> 30.11.–03.12.2004, arrangert av Forskerskolen i Kultur, Litteratur og Kunstfag ved Københavns Universitet.

<sup>63</sup> Fischer-Lichte holdt en keynote (2004a), og flere av forskerne tilknyttet det Berlinske storprosjektet bidro med foredrag og lignende. Et eksempel for inndragelse av Fischer-Lichtes posisjon i Norge gir forskerkurset "Den estetiske hendelsen" i regi av Den nasjonale forskerskolen Tekst, Bilde, Lyd og Rom (TBLR) i Bergen 19.–20.11.2007. På dette kurset var Fischer-Lichte en av seniorforskerne og hovedforeleserne, se Fischer-Lichte (2007).

<sup>64</sup> Jeg har lagt frem en tidligere versjon av dette delkapitlet som paper ved forskerkurset "Den estetiske hendelsen. Kunstfaglige problemstillinger og tverrestetiske perspektiver. Re/presentasjon, handling, kropp, rom", arrangert av den nasjonale forskerskolen TBLR i Bergen 19.–20.11.2007. Paperet er publisert på kursets hjemmeside, se Böhnisch (2007c).



"Performativitet" blir vanligvis avledet fra språkvitenskapen hvor J.L. Austin i *How to do things with words* på 1950-tallet for første gang kalte en type ytringer som utfører det de konstaterer, "performative" (1975: 6). Begrepet har siden slutten av 1990-tallet fått en enorm popularitet i estetiske og kulturvitenskapelige fag.

"Wissenschaftsgeschichtlich betrachtet hat sich der Begriff der Performanz von einem *terminus technicus* der Sprechakttheorie zu einem *umbrella term* der Kulturwissenschaften verwandelt"<sup>65</sup> (Wirth, 2002: 10, originale kursiveringer). En ikke uvesentlig andel i denne utviklingen har sannsynligvis det ovenfor nevnte tverrfaglige forskningsprosjektet *Kulturen des Performativen* ved FU Berlin. Begrepet har hatt en så eksplosiv utvikling at det står i fare for å bli uhåndterlig. Den danske litteraturviteren Morten Kyndrup skriver i denne sammenhengen om begrepets "overopfyldtheds skæbne" (2006: 43-44) og er blant forskerne som krever differensiering (sst.: 38-39, 43-44): "Set fra et videnskabeligt synspunkt er der derfor god grund til at plædere for overgang til en fase hvori det i relation til det performative mere drejer sig om at differentiere end om at samle" (sst.: 44).

Kyndrup skiller fem ulike anvendelser av performativitetsbegrepet i estetiske fag. Ifølge den danske litteraturviteren har performativitet blitt oppfattet som: (1) en særlig egenskap ved særlige kunstformer: performative kunstformer; (2) en særlig egenskap ved særlige "æstetiske artefakter" (sst.: 38): performative verker eller hendelser;<sup>66</sup> (3) en særlig oppfattelsesmåte: en performativ persepsjon; (4) en særlig teoretisk, analysemetodisk tilgang, et særlig syn på kunstverker/hendelser: performativ teori og analyse, og (5) en særlig historisk kontekst som gjør at det performative kommer i fokus: en performativ historisk ramme (sst.: 38). Kyndrup poengterer at den aktuelle situasjonen er kjennetegnet av at performativitetsbegreper og -perspektiver opererer på tvers av disse distinksjonene (sst.).

---

<sup>65</sup> Min oversettelse: "Sett fra et vitenskapshistorisk perspektiv, har begrepet performans forvandlet seg fra et *terminus technicus* i talehandlingsteori til et *paraplybegrep* i kulturvitenskapen" (originale kursiveringer). Jeg velger her å oversette det tyske "Performanz" med neologismen "performans".

<sup>66</sup> Verkbegrepet har blitt satt spørsmålsteget ved i et performativt perspektiv. Fischer-Lichte erstatter det med hendelsesbegrepet (2004b: 53). Jeg kommer ikke til å gå nærmere inn i denne begrepsdiskusjonen. Når jeg i det følgende skriver "verk" og utelater den doble betegnelsen "verk/hendelse", skjer det utelukkende for å unngå en omstendelig formuleringsmåte, ikke for å ta stilling til spørsmålet om verkbegrepet kan romme hendelsesbegrepet.

Beskriver man de foreliggende anvendelser, blir resultatet nødvendigvis en "både/og" (sst.: 39).

Det interessante er at se *hvordan* dette både/og er konstitueret, og det er livsnødvendig for begrepet om det performative at få sig situert i det teoretiske landskap og dets forskydningsprosesser. Sker det ikke, risikerer begrebsdannelsen at briste som en boble, subsidiært at leve som et tomt overbegreb uten hverken distinktiv kraft eller analytisk potentiale. (Sst., original kursivering)

Jeg vil i det følgende anvende Kyndrups differensieringer og kritiske spørsmål for å avgrense og presisere min egen tilgang. Mitt prosjekt begir seg verken inn i Kyndrups første eller femte perspektiv. Jeg diskuterer ikke om teater kan betegnes som performativ kunstform i kontrast eller i motsetning til andre kunstformer, og spør heller ikke om det finnes et spesifikt historisk rom som gjør at verk eller kunstformer blir performative. Det spørres om Kyndrups tredje perspektiv kan bli relevant, siden jeg fokuserer på et spesifikt publikum og dets bidrag til forestillinger. Men det finnes en markant forskjell mellom Kyndrups formulering og min tilnærming. Han spør: "hvor i forhold til perceptionen det performative (...) befinner sig" (sst.: 38). Han fokuserer på selve "oppfattelsesmåden" (sst.), mens jeg er interessert i betydningen av publikums hørbare og synlige bidrag til forestillinger. Inspirert av Kyndrups tredje perspektiv, samtidig med en vesentlig forskyvning, kan jeg spørre om publikums måte å være til stede på kan være relevant for tilskrivning av performativitet.

Så gjenstår det å se på Kyndrups andre og fjerde perspektiv, performativitet som egenskap ved særlige typer verk (performative verker) eller som et særlig syn på kunstverker (performativ teori og analyse). Hvordan forholder mitt prosjekt seg til disse to perspektivene? Begge to er sentrale i min hovedreferanse, Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004b). Hennes tilnærming er preget av en blanding av det historisk-verkanalytiske og det systematisk-teoretiske. Hun utfolder et performativt syn på forestillinger, et performativt teaterbegrep, som skal være relevant og skal kunne anvendes på alle typer forestillinger. Dette systematiske synet blir utviklet gjennom analyser av spesifikke forestillinger. Disse forestillingene belegger behovet for et performativt teaterteoretisk syn og er egnet til å henlede fokus på sentrale aspekter i Fischer-Lichtes performative oppfatning av teater, for eksempel en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere, den såkalte feedbacksløyfen, og ukontrollerbarheten av denne prosessen. Den karakteristiske

tekstoppybyggingen er slik at Fischer-Lichte starter med et konkret eksempel som etterpå blir til et paradigmatisk omdreiningspunkt for de teoretiske poengene. I innledningskapitlet til *Ästhetik des Performativen* er det Marina Abramovic' performance *Lips of Thomas*<sup>67</sup> (Fischer-Lichte, 2004b: 9-30). Fischer-Lichte beskriver sin egen fremgangsmåte:

Es wird also nicht von einer Diskussion unterschiedlicher ästhetischer Theorien ausgegangen, zu deren Erläuterung, Modifizierung oder Widerlegung dann jeweils Beispiele aus der aktuellen Entwicklung in den Künsten hinzugezogen werden. Ihren [der Ästhetik des Performativen, S.B.] Ausgangspunkt bildet vielmehr der *state of the arts*, der mit unterschiedlichen theoretischen Ansätzen konfrontiert wird.<sup>68</sup> (Sst.: 56, original kursivering)

Hun velger eksempler som viser performativitet under et "forstørrelsesglass"<sup>69</sup> (sst.: 66). Disse eksemplene kommer fortrinnsvis fra etter 1960. Utvalget bygger på en eksplisitt historisk tese om at det skjedde en "performativ vending"<sup>70</sup> i kunstfeltet rundt 1960 (sst.: 22). Slik blir det performative teoretiske synet på teater presentert som et svar på spesifikke forestillinger fra én teaterhistorisk epoke, mens det samtidig kreves generell gyldighet og anvendbarhet av dette synet på alt teater. Agendaen er todelt. Det handler om å begrunne den historiske tesen om en performativ vending i (teater)kunsten og samtidig om å etablere et nytt teoretisk-metodisk syn på forestillinger generelt. Performativitet blir altså både sett på som en særlig egenskap av særlige typer forestillinger, forestillinger etter den påståtte performative vendingen, òg som et særlig syn på alle typer forestillinger. Kyndrups andre og fjerde måte å oppfatte performativitet på er i bruk samtidig og er tilsynelatende likestilte. Teksten svinger mellom disse to perspektivene. Koblingen skjer gjennom antakelsen om at forestillinger fra etter den performative

---

<sup>67</sup> 24. oktober 1975 i Galerie Krinzinger i Innsbruck. Tilsvarende utvikler hun sine teoretiske poenger om utviklingen av en performativ kultur i innledningen til boka *Theater seit den 60er Jahren* med utgangspunkt i en scenisk aksjon kalt *untitled event* oppført i 1952 ved Black Mountain College, et initiativ av John Cage (Fischer-Lichte, 1998: 1-2).

<sup>68</sup> Min oversettelse: "Det blir altså ikke tatt utgangspunkt i en diskusjon av ulike estetiske teorier som i sin tur blir forklart, modifisert eller imøtegått med eksempler fra den aktuelle utviklingen innen kunststartene. I stedet danner den *state of the arts* utgangspunktet [for Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*, S.B.] som blir konfrontert med ulike teoretiske posisjoner." (Original kursivering.)

<sup>69</sup> Min oversettelse. Original: "Vergrößerungsglas".

<sup>70</sup> Min oversettelse. Original: "performative Wende".

vendingen gjør noe lett synlig som i prinsippet gjelder for alle forestillinger til alle tider.<sup>71</sup>

I prinsippet er det selvfølgelig ingenting å si mot å kombinere en systematisk og en verkanalytisk tilnærming. Tvert imot, en systematisk teater teori, en teori om hva som konstituerer teaterforestillinger, må nødvendigvis bli utviklet på bakgrunn av erfaringer med og i dialog med konkrete forestillinger. Og omvendt kan en forestilling ikke analyseres uten at man har en forforståelse av hva som konstituerer forestillinger generelt, det vil si uten en systematisk teater teori. Denne dobbelheten er grunnleggende for mitt eget prosjekt. Ikke desto mindre kan kombinasjonen av Kyndrups andre og fjerde kategori føre til uklarheter slik jeg har møtt dem da jeg skulle anvende Fischer-Lichtes systematiske teser i mine egne analyser. Kort sagt viser hennes tese om feedbacksløyfer seg å være problematisk som *systematisk* tese. Jeg utfolder en grundig gjennomgang av denne tesen i avhandlingens teorikapittel. På generelt plan vil jeg fastholde at selve kombinasjonen av Kyndrups andre og fjerde måte å oppfatte performativitet på er produktiv, men at den ser ut til å kreve en differensiering innad i prosjektet. I den foreliggende avhandlingen har jeg valgt å imøtekomme dette behovet for differensiering ved å skille teori- og analysekapittel.<sup>72</sup>

Kyndrups forslag til differensiering innebærer ikke bare de nevnte fem perspektivene på performativitet, han formulerer dessuten kritiske spørsmål til hvert av disse perspektivene. For å kunne foreta en nærmere bestemmelse av performativitetsperspektivet i mitt eget prosjekt, tar jeg i det følgende utgangspunkt i hans spørsmål vedrørende performativitet som resultat av en særlig teoretisk tilgang til kunstverker eller -hendelser.

---

<sup>71</sup> Den danske teaterforskeren Niels Lehmann har analysert denne koblingen som en hegeliensk vending av argumentet (2007: 73-74). Jeg kommer tilbake til Lehmanns lesning av Fischer-Lichtes argumentasjon i avhandlingens teorikapittel, se avsnitt "Diskusjon".

<sup>72</sup> På detaljplan vil det forhåpentligvis likevel bli tydelig hvordan de to tilnærmingene er avhengige av hverandre. Mer om avhandlingens oppbygging i delkapittel "Disposisjon".

## Performativ teori og analyse

Kyndrup spør etter:

(...) det performatives status i relation til mulighetsspektret af teoretiske tilgange. Er en fokusering på det performatives aspekt i virkeligheden frem for alt en bestemt type teoretisk, analysemetodisk tilgang, som da er forskjellig og afgrænset fra andre tilgange – eller subsumerer den sådanne andre tilgange under sig? (2006: 38)

Performativitet blir ofte definert i avgrensning fra og i motsetning til andre tilnærminger til kunst- og kulturvitenskapelige forskningsgjenstander. Et eksempel finner vi i det redaksjonelle forordet til *Peripeti 6* om performativitet hvor Kyndrups artikkel er publisert: "Kunst som handling og gøren, *ikke* som tegn og væren" (Christoffersen, Schultz, Gade, & Led, 2006: 3, min kursivering). Mange ulike binære begrepspar har blitt brukt når det begrunnes og etableres et performativt syn på kunst og kultur som en teoretisk-metodisk nyorientering. I Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* finner vi for eksempel begrepsparene materialitet versus tegnfunksjon (2004b: 29), umiddelbar virkning versus tolkning (sst.), hendelse versus verk (sst.: 53–56), dynamiske prosesser versus statiske artefakter (sst.), unikhhet versus gjentagbarhet (sst.), kontingens versus intensjon (sst.: 81–82) og ikke-planbarhet versus planbarhet (sst.).

Fischer-Lichte og forskningsprosjektet *Kulturen des Performativen* ved FU Berlin forfekter tesen om at de ulike performative nyorienteringene innen kunst- og kulturvitenskapene kan beskrives som én gjennomgripende vending. Det påstås at det har skjedd en utskiftning av perspektiv i disse fagene fra en tekstmodell til en performativitetsmodell. Ifølge denne tesen dominerte erklæringsmetaforen "kultur som tekst"<sup>73</sup> frem til 1980-tallet, mens den ble avløst på 1990-tallet av metaforen "kultur som performance"<sup>74</sup>: "Der Fokus verschob sich vom Textcharakter zum Ereignischarakter von Kultur"<sup>75</sup> ("*SFB Kulturen des Performativen. Gesamtkonzept*", 2008).

---

<sup>73</sup> Min oversettelse. Original: "Kultur als Text".

<sup>74</sup> Min oversettelse. Original: "Kultur als Performance".

<sup>75</sup> Min oversettelse: "Fokuset ble flyttet fra kulturens tekstkarakter til dens hendelseskarakter."

Så tiltrekkende denne tesen enn er siden den lover å skape sammenheng i et uoversiktlig og svært omfattende felt,<sup>76</sup> så medfører den viktige ubesvarte spørsmål. Har det eksistert ett enhetlig tekstbegrep frem til 1980-tallet i de ulike kunst- og kulturvitenskapene? Og hvordan har dette (eller disse) tekstbegrep(ene) ekskludert hendelsesdimensjonen(e)? Tekstbegrepet er i mange fag et såkalt utvidet tekstbegrep. Hvilke (ulike) konsekvenser har det når man etablerer et utvidet tekstbegrep i for eksempel teatervitenskap eller filmvitenskap, i etnografi eller sosiologi? Er det ulike utvidelser av begrepet? Og hvordan føyer litteraturvitenskapen seg inn i dette bildet, hvor tekstbegrepet i utgangspunktet ikke er utvidet? Svarene er verken enkle eller opplagte.<sup>77</sup> Jeg vil derfor ikke uten videre gå ut fra at man kan tale om én nyorientering innen de fagene hvor performativitetperspektivet er aktuelt. Det kan også være tale om en rekke nyorienteringer som er mer eller mindre assosiativt knyttet sammen.

Mens det kan være vanskelig å bestemme én fellesnevner i ulike performative nyorienteringer, kan man derimot påpeke et fellestrekk i disse teoriens begrunnelses- og avgrensingslogikker. Under overskriften performativitet handler det ofte om å løfte frem og å rehabilitere tidligere underbelyste eller fullstendig oversette aspekter ved kunst- og kulturvitenskapelige forskningsgjenstander. Denne logikken ligger for eksempel til grunn når den tyske filosofen Sybille Krämer, delprosjektleder i det nevnte storprosjektet ved FU Berlin, begrunner sin søken etter et alternativ til oppfatningen av språket som regelstyrt, intensjonal og intersubjektiv kontrollerbar tegnbruk, med at sistnevnte oppfatning underslår og overser systematisk at språket alltid er kroppsliggjort språk:

*“Verkörperte Sprache” meint zuerst einmal: Es gibt keine Sprache jenseits des raumzeitlich situierten Vollzugs ihrer stimmlichen, schriftlichen oder gestischen Artikulation. (...)“Verkörperte Sprache” wird so zu einem Suchbegriff nach den Materialien, den vorprädiikativen Formgebungen unserer Sprachlichkeit.<sup>78</sup> (Krämer, 2002: 331-332)*

---

<sup>76</sup> Tesen er også attraktiv i forskningsstrategisk henseende siden den gir argumentasjonsgrunnlag for et enormt omfattende tverrfaglig kulturvitenskapelig forskningsprosjekt. Man ville neppe ha lyktes med å få etablert og finansiert prosjektet *Kulturen des Performativen* uten en slik tese.

<sup>77</sup> Det er min erfaring fra tverrfaglige diskusjoner hvor det lett oppstår skinnenigheter eller -uenigheter når man anvender slike sentrale og samtidig utvidede begrep som tekstbegrepet.

<sup>78</sup> Min oversettelse: “‘Kroppsliggjort språk’ betyr i første omgang: Det finnes ingen språk hinsides den romlige og tidsmessige iverksettelsen av dets stemmemessige, skriftlige eller gestiske

Krämers poeng er at språkets "iverksettelse innebærer et overskudd"<sup>79</sup> i forhold til mønstrene som blir iverksatt (sst.: 345). Så lenge man abstraherer fra denne realiseringen, går man glipp av en merverdi som skal rehabiliteres under overskriften performativitet og slagordet "kroppsliggjort språk"<sup>80</sup> (sst.: 331).

Den samme rehabiliteringslogikken finner man i *Ästhetik des Performativen*, for eksempel når Fischer-Lichte fremhever betydningen av det ikke-planlagte og ikke-planleggbare i teaterforestillinger (2004b).<sup>81</sup> Disse aspektene har blitt systematisk utelukket så lenge man har oppfattet og analysert forestillinger som planlagte, styrte, kontrollerte og gjentagbare sceniske tekster. Fischer-Lichte er ikke like eksplisitt som Krämer. Hun spesifiserer her ikke hvilke tidligere dominerende teorier hennes egne performative tilnærming er en reaksjon på, men selve avgrensingslogikken kommer klart frem: "Der Begriff der Unverfügbarkeit [der zentral ist für Fischer-Lichtes performativen Theaterbegriff, S.B.] polemisiert in diesem Sinne gegen die Vorstellung, eine Aufführung sei planbar"<sup>82</sup> (sst.: 81, min kursivering). Og vi finner den samme rehabiliteringslogikken også i en presentasjon av forskningsprosjektet *Kulturen des Performativen*: "(...) [E]r [der Sonderforschungsbereich, S.B.] setzt der etablierten Betonung des Textuellen eine erhöhte Aufmerksamkeit für das Performative entgegen"<sup>83</sup> ("*SFB Kulturen des Performativen. Gesamtkonzept*", 2007). Underforstått, det performative har blitt underfokusert så lenge man ensidig har fokusert på det tekstuelle.

---

artikulasjon. (...) 'Kroppsliggjort språk' blir på den måten til et søkebegrep etter de materielle, de førpredikative formgivningene av vår språklighet."

<sup>79</sup> Min oversettelse. Original: " birgt der Vollzug einen Überschuß".

<sup>80</sup> Min oversettelse. Original: "verkörperte Sprache".

<sup>81</sup> Jeg kommer tilbake til dette aspektet i teorikapitlet, se delkapittel "Fischer-Lichtes feedbacksløyfe", avsnitt "Diskusjon".

<sup>82</sup> Min oversettelse: "Begrepet urådbarhet [som er sentralt i Fischer-Lichtes performative teaterbegrep, S.B.] polemiserer i den forstand mot oppfatningen at en forestilling er planleggbar." (Min kursivering.) Jeg diskuterer og begrunner mitt valg av neologismen "urådbarhet" i avhandlingens teorikapittel, se avsnitt "Diskusjon", underavsnitt "(2) Feedbacksløyfen er ikke fullstendig planleggbar eller forutsigbar".

<sup>83</sup> Min oversettelse: "(...) [D]et [forskningsprosjektet *Kulturen des Performativen*, S.B.] setter en økt oppmerksomhet på det performative opp imot den etablerte fremhevelsen av det tekstuelle" (mine kursiveringer).

Krämer har i den ovenfor siterte artikkelen formulert en overbevisende tese om denne avgrensingslogikken: "Im wissenschaftlichen Diskurs spielt eine performative Orientierung zuerst einmal eine *operativ-kritische Rolle* und rückt die im landläufigen Diskurs an den Rand gedrängten und marginalisierten Phänomene ins Zentrum"<sup>84</sup> (2002: 346, min kursivering). Et behov for å rehabilitere tidligere systematisk oversette eller nedvurderte aspekter ved kunst- og kulturvitenskapelige forskningsgjensstander ser altså ut til å være karakteristisk for performative teoretisk-metodiske tilganger. Avgrensningen er, som nevnt, ikke alltid like eksplisitt. Jeg antar derfor at det vil være oppklarende å undersøke hvilke teoretisk-metodiske posisjoner en performativ teori er en reaksjon imot.

En viktig inspirasjon for denne vinklingen har jeg fått fra en tekst som ikke opererer med performativitetetsbegrepet, men likevel fremmer en teoretisk-metodisk nyorientering som er i slekt med de ovenfor siterte: Hans Ulrich Gumbrechts *Production of presence. What meaning cannot convey* (2004b).<sup>85</sup> Den tyske litteraturviteren som i skrivende stund arbeider ved Stanford University, argumenterer for en kunst- og kulturvitenskapelig tilgang fokusert på tilstedeværelse.<sup>86</sup> Han utvikler denne posisjonen i eksplisitt avgrensning fra en tilgang som fokuserer ensidig på betydningsproduksjon. Gumbrecht skriver: "This book seeks to make a pledge (...) against the *systematic bracketing* of presence, and against the uncontested centrality of interpretation, in the academic disciplines that we call 'the humanities and arts'" (sst.: xiv-xv, min kursivering). Underforstått, den systematiske eksklusjonen av "tilstedeværelsesvirkninger"<sup>87</sup> skyldes den dominerende stillingen som tolkningen har, og lenge har hatt, i kunst- og kulturfagene (sst.: xv).<sup>88</sup> Han påpeker

---

<sup>84</sup> Min oversettelse: "I den vitenskapelige diskursen har en performativ orientering i første omgang en *operativ-kritisk rolle* og flytter de fenomenene i sentrum som har blitt skjøvet til utkanten og har blitt marginalisert i den gjengse diskursen." (Min kursivering.)

<sup>85</sup> Gumbrechts bok er et godt eksempel på hvordan den faghistoriske konteksten preger valg av sentrale begrep. Den engelske originaltittelen *Production of presence. What meaning cannot convey* ble i den tyske utgaven til *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* (Gumbrecht, 2004a). Gumbrecht gjør selv rede for den faghistoriske bakgrunnen for den nye tittelen (sst.: 9-10).

<sup>86</sup> Gumbrecht definerer "presence" romlig: "Something that is 'present' is supposed to be tangible for human hands, which implies that, conversely, it can have an immediate impact on human bodies" (2004b: xiii). Siden Gumbrecht fokuserer på det romlige aspektet, velger jeg her å oversette "presence" med "tilstedeværelse".

<sup>87</sup> Min oversettelse. Original: "presence effects".

<sup>88</sup> Også Gumbrecht setter altså frem tesen om at problemstillingen gjelder *alle* humanistiske fag.



at han ikke sikter mot å kritisere teoretisk-metodiske posisjoner som fokuserer på betydningsproduksjon som sådan. Oppgjøret gjelder utelukkende disse posisjoners institusjonelle dominans. Denne dominansen har ført til at disse fagene er avskåret fra muligheten til et "tilstedeværelsesbasert forhold til verdenen"<sup>89</sup>, og at forskningen ikke kan ta fatt på tilstedeværelsesdimensjonen i kulturelle fenomener (sst.).

(...) [T]he absolute dominance of meaning-related questions had long led to the abandonment of all other types of phenomena and questions. As a consequence of this situation, we saw ourselves confronted with a complete lack of concepts that would allow us to deal with what we called "materialities of communication." (Sst.: 16)

Gumbrecht setter leseren grundig inn i biografien til sitt eget teoretiske prosjekt. Han bruker hele to av fem kapitler til å presentere teoriens historiske bakgrunn med fokus på hvordan behovet for en teoretisk-metodisk nyorientering oppsto. I første kapittel, "Materialities/The Nonhermeneutic/Presence: An Anecdotal Account of Epistemological Shifts" (sst.: 1–20), redegjør han for teoriens tilblivelse i et autobiografisk perspektiv. Den anekdotiske beretningen handler om "the author's navigations, over the past twenty-five years roughly, on the lake (rather than on the ocean) of theory" (sst.: 2). Den i vitenskapelig kontekst uvanlig personlige fortellingen blir rettferdiggjort med forfatterens antakelse om at hans egen vei er typisk for en hel generasjon av forskere innen humanistiske fag. Dessuten leser han sin egen generasjons "navigeringer"<sup>90</sup> (sst.) som en del av en mye mer omfattende idé-, kultur- og institusjonshistorisk utvikling. Han skisserer denne utviklingen i andre kapitlet under overskriften "Metaphysics: A Brief Prehistory of What Is Now Changing" (sst.: 21–49).<sup>91</sup> Allerede i innledningen legger Gumbrecht det åpent at metafysikken<sup>92</sup> får "the role of a scapegoat in the little conceptual drama of this book" (sst.: xiv). Denne skjebnen deler den blant annet med begrepene kartesiansk syn på verden og subjekt/objekt-paradigmet (sst.). Gumbrecht beveger seg her inn i noen av de mest grunnleggende erkjennelsesteoretiske og ontologiske spørsmålene innen vestlig filosofi. Jeg skal ikke følge

---

<sup>89</sup> Min oversettelse. Original: "presence-based relationship to the world".

<sup>90</sup> Min oversettelse. Original: "navigations".

<sup>91</sup> Dette tilbakeblikket starter i renessansen og fører frem til forskerens egen samtid.

<sup>92</sup> Med begrepet "metafysikk" refererer han til et syn på verden, en epistemologisk posisjon, "a worldview that always wants to go 'beyond' (or 'below') that which is 'physical'" (sst.: xiv).

ham videre inn i disse omfattende filosofiske spørsmålene som fører langt ut over mitt prosjekts rammer, men vender tilbake til mitt poeng. Gumbrechts åpenhjertige avsløringer av teoriens begrepsmessige syndebukker har bidradd til min antakelse om at performativitetsteorier burde leses i forhold til hva de reagerer imot. Jeg går ut fra at det vil være opplysende å lete etter syndebukker, særlig om en teoretiker er mindre likefrem i presentasjonen av sitt begrepsdrama, slik det gjelder for Fischer-Lichte.

Men allerede før jeg kommer til Fischer-Lichtes teser, vil det være nyttig å se nærmere på hvorfor det oppstår behov for en performativ tilnærming i forhold til min forskningsgjenstand og erkjennelsesinteresse. Hvordan har teoretiske posisjoner som tidligere har vært dominerende innen mitt fagfelt, ekskludert eller nedvurdert de aspektene som jeg ønsker å sette i fokus? På hvilken måte er disse posisjonene utilfredsstillende, og hva er det som skal rehabiliteres eller oppvurderes? Disse spørsmålene skal tas opp i første del av teorikapitlet. Dessuten blir det interessant å spørre hvor syndebukkene befinner seg i mitt eget begrepsdrama – et begrepsdrama som jeg utvikler med utgangspunkt i en kritisk gjennomgang av Fischer-Lichtes posisjon, og som blir konkretisert i analysene.

Foreløpig svarer jeg altså bekreftende på Kyndrups første spørsmål: Fokusering på performativitet er en type teoretisk-analysemetodisk tilgang, som er forskjellig og avgrensbar fra andre tilganger. Selve avgrensningen er faktisk ofte den sentrale begrunnelsen for etableringen av denne typen tilganger, og den er ofte svært fremtredende. Men så spør Kyndrup videre:

*Er en fokusering på det performatives aspekt i virkeligheten frem for alt en bestemt type teoretisk, analysemetodisk tilgang, som da er forskjellig og afgrænselig fra andre tilgange – eller subsumerer den sådanne andre tilgange under sig? (2006: 38, min kursivering)*

Min antakelse er at Kyndrup her påpeker en annen uklarhet som ofte er knyttet til performative teoretisk-metodiske tilganger, uklarheten om deres rekkevidde. Når man for eksempel argumenterer for et syn på kunst som handling og gjøren, fordi det tidligere etablerte fokus på kunst som tegn og væren har usynliggjort aspektene handling og gjøren, hva skjer da med aspektene tegn og væren? Hvilke konsekvenser har de performative nyorienteringene for de aspektene som har blitt fokusert på i de teoriene man implisitt eller eksplisitt skiller seg fra? Det er det

uklarhet om. Jeg ser prinsipielt tre muligheter for hvordan konsekvensen av de performative nyorienteringene kan oppfattes.

Når det hevdes at det som det fokuseres på under overskriften performativitet, har vært systematisk oversett i de tilnærmingene man avgrenser seg fra, kan det bety at det blir etablert et alternativt og, i siste instans, ukompatibelt og konkurrerende syn på gjenstandsfeltet – et slags gestaltskift, som i det kjente fikserbildet hvor man først ser en gammel dame og så en ung, eller omvendt. Poenget er at det er umulig å se begge to samtidig. Når man fokuserer på handling og gjøren, så ser man ikke tegn og væren, eller omvendt. Enten – eller. En opplagt kritikk av et slikt gestaltskift er at det bildet som oppstår når man fokuserer på handling og gjøren, er like ensidig som når man fokuserer på tegn og væren. Innvendingen går ut på at fokusering på performativitet usynliggjør eller nedvurderer viktige aspekter ved kunst- og kulturvitenskapelige forskningsgjester. Et mulig forsvar av et gestaltskift er tesen om at det finnes fenomener i gjenstandsfeltet som er fullt og helt, eller i stor grad, performative, slik at man ikke går glipp av vesentlige aspekter når man anvender et performativt perspektiv på disse fenomenene. Men konsekvensen av denne argumentasjonen er at man gir opp muligheten for at én teoretisk-metodisk tilnærming kan anvendes på hele feltet. Gjenstandsfeltet faller i to deler, hvorav én kan beskrives og analyseres med hjelp av performativitetetsperspektivet og en annen kan beskrives og analyseres med hjelp av teoriene som de performative avgrenser seg fra. I teatervitenskapen ville det bety at man ville ha performative teaterteorier som anvendes på performative forestillinger, mens de teoriene som performative teorier skiller seg fra, for eksempel semiotiske teaterteorier, anvendes på ikke-performative forestillinger. En opplagt kritikk av en slik tilnærming er at en oppdeling av feltet er lite overbevisende, fordi forestillinger ikke uten videre lar seg inndele i performative og ikke-performative.

Et annet forsvar for et gestaltskift til fordel for performativitetetsperspektivet som ikke har som konsekvens at gjenstandsfeltet faller i to deler, er tesen om at det ligger en spesiell kulturell eller samfunnspolitisk verdi i de aspektene som blir subsumert under overskriften performativitet. Om dette ideologiske argumentet blir akseptert, har man gode grunner til å fokusere ensidig på handling, gjøren og lignende aspekter. Et eksempel på en tilnærming som bygger på tesen om en spesiell kulturell og samfunnspolitisk verdi av nærvær og flyktighet innenfor

teaterfaget, er Peggy Phelans *Unmarked. The politics of performance* (1993). Hun skriver om forestillinger: "Performance's only life is in the present. (...) Performance's being (...) becomes itself through disappearance" (sst.: 146). Dette nærværet unndrar seg ifølge Phelan enhver form for reproduksjon, og det tilskrives en politisk verdi. Forestillingers "ontologi" yter i hennes perspektiv motstand mot den kapitalistiske kulturens krav på reproduksjon:

Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital. (...) Performance's independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength. (Sst.: 148-149)

Siden et slikt potensielt forsvar av et teoretisk gestaltskift til fordel for en performativ tilnærming forfølger så åpenbare ideologiske formål, er det lite attraktivt og lett å angripe ut fra et systematisk perspektiv. Overbevisningskraften er fullstendig avhengig av at man deler det ideologiske ståstedet.<sup>93</sup>

En annen måte å oppfatte nyorienteringene på er at teoretisk-metodiske tilganger som fokuserer på performativitet, gjør en dimensjon eller funksjon av gjenstandsfeltet tilgjengelig som kommer i tillegg til den som har vært synlig fra før. Denne oppfatningen kan ikke sammenlignes med et gestaltskift, men heller med en utvidelse av et todimensjonalt bilde til et tredimensjonalt, eller med fargelegging av et svart-hvitt bilde. Når det skrives om en performativ dimensjon forutsetter man vanligvis at den eksisterer *samtidig* med en annen dimensjon som da ofte kalles referensiell, tekstlig eller betydningsdimensjon, og at begge dimensjonene finnes i alle fenomenene som utgjør gjenstandsfeltet. Dermed unngår man problemet med at gjenstandsfeltet faller fra hverandre, og at performativitetsperspektivet bare er anvendelig på en del av feltet. Oppfølgingsspørsmålet er da i hvilket forhold de to dimensjonene, den performative og den representative/tekstlige, står til hverandre. I en tidlig utgave av Fischer-Lichtes performative teaterteori presenterer hun en slik tofunksjonstenkemåte (1998). Hun antar på dette tidspunktet at alt teater utfyller både "en referensiell og en performativ funksjon"<sup>94</sup> (sst.: 2), og at man kan beskrive teaterhistorien som en historie av

---

<sup>93</sup> Phelans (1993) posisjon har blitt kritisert fra ulike perspektiver, se f.eks. Schumacher (2002: 393-97) og Auslander (1999: 38-43).

<sup>94</sup> Min oversettelse. Original: "eine referenzielle und eine performative Funktion".

ulike dominansforhold mellom de to funksjonene (sst.: 3). Implisitt legger eksemplene opp til at de to funksjonene er omvendt proporsjonale til hverandre. Er den performative dimensjonen sterk, er den referensielle svak – og omvendt. Til forskjell fra en slik tofunksjonstenkemåte blir det i en senere fase av prosjektet *Kulturen des Performativen* poengtert at man ikke antar noen motsetning mellom det tekstuelle og det performative: "Zwischen dem Textuellen und dem Performativen wird also kein Wendepunkt oder Bruch behauptet, sondern ein Zusammenhang"<sup>95</sup> ("*SFB Kulturen des Performativen. Gesamtkonzept*", 2008). Men bestemmelsen av denne sammenhengen forblir vag. Den betegnes både som utvekslings-, spennings- og oscillasjonsforhold (sst.). Også Gumbrecht skriver i *Production of presence* om en produktiv spenning og en oscillasjon mellom det han kaller "effects of meaning and effects of presence" (2004b: 18). Herfra er det ikke langt til siste mulige konsekvens av den teoretiske nyorienteringen.

Performativitetperspektivet kan leses slik at det ikke blott synliggjør en dimensjon som kommer i tillegg, men derimot transformerer vårt syn også på den dimensjonen eller de aspektene som har vært i fokus fra før. Det vil si at det forandrer de tidligere oppfatningene av tekst, representasjon, tegn etc., aspektene som performativitet i utgangspunktet blir skilt fra. I den sammenheng kan nevnes Fischer-Lichtes forsøk på å beskrive betydningsdannelse i teater med performativ estetikk som innebærer en transformasjon av betydningsbegrepet (2004b: kapittel 5). Fra utvalgte eksempler avleder hun tesen om at betydningsproduksjon ikke skjer på grunnlag av intersubjektivt gyldige koder (sst.: 250). Uten å nevne det eksplisitt avviser hun her den klassiske semiotiske oppfatningen av betydningsproduksjon. Ifølge Fischer-Lichte oppstår eller produseres betydningen enten som "bevisste sansninger"<sup>96</sup> av noe i sitt "fenomenale væren"<sup>97</sup> (sst.: 245), eller som en rekke assosiasjoner som "tilstøter"<sup>98</sup> vedkommende som sanser et spesifikt objekt

---

<sup>95</sup> Min oversettelse: "Det blir altså ikke påstått at det finnes et vendepunkt eller et brudd mellom det tekstuelle og det performative, men derimot en sammenheng."

<sup>96</sup> Min oversettelse. Original: "bewußte Wahrnehmungen". Fischer-Lichte forklarer begrepet slik: "Etwas bewußt wahrzunehmen heißt, es als etwas wahrzunehmen" (2004b: 245). (Min oversettelse: "Å sanse noe bevisst betyr å sanse noe som noe.")

<sup>97</sup> Min oversettelse. Original: "phänomenalen Sein".

<sup>98</sup> Min oversettelse. Original: "stoßen (...) zu".

(sst.: 248). I den førstnevnte typen betydningsproduksjon faller materialitet, signifikant og signifikat sammen, i den andre finnes det uoverskuelig mange ulike signifikater til en og samme signifikant uten at denne betydningsproduksjonsprosessen kan føres tilbake til en årsak eller en intensjon (sst.: 248-9). Slik prøver hun å begrunne et transformert betydningsbegrep som er frigjort fra intensjon, system og kode og i stedet er preget av emergens.<sup>99</sup>

Et annet eksempel på en tolkning av en performativ nyorientering i synet på kunstverker som en transformasjon av tidligere posisjoner er André Buchers litteraturvitenskapelige undersøkelse av den performative dimensjonen i litterære tekster (2004).<sup>100</sup> Under tittelen *Repräsention als Performanz* reviderer han det litterære tekstbegrepet slik at det ikke lenger står i motsetning til det performative, men derimot rommer det (sst.: 15-16). Han skiller en performativ og en representativ funksjon i tekster som han hevder alltid står i et samspill (sst.: 16). "Das Performative ist dabei nicht etwas, was dem Text entgegengestellt wäre, was ihn transzendiert in eine andere Dimension, sondern ein immanentes Moment des Textes selbst"<sup>101</sup> (sst.: 15). Ved inndragelse av en performativ dimensjon blir dermed selve tekstbegrepet transformert og kan deretter ikke lenger settes i et motsetningsforhold til performativitet.

Dette fører nødvendigvis til spørsmålet om de binære motsetningene som blir brukt når performativetsbegrepet blir innført, til syvende og sist går i oppløsning når man anvender et performativt teoretisk-metodisk perspektiv. Krämer formulerer spørsmålet slik: "Aber kann 'Performativität' ein Alternativkonzept zu 'Textualität' oder 'Repräsentationalität' abgeben? Oder ist (...) das Denken des Performativen eher dazu gut, die Grenzen begrifflicher Klassifikationen

---

<sup>99</sup> I dette kapitlet av *Ästhetik des Performativen*, "Emergenz von Bedeutung" (min oversettelse: "Betydningens emergens"), er det spesielt uklart hvordan hennes systematiske teser avledes fra spesifikke historiske eksempler (Fischer-Lichte, 2004b: 240-280).

<sup>100</sup> Det er tekster fra den klassiske modernismen av Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth og Ernst Weiss.

<sup>101</sup> Min oversettelse: "Det performative er i den forstand ikke noe som er motsatt til teksten, ikke noe som transcenderer teksten i en annen dimensjon, men et immanent moment i selve teksten."

aufzuweisen, ohne selbst dabei ein theoretisierbares Sujet zu sein?"<sup>102</sup> (2002: 346).

Også Fischer-Lichte stiller i slutten av *Ästhetik des Performativen* under kapitteloverskriften "Motsetningene som raser sammen"<sup>103</sup> spørsmålet om dikotomiene går i oppløsning når man anvender performativitetsperspektivet (2004b: 294).

Wie sich gezeigt hat, sind es gerade als dichotomisch verstandene, für unsere Kultur zentrale Begriffspaare wie Kunst und Wirklichkeit, Subjekt und Objekt, Körper und Geist, Tier und Mensch, Signifikant und Signifikat, die hier ihre Eindeutigkeit verlieren, in Bewegung geraten und zu oszillieren beginnen, wenn sie nicht gar letztendlich völlig in sich zusammenbrechen.<sup>104</sup> (Sst.: 294–295)

Dersom de teoretisk-metodiske nyorienteringene som fokuserer på performativitet, fører til slike transformasjoner, er en performativ vending i et vitenskapshistorisk perspektiv sannsynligvis bare en overgangsfase inntil disse transformasjonene har funnet sted. Det er, slik jeg ser det, den siste mulige konsekvensen av performative tilnærminger.

Jeg har skilt mellom tre mulige konsekvenser av de performative teoretiske nyorienteringene. Enten gir fokuseringen på performativitet et *alternativt, ukompatibelt* bilde av gjenstandsfeltet, eller det *utvider* det fra før eksisterende bildet, eller det *transformerer* og *dermed erstatter* dette bildet. Alle tre variantene finnes i det eksisterende mangfold av teorier og analysestrategier som opererer under overskriften performativitet, men de blir sjelden tydeliggjort. Dessuten kan det være uklart hvilken av disse posisjonene enkelte teorier forutsetter eller forfekter. Man kan få inntrykk av at enkelte teorier flyter mellom de ulike alternativene. Her ligger en vesentlig kilde til forvirring rundt performativitetsbegrepet. Kyndrup er sannsynligvis ut etter slike uklarheter når han spør om fokusering på det performative er "en bestemt type teoretisk, analysemetodisk tilgang, som da er forskjellig og afgrænselig fra andre tilgange – eller subsumerer den sådanne andre tilgange under sig?" (2006: 38). Jeg vil si at de nye tilgangene alle er forskjellige og

---

<sup>102</sup> Min oversettelse: "Men kan 'performativitet' bli et alternativt konsept til 'tekstualitet' og 'representasjon'? Eller er (...) performativitetstenkningen snarere egnet til å påpeke grensene til den begrepslige klassifikasjonen, uten selv å kunne gjøres til gjenstand for en teoretisering?"

<sup>103</sup> Min oversettelse. Original: "Einstürzende Gegensätze".

<sup>104</sup> Min oversettelse: "Slik det har vist seg, er det nettopp begrepspar som oppfattes dikotomisk, og som er sentrale for vår kultur, som kunst og virkelighet, subjekt og objekt, kropp og ånd, dyr og menneske, signifikant og signifikat, som her mister sin entydighet, kommer i bevegelse og begynner å oscillere, om de da ikke til syvende og sist bryter helt sammen."

avgrensbar, men at det er uklart om forskjellene betyr at tilgangene er ukompatible, kompatible eller transformerende i forhold til de tilgangene man avgrenser seg fra.

For å motarbeide denne potensielle uklarheten vil jeg derfor, når jeg selv utvikler og anvender et performativt teoretisk perspektiv, ikke bare spørre hvorfor det oppstår et behov for dette perspektivet, hvilke teoretiske posisjoner min tilnærming avgrenser seg fra, og på hvilken måte disse posisjonene er utilfredsstillende, men også reflektere over om min tilnærming tegner et alternativt, et utfyllende eller et transformerende bilde i forhold til det som kunne ha blitt tegnet med hjelp av de tilgangene som jeg i utgangspunktet avgrenser meg fra.

### **Tre tenkemåter**

De uklare konsekvensene av de performative teoretisk-metodiske nyorienteringene er samtidig en uklarhet om gjenstandsområdet for disse tilgangene. Her viser det seg at det er oppklarende å se Kyndrups andre og fjerde oppfatningsmåte av performativitet – performative verker og performativ teori – under ett. Finnes det en bestemt type kunstverker som er performative – i motsetning til andre som ikke er det? Hvis ja, er gjenstandsfeltet for de teoretisk-metodiske tilgangene som fokuserer på performativitet, selvfølgelig begrenset til disse performative kunstverkene, mens tilgangene ikke lar seg anvende på de ikke-performative. Denne tenkemåten går sammen med oppfatningen av de performative teoretiske nyorienteringene som et gestaltskift. Eller er alle kunstverker performative, bare i ulik grad? I så fall vil anvendeligheten og relevansen av de performative teoretisk-metodiske tilgangene være knyttet til graden av kunstverkernes performativitet. Er den performative dimensjonen sterk i et kunstverk, så er det opplagt relevant å anvende teoretisk-metodiske tilganger som fokuserer på performativitet. Er den svak, er det ikke det. Og så vil det være en gråsoner hvor det er mer eller mindre relevant og mer eller mindre opplagt å anvende dem. Dette passer til den andre tenkemåten, performativ teori som en utvidelse av tidligere tilganger. Eller er alle kunstverkene like performative, gir det ingen mening å tenke en gradforskjell av kunstverkernes performativitet? Da vil de performative teoretisk-metodiske tilgangene kunne anvendes på alle kunstverker. Dette tilsvarer synet på performativ teori



som en transformasjon av tidligere tilganger. Uklarheten som Kyndrup formulerer i forhold til performativitet som en egenskap av objektene: "Er det sådan at det er bestemte æstetiske artefakter (kunststartspecifikt eller ej), som er 'performative', mens andre ikke er? Eller er alle det, men i varierende grad? Eller i samme grad?" (2006: 38), kan altså direkte knyttes til den ovenfor diskuterte uklarheten vedrørende de teoretisk-metodiske tilgangene som fokuserer på performativitet. Det er to sider av samme sak.

Jeg vil oppsummere de tre ulike tenkemåtene om performativitet som omfatter Kyndrups andre og fjerde kategori, performativitet som særlig teoretisk-metodisk tilgang og performativitet som egenskap av kunstverk. Den første tenkemåten kan karakteriseres som forholdsvis hard, sammenlignet med den myke andre.<sup>105</sup> Om den tredje er hard eller myk, er vanskeligere å avgjøre. Kanskje kan den betegnes som en fiendtlig overtagelse?

	1. tenkemåte	2. tenkemåte	3. tenkemåte
Forhold av en performativ teoretisk-metodisk nyorientering til de tilgangene man avgrenser fra	Alternativ, ikke-kompatibel	Utvidelse, kompatibel	Utvidelse som fører til en transformasjon
Performativitet som egenskap av verker	Performative og ikke-performative	Mer eller mindre performative	Alle er performative
Forskjellsdannelse	Binær	Graduell	Overskridende

TABELL 1: Tre måter å tenke performativitet på

Uansett om man prøver å utvikle en performativ teori, eller tilskriver performativitet som egenskap av verker, vil man kunne unngå noe av forvirringen rundt performativitetsbegrepet ved å reflektere over hvilken av disse tre tenkemåtene man abonnerer på. Men hvorfor kan det være så vanskelig å holde seg innenfor én av disse modellene?

---

<sup>105</sup> Jeg låner denne kategoriseringen fra Gumbrecht, som beskriver den historiske utviklingen av de humanistiske fag som "alternation between 'soft' and 'hard' practices" (2004b: 49).

Min gjennomgang impliserer en slags utviklingslinje som fører fra den første via den andre til den tredje tenkemåten om performativitet.<sup>106</sup> Behovet for å utvikle alternative teoretisk-metodiske tilganger springer ofte ut av et møte med kunstverker som ikke lar seg tilfredsstillende beskrive med hjelp av foreliggende og dominerende teoretisk-metodiske tilganger.<sup>107</sup> Slike verker blir da ut fra det nye perspektivet betegnet som performative. Dette medfører at man i første omgang antar at det finnes performative og ikke-performative verker, og at man avgrenser den egne tilnærmingen markant fra tidligere teoretiske og analysemetodiske posisjoner (første tenkemåte). Så oppdager man hvor problematisk det er med en strikt avgrensning mellom performative og ikke-performative verker, samt en utblending av de aspektene som tidligere teoretisk-metodiske tilganger har fokusert på (representasjon, tekstualitet etc.) er. For å løse disse utfordringene går man over til å oppfatte de performative teoretisk-metodiske tilgangene som utvidelse av tidligere tilganger og innfører en gradstenkning (andre tenkemåte). Og når man prøver å avklare spørsmålet om hvordan den performative og den ikke-performative dimensjonen henger sammen, kan det skje at man transformerer de kategoriene og teoriene man i utgangspunktet satte det performative i motsetning til (tredje tenkemåte). Utviklingslinjen fra første til tredje tenkemåte er altså knyttet til de utfordringene som ligger i de første to måtene å tenke performativitet på, og den kan kanskje også forklare hvorfor det er vanskelig i lengden å holde fast ved en av disse to tenkemåtene. Det betyr selvfølgelig ikke at man er fri for utfordringer når man går over til den tredje, en transformasjon av tidligere tilganger. Hvordan kan en transformasjon av de kategoriene som en performativ tilnærming i første omgang avgrenser seg fra, lykkes?

## **Fokus og agenda**

Mitt bidrag til en performativ teori og analyse er mye smalere enn de tilnærmingene jeg ovenfor har referert til. Dette gjelder også i forhold til min hovedreferanse,

---

<sup>106</sup> Dette er ikke ment som et historisk argument, men heller som en beskrivelse av en utviklingslogikk som fører fra første til tredje tankesett.

<sup>107</sup> Et lignende utgangspunkt har jeg skissert ovenfor for utviklingen mot en performativ vending innen tyskspråklig teatervitenskap.

Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004b). Ut ifra min spesifikke forskningsgjenstand og erkjennelsesinteresse tar jeg fatt i ett aspekt av hennes performative teori, hennes tese om feedbacksløyer mellom aktører og tilskuere i forestillinger. Jeg går derimot ikke inn på de andre, for eksempel hennes forsøk på å transformere kategoriene betydning, tokning og tegn.<sup>108</sup>

Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* spenner svært vidt (sst.).<sup>109</sup> Det kan settes spørsmålsteget ved om og hvordan de ulike aspektene henger sammen, men med hensyn til mitt eget prosjekt har jeg ikke behov for å besvare dette spørsmålet. Ovenfor har jeg nevnt noen av de binære begrepsparene som Fischer-Lichte anvender i *Ästhetik des Performativen*: materialitet versus tegnfunksjon (sst.: for eksempel 29), umiddelbar virkning versus tolkning (sst.), hendelse versus verk (sst.: 53-56), dynamiske prosesser versus statiske artefakter (sst.), unikhhet versus gjentagbarhet (sst.), kontingens versus intensjon (sst.: 81-82) og ikke-planbarhet versus planbarhet (sst.). På grunn av mitt smalere fokus vil kun de tre sistnevnte bli relevante i denne avhandlingen. Det vil handle om motsetningen mellom et syn på forestillinger som unike, ikke-planleggbare hendelser versus et syn på forestillinger som intenderte, planleggbare og gjentagbare strukturer.<sup>110</sup> Fischer-Lichte opprettholder denne binære forskjellsdannelsen gjennom hele *Ästhetik des Performativen* (sst.). Vi kan tolke dette som et tegn på at hun abonnerer på den første tenkemåten om performativitet (tabell 1) – i hvert fall når det gjelder dette

---

<sup>108</sup> Fischer-Lichte systematiserer sin tilnærming i *Ästhetik des Performativen* med hjelp av fire overordnede kategorier: "Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität" (2004b: 56), (min oversettelse: "medialitet, materialitet, semiotisitet og estetisitet"). Hvert aspekt er viet et eget kapittel. Medialitet blir forhandlet i kapitlet med overskriften "Die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern" (sst.: 58) ("Den kroppslige ko-presensen av aktører og tilskuere"), materialitet i kapitlet "Zur performativen Hervorbringung von Materialität" (sst.: 127) ("Om den performative frembringelsen av materialitet"), semiotisitet i "Emergenz von Bedeutung" (sst.: 240) ("Betydningens emergens") og estetisitet i "Die Aufführung als Ereignis" (sst.: 281) ("Forestillingen som hendelse") (mine oversettelser i parentes). Tesen om feedbacksløyer står i sentrum av det hun kaller medialitet, forestillingers mediale egenart, den kjensgjerningen at tilskuere og aktører er kroppslig til stede på samme tid på samme sted under forestillinger, såkalt kroppslig ko-presens.

<sup>109</sup> Også Kydrup gjør oppmerksom på at "Fischer-Lichtes (...) forskningsprogram (...) breder sig i ganske mange retninger" (2006: 38).

<sup>110</sup> Hos Fischer-Lichte er denne motsetningen identisk med dikotomien iscenesettelse og forestilling. Hos meg er det i utgangspunktet en motsetning mellom ulike syn på forestillinger.

aspektet av hennes bidrag.<sup>111</sup> Ved å fokusere på den unike, ikke-planleggbare hendelsen utvikler hun et alternativt og ukompatibelt syn på teater sammenlignet med det synet hun avgrenser den egne tilgangen fra (Fischer-Lichte, 2004b: 81).<sup>112</sup> Hun tilstreber ikke å inndra synet på forestillinger som planleggbare strukturer, men setter sin performative tilnærming hardt imot det.

Mitt bidrag til en performativ teori vil derimot sette spørsmålstegn ved denne binære forskjellsdannelsen. Med utgangspunkt i en kritisk lesning av Fischer-Lichtes tese om feedbacksløyfer i forestillinger<sup>113</sup> prøver jeg å se på forestillinger som både unike hendelser og planlagte strukturer, som uforutsigbare og intensjonale. Jeg abonnerer dermed i utgangspunktet på den andre tenkemåten om performativitet. Jeg forkaster ikke synet på forestillinger som planleggbare strukturer, men utvider dette synet idet jeg inndrar det ikke-planleggbare og uforutsigbare. Et åpent spørsmål til mitt eget prosjekt blir da, om og – hvis ja – hvordan jeg eventuelt beveger meg videre mot den tredje tenkemåten om performativitet. Innebærer mitt bidrag til en performativ teori og analyse til syvende og sist en transformasjon av de ikke-performative tilgangene som jeg i utgangspunktet avgrenser fra? Dette spørsmålet vil bli tatt opp i avhandlingens avsluttende kapittel.

Etter denne differensieringen av performativitetsperspektivene kan jeg formulere prosjektets agenda. Prosjektet vil, innenfor en teatervitenskapelig fagkontekst, gjøre deler av det til nå eksterritoriale området teater for svært unge tilskuere tilgjengelig ved å anvende teorier og begreper som har blitt utviklet med samtidsteater for voksne for øye. Dette vil innebære en videreutvikling av det

---

<sup>111</sup> Når det gjelder andre aspekter, for eksempel motsetningen mellom tolkning og umiddelbar virkning og mellom immateriell betydning og materialitet, sikter hun på å oppheve dikotomiene, og på å transformere begrepene. Med hensyn til disse aspektene abonnerer hun altså på den tredje tenkemåten om performativitet.

<sup>112</sup> Problemet er at hun samtidig påstår gyldighet av sitt performative syn for *alle* forestillinger, det vil si, hun konstruerer sin teori på tvers av den første og den tredje tenkemåten, noe som – etter min mening – fører til forvirring. Begrunnelsen for denne konstruksjonen er, som allerede nevnt ovenfor, at de forestillingene som fremhever de performative aspektene, gjør noe synlig som i prinsippet gjelder for *alle* forestillinger. Jeg vil komme tilbake til denne argumentasjonen i teorikapitlet.

<sup>113</sup> Se delkapittel "Fischer-Lichtes feedbacksløyfe", avsnitt "Diskusjon", i avhandlingens teorikapittel.

teoretisk-metodiske grunnlaget, både fordi teoriene og begrepene medfører uavklarte spørsmål, og fordi teoriene og begrepene anvendes på et nytt gjenstandsfelt. Prosjektet har dermed en tredobbel agenda knyttet til forskningsgjenstand, teori og metode. Det skal utvikle teatervitenskapelig kunnskap om et underbelyst gjenstandsfelt, det skal gi et bidrag til et performativt teatervitenskapelig tankesett, og det skal møte og forhåpentligvis løse noen av utfordringene som oppstår når man analyserer teaterforestillinger på grunnlag av et slikt tankesett. Dessuten fører prosjektet et korstog overfor sin teatervitenskapelige kontekst. Det ønsker å bidra til økt aksept av teater for barn som relevant og fruktbar forskningsgjenstand innen teatervitenskapen – ikke bare i en avsondret barnefaglig arena, men på lik linje med teater for voksne.

## Barn og kunst

### **Innvendinger mot forskningsdesignet**

Prosjektet er altså lagt opp som et teatervitenskapelig prosjekt. Det ser på teater for de minste på lik linje med annen teaterkunst, det beskriver barn mellom seks måneder og opp til tre, fire år som teaterpublikum, og det anvender begreper, teorier og metoder som er forankret i teatervitenskapen. Dette provoserer jevnlig til kritiske spørsmål. Blir ikke dermed med dette forskningsdesignet en relevant og markant forskjellighet mellom voksne og barn, mellom kunst for voksne og kunst for barn visket ut? Er det mulig og forsvarlig å forske på teater for små barn uten en pedagogisk eller utviklingspsykologisk forankring av prosjektet? Burde det ikke heller spørres hvordan barna kan oppfatte og forstå teaterkunsten, og hvordan denne kunsten kan og må tilpasses deres kognitive muligheter og begrensninger? Kan et deskriptivt teatervitenskapelig forskningsdesign forsvares i forhold til den valgte forskningsgjenstanden? Slike innvendinger har jeg blitt konfrontert med mange ganger i løpet av prosjektperioden.

Like uvegerlig som disse kritiske spørsmålene dukker opp, like så vanskelig er det å gi tilfredsstillende svar. Hvorfor er spørsmålene åpenbart uunngåelige? Hvilke antakelser om barn og kunst gjør at innvendingene virker opplagte? Ikke overras-

kende lette jeg forgjeves etter bistand fra teatervitenskapelig forskning for å besvare disse spørsmålene. Hjelp fantes derimot på det flerfaglige barnekulturforskningsfeltet.<sup>114</sup> Det viste seg at innvendingene mot det valgte designet er i slekt med innvendinger mot andre forskningsprosjekter og ut over det også med innvendinger mot kunstproduksjon for barn. Designet bryter altså med en optikk som ikke bare gjør seg gjeldende i forskningskontekst, men også i kunstformidling. I det følgende vil jeg gjøre rede for hvordan mitt prosjekt kan støtte seg til eksisterende barnekulturell forskning for å forsvare det valgte designet. I denne sammenheng blir det imidlertid også behov for å utpeke punktet hvor mitt eget prosjekt velger en annen vei enn den barnekulturelle forskningen som jeg låner forsvaret fra.<sup>115</sup>

### **Støtte fra barnekulturforskning (Juncker 2006)**

Den danske litteratur- og barnekulturforskeren Beth Juncker<sup>116</sup> har i sin doktoravhandling, *Om processen. Det æstetiskes betydning i børns kultur* (2006), gitt en omfattende analyse av den optikken som her står på spill. Hennes avhandling er en "(forsknings)fortælling" som handler om hennes over 20-årige forskningsprosess, en fortelling om "de konsekvenser, det fik at insistere på at udforske et felt, det børnekulturelle, med teorier, begreber og metoder, som forskere og formidlere på feltet fandt betænkelige" (sst.: 16). Fortellingens struktur og hovedpoeng er inspirert av den amerikanske vitenskapshistorikeren og -teoretikeren Thomas S. Kuhn og hans verk *The structure of scientific revolutions* (1996), nærmere bestemt av Kuhns tese om at vitenskap ikke utvikler seg lineært ved å akkumulere ny viten, men gjennomgår brudd, revolusjonære omveltninger i form av såkalte paradigmeskift.

---

<sup>114</sup> Dette feltet er etablert i de nordiske land med "BIN-Norden (Børnekulturforskere i Norden) – Nordisk nettverk for barnekulturforskning i et humanistisk og estetisk perspektiv".

<sup>115</sup> Se avsnitt "Avgrensning".

<sup>116</sup> Juncker er i skrivende stund professor i barnekultur ved Danmarks Biblioteksskole i København og har siden 2003 ledet det nordiske forskernettverket BIN-Norden.

Ifølge Kuhn blir såkalt normalvitenskapelig aktivitet i et vitenskapelig samfunn styrt av et etablert paradigme som angir eksemplariske problemer og løsninger på et fagfelt eller en del av et slikt felt. Et paradigme avgrensner et fagområde idet det legger fast hva det er vesentlig å beskjeftige seg med. Det som Kuhn kaller "normalvitenskap"<sup>117</sup> består, kort sagt, i å "løse gåter"<sup>118</sup> innenfor rammene til det etablerte paradigmet (sst.: 35). Idet gåtene blir løst, videreutvikles og underbygges selve paradigmet. Observasjoner eller forskningsresultater som ikke kan tolkes innenfor disse rammene, vil bli sett på som uløste "normale" gåter eller som anomalier og paradokser som man vil prøve å utestenge og overse. Om anomaliene hopper seg opp, kan det føre til en krise på fagfeltet som kan være utgangspunkt for et paradigmeskift. En slik vitenskapelig revolusjon transformerer den vitenskapelige praksisen på et fagfelt radikalt og abrupt. Det innebærer en redefinisjon av feltet samt et skifte i synet på verden. I overgangsfasen, før et nytt paradigme er etablert, og før den revolusjonære vitenskapen blir til en ny normalvitenskap, finnes det konkurrerende paradigmer. Disse vil være inkommensurable, og utviklingen kan derfor heller ikke beskrives som lineær eller kumulativ.

Kuhns teori gjelder naturvitenskapene, *science* på engelsk, mens Juncker overfører den til barnekulturfeltet. Selv om paradigmebegrepet hyppig anvendes i dag i humanistiske fag,<sup>119</sup> diskuterer Juncker på en grundig måte overførbarheten til barnekulturfeltet. Teksten er utformet "som en overordnet diskusjon af de Kuhnske begrebers anvendelighed" på feltet (Juncker, 2006: 20). Denne diskusjonen er et ledemotiv i hele forskningsfortellingen, og hun kommer ikke til et avsluttende svar før i slutten av avhandlingen (sst.: 238). Utfordringene ligger ikke bare i at Kuhns teori blir overført fra naturvitenskap til humanistiske fag, men i tillegg til *flerfaglig* forskning og til barnekulturfeltet som faglig *praksisfelt*. Hun påpeker at barnekulturforskning ikke eksisterer som ett fag og dermed heller ikke kan beskrives som ett vitenskapelig samfunn. Ingen av forskerne som bidrar til feltet, henter sin faglige identitet fra det (sst.: 30).<sup>120</sup> At feltet i det hele tatt kan

---

<sup>117</sup> Min oversettelse. Original: "Normal Science".

<sup>118</sup> Min oversettelse. Original: "Puzzle-solving".

<sup>119</sup> Paradigmebegrepet er så veletablert at det vanligvis brukes uten referanse til Kuhn (1996).

<sup>120</sup> Men Junckers doktoravhandling kan vel leses slik at hun selv henter identitet fra feltet, og at hun potensielt bidrar til å etablere barnekultur(forskning) som vitenskapelig fag.

oppfattes som sammenhengende, skyldes i stor grad profesjonsutdanningene innen (barne)kulturformidling og det tilhørende praksisfeltet. Hun kaller derfor barnekulturfeltet "et faglig professionelt praksissamfund, der fortolker og forvalter forskning fra de forskjellige videnskabelige samfund, som bidrager med viden til det børnekulturelle felt" (sst.: 92). Paradigmene som hun i denne sammenheng analyserer, er altså ikke vitenskapelige, men "faglige praksisfunderede paradigmer" (sst.: 79). De gjør seg gjeldende i produksjon og formidling av kunst for barn. Slik styrer de barnekultur som praksisfelt, men ut over det kan de også gjenfinnes i forskning som det barnekulturelle praksisfeltet inndrar, og i forskning som reflekterer dette feltet.

### *Det normale paradigmet*

Junckers forskningsfortelling tar utgangspunkt i det barnekulturelle feltet på midten av 1980-tallet. Hun konstaterer at det inntil da hersket konsensus om forholdet mellom barn og kunst, eller med andre ord at det lå ett ubestridt paradigme til grunn for det barnekulturelle feltet. Dette paradigmet, som Juncker i tråd med Kuhns terminologi kaller "det normale paradigmet", ser på barn i et utviklingsperspektiv og har derfor i hennes tidligere publikasjoner også fått navnet "utviklingsparadigme" (sst.: 79). Innenfor dette paradigmet tenkes forskjeller mellom barn og voksne som utviklingsforskjeller, det fokuseres på kognitive, språklige og logisk-begrepslige kompetanser som barn i utgangspunktet mangler, og som skal utvikles i løpet av barndommen. Ut fra dets logikk må kunsten tilpasses og tilrettelegges med hensyn til barnas aldersspesifikke utviklingsstadier. Det betyr at kunst for barn tenkes som en adaptjonskultur "som tilrettelægger de kulturelle tilbud til barn på baggrund af psykologiske og kognitive utviklingsteorier om deres aldersbestemte behov, interesser, læse-, forståelses- og oplevelseskompetencer" (sst.: 25). Juncker påpeker at dette normale paradigmet har ligget til grunn for utviklingen av det barnekulturelle system<sup>121</sup> fra begynnelsen av 1900-tallet. Med det normale paradigmets optikk ses barnekultur

---

<sup>121</sup> Betegnelsen "det barnekulturelle system" er Junckers oppfinnelse (2006: 250, fotnote 8). Hun avleder den fra den litteratursosiologiske beskrivelsen av den barnelitterære institusjonen. Hun gjør oppmerksom på at det ikke finnes "tilsvarende kortlægninger af de øvrige børnekulturelle institutioner" (sst.).



”som pædagogisk tilrettelagt og formidlet kunst og kultur (...). Kultur for barn (...) betragtes som et opdragelses- og (ud-)dannelsesfelt, der er socialt, psykologisk, pædagogisk og didaktisk bestemt” (sst.: 82). Det barnekulturelle system var fullt etablert rundt 1960, og frem til midten av 1980-tallet ble både kunstproduksjon, kunstformidling og forskning på kunst for barn styrt av det normale paradigmet (sst.). At dette paradigmet har vært enerådende, har ført til at dets optikk har blitt oppfattet som opplagt i både vitenskapelige og allmenne sammenhenger, og at det barnekulturelle feltet har utviklet seg avsondret fra kunstfeltet for øvrig.

Når Juncker på 1980-tallet begynner å ”forske på tværs af børns, unges og voksnes skønlitteratur” bryter hun med denne avsondringen og havner dermed i et ”ingenmandsland” (sst.: 31). Ingenmannslandet åpnet seg mellom to litterære institusjoner, mellom litteratur for voksne og litteraturvitenskapen på den ene side og den barnelitterære institusjonen på den annen side. Idet hun forsker på litteratur for barn *som* litteratur, det vil si som litteratur på lik linje med annen litteratur og på forfatterskaper på tvers av mulige målgrupper, plasserer hun seg i tomrommet mellom disse to etablerte litterære institusjonene (sst.: 32).

I den litterære institution, som litteraturforskning bidrager til, blev intet, der var skrevet for børn, anset for litteratur. (...) Alt, hvad der var skrevet for børn, røg ind under genrekategorien ’børnelitteratur’. Den blev ikke betragtet som en litterær kategori, men som en pædagogisk, der hverken hørte hjemme blandt litteratur- eller kunstbegreber. (...) I den børnelitterære institution, som *ikke* havde litteraturforskere, men litteratursociologer og litteraturpædagoger tilknyttet, blev intet til gengæld betragtet som litteratur, hvis det ikke var skrevet med børn i særlige aldersklasser for øje. Alt, hvad der i sprog, stil, genre, fortælleteknik, komposition og tematik nærmede sig ’det voksne’, blev anset for problematisk og i sidste instans ikke for børn. (...) Børnelitteratur betragtet som ’litteratur’ tilhørte hverken et fag eller et videnskabeligt samfund og var dermed et ikke-eksisterende forskningsområde. (Sst. 33–34)

Juncker kom dermed i en posisjon hvor verken det vitenskapelige samfunn som hun var en del av, eller profesjonsfeltet som hun ønsket å henvende seg til, anså hennes forskning som vedkommende. Litteraturvitenskapen som hun delte ”teorier, begreber, metoder og analyseredskaber” med, anerkjente ikke forskningsgjenstanden, litteratur for barn, mens litteraturformidlerne ikke så relevansen i de anvendte litteraturvitenskapelige teoriene, metodene og analyseredskapene, fordi forskningen ikke kunne anvendes ut fra et utviklingsperspektiv (sst.: 35).

Hvad kunne det [Junckers forskning, S.B.] bruges til? I deres [formidlernes, S.B.] praktiske arbejde med børn og litteratur var de primært optaget af, om værkernes emner ville

interessere børn, om de var skrevet, så de kunne læse og forstå dem, og af bestemmelse af de aldersklasser, værkerne henvendte sig til. Kunne min forskning ikke svare på det, var den vanskelig at anvende. Det kunne den ikke. (Sst.: 33)

Clouet med denne situasjonsbeskrivelsen er at litteraturviternes og barnelitteraturformidlernes avvisninger har sitt utspring i det samme synet på barn og barnelitteratur, i Junckers terminologi det normale paradigmet som gjaldt ubestridt frem til midten av 1980-tallet. Dette paradigmet styrte ikke bare den barnelitterære institusjonen, men gjenspeilte derimot en allmenn konsensus i begge litterære institusjonene og utenfor dem (sst.: 47).<sup>122</sup> Hun oppsummerer sin daværende forskningssituasjon: "Jeg blev enig med mig selv om, at jeg havde et forskningsfelt og dermed også et projekt! Til gengæld havde jeg stadig hverken fag, profession, skole, paradigme eller videnskabeligt samfund!" (sst.: 38).

### *Brudd på 1980-tallet*

Men på midten av 1980-tallet skjer det noe på det barnelitterære feltet som bekrefter og støtter hennes tilnærming.<sup>123</sup> En rekke skjønnlitterære forfattere<sup>124</sup> bryter med det normale paradigmet og "insisterer på, at litteratur for børn skal være litteratur" (sst.: 40). De skriver barnebøker som forlater det som den kanadiske barnelitteraturforskeren Perry Nodelman har beskrevet som barnelitteraturens "sameness"-tradisjon: sjangerkonvensjoner og stereotyper som hadde preget mye av barnelitteraturen (Nodelman, 1996: 178-179, sitert i Juncker, 2006: 38-39). Den nye barnelitteraturen anvender komplekse litterære former som er i slekt med litteratur for voksne:

(...) [D]en arbejdede med andre kompositionsformer, med individualiserede fortællerstemmer, med flerstemmighed, fortolkningskompleksitet og høj grad af intertekstualitet –

---

<sup>122</sup> Her blir det tydelig at Juncker først i forskningsfortellingens tilbakeblikk ser det jeg kaller clouet.

<sup>123</sup> Det er litt uklart om hennes daværende optikk blir støttet av disse utviklingene i det barnelitterære feltet, eller om den var en reaksjon på disse. Hun påpeker at det hun kaller den "kunstneriske linjen" i dansk barnelitteratur, ikke begynner forutsetningløst på midten av 1980-tallet, men har røtter tilbake 1800-tallet. Og jeg får inntrykk av at hennes egen tilnærming var inspirert av verker som står i denne linjen. Uavhengig av dette spørsmålet kan det fastholdes at det fantes en parallell utvikling av nye perspektiv innen forskning og innen kunst for barn.

<sup>124</sup> Hun nevner Henrik Nordbrandt, Jens Smærup Sørensen, Maria Giacobbe, Hanne Marie Svendsen, Louis Jensen, Christina Hesselholdt, Kirsten Hammann, Bent Haller, Kim Fupz Åkeson, Peter Mouritzen, Bent Rasmussen, Bodil Bredsdorff, Josefine Ottesen, Hanne Kvist, Ken Denning, Dorte Karrebæk, Lilian Bøgger, Pia Thaulov og Cato Thau-Jensen (Juncker, 2006: 40).

ikke i forhold til sameness-traditionen – men i forhold til verdenslitteratur. Det var romersk, græsk og nordisk mytologi, Dante, Shakespeare og H.C. Andersen, den var i skrivende dialog med. (Juncker, 2006: 41)

Formidlerne kan uten videre se den litterære kvaliteten i den nye barnelitteraturen, men ut fra det normale paradigmet logikk er denne litteraturen uegnet for barn og blir derfor kritisert som ”voksengørelse” og svikt av barnas litterære behov (sst.). Den paradoksale konklusjonen er dermed: ”[N]år litteratur for barn blir litteratur, er den ikke lenger litteratur for barn” (sst.). Det oppstår heftige diskusjoner og tydelig uenighet *innenfor* den barnelitterære institusjonen. En tilsvarende utvikling observerer Juncker i den barnedramatiske og den barnefilmmiske institusjonen (sst.: 59) slik at hun kan konstatere et brudd i hele det barnekulturelle system på midten av 1980-tallet.

Det var nu uenighed mellem en del af institutionernes kunstnere og hovedparten af deres formidlere, ligesom det var uenighed formidlere imellem. Det børnekulturelle system, som siden 1960erne havde dannet fælles front mod det alment kulturelle (voksne) system, var i intern krig. (Sst.: 21)

Juncker leser denne utviklingen som et første tegn på at det oppstår et nytt paradigme som er i strid med det normale.<sup>125</sup> Etter å ha kalt det ”kulturparadigme” i tidligere publikasjoner, døpes det nå i tråd med Kuhns terminologi ”det nye paradigme” (sst.: 79). Dette nye paradigmet er vanskeligere å gripe enn det gamle – jeg vil komme tilbake til dets nærmere bestemmelse – og hun anfører mange belegg for at det nye ikke avløser eller erstatter det normale. Det kan altså ikke være tale om et avsluttet paradigmeskift. Fra midten av 1980-tallet eksisterer det to konkurrerende paradigmer, og de forårsaker en rekke paradokser på det barnekulturelle feltet. Denne utviklingen er markant *innenfor* det barnekulturelle system, men blir ikke registrert utenfra. Utenfor det barnekulturelle system blir det ikke kjent et nytt syn på kunst for barn, det normale paradigmet råder fortsatt ubestridt, og avsondringen fra kunstfeltet for øvrig opprettholdes. I den (voksen)litterære institusjonen holdes det fast i kjennelsen: ”Børnebøger er sgu ikke kunst” (Rønnow-Jessen, 1998, sitert i Juncker, 2006: 41).

---

<sup>125</sup> Det er interessant at de første forestillinger for barn under tre år produseres samtidig med at det kan observeres et brudd med det normale paradigmet innen barnekulturfeltet, på midten av 1980-tallet. Det kunne vært et relevant forskningsperspektiv å undersøke en eventuell sammenheng mellom de to utviklingene.

Mitt inntrykk er at denne situasjonsbeskrivelsen fortsatt er relevant for store deler av det fagfeltet som jeg forholder meg til. At teater for barn er svært underbelyst innen teatervitenskapen på et overordnet plan, blir for eksempel tydelig på konferanseprogrammene til det internasjonale forbund for teaterforskning IFTR (International Federation for Theatre Research) i de senere år. Og hvis teater for barn i det hele tatt blir gjort til gjenstand for undervisning ved teatervitenskapelige institutter, skjer det som regel i atskilte seminarer hvor referanserammen sjelden er teaterteori eller samtidsteater. Mitt inntrykk er derfor at det fortsatt ikke finnes noen tradisjon for å se teater for barn og teater for voksne på lik linje og å forske på tvers av disse. Avsondringen av det barnekulturelle feltet som oppsto med det normale paradigmet, ser fortsatt ut til å være et faktum når det gjelder teaterinstitusjonen.<sup>126</sup> Å undersøke teater for barn uten et utviklingsperspektiv og på lik linje med teater for voksne, kan derfor fremdeles provosere. Og denne provokasjonen ser ut til å være omvendt proporsjonal med barnas alder. Den blir spesielt sterk i forhold til min forskningsgjenstand. Jo yngre barna er, jo sterkere står en allmenn oppfatning om at kunst for barn ikke kan ses under ett med kunst for voksne, og at det må fokuseres på barnas utviklingsnivå og kognitive forståelsesmuligheter.

### *Hva kan jeg bruke det til?*

Støttet av Junckers analyse kan jeg altså konkludere med at de nevnte innvendingerne mot mitt prosjekts forskningsdesign er uunngåelige, fordi det normale paradigmet fremdeles er meget virkekraftig. Innsigelsene opererer innenfor det normale paradigmets logikk. Designet kan ikke forsvares tilfredsstillende siden det forventes et svar *innenfor* rammene av det normale paradigmet. Junckers analyse hjelper meg altså med å denaturalisere innvendingerne ved å sette dem inn i en kulturell kontekst. Jeg kan nå forklare hvorfor det er vanskelig å gi svar som tilfredsstillende vedkommende som spør slik. For det andre kan jeg forebygge en

---

<sup>126</sup> Et tegn på en slik avsondring innen praksisfeltet er at kunstnere som jobber innenfor barneteater, ofte ikke jobber innenfor voksenteater og omvendt. I den henseende er et interessant aspekt ved teater for svært unge tilskuere i Norge at en rekke kunstnere som tidligere utelukkende har jobbet med teater for voksne, har valgt å være med på å lage teater for de minste da Klangfuglprosjektet ble satt i gang.

potensiell misforståelse. Å velge bort et utviklingsperspektiv betyr ikke å nekte at barn utvikler seg eller at det finnes utviklingsforskjeller mellom barn og voksne. Det betyr heller ikke at man ikke kunne undersøkt teater for svært unge tilskuere innenfor rammene av utviklingsparadigmet. Det betyr bare at jeg velger å anvende et annet perspektiv, at jeg beveger meg innenfor rammene av et annet paradigme. Men holder det? Må man da ikke spørre videre om hvilket paradigme som er best egnet i forhold til den valgte forskningsgjenstanden? Handler det bare om to ulike måter å tilnærme seg gjenstanden på, eller kan og burde det argumenteres for at den ene er bedre enn den andre?

På et overordnet vitenskapsteoretisk plan handler dette om hvordan man kan sammenligne konkurrerende paradigmer. Kuhn skriver: "The normal-scientific tradition that emerges from a scientific revolution is not only incompatible but often actually incommensurable with that which has gone before" (1996: 103). Søren Kjørup, dansk professor i vitenskapsteori for humanistiske fag ved RUC (Roskilde Universitet), diskuterer anvendeligheten av Kuhns paradigmebegrep innen humanistiske fag (Kjørup, 1996: 109-120. I denne sammenheng drøfter han blant annet tesen om konkurrerende paradigmers inkommensurabilitet (sst.: 116-117). At slike paradigmer er usammenlignbare, begrunnes med at "de stiller forskjellige spørsmål inden for forskjellige rammer" (sst.: 116). Men Kjørup gjør oppmerksom på at det likevel vanligvis vil være mulig å beskrive konkurrerende paradigmer i forhold til hverandre (sst.: 118-119). Vanskeligere er derimot oppfølgingsspørsmålet: "Men kan vi også *vurdere* paradigmerne over for hinanden?" (sst.: 119, original kursivering). Finnes det "[b]edre og dårligere paradigmer?" (sst.). Svaret er nei siden man ikke kan sammenligne paradigmer mot et felles formål. Ulike paradigmer har ulike formål, de "forsøker at løse forskjellige oppgaver, besvare forskjellige spørsmål" (sst.). Dermed kan paradigmenes prestasjoner ikke sammenlignes.

Men er det ikke for lett å innta denne relativistiske posisjonen? Er man ikke, når man bryter med det normale paradigmet, nødt til å ta opp 'kampen' med det? Må man ikke prøve å overbevise dem som tenker innenfor dets rammer om at det finnes et (bedre) alternativ? Følger man Kuhn, må man være sterkt advart mot et slikt forsøk: Et paradigmeskift kan ikke fremtvinges. "The transfer of allegiance from [!] paradigm to paradigm is a conversion experience that cannot be forced" (T.

S. Kuhn, 1996: 151). Derfor er et paradigmeskift ofte knyttet til et generasjonskifte. Kuhn siterer Max Planck, som skriver i sin *Scientific Autobiography*: "(...) [A] new scientific truth does not triumph by convincing its opponents and making them see the light, but rather because its opponents eventually die, and a new generation grows up that is familiar with it" (Planck, 1949: 33-34, sitert i T. S. Kuhn, 1996: 151).

Kuhn selv understreger, at kampen mellom paradigmer og de aktører, der er involvert, kan lignedes med et fiksérbillede, der rummer både en and og en kanin. Dem, der ser anden, ser ikke kaninen. Og omvendt. Det er derfor, de skændes – uden at vide, hvad de egentlig skændes om. (Juncker, 2006: 90)

Om man likevel prøver å få den som er vant til å se en and til å se en kanin, om man vil prøve å bevise at det nye er et bedre paradigme enn det normale, vil være avhengig av forskningens kontekst og agenda. Juncker trekker ikke den relativistiske konklusjonen som jeg ovenfor utledet av Kuhns teori, fordi hun definerer det profesjonelle praksissamfunn i det barnekulturelle system, særlig formidlerne, som kontekst og målgruppe for sin forskning. Hennes agenda er dominert av et ønske om å bidra til forandring av denne praksisen. I forskningsfortellingens tilbakeblikk skriver hun at hun håpet

(...) at kunne bidrage med det teoretiske grundlag og de nye argumentationstyper, der kunne styre omlægningen af uddannelsen [av formidlerne, S.B.], overbevise formidlerne i marken og skabe retningslinjer for fornyet formidlingspraksis. (Sst.: 47)

Store deler av hennes forskningsprosess kan derfor beskrives som en kamp mot det normale og for det nye paradigmet. Og selv om hun på et punkt i prosessen tar avstand fra en "fagimperialistisk[e]" holdning (sst.: 96), forblir agendaen tydelig å bidra til forandret formidlingspraksis. I innledningen skriver hun om formelen som skal oppsummere hennes forskning: "Den kan omsættes i praksis af forældre, pædagoger, lærere på skoler, seminarier og universiteter, bibliotekarer, kulturformidlere, kulturinstitutionsledere og politikere" (sst.: 9-10).<sup>127</sup>

I motsetning til Junckers forskning sikter ikke mitt prosjekt på en forandring av barnekulturfeltet. Det prøver ikke å etablere nye former for formidling og det

---

<sup>127</sup> Riktignok skriver hun at det vil være "(...) kun få der kan læse den og endnu færre, der vil kunne omsætte den i praksis" (sst.: 10). Men dette er i Junckers perspektiv bare et spørsmål om formidling. I prinsippet skal hennes forskning kunne anvendes og i aller høyeste grad være relevant for praksis i det barnekulturelle feltet.

argumenterer derfor heller ikke ut fra teaterets verdi for barn. Det kjemper ikke for et nytt paradigme, men forutsetter det. Men hva ligger i det nye paradigmet? Hva innebærer det?

### *Det nye paradigmet*

Første tegn på et nytt paradigme finner Juncker, som beskrevet ovenfor, i et nytt kunstnerisk formspråk innenfor kunst for barn.<sup>128</sup> "Værker og opplevelser bliver komplekse og fortolkningsåbne, ikke længere enkle, entydige og budskabsprægede" (sst.: 83). En tilsvarende utvikling konstaterer hun innenfor kultur som skapes *med* barn. Dessuten er det ifølge Juncker betegnende for det nye paradigmet at barns egen kultur, kultur *av* barn, nå blir ansett som en del av barnekulturen.<sup>129</sup> Det nye paradigmet snur det normale paradigmet blikkretning 180 grader. Mens det normale paradigmet spør: "Hvad gør børnekultur med og for børn?" (sst.: 82), spør det nye: "Hvad gør børn selv med kunst og kultur?" (sst.: 85). Kunst og kultur for barn betraktes ikke lenger instrumentelt, ikke som et "opdragelses- og (ud)dannelsesfelt" (sst.: 82). Det handler ikke lenger om utvikling av de kompetansene som barna mangler, men derimot om barns egen utforskning av verden. Barn blir nå sett på som "aktive, skabende, handlende, ytrende og deltagende" (sst.: 85). En parallell utvikling konstaterer hun i ulike vitenskapelige disipliner<sup>130</sup> som bidrar med forskning om barn og kultur. Selv om det ikke er enighet blant de involverte forskerne om hvordan barnekulturfeltet skal avgrenses og defineres, er de fleste etter hvert enige i avvisningen av det normale paradigmet (sst.: 96). "Det var ingen tvivl om, at de fag, der bidrog med forskning til det børnekulturelle felt, alle i løbet af 1980erne havde udviklet ny forskningsinteresse, nye tilgange og med dem nye teoretiske og metodiske problemstillinger" (sst.: 97). Den røde tråden i

---

<sup>128</sup> Hun presiserer at den "kunstneriske linjen" i barnelitteraturen som får sitt tydelige oppbrudd fra den pedagogiske tradisjonen på 1980-tallet, har en rekke historiske forløpere helt tilbake til 1800-tallet (sst.: 35-38).

<sup>129</sup> Her er det en uklarhet i Junckers avhandling: Først fremstiller hun denne vendingen til barnas egen kultur som selve kjernen av det nye paradigmet, men senere skriver hun at alle formidlerne er enige i at barnekultur består av de tre K-er: "Kultur for børn[,] Kultur med børn[,] Kultur af børn", og at uenigheten bare ligger i hvordan disse kulturtypene skal forstås (sst.: 93).

<sup>130</sup> Hun lister opp: sosiologi, barndomshistorie, samfunnsvitenskap, psykologi, pedagogikk, litteratur-, kunst- og kulturvitenskap og medievitenskap (sst.: 98).

alle disse nye tilgangene er at barna blir betraktet som formende subjekter, mens man med det gamle normale paradigmet hadde sett på barn som formbare objekter (sst.: 98). Det ledende spørsmålet er nå: "Hvad gør børn med [f]amilie, [s]amfund, [d]aginstitutioner, [s]kolen, [b]arndom, [l]eg, [l]itteratur, [t]eater, [f]ilm, [m]edier?" og ikke omvendt (sst.). De nye tilgangene er dermed alle preget av et forsøk på å overvinne en dikotomisk tenkning om barn og voksne, en dikotomi som, sett ut fra det normale paradigmet, er helt sentral for forståelsen av hva barn er og kan (sst.: 100-101). De nye tilgangene tilskriver barn en subjektposisjon som er preget av kompetanser, ikke av mangel på sådanne. På 1980-tallet er dette paradigmet nokså nytt, men det etablerer seg fort innenfor forskning på barnekultur. Status rundt 2000 er at mesteparten av forskningen i barnekultur arbeider i tråd med det nye paradigmet, mens store deler av formidlingsfeltet fortsatt holder fast i det normale (sst.: 97).

### **Avgrensning**

Min forskning er i slekt med det nye paradigmet. Jeg undersøker teater for svært unge barn på lik linje med teater for voksne og går ut fra at barna som tilskuere gir produktive utfordringer til teaterkunsten. Jeg betrakter barna som en viktig bidragsyter til teaterhendelsene og tilskriver dem dermed en formende subjektposisjon. Uten å kjenne til diskusjonen i det barnekulturelle feltet formulerte jeg i en tidlig prosjektpresentasjon:

Utgangspunkt for mitt prosjekt er at jeg snur det vanlige perspektivet på barneteater. Jeg spør ikke: Hva får barna ut av teateret? Hva skal de få ut? Læring, opplevelse? Og hvordan må teateret være for at barna får ut det de skal få ut? I stedet vender jeg perspektivet og spør: Hva får teaterkunsten ut av møtet med barna? Hvilke estetiske impulser får teaterkunsten idet den henvender seg til de minste barn? (Böhnisch, 2003: 1)

Denne dreiningen minner om Junckers vending fra det normale til det nye paradigmet. Men likevel kan min tilnærming ikke uten videre subsumeres under det. Mitt spørsmål, hva teaterkunsten får i møtet med barna, er i slekt, men ikke identisk med spørsmålet hva barn gjør med teaterkunsten. Satt på spissen, kan det sies at mitt fokus ligger mer på teaterkunsten enn på barna. Men før jeg presiserer mitt forhold til Junckers prosjekt og hennes nye paradigme, vil jeg se nærmere på hennes kritiske analyse av dette paradigmet.



Etter at Juncker har jobbet i lang tid både under og på det nye paradigmet, konstaterer hun i forskningsfortellingens nåtid at dette nye paradigmet har vesentlige mangler. Hun setter til og med spørsmålstegn ved om det kan bli betegnet som paradigme (Juncker, 2006: 103). Kritikken er del av hennes granskning av sin egen forskningsprosess. Hun analyserer omveier og blindveier, forgjeves forsøk på å kjempe for det nye paradigmet, og kommer til konklusjonen at alle disse forsøkene måtte være fortapte, siden det nye paradigmet fortsatt mangler en begrunnelse. "Det [nye paradigmet, S.B.] var endnu kun en kontur, tilsyneladende uden indre logik og argumenter, når det gjaldt den subjektposition, det selv tog udgangspunkt i" (sst.). Hun påpeker at det mangler både teoretisk-filosofisk begrunnelse og praktiske erfaringer (sst.: 140). Posisjonen til det nye paradigmet er derfor ytterst svak:

Det anfægter en forskningsunderbygget ca. 100-årig formidlingstradition, der er socialt og institutionelt forankret. Men da det endnu er ufunderet, uunderbygget og derfor mere postulerende end argumenterende, fejes det til side. (Sst.: 117)

På leting etter en begrunnelse for det nye paradigmet spør hun etter de forantakelsene som skjuler seg i synet på barn som subjekter (sst.: 100). På dette punktet forlater hennes avhandling tilbakeblikket på forskningsprosessen og prøver å gi et nytt bud. Hun er overbevist om at det vesentlige skrittet for å finne en begrunnelse for det nye paradigmet er å forlate det barnekulturelle system som kontekst (sst.: 101). Rekontekstualiseringen som hun så foretar, er kulturhistorisk og filosofisk.

I en kulturhistorisk analyse fører hun det normale paradigmet tilbake til den vestlige opplysningstradisjonen (sst.: kapittel 6). Tesen er at de vesteuropeiske barndomskonstruksjonene, som gjør seg gjeldende i det normale paradigmet, ble til i de tidlige moderniseringsprosessene (sst.: 112). Her etableres synet på relasjonene mellom det voksne og det barnlige som dikotomi. Den voksne får ansvar for å sikre barnets vekstfasene. "Dermed bliver barndom som sådan en pædagogisk udfordring og konstrueret som voksenstyret oplysnings- og læretid. (...) Den *kan* begripes som beskyttelse og 'væksthus'. Den *kan* også ses som en umyndiggørelse" (Juncker 1998: 75-76 sitert i Juncker, 2006: 113, originale kursiveringer). I dette kulturhistoriske perspektivet blir det nye paradigmet del av en omfattende

kulturell omveltning, av et avtradisjoniseringsprosjekt i slutten av det 20. århundre.

Oplysningsprosjektets tenkning er i krise. Kritikken af videnskabshistorien, af sociologiske, pædagogiske, psykologiske, feministiske og kulturelle teoridannelser og utviklingen af nye antropologiske og etnografiinspirerede forskningstyper og dekonstruktivistiske analysestrategier, mine børnekulturelle paradigmer og paradokser er alt sammen billeder på krisen. Hvad skal vi forstå børn, barndom og børnekultur i forhold til, hvis den store historie om barndommen ikke længere kan bruges som betydningsgivende ramme? Lige nu findes der ikke svar. Manglen på svar bliver til gengæld retningsgivende i min forskningssammenheng. De centrale spørsmål, der tidligere stillede sig i forhold til det normale paradigmes antagelser, kan nu forfølges. Hvilke filosofiske antagelser styrer optik, logik og dermed argumentationstyper? Det normale paradigme har rødder i oplysningstidens tenkning, dets antagelser ligger gemt i rationalistisk filosofi og erkendelsesteori. De kan blotlægges. (Juncker, 2006: 120)

Så følger en analyse av rasjonalistisk erkjennelsesteori med særlig fokus på skillet mellom intellekt og kropp, følelse og fornuft, og nedvurdering av sansene og kroppen (sst.: kapittel 7). I denne erkjennelsesteorien frakjennes kroppen og sansene en egen erkjennelsesevne, og dermed skilles 'barnet' ut fra det allmennmenneskelige. Denne analysen gir en ny forklaring på problemene med å etablere det nye paradigmet. Forskerne som jobber under det nye paradigmet prøver å jobbe seg "ved hjelp af socialkonstruktivistiske teorier (...) ud af rationelle dikotomiske, naturaliserende, idealitetstænkninger" (sst.: 136), men opplever "at blive redet af de dikotomiske marer, der indfinder sig hver gang, forhold i virkeligheden forbindes med børn" (sst.: 137). Hun oppsummerer at dette er en kamp som kjempes forgjeves:

Et opgør med tenkningens barne- og barndomskonstruktion kan ikke foretages inde fra konstruktionen selv. Der må etableres et andet teoretisk grundlag, der begriber børn, barndom og børnekultur udefra via andre termer. En teori, der i sit udgangspunkt ophæver modstillingen mellem 'barn' og 'voksen' og dermed sætter det dikotomisystem, der styrer alle forestillinger om børn, barndom, voksne og voksendom, ud af kraft. (Sst.: 139)

Hennes tese er at løsningen ligger i et alternativt erkjennelsesteoretisk grunnlag (sst.: 140).

Juncker prøver å utvikle et alternativt erkjennelsesteoretisk konsept ut fra Alexander Baumgartens estetiske teori. Hun poengterer at den sanselige/sensitive<sup>131</sup> erkjennelsen hos Baumgarten får sin egen logikk, sin egen

---

<sup>131</sup> Juncker bruker i sin fremstilling av Baumgartens filosofi de to begrepene om hverandre.

vei til viten og innsikt, at den ikke er kontrær til den rasjonelle, logisk-begrepslige, men komplementær (Juncker, 2006: 147).<sup>132</sup> Juncker bruker så Baumgartens tese, som opprinnelig ikke refererer til barn, for å rehabilitere barns erkjennelsesmuligheter.

(...) [H]vis den rationelle erkendelse ikke er eneste vej til viden og indsigt, så må den udviklingsoptik, den betragter børn med, og som siden det 18. århundrede har været anset som den eneste mulige, usynliggøre de erkendelsesmuligheder, børn faktisk har og altid har haft. (Sst.: 146)

Hun mener derfor at hun med hjelp av Baumgartens teori om sensitiv erkjennelse kan begrunne det nye paradigmet og oppløse paradoksene som har oppstått med det.

Dermed ophæves modsætningerne mellem rationel og sensitiv erkendelse, de har felles utgangspunkt, de modarbejder ikke hinanden, i deres forskjellige tilgang til viden og indsigt er de komplementære. Dermed ophæves også modsætningen mellom børn og voksne og de sæt af dikotomier, modsætningen i praksis er blevet omfattet med. (Sst.: 147)

Men er dette en løsning av de problemene som det nye paradigmet har ført til, eller er det bare et redningsforsøk?<sup>133</sup>

Når Juncker skriver om de "erkendelsesmuligheder, børn faktisk har og alltid har haft", inntar hun en essensialistisk posisjon (sst.: 146, min kursivering). Dessuten overtar hun den samme vesensbestemmelsen som det normale paradigmet foreskriver. Grepet er å omvurdere de egenskapene som det normale paradigmet tilskriver barn. Hun er enig i at barn ikke har rasjonell erkjennelsesevne, men bruker Baumgarten til å oppvurdere det ikke-rasjonelle. Det som tidligere har blitt ansett som barns mangel, deres tilknytning til det sanselige, blir nå positivt definert som en kompetanse: "Børn er som barn ikke rationally kompetente, men de er sensitivt kompetente" (sst.: 149, original kursivering).

Jeg mener at denne posisjonen både er inkonsistent og insuffisient. Inntil dette punktet anlegger Juncker et eksplisitt ikke-essensialistisk, konstruktivistisk perspektiv. Hun spør gjennomgående etter det historisk-kulturelt pregede synet

---

<sup>132</sup> I Junckers idéhistoriske analyse får Kant skylden for at Baumgartens rehabilitering av den sensitive erkjennelsen ikke kunne etableres (sst.: 148).

<sup>133</sup> Jeg låner denne formuleringen fra Peter Szondis berømte undersøkelse av det moderne dramaets krise (1969). Szondi skiller her mellom "Rettungsversuche" (sst.: 83, 3. kapittel) og "Lösungsversuche" (sst.: 105, 4. kapittel).

på barn og barnekultur, og ikke etter barns natur. Den påståtte løsningen lar seg neppe forene med den konstruktivistiske posisjonen som hun og mange av kollegaene som har jobbet innenfor det nye paradigmet, inntar. Dessuten er det utilfredsstillende at hun ikke presiserer forholdet mellom en rasjonell-begrepslig og en sensitiv erkjennelsesform. Hva betyr det at de to har samme utgangspunkt? Hva innebærer det at de er komplementære? Om hun mener at de to erkjennelsesformene utfyller hverandre, må hun da ikke også mene at det mangler noe, om man bare evner én av de to? Hva er den rasjonelle erkjennelsen god for, hvis den sensitive allerede er nok? Dessuten, og det er kanskje det mest alvorlige punktet, er det utilfredsstillende at barn frakjennes enhver form for rasjonell-begrepslig erkjennelseskompetanse, særlig når man tenker på aldersgruppen som hun henter sine eksempler fra, seks- til tolvåringer. Dette er, mener jeg, hvis man først går inn i en diskusjon om barns 'natur', en posisjon som vanskelig kan forsvares. Hvorfor skriver hun så generaliserende: "Børn er som barn ikke rationelt kompetente" (sst.)? Jeg ser bare ett mulig svar på dette spørsmålet: fordi hun utelukkende interesserer seg for den sensitive erkjennelsesformen og nedvurderer radikalt den rasjonell-begrepslige.

Dermed blir hennes egentlige agenda tydelig: å rehabilitere og å favorisere sensitiv erkjennelse. Dette blir da også åpenbart i avhandlingens avslutning:

Børnekulturbegrebet er blevet afskaffet og genoprettet en del gange i projektets forløb. Når den dikotomiske tænkning i forholdet mellem børn og voksne ophæves, giver det så mening at bevare præfikset 'børn' foran et kulturbegreb? Konklusionen er: ja! Ikke fordi verden igen dikotomisk fordobles. Tværtimod. Kun fordi indsigten i det æstetiskes betydning i børns kultur sætter en ny almen dagsorden – i forhold til unge og voksne. Den handler ikke om fysisk, psykisk, kognitiv udvikling, men om kulturelle udtryksmuligheder og deres samfundsmæssige betydning. (Sst.: 240)

Det hun egentlig kjemper for, er anerkjennelse av det estetiske og av den sensitive erkjennelsen. Og tesen er at barn er representanter og eksperter for begge deler.

Derfor overrasker ikke den neste setningen:

Det allermest utfordrende perspektiv er, at børn mellem 6 og 12 år tendentielt besidder et langt større kulturelt lager af genrer, metre og mønstre og behersker og praktiserer et langt større og bredere kulturelt udtryksregister end mange voksne. (Sst.)

Hun vil altså i grunnen ikke likestille barn og voksne og den sensitive og den rasjonell-begrepslige erkjennelsesformen, men verdsetter barns kompetanser og den sensitive erkjennelsesformen høyest. Dette peker ikke bare i retning av en

essensialistisk, men også av en romantisk tenkning. Jeg konkluderer med at Juncker presenterer et redningsforsøk for det nye paradigmet, men klarer ikke å gi en løsning på de utfordringene som hun selv har analysert så skarpt. Hun forlater det konstruktivistiske grunnlaget som hennes avhandling hviler på, og går over til en romantisk essenstenkning.

En avgjørende forskjell mellom mitt og Junckers prosjekt er at jeg har et smalere fokus og en annen agenda. Jeg kommer ikke med et nytt bud på barnekulturbegrepet eller et erkjennelsesteoretisk forsvar av det nye paradigmet. Juncker behandler hele det barnekulturelle feltet, særlig kultur av barn og kultur for barn, mens mitt prosjekt er begrenset til feltet teater for barn. Jeg setter denne kunsten i forhold til annen teaterkunst idet jeg anvender performativ teaterteori, mens hun setter kunst for barn i forhold til barns egen kultur. I den sammenheng minner jeg om at Juncker i begynnelsen av sin forskningsprosess også setter kunst (litteratur) for barn i forhold til kunst (litteratur) for voksne ved å forske på tvers av disse to og ved å anvende litteraturvitenskapelig teori som tidligere var forbeholdt litteratur for voksne, på litteratur for barn. I forskningsfortellingens tilbakeblikk beskriver hun hvordan hun så seg nødt til å forlate denne fokuseringen på kunsten. Hun kaller dette den uønskete, men uunngåelige vendingen av sitt prosjekt fra kunsten til barna, uønsket siden hun ikke var innstilt på å forlate sitt opprinnelige fagfelt, litteraturvitenskapen (sst.: 46). Bakgrunnen for denne vendingen er at hun ønsker å påvirke formidlingspraksisen i det barnekulturelle feltet direkte.

Jeg var tvunget til at se både barnene selv og formidlernes praksis i øjnene, hvis jeg skulle gjøre meg håb om at kunne bidra med det teoretiske grundlag og de nye argumentationstyper, der kunne styre omlægningen af uddannelsen, overbevise formidlerne i marken og skabe retningslinjer for fornyet formidlingspraksis. (Sst.: 47)

### **Barnekulturell relevans**

Jeg støtter meg altså til Junckers analyse av det normale og det nye paradigmet for å forsvare min teatervitenskapelige tilnærming til teater for de minste uten å sikte på å utvide eller forsvare det nye paradigmet overfor det barnekulturelle feltet. Den primære forskningskonteksten for mitt prosjekt er teatervitenskapelig. Jeg tilhører dermed forskerne som potensielt bidrar til det barnekulturelle system

uten å – i utgangspunktet – hente faglig identitet fra barnekulturen (jf. Juncker, 2006: 94). Men siden jeg her støtter meg til barnekulturforskning, er det rimelig å spørre etter relevansen av mitt prosjekt for dette flerfaglige forskningsfeltet.

Når man sammenligner et performativt teaterbegrep og Junckers nye barnekulturelle paradigme, viser det seg en lang rekke åpenbare paralleller som taler for at en teatervitenskapelig fokusering på performativitet kan være produktivt også i et barnekulturelt perspektiv. Tabellen nedenfor lister opp noen av parallellene mellom Junckers barnekulturelle tilnærming i *Om processen* (2006) og Fischer-Lichtes teatervitenskapelige perspektiv i *Ästhetik des Performativen* (2004b). Hos Juncker handler det om forholdet mellom barn og voksne, hos Fischer-Lichte om tilskuere og aktører. Oppstillingen er skjematisk og sterkt forenklede.

Juncker (2006)	Fischer-Lichte (2004b)
Fokus på barns bidrag til kulturen	Fokus på tilskueres bidrag til teaterforestillinger
Barn som subjekter	Tilskuere ikke lenger objekter
Likestillingsperspektiv på barn og voksne	Problematisering av maktforholdet mellom tilskuere og aktører
(Uttalt) utopi: maktfri kommunikasjon mellom barn og voksne	(Uttalt) utopi: maktfri kommunikasjon mellom tilskuere og aktører
Favorisering av prosessen fremfor produktet, barns egenkultur som prosessorientert	Favorisering av prosessen fremfor produktet, forestilling som hendelse ikke som verk
Det tidligere synet (utviklingsparadigmet) blir ansett som potensielt undertrykkende	Det tidligere synet (tekstparadigmet) blir ansett som potensielt undertrykkende
Oppvurdering av kroppen og sansene	Oppvurdering av kroppen og sansene
Imot dikotomi av kropp og sjel	Imot dikotomi av kropp og sjel
Generelt imot dikotomier	Tese om dikotomiers sammenbrudd

TABELL 2: Paralleller mellom Juncker (2006) og Fischer-Lichte (2004b)

På grunn av disse åpenbare parallellene mellom Junckers barnekulturperspektiv og Fischer-Lichtes performative syn på teater antar jeg at min diskusjon og anvendelse av et performativt teaterbegrep på teater for svært unge tilskuere vil være relevant også i et barnekulturelt perspektiv, selv om forskningskonteksten for min

avhandling i første linje er teatervitenskapelig, og jeg heller ikke gjør barns egenkultur til forskningsgjenstand. I slutten av avhandlingen vil jeg derfor komme tilbake til mulige tilkoblingspunkter til en eksisterende barnekulturell diskurs uten å gå i dybden av denne diskursen.

## Vilkår

### Erfaringsgrunnlag

Mitt ph.d.-prosjekt ble startet ut fra kjennskap til de norske produksjonene som ble vist på Klangfuglfestivalen i 2002. På denne festivalen så jeg for første gang teater for svært unge tilskuere. Prosjektet begynte, høsten 2003, med en pilotundersøkelse av *Dråpene*. Denne undersøkelsen skulle etter hvert få betydelig større vekt enn først antatt – jeg vil gjøre rede for denne utviklingen i metodekapitlet.<sup>134</sup> Mens jeg arbeidet med en første analyse av *Dråpene*, hadde jeg samtidig behov for å utvide horisonten. Feltet teater for de minste var i utgangspunktet nytt og ukjent for meg. I Norge fantes det på dette tidspunktet kun Klangfuglproduksjonene, men det var allerede klart at det skulle bli flere. Prosjektledelsen i Klangfugl hadde fått innvilget EU-Culture 2000-midler til å starte et internasjonalt oppfølgingsprosjekt, "Glitterbird – Art for the very young". Prosjektet skulle realiseres i perioden 2003 til 2006, og det skulle bli produsert teater for barn under tre år i fem europeiske land, Norge, Finland, Danmark, Frankrike og Ungarn. Planlagt var dessuten faglige seminarer med tilknyttede teaterfestivaler i Oslo (2004), Budapest (2005) og Paris (2006).

Internasjonaliseringen av feltet skjedde tidsmessig parallelt med mitt forskningsprosjekt. Ved siden av de nevnte Glitterbirdseminarene ble det i min prosjektperiode arrangert lignende festivaler og symposier i flere europeiske land. Jeg fikk anledning til å delta på slike arrangementer i Tyskland, Frankrike, Italia, Norge og Ungarn. På den måten fikk jeg ikke bare innblikk i pågående diskusjoner på feltet,

---

<sup>134</sup> Se delkapittel "Analysemetodiske valg".

blant de involverte kunstnerne og andre fagpersoner. Jeg fikk dessuten mulighet til å se en lang rekke produksjoner for de minste fra ulike europeiske land.<sup>135</sup> Det tynne erfaringsgrunnlaget fra prosjektstarten ble på denne måten svært utvidet. I alt fikk jeg se 60 ulike produksjoner fra 10 europeiske land, i til sammen ca. 100 forestillinger.<sup>136</sup> I mange tilfeller så jeg to forestillinger av samme produksjon, i noen tilfeller flere. Flest forestillinger har jeg sett av *Dråpene*, i alt 13.

Tilskuererfaringen som ligger til grunn for denne avhandlingen, ble altså i løpet av prosjektperioden både bred og – om man kan si det – tykk. Sistnevnte særlig med hensyn til *Dråpene*. Dette omfattende erfaringsgrunnlaget var en viktig forutsetning for å kunne gjennomføre prosjektet. Samtidig lå det en stor utfordring i å håndtere et slikt omfangsrikt grunnlag. Det krevde en forholdsvis lang vei fra den utvidede horisonten hen til det begrensede utvalget som til syvende og sist beskrives og analyseres i denne avhandlingen. Veien måtte nødvendigvis bli lang, ikke minst fordi teorigrunnlaget og metodiske grep ble utviklet parallelt med og ikke i forkant av min tilnærming til feltet. Forestillingsutvalget gjøres rede for i avhandlingens metode- og analysekapitler.

## Begrep

Når jeg skriver 'teater' for svært unge tilskuere, legger jeg et bredt teaterbegrep til grunn. Det inkluderer for eksempel dans-, musikk- og materialteater. Mens det på det kulturpolitiske feltet i Norge blir brukt betegnelsen "scenekunst" for å signalisere en slik formal bredde, er det brede teaterbegrepet i teatervitenskapelig sammenheng godt etablert. Willmar Sauter har beskrevet det som et europeisk teaterbegrep i motsetning til et U.S. amerikansk (2000: 41-46).

Et annet uttrykk som må avklares, er betegnelsen 'svært unge tilskuere'. Hvor unge er svært unge tilskuere? Kunst- og teaterprosjekter som er rettet mot småbarn antyder gjerne i titlene at man henvender seg til de aller yngste: "Theater

---

<sup>135</sup> I tillegg så jeg forestillinger i Norge, Danmark og Frankrike utenom slike festivaler.

<sup>136</sup> Fra Norge, Danmark, Finland, Frankrike, Italia, Spania, Belgia, Ungarn, Tyskland og Østerrike. Detaljert oversikt over produksjonene se vedlegg 1.



von *Anfang an*”,<sup>137</sup> ”*First Steps. Theater für die Allerkleinsten*”<sup>138</sup> eller ”Klangfugl. Kunst for barn fra null til tre år”<sup>139</sup> (mine kursiveringer). Men i ordrett forstand henvender disse prosjektene seg ikke til de minste. I det førstnevnte prosjektet produseres det teater for barn fra to år, i det andre for barn fra halvannet år og i det tredje for barn fra cirka seks måneder. I løpet av min undersøkelse har jeg ikke funnet noen prosjekter som henvender seg til de *aller* yngste. Samtidig finnes det forskjellige konvensjoner for hvor unge ’de minste’ er, noe som dessuten utvikler seg med tiden. I Tyskland er det i skrivende stund barn fra to år, i Danmark fra halvannet år, mens de i Frankrike er minst fire måneder gamle. At det ligger kulturelle antakelser og rammer bak aldersavgrensningen, blir spesielt tydelig når en produksjon som i hjemlandet blir annonsert for barn fra null år, på gjestespill i et annet land plutselig blir annonsert for barn fra to år uten at iscenesettelsen har blitt forandret.<sup>140</sup> Også den øvre grensen for hvor lenge barn tilhører ’de minste’ varierer. I Tyskland settes denne grensen til fem, i Danmark til fire, i Norge til tre år.<sup>141</sup>

I noen land er avgrensningen av gruppen ’de minste’ relativt stabil, i andre er den mer fleksibel og differensiert. Danmark og Frankrike kan representere ytterpunktene på denne skalaen. Mens det i Danmark lenge har vært vanlig med en nokså stabil avgrensning av gruppen fra halvannet til fire år, er det i Frankrike mye mer vanlig med større grad av differensiering. På festivalen *Premières Rencontres* i Val d’Oise, Frankrike, 2006, ble det for eksempel spilt produksjoner for barn fra fem måneder til fem år (*reNaissance*), fra seks måneder til tre år (*Pupila de agua*), fra seks

---

<sup>137</sup> Et tysk prosjekt initiert av det tyske barne- og ungdomsteatersenteret, Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, gjennomført fra 2006 til 2008.

<sup>138</sup> Internasjonal festival og symposium i Hamm, Tyskland, ved Helios Theater, 14.-25.09.05.

<sup>139</sup> Prosjekttittel av hovedprosjektet i det norske Klangfuglprosjektet.

<sup>140</sup> Slikt skjedde med *Bussen* av Whispering Space/Bibbi Winberg produsert i Norge i Klangfuglprosjektet fra null til tre år og annonsert på First Steps-Festivalen i Hamm, Tyskland, for barn fra to år.

<sup>141</sup> Jeg antar at disse ulike aldersmessige avgrensningene av publikumsgruppen som defineres som ’de minste’ står i sammenheng med etablerte institusjonelle strukturer innen barneomsorgen. I Norge er for eksempel aldersgruppen null til tre år, som var målgruppe for Klangfuglprosjektet, allerede etablert som én aldersgruppe gjennom barnehagetilbudet. Og at ’de minste’ er eldst i Tyskland, to til fem år, har sannsynligvis sammenheng med at det knapt eksisterer noe offentlig barnehagetilbud for barn under tre år, i hvert fall ikke i de vestlige delstatene som utgjorde forbundsrepublikken før murens fall.

måneder til seks år (*Gong!*) fra ti måneder til tre år (*Archipel*), fra ett år (uten øvre aldersgrense) (*Grain de riz*), fra ett til tre år (*Hopo'e*)<sup>142</sup>, fra ett til seks år (*Ping* og *Potopoto*), fra 18 måneder (uten øvre aldersgrense) (*Le jardin du possible* og *Moitié moitié*), fra 18 måneder til fem år (*Prémice(s)*), fra halvannet år til tre og et halvt år (*Sous la table*), fra to år (uten øvre aldersgrense) (*Les saisons de Pallina* og *Troulalère*).

Opprinnelig ville jeg se på forestillinger som henvender seg til barn fra null til tre år. Denne aldersavgrensningen lånte jeg fra Klangfuglprosjektet. Etter at erfaringsgrunnlaget ble utvidet, måtte jeg sette spørsmålstejn ved denne avgrensningen. For det første betydde 'null år' i realiteten barn fra ca. seks måneder og oppover. For det andre ville en altfor rigid avgrensning føre til at jeg utelukket en del materiale som faktisk var interessant i forhold til min performative vinkling. Forestillingene som er gjenstand for denne avhandlingen, har en nedre aldersgrense mellom seks måneder og to år og en øvre mellom tre og fire år.

En annen utfordring er at det ofte er sprik mellom aldersgruppen en produksjon er annonsert for og det faktiske publikumet. Jo mindre teater for svært unge tilskuere er etablert i en kulturell kontekst, jo større vil dette spriket ofte være. Dessuten finnes det vanligvis større sprik mellom tilsiktet og reelt publikum når forestillinger blir solgt åpent, enn når det er lukkede forestillinger for barnehagegrupper. I åpne forestillinger tar foreldre ofte med eldre søsken til barnet i den annonserte aldersgruppen, eller de kommer med eldre barn fordi det mangler andre passende teatertilbud. Spørsmålet om det faktiske publikumet blir relevant i store deler av avhandlingen, og det blir redegjort for materialutvalget med hensyn til dette i analysedelen.

I denne sammenhengen vil det også bli relevant at barna ikke er kulturløse når de kommer på teateret. Uttrykket 'de minste barna', som har vært etablert i norsk kontekst siden Klangfuglprosjektet, gir gjennom den bestemte artikkelen inntrykk av at svært unge tilskuere er et ensartet publikum. Men en forestilling med barnehagegrupper som publikum er forskjellig fra en forestilling hvor barna kommer med sine foreldre, en forestilling med franske barnehagebarn er forskjellig fra en med norske. Jo større erfaringsgrunnlag jeg fikk, desto mer ble jeg oppmerksom

---

<sup>142</sup> Som i tillegg ble spilt i en annen versjon for barn fra tre år.

på at det ikke kunne dreie seg om å formulere a-kulturelle sannheter om svært unge tilskuere. Jeg hadde i utgangspunktet ikke forventet å møte håndgripelige kulturelle forskjeller og ble på den måten også konfrontert med mine egne essensialistiske fordommer om barn i denne alderen. Prosjektet ble likevel ikke vendt mot de kulturelle differansene som sådanne, men det prøver å være på høyden med erfaringen om at det finnes slike kulturelle forskjeller. Jeg vil komme tilbake til denne differensieringen i avhandlingens analysekapittel.

## Forskning

Etter at Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* kom ut i 2004, har hennes feedbacksløfebegrep og -tese ofte blitt referert til i tyskspråklig teatervitenskap. Samtidig mangler det en inngående diskusjon av denne tesen som systematisk tese, og den har knapt blitt anvendt i forestillingsanalyser.<sup>143</sup> Det er ubestridt at det skjer en gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger, men selve vekselprosessen har sjelden blitt undersøkt nøyere i konkrete forestillinger. I den henseende begir mitt prosjekt seg ut på upløyd mark, og det er preget av utfordringer dette medfører.

Hovedkonteksten for min avhandling er en performativ teoretisk-metodisk nyorientering innen teatervitenskapen. Utviklingen har imidlertid utelukkende skjedd med teater for voksne tilskuere for øye. Da mitt prosjekt startet, hadde ikke teater for barn blitt gjort til gjenstand for analyse eller teoriutvikling innenfor en performativ vinkling. Det fantes heller ikke annen teatervitenskapelig litteratur om teater for de minste. Situasjonen forandret seg til en viss grad i løpet av prosjektperioden. Etter hvert ble enkelte artikler med fokus på teater for svært unge tilskuere samt noen avhandlinger på lavere vitenskapelig nivå publisert.<sup>144</sup> Disse publikasjonene kom ut nokså sent med hensyn til min egen forsknings- og

---

<sup>143</sup> En anvendelse som jeg vil komme tilbake til i diskusjonen av analysemetodiske spørsmål, foreligger hos Clemens Risi, "Hören und Gehört werden als körperlicher Akt. Zur *feedback*-Schleife in der Oper und der Erotik der Sängerstimme" (2006). Risi er juniorprofessor i teatervitenskap ved FU Berlin og leder et delprosjekt i forskningsprosjektet *Kulturen des Performativen*.

<sup>144</sup> For eksempel Hanna Hjelts magisteravhandling ved Åbo Akademi (Finland) som kartlegger teater for de minste i Finland og analyserer én finsk produksjon (2008).

skriveprosess. Jeg har inndradd dem underveis i prosessen. I det følgende refererer jeg til beslektede vinklinger og parallelle forskningsperspektiv, og tillater meg dessuten å fremheve spesifikke differanser hvor det kan skjerpe blikket på mitt eget prosjekt.

Geesche Wartemann, eneste tyske professor i teater for barn og unge,<sup>145</sup> har gjennomført et forskningsprosjekt i forbindelse med det ovenfor nevnte tyske kunstnerisk-pedagogiske utviklingsprosjektet Theater von Anfang an.<sup>146</sup>

Wartemann har lagt frem resultater av denne forskningen i en artikkel som omhandler den spesifikke iscenesettelsen av teaterrammen i en utvalgt teaterproduksjon for de minste<sup>147</sup> (2009b). Hun anlegger her et perspektiv som ligger parallelt til det jeg forfølger i avhandlingens siste analysedel, hvor jeg undersøker det jeg kaller teaterhåndtering for, med og ved førstegangstilskuere.<sup>148</sup> Jeg vil komme tilbake til Wartemanns artikkel i denne sammenheng.<sup>149</sup> Det samme gjelder noen flere artikler fra den avsluttende publikasjonen til det tyske utviklingsprosjektet: Caroline Heinemanns refleksjoner om betydningen av rommet i teater for svært unge tilskuere (2009), Sinje Kuhns undersøkelse av

---

<sup>145</sup> Ved Universität Hildesheim inntil sommeren 2009, deretter dosent i drama/teater ved Universitetet i Agder, Norge.

<sup>146</sup> Prosjektet "Theater von Anfang an! Vernetzung, Modelle, Methoden: Impulse für das Feld frühkindlicher ästhetischer Bildung" (2006 – 2008) ble initiert og koordinert av det tyske senteret for barne- og ungdomsteater (Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland). Prosjektet la til rette for samarbeid av teaterkunstnere, førskolelærere/barnehager og forskere fra ulike fag. Det tok sikte på å utforske teaterformer for barn under fem år og ned til toårsalderen og var det første i sitt slag i Tyskland. Prosjektet sto i en dannelsespolitisk kontekst og ble i 2009 utmerket med den nasjonale prisen for kulturelle dannelsesprosjekter (Sonderpreis für kulturelle Bildungsprojekte). Prosjektresultater ble presentert på en avsluttende festival, "Theater von Anfang an! Das Festival des Theaters für die Aller kleinsten", 13.-16.11.2008 i Dresden (Tyskland), samt i en bokpublikasjon: Droste (2009).

<sup>147</sup> *Holz klopfen* ved Helios Theater i Hamm, Tyskland.

<sup>148</sup> Selv om artikkelens tittel "*Wechselspiele. Die Inszenierung des Theaterrahmens und die Fragilität der Spielvereinbarungen im Theater für die Aller kleinsten*" (Wartemann, 2009b, min kursivering) gir assosiasjoner til Fischer-Lichtes feedbacksløyfebegrep (2004b: 59), fokuserer Wartemann her kun i liten grad på et faktisk *vekselspill* mellom aktører og tilskuere.

<sup>149</sup> Se spesielt avsnittet "Rammer og spilleregler som temaer i feltet" i analysekapitlets andre del.

partisipatoriske strategier (2009) samt Elisa Priesters bidrag om de ledsagende voksnes rolle (2009).<sup>150</sup>

En klar parallell til mitt grep, å sette teater for svært unge tilskuere i et performativt perspektiv, finnes i den korte artikkelen "Theater von Anfang an' – alles auf Anfang?" av Ute Pinkert (2007), tysk professor i teaterpedagogikk ved Universität der Künste (UdK), Berlin.<sup>151</sup> Pinkert fastslår slektskapet mellom teater for svært unge tilskuere og teater for voksne etter den performative vendingen på 1960-tallet og nevner i den sammenheng Fischer-Lichtes "oppdagelse"<sup>152</sup> av den autopoietiske feedbacksløyfen (Pinkert, 2007: 6). Også Pinkerts åpningsspørsmål, "Hva gjør de aller minste med teateret?"<sup>153</sup>, samt hennes observasjon at de minste er "merkbart kroppslig present"<sup>154</sup> minner om mitt prosjekts utgangspunkt (sst.: 4). Likevel skiller perspektivet som artikkelen i det følgende skisserer seg markant fra mitt. Mens jeg fokuserer på betydningen av barns hørbare og synlige bidrag til forestillinger og dermed på vekselvirkninger mellom aktører og tilskuere, vender Pinkert oppmerksomheten mot spesifikke måter å organisere tilskuernes persepsjon (tysk: Wahrnehmung) på.<sup>155</sup> Hun analyserer ikke forestillinger, men nærmer seg feltet preskriptivt. Formålet er først å fremst å inspirere teaterpraktikere som ønsker å skape teater for de minste (sst.: 7).

---

<sup>150</sup> Alle tre unge tyske teaterforskere er utdannet ved Universität Hildesheim, blant annet hos Wartemann.

<sup>151</sup> Artikkelen er basert på et foredrag som Pinkert holdt ved et seminar til oppstarten av utviklingsprosjektet Theater von Anfang an, 23.11.06 i Berlin. Selve artikkelen har dessuten blitt gitt ut igjen i en lett bearbeidet form i prosjektets bokpublikasjon, se Pinkert (2009).

<sup>152</sup> Min oversettelse. Original: "Entdeckung".

<sup>153</sup> Min oversettelse. Original: "Was machen die Aller kleinsten mit dem Theater?"

<sup>154</sup> Min oversettelse. Original: "spürbar körperlich präsent".

<sup>155</sup> Hun avleder behovet for en spesifikk organisasjon av persepsjonen i teater for de minste fra teser om hvordan barn i denne alderen tilegner seg verden på (Pinkert, 2007: 4-5). Pinkerts tilnærming er preskriptiv. Hun argumenterer for at en ikke-lineær og ikke-hierarkisk organisasjon av teatretegn og tilskuernes sansning er best egnet for de minste barna (sst.: 7-8). Samtidig poengterer hun at en slik organisasjon er kjent fra samtidsteater for voksne. Pinkert fokuserer spesielt på en oppvurdering av følesansen (tysk: Tastsinn) og på iscenesettelse av atmosfærer i teaterforestillinger for de minste (sst.: 8-9). Hun henviser her ikke til Fischer-Lichte, men begge de sistnevnte aspektene er tematisert i *Ästhetik des Performativen* (2004b: 101-114, 200-209).

Beslektet med mitt prosjekts utgangspunkt er også en kort norsk artikkel av Lise Marie Nagel<sup>156</sup> om to danseforestillinger for de minste (2007).<sup>157</sup> Hennes problemstilling lyder: "Er det mulig å analysere danseforestillinger for barn fra 0 til 3 år ved å bruke teaterteori beregnet på moderne scenekunst for voksne?" (sst.: 12). Mens jeg velger å anvende Fischer-Lichtes (2004b) feedbacksløyfete, benytter Nagel (2007) seg av Hans-Thies Lehmanns (1999) beskrivelse av et såkalt postdramatisk teater.<sup>158</sup> Spørsmålet om hvordan H.-T. Lehmanns og Fischer-Lichtes prosjekter forholder seg til hverandre, ville føre for langt – jeg vil her bare fremheve Nagels poeng at et teatervitenskapelig perspektiv som har blitt utviklet med samtidsteater for voksne for øye, kan bli relevant og fruktbart i møte med teater for svært unge tilskuere (Nagel, 2007: 15). Både Pinkert (2007) og Nagel (2007) anvender altså et aktuelt teatervitenskapelig perspektiv på teater for de minste. I kontrast til mitt prosjekt vender de to artiklene seg ikke eksplisitt tilbake til den teatervitenskapelige diskursen de henter teorien fra.<sup>159</sup>

Mens jeg utviklet mitt prosjekt, har teater for svært unge tilskuere også blitt gjort til gjenstand for dramapedagogisk forskning. I sin masteroppgave ved Høgskolen i Bergen, med tittelen *Mellom usikkerhet og dansetrang. En fenomenologisk undersøkelse av toddlers opplevelse av teaterforestillingen Spilledåsen*, har Hedda Fredly lagt frem resultater av en resepsjonsanalyse (2007). Fredlys implisitte teaterteoretiske utgangspunkt er fjernt fra mitt. Hun ser utelukkende på hvordan den valgte

---

<sup>156</sup> Da artikkelen kom ut, var Nagel masterstudent i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo, mens jeg avslutter avhandlingen (januar 2010), er hun prosjektleder for en satsning på ny norsk scenekunst for barn ved Dramatikkens Hus i Oslo.

<sup>157</sup> Nagel analyserer *Inni min klode* av Inger Cecilie Bertrand de Lis og Hanne Dieserud og *Se min kjole* av Karstein Solli.

<sup>158</sup> Nagel tar blant annet opp følgende aspekter: en fragmentert, individuell og ikke-logosentrisk resepsjon, teater som (her-og-nå-)situasjon, visuell dramaturgi, fravær av tekst og fabel og ikke-hierarkisk bruk av virkemidler (2007). Selv om teaterets hendelsesdimensjon er én av aspektene, ser Nagel ikke på en gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører. Hennes vinkling ligner Pinkerts (2007) i så måte at også hun tar utgangspunkt i en tese om småbarns spesifikke persepsjons- og tolkningsmåte. Tesen er her at denne persepsjonen er fragmentert og detaljfokusert, og denne tesen er sitert fra den svenske teaterforskeren Karin Helander (2001: 153-154).

<sup>159</sup> Nagels artikkel impliserer muligheten til å vende diskusjonen tilbake til det teatervitenskapelige bidraget hun støtter seg til. Når hun skriver om et "Postdramatisk teater for et predramatisk publikum" (artikkelens tittel) kunne man i forlengelsen spørre om ikke bare publikumet, men også de analyserte forestillingene kan beskrives som *predramatiske* og – hvis ja – hvordan forskningsgjenstanden teater for de minste utfyller, utvider eller transformerer H.-T. Lehmanns beskrivelse av postdramatiske teaterformer for voksne tilskuere (1999).

forestillingen virker på barna, og ikke på vekselvirkninger mellom aktørene og tilskuerne. Likevel kan jeg på enkelte punkter inndra noen av hennes resultater i mine analyser.<sup>160</sup> En annen dramapedagogisk undersøkelse som kan nevnes, er Susan Youngs studie om en teaterproduksjon for barn under to år (2004).<sup>161</sup> På lik linje med Fredly (2007) konsentrerer Young (2004) seg om de minste barns opplevelse på teateret. Dessuten inndrar hun de voksne ledsagernes perspektiv. I motsetning til mitt prosjekt har hun en preskriptiv agenda, men hennes resultater gir meg noen referansepunkter som jeg kommer tilbake til i avhandlingens analysekapittel.

Utvider man horisonten og ser på forskning på teater for litt eldre barn, har prosjektet "Barnteater – teater för, med och av barn" (1979–80)<sup>162</sup> anlagt noen vinklinger som er interessante for mitt prosjekt. Resultatene ble blant annet publisert i Viveka Hagnells *Barnteater. Myter och meningar* (1983). I kapitlet om den fjerde myten, "Modern barnteater ska vara dialog med publiken. Barnen måste aktiveras", tematiseres publikums fysiske, akustisk og visuelt sansbare aktivitet, gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører, publikums aktive innvirkning på forestillingers forløp og variasjoner mellom forestillinger av en og samme produksjon (sst.: 80-91). Samtidig er Hagnells generelle tilnærming fjernt fra et performativt tankesett. Jeg vil komme tilbake til paralleller og differanser i forhold til mitt prosjekt, både i avhandlingens teori- og analysekapitlet.

Ved siden av den allerede publiserte forskningen, vil jeg gjerne henvise til et ph.d.-prosjekt som er påbegynt i 2008: Lise Hoviks<sup>163</sup> *De Røde Skoene. Improvisasjonsbasert, interaktivt installasjonsteater for de aller minste. En kunstnerisk og teoretisk undersøkelse av barneteater som møtested mellom dramapedagogikk og relasjonell kunst i et performativitetsteoretisk perspektiv* (Hovik, [u.å.]). Til forskjell fra mitt

---

<sup>160</sup> Dessuten finnes det en parallell på metodeplanet: Vi har begge arbeidet med synkron videoopptak som i etterkant ble redigert til split-screen-versjoner. Se avsnitt "Videodokumentasjon" i metodekapitlet.

<sup>161</sup> Young har undersøkt produksjonen *Clouds* av den britiske gruppen Oily Card.

<sup>162</sup> Gjennomført med støtte av Nordisk kulturfond ved Universitetet i Trondheim.

<sup>163</sup> Hovik er høgskolelektor ved Dronning Mauds Minne Høgskole i Trondheim (høgskole for førskolelærerutdanning) og gjennomfører sitt ph.d.-prosjekt ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU) innenfor ph.d.-programmet i estetiske fag.

prosjekt undersøker Hovik en egen kunstnerisk produksjon, *De røde skoene*, en forestilling for ettåringer.<sup>164</sup> Men både arbeidstittlen og den publiserte korte prosjektbeskrivelsen gir grunn til å anta at det vil finnes relevante berøringspunkter med mitt eget prosjekt. Hovik nevner blant annet disse sentrale forskningsspørsmålene: "Hvordan kan de små barnas fysiske og kroppslige væremåte møtes og ivaretas i forestillingssituasjonen? Hvordan påvirker barnas deltakelse de kunstneriske utøverne?" (Hovik, [u.å.]). Sammen med de nevnte artiklene og arbeidene på lavere vitenskapelig nivå som har kommet ut i de senere år, viser Hoviks ph.d.-prosjekt dessuten at teater for svært unge tilskuere har fått økende vitenskapelig oppmerksomhet innenfor teater- og dramafaget siden mitt prosjekt ble påbegynt.

## Praksis

En ikke-vitenskapelig kontekst som har vært relevant og inspirerende for prosjektet, bør nevnes. Teater for svært unge tilskuere er et ungt og eksperimentelt praksisfelt som er kjennetegnet av en høy grad av eksplisitt (selv)refleksjon og evaluering. I løpet av prosjektperioden ble det, som allerede nevnt ovenfor, arrangert flere nasjonale og internasjonale utviklingsprosjekter hvor produksjon av teater for de minste ble ledsaget av intense tverrfaglige diskusjoner. Teaterkunstnere gikk i disse prosjektene ikke bare i dialog med hverandre, men også med fagfolk fra ulike disipliner, som for eksempel småbarnspedagogikk, kulturadministrasjon, psykologi, teaterkritikk og teatervitenskap. Allerede på et tidlig tidspunkt i prosjektet fikk jeg anledning til å delta i en rekke arrangementer, i første omgang som vanlig seminar-, konferanse- eller festivaldeltaker, etter hvert også som aktiv bidragsyter.<sup>165</sup> Samtidig fantes det mye skriftlig materiale i form av

---

<sup>164</sup> Se også hennes korte artikkel: Hovik (2007).

<sup>165</sup> Jeg har deltatt på følgende arrangementer om og med teater for svært unge tilskuere (egne bidrag i parentes): Festivalen "Klangfugl – Kunst for de minste", 2002 i Kristiansand, Norge; festivaler og seminarer "Glitterbird – Art for the very young", 2004 i Oslo, 2005 i Budapest og 2006 i Paris; festivalen "Augenblick Mal! Deutsches Kinder- und Jugendtheaterfestival" med symposium "Theater von Anfang an!" om teater for de minste, 2005 i Berlin (jeg ledet symposiet med 50 deltakere fra 13 europeiske land, se også min korte artikkel: Böhnisch (2005b)); "First Steps. Festival und Internationales Symposium zum Theater für die Aller kleinsten", 2005 i Hamm, Tyskland (jeg holdt foredraget "Bericht aus Norwegen" om teater for de minste i Norge, en lett



evalueringer, rapporter og lignende. Til Klangfuglprosjektet foreligger det for eksempel både en ekstern evaluering av Jorunn Spord Borgen (2003) og en intern prosjektrapport av prosjektlederen Ellen Os (2004). Slike dokumenter har uten tvil bidradd til prosjektets perspektiveringer, og de har på utvalgte punkter også blitt brukt som referanser i min avhandling.<sup>166</sup>

Behov og interesse for kritisk refleksjon ser ut til å være et viktig kjennetegn av praksisfeltet teater for de minste. Samtidig er beredskapen for å gå inn i faglige dialoger på tvers av fagfelt og nasjonale grenser slående. Jeg fikk fort inntrykk av at teater for svært unge tilskuere fremprovoserer en rekke grunnleggende spørsmål som kan føre til at diskusjonene blir både engasjerende og heftige (Böhnisch, 2005b). Mine erfaringer med slike diskusjoner har påvirket noen av valgene i den foreliggende avhandlingen, og jeg vil gjøre rede for dette hvor det kan være av interesse. Min deltakelse i praksisfeltet har dessuten skjerpet min bevissthet om at mine grunnholdninger overfor teater for de minste er kulturelt preget. I møte med diskusjonene og et bredt spekter av forestillinger fra ulike europeiske land ble det lettere å få reflekterende avstand til egne essensialistiske antakelser om svært unge tilskuere.

## Disposisjon

Jeg har valgt å strukturere avhandlingen i to separate hoveddeler: diskusjon og utvikling av teorigrunnet (kapittel "Teorier"), og presentasjon av mine forestillingsanalyser (kapittel "Analyser"). Mellom disse to har jeg plassert et kortere kapittel om analysemetodiske utfordringer og valg ("Metoder"). Å skille teori fra analyse kan leses som et formmessig svar på min hovedreferanse, Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004b). Fischer-Lichtes tilnærming er preget av at hun

---

bearbeidet versjon er tilgjengelig på internett: Böhnisch (2005a)); festival og symposium "Premières rencontres. Petite enfance, éveil artistique et spectacle vivant. Biennale européenne en Val d'Oise. 2ème édition" 2006 i Frankrike (deltaker i paneldebatt med innlegg: "Theatre for the very young as field of European exchange"); festival og symposium "Visioni di futuro, Visioni di teatro. Festival internazionale di teatro e cultura per la prima infanzia" 2006 i Bologna, Italia (deltakelse i evalueringsgruppe og foredrag "Arts and culture for early childhood in Norway").

<sup>166</sup> Se også avsnitt "Scenekunstnernes utsagn" i avhandlingens metodekapittel.

vever systematiske teser, forestillingsanalyser og teaterhistoriske betraktninger meget tett inn i hverandre. For å kunne bygge videre på hennes bidrag så jeg meg nødt til å rekonstruere og diskutere hennes tese om feedbacksløyfer i forestillinger som systematisk tese. Samtidig er det viktig å nevne at en atskillelse av teori og analyse ikke gjenspeiler min egen forskningsprosess. Uviklingen av det teoretiske planet skjedde underveis i prosjektet. Det forestillingsanalytiske arbeidet foregikk både før, parallelt med og i forlengelse av teoriarbeidet. På detaljplan vil det kunne bli synlig hvordan teori og analyse er gjensidig avhengig av, og relatert til hverandre – både i teorikapitlet og i analysekapitlet. Denne gjensidige avhengigheten er også et tema i metodekapitlet, som er plassert mellom teori og analyse.

Teorikapitlet starter med min vinkling på forskningsgjenstanden og konkrete eksempler på svært unge tilskueres hørbare og synlige bidrag til forestillinger. Slike bidrag gir teaterforskeren en teoretisk-metodisk utfordring for forestillingsanalyser. Før jeg ser nærmere på muligheten til å løse disse utfordringene med hjelp av en performativ teori og analyse, vender jeg blikket tilbake. I tråd med min tese om at performativ teori må leses som forsøk på å fylle et teoretisk tomrom og å rehabilitere aspekter som i tidligere teorier har blitt systematisk utestengt eller nedvurdert, spør jeg først hvordan forholdet mellom forestilling og publikum har blitt sett på før et performativt tankesett kom på banen. I en skjematisk forenklet oversikt skiller jeg en performativ tilnærming både fra et verkestetisk og et resepsjonsetetisk tankesett. Denne gjennomgangen gir grunnlag for å presisere skiftet fra en tekst- til en hendelsesmodell innen teatervitenskapelig tenkning, samt for å formulere åpne spørsmål knyttet til dette skiftet.

Etter at dette oversiktsbildet er skissert, følger en innzooming på Fischer-Lichtes tese om feedbacksløyfer i forestillinger. Jeg begrunner behovet for å rekonstruere og diskutere denne tesen som en systematisk tese – en tese som skal gjelde alle forestillinger, ikke bare forestillinger etter den såkalte performative vendingen. I den påfølgende kritiske gjennomgangen av tesens ulike deler presiserer jeg behovet for en ny begrunnelse av selve tesen om at det (alltid) skjer en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere i forestillinger. Dessuten argumenterer jeg mot Fischer-Lichtes binære forskjellsdannelse som generaliserer forestillingers

”urådbarhet”<sup>167</sup> (Fischer-Lichte, 2004b: 81). På grunnlag av denne kritikken utvikler jeg så egne teser om feedbacksløyfer i forestillinger. Disse tesene brukes i slutten av teorikapitlet til å differensiere og presisere min erkjennelsesinteresse og mitt fokus for forestillingsanalysene.

Før jeg presenterer analysene, drøfter jeg i metodekapitlet analysepraktiske utfordringer knyttet til en performativ tilnærming til forestillinger. Anvender man et performativt tankesett i forestillingsanalyser, står man overfor en rekke spesifikke metodiske utfordringer. Det gjelder å komme metodisk på høyde med feedbacksløyfebegrepet. Hvordan kan man gjøre en dynamisk prosess som utspiller seg mellom aktører og tilskuere, til gjenstand for forestillingsanalyser? Kan man dokumentere en forestilling slik at den blir (be)gripelig som unik hendelse og samtidig som gjentagbar struktur? Hvordan kan man gå frem om man er interessert i variasjoner fra forestilling til forestilling av samme produksjon? Etter en diskusjon av slike utfordringer på generelt plan, redegjør jeg for mine analysemetodiske valg. Siden prosjektet bar preg av å være nybrottsarbeid, er denne gjennomgangen både detaljert og prosessorientert.

Analysekapitlet som følger på den metodiske drøftingen, er todelt. Første del handler om feedbacksløyfer i forestillinger av *Dråpene*, den andre om teaterhåndtering for, med og ved førstegangstilskuere i en rekke forskjellige produksjoner for svært unge tilskuere. Jeg undersøker her begge sidene av den binære strukturen, det planlagte og det ikke-planlagte, det kontrollerbare og det ikke-kontrollerbare, det gjentagbare og det unike. Hovedfokus vil ligge på betydningen av de svært unge tilskueres hørbare og synlige bidrag samt på aktørenes estetiske strategier i møte med tilskuerne. Avhandlingen avsluttes med oppsummerende og videreførende refleksjoner, både over mitt bidrag til en performativ teaterteori og -analyse og over bildet jeg tegner av teater for svært unge tilskuere. Til slutt kommer jeg tilbake til spørsmålet om hvilket barnekulturelt perspektiv som er innskrevet i mitt teatervitenskapelige prosjekt.

---

<sup>167</sup> Min oversettelse. Original: ”Unverfügbarkeit”. Om min oversettelse av termen ”Unverfügbarkeit” se avsnitt ”Diskusjon”, underavsnitt ”(2) Feedbacksløyfen er ikke fullstendig planleggbar eller forutsigbar” i teorikapitlet.

## Teorier

*Im wissenschaftlichen Diskurs spielt eine performative Orientierung zuerst einmal eine operativ-kritische Rolle und rückt die im landläufigen Diskurs an den Rand gedrängten und marginalisierten Phänomene ins Zentrum.<sup>168</sup> (Krämer, 2002: 346)*

## Forestilling og publikum

### Svært unge tilskuere

En jente på ca. halvannet år er tilskuer i *Dråpene*. Noen fargesterke vannkanner står ca. tre meter foran henne på gulvet. Aktøren, Turid Ousland, spruter vann i en av kannene. Jenta sitter på et teppe i første rad – men ikke lenge, så står hun opp. Hun ser i retning aktøren og strekker ut en arm, hånda og pekefingeren, hun ser og peker i samme retning, så setter hun seg på huk, vipper litt opp og ned med rumpa, sitter en kort stund i ro på huk og ser mot aktøren og vannet som spruter, før hun igjen reiser seg, peker og går ett skritt mot scenen, står og peker. Hennes oppmerksomhet uttrykker seg i hele kroppen. Hun ser med hele kroppen. Det er vanskelig å vite hva det hun ser, betyr for henne. Men det er lett å oppfatte at hun er sterkt engasjert og interessert i det som skjer på scenen. (Dråpeneforestilling nr. 1)

(Fra samme scene i en annen forestilling av *Dråpene*:) Aktøren holder på å sprute vann i den andre vannkanna. Hun har over en meter avstand til kanna, vannet spruter med stort trykk og lager sterke plaskelyder. Da begynner plutselig et barn å gråte. Barnet sitter bakerst i tilskuerrommet på fanget til en voksen. Det er vanskelig å vite hvorfor barnet har begynt å gråte (kanskje fordi

---

<sup>168</sup> Min oversettelse: "I den vitenskapelige diskursen har en performativ orientering i første omgang en operativ-kritisk rolle og flytter de fenomenene i sentrum som har blitt skjøvet til utkanten og har blitt marginalisert i den gjengse diskursen."

vannets lyd og selve sprutningen var så kraftig), men ytringen kan ikke overhøres. (Dråpeneforestilling nr. 4)

Svært unge barn kan være et meget markant publikum. Når deres tilstedeværelse er godt synlig og hørbar, setter det som sådan et tydelig preg på forestillinger. Det iøyne- og iørefallende nærværet fremhever teaterets hendelseskarakter, et aspekt som har blitt fokusert på i et performativt teaterteoretisk perspektiv (Fischer-Lichte, 2004b: 29, 55-56).

At barns uttrykk og atferd utgjør en viktig del av teaterbegivenheten, blir spesielt tydelig når barna er fraværende eller i betydelig mindretall, noe som man kan oppleve på fagkonferanser og -festivaler hvor det spilles for et voksent fagpublikum. Når man har sett en produksjon både med og uten et barnepublikum, blir det tydelig at barns tilstedeværelse kan gjøre en betydelig forskjell. Denne forskjellen kan være så stor at man kan få inntrykk av at forestillingen rett og slett ikke er den samme uten tilstedeværende barn. Noen arrangører av fagfestivaler og -konferanser prøver derfor å utvikle spesifikke romlige eller mediale forestillingskonstellasjoner for å inndra barns nærvær i forestillingssituasjonen mens det spilles for et relativt stort voksent fagpublikum. Et eksempel på et slikt forsøk er presentasjonen av danseteaterproduksjonen *Tre mødre – Ex Auditorio*<sup>169</sup>, en produksjon for barn fra null til tre år, på Norsk kulturråds årskonferanse 2003, hvor forestillingen ble spilt for flere hundre voksne tilskuere.<sup>170</sup> Arrangøren valgte i dette tilfellet å projisere videoopptak av et barnepublikum, med ledsagende voksne, som hadde sett *Tre Mødre* ved en tidligere anledning, på scenens bakre vegg.<sup>171</sup> Det betyr at aktørene, to dansere og en sanger spilte forestillingen for voksne fagpublikummere i salen, mens man samtidig så et barnepublikum på lerretet. Et annet eksempel er presentasjonen av teaterproduksjonene på

---

<sup>169</sup> Av den norske gruppen Dansdesign. Tittelen henspiller på betydningen av barns nærvær som publikum: "ex auditorio" betyr "svar fra salen". Produksjonen vant Heddaprisen, den mest prestisjetunge utmerkelsen i norsk teaterliv, for årets beste barne- og ungdomsforestilling i 2003.

<sup>170</sup> Konferansen *Barn møter kunst*, 18. og 19. november 2003 på Oslo kongressenter. Forestillingen ble spilt i den store salen av Folkets Hus. Jeg var deltaker på konferansen og tilskuer i salen da forestillingen ble spilt.

<sup>171</sup> Vanligvis spilles denne produksjonen med et hvitt halvgjennomsiktig forheng som rundhorisont. I Folkets Hus var forhenget erstattet av et lerret som dekket scenens bakre vegg.

Glitterbirdkonferansen 2005 i Budapest,<sup>172</sup> hvor et barnepublikum, med ledsagende voksne, ble plassert *på* scenen av Kolibri teateret, mens det voksne fagpublikumet satt i salen.<sup>173</sup> Barna og ledsagende voksne satt på puter på scenens fremre del, med ryggen til salens egentlige publikumsområdet, mens forestillingene ble spilt på den bakre delen av scenen, frontalt mot både barna og salen. Scenen var avgrenset mot salen med et lite gjerde for at barna ikke skulle kunne falle ned fra scenekanten. De voksne fagtilskuerne i salen så barna bakfra, og bortenfor barna, halvveis skjult, de sceniske forløpene. Samtidig var det plassert flere TV-kameraer som ble brukt til å produsere et flerkamera-TV-opptak av forestillingene. Kameraene filmet både det sceniske forløpet og barna. Opptaket ble klippet live, og bildene ble direkte overført til en stor TV-skjerm som var plassert på siden av scenekanten, i synsfeltet til de voksne fagtilskuerne som satt i salen. Disse tilskuerne kunne dermed la blikket vandre mellom scenen (med barnepublikumet bakfra og aktørene innerst på scenen) og de live-TV-bildene som viste det sceniske forløpet og barna fra ulike vinkler og avstand. Uavhengig av spørsmålet om og hvordan disse usedvanlige forestillingskonstellasjonene faktisk fungerte for de involverte tilskuerne og aktørene, kan man lese dem som indisium på at arrangørene vurderer barns bidrag til teaterhendelsen som så vesentlig at de ikke vil vise forestillingene til fagpublikumet uten dette bidraget.<sup>174</sup>

Også scenekunstnere som spiller for de minste, utpeker barns tilstedeværelse som essensielt for deres måte å tenke teater og spille forestillinger på.

(...) [D]en kunstneriske prosessen [har] ikke skilt seg fra arbeidet med prosjekter tenkt for voksne – men selve møtet med de små barna har nok fått oss inn i noen nye "rom" som utøvere, hvor særlig det å *utsette seg for*, og det å *tørre et så direkte og intenst nærvær...* er det "springende punkt"! (Borgen, 2003: 52, siterer to ikke navngitte scenekunstnere som deltok i Klangfuglprosjektet, min kursivering)

---

<sup>172</sup> 28.–30. oktober 2005 på Kolibri teateret (Kolibri Színház).

<sup>173</sup> Jeg var selv til stede som deltaker på konferansen og tilskuer i salen.

<sup>174</sup> Jeg har tidligere diskutert det førstnevnte eksemplet, forestillingen av *Tre mødre – Ex Auditorio* på Norsk kulturråds årskonferanse i 2003 med innspilling av videoopptak av et barnepublikum, se min forskningsartikkel "Barns nærvær som teaterpublikum. Teoretisk-metodiske utfordringer for forestillingsanalyser" (Böhnisch, 2007a). I denne artikkelen påpeker jeg at videoopptaket ikke kunne erstatte barns nærvær som publikum. Siden det ikke kan oppstå *vekselvirkninger* mellom barna og aktørene her-og-nå, får videobildene så å si motsatt effekt: De kan henlede oppmerksomhet på barnas *fravær* i den konkrete teaterhendelsen.

Hvilken betydning har dette intense nærværet for teaterforestillinger for de minste (sst.)? Og hvilke estetiske strategier utvikler teaterkunstnere i møte med dette nærværet?

Det følgende eksemplet har allerede blitt presentert i begynnelsen av avhandlingen. Her følger en litt mer detaljert beskrivelse.

I en forestilling av *Dråpene* sitter ca. 35 barn og 15 ledsagende voksne på tepper og puter som er plassert frontalt overfor sceneområdet. Det er mye uro i publikum før forestillingen starter. Aktøren, Turid Ousland, har vært på scenen helt siden barna kom inn i rommet. Hun spør: "Ser alle bra nå?" Det blir stillere, noen få svarer: "Ja." Hun går til en vannslange med hagesprøyte som er hengt opp i en krok i taket. Hun tar hagesprøyta og går mot fem vannkanner som er satt opp på rekke og rad etter størrelsen, parallelt til publikum. Bevegelsene hennes er rolige og tydelige. På veien til kannene ser hun på publikum, det er fortsatt en del uro. Hun bøyer seg sakte ned til den første og største kanna og sikter med sprøyta inn i den. Hun ser ned i kanna, så ser hun på publikum uten noen kommenterende mimikk og uten å forandre kroppsposisjonen, så tilbake til kanna. Publikum har blitt stille. Plutselig spruter vann i en fin, hard stråle ut av sprøyta og inn i kanna. Det trommer mot innsiden av den tomme kanna. Ett barn ler fort, høyt og kort opp. Et annet gjør det samme, mens vannet stopper. Ousland ser kort på barna, så tilbake på kanna, og vannet spruter igjen. Noen flere barn begynner å le, litt hysteriske latterskrik, litt skrekkblandet fryd. Ousland har til nå ikke forandret posisjonen sin, står foroverbøyd over kanna som hun spruter i. Så retter hun seg sakte opp, øker dermed avstanden til kanna, mens hun fortsatt spruter. Vannstrålen blir lengre, plaskelydene sterkere og dypere, flere barn ler og skriker. Hun ser på barna når hun har økt avstanden maksimalt, akkurat da kommer det ingen lyder fra tilskuerne. Når hun bøyer seg ned til kanna igjen og strålen blir kortere, er barna igjen med, med litt mindre intense lyder. Hun stopper vannstrålen når hun har kommet tilbake til utgangsposisjonen, nær kanna, og sammen med henne stopper også barna. Hun går noen små skritt mot den andre kanna og bøyer seg sakte ned til den. Hun spruter forsiktig inn i den. Barna setter i med latterskrikene, hun ser kort på dem, før hun igjen øker avstanden til kanna. Nå er mange barn med i latterkoret, som nesten

overdøver vannets lyd. Hun øker avstanden til kanna maksimalt og stopper plutselig vannsprutingen når avstanden til kanna er størst. Barnas intense latterkor stopper fullstendig samtidig med vannet. Det er stille.

(Dråpeneforestilling nr. 3)

Det lydmessige samspillet mellom barna og aktøren som kulminerer i den samtidige stansningen av vannet og latteren og den etterfølgende stillheten, er én av mange teateropplevelser som ligger til grunn for min erkjennelsesinteresse. Mitt prosjekt bygger på hypotesen om at det både er mulig og relevant å undersøke og beskrive barns hørbare og synlige bidrag som teaterpublikum, deres iøyne- og iørefallende tilstedeværelse som en vesentlig del av teaterhendelsen. Det bygger altså på erfaringen at forestillinger ikke er de samme uten bidragene fra svært unge tilskuere.

Samtidig finnes det ikke bare forskjeller mellom forestillinger med og uten tilstedeværende barn. Barns bidrag kan dessuten variere fra forestilling til forestilling av samme produksjon. Det lydmessige samspillet mellom barna og aktøren i åpningsscenen av *Dråpene* som er beskrevet ovenfor, er i den forstand unik. Det oppsto i én bestemt forestilling. Selv om det vil være mulig å utpeke likheter mellom dette samspillet og andre samspill mellom andre barn og den samme aktøren i andre forestillinger av *Dråpene*, så finnes det samtidig markante forskjeller som gjør dette forløpet enestående, både i bokstavelig og i emfatisk forstand. Når jeg velger å betrakte barns hørbare og synlige bidrag til forestillinger som konstitutive, så får jeg derfor også behov for å ta hensyn til forskjeller mellom ulike forestillinger<sup>175</sup> av samme produksjon.

---

<sup>175</sup> I denne sammenheng er det viktig å være oppmerksom på tvetydigheten i ordet (teater)forestilling. Det kan betegne en produksjon, for eksempel *Tre Mødre* av Dansdesign, mens det også kan betegne en unik oppførelse av denne produksjonen. Vanligvis fremgår betydningen av konteksten, men misforståelser kan oppstå hvis man bruker begge betydningene om hverandre. Jeg vil derfor presisere ordbruken hvor det blir nødvendig for å unngå slike misforståelser.



## Behov for en performativ orientering

I innledningen har vi sett hvordan performativ teori blir definert i avgrensning fra teoretisk-metodiske tilganger som tidligere har vært dominerende i fagfeltet. Avgrensningslogikken har blitt presentert og diskutert på et overordnet plan. Her skal den konkretiseres i forhold til mitt prosjekts fokus. I hvilken forstand er det behov for en teoretisk-metodisk nyorientering når publikums tilstedeværelse, dens hørbare og synlige bidrag, skal beskrives som en konstitutiv del av teaterforestillinger? Hvordan har teatervitenskapelig forestillingsanalyse tidligere betraktet relasjonen mellom forestilling og publikum? Hvilken plass har publikums synlige og hørbare bidrag fått i den sammenheng, og hvordan har man forholdt seg til (potensielle) forskjeller mellom ulike forestillinger av en og samme produksjon? Kort sagt: Hvilket teoretisk-metodiske tomrom utfyller et performativt perspektiv i dette tilfellet?

Fra teatervitenskapens oppstart for ca. hundre år siden har man sett på publikum som et av teaterets vesentlige elementer. Slik skriver for eksempel Max Herrmann, en av teatervitenskapens grunnleggere, allerede i 1920: "Das Publikum ist als Mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst"<sup>176</sup> (Herrmann, 1981 (1920): 19, sitert i Balme, 1999: 14). På tross av ulike gjenstandsfelt og teaterdefinisjoner har det alltid blitt forutsatt et tilstedeværende publikum for at teater kan finne sted. Denne forutsetningen blir ofte brukt som et kriterium for å skille teater fra de fleste andre kunstarter og medier. Men innenfor denne grunnantakelsen er det betydelig divergerende syn på forholdet mellom forestilling og publikum. Jeg vil avgrense en performativ tilnærming, som ett teoretisk-metodisk tankesett, fra to andre typer tankesett innenfor det eksisterende mangfold av teorier og analysestrategier.<sup>177</sup> I presentasjonen av disse tankesettene fokuserer jeg på hvordan forholdet mellom publikum og forestillingen blir definert, hvilket verkbegrep det impliserer og hvilke konsekvenser det har for

---

<sup>176</sup> Min oversettelse: "Publikum er involvert som en medspillende faktor. Publikum er så å si teaterkunstens skaper."

<sup>177</sup> Disse tre tankesettene har jeg tidligere presentert i ovenfor nevnte forskningsartikkel, Böhnisch (2007a), samt i et lærebokkapittel rettet mot førskolelærerutdanningen: Böhnisch (2009).

forestillingsanalyser. Tankesettene utdestillerer fellestrekk ved ulike teorier og analysestrategier, slik at de fungerer sterkt forenklede.

## Tre tankesett

### *(1) Publikum som mottaker av et avsluttet verk*

I den første tankemodellen ses forestillingen som et ferdig produkt og publikum som mottaker av et avsluttet verk. Denne modellen er knyttet til en verkestetisk tilnærming. Den innebærer at man tenker påvirkning kun i én retning: Publikum kan bli påvirket av forestillingen, men påvirker ikke selv forestillingen. Forestillingsanalyser som beveger seg innenfor denne tankemodellen, behøver ikke å ta hensyn til publikum. De konsentrerer seg fullstendig om det sceniske forløpet og behandler dette forløpet som om det var identisk fra forestilling til forestilling av samme produksjon. Hvis det i det hele tatt tas hensyn til at forestillinger av én og samme produksjon varierer fra gang til gang, vil man velge å fokusere på det som er konstant fra forestilling til forestilling.

Teaterforskere som opererer innenfor dette tankesettet, har foreslått å skille mellom begrepene "forestilling" og "iscenesettelse"<sup>178</sup> (for eksempel Balme, 1999: 82-83). "Forestilling" skal i så fall betegne den unike hendelsen som enhver teaterforestilling er, og som også innebærer interaksjonen mellom aktørene og et tilstedeværende publikum med alle sine variasjoner fra forestilling til forestilling, mens "iscenesettelse" skal betegne den konstante strukturen av det sceniske forløpet, semiotisk formulert: "en struktur av estetisk organiserte tegn"<sup>179</sup> (sst.: 82). Det er iscenesettelsen, den konstante tegnstrukturen, som skal analyseres ifølge den første modellen, og det har blitt påpekt at man derfor heller burde tale om iscenesettelsesanalyse (sst.).

Metodisk ligger her utfordringen i at iscenesettelsen, den konstante sceniske strukturen, bare er tilgjengelig i form av variable forløp, altså forestillinger (sst.).

---

<sup>178</sup> Min oversettelse. Original: "Aufführung" og "Inszenierung".

<sup>179</sup> Min oversettelse. Original: "eine Struktur ästhetisch organisierter Zeichen".

Balmes iscenesettelsesanalyser er én type forestillingsanalyser som prøver å se bort fra forestillingers hendelseskarakter. At alle forestillinger er flyktige og variable hendelser, er i denne modellen en metodisk utfordring som må håndteres, og inngår ikke i selve analysen.

Wir haben verschiedentlich darauf hingewiesen, daß sich Aufführungsanalyse als eine wissenschaftliche Disziplin nur wird betreiben lassen, wenn es gelingt, für das *per se transitorische materielle Artefakt* des theatralischen Textes ein relativ adäquates *fixier- und tradierbares Korrelat* zu schaffen.<sup>180</sup> (Fischer-Lichte, 1983c: 112, mine kursiveringer)<sup>181</sup>

Dette tankesettet har lenge vært dominerende i europeisk teatervitenskap. Så sent som i 1999 skriver Balme i sin innføring i teatervitenskap: "Wie bereits mehrmals festgestellt wurde, bildet die *Inszenierungsanalyse* den zentralen Gegenstand der Theaterwissenschaft"<sup>182</sup> (1999: 82, min kursivering). Vi finner ofte igjen dette tankesettet i forbindelse med strukturalistisk orientert semiotisk teaterteori, for eksempel i Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters* fra 1980-tallet (1983a, 1983b, 1983c). I tredje bind med tittelen *Die Aufführung als Text* presenterer hun en modellanalyse av Pirandellos *Heinrich der Vierte* i regi av A. Fernandes ved Städtische Bühnen Frankfurt<sup>183</sup> (Fischer-Lichte, 1983c). Slik boktittelen tilsier, analyserer hun forestillingene som en "teatral tekst"<sup>184</sup> (sst.: 10). Analysen blir foretatt etter gjentatte forestillingsbesøk og med hjelp av et videoopptak, uten at det nevnes verken publikum<sup>185</sup> eller variasjoner av det sceniske forløpet i de ulike forestillingene (sst.: 119). I motsetning til Balme (1999) skiller Fischer-Lichte her ikke mellom iscenesettelse og forestilling, men bruker ordene om hverandre. Dette kan hun gjøre fordi hun i *Semiotik des Theaters* fullstendig utblender teaterets

---

<sup>180</sup> Min oversettelse: "Vi har flere ganger påpekt at forestillingsanalyse kun kan utøves som en vitenskapelig disiplin om det lykkes å skape et relativt adekvat *fikserbart og overførbart korrelat* for den teatralen teksten som *i og for seg er en transitorisk materiell artefakt*." (Mine kursiveringer.)

<sup>181</sup> Det som Fischer-Lichte her kaller "Aufführungsanalyse" ("forestillingsanalyse"), er i Balmes terminologi en iscenesettelsesanalyse.

<sup>182</sup> Min oversettelse: "Som det har blitt påpekt flere ganger, er *iscenesettelsesanalysen* det sentrale arbeidsfeltet innen teatervitenskapen." (Min kursivering.)

<sup>183</sup> En produksjon fra 1978 (Fischer-Lichte, 1983c: 119).

<sup>184</sup> Min oversettelse. Original: "theatralischer Text".

<sup>185</sup> Riktignok må det anmerkes at hun i den teoretiske delen av boken eksplisitt fremhever betydningen av resepsjonen for meningsproduksjonen (f.eks. sst.: 67), aspektet som står sentralt i mitt andre tankesett. Men denne grunnantakelsen har ingen andre konsekvenser for hennes konkrete forestillingsanalyse enn at hun på prinsipielt grunnlag påpeker at man kunne ha (re-)konstruert den teatralen teksten på en annen måte enn hun gjør.

hendelsesdimensjon, innbefattet forskjeller mellom ulike forestillinger av samme produksjon. Hun skriver selv at hun utelukkende tar utgangspunkt "i den teatralen teksten (...) slik den ble presentert som *ferdig produkt* til tilskuerne"<sup>186</sup> (sst.: 120, min kursivering).<sup>187</sup>

Ut fra det første tankesettet har man et klart skille mellom analyser av forestillinger og analyser av publikums reaksjoner og resepsjon. Undersøkelser av det sistnevnte overlates til empirisk resepsjons- og publikumsforskning. Denne forskningen opererer i grunnen ut fra samme tankemodell om forholdet mellom forestilling og publikum, når man går ut fra en *enveisrettet* påvirkning fra forestillinger på publikum. Et eksempel på barneteaterforskning i henhold til denne modellen gir arbeidet "L'enfant au théâtre. Essai d'évaluation de l'impact socio-affectif d'un spectacle théâtral sur des enfants de 10 à 12 ans"<sup>188</sup> av Roger Deldime (1978). Han undersøker hvilke sosiale og følelsesmessige virkninger en teaterforestilling har på barn, mens han aldri spør hvordan publikums reaksjoner omvendt eventuelt påvirker eller inngår i denne eller disse forestilling(e). Det samme utgangspunktet har Hedda Fredlys dramapedagogiske masteroppgave om teater for de minste (2007). Hun filmer flere forestillinger av produksjonen *Spilledåsen* med to kameraer, ett rettet mot scenen og ett rettet mot barna. I etterkant klippet hun opptakene til split-screen-versjoner som viser publikum og det sceniske forløpet simultant,<sup>189</sup> for å "kunne se hvilke uttrykk fra scenen som eventuelt *trigger reaksjoner i salen*" (sst.: 26, min kursivering). Samtidig behandler hun de ulike sceniske forløpene som hun filmer, som om de kom fra én og samme forestilling. Hun skriver at hun "observere[r] flere publikumsgrupper i møte med samme forestilling" (sst.:). Her er ordet forestilling brukt i betydning produksjon. Fredly ser ikke etter variasjoner av det sceniske forløpet i de ulike forestillingene som hun filmer, hun fokuserer i stedet på den konstante sceniske strukturen.

---

<sup>186</sup> Min oversettelse. Original: "vom theatralischen Text (...), wie er *als fertiges Produkt* den Zuschauern präsentiert wurde" (min kursivering).

<sup>187</sup> I Balmes terminologi er denne analysen altså en iscenesettelsesanalyse (jf. Balme, 1999: 82-83).

<sup>188</sup> Min oversettelse: "Barnet på teatret. Evaluering av den sosiale og følelsesmessige virkningen av en teaterforestilling på barn mellom ti og tolv år."

<sup>189</sup> Jeg har brukt samme fremgangsmåte, med et annet formål. Se avsnitt "Videodokumentasjon" i avhandlingens metodekapittel.

Antakelsen om en enveisrettet påvirkning av det sceniske forløpet på publikumet blir også tydelig i observasjonsskjemaene som Viveka Hagnell benytter i sine resepsjonsstudier (1983: 164). De to sentrale kolonnene har overskriftene "Publikens reaktion" og "Händelsen före reaktionen" (sst.). Det finnes ingen rubrikk for aktørers reaksjoner på publikums (re)aksjoner.

Ut fra den første modellen kan man altså spørre hvordan en forestilling påvirker de minste barna, men ikke omvendt hvilken betydning barns tilstedeværelse har for en forestilling. Modellen gir heller ingen mulighet til å fokusere på variasjoner mellom forestillinger av samme produksjon. En performativ teoretisk-metodisk tilgang skiller seg i disse henseender markant fra dette tankesettet.

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

Synet på publikum som mottaker impliserer ikke nødvendigvis at det blir sett på som passivt. I det andre tankesettet blir mottakerens resepsjon ansett som en kreativ aktivitet og tilskueren som en (med)skaper av forestillingens mening. Manfred Wekwerth setter dette synet på spissen når han skriver: "Der primäre Spieler im Theater ist nicht der Schauspieler, sondern der Zuschauer"<sup>190</sup> (1974: 101). Det impliserer at verket blir sett på som uavsluttet når det blir presentert for et publikum. På scenen vises forestillingens teatrale tekst, men først gjennom tilskuernes resepsjon dannes eller fullføres denne tekstens mening.<sup>191</sup> Konsekvensen er – for å si det billedlig – at forestillingen ikke lenger "er" på scenen, men i tilskuerens hode:

Der hier vorgelegte Entwurf einer Theorie der theatralen Ko-Produktion (...) sieht im Zuschauer (...) den potentiellen Mitgestalter einer Aufführung. Schauplatz dieser spektatorischen Produktivität ist das *Bewußtsein des Zuschauers*. "The play is not on the stage but in the mind", lautet die "paradoxical conclusion", die J.L. Styan [1960: 288] aus seiner Untersuchung der theatralen Elemente des Dramas zieht.<sup>192</sup> (Lazarowicz, 1977: 59, min kursivering)

---

<sup>190</sup> Min oversettelse: "Den primære aktør i teateret er ikke skuespilleren, men tilskueren."

<sup>191</sup> Teoriene som kan regnes inn under denne modellen divergerer i hvor mye spillerom det blir tenkt at tilskueren har i forhold til meningsskapning, men denne differensieringen spiller ingen rolle på dette punktet av min argumentasjon.

<sup>192</sup> Min oversettelse: "Det utkastet for en teori om den teatrale ko-produksjonen som er presentert her (...) ser i tilskueren (...) den potensielle medskaperen av en forestilling. Skueplassen for denne spektatoriske produktiviteten er *tilskuerens bevissthet*. 'The play is not on the stage but in the mind'

Tilskuere blir i denne modellen avgjørende bidragsytere til forestillinger. "Erst diese sensuellen, imaginativen und rationalen Zuschau-Akte konstituieren Theater"<sup>193</sup> (sst.: 58). Modellen impliserer et åpent verkbegrep, mens den samtidig holder fast i å oppfatte og beskrive det sceniske forløpet som invariant. Når man følger denne modellen, er fokuset på det foranderlige i tilskuernes meningstilskrivelse ikke på forskjellene mellom ulike forestillinger av samme produksjon.

Modellen er inspirert av litteraturvitenskapelig resepsjonestetikk og kan kalles resepsjonestetisk. Det finnes for eksempel i Patrice Pavis' *Semiotik der Theaterrezeption* (1988), som er en eksplisitt adaptasjon av resepsjonestetikken, nærmere bestemt av den tyske Konstanz-skolen. Pavis' implisitte tilskuer (sst.) tilsvarer Wolfgang Iser's implisitte leser (1972). Slik Iser gjør for den litterære teksten, rekonstruerer Pavis den sceniske tekstens innebygde appellstruktur. Verkets åpne tilbud for meningsproduksjon blir konkretisert i tilskuerens resepsjonsprosess. Noe tilsvarende gjør Marco De Marinis med sin modelltilskuer (1993: 165-171), som er en adaptasjon av Umberto Eco's modell-leser (1979).

En forestillingsanalyse som bygger på det andre tankesettet, må beskrive forestillingens sceniske forløp som et tilbud for tilskuerens meningsproduksjon og må, hvis den vil analysere meningen som faktisk blir skapt i én konkret forestilling, også analysere tilskuernes meningsskappingsprosesser. Dette gir spesifikke metodiske utfordringer: "Wie aber soll der Nachvollzug einer Aufführung in den Köpfen der Zuschauer untersucht werden?"<sup>194</sup> (Balme, 1999: 129). Utfordringene forklarer sannsynligvis hvorfor denne modellen hyppigere finnes i teoretiske tekster enn i forestillingsanalyser. Når det gjelder analyse av den sceniske teksten, dreier det seg igjen om den konstante strukturen, bare med andre fortegn: på leting etter tilbud for tilskuerens meningsproduksjon. Modellen, slik jeg skisserer den her, omfatter både analyser av den innskrevne, den implisitte, eller

---

er den 'paradoxical conclusion' som J.L. Styan trekker i sin undersøkelse av dramaets teatrale elementer." (Min kursivering.)

<sup>193</sup> Min oversettelse: "Først disse sensitive, imaginerende og rasjonale tilskuerhandlinger konstituerer teater."

<sup>194</sup> Min oversettelse: "Men på hvilken måte skal man undersøke hvordan en forestilling blir gjenspekt i tilskuernes hode?"

modelltilskueren, og empiriske resepsjonsstudier av historiske tilskueres meningsskapningsprosesser.

En teatervitenskapelig undersøkelse av barneteater for litt eldre barn som anvender det andre tankesettet, finner vi for eksempel i Ingrid Hentschels doktorgradsavhandling *Kindertheater. Die Kunst des Spiels zwischen Phantasie und Realität* (1988). Hun undersøker den implisitte tilskuer i ulike teaterforestillinger og teaterformer. Hennes fokus er rettet på spørsmålet om hvilke spillerom ulike dramaturgier og spillestiler gir til barnetilskueren med hensyn til meningsproduksjonen.<sup>195</sup> Også Viveka Hagnell anvender på noen punkter det andre tankesettet. For eksempel når hun beskriver hvordan en forestilling aktiverer den "mentale kreativiteten" idet den krever av sine tilskuere at de selv skal danne seg en mening (1983: 90), eller når hun beskriver empiriske resepsjonsstudier hvor barn i tegninger, laget etter et forestillingsbesøk, har overført handlingselementer fra forestillingen til sitt eget miljø (sst.: 175-178).

Selv om tilskuere i den andre tankemodellen blir ansett som en avgjørende bidragsyter til forestillingers meningsproduksjon, egner denne modellen seg heller ikke til å beskrive og analysere betydningen av tilskueres hørbare og synlige tilstedeværelse i forestillingen. Grunnen er at man innenfor rammene til dette tankesettet nesten utelukkende fokuserer på tilskueres bidrag som er mer eller mindre usynlige under selve forestillingen. "Die spezifische Aktivität des gelernen Zuschauers ist – von kurzfristigen, optisch und akustisch registrierbaren Ausnahmen abgesehen – diskreter Natur"<sup>196</sup> (Lazarowicz, 1977: 53). Problemet i forhold til de fenomenene som jeg ønsker å fokusere på, er påtakelig. Det handler nettopp om optisk og akustisk registrerbare bidrag fra de svært unge tilskuerne. Modellen gir heller ikke mulighet for å se på variasjoner av sceniske forløp i samspill med slike bidrag. Sceniske forløp blir undersøkt som konstante strukturer – om enn med varierende mening.

---

<sup>195</sup> Hun har en normativ agenda. Hun argumenterer imot realistiske dramaturgier og spillestiler innen barneteater og for former som gir tilskueren større spillerom for subjektiv meningsproduksjon.

<sup>196</sup> Min oversettelse: "Den spesifikke aktiviteten av den dannede tilskueren er – bortsett fra kortvarige, optisk og akustisk registrerbare unntak – av diskre natur."

### (3) Publikum som hørbar og synlig bidragsyter

Ønsker man å fokusere på betydningen av publikums synlige og hørbare bidrag til forestillinger samt på forskjeller mellom ulike forestillinger av samme produksjon, kommer man ikke langt med de første to tankesettene som lenge har vært dominerende i teatervitenskapelige forestillingsanalyser. En performativ tilnærming utfyller dette teoretisk-metodiske tomrom. 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. Forestillingen plasseres i denne tredje tankemodellen verken på scenen eller i tilskuernes bevissthet, men mellom aktørene og tilskuerne. Publikum blir i denne modellen ikke lenger sett på som en mottaker – verken passiv eller kreativ – men som en hørbar og synlig bidragsyter til forestillinger.

Die Zuschauer werden als Mitspieler begriffen, welche die Aufführung<sup>197</sup> durch ihre Teilnahme am Spiel, d.h. ihre physische Präsenz, ihre Wahrnehmungen, ihre Reaktionen hervorbringen. Die Aufführung entsteht als Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. (...) Das heißt, die Aufführung ereignet sich *zwischen* Akteuren und Zuschauern, wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.<sup>198</sup> (Fischer-Lichte, 2004b: 47, original kursivering)

Her går man ut fra at sceniske forløp påvirker tilskuere, men også omvendt, at tilskuere påvirker forløpene. I den sammenheng blir verkbegrepet problematisert og foreslått erstattet av hendelsesbegrepet (sst.: 53). Hvis man likevel vil fastholde verkbegrepet, så kan man si at det dynamiseres ytterligere, sammenlignet med modell nummer to. Sceniske forløp blir ikke lenger sett på som invariante, men som påvirket og dermed variable i møte med et publikum. Dette publikumet er nødvendigvis et empirisk publikum: Ut fra denne modellen kan man ikke nøye seg med å analysere den implisitte innskrevne tilskuer, her må også det reelt tilstedeværende publikum inngå i analysen. Dessuten vil, i motsetning til de første

---

<sup>197</sup> Fischer-Lichte rekonstruerer her Max Hermanns forestillingsbegrep (tysk: "Aufführung"). Hun bygger sin egen teori på hans forestillingsbegrep.

<sup>198</sup> Min oversettelse: "Tilskuerne blir oppfattet som medspillere, som produserer forestillingen gjennom sin delaktighet i spillet, det vil si sin fysiske presens, sine iakttakelser, sine reaksjoner. Forestillingen oppstår som resultat av interaksjonen mellom aktører og tilskuere. (...) Det vil si, forestillingen skjer mellom aktører og tilskuere, blir produsert av begge parter i fellesskap."



to tankesettene, det kollektive aspektet kunne spille en betydelig rolle, når man ser på den dynamiske prosessen mellom aktører og tilskuere.

Den tredje modellen gjør det ikke bare mulig å beskrive og analysere betydningen av publikums tilstedeværelse for forestillinger – den setter denne tilstedeværelsen i fokus. En performativ metodisk-teoretisk tilgang fokuserer dermed på fenomener som tidligere har blitt mer eller mindre systematisk oversett eller marginalisert (jf. Krämer, 2002: 346).

### Fra tekst til hendelse

Før jeg går videre med et performativt tankesett, vil jeg oppsummere de tre modellene i en skjematisk oversikt for å se næyere på forholdet mellom dem.

	(1) Verkestetisk tankesett	(2) Resepsjons-estetisk tankesett	(3) Performativt tankesett
Hvor "er" forestillingen?	På scenen	I tilskuernes 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)

TABELL 3: Tre tankesett om forestilling og publikum

Om vi ser den skjematiske oversikten i tabell 3 som en utviklingslinje fra første til tredje tankesett, kan vi konstatere en forskyvning fra det passive til det aktive, fra det statiske til det dynamiske, fra det konstante til det variable, fra det individuelle til det kollektive, fra mottakeren til deltakeren. Tankesett nummer to inntar en

mellomstilling. Det deler noen aspekter med den første og noen med den tredje tankemodellen. I den henseende kan vi si at en resepsjonsetetisk tilnærming som fokuserer på tilskuernes bidrag til meningsproduksjonen, og som etablerer et åpent verkbegrep, baner vei for en performativ tenkning. Det er derfor ikke overraskende at det, når det settes spørsmålstegn ved hvor *ny* den performative orienteringen faktisk er, ofte blir argumentert ut fra en resepsjonsetetisk posisjon.<sup>199</sup> Men oversikten viser også at et performativt tankesett om forholdet mellom forestilling og publikum på noen punkter skiller seg markant, ikke bare fra et verketetisk, men også fra et resepsjonsetetisk tankesett. For eksempel når en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere blir tatt i betraktning, og når sceniske forløp blir ansett som variable. Det vil si når forestillingers hendelseskarakterer blir fremhevet.

Som nevnt i innledningen har performative nyorienteringer innen teater- og andre kulturvitenskaper blitt beskrevet som en vending fra et syn på teater (og kultur) som tekst, til et syn på teater (og kultur) som hendelse. Jeg spurte hvordan tekstbegrepet har ekskludert hendelsesdimensjonen. På det begrensede området som jeg her fokuserer på, kan det avtegne seg et mulig svar med hensyn til hvordan man betrakter, beskriver og analyserer sceniske forløp. Anses et slikt forløp som del av en teaterhendelse, blir variasjoner mellom ulike forestillinger av samme produksjon interessante og relevante. Anses de som *tekst*,<sup>200</sup> blir variasjoner ikke tatt hensyn til. De er – om de i det hele tatt blir tematisert – et analysemetodisk problem som skal håndteres, men ikke gjenstand for analysen. Sceniske forløp blir beskrevet som invariante, både i et verketetisk og et resepsjonsetetisk tankesett.

---

<sup>199</sup> Av samme grunn er det heller ikke overraskende at performative teoretisk-metodiske tilnærminger ofte blir eksplisitt avgrenset fra et verketetisk tankesett, men sjelden i forhold til et resepsjonsetetisk tankesett.

<sup>200</sup> I henhold til et utvidet tekstbegrep. Denne "teksten" har fått ulike betegnelser, blant annet scenisk eller teatral tekst. Det er viktig å presisere at denne teksten ikke er identisk med eller avhengig av en dramatisk tekst, et manus, et drama. Man kan oppfatte og analysere en forestilling som en scenisk tekst uavhengig av om denne forestillingen er iscenesatt dramatisk eller ikke. Men *at* forestillinger har blitt oppfattet som sceniske tekster har, historisk sett, sannsynligvis en sammenheng med at man i teatervitenskapen lenge har fokusert mest på teaterforestillinger som har vært iscenesatte dramatiske tekster.

En performativ vending fra en oppfatning av teaterforestillinger som tekster hen til en oppfatning av teaterforestillinger som hendelser blir spesielt tydelig i hvordan man forholder seg til forskjeller mellom ulike forestillinger av samme produksjon. Jeg vil illustrere denne vendingen med to eksempler. Christopher Balme skriver i sin innføring i teatervitenskap (1999):

Eine Überbetonung der Diskrepanz zwischen Aufführungs- und Inszenierungstext hätte die Beschäftigung der Theaterwissenschaft mit dem ästhetischen Gegenstand Inszenierung nur unter dem Vorbehalt der 'Einmaligkeit' zur Folge. Wir sprechen von und befassen uns jedoch mit Peter Brooks *Sturm*, Peter Steins *Drei Schwestern* und so weiter und setzen voraus, daß zwischen den vielen Aufführungen soviel Konstanz besteht, daß eine intersubjektive Verständigung unter Wissenschaftlern über die Inszenierung möglich ist.<sup>201</sup> (Sst.: 83, originale kursiveringer)

Jeg vil ikke her diskutere Balmes grunnleggende vitenskapsteoretiske antakelser, men holde fast at konstansen mellom ulike forestillinger av samme produksjon, ut fra dette synet, skal være garant for at man i det hele tatt skal kunne analysere iscenesettelsen og ikke måtte ta forbehold om forestillingers 'unikhet', som distanserende settes i enkle anførselstegn. At forestillinger i sin unikhhet kan være gjenstand for teatervitenskapelig analyse, ligger hinsides forfatterens tankesett. Balme skiller "det teatrale kunstverket"<sup>202</sup>, definert som den invariante tegnstrukturen, fra den komplekse og variable interaksjonen som foregår "mellom [!] den teatrale

---

<sup>201</sup> Min oversettelse: "En overfokusering på diskrepansen mellom forestillingstekst og iscenesettelsestekst ville ha som konsekvens at man bare kunne beskjeftige seg med den estetiske gjenstanden iscenesettelse med forbehold om dens 'unikhet'. Men vi taler om og beskjeftiger oss med Peter Brooks *Tempest*, Peter Steins *Tre Søstre* og så videre og forutsetter at det eksisterer så mye konstans mellom de mange forestillingene at en intersubjektiv forståelse om iscenesettelsen er mulig blant forskere." Balme er ikke helt konsekvent i sin holdning. Stort sett favoriserer han en oppfatning av teater som tekst, men det kan se ut som om han skriver sin innføring i teatervitenskap på et tidspunkt hvor et skifte til et hendelsesparadigme allerede avtegner seg. Det finnes mange belegg for dette. For eksempel nevner han "hendelsesorienterte analyser" (min oversettelse, original: "[e]reignisorientierte Analysen") som én mulig form for forestillingsanalyse, riktignok uten å gå nærmere inn i denne typen analyser (sst.: 90). I sammenheng med musikkteater nevner han hendelsesdimensjonen, variabilitet og performans, for så å tilføye at disse aspektene er mindre viktig i "taleteater" (min oversettelse, original: "Sprechtheater") (sst.: 104). Dessuten antar han at det ikke vil være mulig å utvikle "analytisk verktøy" (min oversettelse, original: "ein analytisches Instrumentarium" for disse aspektene, siden det mangler "intersubjektiv etterprøvnbarhet" (min oversettelse, original: "intersubjektiv Überprüfbarkeit") (sst.). I slutten av boka, i et kort avsnitt om "Performance-Kunst" (sst.: 162-166), nevnes også Fischer-Lichtes "Theorie des Performativen", som peker mot en fremtidig utvikling innen kulturvitenskapen (sst.: 165).

<sup>202</sup> Min oversettelse. Original: "das theatrale Kunstwerk".

hendelsen og de tilstedeværende tilskuerne”<sup>203</sup> (sst.: 82). Den underlige formuleringen viser at Balme, selv når han skriver om interaksjonen som tilskuerne deltar i, ikke anser tilskuerne som *del* av den teatrale hendelsen. Ifølge Balme skal denne interaksjonen ikke være gjenstand for teatervitenskapelig forskning, men overlates til empirisk sosialvitenskapelig forskning (sst.).

Et diametralt motsatt syn på forestillingers unikhet finner vi i *Ästhetik des Performativen*, hvor forestillingers egenart som hendelser står i fokus (Fischer-Lichte, 2004b).

Der Aufführung kommt ihr Kunstcharakter – ihre *Ästhetizität* [original kursivering, S.B.] – nicht aufgrund eines Werkes zu, das sie schaffen würde, sondern aufgrund des Ereignisses, als das sie sich vollzieht. Denn in einer Aufführung (...) kommt es zu einer einmaligen, unwiederholbaren, meist nur bedingt beeinflusst- und kontrollierbaren Konstellation, aus der heraus etwas geschieht, das sich so *nur dieses eine Mal* [min kursivering, S.B.] ereignen kann (...).<sup>204</sup> (Sst.: 53)

Slik som Balme distanserer seg retorisk fra forestillingers unikhet idet han setter ordet i enkle anførselstegn (1999: 83), skriver Fischer-Lichte like distanserende om en ”såkalt gjentakelse”<sup>205</sup> når det gjelder ulike forestillinger av samme produksjon (2004b: 82).

(...) [B]ei jeder sogenannten Wiederholung ergeben sich (...) mehr oder weniger starke Abweichungen, die (...) in der autopoietischen *feedback*-Schleife [original kursivering, S.B.] ihren Grund finden. Sie ist dafür verantwortlich, daß jedesmal eine andere Aufführung hervorgebracht wird, daß in diesem Sinne jede Aufführung *einmalig und unwiederholbar* ist [min kursivering, S.B.].<sup>206</sup> (Sst.)

Et performativt tankesett om forholdet mellom publikum og forestilling gjør det mulig for meg å undersøke barns synlige og hørbare bidrag til teaterforestillinger som konstitutive for disse forestillingene. Og omvendt: Teaterforestillinger for

---

<sup>203</sup> Min oversettelse. Original: ”die Interaktion zwischen [!] dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern”.

<sup>204</sup> Min oversettelse: ”Forestillingen har sin egenart som kunst – sin *estetisitet* [original kursivering, S.B.] – ikke på grunn av et verk, som den kunne skape, men på grunn av den hendelsen som den fyllbyrder seg som. For i en forestilling (...) kommer det til en unik, ikke-gjentagbar, ofte bare betinget påvirkelig og kontrollerbar konstellasjon, ut fra hvilken noe skjer, som slik bare kan skje *den ene gangen* [min kursivering, S.B.] (...).”

<sup>205</sup> Min oversettelse. Original: ”sogenanntes Wiederholung”.

<sup>206</sup> Min oversettelse: ”(...) [M]ed enhver såkalt gjentakelse oppstår det (...) mer eller mindre store avvik som (...) er forårsaket av den autopoietiske feedbacksløyfen. Den er ansvarlig for at det hver gang frembringes en annen forestilling, at enhver forestilling i den forstand er *unik og ikke-gjentagbar*.” (Min kursivering.)

svært unge tilskuere ser ut til å være interessante forskningsgjenstander når man ønsker å anvende og videreutvikle et performativt syn på teater. Men etter min innledende diskusjon av avgrensingslogikken som performative teoretiske tilnærminger benytter seg av, må jeg på dette punktet spørre: Hvor produktiv, overbevisende og nødvendig er en *radikal* avgrensning fra tekstparadigmet? Er det tilfredsstillende å se helt bort fra de aspektene ved teaterforestillinger som gjør det mulig å betrakte dem som gjentagbare, og i den forstand invariante, teatrale tekster?

Selv om ulike Dråpeneforestillinger er *unike* i én forstand, så er de samtidig *like* i en annen forstand: så fremt man lett kan se at de er forestillinger av en og samme teaterproduksjon, at det er én plan, én iscenesettelse, som ligger til grunn for de ulike forestillingene. Selv om én Dråpeneforestilling er forskjellig fra en annen – og i den forstand unik –, så er jo alle sammen på en relevant måte forskjellige fra for eksempel alle forestillingene av *Tre Mødre*. Med andre ord, kan man se på publikums bidrag som konstitutive for forestillinger og samtidig undersøke iscenesettelsen? *Burde* man samtidig undersøke iscenesettelsen? Kan og burde forestillinger ses på som både konstante og unike i én og samme analyse? Disse spørsmålene er konkretiseringer av det generelle spørsmålet som ble formulert i innledningskapitlet: Er den performative teoretisk-metodiske nyorienteringen et ukompatibelt alternativ til de teoriene man avgrenser den fra, en utvidelse eller en transformasjon?<sup>207</sup>

Til forskjell fra Fischer-Lichtes binære avgrensning, når hun setter tesen om forestillingers unikhet diametralt imot et syn på forestillinger som gjentagbare teatrale tekster, innebærer min presentasjon av et performativt syn på forholdet mellom forestilling og publikum i avgrensning fra både et verkestetisk og et resepsjonsetetisk tanke sett allerede en graduering. Når jeg fremhever at sceniske forløp i et performativt syn kan beskrives som *variable*, innebærer det at det finnes *noe* som varieres. Variasjon trenger et referansepunkt, noe som er gjenkjennbart på tross av forandringene.

---

<sup>207</sup> Se tabell 1 i innledningskapitlet.

Et annet spørsmål som allerede har blitt stilt i innledningen, og som her kan konkretiseres: Er det slik at en performativ teoretisk-metodisk tilgang bare er relevant for spesifikke teaterforestillinger, eller er denne tilgangen potensielt relevant for alle? Har de tre ovenfor skisserte tankesettene om forholdet mellom publikum og forestilling tre ulike og mer eller mindre distinkte gjenstandsområder, eller er en slik avgrensning av ulike gjenstandsområder misledende? Når for eksempel Balme i *Einführung in die Theaterwissenschaft* favoriserer et verkestetisk tankesett og anser den konstante tegnstrukturen som forestillingsanalysers egentlige gjenstand (1999), så prøver han å relativisere den metodiske utfordringen som ligger i at iscenesettelser som skal analyseres, bare er tilgjengelige gjennom de variable forestillingene, ved å henvise til (det tyske) repertoarteateret hvor sceniske forløp i ulike forestillinger av samme produksjon varierer i relativt liten grad.

In der Praxis des Repertoiretheaters ist jedoch der Weg zwischen den beiden Textebenen [dem Aufführungstext und dem Inszenierungstext, S.B.] relativ leicht zu finden. Denn hier wird sehr viel Mühe darauf verwendet, die Bedeutungsstruktur des Inszenierungstextes mit möglichst wenig Variabilität in den Aufführungstext zu übertragen. (...) Die meisten Theaterinszenierungen, die im Rahmen des deutschen Repertoiresystems erarbeitet werden, weisen eine relativ hohe Konstanz auf, so daß sie sich als mehr oder weniger unveränderliche Werke analytisch durchaus erfassen [lassen].<sup>208</sup> (Sst.: 83-84)

Selv om forfatteren ikke eksplisitt begrenser gjenstandsområdet for forestillingsanalyser som opererer innenfor et verkestetisk tankesett, til produksjoner med relativt lite variabilitet, så ligger denne slutningen nær når man følger hans argumentasjon. Et annet indisium for at han tenker begrensede gjenstandsområder er at han nevner teaterformer som er kjennetegnet av stor variabilitet, samt forestillinger som i ordrett forstand er unike, siden de ikke engang prøves å gjentas, i sammenheng med den teoretisk-metodiske tilnærmingen som han avgrenser seg fra:

Verfechter einer Aufführungsanalyse verweisen auf die 'Einmaligkeit' im Sinne der Nicht-Wiederholbarkeit des Ereignisses. In der Tat gibt es viele Aufführungen, die entweder nur einmalig sind oder eine hohe Variabilität in ihre Aufführungsstruktur einbauen. Für die erste Kategorie sind bestimmte *Performances* zu nennen. Z.B. ließ sich der amerikanische Performance-Künstler Chris Burdon in seiner Arbeit *Shoot in den Arm schießen*. Der

---

<sup>208</sup> Min oversettelse: "I repertoarteaterets praksis er veien mellom de to tekstnivåene [forestillingsteksten og iscenesettelsesteksten, S.B.] relativt lett å finne. For her blir det lagt mye vekt på å overføre iscenesettelsestekstens betydningsstruktur med minst mulig variabilitet til forestillingsteksten. (...) De fleste teateriscenesettelser som blir produsert i det tyske repertoarteatersystemet [tyske institusjonsteatrene med en repertoarspilleplan, S.B.], har en høy grad av konstans, slik at disse absolutt kan analyseres som mer eller mindre uforanderlige verker."

Vorgang wurde fotografisch und filmisch festgehalten, aber, verständlicherweise, nicht wiederholt. Für die zweite Kategorie der strukturell inhärenten Variabilität wäre das Improvisationstheater als Beispiel zu nennen.<sup>209</sup> (Sst.: 83-84, originale kursivering)

Er forestillinger for svært unge tilskuere en type teaterhendelser som "er" unike, ikke-gjentagbare eller spesielt varierende i motsetning til andre typer forestillinger som "er" nokså lite varierende? Er et performativt tanke sett kun anvendelig for den type teaterhendelser, som i høy grad er variable og i den forstand unike? Også disse spørsmålene må følge med på veien videre.

## Fischer-Lichtes feedbacksløyfe

### Termen

Når jeg fokuserer på betydningen av publikums tilstedeværelse i forestillinger, velger jeg å ta utgangspunkt i Fischer-Lichtes term feedbacksløyfe, som hun innfører i *Ästhetik des Performativen* for å betegne aktørenes og tilskuernes gjensidige påvirkning i forestillinger (2004b: 59). Hun refererer ikke til tidligere bruk av beslektede fagord i teatervitenskapelig kontekst. I *Das Drama* av Manfred Pfister, en teori som stort sett beveger seg innenfor de ovenfor skisserte første to tankemodellene, blir det nevnt en "feedbackeffekt"<sup>210</sup> som forklarer "daß selbst eine sorgfältig einstudierte Inszenierung bei jeder Aufführung aufgrund des je verschiedenen Publikums etwas anders ausfallen wird, also jede Aufführung in gewissem Sinn einmalig und unwiederholbar ist"<sup>211</sup> (1982: 65). Pfister låner

---

<sup>209</sup> Min oversettelse: "Forkjemper for en forestillingsanalyse henviser til 'unikheten' i den forstand at hendelsen ikke kan gjentas. Det finnes faktisk mange forestillinger som enten kun er unike eller har innebygd en stor variabilitet i sin forestillingsstruktur. For den førstnevnte kategorien kan det nevnes spesielle *performances*. For eksempel lot den amerikanske performancekunstneren Chris Burden seg skyte i armen i sin performance *Shoot*. Forløpet ble fotografert og filmet, men – forståelig nok – ikke gjentatt. For den andre kategorien, strukturell iboende variabilitet, kan for eksempel improvisasjonsteateret nevnes." (Originale kursivering.)

<sup>210</sup> Min oversettelse. Original: "feedback-Effekt" (original kursivering).

<sup>211</sup> Min oversettelse: "at selv en omhyggelig innøvd iscenesettelse vil bli litt forskjellig i hver forestilling fordi publikum er ulik, altså er enhver forestilling i en viss forstand unik og ikke gjentagbar".

termen fra kybernetikken<sup>212</sup> når han skriver om en "tilbakekoplingseffekt"<sup>213</sup>, altså et kretsløp eller en sløyfe, som foregår mellom aktørene og publikum (sst.). Den vesentlige forskjellen til Fischer-Lichte (2004b) er at Pfister utelukkende nevner gjensidig påvirkning av publikum og aktører for å ekskludere dette aspektet fra sin videre undersøkelse:

Im folgenden werden wir uns jedoch auf die Verhältnisse im textinternen Bereich [im Sinne eines erweiterten Textbegriffes, S.B.] konzentrieren und müssen daher von den historischen, soziologischen und psychologischen Varianten und Invarianten der textexternen Rezipienten abstrahieren und von dem im Text implizierten Rezipienten (...) als idealisiertem Aufnahmesubjekt her argumentieren.<sup>214</sup> (Sst.: 66)

Sitatet belyser enda en gang skillelinjen mellom et tekst- og et hendelsesparadigme. Pfister er klar over publikums påvirkning på forestillingen, men denne prosessen ligger utenfor hans erkjennelsesinteresse.<sup>215</sup> Forestillinger tenkes i analysen upåvirket av et reelt eksisterende publikum. Pfister betegner denne tilnærmingen med rette som en abstraksjon (sst.).

En teori som fortsatt beveger seg innenfor rammene til et tekstparadigme mens den samtidig prøver å inndra noen aspekter av teaterhendelsen, finner vi hos Marco De Marinis (1993). Også her blir tilskueres "immediate feedback" eksplisitt

---

<sup>212</sup> Se Pfisters fotnote nr. 76 (1982: 393). Kybernetikken er "vitenskapen om styringsprosesser i levende organismer og maskiner (eng., dannet av gr. *kybernetes* styrmann)" ("Kybernetikk", 2003). Fischer-Lichte opplyser ikke om at termen feedbacksløyfe er lånt fra vitenskapen om styringsprosesser, kanskje for å unngå assosiasjonen med styringsaspektet som hun er lite interessert i. Begrepet feedbackstyring betegner i kybernetikken en reguleringsprosess hvor et sluttsignal føres tilbake til begynnelsen og påvirker prosessen.

<sup>213</sup> Min oversettelse. Original: "Rückkoppelungseffekt".

<sup>214</sup> Min oversettelse: "I det følgende skal vi derimot konsentrere oss om forholdene i det tekstinterne området [i betydningen utvidet tekstbegrep, S.B.] og derfor må vi abstrahere fra de historiske, sosiologiske og psykologiske variantene og invariantene i den teksteksterne resepsjonen og må argumentere ut ifra den implisitte resipienten i teksten som idealisert resepsjonssubjekt."

<sup>215</sup> Pfister gjør oppmerksom på at denne tilbakekoblingseffekten mellom publikum og aktører aldri kan føre til en symmetrisk toveiskommunikasjon, men at den konkrete utformingen av den "institusjonaliserte asymmetri[en]" (min oversettelse, original: "institutionalisierte Asymmetrie") mellom sender og mottaker i teaterforestillinger varierer både historisk og med hensyn til ulike teaterformer (1982: 65). Interessant i forhold til min forskningsgjenstand er at han nevner betydningen av det jeg nedenfor vil kalle publikumsstiler (se avsnitt "Ulike former" i delkapittel "Feedbacksløyfer og henvendthet") for feedbackeffekter i forestillinger. Pfister skriver "at feedbackeffekten har en veldig begrenset betydning i samtidens dannelsesteater siden (...) publikumet reagerer lite spontant og åpent". (Min oversettelse.) Original: "hat der *feedback*-Effekt im Bildungstheater der Gegenwart nur eine höchst beschränkte Bedeutung, da (...) das Publikum wenig spontan und extravertiert reagiert (...)" (sst.: 66, original kursivering).



nevnt (sst.: 140, min kursivering). De Marinis skriver om den dynamiske naturen av interaksjonen mellom de fysiske ko-presente "sender og mottaker"<sup>216</sup> (sst.: 166): "(...) the audience's responses and interactions, communicates as immediate feedback, are often capable of influencing the actors' 'efficiency,' in a very palpable way, stimulating them, depressing them, and so on" (sst.: 140). Men til syvende og sist får publikums påvirkning på aktørene og det sceniske forløpet bare en underordnet plass i hans teori. Noe som også vises i hans "General diagram of theatrical communication", hvor han tegner en dobbelpil som går begge veier mellom "performance text" og "addressee", men pilen som går fra mottakeren til "performance text", er i motsetning til den omvendte pilen kun prikket, den blir altså betraktet som mindre sterk eller relevant enn den som går fra den sceniske teksten til tilskueren (sst.: 138).

En teaterforsker som eksplisitt opererer med termen "feedbacksløyfe"<sup>217</sup>, og som vier tilskueres og aktørers gjensidige påvirkning større oppmerksomhet enn de ovenfor nevnte forskerne, er australieren Gay McAuley (1999: 246). Hennes undersøkelse av rommets bruk i forestillinger i *Space in performance* (McAuley, 1999) kan sammen med Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004b) tilordnes en performativ vending i teatervitenskapen. Siden feedbacksløyfen er mest sentralt hos Fischer-Lichte, tar jeg hennes teori som utgangspunkt for min analyse, mens jeg senere også inndrar noen aspekter av McAuleys tilnærming.<sup>218</sup>

## Tesen

Fischer-Lichte innfører begrepet feedbacksløyfe i *Ästhetik des Performativen* for å betegne vekselvirkningene mellom aktører og tilskuere i forestillinger:

Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne läßt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen und

---

<sup>216</sup> Min oversettelse. Original: "sender and receiver".

<sup>217</sup> Min oversettelse. Original: "feedback loop".

<sup>218</sup> Se avsnittene "Ulike former" og "Intensitet" i delkapittel "Feedbacksløyfer og henvendthet", samt underavsnittene "Å se på og å lytte til som aktivitet" og "Medmusisering og inntoning" i analysekapitlets første del.

sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird.<sup>219</sup> (2004b: 59, original kursivering)

Den gjensidige påvirkningen er basert på at aktører og tilskuere er kroppslig til stede i forestillinger, et faktum som ifølge Fischer-Lichte utgjør forestillingers medialitet, og som hun betegner som "ko-presens"<sup>220</sup> (sst.: 58). Tilskuere reagerer på det som skjer på scenen. Noen av disse reaksjonene foregår i tilskuernes indre, men det finnes også en hel rekke sansbare reaksjoner.

Derartige Reaktionen lassen sich sowohl von den anderen Zuschauern als auch von den Schauspielern wahrnehmen – sie spüren, hören oder sehen sie. Und diese Wahrnehmungen resultieren wiederum in wahrnehmbaren Reaktionen der Schauspieler und der anderen Zuschauer.<sup>221</sup> (Sst.: 58)

Sentralt i hennes feedbacksløyfebegrep står oppfatningen at denne vekselvirkningen fører til at forestillingers forløp er kontingent. Hun poengterer at forestillinger aldri er fullstendig planleggbare eller forutsigbare. Selv om det er aktørenes og tilskuernes gjensidige påvirkning som utgjør feedbacksløyfen, unndrar denne prosessen seg "den enkeltes rådbarhet"<sup>222</sup> (sst. : 80-81). Fischer-Lichte betegner derfor feedbacksløyfen som et autopoietisk<sup>223</sup>, i betydning selvgenererende system (sst.: 61).

Selbsterzeugung meint, daß zwar alle Beteiligten sie [die Aufführung, S.B.] gemeinsam hervorbringen, daß sie jedoch von keinem einzelnen vollkommen durchgeplant, kontrolliert und in diesem Sinne produziert werden kann, daß sie sich der Verfügungsgewalt jedes einzelnen nachhältig entzieht.<sup>224</sup> (Sst.: 80-81)

---

<sup>219</sup> Min oversettelse: "Uansett hva aktørene gjør, har det innvirkning på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det innvirkning på aktørene og de andre tilskuerne. Slik kan det hevdes at forestillingen blir produsert og styrt av en selvrefererende feedbacksløyfe som er i konstant forandring."

<sup>220</sup> Min oversettelse. Original: "Ko-Präsenz". Jeg anvender i det følgende germanismen "ko-presens" på norsk for å unngå den omstendelige formuleringen "samtidig kroppslig tilstedeværelse".

<sup>221</sup> Min oversettelse: "Slike reaksjoner kan sanses både av de andre tilskuerne og av skuespillerne som fornemmer, hører og ser reaksjonene. Og disse sanseinntrykkene resulterer i sin tur i sansbare reaksjoner hos skuespillerne og de andre tilskuerne."

<sup>222</sup> Min oversettelse. Original: "Verfügungsgewalt jedes einzelnen".

<sup>223</sup> Fischer-Lichte henviser til autopoiesisbegrepet hos Humberto R. Maturana og Francisco J. Varela (1987) uten å gå inn i en nærmere begrepsforklaring eller -diskusjon (Fischer-Lichte, 2004b: 61, fotnote 4).

<sup>224</sup> Min oversettelse: "Selvgenerering betyr at alle involverte riktignok frembringer den [forestillingen, S.B.] i fellesskap, men at den ikke kan bli fullstendig planlagt, kontrollert og i den forstand produsert av den enkelte, at den på en grunnleggende måte unndrar seg den enkeltes

Denne ubestemtheten og uforutsigbarheten av feedbacksløyfen gjelder ifølge Fischer-Lichte *alle* forestillinger – også slike hvor aktørene prøver å ha mest mulig kontroll over tilskuernes reaksjoner (sst.: 59-61). Tesen skal dermed være relevant for og skal kunne anvendes på alle teaterformer og historiske epoker.

Fischer-Lichte presenterer i den sammenheng noen teaterhistoriske eksempler som skal underbygge påstanden om en *generell* uforutsigbarhet og ikke-kontrollerbarhet av feedbacksløyfen. Eksempelene går i to retninger, først handler det om forsøk på å undertrykke publikums synlige og hørbare reaksjoner på 1700- og 1800-tallet og så om forsøk på å provosere frem bestemte reaksjoner i 1900-tallets regiteater (sst.: 59-61). Hennes poeng er at uansett hvordan man har forsøkt å kontrollere publikums reaksjoner og dermed feedbacksløyfen, har disse forsøkene til syvende og sist mislyktes. Hun henviser til det sene 1700-tallets og 1800-tallets teaterreformer med innføring av en ny atferdskodeks for tilskuere (sst.: 59-60). Denne kodeksen forbød blant annet spising, drikking og samtaler under teaterforestillinger, samt for sent oppmøte. Målet med disiplineringen av tilskuerne var å forvandle hørbare og synlige reaksjoner til indre usynlige og uhørbare. Den ble iverksatt sammen med en propagandering for publikums innlevelse og med mørklegging av tilskuerrommet. Mens hensikten med alle disse tiltakene var – i Fischer-Lichte optikk – å bryte feedbacksløyfen, anfører hun teaterskandaler<sup>225</sup> fra samme epoke som belegg for at forvandling av synlige og hørbare til "indre"<sup>226</sup> (sst.: 59) reaksjoner aldri har lyktes fullstendig (sst.: 60). Når hun etterpå henviser til 1900-tallets regiteater<sup>227</sup> som eksempel på en grunnleggende forskjellig strategi i forhold til feedbacksløyfen, er poenget likevel det samme: Også bestrebelsene på å provosere frem *bestemte* synlige og hørbare tilskuerreaksjoner kan bare delvis lykkes (sst.: 60-61). Med andre ord, tilskuerreaksjoner og feedbacksløyfen er aldri fullstendig kontrollerbare. Sløyfen

---

rådbarhet." Om min neologisme "rådbarhet"/"urådbarhet" se min diskusjon av feedbacksløyfetesens andre del i avsnittet "Diskusjon".

<sup>225</sup> Hun nevner skandalen i anledning urpremieren av Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (20. oktober 1889) (Fischer-Lichte, 2004b: 60).

<sup>226</sup> Min oversettelse. Original: "innere".

<sup>227</sup> Hun nevner blant annet Max Reinhardts teater, italiensk futurisme, sovjetisk og tysk teater på 1920-tallet og nazistenes "Thingspiele" i 1930-årene (sst.).

kan verken bli brutt eller fullstendig styrt selv om begge deler har vært forsøkt i teaterhistorien slik den tolkes av Fischer-Lichte.

Den korte historiske gjennomgangen fører henne til slutt til teateret på 1960-tallet og dets spesifikke strategier i forhold til feedbacksløyfen. Hennes tese er at etter det som hun kaller den performative vendingen i (teater)kunsten på 1960-tallet, skifter holdningen til forestillingers kontingens og dermed til feedbacksløyfen (sst.: 61). I stedet for å forsøke å undertrykke, kontrollere eller styre tilskuernes reaksjoner, noe som etter Fischer-Lichte alltid må mislykkes, blir den kontingente feedbacksløyfen etter 1960 uttrykkelig verdsatt (sst.). Neoavantgardens eksperimenter som bevisst inkorporerer feedbacksløyfens uforutsigbarhet, aktualiserer spørsmål som:

Auf welche Weise wirken in einer Aufführung Handlungen und Verhalten von Akteuren und Zuschauern aufeinander ein? Welches sind die spezifischen Bedingungen, die einer solchen Wechselwirkung zugrunde liegen? Welches sind die Faktoren, von denen ihr jeweiliger Verlauf und ihr Ausgang abhängen? Handelt es sich dabei überhaupt um einen ästhetischen und nicht eher um einen sozialen Prozeß?<sup>228</sup> (Sst.)

Hun leser iscenesettelsesstrategiene som "forsøksanordninger"<sup>229</sup> som sikter på "drei eng aufeinander bezogene Faktoren: (1) auf den *Rollenwechsel* zwischen Akteuren und Zuschauern, (2) auf die *Bildung einer Gemeinschaft* zwischen diesen und (3) auf verschiedene Modi der wechselseitigen *Berührung*" (sst.: 62, originale kursivering). Etterfølgende analyserer hun den autopoietiske feedbacksløyfen med fokus på disse tre faktorene. Eksemplene henter hun hovedsakelig fra etter den performative vendingen hun fastsetter til rundt 1960, mens hun samtidig generaliserer tesene om feedbacksløyfen. Disse skal gjelde alle forestillingene uansett epoke, sjanger eller spesifikk iscenesettelsesstrategi. Den gjentatte grunnantakelsen er at eksemplene viser feedbacksløyfen under et forstørrelsesglass (f.eks. sst.: 66). Det som ellers er "knappt sansbare mikroprosesser"<sup>230</sup>, blir overtydelig i teater etter den performative vendingen (sst.: 67).

---

<sup>228</sup> Min oversettelse: "På hvilken måte virker handlinger og atferd av aktører og tilskuere i forestillinger på hverandre? Hva er de spesifikke betingelsene som ligger til grunn for en slik vekselvirkning? Hva er faktorene som er avgjørende for dens respektive forløp og resultat? Dreier det seg her i det hele tatt om en estetisk, eller kanskje heller om en sosial prosess?"

<sup>229</sup> Min oversettelse. Original: "Versuchsanordnungen".

<sup>230</sup> Min oversettelse. Original: "kaum wahrnehmbare Mikroprozesse".

Som allerede nevnt er den historiske og den systematiske tilnærmingen i *Ästhetik des Performativen* vevd tett inn i hverandre. Behovet for en ny teoretisk-metodisk tilnærming under overskriften performativitet oppstår vis-à-vis spesifikke historiske fenomener. Likevel foretar hun – nokså overraskende – i alle de etterfølgende kapitlene en systematisk generalisering som ikke begrenser tesene og begrepene til (teater)kunst etter 1960. I bokens avsluttende kapittel oppsummerer hun teoriens "krav på gyldighet"<sup>231</sup> (sst.: 315):

Eine Ästhetik des Performativen will *nicht* [original kursivering, S.B.] generell an die Stelle überlieferter Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken treten. Wo immer Kunstprozesse ablaufen oder abgelaufen sind, die sich mit den Begriffen "Werk", "Produktion" und "Rezeption" angemessen fassen und beschreiben lassen, besteht keine Notwendigkeit, sie durch eine Ästhetik des Performativen zu ersetzen – wenn auch häufig eine vielversprechende Möglichkeit, sie durch sie produktiv zu ergänzen. Eine Ästhetik des Performativen richtet sich vielmehr auf solche Kunstprozesse, denen die Begriffe, "Werk", "Produktion" und "Rezeption" *noch nie* [min kursivering, S.B.] adäquat waren, die folglich im Rahmen von Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken nur höchst unzulänglich und meist verzerrt, wenn überhaupt behandelt wurden, *wie dies bei Aufführungen der Fall ist* [min kursivering, S.B.].<sup>232</sup> (Sst.: 315)

Selv om hun i begynnelsen av denne tekstpassasjen begrenser teoriens gyldighet, blir det til slutt helt utvetydig at teorien skal gjelde *alle* forestillinger til *alle* tider. Dessuten hevder hun at den performative teorien er den eneste adekvate når det gjelder forestillinger.<sup>233</sup> Det kan altså ikke være noen tvil om at Fischer-Lichte sikter mot systematiske teser. Men siden hennes systematiske tilnærming veves så tett inn i hennes historisk-analytiske tilnærminger, ser jeg behov for å rekonstruere og diskutere Fischer-Lichtes teser som egentlig systematiske teser. Før det er gjort, er det problematisk å anvende dem som analyseverktøy.

---

<sup>231</sup> Min oversettelse. Original: "Geltungsanspruch".

<sup>232</sup> Min oversettelse: "En Det performatives estetikk vil *ikke* [original kursivering, S.B.] generelt erstatte tradisjonelle verk-, produksjons- eller resepsjonsetetikker. Der hvor det skjer eller har skjedd kunstprosesser som adekvat kan betegnes og beskrives med begrepene 'verk', 'produksjon' og 'resepsjon', finnes det ingen nødvendighet for å erstatte dem med en Det performatives estetikk – selv om det ofte finnes en lovende mulighet til å supplere dem produktivt gjennom en slik estetikk. En Det performatives estetikk retter seg snarere mot slike kunstprosesser som *aldri* [min kursivering, S.B.] har kunnet adekvat betegnes og beskrives med begrepene 'verk', 'produksjon' og 'resepsjon', og som ifølge dette bare kan behandles ytterst mangelfullt og for det meste forvrengt innenfor rammene av verk-, produksjons- og resepsjonsetetikker, om de i det hele tatt har blitt behandlet – *slik det er tilfelle for forestillinger* [min kursivering, S.B]."

<sup>233</sup> I den sammenheng fremhever hun at teorien ikke bare gjelder teater, men likedan de andre kunstarter som etter 1960 har anvendt en såkalt forestillingsmodus, samt ikke-kunstneriske forestillinger.

## Diskusjon

Fischer-Lichtes systematiske tese om feedbacksløyfen kan reformuleres i tre deler:

(1) I alle forestillinger skjer det en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere – denne prosessen kalles feedbacksløyfe. (2) Feedbacksløyfen er ikke fullstendig planleggbar eller forutsigbar, og (3) feedbacksløyfen er et selvgenererende (autopoietisk) system. Dette er en systematisk tese, den skal gjelde *alle* forestillinger.

### *(1) I alle forestillinger skjer det en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere*

Tesens første del blir begrunnet med en generell antakelse om at mennesker ikke kan ikke-reagere på hverandre når de møtes fysisk.

Wo Menschen leiblich aufeinandertreffen, reagieren sie aufeinander, auch wenn dies nicht immer mit Augen und Ohren wahrnehmbar ist. Man kann nicht nicht aufeinander reagieren, wie sich mit einer Abwandlung von Watzlawicks bekanntem Diktum sagen ließe.<sup>234</sup> (Sst.: 67)

Den gjensidige påvirkningen blir altså begrunnet med det fysiske nærværet av aktører og tilskuere. Premissen i grunnantakelsen er at mennesker møter hverandre kroppslig. Hva ligger i uttrykket "å møtes kroppslig"<sup>235</sup> (sst.)? Jeg antar at det her brukes ensbetydende med det tidligere innførte begrepet "kroppslig ko-presens",<sup>236</sup> som betegner situasjoner hvor mennesker er til stede på samme tid på samme sted, noe som er en forutsetning for at en teaterforestilling kan foregå (sst.: 58). Men i hvilken grad er møtet mellom tilskueren som sitter på siste rad på øverste balkong på Nationaltheatret, og skuespilleren på dette teaterets store scene et kroppslig møte? Selv om skuespillerens kroppslige uttrykk og utstråling virker til og med på bakerste rad, er det usannsynlig at denne tilskuerens reaksjoner kan sanses av skuespilleren på scenen, hvis ikke reaksjonene er usedvanlig sterke.

---

<sup>234</sup> Min oversettelse: "Hvor mennesker møtes kroppslig reagerer de på hverandre, selv om dette ikke alltid er sansbart med øyne og ører. Man kan ikke ikke-reagere på hverandre – som man kan si i en modifikasjon av Watzlawicks kjente utsagn."

<sup>235</sup> Min oversettelse. Original: "leiblich aufeinandertreffen". Den norske oversettelsen med "møtes" kan ikke helt gjengi det tyske "aufeinandertreffen", siden sistnevnte kan gi en assosiasjon til et sammenstøt.

<sup>236</sup> Min oversettelse. Original: "leibliche Ko-Präsenz".

Tesen forutsetter altså at stedet hvor menneskene møtes, har en beskaftenhet som gjør det mulig å sanse hverandres reaksjoner.

Betyr det at Nationaltheatret ikke kvalifiserer for feedbacksløyfepfenomenet, bare fordi en tilskuers reaksjon på bakerste rad ikke kan sanses av en aktør på scenen? Ja og nei. I dette tilfellet krever det at man forlater det individuelle planet og inndrar det kollektive. Selv om den individuelle tilskuerens reaksjoner på bakerste rad ikke kan sanses på scenen, så kan de bli en del av publikumets kollektive reaksjoner ettersom de kan sanses av andre publikummere som sitter i nærheten av henne og derfor kan påvirke disse. Kroppslig ko-presens i forestillinger fører altså ikke nødvendigvis til et kroppslig møte med gjensidig påvirkning på et *individuell* plan. I mange tilfeller vil den kroppslige ko-presensen av tilskuerne og aktørene i forestillinger føre til en gjensidig påvirkning på et *kollektivt* plan. Fischer-Lichtes eksempler innebærer ofte fokus på det kollektive planet, mens hun ikke eksplisitt nevner dette planet i sine generaliserende formuleringer av tesen om feedbacksløyfen.

Hva ligger i det utsagnet at mennesker reagerer på hverandre når de møtes "selv om dette ikke alltid er sansbart med øyne og ørene"<sup>237</sup>(sst.)? Når mennesker møtes, oppstår det noen reaksjoner som er sansbare for motparten, og noen som ikke er det. Men hvis ikke vi tror på telepati, kan bare de reaksjonene som er sansbare, utløse en annens reaksjon og dermed inngå i feedbacksløyfen. Poenget kan derfor ikke være at reaksjonene ikke er sansbare, men at det kan være *andre* sanser involvert enn syns- eller hørselssansen. Også energien som flyter mellom aktørene og tilskuerne i et av Fischer-Lichtes eksempler<sup>238</sup>, er sansbar selv om denne energien eventuelt verken kan ses eller høres (sst.: 99-100). Fischer-Lichte betegner denne sansingen som "kroppslig fornemmelse"<sup>239</sup> (sst.: 99). Vi må altså kunne anta at alle sanser i prinsippet kan være involvert i feedbacksløyfeprosessen.

---

<sup>237</sup> Min oversettelse. Original: "auch wenn dies nicht immer mit Augen und Ohren wahrnehmbar ist".

<sup>238</sup> Eksemplet er Einar Schleefs iscenesettelse av Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*.

<sup>239</sup> Min oversettelse. Original: "leibliches Spüren". Se også Schouten (2007).

At det kreves sansbare reaksjoner, impliserer ikke at vedkommende må bevege seg, gi lyd fra seg eller lignende. Det å stanse en bevegelse eller å bli stille kan også være en sansbar reaksjon som inngår i feedbacksløyfen. Men igjen: Det må være sansbart for motparten at den andre blir rolig eller stille, for at reaksjonen skal kunne inngå i feedbacksløyfen. Hvis det for eksempel er veldig høy lyd på scenen, kan det være umulig for aktørene å fornemme publikums stillhet, og da kan denne stillheten heller ikke bli en del av feedbacksløyfen. Eller hvis tilskuerrommet er mørklagt og skuespillerne i tillegg blir blendet av frontalt lys, kan det være umulig for dem å se om publikum rører på seg eller ikke. Da kan disse reaksjonene heller ikke inngå i feedbacksløyfen.

At bare det som er sansbart for aktørene og tilskuere, kan inngå i feedbacksløyfen, betyr ikke at de involverte må være seg bevisste denne sansingen eller kunne sette ord på det som skjer. Det betyr heller ikke at reaksjonene må være synlige, hørbare eller sansbare på annen måte for en utenforstående observatør.<sup>240</sup>

Da er premissene i argumentet avklart. Hva med konklusjonen? Når alle de hittil diskuterte forutsetningene er oppfylte, når mennesker befinner seg på samme sted på samme tid, og stedet tillater at de involverte sanser hverandre, individuelt eller kollektivt, er konklusjonen da korrekt at man ikke kan ikke-reagere på hverandre? La oss undersøke et moteksempel: Jeg spiser lunsj sammen med mine kollegaer. Vi er ti stykker og sitter litt spredt rundt et stort rektangulært bord, vi kan se og høre hverandre. En spør: "Skal noen av dere være med til seminaret i november?" Noen svarer, men jeg reagerer ikke. Jeg har tydelig hørt hva han spurte om, men jeg bare fortsetter å spise min matpakke. Er ikke det et eksempel på at det er fullt mulig å ikke reagere, selv om man er kroppslig ko-present? Med Paul Watzlawick kan man svare: Nei, det er det ikke. At jeg ikke reagerer, er også en reaksjon.

"At jeg ikke reagerer, er også en reaksjon", er bare på overflaten et paradoksalt utsagn. Paradokset oppløser seg når man skiller de to ulike reaksjonsbegrepene som her er i bruk. Beskrivelsen "at jeg ikke reagerer" betyr: Jeg gir ikke noe svar, og jeg forandrer heller ikke min atferd. Jeg gjør akkurat det samme som før kollegaen spurte. Hans spørsmål utløser ingen sansbar forandring hos meg. Det

---

<sup>240</sup> Fischer-Lichte likestiller observerbarhet med synlighet og hørbarhet (sst.: 99).



har ingen virkning på min atferd. Her brukes ordet "reaksjon" i sin hverdags-språklige betydning. Jeg vil kalle dette et *hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep*. Dette begrepet er i bruk når det kan negeres og graderes meningsfylt. Et eksempel: Noen prøver å provosere meg. Jeg reagerer ikke på det (provokasjonen har ingen sansbar virkning på meg), eller jeg reagerer litt på det (jeg himler med øynene) eller jeg reagerer sterkt på det (jeg går til motangrep). Dette reaksjonsbegrepet impliserer en årsak-virkningsammenheng. Det innebærer at det skjer en sansbar forandring hos vedkommende som reagerer. Virkningsreaksjonsbegrepet er ikke begrenset til situasjoner mellom mennesker. Et annet eksempel: Jeg spiser jordbær; jeg reagerer ikke (får ingen allergiske utslett), jeg reagerer lett (får noen røde prikker i ansiktet), jeg reagerer sterkt (jeg får et astmaanfall).

Reaksjonsbegrepet som er i bruk i andre del av setningen "at jeg ikke reagerer *er også en reaksjon*", er derimot et annet. Dette begrepet kan ikke negeres. Ut fra dets optikk finnes det ikke noen ikke-reaksjon. Selv om det ikke skjer noen sansbar forandring hos meg, kvalifiserer min atferd som reaksjon. Begrepet kan derfor heller ikke graderes. Det er meningsløst å snakke om sterke eller svake reaksjoner ut fra dets logikk, og det kan kun anvendes på situasjoner hvor noen er involvert i en interaksjon. Jeg vil kalle dette andre reaksjonsbegrepet det *Watzlawickanske reaksjonsbegrep* eller *budskapsreaksjonsbegrep*. Dens logikk tilsvare Paul Watzlawicks berømte utsagn "*One cannot not communicate*" (Watzlawick, Bavelas, & Jackson, 1967: 51, originale kursiveringer). Det er det første av fem aksiomer i hans pragmatiske kommunikasjonsteori. Aksiomet, som han kaller metakommunikativt, går ut på at mennesker som er i en interaksjonssituasjon, ikke kan ikke-kommunisere med hverandre fordi enhver atferd har meddelelsesverdi:

First of all, there is a property of behavior that could hardly be more basic and is, therefore, often overlooked: behavior has no opposite. In other words, there is no such thing as nonbehavior or, to put it even more simply: one cannot *not* behave [original kursivering, S.B.]. Now, if it is accepted that all behavior in an interactional situation has message value, i.e., is communication, it follows that no matter how one may try, one cannot *not* communicate [original kursivering, S.B.]. Activity or inactivity, words or silence all have *message value* [min kursivering, S.B.] (...). (Sst.: 48-49)

Fischer-Lichte presenterer sin egen grunntese som en modifikasjon av Watzlawicks aksiom: "Man kann nicht nicht aufeinander reagieren, wie sich mit einer

Abwandlung von Watzlawicks bekanntem Diktum sagen ließe"<sup>241</sup> (Fischer-Lichte, 2004b: 67). Denne grunntesen er uomtvistelig så lenge man forutsetter det Watzlawickanske reaksjonsbegrepet. Men i Fischer-Lichtes argumentasjon oppstår det et alvorlig problem: Alt tyder på at hun ikke anvender det Watzlawickanske begrepet, men derimot et hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep når hun fremstiller feedbacksløyfefenomener. Hun er ute etter reaksjoner i betydning sansbare (*inn*)*virkn*inger, ikke i betydning implisitte *meddelelser*. Dette blir for eksempel tydelig i hennes innledende fremstillinger av fenomenet. Hun beskriver en kjede av aksjoner og reaksjoner som en virkningssammenheng: "Und diese Wahrnehmungen [der Zuschauerreaktionen, S.B.] *resultieren* wiederum *in wahrnehmbaren Reaktionen* der Schauspieler und anderen Zuschauer"<sup>242</sup> (sst.: 58, min kursivering). I samme retning peker smittemetaforen<sup>243</sup> som hun siterer fra Max Herrmann, og formuleringen om at det som skjer i forestillinger, "affiserer"<sup>244</sup> de involverte (sst.: 55). I den første formuleringen av tesen om feedbacksløyfen blir det ikke minst tydelig at hun er ute etter virkningssammenhenger når hun skriver om feedback: "Was immer die Akteure tun, es hat *Auswirkungen* auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat *Auswirkungen* auf die Akteure und die anderen Zuschauer"<sup>245</sup> (sst.: 59, mine kursiveringer).

Det sterkeste belegget for at Fischer-Lichtes feedbacksløyfebegrep bygger på et hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep og ikke på det Watzlawickanske budskapsreaksjonsbegrepet, er den ovennevnte fremstillingen av 1700- og 1800-tallets teaterreformer, som hadde som mål å reglementere tilskuernes atferd, slik at den ble mindre synlig og hørbar og ble forvandlet til "indre" reaksjoner (sst.: 59). Hun beskriver denne disiplineringen som et forsøk på å bryte feedbacksløyfen, og hun anfører teaterskandaler som indisier på at disse reguleringsforsøkene egentlig

---

<sup>241</sup> Min oversettelse: "Man kan ikke ikke-reagere på hverandre – som man kan si med en modifikasjon av Watzlawicks kjente utsagn".

<sup>242</sup> Min oversettelse: "Og disse sanseintrykkene [av tilskuernes reaksjoner, S.B.] *resulterer* på sin side *i sansbare reaksjoner* hos skuespillerne og de andre tilskuerne." (Mine kursiveringer.)

<sup>243</sup> Se også Fischer-Lichte (2005).

<sup>244</sup> Original: "affiziert".

<sup>245</sup> Min oversettelse: "Uansett hva aktørene gjør, har det *innvirkning* på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det *innvirkning* på aktørene og de andre tilskuerne." (Mine kursiveringer.)

mislyktes (sst.: 59-60). Hvis hun hadde anvendt et Watzlawickansk budskapsreaksjonsbegrep, ville ikke reglementeringen kvalifisere som forsøk på å bryte feedbacksløyfen. Teaterskandaler ville heller ikke kunne anføres som belegg for at den ikke ble brutt. I det Watzlawickanske reaksjonsbegrepets logikk ville det være likegyldig om publikumets atferd er høylytt eller taust om tilskuerne er disiplinerte eller utløser skandaler – enhver atferd ville ha meddelelsesverdi og ville dermed være en reaksjon i henhold til dette reaksjonsbegrepet. Teaterskandaler ville ikke bevise at feedbacksløyfen ikke ble brutt, men derimot representere den kjensgjerningen at også atferden til et taust og disiplinert publikum har meddelelsesverdi.

Min argumentasjon har altså to poeng: (1) Når Fischer-Lichte med feedbacksløyfegrepet sikter på reaksjoner i betydning av et virkningsreaksjonsbegrep, kan hun ikke støtte seg på Watzlawicks aksiom. Hun mangler dermed en teoretisk begrunnelse for grunnantakelsen om at mennesker ikke kan ikke reagere på hverandre når de møtes fysisk. (2) Når hun anvender et virkningsreaksjonsbegrep, ligger det i begrepets logikk at det *er* mulig at mennesker ikke-reagerer på hverandre, selv om de møtes fysisk.

Dessuten kan det sies at Fischer-Lichte trenger et virkningsreaksjonsbegrep i første del av tesen for å kunne trekke slutninger om at forestillinger er kontingente, og om at feedbacksløyfen ikke er fullstendig planleggbar og forutsigbar. Bare reaksjoner i betydning av sansbare virkninger kvalifiserer som premiss for denne slutningen. Jeg vil i det følgende holde fast i Fischer-Lichtes implisitte utgangspunkt, nemlig at tesen om feedbacksløyfen handler om reaksjoner i henhold til et hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep. Det er sansbare reaksjoner det dreier seg om, så langt vi har fulgt henne. Og jeg mener at hun har et vesentlig poeng i å fokusere på vekselreaksjoner i betydning sansbare virkninger. Det er disse som har blitt systematisk utelukket eller marginalisert i de aller fleste tidligere teatervitenskapelige teorier og forestillingsanalyser. At det finnes en slik påvirkning, og at det fører til at forestillinger av en og samme produksjon varierer fra gang til gang, har for så vidt aldri vært omstridt. Men det har som oftest kun blitt ansett som et metodisk problem for forestillingsanalyser – ikke som et faktum som i seg selv er verdt en analyse. Jeg holder altså fast i at feedbacksløyfephenomenet handler om reaksjoner i henhold til et hverdagslig virkningsreaksjonsbegrep.

Og når ikke annet er anmerket, anvender jeg i det følgende dette reaksjonsbegrepet når jeg skriver "reaksjoner" og "reagere" uten videre spesifisering.

Jeg (og Fischer-Lichte) mangler altså en begrunnelse for tesens første del om at det i alle forestillinger skjer en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere. Jeg har lett etter en alternativ teoretisk begrunnelse for grunnantakelsen om at mennesker ikke kan ikke-reagere på hverandre, når de er kroppslig ko-presente – uten hell. Derfor går jeg ut fra at det *prinsipielt* er mulig at mennesker ikke-reagerer på hverandre når de møtes fysisk. Betyr det at jeg må forkaste hele tesen om feedbacksløyfen? Jeg mener at den må forkastes i sin ontologiserende form. Ikke desto mindre vil jeg reformulere tesen som en erfaringsbasert tese.

Jeg vil tro at de fleste som har presentert noe for et publikum, om det var en teaterproduksjon, et foredrag, en tale eller lignende, har opplevd at de på en eller annen måte både har påvirket og ble påvirket av publikum.<sup>246</sup> Mange vil også ha gjort erfaringen at det pleier å være en betydelig forskjell mellom å øve på en fremføring uten tilstedeværende publikum og selve fremføringen med publikum. Og om man har vært skuespiller i en teaterforestilling, har man sannsynligvis også erfart hvor ulik forskjellige publikumsgrupper kan være, og hvordan dette kan påvirke en selv som skuespiller, slik at forestillinger varierer noe fra kveld til kveld. På grunn av erfaring kan vi altså si: Vanligvis eller sannsynligvis skjer det en gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger. Det betyr at vanligvis eller sannsynligvis finnes det en feedbacksløyfe i forestillinger.

Men hvorfor pleier det å være slik? Min tese er at Fischer-Lichte satser på feil hest: Kroppslig ko-presens kan ikke forklare denne erfaringen. Kroppslig ko-presens *muliggjør* samtidig gjensidig påvirkning<sup>247</sup>, men den verken garanterer eller

---

<sup>246</sup> For en tilskuer er det derimot ikke så lett å være sikker på om han eller hun selv påvirker en aktør.

<sup>247</sup> Enhver form for samtidig tosidig kontakt, ikke bare den som oppstår ved kroppslig ko-presens, muliggjør en gjensidig påvirkning. Tosidig kontakt uten kroppslig ko-presens kan for eksempel oppstå via telefon, internett-chat eller videokonferanse. Kroppslig ko-presens er derfor bare en av flere typer tosidig kontakt. Det betyr også at feedbacksløyfephenomenet ikke er eksklusivt knyttet til situasjoner med kroppslig ko-presens. Hvordan feedbacksløyfer som oppstår i situasjoner med kroppslig ko-presens, skiller seg fra feedbacksløyfer som oppstår i situasjoner med andre former for tosidig kontakt, er en interessant problemstilling som ville være aktuelt å forfølge, om man

genererer den i særlig stor grad. Vi må finne en annen faktor som forklarer hvorfor det vanligvis finnes en feedbacksløye i forestillinger. Hva *sannsynliggjør* den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere?

Jeg mener at Fischer-Lichte nevner nøkkelen uten å utnytte den i sin argumentasjon når hun skriver:

Damit diese [die Aufführung, S.B.] zustande kommt, müssen sich zwei Gruppen von Personen, die als "Handelnde" und "Zuschauende" agieren, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und dort eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen.<sup>248</sup> (Sst.: 58)

Nøkkelen ligger i at mennesker som er ko-presente i forestillinger, er relaterte til hverandre *som* aktører og tilskuere, som noen som presenterer noe til noen og noen som ser på, lytter til etc. Dette er så grunnleggende for vår forståelse av forestillinger at det fort kan overses som en trivialitet, men denne trivialiteten kan – i motsetning til kroppslig ko-presens – forklare feedbacksløyefenomener. Jeg vil kalle dette aspektet gjensidig *henvendthet*.

Aktører og tilskuere i forestillinger pleier å være henvendt til hverandre. De som presenterer noe til noen, henvender seg til tilskuerne, og det er denne henvendtheten som øker sannsynligheten både for å bli påvirket av og for selv å påvirke dem man henvender seg til. Det samme gjelder for tilskuerne: Den som retter sin oppmerksomhet mot noen, henvender seg til dem. Denne fokuseringen av oppmerksomhet øker sannsynligheten for å bli påvirket og for selv å påvirke. Både aktørens og tilskuerens henvendthet til den andre part kan ha mange forskjellige former, og jeg vil komme tilbake til disse etter diskusjonen av Fischer-Lichtes tese. På dette punktet vil jeg bare påpeke min tese at det er den gjensidige henvendtheten av aktører og tilskuere som forklarer hvorfor det er vanlig og sannsynlig at det skjer en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere i forestillinger. Jeg mener ikke at henvendtheten *garanterer* gjensidig påvirkning, men at den øker sannsynligheten for den, og at den – i motsetning til kroppslig ko-

---

ønsker å sammenligne ulike medier og/eller kunstformer. Som presisert i innledningskapitlet, ligger disse spørsmålene utenfor rammene til mitt prosjekt.

<sup>248</sup> Min oversettelse: "For at den [forestillingen, S.B.] kan komme i stand, må to grupper personer, som agerer som 'handlende' og som 'tilskuende', komme sammen på et bestemt sted, på et bestemt tidspunkt, og dele et stykke livstid med hverandre."

presens – også i større grad kan forklare den. Samtidig er det dermed ikke gitt at det skjer en betydelig eller sterk form for påvirkning, men det er usannsynlig at det ikke skjer noen som helst påvirkning.

Min diskusjon av tesens første del har vist at Fischer-Lichte overtolker feedbackfenomenet når hun formulerer: "Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkung auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkung auf die Akteure und die anderen Zuschauer"<sup>249</sup> (sst.: 59). Ikke alt som tilskuere gjør, inngår i feedbacksløyfen, enten fordi det vedkommende gjør, ikke er sansbart for andre, fordi motparten ikke henvender seg eller ikke er mottakelige for det, eller fordi de kulturelle rammene tilsier at de andre ikke burde reagere. Omvendt gjelder det samme. Ikke alt som skjer på scenen, er sansbart for den enkelte tilskuer, og det finnes tilskuere som er mindre mottakelige for påvirkning enn andre, noen som ikke henvender seg til scenen og – ikke minst – kulturelle rammer som tilsier at tilskuerne ikke burde reagere. Det er altså viktig å presisere at ikke alt som tilskuere gjør, inngår i feedbacksløyfen, heller ikke alt som aktører gjør. Den gjensidige påvirkningen kan variere i omfang og i styrke, og vi kan i prinsippet ikke utelukke at det finnes forestillinger uten feedbacksløyfe selv om vi kanskje ikke kjenner til noen eksempler på det. Samtidig kan vi, på grunnlag av erfaring, si: Det er usannsynlig og uvanlig at det ikke skjer *noen som helst* gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører. Derfor er tesen at det vanligvis og sannsynligvis finnes en feedbacksløyfe i forestillinger. Kroppslig ko-presens muliggjør den gjensidige påvirkningen, gjensidig henvendthet sannsynliggjør den.

Den nye tesen er i motsetning til Fischer-Lichtes tese ingen tese om prinsipielt *alle* forestillinger i fortid, i nåtid og i fremtid. Den kan ikke si noe om forestillingers "vesen". Den tar ikke utgangspunkt i en generaliserende tese om kroppslig ko-presens, men i erfaringer fra forestillinger. Den står og faller med at disse erfaringene blir delt. Den krever altså ikke gyldighet a priori, men a posteriori.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> Min oversettelse: "Uansett hva aktørene gjør, har det innvirkning på tilskuerne, og uansett hva tilskuerne gjør, har det innvirkning på aktørene og de andre tilskuerne."

<sup>250</sup> Dessuten bygger den på en forforståelse av hva en forestilling er, ikke av forestillingers "natur", men av hva jeg legger i begrepet "forestilling". Jeg kaller situasjoner eller hendelsesforløp "forestillinger", hvor noen (aktører) presenterer noe til noen (tilskuere), og hvor aktører og

Den leder – i motsetning til Fischer-Lichtes tese – fokus på feedbacksløyfers forskjellighet. Dette skulle kunne bety at den også blir bedre egnet som analyseverktøy. Mens Fischer-Lichtes argumentasjon ofte sikter på å vise *at det finnes* en feedbacksløyfe – et perspektiv som tenderer mot å gjøre forestillinger like, fører min tese til spørsmålet om hvilke faktorer det er som bidrar til at det skjer mye eller lite gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forskjellige forestillinger. En ytterligere forskjell til Fischer-Lichtes tese er at kroppslig ko-presens blir degradert til en faktor som kun muliggjør, men ikke sannsynliggjør gjensidig påvirkning. Mitt forslag er å innføre aktørenes og tilskuernes henvendthet til hverandre som en vesentlig del av analysegrunlaget. Henvendthet er i motsetning til ko-presens knyttet til de involvertes handlinger og atferd.

## *(2) Feedbacksløyfen er ikke fullstendig planleggbar eller forutsigbar*

Andre del i Fischer-Lichtes tese er: Feedbacksløyfen er ikke fullstendig planleggbar eller forutsigbar. Denne delen av tesen kan neppe bestrides. Forutsatt *at* det skjer en gjensidig påvirkning av aktørene og tilskuerne i en forestilling, er det vel uomtvistelig at denne prosessen ikke kan planlegges eller forutsies fullstendig. Avgjørende for sannhetsverdien av denne påstanden er imidlertid ordet fullstendig.

Fischer-Lichte har et spesielt fokus på det ikke-planlagte, det ikke-planleggbare og ikke-kontrollerbare, det hun kaller forestillingers "Unverfügbarkeit" (sst.: 81). Det er vanskelig å oversette termen "Unverfügbarkeit" til norsk.<sup>251</sup> Ordbruken hos Fischer-Lichte ser ut til å være motivert gjennom en forangående beskrivelse av feedbacksløyfen: "(...) daß sie [die *feedback*-Schleife und die Aufführung, S.B.] sich der *Verfügungsgewalt* jedes einzelnen nachhaltig entzieht" (sst.: 80-81, mine kursivering).<sup>252</sup> For "Verfügungsgewalt" angir *Stor tysk-norsk ordbok* oversettelsen

---

tilskuere er på samme sted på samme tid (kroppslig ko-present). Jeg mener at jeg deler denne forforståelsen med Fischer-Lichte.

<sup>251</sup> Jeg har ikke kunnet finne det i tysk-norske ordbøker.

<sup>252</sup> Det er interessant at akkurat denne leddsetningen ikke er tatt med i den engelske oversettelsen (Fischer-Lichte, 2008: 50) av *Ästhetik des Performativen* (Fischer-Lichte, 2004b). "Unverfügbarkeit der Aufführung" blir i den engelske versjonen til "[t]he *elusiveness* of performance" (Fischer-Lichte, 2008: 50). Etter min mening skjer det dermed en betydningsforskyvning i forhold til

”myndighet, styringsrett” (”Verfügungsgewalt”, 2006). Men dette fører meg ikke nærmere en brukbar norsk oversettelse av termen ”Unverfügbarkeit”, siden det hos Fischer-Lichte ikke handler om at tilskuere og aktører mangler *rett* eller *myndighet* til å styre feedbacksløyfen.<sup>253</sup> Formuleringen ”Unverfügbarkeit der Aufführung” går ut på at de involverte på en grunnleggende måte ikke rår over, ikke har makt over feedbacksløyfen.

Substantivet ”Unverfügbarkeit” har, i mine ører, en opphøyet, ikke-hverdagslig tone. Ment er åpenbart noe ’mer’ enn at et forløp ikke kan planlegges eller forutsies. For å si det billedlig: Det ligger et slags språklig kvantesprang i uttrykket ”Unverfügbarkeit der Aufführung” sett i forhold til kjensgjerningen at forestillinger ikke kan planlegges, forutsies eller kontrolleres fullstendig. Denne språklige fornemmelsen blir mer forståelig når man undersøker historiske og aktuelle bruksområder av ordet ”Unverfügbarkeit”. Det ser ut til å ha blitt innført i tysk språk på 1930-tallet i miljøet rundt den tyske teologen Rudolf Bultmann (Härle, 2010: 5. avsnitt).<sup>254</sup> Innen teologien taler man om ”Die Unverfügbarkeit Gottes”<sup>255</sup> (Stolina, 2000: 137). Dessuten anvendes ordet også i sammenheng med aktuelle etiske stridsspørsmål innen medisin og bioteknologi. For eksempel argumenteres under overskriften ”Die Unverfügbarkeit menschlichen Lebens”<sup>256</sup> fra et kristent ståsted mot aktiv dødshjelp (Rachel, 2006). Fischer-Lichte refererer kun indirekte til disse bruksområdene, idet hun presiserer hva hun *ikke* vil legge i begrepet:

Unverfügbarkeit der Aufführung meint allerdings auch nicht eine von den Akteuren und vor allem Zuschauern unabhängige, ihnen prinzipiell unzugängliche Existenzweise, wie

---

originalteksten. Det engelske ordet går mer i retning av at forestillinger er vanskelige å (be)gripe, å definere eller å huske, og fremhever altså et erkjennelsesteoretisk aspekt.

<sup>253</sup> Tidligere har jeg foreslått ”rådighet” som oversettelse av ”Verfügungsgewalt” (Böhnisch, 2007a: 19) (Böhnisch, 2007b: 45) (Böhnisch, 2009: 180), men også dette er misledende mot betydningen *disposisjonsrett*.

<sup>254</sup> Jeg har fått en forståelse av at Bultmann er velkjent innen norsk teologi, men at det i den sammenheng heller ikke finnes noen etablert norsk oversettelse for den tyske termen ”Unverfügbarkeit” (Vegge, 2010).

<sup>255</sup> Min oversettelse: ”Guds urådbarhet”.

<sup>256</sup> Min oversettelse: ”Livets urådbarhet”.



sie etwa für das "Göttliche" oder das "Heilige" angenommen wird. Vielmehr hebt sie ausdrücklich auf die Involviertheit aller Beteiligten ab (...).<sup>257</sup> (Fischer-Lichte, 2004b: 81)

Aktører og tilskuere er altså ifølge Fischer-Lichte dypt involvert i feedbacksløyfen, men samtidig rår de – på en grunnleggende måte – ikke over dens forløp, uten at dette skal assosieres til noe "guddommelig" eller "hellig" (sst.). Etter å ha vurdert ulike alternativer for en norsk oversettelse av termen "Unverfügbarkeit", har jeg – i mangel av bedre – her valgt neologismen *urådbarhet*.<sup>258</sup>

Behovet for uttrykket "Unverfügbarkeit der Aufführung" ("forestillingens urådbarhet") og det jeg har kalt det språklige kvantespranget i dette uttrykket, blir først og fremst forståelig når Fischer-Lichte redegjør for at hun sikter på å polemisere mot et fra før etablert teaterteoretisk syn på forestillinger: "Der Begriff der Unverfügbarkeit polemisiert in diesem Sinne gegen die Vorstellung, eine Aufführung sei planbar"<sup>259</sup> (sst.). Her blir det meget tydelig hvordan en performativ teoretisk-metodisk nyorientering fokuserer på noe som tidligere teoretisk-metodiske posisjoner systematisk har oversett eller usynliggjort. Teorier og analyser som beveger seg innenfor et verkestetisk eller respsjonestetisk tankesett, ser på forestillingers forløp som konstant og gjentagbart og overser dermed systematisk det som er ustabil i det sceniske forløpet, variasjoner fra forestilling til forestilling, alt som ikke har blitt planlagt, og ikke kan planlegges. Fischer-Lichte fokuserer derimot på forestillingers unikhhet, på det som gjør at forestillingen ikke er identisk med planen for forestillingen.

Auch wenn dieser Plan in jeder einzelnen Aufführung genau befolgt wird, so ist doch keine mit einer anderen identisch. Denn bei jeder sogenannten Wiederholung ergeben sich (...) mehr oder weniger starke Abweichungen, die nicht nur durch die jeweilige Kondition und Gestimmtheit der Akteure bedingt sind, sondern in der autopoietischen *feedback*-Schleife ihren Grund finden. Sie ist dafür verantwortlich, daß jedesmal eine andere

---

<sup>257</sup> Min oversettelse: "Forestillingens urådbarhet betyr riktignok ikke en eksistensmåte som er uavhengig og prinsipielt utilgjengelig for aktørene og fremfor alt tilskuerne, slik man antar for det 'guddommelige' eller det 'hellige'. Snarere poengterer den involvertheten av alle deltakerne (...)."

<sup>258</sup> Blant annet har jeg vurdert og forkastet "rådighet"/"ikke-rådighet" (se fotnote 253), samt "urådighet" som finnes i det juridiske begrepet "urådighetspåtegning" (impliserer at man har fraskrevet seg retten til å råde fritt over egen eiendom), og "tilgjengelighet"/"utilgjengelighet" (som etter min mening går for sterkt i retning av et erkjennelsesteoretisk aspekt, se også fotnote 252).

<sup>259</sup> Min oversettelse: "Begrepet urådbarhet polemiserer i den forstand mot oppfatningen at en forestilling er planleggbare."

Aufführung hervorgebracht wird, daß in diesem Sinne jede Aufführung einmalig und unwiederholbar ist.<sup>260</sup> (Sst.: 82, original kursivering)

Dette er en manifest markering av paradigmeskiftet fra et tekst- til et hendelsesparadigme. Fischer-Lichte tese om forestillingers urådbarhet er produktiv og forsvarlig med hensyn til denne avgrensingslogikken. Men når man ser bort fra behovet for å begrunne sin egen tilnærming med å avgrense seg markant fra tidligere teaterteoretiske posisjoner, finnes det ingen god grunn til å utelukke styrte og planlagte reaksjoner som del av feedbacksløyfer. Når for eksempel aktører ønsker (og planlegger) å få publikum til å le, og dette skjer, så vil denne publikumsreaksjonen selvfølgelig kunne påvirke aktørene, øke deres engasjement og energi, og så videre. Alle sansbare reaksjoner kan altså reelt inngå i feedbacksløyfen uansett om disse har vært planlagt og styrt eller ikke.

Slik Fischer-Lichte presenterer tesen, undervurderer hun kunsternes mulighet for å styre feedbacksløyfen. At kontrollen prinsipielt er begrenset, i den forstand at den aldri kan bli fullstendig, sier ingenting om hvor mye styring det er mulig å oppnå. Noen av de teaterhistoriske eksemplene Fischer-Lichte anfører som belegg for at kontrollen over feedbacksløyfen aldri kan bli fullstendig, kunne likeså godt brukes som eksempler på at denne kontrollen strekkes temmelig langt. Et interessant spørsmål i den sammenheng er i hvilken grad kontrollen kan utøves kollektivt. Fischer-Lichte fokuserer nemlig utelukkende på det individuelle planet når hun beskriver feedbacksløyfens selvgenerering.

Selbsterzeugung meint, daß zwar alle Beteiligten sie [die Aufführung, S.B.] gemeinsam hervorbringen, daß sie jedoch von *keinem einzelnen* vollkommen durchgeplant, kontrolliert und in diesem Sinne produziert werden kann, daß sie sich der Verfügungsgewalt *jedes einzelnen* nachhaltig entzieht.<sup>261</sup> (Sst.: 80-81, mine kursivering)

---

<sup>260</sup> Min oversettelse: "Selv om denne planen blir fulgt nøyaktig i hver enkelt forestilling, er ingen av disse forestillingene identisk med en annen. Siden det i enhver såkalt gjentakelse oppstår mer eller mindre store avvik som ikke bare er forårsaket av aktørenes aktuelle kondisjon og stemning, men som finner sin grunn i den autopoietiske feedbacksløyfen. Denne sløyfen er ansvarlig for at det hver gang frembringes en annen forestilling, at enhver forestilling i den forstand er unik og ikke gjentagbar."

<sup>261</sup> Min oversettelse: "Selvgenerering betyr at riktignok alle involverte frembringer den [forestillingen, S.B.] i fellesskap, men at den ikke kan bli fullstendig planlagt, kontrollert og i den forstand produsert av *den enkelte*, at den [forestillingen, S.B.] på en grunnleggende måte unndrar seg *den enkeltes* rådbarhet." (Mine kursivering.)

Men hva med kollektivets rådbarhet? Menneskene som møtes i en forestilling, forholder seg til hverandre i form av to distinkte grupper, aktørensemblet og publikumet. Forestillinger kan derfor også betegnes som kollektive møter, og mye taler for at aktører og tilskuere som grupper har mye større styringsmakt over feedbacksløyfen enn som individer. Fischer-Lichte unnlater å inndra dette kollektive planet i sin systematiske tese selv om hun senere i analyser av konkrete eksempler eksplisitt fokuserer på det.<sup>262</sup>

Fischer-Lichtes spesielle fokus på det ikke-planlagte og ikke-planleggbare er, som sagt, forståelig som en polemikk og reaksjon mot teatervitenskapelige posisjoner som utelukker disse aspektene fullstendig. Men ut fra et systematisk perspektiv skyter hun over mål når hun overdimensjonerer ikke-planleggbareheten idet hun skriver: "Der Begriff der Unverfügbarkeit polemisiert in diesem Sinne gegen die Vorstellung, eine Aufführung sei planbar"<sup>263</sup> (sst.: 81). Her mangler ordet "fullstendig" foran "planleggbare" og dermed blir tesen uholdbar i et systematisk perspektiv. Poenget er enkelt, men ikke desto mindre avgjørende: At forestillinger ikke er *fullstendig* planleggbare, er ikke ensbetydende med at de ikke er planleggbare. Planleggbarehet er et begrep som ikke bare kan negeres, men også graderes.

En annen og mer kritisk lesning av denne ensidige fokuseringen på det ikke-planlagte er at Fischer-Lichte, selv om hun tilsynelatende fremstiller en systematisk tese som skal gjelde alle forestillinger, egentlig forsvarer og privilegerer en bestemt poetikk på bekostning av andre. Hennes poetologiske agenda er mange steder helt åpenbar, for eksempel i den ovennevnte gjennomgangen av teaterhistoriske eksempler fra 1700-tallet frem til teaterforestillinger etter den såkalte performative vendingen. I denne rekken fremstår teaterskapere etter 1960 som de eneste som har 'innsett' at feedbacksløyfen verken kan brytes eller styres målrettet (sst.: 61). I Fischer-Lichtes optikk åpenbarer teater etter den såkalte performative vendingen hvordan forestillinger generelt burde betraktes:

Es ist die spezifische Eigenart von Aufführungen von Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren, diese Bedingungen der Entstehung von Aufführungen (...) immer

---

<sup>262</sup> Se for eksempel underkapitlet "Gemeinschaft" (Fischer-Lichte, 2004b: 82-100).

<sup>263</sup> Min oversettelse: "Begrepet urådbarhet polemiserer i den forstand mot oppfatningen at en forestilling er planleggbare."

wieder demonstrativ herausgestellt, mit ihnen gespielt und auf sie reflektiert zu haben. Damit haben sie den Blick für die Einsicht geschärft, daß diese Bedingungen *ganz allgemein für Aufführungen gelten, welcher Art und welcher Epoche auch immer.*<sup>264</sup> (Sst.: 315, min kursivering)

Selvfølgelig er det ingenting å si mot en poetologisk agenda som sådan. Men min diskusjon av tesen om feedbacksløyfen viser at Fischer-Lichtes poetikk står i veien for en tilfredsstillende systematisk tese og analysestrategi. Når man definerer feedbacksløyfen som den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere i forestillinger, finnes det ingen god grunn til å fokusere ensidig på det ikke-planlagte og ikke-kontrollerte. Min argumentasjonsrekke kan med andre ord forstås som et forsøk på å skille systematikken fra poetikken.

Den danske teaterforskeren Niels Lehmann har i artikkelen "Forms of presence. In defence of a constructivist approach to performativity" (2007) lagt frem hvordan Fischer-Lichtes performative teaterteori er preget av en avantgardepoetikk. Lehmann påpeker at nærheten til avantgardetenkningen ikke bare viser seg i hennes utvalg av eksempler: "A more fundamental connection to the poetics of the avant-garde becomes visible, however, when you realize that the engine in Fischer-Lichte's theoretical vehicle seems to run on avant-garde fuel" (sst.: 71). Lehmann belegger påstanden med fire aspekter i Fischer-Lichtes teori: (1) ideen om at en performativ estetikk må bli utviklet i opposisjon til klassisk estetikk, og at dette skjer med påpekning av tre "feil" ved det klassiske kunstbegrepet, (a) at det krever koherens og intensjonell kontroll, (b) at det anser betydning/mening som viktigste resultat av kunst, (c) at det bygger på den klassiske logikkens dikotomier (N. Lehmann, 2007: 71-72); (2) åpenhetsidealet og at forestillingers kontingens blir oppfattet som et middel som sikrer åpenhet (sst.: 72); (3) en generell ontologi som ser på livet som efemert og kontingent, og ideen om at kunst kan inkarnere dette livet gjennom uforutsigbarhet (sst.: 72-73); (4) en mer eller mindre åpenbar etisk agenda som assosierer kunstverkets eller kunsthendelsens åpenhet med likestilt, maktfri interaksjon mellom ko-produsenter (aktører og

---

<sup>264</sup> Min oversettelse: "Det er den spesifikke egenarten i forestillinger innen teater og performancekunst siden 1960-tallet at de demonstrativt fremhever betingelsene for hvordan forestillinger blir til, at de leker med disse betingelsene og reflekterer over dem. Dermed har disse forestillingene [siden 1960-tallet, S.B.] skjerpert innsikten i at disse betingelsene *helt generelt gjelder for forestillinger, uavhengig av forestillingers karakter og epoke.*" (Min kursivering.)

tilskuere) som et alternativ til et hierarkisk forhold mellom aktører og tilskuere som blir assosiert med det klassiske kunstbegrepet (sst.: 73).

Denne rekonstruksjonen av Fischer-Lichtes teori "fra utsiden"<sup>265</sup> leverer Lehmann etter at han har presentert samme teori "fra innsiden"<sup>266</sup> (sst.: 71). Rekonstruksjonen fra innsiden fokuserer på det som Lehmann kaller "the Platonic way to deal with performativity, i.e. the attempt to present an ontological definition which is supposed to transgress time and space" (sst.: 70), som jeg ovenfor har kalt systematisk generalisering: Fischer-Lichtes definisjon av performativitet og feedbacksløyfen som skal gjelde alle forestillinger til alle tider, ikke kun kunst etter den påståtte performative vendingen på 1960-tallet. Lehmann gjør oppmerksom på at det likevel ville slå feil å kritisere Fischer-Lichtes teori for en uforenelighet av en ontologisk definisjon med en historisk-poetologisk tilnærming (sst.: 73). Hans poeng er at Fischer-Lichte gir denne tilsynelatende motsetningen en hegeliansk vending idet hun tenker historien teleologisk.

If I am not mistaken about the account of the history of theatre given by Fischer-Lichte, the so-called performative turn is, in fact, posited as the point in time in which our understanding of theatre finally reaches the stage of true understanding. (Sst.: 74)

Men til syvende og sist er det ikke den "normative kjernen"<sup>267</sup> knyttet til avantgardetenkningen som i Lehmanns øyne er problematisk siden det ut fra hans konstruktivistiske ståsted ikke finnes "ikke-partisk-teori"<sup>268</sup> (sst.: 74).

Thus, for the constructivist, the only 'flaw' in the theory is that Fischer-Lichte elevates the poetics of the avant-garde to the level of ontology and thereby relegates any other possible poetics to the realm of the false. The constructivist would have preferred that she had admitted, self-reflexively, the commitment to the (contingent) distinctions of the avant-garde. (Sst.)

Lehmann diskuterer Fischer-Lichtes teori på et vitenskapsteoretisk plan. Han bruker hennes posisjon som motpart for å kunne presentere fordelene av en ikke-metafysisk, konstruktivistisk tilnærming (sst.: 69). Jeg går her ikke inn i den vitenskapsteoretiske debatten, men vender i stedet tilbake til Fischer-Lichtes tese om

---

<sup>265</sup> Min oversettelse. Original: "from the outside".

<sup>266</sup> Min oversettelse. Original: "from the inside".

<sup>267</sup> Min oversettelse. Original: "normative kernel".

<sup>268</sup> Min oversettelse. Original: "non-biased theory".

feedbacksløyfen. Jeg diskuterer hennes teser for å avklare de systematiske antakelsene om feedbacksløyfen som skal ligge til grunn for min analyse, ikke for å begrunne en alternativ vitenskapsteoretisk posisjon.

Det som Lehmann betegner som det eneste svake punktet i Fischer-Lichtes teori, blir i min sammenheng den primære utfordringen. Avantgardetenkningen står i veien for utviklingen av tilfredsstillende systematiske teser om feedbacksløyfen som skal være operasjonaliserbare i forestillingsanalyser. Ut fra min erkjennelsesinteresse finnes det ingen gode grunner for å fokusere utelukkende på det ikke-planleggbare, det ikke-planlagte og ikke-styrte, eller for å se bort fra at en feedbacksløyfe mellom aktører og tilskuere kan innebære mye som er planlagt og kontrollert. Fischer-Lichtes poetologiske agenda fører til at hennes beskrivelser og analyser av forestillinger går inn i en bevisførsel for at det alltid finnes en grense for planlegging og kontroll. Dette perspektivet har en uventet konsekvens. Selv om Fischer-Lichte setter forestillingers 'unikhet' i høysetet, fører det til at hun mister forskjeller ut av syne. Alle forestillinger blir 'like' i argumentasjonens forsvinningspunkt: I enhver forestilling finnes det en grense for kontroll. Jeg er derimot interessert i de forskjellene som tendensielt blir usynlige i Fischer-Lichtes perspektiv: Jeg ønsker å kunne beskrive *hvordan* publikum og aktører påvirker hverandre, det vil si, *hvordan* feedbacksløyfer fungerer. I den sammenheng kan det være interessant å undersøke hvor grensen for kontrollen ligger i en konkret forestilling, hvor mye og hva som er planlagt og styrt – og hvor mye og hva som ikke er det.

Diskusjonen av den andre delen av Fischer-Lichtes tese har altså ført til følgende resultat: Feedbacksløyfen er i større eller mindre grad styrt av enkelte eller flere involverte (kollektivt). Samtidig har de involverte aldri fullstendig kontroll over denne dynamiske prosessen. Følgelig inneholder feedbacksløyfen både det planlagte og det ikke-planlagte, det forutsigbare og det uforutsigbare, det styrte og det ikke-styrte. Denne omformuleringen av tesen har som konsekvens at fokuset flyttes bort fra en bevisførsel om at det alltid finnes en grense for kontroll, hen til undersøkelser av både det planlagte og det ikke-planlagte, det kontrollerbare og det ikke-kontrollerbare som leder oppmerksomheten til forskjeller mellom ulike forestillingers feedbacksløyfer. Jeg vil derfor foreslå å tenke feedbacksløyfer i

flertallsform og ikke i bestemt entall slik Fischer-Lichte gjør. Så lenge jeg gjengir hennes tese, holder jeg meg likevel til bestemt entall.

### *(3) Feedbacksløyfen er et selvgenererende (autopoietisk) system*

Tredje og siste del av Fischer-Lichtes systematiske tese hevder at feedbacksløyfen er et selvgenererende, også kalt et autopoietisk, system. Hos Fischer-Lichte avledes denne påstanden direkte av tesens andre del. Feedbacksløyfen er selvgenererende fordi den ikke kan planlegges og kontrolleres fullstendig. Men er feedbacksløyfens selvgenerering en nødvendig eller innlysende konsekvens av tesens andre del? Etter min argumentasjon så langt er det klart at det er et meget stort sprang fra tesens andre til tesens tredje del. Tredje del er bare innlysende når man er med på så vel overfokusering på som overgeneralisering av ikke-planleggheten, det vil i praksis si når man overtar en avantgardistisk poetikk. Synet på feedbacksløyfen som autopoietisk kan i et systematisk perspektiv ikke begrunnes induktivt. Det kan bare forstås som en deduktiv eller eventuelt aksiomatisk tese. At den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere ikke er fullstendig planlegghet og forutsigbar, *kan* tolkes innenfor denne antakelsen, men det er ikke nødvendig å gjøre det.

En mer gjennomgripende kritikk av denne delen av Fischer-Lichtes tese kan formuleres ut fra et systemteoretisk perspektiv.<sup>269</sup> Fischer-Lichte låner begrepet om et autopoietisk system fra de chilenske biologene Humberto R. Maturana og Francisco J. Varela,<sup>270</sup> som innførte det for å beskrive organismer og deres subsystemer som selvgenererende prosesser (1987). Senere har begrepet blitt brukt i konstruktivismen og særlig i systemteori. Den tyske systemteoretikeren Niklas Luhmann, som selv overtar begrepet fra Maturana og Varela, og som anvender og videreutvikler det i sine beskrivelser av sosiale systemer, har påpekt to grunnleggende problemer som ofte gjør seg gjeldende i anvendelse av autopoiesisbegrepet (Luhmann, 2002: 100-118). Jeg mener at begge to kan gjenfinnes hos Fischer-Lichte (2004b). Han skriver at begrepet på samme tid har blitt under- og overvurdert

---

<sup>269</sup> Jeg takker Janek Szatkowski for dette innspillet.

<sup>270</sup> Den eneste henvisningen skjer i en fotnote (Fischer-Lichte, 2004b: 61, fotnote 4).

(Luhmann, 2002: 114). Undervurdert med hensyn til radikaliteten som ligger i bruddet med den ontologiske tradisjonen innen erkjennelsesteori. Denne erkjennelsesteoretiske radikaliteten overser Fischer-Lichte, eller – for å formulere det mer forsiktig – hun tar ikke konsekvensen av den, siden hun åpenbart formulerer ontologiserende teser om forestillinger og feedbacksløyfer. Samtidig med denne *undervurderingen* av autopoiesisbegrepet skjer det en *overvurdering*. Luhmann skriver at ut over den nevnte erkjennelsesteoretiske radikaliteten "(...) er forklaringsverdien svært lav. (...) I grunnen kan man ikke forklare noe med autopoiesis"<sup>271</sup> (sst.). Autopoiesisbegrepet handler om et nytt erkjennelsesteoretisk fundament, det aktualiserer og svarer på hva-spørsmål,<sup>272</sup> men ikke på hvordan-spørsmål. "Man hat es, wenn man so will, mit der Umfundierung einer Theorie zu tun, das bedeutet jedoch zugleich, dass die weitere Arbeit sehr viel mehr Begriffe erfordert als nur das Wort Autopoiesis. Der Begriff gibt wenig Arbeitsinformation"<sup>273</sup> (sst.: 115).

Fischer-Lichte anvender like fullt autopoiesisbegrepet som om det hadde et eget forklaringspotensial. Det samme gjelder systembegrepet som hun anvender i samme slengen (Fischer-Lichte, 2004b: 61). Det mangler videre begrepsarbeid for eventuelt å kunne gjøre disses begrepene produktive i analysearbeidet. Når Fischer-Lichte lar autopoiesisbegrepet støtte opp under tesen om at feedbacksløyfen ikke kan planlegges eller styres, er mitt inntrykk at dette fører snarere til tåkelegging enn til en skjerpning av det analytiske blikket. Bruksverdien av autopoiesistesen er åpenbar i forhold til Fischer-Lichtes agenda: Den gir den størst mulige avstanden til de teatervitenskapelige posisjonene som hun vil avgrense seg fra, posisjoner som opererer innenfor verk- og resepsjonestetiske tankesett. Dessuten støtter den opp under avantgardetenkningen. Bruksverdien ligger altså i markeringen av den teoretiske nyorienteringen og i det poetologiske prosjektet.

---

<sup>271</sup> Min oversettelse. Original: "(...) ist der Erklärungswert außerordentlich gering. (...) Eigentlich kann man mit Autopoiesis nichts erklären."

<sup>272</sup> "'Was ist Leben?', 'Was ist Bewusstsein?'" (min oversettelse: "Hva er liv?", "Hva er bevissthet?") (Luhmann, 2002: 115) – eller på teaterfeltet: "Hva er en forestilling?"

<sup>273</sup> Min oversettelse: "Man har, om man vil si det sånn, å gjøre med en nyfundering av en teori. Det betyr samtidig at det videre arbeidet krever mange flere begrep enn kun ordet autopoiesis. Dette begrepet gir lite arbeidsinformasjon."



Men dette går ut over operasjonaliserbarheten. Tesen gir ingen "arbeidsinformasjon" (jf. Luhmann, 2002) og fører til at man mister forestillingers og feedbacksløyfers forskjellighet ut av synet. Ut fra min egen agenda vil jeg derfor sette spørsmålsteget ved bruksverdien av tesen om feedbacksløyfens selvgenerering.

Mitt inntrykk er at det ville behøve et omfattende systemteoretisk begreps- og teoriarbeid for å gjøre tesen om feedbacksløyfen som et *autopoietisk system* anvendbar som analyseverktøy. Det er dessuten neppe mulig å tenke "litt" systemteoretisk. En systemteoretisk tilnærming måtte i så fall ligge til grunn for hele tilnærmingen. Mitt prosjekt var ikke lagt opp som et systemteoretisk prosjekt og jeg har heller ikke sett nødvendigheten av å legge det om til et slikt ut fra min erkjennelsesinteresse. Når man ikke vil overta tesen om feedbacksløyfens selvgenerering, har det til følge at man flytter fokus tilbake til de deltakende aktørene og tilskuerne. Hos Fischer-Lichte "[figurerer] aktører og tilskuere (...) med sine handlinger og sin atferd som elementer av feedbacksløyfen. Forestillingen frembringer seg selv gjennom denne feedbacksløyfen"<sup>274</sup> (sst.: 81). I min optikk er det ikke feedbacksløyfer som frembringer forestillinger, men aktører og tilskuere.<sup>275</sup> Som jeg har formulert andre delen av min tese, betyr det selvfølgelig ikke at aktører og tilskuere har *fullstendig* kontroll over denne prosessen.

---

<sup>274</sup> Min oversettelse. Original: "Akteure und Zuschauer figurieren mit ihren Handlungen und Verhaltensweisen als Elemente der *feedback*-Schleife, als die sich die Aufführung selbst erzeugt."

<sup>275</sup> Jeg presiserer at jeg på ingen måte utelukker at det ville være mulig å videreutvikle en produktiv analyseoptikk som undersøker forestillinger som autopoietiske systemer. Men dette ville være et annet prosjekt. Niels Lehmann argumenterer i den ovenfor siterte artikkelen for en systemteoretisk tilnærming til performativitet med anvendelse av Luhmanns autopoiesisbegrep (N. Lehmann, 2007: 75-76). Også Falk Heinrich kobler i sin artikkel "Kroppens tavshed. Refleksjoner over performativitet" sin systemteoretisk funderte kritikk av Fischer-Lichtes teser om kroppslig ko-presens til Luhmanns systemteori (Heinrich, 2006: 48).

## Feedbacksløyfer og henvendthet

### Gjensidig påvirkning

Fischer-Lichtes tese kan ikke forklare hvorfor det er sannsynlig eller vanlig at det oppstår feedbacksløyfer mellom publikum og aktører i forestillinger. Det har vist seg at kroppslig ko-presens ikke holder som forklaring. Ko-presens muliggjør gjensidig påvirkning, men kan ikke sannsynliggjøre den. Jeg har utpekt gjensidig henvendthet av aktører og tilskuere som et aspekt ved forestillinger som er bedre egnet til å forklare feedbacksløyfefenomener enn ko-presens. I forestillinger møtes de involverte som aktører og tilskuere. Begge funksjoner innebærer henvendthet til motparten, siden aktørers handlinger vises *til* tilskuere, og tilskuere er til stede for å se *på* og lytte *til* aktørene. Den gjensidige henvendtheten kan ha ulike former, så vel som ulik varighet og intensitet – men det vil alltid være noe henvendthet til hverandre. Ellers ville vi neppe betegne situasjonen eller hendelsen som en forestilling. Henvendthet er altså – i likhet med kroppslig ko-presens – innskrevet i forestillingsbegrepet slik jeg anvender det. Jeg vil ikke påstå at denne henvendtheten garanterer gjensidig påvirkning, men den gjør det mye mer sannsynlig at tilskuere og aktører påvirker hverandre enn når folk kun er ko-presente uten å være henvendte til hverandre.

Min påstand er kanskje mest innlysende når det gjelder aktørers påvirkning på tilskuere siden det lenge har vært vanlig å tenke en enveisrettet påvirkning av aktører på tilskuere.<sup>276</sup> Hvordan kan tilskuere omvendt påvirke aktører ved å være henvendt til dem? Det pleier å utgjøre en betydelig forskjell for oss om mennesker som er i samme rom som oss, observerer oss eller ikke. Det er vanskelig å ikke bli påvirket av å bli "utsatt" for andres blikk, særlig hvis det er en gruppe mennesker som ser på. Stanislavskij beskriver i *En skuespillers arbejde med sig selv* en øvelse hvor en skuespillerelev skal sitte på scenen mens de andre i klassen ser på henne (1988: 53). Denne tilsynelatende enkle øvelsen viser seg å være en stor utfordring for eleven. Hun klarer ikke å bare sitte på scenen:

---

<sup>276</sup> Se det ovenfor skisserte første tankesettet om forholdet mellom publikum og forestilling (tabell 3).

Hun mærkede den voksende spænding, saa' ud over tilskuerpladsen, men drejede sig hurtigt bort igen, som om hun blev blændet af et stærkt lys. Hun gav sig til at rette paa sig, satte sig frem og tilbage i stolen, anbragte sig i meningsløse stillinger, rettede ryggen og bøjede sig til forskellige sider, trak voldsomt ned i sin korte kjole, og stirrede opmærksomt paa et eller andet paa gulvet. (Sst.)

Jeg-fortelleren i denne fiktive rapporten som er skuespillerelev i samme klasse, kaster seg ut i samme øvelse og opplever lignende:

Uagtet baade fødder og hænder og hovede og krop gjorde, hvad jeg dirigerede dem til, saa havde de dog hele tiden af sig selv og meget mod min vilje faaet ligesom et lille ekstra plus, noget ganske meningsløst. Man anbringer sin arm eller sit ben ganske almindeligt og naturligt, og pludselig gør de et eller andet paa egen haand, og saa sidder man, som man skulde fotograferes. (Sst.)

Sammenligningen med situasjonen hos fotografen er slående, og jeg antar at mange vil gjenkjenne seg i den. I det øyeblikket hvor vi vet at et kamera er rettet på oss, hvor vi vet at vi blir observert, øker sannsynligheten for at vi blir stresset og ansent og at vi opplever at smilet stivner, vi har ikke fullstendig kontroll over vår væremåte.

Avhengig av hvor vant et menneske er til å ha andres oppmerksomhet rettet mot seg, og avhengig av vedkommendes personlighet og dagsform kan det føre til fysisk eller psykisk ansenthet, men også til økt energi og konsentrasjon. Skuespillerne i Stanislavskijs eksempel er ikke ferdig utdannet. Profesjonelle skuespillere har lært å takle de uønskede påvirkningene som ville stå i veien for en god skuespillerprestasjon. Men det betyr ikke at de ikke blir påvirket av publikum – tvert imot, de har lært å være mottakelige for påvirkning som fremmer deres prestasjoner, for å få økt energi og konsentrasjon. De har lært å ta imot og å utnytte publikums "assistanse"<sup>277</sup> – som Peter Brook kaller publikums bidrag til aktørers prestasjon på scenen (1968: 139-140). Brook gjør et poeng ut av at det på fransk heter "j'assiste à une pièce", jeg ser en forestilling (sst.: 139, original kursivert). Poenget er at det franske ordet "assistance" betyr både tilstedeværende publikum, bistand/støtte og medvirkning. At en slik assistanse utgjør en forskjell for en presentasjon, kan man ikke unngå å oppleve fra aktørperspektivet når man for eksempel øver på en presentasjon uten tilstedeværende publikum og så fremfører det man har øvd, for og med et publikum til stede.

---

<sup>277</sup> Min oversettelse. Original: "assistance".

Til nå har jeg bare sett på én form for henvendthet av tilskuere til aktører når tilskuere ser på og lytter til aktørene. Jeg vil undersøke andre former for henvendthet om litt. Her skal det bare oppsummeres at det å bli sett på og lyttet til vanligvis påvirker den som blir sett på og lyttet til. Men et publikum som *ikke* henvender seg til aktørene, tilskuere som leser i programheftet, sender SMS eller sovner, påvirker vel også aktørene? Ja, men bare hvis aktørene er henvendt til disse tilskuerne. En aktør som er fullstendig "i sin egen verden", vil sannsynligvis ikke bli påvirket av at tilskuere sovner, leser avis eller spiller Game Boy. At eksemplet virker konstruert og irrelevant i forhold til det som vanligvis oppfattes som forestillinger, tydeliggjør at man forutsetter en form for gjensidig henvendthet når man betegner en hendelse eller en situasjon som teater eller en forestilling. En situasjon hvor mennesker kun er ko-presente, men ikke på noen måte er henvendt til hverandre som aktører og tilskuere, vil neppe bli betegnet eller oppfattet som teater eller en forestilling.

### **Terminologisk univers**

Hvilket terminologisk univers kommer begrepet henvendthet fra? Det er ikke etablert som fagterm fra før. Jeg velger å innføre det som sådan siden jeg ikke finner noe innarbeidet begrep som treffer dette aspektet ved forestillinger som jeg anser som mest relevant i forhold til feedbacksløyfer. Ordet henvendthet er ikke mye brukt i hverdagspråket heller.<sup>278</sup> Denne fremmedheten kan være nyttig for en ny fagterm. Samtidig har ordet et lett tilgjengelig betydningspekter siden det er avledet fra verbet "å henvende" og er i slekt med substantivet "henvendelse". Det kan knyttes til kropps- og ansiktsposisjon, sansning, oppmerksomhet, kommunikasjon og – i litt mer antikverte uttrykk – også til tankevirksomhet. Vi kan si: "hun står henvendt til ham", "han har blikket henvendt på henne", "han sa det henvendt til henne", "hun har sin oppmerksomhet henvendt til ham", "bønn er tanker henvendt til Gud". Synonymer til det refleksive "henvende seg" er: banke på (hos), kontakte, (opp)søke, sette seg i forbindelse (med). Anvendelse av ordet

---

<sup>278</sup> Et enkelt søk på Google (<http://www.google.no/>) ga ni treff (13.11.2007), drøye to år senere 26 treff (28.01.2010).

henvendthet forutsetter at det finnes noe eller noen som vedkommende er henvendt til. Dets logikk er relasjonell. Antonymer er "å vende seg bort" og å være "bortvendt".

Begrepsparet henvendt/bortvendt bygger på et av våre sentrale romlige konsepter: skillet mellom foran og bak. Foran/bak er blant begrepsparene som ifølge Lakoff og Johnson ligger til grunn for vårt begrepslige system,<sup>279</sup> og som er direkte knyttet til hvordan mennesker fungerer kroppslig (1980: 57). I basal forstand betyr det å være henvendt til noen at den siden av kroppen som vi oppfatter som forside og/eller ansiktet er vendt mot vedkommende. Og tilsvarende betyr det å være bortvendt at forsiden er vendt bort fra vedkommende og baksiden vendt til. Logikken til begrepet henvendthet bygger altså på at det eller den som er henvendt, har en "innebygd" retning, en for- og en bakside. (En kule kan ikke være henvendt til noe(n).) Vi oppfatter våre kropper til å ha en slik innebygd retning: Forsiden av kroppen er den som føttene peker fra, forsiden av hodet er ansiktet. Både blikk og gange følger vanligvis denne retningen. Vi kan gå baklengs, men det er mye mer tungvint enn å gå forlengs. Øynene har et visst spillerom, men synsfeltet er begrenset til den retningen som ansiktet er vendt mot. Slik bygger betydningen av begrepsparet henvendt/bortvendt på hvordan den menneskelige kroppen fungerer.

### **Ulike former**

I forestillinger finnes ulike former for henvendthet. En av mine arbeidshypoteser er at ulike former for henvendthet kan være relevante for å forstå forskjeller mellom ulike feedbacksløyfer: om det skjer mye eller lite gjensidig påvirkning, hvordan feedbacksløyfer blir styrt, hvor grensen for kontroll går, hvilke spesifikke bidrag aktører og tilskuere henholdsvis gir til feedbacksløyfer, og i hvor stor grad feedbacksløyfer varierer i ulike forestillinger av én og samme produksjon.

På hvilken måte en aktør henvender seg til et publikum, er blant annet avhengig av spillestiler og sjangerkonvensjoner. I en naturalistisk-psykologisk spillestil hvor

---

<sup>279</sup> Andre slike begrepspar er opp-ned, inn-ut, nær-fjern (Lakoff & Johnson, 1980: 56).

man spiller med den såkalte fjerde vegg, vil det for eksempel ikke være direkte henvendelser fra aktører til tilskuere, aktører vil verken tale direkte til eller se direkte på enkelte tilskuere. Derimot finnes det her det vi kan kalle en *indirekte* henvendthet som for eksempel innebærer at aktøren projiserer hele sitt uttrykk mot publikumet, taler så høyt og artikulere så tydelig at selv hviskede ord eller små gester kan høres og ses på bakerste rad. Og dette handler ikke bare om hørbarhet og synlighet, men også om å kunne fange og styre tilskueres oppmerksomhet. Når en skuespiller "fyller" et rom bare ved å være på scenen, kan det også betraktes som en form for indirekte henvendthet til et publikum. Uavhengig av om den oppfattes som en teknikk som kan læres, eller som et medfødt talent, er denne tilstedeværelsen ikke identisk med enhver form for kroppslig nærvær og det som Fischer-Lichte kaller ko-presens. Aktørers indirekte henvendthet til tilskuere kan være vanskelig å oppdage, spesielt for tilskuere som ikke selv har erfaring fra produksjonssiden. Grunnen til det er enkel: Indirekte henvendthet skal vanligvis ikke synes som sådan. Den skal virke, publikum skal kunne se og høre hva aktøren gjør, aktørene skal kunne – om de ønsker det – styre tilskueres fokus, men den indirekte henvendtheten skal ikke påkalle seg oppmerksomhet som henvendthet. Tvert imot, den skal være "usynlig".<sup>280</sup>

Former for *direkte* henvendthet fra aktører til tilskuere er mye lettere å oppdage som sådanne. De er for eksempel dominerende i gateteater hvor aktører taler direkte til og ser direkte på forbipasserende for å få dem til å stanse og bli tilskuere i forestillingen. Direkte tiltale kjennetegnes av den romlige retningen det snakkes i (i retning av enkelte eller flere tilskuere), og/eller av det som sies (bruken av personalpronomen andre person, imperativ, spørsmål til publikum e.l.). Direkte tiltale kan i så henseende også være nedfelt i dramatiske tekster, for eksempel i prologer, epiloger, monologer *ad spectatores* og sidereplikker. En dramatisk tekst som er berømt for sin direkte tiltale til et publikum, er Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* fra 1966 (Handke, 1972: 9-47). En annen form for direkte henvendthet foreligger når en aktør berører en tilskuer fysisk. Denne formen for henvendthet er

---

<sup>280</sup> En tilskuer som selv har erfaring fra teaterpraktisk arbeid, vil derimot lettere kunne oppdage alle former for henvendthet, også de indirekte, siden de jobbes mye med både i skuespillertrening og i prøve- eller iscenesettelsesarbeid.

relativt sjelden brukt, men ikke desto mindre er den interessant når feedbacksløyfer skal undersøkes.<sup>281</sup> Ved siden av tiltale, blick og berøring kan også aktørers gester innebære direkte henvendthet, når for eksempel spydkasteren Andreas Thorkildsen med gjentatte rytmiske armbevegelser signaliserer at publikum skal klappe til hans oppløp til kast. Selv om han verken ser på eller snakker til publikum, er gesten utvetydig direkte henvendt til tilskuerne. Og han får med denne gesten ikke bare publikum til å klappe, han dirigerer også rytmen og akselerasjonen til klappingen. En form for direkte henvendthet kan man dessuten finne når aktører vender kroppens og hodets forside mot publikum – tilsvarende den basale betydningen av "å være henvendt" som ble presentert ovenfor. En slik frontal posisjon var dominerende i en klassisk spillestil slik den har blitt nedfelt i Johann Wolfgang Goethes "Regeln für Schauspieler"<sup>282</sup> (1988). Disse reglene fra begynnelsen av 1800-tallet er særlig interessante i kontrast til den naturalistisk-psykologiske spillestilen som ble utviklet i slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, og som fortsatt dominerer store deler av den vestlige teaterkulturen i dag. Under overskriften "Kroppens posisjon og bevegelse på scenen"<sup>283</sup> skriver Goethe blant annet:

§ 37 Die Haltung des Körpers sei grade, die Brust herausgekehrt, die obere Hälfte der Arme bis an die Ellbogen etwas an den Leib geschlossen, der Kopf ein wenig gegen den gewendet, mit dem man spricht, jedoch nur so wenig, daß immer dreiviertel vom Gesicht gegen die Zuschauer gewendet ist.

§ 38 Denn der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist.

§ 39 Sie sollen daher auch nicht aus mißverständener Natürlichkeit unter einander spielen, als wenn kein dritter dabei wäre; sie sollen *nie im Profil spielen, noch den Zuschauern den Rücken zuwenden.* (...)

§ 40 Auch merke man vorzüglich, nie ins Theater [in den Bühnenraum, S.B.] hineinzusprechen, sondern *immer gegen das Publikum.* Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen; nämlich zwischen dem Gegenstande mit dem er spricht und

---

<sup>281</sup> Fischer-Lichte vier i *Ästhetik des Performativen* et eget underkapittel til temaet berøring (Fischer-Lichte, 2004b: 101-114). Hun diskuterer berøring ikke med hensyn til henvendthet – som hun for øvrig heller ikke nevner andre steder – men i forhold til synssansen. Tradisjonelt har teateret vært ansett som knyttet til fjernsansene (syn og hørsel) i motsetning til nærsansene (berøring, lukt og smak). Motsetningen mellom fjern- og nærsansene har vært assosiert med dikotomiene offentlig/privat, distanse/nærhet, fiksjon/realitet (sst.: 104). I Fischer-Lichtes performative perspektiv settes det spørsmålsteget ved disse dikotomiene.

<sup>282</sup> En slags katekisme for den klassiske spillestilen som Goethe nedtegnet som direktør ved Weimarer Hoftheater.

<sup>283</sup> Min oversettelse. Original: "Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne".

zwischen seinen Zuhörern. *Statt mit dem Kopfe sich gleich ganz umzuwenden*, so lasse man mehr die Augen spielen.<sup>284</sup> (Sst.: 735, mine kursiveringer)

Goethe er altså opptatt av at aktørene mens de taler til en annen aktør på scenen, skal opprettholde en mest mulig frontal posisjon til publikum, både med kroppen og med ansiktet. Da den naturalistisk-psykologiske spillestilen ble utviklet, prøvde man derimot å redusere en slik direkte henvendthet til publikum til et minimum. I den sammenheng brøt man for første gang med konvensjonen som tilsa at en aktør aldri skulle vende ryggen til tilskuerne. Når det innføres en slik kroppslig bortvendthet fra tilskuerne, har det samtidig som konsekvens at former for indirekte henvendthet får økt betydning. En aktør som vender ryggen til et publikum, må artikulere spesielt tydelig og projisere sitt uttrykk svært sterkt for å nå publikumet som han er kroppslig bortvendt fra.

Alle de formene for direkte og indirekte henvendthet som er beskrevet til nå, tilskrives aktørers handlinger i vid forstand. Ved siden av disse handlingsorienterte formene ligger det en vesentlig form for henvendthet i at aktører retter sin egen oppmerksomhet mot publikum, når de sanser publikumet mens de agerer. Også denne henvendtheten spiller en viktig rolle for feedbacksløyfer siden henvendthet i sansning/persepsjon (tysk: Wahrnehmung) er en forutsetning for at en aktør kan bli påvirket av publikums (re)aksjoner. Sammenhengen er så grunnleggende at den kan overses som en selvfølge. Men ikke desto mindre er den avgjørende. En aktør som ikke fornemmer en (re)aksjon, kan ikke bli påvirket av den og kan heller ikke tilpasse sine egne handlinger til dem. Å tale om henvendthet i denne konteksten impliserer at persepsjon innebærer aktivitet, utvelgelse og oppmerksomhet hos den som sanser. Aktørens henvendthet til tilskuerne i sansningen skjer vanligvis samtidig med at aktøren er oppmerksom på andre aktører og sin egen handling. Det er opplagt at denne formen for henvendthet

---

<sup>284</sup> Min oversettelse (nokså fritt): "§ 37 Kroppens holdning skal være oppreist, brystpartiet skal være løftet frem, den øvre delen av armene (ned til albue) holdes relativt tett inntil overkroppen, hodet vendes litt mot vedkommende man taler til – men kun så lite at *alltid tre fjerdedeler av ansiktet er vendt mot tilskuerne*. § 38 Fordi skuespilleren alltid må ta hensyn til at han er der for publikumets skyld. § 39 Derfor skal de [skuespillerne, S.B.] heller ikke spille mot hverandre, i misforstått naturlighet, som om ikke noen tredje skulle være til stede; de skal *aldri spille i profil, og heller ikke vende ryggen til tilskuerne*. (...) § 40 Og så skal man [skuespillerne, S.B.] være spesielt oppmerksom på å ikke tale mot scenerommet, men *alltid mot publikum*. Fordi skuespilleren alltid må dele seg mellom to gjenstander; nemlig mellom den han taler med, og hans tilhørere. *I stedet for å vende hele hodet, skal man spille mer med øynene*." (Mine kursiveringer.)



ikke skjer av seg selv når mennesker er ko-presente, men derimot krever den spesielle ferdigheter og egenskaper av aktøren. Det samme gjelder for de ovenfor beskrevne handlingsorienterte formene for henvendthet. Bak aktørers mottakelighet for publikums (re)aksjoner ligger det vanligvis mye trening og erfaring.

McAuley påpeker dette med hjelp av et John Gielgud-sitat:

”He [the actor, S.B.] learns to listen, to watch (without appearing to do so) to respond, to guide [the audience, Gay McAuley] in certain passages and be guided by them in others – a never-ending test of watchfulness and flexibility” ([Gielgud] 1974, 178). To say that the actor is responsive to the audience conveys so little of the intense concentration, alertness, and skill that are involved in performance. (McAuley, 1999: 246)

Hvordan kan de ulike formene for aktørers henvendthet til publikum systematiseres? Jeg har gjort en forskjell på henvendthet i handlinger og i persepsjon.

Dessuten har jeg innført et skille mellom direkte og indirekte henvendthet. Det sistnevnte gjelder først og fremst aktørers handlinger i vid forstand, mens det ser ut til å gi mindre mening i forhold til henvendthet i persepsjonen. Med ett unntak: Om man låner en distinksjon fra psykologisk teori mellom ”overt” og ”covert visual attention” (Hunt & Kingstone, 2003: 102), kan man nemlig skille mellom direkte og indirekte henvendthet vedrørende *synssansen*. ”Utilslørt visuell oppmerksomhet” betyr at en persons oppmerksomhet er rettet mot det som ligger i sentrum av vedkommendes synsfelt, det vil si på det som vedkommendes blikk er rettet mot. Såkalt skjult visuell oppmerksomhet foreligger derimot når en person er oppmerksom på noe som ligger i periferien av vedkommendes synsfelt. Det innebærer at ”overt attention” vanligvis<sup>285</sup> er lettere å oppfatte for en observatør enn ”covert attention”.<sup>286</sup> Når en aktør har rettet blikket sitt mot en annen aktør på scenen, men samtidig – i øyekroken – følger med en tilskuer som står opp fra plassen sin og beveger seg mot utgangen, så kan vi si at aktøren, i sin sansning, er *indirekte* henvendt til tilskueren.<sup>287</sup> Når derimot aktøren flytter blikket sitt hen til

---

<sup>285</sup> En utenforstående observatør kan også ta feil når det gjelder ”overt attention”, siden det er mulig å late som om man fokuserer på det man har rettet blikket mot, mens man faktisk fokuserer på noe annet.

<sup>286</sup> Det er en slik skjult visuell oppmerksomhet som Gielgud sikter på i ovenfor siterte utsagn: ”to watch (without appearing to do so)” (sitert i McAuley, 1999: 246).

<sup>287</sup> Og det er en markant forskjell i forhold til feedbacksløyfen, om aktøren er indirekte henvendt til tilskueren, eller om han/hun ikke er henvendt i det hele tatt, det vil si ikke ser tilskueren. I sistnevnte tilfellet kan han/hun ikke bli påvirket av tilskuerens (re)aksjon.

tilskueren, så er aktøren *direkte* henvendt til denne tilskueren, og både denne tilskueren og alle andre kan lett oppfatte selve henvendtheten.

Også tilskueres henvendthet til aktører kan ha forskjellige former. Innledningsvis har jeg konsentrert meg om henvendtheten som ligger i at tilskuere ser på og lytter til aktører. En grunnleggende form for henvendthet finner vi dessuten i en mer eller mindre frontal kroppsposisjon hos tilskuere i forhold til aktører. Å se på, å lytte til og å vende forsiden av kroppen og/eller ansiktet mot aktøren – det er former for henvendthet som vi ofte assosierer med tilskuerbegrepet. Men et publikum kan også være henvendt på andre måter, for eksempel ved å gi høylytt uttrykk for sin misnøye, ved å rope "booh", ved å springe opp fra stolene sine, ved å slamre med dørene. Også publikumet som klapper til Thorkildsens oppløp til kast, er henvendt til aktøren, likedan et fotballpublikum som synger supporterens yndlingssang, et konsertpublikum som synger sammen med en aktør eller som danser til musikk fremført av en aktør. Det vil si, også publikum kan være henvendt til aktører i både handling og persepsjon, i direkte og indirekte former for henvendthet.

Jeg antar altså at tilskueres ulike former for henvendthet – på lik linje med aktørers – er avgjørende for hvordan tilskuere påvirker og blir påvirket av aktører. I denne sammenheng kan det være produktivt å undersøke og beskrive det jeg vil kalle ulike *publikumsstiler* – slik man skiller ulike spillestiler hos aktører. Publikumsstiler kan være knyttet til sjangerkonvensjoner og står i så henseende i direkte sammenheng med spillestiler. Når det for eksempel brukes en naturalistisk-psykologisk spillestil med den såkalte fjerde vegg, er den tilhørende publikumsstilen preget av at tilskuere sitter mer eller mindre i ro og er stille mens de ser på og lytter til aktørene. Publikums henvendthet til aktørene skjer her i form av persepsjon og ikke i form av høylytt handling. Stilen innebærer òg at publikum i sin sansning er mest mulig henvendt til aktørene og ikke for eksempel til sin nabo, til sin mobiltelefon eller til mat og drikke. Dette gjelder spesielt synssansen, hvor det gjør en forskjell om man er direkte eller indirekte henvendt. Publikumsstilen som matcher den naturalistisk-psykologiske spillestilen, krever altså vedvarende direkte henvendthet med synssansen. Ut over

sjangerkonvensjoner kan publikumsstiler også være knyttet til sosiale, aldersmessige eller andre særegenheter<sup>288</sup> av publikumsgrupper, og de kan variere både synkront og diakront. Synkron variasjon er vel kjent fra sportsverdenen, hvor for eksempel et engelsk fotballpublikum har en annen publikumsstil enn et norsk, eller St. Pauli-supportere en annen enn HSV-supportere.<sup>289</sup> Et eksempel på diakron variasjon er publikumsstilene før og etter teaterreformene på 1800-tallet, som Fischer-Lichte i *Ästhetik des Performativen* (2004b: 59) beskriver som en disiplinering av tilskuerne. Når det gjelder teater for de minste, kan jeg derfor spørre: Har de svært unge tilskuerne i de forestillingene som jeg undersøker, en spesifikk publikumsstil som får betydning for feedbacksløyfene? Hvordan er barna henvendt til aktørene, og hvilken betydning har det for hvordan de påvirker aktørene og selv blir påvirket av dem?

Distinksjonene mellom ulike former for henvendthet kan altså være nyttige i et analytisk perspektiv. Om min arbeidshypotese holder, er gjensidig henvendthet ikke bare viktig for å kunne forklare *at* det vanligvis oppstår feedbacksløyfer mellom aktører og tilskuere i forestillinger, men også *hvordan* denne påvirkningen foregår i spesifikke forestillinger, ulike forestillingssjangrer eller -epoker. Fokus på de ulike formene for henvendthet vil dermed kunne brukes til å greie ut særegenhetene av ulike feedbacksløyfer. Men når det er sagt, må det også holdes fast at distinksjonene mellom handling og persepsjon, og mellom indirekte og direkte former ikke er absolutte. Noen former for henvendthet, som for eksempel henvendthet i et blick eller i en fysisk berøring, kan tilordnes både sansning og handling. Og som allerede nevnt ovenfor, er et skille mellom direkte og indirekte henvendthet ikke opplagt når det gjelder andre sanser enn synssansen. Jeg antar heller ikke at det finnes motsetninger mellom handling og sansning eller mellom direkte og indirekte henvendthet. Vanligvis vil aktører være henvendt til tilskuere både i handling og i sansning. Samtidig ser det ut som om noen spillestiler favoriserer enten de direkte eller de indirekte måtene å være henvendt på. Selve aktørbegrepet slik jeg anvender det, har som forutsetning at det finnes i det minste *noe*

---

<sup>288</sup> For eksempel et hørselshemmet eller et blindt publikum.

<sup>289</sup> St. Pauli og HSV er to fotballklubber i Hamburg.

henvendthet i aktørers handlinger, mens tilskuerbegrepet forutsetter i det minste *noe* henvendthet i persepsjonen.<sup>290</sup>

Når man skiller ulike former for henvendthet hos både aktører og tilskuere, så kan man også skille mellom aktørers og tilskueres ulike bidrag til feedbacksløyfer. Fischer-Lichte underfokuserer på disse ulikhetene. Grunnen er sannsynligvis at hun ønsker å beskrive de involverte som likestilte ko-subjekter og med-produsenter av forestillinger. Å differensiere ulike bidrag fra henholdsvis tilskuere og aktører til feedbacksløyfer vil derfor også innebære å revurdere tesen om tilskueres og aktørers likestilthet med hensyn til feedbacksløyfer.

## Kontakt

En grunnleggende funksjon av henvendthet i forestillinger er opprettelse og vedlikehold av *kontakt*<sup>291</sup> mellom aktører og tilskuere. Dette gjelder alle former for henvendthet, også de indirekte. Kontakt oppstår når henvendtheten er tosidig. En ensidig henvendthet kan være et forsøk på å oppnå kontakt, men kontakten kommer ikke i stand så lenge det mangler gjensidighet. Selv om kontakt mellom tilskuere og aktører forutsetter gjensidig henvendthet, forutsetter det ikke like former eller like mye henvendthet fra begge sider. I løpet av en forestilling kan kontakten styrkes og svekkes underveis, den kan gå tapt og oppstå på nytt.<sup>292</sup> Tilskuernes henvendthet til aktørene kan bidra i like stor grad til opprettelse og vedlikehold av kontakt enn aktørenes, ja til og med i større. Kontakt mellom aktører og tilskuere er en forutsetning for at feedbacksløyfer kan oppstå.

Opprettelse, vedlikehold og avslutning av kontakt har også vært fokusert på innen kommunikasjonsteori. Den russiske lingvisten Roman Jakobsen skiller mellom seks funksjoner i verbal kommunikasjon, hver av dem knyttet til ett element i kommunikasjonsprosessen (1988). Den såkalte fatiske funksjonen er

---

<sup>290</sup> Alternativet ville være et institusjonelt tilskuerbegrep som definerer tilskuere som de menneskene som i en institusjonell kulturell setting *anses* som tilskuere – uansett om disse faktisk inntar tilskuerrollen, dvs. ser på og lytter til det som blir presentert.

<sup>291</sup> Ordet kontakt er avledet fra latin *contactus* "berøring".

<sup>292</sup> Lett synlig er en slik prosess f.eks. i gateteaterforestillinger.

knyttet til kontakten mellom de kommuniserende (sst.: 35, 37).<sup>293</sup> Jakobsen låner terminologien fra den polske antropologen Bronislaw Malinowski, som preget begrepet *phatic communion*<sup>294</sup>, fatisk samhörighet eller fellesskap, allerede tidlig på 1900-tallet. Ifølge Jakobson finnes det ikke verbale hendelser som utelukkende utfyller én funksjon, men én funksjon kan dominere (1988: 35). Verbale ytringer som i første linje etablerer, forlenger eller avslutter kommunikasjon, kan sies å ha en dominant fatisk funksjon. Det samme gjelder når man forsikrer seg at kontakten er etablert ("Hører du meg?"), eller når man prøver å tiltrekke seg den andres oppmerksomhet ("Hør her, ..."). Når den fatiske funksjonen dominerer i verbal kommunikasjon, er poenget *at* man snakker sammen, ikke hva man snakker *om*. Jakobson hevder at barn lærer først den fatiske funksjonen i verbal kommunikasjon (sst.: 37).

Selv om kommunikasjons- og informasjonsteori har blitt mye anvendt innen teatervitenskap, har den fatiske funksjonen fått lite oppmerksomhet i teatervitenskapelig litteratur. Grunnen er kanskje at den har blitt oppfattet som en banal selvfølghet, underordnet de funksjonene som gjelder kommunikasjonens "budskap" og "kode". Dessuten blir kommunikasjon med dominans av den fatiske funksjonen ofte ansett "som en mindreverdige kommunikasjonstype uten innholdsmessig eller referensiell substans" (Maasø, 2002: 20).<sup>295</sup> En annen grunn for forsømmelsen av den fatiske funksjonen i teatervitenskapelig teori og analyse kan ligge i at man lenge har fokusert på teaterformer med spillestiler som unngår direkte henvendthet. Fravær av direkte henvendthet på aktørenes side kan lett mistolkes som fravær av enhver henvendthet siden indirekte henvendthet er vanskeligere å oppfatte som sådan. Det samme gjelder publikumsstiler med tilsynelatende liten aktivitet. Slik kan forestillinger uten direkte henvendthet fra aktørenes side og med et publikum som prøver å være minst mulig synlig og hørbart, føre til oppfatningen av at det ikke opprettes kontakt mellom aktører og

---

<sup>293</sup> I tillegg til den fatiske funksjonen definerer han den emotive funksjonen (knyttet til sender), den konative (knyttet til mottaker), den referensielle (knyttet til kontekst), den poetiske (knyttet til budskap) og den metaspråklige funksjonen (knyttet til kode).

<sup>294</sup> Phatic fra gresk *phatos* "talt".

<sup>295</sup> Jeg låner dette argumentet fra Maasø, som skriver om et tilsvarende fravær av undersøkelser av den fatiske funksjonen når det gjelder TV-mediet (2002: 20).

tilskuere. Litteraturvitenskapelig teori har med tesen om dramaets absolutthet støttet opp under denne misforståelsen (Szondi, 1969: 15). Litteraturviteren Peter Szondi formulerte den berømte tesen om et manglende formidlende kommunikasjonssystem i dramatiske tekster:

Das Drama ist absolut. (...) Der Dramatiker ist im Drama abwesend. (...) Die gleiche Absolutheit weist das Drama dem Zuschauer gegenüber auf. Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer. Dieser wohnt vielmehr der dramatischen Aussprache bei: schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt. (...) Das Verhältnis Zuschauer-Drama kennt nur vollkommene Trennung und vollkommene Identität [Identifikation mit den dramatischen Figuren, S.B.] nicht aber Eindringen des Zuschauers ins Drama oder Angesprochenwerden des Zuschauers durch das Drama.<sup>296</sup> (Sst.: 15-16)

Og det overrasker ikke at Szondi knytter tesen om dramaets absolutthet til den sceneformen som er best egnet til spillestiler med utelukkende bruk av indirekte henvendthet på aktørenes side: "Die Bühnenform, die sich das Drama der Renaissance und der Klassik schuf, die vielgeschmähte 'Guckkastenbühne', ist der Absolutheit des Dramas als einzige adäquat und zeugt von ihr in jedem ihrer Züge"<sup>297</sup> (sst.: 16).

Når man anvender et performativt tankesett, blir det tydelig at også teaterformer med fravær av direkte henvendthet fra aktørenes side og med en publikumsstil som reduserer publikums handlinger til et minimum, innebærer gjensidig henvendthet og dermed kontakt. Anvender man dette tankesettet i analyser er det derfor aktuelt å spørre hva som kjennetegner denne kontakten i en spesifikk forestilling. I forhold til mitt materiale vil jeg undersøke hvordan kontakten mellom aktørene og barna oppstår, hvordan den vedlikeholdes, styrkes eller svekkes, går tapt og blir gjenopprettet, og hvordan den avsluttes.

---

<sup>296</sup> Oversettelse til nynorsk ved Lars Sætre: "Dramaet er absolutt. (...) I dramaet er dramatikaren fråverande. (...) Også overfor tilskodaren er dramaet like absolutt. Like lite som dramaets replikk er forfattarens utsegn, like lite er replikken retta som tiltale mot tilskodaren. Det er heller slik at tilskodaren er til stades ved drama-utsegna: teiande, med bakbundne hender, lamma andsynes inntrykket frå ei andre verd. (...) I forholdet tilskodar-drama finst berre fullstendig åtskiljing og fullstendig identitet [identifikasjon med de dramatiske figurane, S.B.]; det er ikkje slik at tilskodaren trengjer seg inn i dramaet eller at dramaet talar til han" (Szondi, 1991: 154).

<sup>297</sup> Oversettelse til nynorsk ved Lars Sætre: "Den utforminga av scenen som renessansens og klassisismens drama skapte, den mykje utskjelte 'titteskapsscenen', er den einaste forma som høver for dramaets absolutte preg, og vitnar om det absolutte i alle einskildtrekk" (Szondi, 1991: 154-155).

## Oppmerksomhet

Slik jeg har innført begrepet henvendthet, er det ikke identisk, men tett knyttet opp til begrepet *oppmerksomhet*.<sup>298</sup> Oppmerksomhet er gjenstand for en rekke ulike og motstridende persepsjons- og kognisjonsteorier innen psykologi, men det er ukontroversielt at det å være oppmerksom innebærer henvendthet til det man er oppmerksom på. Henvendthet kan altså føre til oppmerksomhet (og omvendt), og dette gjelder ikke bare for henvendthet i persepsjon, men også i handling.

Hverdagsspråklige uttrykk peker på disse to aspektene. Oppmerksomhet er noe som vi både kan "gi" og "få", vi kan "vie" vår oppmerksomhet til noe, og vi kan "kreve" eller "fange" andres oppmerksomhet. Vår egen oppmerksomhet kan bli styrt, både av oss selv og av andre. Jeg antar at disse to sidene ved oppmerksomhet er relevante når man analyserer feedbacksløyfer. De tilsvarer det aktive og det passive aspektet i feedbacksløyfer: Aktører og tilskuere både påvirker og blir påvirket av motparten. Når man undersøker feedbacksløyfer, vil det være aktuelt å undersøke hvordan oppmerksomhet oppstår, styrkes, svekkes eller går tapt. Jeg antar at disse prosessene kan og burde betraktes på et kollektivt nivå.

## Intensitet

Aktørers og tilskueres henvendthet til hverandre har dessuten et energetisk aspekt som jeg antar er relevant for å analysere og forstå feedbacksløyfer. En direkte tiltale kan utføres med mer eller mindre energi (og dette er ikke identisk med talens lydstyrke)<sup>299</sup>. Den som blir tiltalt, kan oppfatte og – om vedkommende er mottakelig – også "motta" denne energien. Det samme gjelder former for indirekte henvendthet og henvendthet i persepsjon. En aktør som spiller med den fjerde

---

<sup>298</sup> Selv om det i praktisk teaterarbeid er fokus på styring av oppmerksomhet, så finnes det lite teatervitenskapelig litteratur om emnet. De Marinis skisserer i artikkelen "Dramaturgy of the spectator" hvordan regissør og aktører jobber med å styre og strukturere tilskueres oppmerksomhet, og i hvor stor grad tilskueres oppmerksomhetsoperasjoner er en forutsetning for at mening oppstår – det vil si, han beveger seg innenfor et resepsjonsetetisk tankesett (se tabell 3 ovenfor) med fokus på modelltilskueren (De Marinis, 1987). Eksempler på teatervitenskapelig forskning om oppmerksomhet innenfor et performativt tankesett gir antologien *Wege der Wahrnehmung* (Fischer-Lichte, Gronau, Schouten, & Weiler, 2006).

<sup>299</sup> Noe som det jevnlig må jobbes med når man arbeider med ikke-profesjonelle aktører.

vegg, kan projisere sitt uttrykk mer eller mindre intenst hinsides den imaginære veggen mot publikum, og publikum vil kunne oppleve denne forskjellen. Man kan se på og lytte til med mer eller mindre energi, og den som blir sett på og lyttet til, vil kunne oppfatte og motta energien. Slik står aktører og tilskuere i en slags energiutveksling som både kan tilføre og tappe dem for energi. Denne prosessen foregår i forestillinger på et kollektivt plan. Aktørene opplever tilskueres henvendthet vanligvis som en henvendthet fra publikum som gruppe. Den kollektive prosessen i publikums henvendthet får også betydning for den enkelte tilskuer. Når man som tilskuer er del av et publikum som er intenst henvendt til aktørene – om i persepsjon eller i handling – vil denne intensiteten kunne "smitte" over på den individuelle tilskueren. Og omvendt er det vanskelig å intenst lytte til eller se på hva en aktør gjør, om folk rundt ikke gjør det. Likedan er det lettere for en aktør å være intenst henvendt til publikum, om hele aktørensemblet på scenen er det.

Som McAuley under overskriften "Energy Exchange" (1999: 246, original kursivert) påpeker, finnes det mange anekdotiske fortellinger fra skuespillere om dette energetiske aspektet i forestillinger, mens teaterforskere bare så vidt har begynt å inndra dette aspektet i forestillingsanalyser (sst.: 246-247). Jeg antar at denne forsømmelsen blant annet skyldes den tidligere dominansen av de to første tankesettene om forholdet mellom forestilling og publikum som jeg presenterte i begynnelsen av dette kapitlet: det verkestetiske og det resepsjonsetetiske tankesettet. Dessuten må det nevnes at det ikke er lett å beskrive og å analysere, for ikke å snakke om å dokumentere, dette energetiske aspektet. Det er komplekst og innbefatter ikke bare fysiske, men likedan mentale og emosjonelle aspekter.<sup>300</sup> Når regissøren Peter Brook beskriver betydningen av publikums assistanse for aktørene, kommer denne kompleksiteten til uttrykk:

---

<sup>300</sup> Men i motsetning til Fischer-Lichte (2004b: 98), mener jeg ikke at energien nødvendigvis ikke kan ses eller høres. Hun diskuterer det energetiske aspektet av feedbacksløyfer under overskriften "Gemeinschaft" (min oversettelse: "fellesskap") (sst.: 82) og i analyser av produksjoner av regissøren Einar Schleef (sst.: 94-100). Hun knytter det tett opp til rytme og en spesiell form for sansning hos tilskuere, som hun kaller "leibliches Spüren" (min oversettelse "kroppslig sansning") (sst.: 98). Til forskjell fra min tilnærming ser hun ikke på henvendthet, og tilsvarende beskriver hun energien heller som noe som flyter fritt i rommet – uten retning (sst.).



The spectators may just stare at the spectacle, expecting the actor to do all the work and before a passive gaze he may find that all he can offer is a repetition of rehearsals. This may disturb him deeply, he may put all his goodwill, integrity, ardour into working up liveliness and yet he senses all the time a lack. He talks about a 'bad' house. Occasionally, on what he calls a 'good night', he encounters an audience that by chance brings an active interest and life to its watching role - this audience assists. With this assistance, the assistance of eyes and focus and desires and enjoyment and concentration, repetition turns into representation. (...) The audience assists the actor, and at the same time for the audience itself assistance comes back from the stage. (Brook, 1968: 140)

På hvilken måte assisterer de minste barna aktørene på scenen? Dette spørsmålet gjelder altså ikke bare *hva* barna gjør som tilskuere, men også *hvordan* de gjør det de gjør. De to scenekunstnerne som jeg har sitert i begynnelsen av innledningen, sa at deres erfaring med de minste var preget av barnas "intens[e] nærvær" som publikum (jf. Borgen, 2003: 52). Jeg antar derfor at det energetiske aspektet vil være viktig i analysene. Kan man som voksen tilskuer oppleve, observere, beskrive og analysere en energiutveksling som foregår i feedbacksløyfene mellom barna og aktørene?

## Rammer

Hvordan aktører og tilskuere i forestillinger er henvendt til hverandre, blir preget av både kulturelle og fysiske rammer. Disse rammene får dermed også betydning for feedbacksløyfer. Som allerede nevnt, er spillestiler og publikumsstiler knyttet til sjangerkonvensjoner. Disse konvensjonene utvikles over tid og er vanligvis kjent for de fleste involverte før forestillingen starter slik at de preger forventninger, handlinger og persepsjon til både aktører og tilskuere. Uskrevne regler for hvordan man burde (og ikke burde) være henvendt til motparten, er ikke bare knyttet til sjangrer, men også til steder. De er forskjellige om man befinner seg på Nationaltheatret, på Blå<sup>301</sup>, på Karl Johan, i Domkirken eller på Bislett Stadion. Det betyr selvfølgelig ikke at man ikke kan bryte de uskrevne reglene, men for å kunne forstå virkningene av slike brudd for forestillingers feedbacksløyfer, må man i analysen ta hensyn til det det brytes med. Med svært unge tilskuere som publikum oppstår det med henblikk på de kulturelle rammene en spesiell situasjon: Teaterkunstnerne kan her i veldig liten grad gå ut ifra på forhånd

---

<sup>301</sup> En klubb i Oslo.

etablerte konvensjoner siden mange av de minste barna er for første gang på teater. Jeg antar at det vil være et relevant aspekt for analysen av feedbacksløyfer i teater for de minste.

I tillegg til de kulturelle rammene er også de – i vid forstand – fysiske rammene avgjørende for hvordan aktører og tilskuere er og kan være henvendt til hverandre. Det er velkjent hvordan ulike sceneformer preger forholdet mellom publikum og aktører, men disse forholdene har en forholdsvis sjelden plass i teatervitenskapelige forestillingsanalyser. Avgjørende faktorer for feedbacksløyfer er ikke bare plasseringen av scene og auditorium til hverandre, men også rommets størrelse, akustikk og tekniske innredning. Er det plass til kun 20 tilskuere, vil en aktør kunne henvende seg direkte til hver enkelt tilskuer, og selv forholdsvis små (re)aksjoner hos tilskuere vil kunne sanses av alle tilstedeværende og dermed få direkte betydning for feedbacksløyfer. Er 10 000 tilskuere til stede på et amfiteater, kan små individuelle (re)aksjoner i tilskuerrommet bare få betydning i den grad de inngår i en kollektiv publikumsprosess, og aktørene kan bare være direkte henvendt til ytterst få individuelle tilskuere i forhold til de som er tilstede. Størrelsen av rommet må også ses i forhold til hvor mange mennesker som faktisk er tilstede. Sitter det for eksempel 200 tilskuere spredt i den store salen i Hamburgs Schauspielhaus, som har plass til 1300 mennesker, er det vanskelig å få kollektive publikumsprosesser i gang, og energien i enkelte tilskuers henvendthet vil i mindre grad nå andre tilskuere og aktørene. For aktørene vil det være vanskeligere å være henvendt til publikum som kollektiv. En helt annen situasjon oppstår om de samme 200 tilskuere sitter i den lille salen (Malersaal) til det samme teateret som bare har plass til noen få hundre tilskuere.

Den fysiske plasseringen spiller også en viktig rolle for hvordan tilskuere er og kan være henvendt til aktører. Mange teaterrom foreskriver en frontal kroppsposisjon og dermed direkte henvendthet av tilskuere til aktører, idet publikumsstolene er fast monterte i en frontal posisjon til scenen. Om tilskuere derimot får sitte på bevegelige eller frittstående stoler, på puter på gulvet, eller om publikum står, er det mye større spillerom for at tilskuere vender seg fysisk bort fra aktøren og dermed selv velger måten å være henvendt på. Det største spillerommet har tilskuere i en gateteatersituasjon, hvor de lett kan forlate hele situasjonen. Idet

spillerommet for tilskueres måter å være henvendt på økes, øker muligheten for større variasjoner i feedbacksløyfer.

Relevant for ulike måter å være henvendt på er dessuten akustikken i rommet, særlig når det gjelder større teaterrom. Disse rom er ofte bygd slik at de hjelper aktøren på scenen til å nå akustisk ut mot publikum. Slik støtter de aktøren i sin henvendthet til publikum. Er det en god akustikk, blir det mye lettere for aktøren å være utelukkende indirekte henvendt til tilskuere. Noen rom legger altså til rette for spillestiler med utstrakt bruk av indirekte henvendthet. Akustikken er i disse tilfellene vanligvis slik at den ikke bærer lyden like godt andre veien, fra publikum til scenen. Dette passer til publikumsstiler som innebærer at publikum er stille, og det begrenser tilskuernes muligheter til å påvirke aktørene. Den akustiske skjevheten til fordel for aktørene blir selvfølgelig enda større om aktørene bruker et lydforsterkende anlegg. I dette tilfellet kan det være helt umulig for tilskuerne å bli hørt av aktørene på scenen, og dermed kan selv høylytte ytringer ikke inngå i feedbacksløyfen. Det motsatte skjer når publikumslyd blir forsterket, eller når publikum er plassert i et rom som akustisk befordrer dens hørbarhet overfor aktørene.

I tillegg til akustikken og bruk av lydforsterkende teknikk er de visuelle forholdene og bruk av lysutstyr av interesse for feedbacksløyfer. Er lyset svakt og/eller diffust og sprer seg i hele rommet, er det vanskelig for aktørene å få og å styre tilskueres oppmerksomhet med utelukkende bruk av indirekte henvendthet. Brukes det derimot en scenebelysning med et mange hundretusentalls watt lysanlegg, slik de finnes på de fleste institusjonsteaterscenene, er skuespillere i utgangspunktet mye mer synlige, og det vil være mye lettere for dem å tiltrekke seg og å styre publikums oppmerksomhet – også med utelukkende indirekte henvendthet. Sterkt frontalt lys fra auditoriet mot scenen øker synligheten av aktørene, mens det samtidig gjør det vanskelig eller til og med umulig for aktørene å se tilskuerne i salen. Det betyr ikke at aktørene på scenen ikke kan sanse publikumet, men det begrenser likevel muligheten for hvordan tilskuernes (re)aksjoner kan påvirke aktørene. Omvendt øker selvfølgelig en belyst publikumssal muligheten for aktørene til å se tilskuerne og dermed for at publikums synlige (re)aksjoner kan inngå i feedbacksløyfer.

De fysiske og de kulturelle rammene som er relevante for feedbacksløyfer, står altså i en viss sammenheng. For eksempel er en naturalistisk-psykologisk spillestil med den fjerde vegg og utelukkende indirekte henvendthet fra aktører til tilskuere, samt den tilhørende publikumsstilen med et publikum utelukkende henvendt i persepsjonen, best egnet til titteskaps scenen som sceneform, til en akustikk som er enveisrettet fra scenen til salen, og til en frontal og statisk plassering av publikum, til bruk av elektrisk lys, sterke lysanlegg og muligheten for mørklegging av tilskuerrommet, som først oppsto med innføring av elektrisk lys. Disse romlige og tekniske rammene kompenserer for fraværet av direkte henvendthet fra aktørene og støtter publikum i sin direkte visuelle henvendthet til aktørene, mens de samtidig demper hørbarheten og synligheten av publikumets (re)aksjoner. Forestillingers rammer er delvis gitte og delvis påvirkelige av de involverte. I den grad de er påvirkelige eller tilvirkbare, er de gjenstand for det jeg vil kalle innrammingsstrategier. Hvilke kulturelle og fysiske rammer preger feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere? Hvilke rammer må og kan aktørene forholde seg til, hvilke innrammingsstrategier velger aktørene i møte med førstegangstilskuere? Hvordan bidrar barna til forestillingers rammer?

## Basis og fokus for analysene

Gjensidig henvendthet kan – i motsetning til ko-presens – forklare hvorfor det vanligvis eller sannsynligvis skjer en gjensidig påvirkning i forestillinger. Dette gjelder både det aktive og det passive aspektet av gjensidig påvirkning. Henvendthet sannsynliggjør at aktører og tilskuere påvirker motparten, men også at de selv blir påvirket. Gjensidig henvendthet fører til kontakt mellom aktører og tilskuere og er en forutsetning for at feedbacksløyfer kan oppstå. Ulike former for henvendthet kan være med på å forklare forskjeller mellom feedbacksløyfer. Når man skiller ulike former for henvendthet, kan man dessuten skille mellom aktørers og tilskueres ulike bidrag til feedbacksløyfer. Henvendthet er knyttet til oppmerksomhet og har et energetisk aspekt som er relevant for feedbacksløyfer. Ulike former for henvendthet, og dermed ulike former for feedbacksløyfer, må ses i sammenheng med forestillingers kulturelle, fysiske og tekniske rammer.

Etter diskusjonen av Fischer-Lichtes feedbacksløyfetesese og utvikling av mine egne teser, kan jeg formulere følgende systematiske utgangspunkt for mine analyser: Gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger – kalt feedbacksløyfer – er et potensial som er gitt med forestillingers grunnvilkår. Ko-presens muliggjør, gjensidig henvendthet sannsynliggjør gjensidig påvirkning. Dette potensialet kan bli aktualisert på ulike måter av de involverte. Ulike former for henvendthet samt deres fysiske, kulturelle og tekniske rammer preger denne aktualiseringen.

Feedbacksløyfer er dynamiske prosesser som i større eller mindre grad er styrt av enkelte eller flere involverte (kollektivt), samtidig som de involverte ikke har fullstendig kontroll over disse prosessene. Det vil si, feedbacksløyfer inneholder både det planlagte og det ikke-planlagte/ikke-planleggbare, det forutsigbare og det uforutsigbare.

Med hjelp av disse systematiske tesene kan jeg presisere min erkjennelsesinteresse for analysearbeidet. Jeg kan nå formulere spørsmålene slik: Hvordan aktualiserer publikum og aktører potensialet for gjensidig påvirkning i de utvalgte forestillingene? Hvilken rolle spiller barns hørbare og synlige bidrag som spesifikke former for henvendthet i disse feedbacksløyfeprosessene? Hvilke utfordringer får aktørene i møte med svært unge tilskueres måter å være henvendt på, og hvordan blir disse utfordringene produktive i forestillingene?

I mine systematiske teser om feedbacksløyfer har jeg – i motsetning til Fischer-Lichte – inndradd styring som relevant dimensjon av feedbacksløyfer. I tråd med disse tesene velger jeg i mitt bidrag til en performativ analyse å fokusere på styringsstrategier, mens jeg samtidig ser på hvilken relevans det ikke-kontrollerbare får for forestillingene. Jeg har dessuten påpekt betydningen av forestillingers kulturelle, fysiske og tekniske rammer for feedbacksløyfer. Som førstegangs-tilskuere er de minste barn ikke kjent med konvensjonene som ellers ligger til grunn for feedbacksløyfer i forestillinger. Jeg antar derfor at det vil være fruktbart å undersøke gitte rammer og spesifikke innrammingsstrategier i teater for svært unge tilskuere. Det er valgt som fokus i analysekapitlets andre del, mens første del er viet feedbacksløyfeprosesser i én utvalgt produksjon, *Dråpene* av Steffi Lund og Turid Ousland.

## Metoder

*Wie man eine Theateraufführung interpretiert, hängt davon ab, als was man Theater begreift, hängt ab von bestimmten Konstitutions- und Strukturvorstellungen.<sup>302</sup> (Hiß, 1993a: 16)*

*Prinzipiell ist jede dokumentarische Technik zulässig, sofern sie sich kritisch reflektiert, anstatt unsinnige Alleinvertretungsansprüche dogmatisch auszuweisen.<sup>303</sup> (Sst.: 126)*

*Dokumentarische Strategien sollten in ihrem Bezug zum jeweiligen Theaterbegriff erkennbar sein.<sup>304</sup> (Sst.: 128)*

### Utfordringer, oppstart og mulige grep

Anvender man et performativt tankesett i forestillingsanalyser, står man overfor en rekke spesifikke analysemetodiske utfordringer. Og siden dette tankesettet er nokså nytt innen teaterforskningen, finnes det lite å orientere seg etter når man prøver å møte disse utfordringene.<sup>305</sup> Hvilke metodiske konsekvenser har det når man anlegger et performativt tankesett med fokus på de dynamiske prosessene som foregår mellom aktører og tilskuere? Hvordan kan man analysemetodisk komme på høyden med feedbacksløfebegrepet?

Ut fra et performativt tankesett kan man ikke forutsette at én forestilling er identisk med andre forestillinger av samme produksjon. Tvert imot, man antar at ulike forestillinger av én og samme produksjon varierer, at det kan være relevant å se på variasjonene som sådanne. Slike variasjoner kan selvfølgelig bare bli synlige

---

<sup>302</sup> Min oversettelse: "Hvordan man tolker en teaterforestilling, er avhengig av hvordan man oppfatter teater. Det er avhengig av bestemte oppfatninger av forestillingers konstitusjon og struktur."

<sup>303</sup> Min oversettelse: "I prinsippet er enhver dokumentasjonsteknikk tillatt såfremt man reflekterer kritisk over den og ikke krever dogmatisk at den er uten alternativer."

<sup>304</sup> Min oversettelse: "Dokumentasjonsstrategier burde bli tydelig i sin referanse til det valgte teaterbegrepet."

<sup>305</sup> I den sammenheng er det beklagelig at Fischer-Lichte i *Ästhetik des Performativen* ikke diskuterer sitt eget forestillingsanalytiske arbeid i et metodisk perspektiv (2004b). Det forblir uklart hvordan forskeren har kommet frem til resultatene. Hun opplyser ikke om hun selv har vært tilskuer i de forestillingene som hun beskriver, og i så fall hva slags tilskuer. Det hadde vært viktig å vite om hun har sett flere forestillinger av samme produksjon, om hun har brukt dokumentasjon av forestillingene og – hvis ja – hvilke typer dokumentasjon og på hvilken måte.

for forskeren om vedkommende oppsøker flere forestillinger av samme produksjon.<sup>306</sup> Dette blir spesielt krevende om man velger en produksjon som spilles sjelden og/eller på mange ulike steder – noe som er vanlig når det gjelder teater for svært unge tilskuere. Skal man undersøke flere forestillinger av samme produksjon, blir forskningsgjenstanden ikke bare mer krevende å oppsøke, den får dessuten også et større omfang.

I starten av mitt ph.d.-prosjekt, da både arbeidshypotesene og teorigrunnet fortsatt var kun en skisse, valgte jeg én produksjon for de minste til en pilotundersøkelse: *Dråpene* av Steffi Lund og Turid Ousland.<sup>307</sup> Det var en av de aller første produksjonene for de minste som jeg hadde sett, og den hadde vakt min interesse på grunn av markante performative trekk. Tilskuerne satt ikke som stumme vitner, de var til stede på en måte som satte fokus på forestillingens her-og-nå-situasjon; iverksettelse av handling og materialitet sto i fokus, ikke representasjon. Lund og Ousland, utdannet som henholdsvis danser og billedkunstner, betegner *Dråpene* som en visuell konsert. I sentrum av det sceniske forløpet står vann som materiale, og det spilles på lyder som oppstår når vannet spruter, strømmer, drypper, skvalper, skvetter, surkler, bobler m.m. Scenografien og rekvisittene består av en rekke fargesterke hverdagslige plastobjekter: en vannslange, flere plastkar og hagekanner, et par gummistøvler, paraplyer, en vannbøtte, luftballonger i ulike størrelser og farger, fullt med vann, og et basseng som danner scenografiens sentrum. *Dråpene* bygger ikke på en fortelling i tradisjonell forstand, det brukes ingen verbalspråk i det sceniske forløpet, og aktørene er performere heller enn skuespillere. Det sceniske forløpet følger en visuell-akustisk komposisjon. Barna som så *Dråpene* på Klangfuglfestivalen, var åpenbart fascinerte av dette forløpet, de gikk uten tvil inn i tilskuerrollen: De så på og lyttet til det som skjedde på scenen, og det med stor intensitet. Som godt synlige og hørbare

---

<sup>306</sup> Samtidig gjelder i prinsippet at også en analyse av den konstante strukturen som viser seg i ulike forestillinger av en og samme produksjon, krever at forskeren har sett flere forestillinger. Men i realiteten blir denne omstendelige prosessen ofte erstattet med at man behandler én forestilling som om den var identisk med den konstante strukturen som (eventuelt) viser seg i mange forestillinger av samme produksjon.

<sup>307</sup> *Dråpene* hadde premiere 22. oktober 2000 i steinerbarnehagen Solsikken på Nesodden. I alt har den blitt spilt ca. 50 ganger. Den ble spilt for siste gang 26. juni 2006 i Harstad.

tilskuere satte de preg på atmosfæren så vel som på enkelte hendelsesforløp. Barna preget også min egen tilskuererfaring som voksen tilskuer.<sup>308</sup>

Jeg hadde sett *Dråpene* for første gang på Klangfuglfestivalen i Kristiansand, høsten 2002, og tok kontakt med kunstnerne og prosjektledelsen av Klangfuglprosjektet våren 2003. Avgjørende for å kunne gå i gang med undersøkelsen av denne produksjonen var at de to scenekunstnerne, Lund og Ousland, var svært imøtekommende og åpne overfor mitt forskningsprosjekt, selv om forskningsdesignet på dette tidspunktet ennå var nokså uavklart. Forestillingen ble ikke spilt denne våren, men jeg fikk tilgang til noen videoopptak fra tidligere forestillinger spilt på ulike steder i Norge: to som viste det sceniske forløpet i to forskjellige forestillinger, og ett som viste deler av et barnepublikum i en forestilling arrangert av Klangfuglprosjektet. September 2003 fikk jeg anledning til å se tre nye forestillinger på Østlandet.<sup>309</sup> Jeg hadde ennå ikke utformulert et performativt tankesett, men jeg antok allerede at det ville være interessant å se flere forestillinger av samme produksjon. Anledningen bød seg da *Dråpene* skulle på en turné i et norsk fylke samme høst. På denne turneen, i oktober 2003, skulle det spilles 17 forestillinger i løpet av to uker på et relativt begrenset geografisk område. Jeg fikk mulighet til å være med på syv av disse. Etterpå så jeg *Dråpene* to ganger til, våren 2005, på et gjestespill i Tyskland. Dessuten fikk jeg enda et videoopptak av en *Dråpeneforestilling* som ble spilt i april 2005 på Black Box Teater i Oslo.<sup>310</sup> I alt har jeg altså sett 13 ulike forestillinger av denne produksjonen, samt videoopptak fra ytterligere fire forestillinger.

Når man anlegger et performativt tankesett, utvider forskningsgjenstanden seg ikke bare idet man ser på flere forestillinger av samme produksjon. Om man er interessert i de dynamiske prosessene som foregår mellom aktører og tilskuere, må man dessuten se på både det sceniske forløpet og det som foregår i

---

<sup>308</sup> Jeg har tidligere beskrevet et eksempel på en slik påvirkning i Böhnisch (2007d) og i Böhnisch (2009).

<sup>309</sup> Jeg velger slike vide geografiske og tidsmessige betegnelser for å aidentifisere opplysningene mht. publikum, dvs. for de forestillingene hvor jeg har tatt notater eller laget videoopptak som inneholder direkte eller indirekte personidentifiserbare opplysninger om tilskuere.

<sup>310</sup> Dette opptaket viste kun det sceniske forløpet. Jeg fikk en kopi direkte fra Steffi Lund.



tilskuerrommet. Dermed øker i tillegg forskningsgjenstandens kompleksitet. En måte å møte denne utfordringen på er å vende analysen mot forskerens egen opplevelse som tilskuer. Forskeren vil da analysere prosessen som foregår mellom scene og sal ut fra sin egen tilskueropplevelse som del av et publikum. Den tyske musikkteaterforskeren Clemens Risi har foreslått en slik fremgangsmåte i sin artikkel "Hören und Gehört werden als körperlicher Akt. Zur *feedback*-Schleife in der Oper und der Erotik der Sängerstimme"<sup>311</sup> (2006: 109). Han går langt i å generalisere påstanden om at beskrivelsen av den egne tilskueropplevelsen er forskerens eneste mulige inngangsport til vekselvirkningen mellom aktør og tilskuer: "Nur im Beschreiben des eigenen Erlebens lässt sich – wenn überhaupt – eine Spur der performativen, jetzt genauer: erotischen, Wechselbeziehung zwischen Sänger und Zuhörer ausmachen"<sup>312</sup> (sst.).<sup>313</sup> En ulempe med denne fremgangsmåten er, etter min mening, at perspektivet blir svært individorientert. Den kollektive dimensjonen i feedbacksløyfer blir ikke inndradd.<sup>314</sup> I mine teoretiske tilnærminger har jeg flere ganger poengtert relevansen av den kollektive dimensjonen i feedbacksløyfer. Jeg antar derfor at en analyse som utelukkende baserer seg på forskerens egne tilskueropplevelser, ikke kan være tilfredsstillende. Dessuten spør det hvor detaljert man husker sin egen opplevelse og hendelsesforløpet fra forestillingen.

Et analysemetodisk alternativ er at man som forsker og tilskuer prøver å dele sin oppmerksomhet mellom scene og sal: Man satser på å observere publikum i større grad enn man ville ha gjort om man hadde mest fokus på sine egne opplevelser

---

<sup>311</sup> Min oversettelse: "Å høre og å bli hørt som kroppslige handlinger. Om feedbacksløyfen i operaen og om erotikken til sangerens stemme."

<sup>312</sup> Min oversettelse: "Kun i beskrivelsen av den egne opplevelsen kan man – om i det hele tatt – spore et snev av den performative (nå mer presis: erotiske) vekselrelasjonen mellom sanger og tilhører."

<sup>313</sup> I tillegg inndrar Risi sangerens opplevelser i et intervju, men han spør ikke etter én konkret forestilling. Hans spørsmål fokuserer på aktørens opplevelser generelt i forestillingssituasjoner.

<sup>314</sup> Risi overser denne kollektive dimensjonen fullstendig, uten å tematisere dette valget (2006). Han skriver da også konsekvent om forholdet mellom sangeren og tilhører/tilskueren i singularis, og er interessert i dette forholdet som "(...) eine ganz besondere Form der Zweierbeziehung (...), eine intime/exklusive Form" (sst.: 103.). (Min oversettelse: "(...) en helt spesiell form for parforhold (...), en intim/eksklusiv form".) Interessant er at sangeren som Risi har intervjuet, i motsetning til Risi, taler om forholdet mellom scene og *publikum* – altså mellom seg selv og tilskuerne som en gruppe (sst.: 101-102).

som tilskuer. Det er interessant at denne strategien kanskje ikke er så ulik voksne tilskueres måte å oppleve teater for de minste på. Mange ser ut til å rette sin oppmerksomhet i mye større grad på sine medtilskuere, både barn og voksne, enn hva som er vanlig i forestillinger for et rent voksent publikum. Det betyr at de første to metodiske tilnærmingene ikke ligger så langt fra hverandre når det gjelder teater for de minste. En utfordring forblir at det kan være vanskelig å huske hendelsesforløpet godt nok i etterkant av en forestilling. For å avhjelpe kan man prøve å ta notater underveis og/eller bruke flere observatører, men begge deler vil kunne forstyrre andre tilskuere og aktører på scenen. Dessuten mister man nødvendigvis noe oppmerksomhet for hendelsesforløpet når man tar notater under selve forestillingen – slik sett kan vinningen gå opp i spinningen.

En tredje mulighet kan være å inndra aktørenes og tilskuernes erfaringer vedrørende den gjensidige påvirkningen i etterkant av en forestilling. Men denne metoden forutsetter at de involverte er klar over denne påvirkningen, husker den godt nok og er i stand til å sette ord på opplevelsene – noe som er uaktuelt når det gjelder svært unge tilskuere, og som også kan være vanskelig for voksne tilskuere. Det kan antas at aktører er seg mye mer bevisst den gjensidige påvirkningen og dermed også har lettere for å sette ord på sine egne opplevelser av denne prosessen, men også her spørres det hvor detaljert en aktør husker selve prosessen. Både McAuley (1999: 246-247) og Risi (2006) bruker imidlertid aktørers utsagn om feedbacksløyfeprosesser, kun som belegg for betydningen av feedbacksløyfer for forestillinger *generelt*, ikke for å analysere én (eller flere) konkret(e) forestilling(er).<sup>315</sup>

Et fjerde analysemetodisk alternativ kan være å lage lyd-, bilde- eller videodokumentasjon under forestillingene. Videoopptak er den mest brukte dokumentasjonsformen når man ønsker å analysere sceniske forløp i forestillinger (Hiß, 1993a: 126) (Balme, 1999: 84-85), og det finnes en methodediskusjon om videobruk i et verkestetisk perspektiv.<sup>316</sup> Så vidt jeg ser, mangler det derimot en tilsvarende

---

<sup>315</sup> Det samme har jeg selv gjort ovenfor når jeg siterer de to Klangfuglscenekunstnerne som beskriver barnas intense nærvær, for å begrunne behovet for en teoretisk-analytisk tilnærming som fokuserer på den gjensidige påvirkningen av aktører og publikum.

<sup>316</sup> Se for eksempel Fischer-Lichte (1983c: 112-118), Hiß (1993a: 107-128) og Balme (1999: 84-87).

diskusjon for en performativ teoretisk-analytisk tilnærming.<sup>317</sup> En tenkelig innvending mot bruk av videodokumentasjon ved anvendelse av et performativt tankesett er at forestillingen, sett som en hendelse og ikke som en gjentagbar scenisk tekst, ikke lar seg teknisk reprodusere.<sup>318</sup> Det ville i så fall berøre kjernen av det performative tankesettet. Men her er det viktig å skille *reproduserbarhet* fra *dokumenterbarhet*. Selv om en hendelse som sådan ikke kan reproduseres, kan den på mange måter dokumenteres. Og at et dokument, for eksempel et videoopptak, er teknisk reproduserbart, er ikke noe relevant poeng mot brukbarheten av dette dokumentet for en analyse av selve hendelsen – tvert imot. Selvfølgelig er en dokumentasjon ikke identisk med hendelsen den dokumenterer. Det kan heller ikke gi samme opplevelse å se på en videodokumentasjon av en forestilling og å være tilskuer i denne forestillingen. En dokumentasjon kan derfor aldri erstatte egen deltakelse som tilskuer. Ulike tekniske dokumentasjonsformer går dessuten systematisk glipp av ulike aspekter av hendelsesforløpet. For eksempel kan et videokamera aldri dokumentere lukt eller smak. Likevel kan audiovisuell dokumentasjon være et nyttig *supplement* til egen deltakelse, personlig hukommelse, notater og lignende. Jeg mener derfor at det er uklokt å avvise enhver form for teknisk dokumentasjon når man prøver å operasjonalisere det performative tankesettet for forestillingsanalyser. Når det er sagt, må det samtidig nevnes at det vil være viktig å reflektere over *hvorfor* man bruker teknisk dokumentasjon, *hvordan* man produserer den, hvilke systematiske *begrensninger* den har, og hvordan man *jobber videre* med den.

---

<sup>317</sup> Jeg fikk anledning til å diskutere analysemetodiske spørsmål med Fischer-Lichte på forskerutdanningskurset "Den estetiske hendelsen", høsten 2007 i Bergen (kurs i regi av Den nasjonale forskerskolen Tekst, Bilde, Lyd, Rom: Fortolkning og teoriutveksling (TBLR), avholdt 19.-20. november). Fischer-Lichte var en av hovedforeleserne og seniorforskerne på kurset, mens jeg presenterte noe av teorigrunnlaget til mitt ph.d.-prosjekt (Böhnisch, 2007c). Fischer-Lichte fremhevet i sitt eget foredrag behovet for nye forestillingsanalytiske metoder når man anvender et performativt tankesett (2007), men hun avviste i den etterfølgende diskusjonen muligheten for at videoopptak ville kunne være egnet for en performativ analyse.

<sup>318</sup> Det var Fischer-Lichtes argument i den ovenfor nevnte muntlige diskusjonen. En lignende innvending har også blitt diskutert i forbindelse med et verketestetisk tankesett, se for eksempel Hiß (1993a: 126), men den ser ut til å være mindre påtrengende når man er ut etter å analysere iscenesettelsen.

## Analysemetodiske valg

### Prosess og resultat

I det følgende velger jeg å beskrive min egen forestillingsanalytiske fremgangsmåte nokså grundig, av tre grunner. For det første fordi jeg ser behov for en metodediskusjon i forbindelse med forestillingsanalyser som bygger på et performativt teatervitenskapelig tankesett. Analysearbeid med fokus på aktørers og tilskueres gjensidige påvirkning er nybrottsarbeid, og det er nødvendig å prøve seg frem. For en metodediskusjon kan omveiene som en slik utprøving fører til, være like relevante som de metodiske grepene som til slutt viser seg å være vellykkede. Jeg antar derfor at det vil være nyttig å beskrive den analysemetodiske fremgangsmåten mer inngående enn hva man ville ha gjort ved forestillingsanalyser som bygger på et velutprøvd teaterteoretisk tankesett. Den andre grunnen for en prosessorientert redegjørelse er at den kan "denaturalisere" forskningsgjenstanden: Jeg ønsker å vise hvordan gjenstanden er tilvirket, hvordan den har blitt (re)konstruert i selve analyseprosessen. Den tredje grunnen for at jeg i dette kapitlet tillater meg å ta leseren med i forskningsprosessens omstend(eli)gheter, er at jeg ønsker å skape en viss motvekt til den resultatorienterte fremstillingen i avhandlingens teori- og analysekapittel. Da jeg satte i gang prosjektet, manglet jeg ikke bare forbilder med hensyn til analysemetoder. Det forelå heller ikke noe tilfredsstillende teorigrunnlag. Mine analytiske tilnærminger til feltet måtte skje parallelt med at jeg arbeidet på teoriplanet med et performativt tankesett. Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004b) kom ikke ut før jeg var godt i gang med prosjektet, og mine egne systematiske teser om feedbacksløyfer ble utviklet samtidig med at jeg måtte ta analysemetodiske valg. Nærmere sagt vekslet jeg mellom det forestillingsanalytiske arbeidet og teoriutviklingen, med et tyngdepunkt på teoriarbeid i midten av prosjektperioden.

I min undersøkelse av *Dråpene* har jeg kombinert alle de fire ovenfor nevnte metodiske grepene, med ulik vektning og utforming. Jeg tok utgangspunkt i min egen tilskuererfaring, inndro eksisterende dokumentasjon og aktørenes egne utsagn, var deltakende observatør som tok notater, delvis underveis, delvis i etterkant av forestillinger, og produserte en omfattende videodokumentasjon av

en rekke forestillinger. At fremgangsmåten ble så sammensatt, er først og fremst et resultat av at jeg måtte søke etter en gangbar analysemetodisk vei. Men selv om det ikke fantes noen analysemetodisk masterplan, kan man i tilbakeblikk se at metodepluralismen har blitt produktiv. De ulike tilnærmingene utfylte hverandre og hadde ulike funksjoner avhengig av hvor jeg befant meg i forskningsprosessen. Samtidig førte fremgangsmåten til et hav av materiale som det tok uforholdsmessig mye tid å forholde seg til. Dessuten måtte analyseprosessen nødvendigvis bli langvarig ettersom teorigrunnlaget måtte utvikles og bearbeides underveis. Jeg jobbet med analysen av *Dråpene* i flere etapper, fordelt over store deler av prosjektperioden. Både materialomfanget og tidsforløpet hadde som konsekvens at jeg ikke kunne gjennomføre tilsvarende undersøkelser av andre produksjoner enn *Dråpene* – noe som jeg i utgangspunkt hadde sett for meg.

Ettersom teater for svært unge tilskuere var et lite kjent felt for meg da jeg startet prosjektet, hadde jeg behov for å utvide mitt erfaringsgrunnlag og prosjektets empiriske horisont parallelt med at jeg satte i gang undersøkelsen av *Dråpene*. Erfaringsgrunnlaget ble etter hvert – som beskrevet i innledningen – både bredt og tykt. Tykt først og fremst med hensyn til *Dråpene*, bredt med hensyn til det store spekteret av produksjonene som jeg fikk sett. For å kunne jobbe forestillingsanalytisk med flere produksjoner var jeg nødt til å velge en mindre sammensatt metode enn med *Dråpene*. Jeg så ikke på nært hold like mange forestillinger av den enkelte produksjonen og hadde heller ikke mulighet til å produsere lignende dokumentasjon.

Resultatet er et todelt analysekapittel hvor første del er et nærstudium av *Dråpene*, mens den andre er en lesning på tvers av ulike produksjoner. Begge analysedelene er ledet av erkjennelsesinteressen som er presisert i slutten av teorikapitlet. Det overordnede spørsmålet er: Hvordan aktualiserer publikum og aktører potensialet for gjensidig påvirkning? Mer spesifikt spør jeg: Hvilken rolle spiller barnas former for henvendthet i disse feedbacksløfeprosessene? Hvilke utfordringer får aktørene i møte med svært unge tilskueres måter å være henvendt på? Og hvordan blir disse utfordringene produktive i forestillingene? Mens jeg i *Dråpene*-analysen går på feedbacksløfers mikronivå, zoomer jeg i andre del ut på et mer overordnet plan idet jeg undersøker betydning av rammer og innrammingsstrategier i møte med førstegangstilskuere. I et metodisk perspektiv er – så

vidt jeg selv kan bedømme det – Dråpeneanalysen den mest eksperimenterende og nyskapende del av prosjektet. Jeg vektlegger derfor i den etterfølgende prosessorienterte redegjørelse denne delen, før jeg gir en mer oppsummerende oversikt over fremgangsmåten med hensyn til analysen av de øvrige produksjonene.

### **Forskerens førstegangsopplevelse**

I den første forestillingen som jeg så av *Dråpene*, høsten 2002, var jeg en vanlig tilskuer. Det vil si en så "vanlig" tilskuer som en teaterforsker med sine spesifikke erfaringer, interesser og forforståelser kan være.<sup>319</sup> Jeg var deltaker på Klangfugl-festivalen i Kristiansand, hadde aldri før sett teater for de minste, og møtte opp med både skepsis og nysgjerrighet. Var det mulig å lage teater for så unge tilskuere? Var barn under tre år, til og med under ett år, i stand til å bli tilskuere i en teaterforestilling? Min skepsis skulle fort bli avløst av en fascinasjon. I den nevnte Dråpeneforestillingen var vi en relativt liten publikumsgruppe, ca. ti barnehagebarn fra en småbarnsavdeling, de ledsagende førskolelærerne og noen andre voksne tilskuere. Jeg ante på dette tidspunktet ikke at jeg senere skulle forske på teater for svært unge tilskuere og denne produksjonen. Jeg var en vanlig tilskuer i den forstand at jeg ikke tok noen notater under forestillingen, og at jeg så forestillingen for første gang. Likevel husket jeg i etterkant – også etter mange måneder – mye av det sceniske forløpet, av barnas måter å være tilskuere på, noen spesifikke øyeblikk i hele hendelsesforløpet som hadde satt preg på min egen tilskueropplevelse, samt forestillingens atmosfære. Jeg kunne dermed senere i prosjektet fortsatt referere til mine egne opplevelser og minner fra denne spesifikke forestillingen. Og ikke bare det: At jeg valgte å forske på teater for de minste, at jeg valgte *Dråpene* som gjenstand for en pilotundersøkelse, og hvilke arbeidshypoteser jeg startet med, kan blant annet tilbakeføres til denne konkrete tilskueropplevelsen.

---

<sup>319</sup> Strengt tatt er ingen tilskuer "vanlig", siden alle har sine individuelle forerfaringer og interesser.

## Eksisterende videoopptak

Over et halvt år senere, sommeren 2003, da jeg hadde bestemt meg for å forske på teater for de minste, fikk jeg altså videoopptakene fra tre tidligere forestillinger hvor jeg selv ikke hadde vært til stede. Jeg laget en første detaljert skriftlig beskrivelse av de sceniske forløpene slik jeg kunne se dem på de to første opptakene. Jeg noterte forløpet i tabellform med en tidslinje og en inndeling i enkelte scener. Jeg fokuserte på aktørenes handlinger, på bruk av rekvisitter og lyd, samt aktørenes blikk mot publikum – altså det som jeg senere skulle kalle en spesifikk form for direkte henvendthet. Med hjelp av disse to opptakene fikk jeg se at *Dråpene* hadde et relativt stabilt scenisk forløp. Jeg var overrasket over hvor nøyaktig aktørene følger et fastlagt scenisk mønster. Samtidig ble jeg allerede oppmerksom på variasjoner som gjaldt tempo og dynamikk, samt enkelte detaljer i forløpet. Publikums (re)aksjoner så ut til å innebære noen gjentakende elementer. I noen passasjer kunne jeg skille mellom voksnes og barns, og mellom markante enkeltes og kollektive (re)aksjoner – men generelt var det vanskelig å danne seg et godt bilde av publikums tilstedeværelse og bidrag på grunn av kameraposisjonen bak publikum, mye bruk av stortotal bildeutsnitt og dårlig lyd kvalitet.

Det tredje opptaket som jeg fikk låne, viste barn som hadde vært del av et publikum i en forestilling i regi av Klangfuglprosjektet. Ettersom dette opptaket hadde blitt gjort av profesjonelle fotografer med profesjonelt utstyr, var bilde- og lyd-kvaliteten høy, og det var interessant å kunne følge nøye med enkelte barn som tilskuer. Men siden opptaket stort sett besto av halvnært eller nært bildeutsnitt, manglet det et overblikk over hele publikumsgruppen, og heller ikke aktørene var med i bildet.<sup>320</sup> Opptaket viste enkelte barns (re)aksjoner uten den situative konteksten i rommet og i forestillingen. Men selv om alle tre opptakene var mangelfulle ut fra min erkjennelsesinteresse, og selv om jeg ikke hadde vært til stede under de tre forestillingene hvor opptakene hadde blitt produsert, hjalp dette materialet meg videre i forskningsprosessen. Jeg fikk viktige informasjon om produksjonens egenart, jeg hadde laget en første beskrivelse av den mer eller

---

<sup>320</sup> Jeg fikk forståelsen av at det også eksisterte et opptak av det sceniske forløpet i denne forestillingen, laget av et annet kamera, men jeg fikk bare låne det opptaket fra prosjektledelsen som viste publikum.

mindre faste strukturen i de sceniske forløpene, hadde sett variasjoner i disse forløpene og slått fast at det ville bli interessant å se på hvordan aktørene brukte blikket mot publikum. Jeg hadde også sett at det fantes både markante individuelle og kollektive (re)aksjoner i publikumet, at disse (re)aksjonene både kunne ligne og variere fra forestilling til forestilling. Dessuten fikk jeg en pekepinn på hva som var viktig å ta hensyn til ved bruk av videodokumentasjon. Jeg kunne samtidig skjerpe min erkjennelsesinteresse idet jeg ble klar over hva jeg savnet i opptakene.

### Scenekunstnerens utsagn

I tillegg til disse videoopptakene fikk jeg tilgang til kunstnerens skriftlige rapport om *Dråpene* som de to hadde levert til Klangfuglprosjektet (Lund & Ousland, 2001). Denne rapporten ga meg innsyn i hvordan produksjonen hadde blitt utviklet. Den inneholder både beskrivelser av konseptet samt refleksjoner over aktørens erfaringer fra prøveperioden og de første forestillingene av *Dråpene* som hadde blitt spilt høsten 2000.<sup>321</sup> Selv om rapporten var relativt kort, inneholdt den mange av de aspektene som skulle bli relevante i mitt senere analysearbeid. Jeg gjengir disse i mine egne ord: svært unge tilskuere som et usedvanlig publikum som gir spesifikke utfordringer til aktørene, aktørens måter å være oppmerksomme på både enkelte tilskuere og publikum som gruppe på, aktørens måter å regulere sin egen henvendthet på i avhengighet av publikums (re)aksjoner, ulikheter mellom publikumsgrupper i ulike forestillinger, betydning av de voksne ledsagere for prosessen som foregår mellom aktørene og barna, forskjeller mellom forestillinger for barn med foreldre og for barnehagegrupper, rommets betydning for hele forestillingsprosessen samt spesifikke innrammingsstrategier.

Som nevnt i innledningen har jeg i deler av prosjektperioden vært mye i kontakt med praksisfeltet. Denne kontakten har på mange måter inngått som et informelt bakteppe for prosjektets utforming. Med hensyn til *Dråpene* analysen hadde jeg ikke bare tilgang til nevnte rapport, men også anledning til en rekke uformelle

---

<sup>321</sup> Lund og Ousland er aktørene på scenen i *Dråpene* og har selv utviklet konseptet og iscenesettelsen.



samtaler med Ousland og Lund i forbindelse med de forestillingene jeg senere skulle følge og dokumentere. Også disse samtaler har bidradd til utvikling av mine egne perspektiver tidlig i prosjektet. I forbindelse med Dråpeneturnéen høsten 2003 gjorde jeg et forsøk på et mer formalisert intervju med de to scenekunstnerne, men valgte nokså fort bort dette materialet. Årsaken var både pragmatisk og konsepsjonell: Jeg hadde alt i alt produsert for mye materiale og var nødt til å selektere radikalt; dessuten ble det etter hvert klart at jeg hadde (god) nok dokumentasjon for å konsentrere analysen på selve forestillingen – noe som jeg ønsket i utgangspunktet.<sup>322</sup>

### **Deltakende observasjon**

Da jeg fikk se flere forestillinger av *Dråpene*, høsten 2003 på Østlandet, valgte jeg å plassere meg som tilskuer helt ytterst i publikumsområdet slik at jeg lett kunne se både publikum og aktørene på sceneområdet. På dette tidspunktet gikk jeg altså fra å være en noenlunde "vanlig" tilskuer over til å være en deltakende observatør. Jeg hadde på forhånd bestemt meg for noen spørsmål som skulle lede min observasjon, blant annet om det fantes påfallende forskjeller fra de to forestillingene som jeg hadde sett på video, om det fantes spesifikke publikums-(re)aksjoner, i hvor stor grad disse eventuelt var kollektive, hvordan aktørene igjen reagerte på disse, og hvilken rolle de voksne tilskuerne hadde i denne prosessen. Planen var å dele min oppmerksomhet mellom scene og sal og å ta noen notater, både underveis og mellom forestillingene som ble spilt i løpet av én ettermiddag, tett etter hverandre.

Disse forestillingene var åpne, publikum var barn med ledsagende foreldre eller andre nære voksne, ikke barnehagegrupper. Det var cirka like mange barn som voksne tilskuere til stede. Noen barn hadde flere voksne med seg og omvendt, noen voksne flere barn. Publikuset satt på tepper og puter på gulvet.

---

<sup>322</sup> Når jeg i Dråpeneanalysen refererer til aktørenes egne utsagn, skjer det først og fremst for å gjøre rede for tilkoblingspunkter til kunstnernes refleksjoner, men selve analysen hviler ikke på disse utsagnene. På dette punktet skiller min analyse seg fra parallell forskning, som i større grad bygger på kunstnernes egne utsagn, se f.eks. Wartemann (2009b).

Forestillingene var godt besøkt (gjennomsnittlig cirka 50 tilskuere). Én var mer enn utsolgt, slik at tilskuerne satt veldig tett og nærmere sceneområdet enn vanlig. I én av forestillingene var en bekjent med sin treårige sønn på besøk. I dette tilfellet var jeg sammen med de to, fra de kom til kulturhuset til de forlot det. Det ble ikke mange notater underveis, siden jeg hadde større behov for å følge oppmerksomt med hele hendelsesforløpet. Notatene som jeg laget i etterkant, gjaldt først og fremst helhetsinntrykk og noen enkelte elementer som jeg husket spesielt godt. I disse tre forestillingene fikk jeg bekreftet at det var interessant å se på vekselspillet mellom aktørene og publikum. Jeg så også at denne prosessen hadde sine særegenheter i hver av de tre forestillingene, men samtidig savnet jeg å kunne beskrive og analysere disse prosessene på et mer detaljert plan. Notatene og hukommelsen ga ikke godt nok grunnlag for slike beskrivelser. Dessuten virket det som prosessene var mer diffuse enn i forestillingen som jeg hadde sett på Klangfuglfestivalen, og jeg fikk inntrykk av at dette hang sammen med at det var åpne forestillinger med relativt mange voksne tilskuere til stede, hvor barna kom med hver sin voksen ledsager, i motsetning til forestillingen hvor barna hadde kommet som en barnehagegruppe.

På bakgrunn av disse erfaringene bestemte jeg meg for å følge en del av turnéen samme høst, hvor forestillingene var lukkede, og hvor det ville være mulig å gjennomføre videoopptak. Hovedmotivasjonen for å lage en audiovisuell dokumentasjon var altså å kunne beskrive og analysere prosessene mellom aktørene og publikum på et mye mer detaljert plan enn hva som var mulig uten slike opptak. Erfaringene jeg hadde gjort så langt i prosessen, måtte gi grunnlag for alle valg som skulle styre disse opptakene når det gjaldt kameraoppsett, valg av utsnitt og kameraføring samt hensyn til senere redigering.

## **Videodokumentasjon**

### *Opptak*

Jeg hadde fra før erfaringer med videodokumentasjon av forestillinger, men utelukkende med filming av sceniske forløp. Min erkjennelsesinteresse krevde nå at jeg dokumenterte både det som skjedde på scenen og i publikumsområdet. De

videoopptakene av *Dråpene* som jeg hadde sett tidligere, hadde gitt meg de første indikasjoner for valg av oppsett. Kameraposisjonen bak publikum fungerte ikke tilstrekkelig til å dokumentere både scene og sal, selv om man så en del av publikumet bakfra i bildet. Det samme gjaldt opptakene av barna hvor det manglet aktørene. Dessuten var det opptaket av barn som jeg hadde fått fra Klangfuglprosjektet, for mye fokusert på enkelte barn. Ettersom rommet i *Dråpene* alltid ble strukturert frontalt, med publikum plassert vis-à-vis sceneområdet, ble jeg nødt til å bruke minst to kameraer, ett rettet mot scenen og ett mot publikum. Ulempen med å bruke to kameraer var åpenbar: Man ville ikke kunne se aktører og publikum samtidig i bildet – noe som var nødvendig for å kunne analysere samspillet mellom dem. Planen for videodokumentasjonen var derfor å senere redigere de synkrone opptakene til split-screen-versjoner slik at det ville være mulig å se de to opptakene av publikum og av aktørene samtidig på en og samme TV-skjerm. Jeg hadde aldri sett lignende dokumentasjon av teaterforestillinger før, men håpet at de kunne gi et brukbart grunnlag for videre analysearbeid.

En viktig forutsetning for å kunne realisere den planlagte videodokumentasjonen, var at turneen besto av lukkede forestillinger. Publikum var uten unntak barnehagegrupper, booket inn av turnéarrangøren en god stund før forestillingene fant sted. Dette gjorde det mulig å ta kontakt med barnehagepersonalet på forhånd for å informere om mitt forskningsprosjekt, få videreformidlet informasjonen til barnas foresatte og innhente de foresattes tillatelse til å filme barna.<sup>323</sup>

Uten egen erfaring fra tilsvarende opplegg og uten egnede forbilder som jeg kunne orientere meg etter, var jeg nødt til å bruke en del prøving og feiling i opptakssituasjonene. Riktignok fantes det beskrivelser av en lignende dokumentasjonsmetode hos Viveka Hagnell (1983: 157-159),<sup>324</sup> men de utfordringene som hun

---

<sup>323</sup> Se vedlegg 2 (Brev til barnehagene), vedlegg 3 (Brev til foresatte) og vedlegg 4 (Melding til Personvernombudet, NSD). De ansatte som jeg var i kontakt med, formidlet informasjonen til foreldrene og samlet inn de skriftlige tillatelsene til filming. Jeg møtte mye velvilje hos kontaktpersonene i barnehagene, likevel var denne prosessen mye mer tidkrevende enn jeg hadde forventet.

<sup>324</sup> Også Fredly refererer til Hagnells forskning når hun i sin dramapedagogiske masteroppgave anvender videoobservasjon med etterfølgende split-screen-redigering (Fredly 2007: 17-19 og 26-28). Fredlys formål skiller seg fra mitt: Hun undersøker utelukkende barnas opplevelser i teatersituasjonen, ingen vekselvirkninger med aktørene og det sceniske forløpet. Men også hun

diskuterer, er knyttet til utstyr som ikke lenger er i bruk<sup>325</sup> og til en annen erkjennelsesinteresse.<sup>326</sup> De kunne derfor ikke være til stor hjelp i min kontekst. Jeg hadde fått noen tekniske råd fra kollegaer ved Universitetet i Agders medieavdeling, men hadde ingen mulighet for å engasjere hjelp til gjennomføring av opptakene. Det betydde at jeg var alene til å betjene to kameraer. Dessuten var opptakssituasjonene preget av en hel rekke praktiske begrensninger og utfordringer.

Siden dette var en turné på steder som var ukjente for både meg og aktørene, var det ingen mulighet til å planlegge det konkrete oppsettet av kameraene på forhånd. De syv forestillingene foregikk på fire ulike steder, og på alle stedene var det lite tid til forberedelser. Jeg fikk knapt testet utstyret<sup>327</sup> og oppsettene på stedet. I flere tilfeller var jeg nødt til å sette opp kameraene mens aktørene rigget scenografi og lys, og måtte da prøve å ikke forstyrre aktørenes forberedelser til forestillingen.

Et vesentlig spørsmål var alltid hvor kameraene skulle plasseres. Jeg utelukket muligheten for å bevege meg med kameraene under forestillingene siden dette ville ha tiltrukket seg for mye oppmerksomhet. Kameraene skulle altså stå på faste stativer. Kameraet som skulle filme aktørene på scenen, kunne i alle tilfeller stå direkte bak bakerste rad, mens det var vanskeligere å få plassert kameraet som skulle filme publikum. Det sistnevnte skulle helst være minst mulig iøynefallende for ikke å forstyrre tilskuerne, men samtidig skulle det kunne ta opp mest mulig av det som foregikk i publikumsområdet. I tillegg hadde planen for klipping til split-screen implikasjoner for valg av kameraenes posisjonene i forhold til

---

påpeker at hun mangler analysemetodiske forbilder og møtte mange utfordringer i utviklingen av en brukbar metode (sst.: 5-6).

<sup>325</sup> For eksempel 8 mm-film versus video, arbeid med infrarødt lys eller rødfilter for å belyse et mørklagt auditorium.

<sup>326</sup> Hagnell fokuserer ikke på vekselvirkninger mellom scene og sal, men på barnas (individuelle) opplevelser av det sceniske forløpet.

<sup>327</sup> Jeg brukte to mini-DV videokameraer med stativ. Ett av kameraene var utstyrt med en ekstern mikrofon som var montert oppe på kameraet. Jeg brukte ikke noe mer utstyr for lydopptak, siden jeg var alene i opptakssituasjonen.

hverandre. For å unngå aksebrudd<sup>328</sup> i de ferdigredigerte versjonene måtte kameraene plasseres på samme side av den relevante aksene som ble dannet av publikums og aktørenes blikk mot hverandre.<sup>329</sup> Siden kameraet som filmet publikum, nødvendigvis var plassert i publikums synsfelt, om enn perifert i forhold til scenen, var det utelukket for meg å bevege meg mellom de to kameraene under forestillingene.<sup>330</sup>

Jeg kunne ha valgt å la begge kameraene stå urørt og å filme gjennomgående samme bildeutsnitt. Fordelen ville ha vært at opptaket ikke hadde krevd så mye oppmerksomhet av meg under selve forestillingene. Jeg kunne eventuelt ha supplert kameraopptaket med flere notater og egne tilskueropplevelser. Men siden jeg hadde vært både uforstyrret tilskuer og (noterende) observatør i tidligere forestillinger, og jeg dessuten hadde sett at opptakene med gjennomgående stortotal bildeutsnitt ga relativt dårlige resultater,<sup>331</sup> valgte jeg heller å konsentrere meg om videoopptaket. Ettersom jeg ikke kunne flytte meg mellom kameraene under forestillingene, måtte jeg alltid ha et kamera med fast stortotal bildeutsnitt, mens jeg kunne føre det andre. Jeg hadde ingen klare forventninger om hvilket kamera jeg helst burde føre for å få mest mulig utbytte av opptakene, og varierte derfor opptaksstrategiene. Noen ganger førte jeg det kameraet som var rettet mot aktørene, andre ganger det som var rettet mot publikum.<sup>332</sup> Når jeg førte kameraet som fulgte aktørene, ble opptaket preget av at jeg kjente den faste strukturen i de sceniske forløpene så godt at jeg kunne zoome inn eller panorere for å følge tett på

---

<sup>328</sup> Aksebrudd er en feil i filmproduksjon som oppstår når man ikke tar hensyn til bevegelses- eller blikkretning til de personene eller gjenstandene som filmes. Regelen er: "Alle bildene må tas fra samme side av den tenkte linjen som representerer blikkretningen [eller bevegelsesretningen, S.B.] i bildet" (Eriksen, 1993: 14).

<sup>329</sup> Kameraet som skulle filme publikum, ble i fem av de syv forestillingene plassert til høyre for scenerommet (sett fra publikum), ved siden av den fremre delen av sceneområdet, slik at publikum ble filmet fra en spiss vinkel, ikke frontalt. I ett tilfelle var det så lite plass at dette kameraet måtte bli installert *på* scenen, helt ytterst i scenografien. Og i det siste tilfellet ble det plassert på venstre, litt lengre unna selve sceneområdet.

<sup>330</sup> Alle de syv forestillingene ble spilt i åpne rom, det vil si det fantes ikke noen bak- eller sidescene skjult for innsyn.

<sup>331</sup> Denne erfaringen hadde jeg dessuten allerede gjort tidligere i forbindelse med videodokumentasjon av sceniske forløp.

<sup>332</sup> Valget ble også påvirket av de ulike romlige arrangementene. I noen rom var det umulig å oppholde seg ved det kameraet som filmet publikum, uten å tiltrekke seg for mye oppmerksomhet.

forløpet. Derimot måtte jeg når jeg førte kameraet som var rettet mot barna, følge mer mine intuisjoner der-og-da for å avgjøre hva som ville være interessant å få dokumentert. Samtidig prøvde jeg også her å variere strategiene. Noen ganger filmet jeg flest mulig barn, andre ganger konsentrerte jeg meg mer om enkelte barn for å få med flere detaljer. De romlige forholdene var slik at jeg aldri fikk filmet absolutt hele publikumet, men i alle tilfeller var det mulig å filme store deler av det i et stortotal bildeutsnitt.

I tillegg til selve forestillingene valgte jeg å filme det som foregikk før og etter, fra det tidspunktet da barna og de ledsagende voksne ble møtt av aktørene utenfor teaterrommet eller kom inn i det, til de forlot rommet og aktørene. Både på grunn av mine tidligere erfaringer med *Dråpene* og fra aktørenes egen rapport visste jeg at mottakelsen av barna kunne ha betydning for hvordan prosessen mellom publikum og aktørene foregikk under forestillingen (Lund & Ousland, 2001). Dessuten ble barna etter forestillingene invitert inn i sceneområdet til felles lek med plastobjektene og vannet. Jeg vurderte det slik at også denne delen kunne være av interesse for undersøkelsen og utvidet derfor filmingen. Opptakene før forestillingene ble gjort med to kameraer, ett kamera sto på stativ og filmet det som foregikk på sceneområdet hvor én av aktørene befant seg fra begynnelsen av, det andre brukte jeg håndholdt og beveget meg rundt i rommet. Opptakene etter forestillingene ble stort sett gjort med kun ett kamera, i de fleste tilfeller håndholdt.

Jeg beskriver opptakssituasjonene og prosedyrene så pass detaljert for å formidle statusen av disse opptakene i forskningsprosessen. Videodokumentasjonen er preget av konkrete praktiske forhold i opptakssituasjonene samt av en lang rekke valg og bortvalg som bygger på forskerens forerfaringer, forventninger og arbeidshypoteser. Dette kan sies å være en selvfølge – det er noe som *gjøres* i forestillingsanalytisk praksis – men jeg savner en formidling og diskusjon av slike metodiske spørsmål. At det brukes et teknisk hjelpemiddel for å produsere forestillingsdokumentasjon, kan kanskje føre til misforståelsen om at det er selve kameraet som gjør jobben, upåvirket av forskeren og den konkrete settingen. Denne antatte upåvirketheten kan bli tolket som fordel eller ulempe for forskningsprosessen – alt etter hvilket vitenskapsteoretiske ståsted som er utgangspunkt for bedømmelsen. Jeg mener derimot at de beskrevne valgene må

anses som del av forskningsmetodikken, og at de derfor også burde reflekteres over i analysearbeidet. Valgene og bortvalgene er allerede et viktig skritt inn i en beskrivelse og en analyse av forskningsgjenstanden. I et – i vid forstand – konstruktivistisk perspektiv kan man si at gjenstanden først blir konstruert gjennom denne prosessen.

### *Redigering av råopptak*

Konstruksjonen som sådan ble enda mer evident for meg da jeg begynte med redigeringen av videomaterialet.<sup>333</sup> Jeg hadde, som sagt, ingen erfaringer med en slik fremgangsmåte fra før og hadde heller ingen tekniske forkunnskaper om digital redigering. Av kollegaer på medieavdelingen fikk jeg en innføring i et profesjonelt klippeprogram (Final Cut Pro). Det er kanskje unødvendig å nevne at dette arbeidet krevde betydelig mer tid, veiledning og tekniske ressurser enn jeg hadde forestilt meg på forhånd. Jeg hadde heller ikke klart nok sett for meg hvor mye råmateriale jeg ville sitte inne med etter turneen. Dråpeneforestillingene varte om lag 20 minutter, hele prosessen fra det tidspunktet når publikum ble tatt imot, til det forlater rommet, tok opp til én time. Etter de syv forestillingene hadde jeg altså over tolv timer med råopptak. Jeg skal ikke beskrive alle utprøvingene som bearbeidelsen av råmaterialet innebar, men vil nevne de viktigste valgene og bortvalgene som til syvende og sist satte sitt preg på (re)konstruksjonen av forskningsgjenstanden.

Jeg startet med å produsere tre atskilte sekvenser for én forestilling: før, etter og selve forestillingen, men alle med en viss overlapping, slik at sekvensen "Før forestillingen" slutter litt etter at forestillingen har startet, "Forestillingen" starter litt før det sceniske forløpet starter og slutter litt senere enn det, og "Etter forestillingen" starter noen få minutter før forestillingen er slutt. Bak dette valget lå antakelsen om at det var tre ulike faser i hendelsesforløpet som var nokså markert atskilte, og at overgangene inn i og ut av selve forestillingen var av spesiell interesse for min analyse. Mens jeg holdt på med denne klippingen, fikk jeg inntrykk

---

<sup>333</sup> Denne videre bearbeidelsen av opptakene gjorde jeg av ulike grunner på et senere tidspunkt i prosjektet. I mellomtiden hadde jeg blant annet arbeidet med den teoretiske tilnærmingen og sett mange flere produksjoner for svært unge tilskuere.

av at opptakene av hendelsene før og etter forestillingen – med unntak av de siste minuttene før og de første minuttene etter forestillingene – var vanskelige å jobbe videre med, siden det skjedde mye parallelt i rommet, og jeg bare hadde fått filmet mer eller mindre tilfeldige utsnitt av det som foregikk. Det var tydelig at jeg hadde manglet en opptaksstrategi for disse delene, noe som igjen hang sammen med at jeg ikke hadde spesifikke nok arbeidshypoteser om disse fasene av hendelsene som kunne ha styrt filmingen. Jeg valgte derfor å bruke mindre tid og energi på disse delene av råmaterialet og produserte sekvensene "Før" og "Etter" for kun to forestillinger.

Hovedfokus i redigeringen falt dermed på de syv sekvensene som viste de syv forestillingene inklusive de siste minuttene før og etter selve forestillingene. Jeg synkroniserte i hvert tilfelle de to parallelle opptakene av aktørene og publikum som eksisterte for alle syv forestillingene, via markante punkter på de respektive to lydsporene. Dette kunne gjøres med ca. én billedrutes nøyaktighet.<sup>334</sup> Denne marginen var mer enn tilfredsstillende når det gjaldt synkronisering av bildene, men den var likevel så unøyaktig at jeg ikke kunne beholde de to lysporene fra de to kameraene i den ferdigklippede versjonen.<sup>335</sup> Ble de to lydsporene spilt av samtidig, ga det et ekko grunnet tidsforskyvningen på snaut 1/25 sekund. Da jeg skulle velge bort ett av lydsporene, viste det seg at lydopptakene av de to kameraene faktisk divergerte merkbart. Grunnet min manglende forerfaring hadde jeg ikke regnet med denne divergensen.<sup>336</sup> Kameraet som var rettet mot aktørene på scenen, hadde stått rett bak publikumet og hadde dermed registrert lyden til de nærmest sittende tilskuerne svært tydelig og høyt. Det var uproblematisk så lenge disse publikummere var relativt stille, men i noen av forestillingene fantes det en rekke passasjer hvor det som skjedde lydmessig rett ved

---

<sup>334</sup> Det er 25 billedruter per sekund.

<sup>335</sup> Hvert opptak har et bilde- og et lydspor som kan klippes uavhengig av hverandre.

<sup>336</sup> I etterkant mener jeg at den lydmessige siden av opptakene hadde mest forbedringspotensial. En slik forbedring ville ha krevd eksternt lydopptaksutstyr og sannsynligvis også ekstrahjelp under selve opptakene. Problemene jeg møtte mht klipping av lydsporene og lyd kvaliteten av opptakene kan tolkes dit hen at jeg i forkant hadde hatt for lite bevissthet om at jeg håndterte en teknisk dokumentasjon som var *audiovisuell*.



dette kameraet, var uforholdsmessig fremtredende.<sup>337</sup> Det andre kameraet, som jeg hadde brukt til å filme publikum med, hadde derimot vært plassert lenger unna, og lydopptaket favoriserte derfor ikke i samme grad enkelte tilskuere. Samtidig var lyd kvaliteten når det gjaldt lyden til de sceniske forløpene, ofte bedre ved det kameraet som var rettet mot scenen. Jeg klippet derfor en del frem og tilbake mellom de to lydsporene ved å velge de delene som ga best mulig lyddokumentasjon i forhold til min erkjennelsesinteresse. For det meste valgte jeg lyden fra kameraet som var rettet mot publikum.<sup>338</sup> Jeg redigerte klippene i lydsporet slik at de ikke kunne høres som sådanne i den ferdige versjonen. Grunnen var at jeg syntes lydklipp som ikke var "skylte", trakk til seg unødvendig oppmerksomhet og forstyrret så vel min se- som min høre-opplevelse når jeg så på resultatet.

Når det gjaldt split-screen-opsettet, valgte jeg – som planlagt – å sette de to bildene slik ved siden av hverandre i selve ruta at den ferdigklippede versjonen gjenspeilte det romlige forholdet mellom scene og sal best mulig: Når tilskuerne ser på aktørene, er blikkretningen mot det bildet som viser aktørene – og omvendt.<sup>339</sup> Dette oppsettet så stort sett ut til å fungere bra selv om vinklene av de to kameraene hadde variert litt i forhold til hverandre i de ulike forestillingene. Som tidligere nevnt hadde jeg variert opptaksstrategiene med hensyn til hvilket av de to kameraene som ble ført, og hvordan det ble ført. Siden jeg heller ikke hadde forbilder eller klare forventninger om hvilken effekt ulike bildestørrelser ville ha, valgte jeg å eksperimentere med ulike størrelser av de to samtidige bildene i ruta. Jeg varierte altså bildestørrelse til de to opptakene i forhold til hverandre i de syv sekvensene som jeg produserte.

---

<sup>337</sup> Det hadde vært interessant å arbeide videre med dette lydopptaket, dersom jeg hadde valgt å fokusere på enkelte tilskuere. Men siden jeg ønsket å se på forestillingen som en kollektiv prosess mellom publikum og aktørene, var denne lydmessige fokuseringen på enkelte tilskuere i bakerste rad uaktuell.

<sup>338</sup> Prosessen var mer kompleks enn jeg kan redegjøre for her. Jeg prøvde ut flere ulike versjoner, og erkjennelsesinteressen lå ikke bare til grunn for de endelige valgene, den ble samtidig også videreutviklet og skjerpet idet jeg måtte ta valgene i redigeringsprosessen.

<sup>339</sup> Bildet med opptaket av publikum ble i de fleste tilfeller plassert på venstre side av ruta, bildet med aktørene på høyre side. Hos Hagnell er ifølge skissene i *Barneteater* bildene plassert over/under hverandre i ruta (1983: 159). Et slikt oppsett kan ikke gjenskape aktørers og tilskueres blikkretning i forhold til hverandre.

## *Samtidighet versus suksesjon*

Uten forerfaringer med split-screen-redigering av videoopptak var forventningen min at en slik redigert dokumentasjon ville kunne være et nyttig hjelpemiddel i det videre analysearbeidet, siden jeg skulle kunne se publikum og aktører samtidig på skjermen. Det som slo meg da jeg så den første ferdigklippede sekvensen med split-screen-redigering, var hvor vanskelig det var for meg som seer av dette dokumentet å ta begge bildene inn over meg samtidig. Selv om opptakene var plassert direkte ved siden av hverandre i ruta, synkroniseringen stemte, klippingen av lyd- og bildesporene teknisk sett var tilfredsstillende, og arrangementet av de to bildene i forhold til hverandre fungerte, var det overraskende vanskelig – for ikke å si umulig – å *iaktta* begge bildene *samtidig*. Mitt visuelle fokus måtte nødvendigvis vandre mellom dem slik at jeg alltid til en viss grad gikk glipp av det som foregikk i det andre bildet. Mens man fokuserer på det ene, ruller og går det andre, og man får ikke med seg detaljene selv om man i den ufokuserte delen av synsfeltet kan oppfatte større bevegelser. Jeg hadde åpenbart undervurdert betydningen av videobildenes fortellerstruktur<sup>340</sup> – eller overvurdert min egen seerkapasitet.

Min første reaksjon på denne erfaringen var at jeg prøvde å klippe en versjon uten bruk av split-screen: Jeg prøvde å klippe i mer klassisk forstand, frem og tilbake mellom opptaket som viste publikum, og det som viste aktørene – uten å forlate den originale tidslinjen, og uten tidsforkortning. Jeg viste kun ett bilde om gangen, enten av publikum eller av aktørene. Det ga på én måte gode resultater, siden jeg nå produserte en videofortelling som var mye lettere å ta inn over seg enn split-screen-versjonen. Men en stor ulempe var at jeg måtte ta altfor mange avgjørelser om hvilken historie jeg ville fortelle – uten at jeg hadde godt nok grunnlag for å favorisere én mulig historie fremfor en annen. Det var selvsagt mulig å fortelle ulike historier med dette materialet. En slik redigering gikk altså for fort og for langt i retning av et analyseresultat. Etersom jeg da klippet bort halvparten av

---

<sup>340</sup> Bruk av to eller flere synkrone bilder i samme rute er kjent fra spillefilm, TV-serier, musikkvideoer og lignende, men da vanligvis i korte sekvenser og med en nøye planlagt bilderegi, som beregner fokusering og/eller defokusering av seerens oppmerksomhet. En slik dramaturgisk plan lå ikke til grunn for videodokumentasjonen som jeg produserte, og det var heller ikke meningen å produsere et dokument som kunne fungere slik.

materialet, var det heller ikke mulig å bruke dokumentet for å (re)konstruere alternative historier på et senere tidspunkt. Jeg var i ferd med å skape en lettere lesbar filmversjon, men samtidig låste jeg lesemåten i for stor grad. Dessuten hadde en versjon hvor jeg klippet frem og tilbake mellom publikum og aktører, en tendens til å konstruere en logikk basert på suksessjon, med et "først-så-deretter"-mønster: *Først* spruter aktøren vann i kanna, *så* kikker barna på aktøren, *deretter* ser aktøren på barna. Dette var utilfredsstillende ettersom det skjedde mye *samtidig* hos publikum og aktøren som nødvendigvis falt utenfor en slik suksessiv fortellerlogikk.

Kort sagt, etter at jeg hadde utprøvd dette alternativet, gikk jeg tilbake til den opprinnelige planen med å redigere til split-screen. Men utprøvingen hadde ikke vært forgjeves. Den hadde skjerpet min erkjennelsesinteresse, hadde ført meg videre i analysen – jeg hadde blitt oppmerksom på *samtidighet* av hendelsene på scenen og i publikumsområdet som en viktig faktor – og den hadde gitt meg anledning til å bli klar over hva slags gjenstandskonstruksjon jeg var i ferd med å foreta. Men jeg måtte innse at bruk av den valgte typen videodokumentasjon førte til nye utfordringer som jeg ikke hadde forventet å møte. For å oppfatte begge bildene, det som viste aktørene og det som viste publikum, måtte jeg rett og slett se korte avsnitt av den ferdig klippede split-screen-versjonen mange ganger rett etter hverandre – det fantes ingen snarvei. Det betydde også at jeg måtte foreta et mer radikalt utvalg av den ferdigklippede videodokumentasjonen enn jeg hadde sett for meg. Dessuten måtte jeg vite mer nøyaktig hva jeg ville se etter, både for å kunne foreta utvalget og for å få noe ut av de synkront klippede opptakene.

### *Utvalg og fokus*

Jeg hadde valgt å produsere videodokumentasjon fordi jeg ønsket å kunne beskrive og analysere prosessene mellom publikum og aktørene på et detaljert plan. Nå satt jeg med et materiale som inneholdt vesentlig mange flere detaljer enn jeg noensinne kunne inndra i analysen. Særlig opptakene av publikum inneholdt så mange potensielt interessante elementer at detaljrikdommen ble vanskelig å håndtere. Selv om jeg underveis i redigeringsprosessen allerede hadde kuttet ut en del av det opprinnelig produserte råmaterialet (passasjene "Før" og

”Etter”), var det påtrengende spørsmålet nå hva jeg skulle konsentrere meg om. Svaret kunne bare gis via nye og mye mer spesifikke arbeidshypoteser.

En slik tese basert på mine tidligere erfaringer med *Dråpene*, både som ”vanlig” tilskuer og som deltakende observatør, var at barnas lydmessige bidrag til forestillingene kunne være av spesiell interesse. Det fantes passasjer hvor det hadde oppstått et tydelig lydmessig samspill med aktørene som jeg mente var relevant som feedbacksløyfefenomen. Dette matchet også produksjonens egenart siden det sceniske forløpet la mye fokus på lyd-kvalitetene. Når jeg valgte korte passasjer hvor det lydmessige samspillet mellom aktører og publikum var fremtredende, og samtidig la mest vekt på barnas lydproduksjon i analysen av publikum,<sup>341</sup> reduserte jeg materialet til en mer håndterbar størrelse.<sup>342</sup> Slik gikk jeg videre i analysearbeidet med hjelp av en rekke ulike hypoteser og arbeidsspørsmål. Parallelt arbeidet jeg med de teoretiske tilnærmingene som – særlig etter at jeg hadde formulert mine teser om betydningen av henvendthet for feedbacksløyfer – hjalp med å fokusere analysen.

Et annet grep for å redusere omfanget av det materiale jeg jobbet med, var å ta et valg om å konsentrere meg mest om dokumentasjonen av de fire forestillingene som hadde blitt spilt på ett og samme sted, et teater. De andre tre forestillingene som hadde foregått i ulike barnehager, hadde vært preget av forhold som var mindre interessante ut fra min erkjennelsesinteresse: I to barnehager var de fleste barn eldre enn tre år,<sup>343</sup> og i én barnehage var det veldig få tilskuere. En annen grunn for å prioritere arbeidet med opptakene fra teateret var at opptakssituasjonen der hadde vært minst preget av praktiske problemer, og at jeg hadde hatt mulighet til å utprøve flere opptaksstrategier på ett og samme sted.

---

<sup>341</sup> Det betyr ikke at bildene er irrelevante eller overflødige, siden det er mye lettere å oppfatte en lyd og å beskrive dens kvalitet, når man samtidig ser hvordan den oppstår. Dette gjelder i spesiell stor grad stillhet, se nedenfor underavsnitt ”Å se på og å lytte til som aktivitet” i delkapittel ”Feedbacksløyfer i *Dråpene*”.

<sup>342</sup> Dessuten var det en fordel i de tilfellene hvor jeg bare hadde filmet mindre deler av publikumet. Her var likevel lydene av hele publikumet med.

<sup>343</sup> Dette var verken aktørene eller jeg klar over før vi ankom barnehagene. Jeg vet ikke om dette skyldtes omdisponeringer i barnehagene eller manglende kommunikasjon i forveien.

## *Beskrivelser*

Neste skritt i analyseprosessen var å lage en skriftlig verbal beskrivelse av det jeg kunne se og høre i de utvalgte passasjene av de redigerte videoopptakene, en slags transskribering. Jeg vekslet mellom å se på opptaket og å notere, og gikk mange ganger gjennom ett og samme forløp for å gjøre beskrivelsene tettere. Jeg noterte i tabellform med to kolonner. I venstre kolonne beskrev jeg forløpet, både aktørens og tilskuernes handlinger (i to ulike skrifttyper), i høyre kolonne noterte jeg spørsmålene som hadde ført til at jeg noterte det jeg noterte. Dette oppsettet kan i etterkant leses som et godt bilde på hvordan observasjon og skjerping av erkjennelsesinteressen betinget hverandre og foregikk samtidig. Når beskrivelsen var tett nok, markerte jeg de elementene som kunne tolkes som samspill mellom aktør og publikum eller brudd av et sådant. Dessuten markerte jeg også åpenbare avvik fra det faste mønsteret i det sceniske forløpet som jeg hadde sett i de fleste Dråpeforestillinger. Så gikk jeg til tilsvarende passasjer i de andre forestillingene jeg hadde filmet, for å sammenligne prosessene. Beskrivelsen av tilsvarende passasjer i andre forestillinger pleide å gå litt fortere siden det komparative perspektivet da styrte tilnærmingen.

## *Begrensninger*

Selv om videodokumentasjonen slik jeg hadde produsert den, ga et godt grunnlag for videre analysearbeid, støtte jeg i dette arbeidet på en del mangler eller begrensninger. Til tross for at det fantes et hav av potensielt betydningsfulle detaljer i opptakene, savnet jeg noen ganger mer detaljerte bilder, for eksempel av aktørens ansiktsuttrykk eller blikk som ble nokså utydelig gjengitt i total eller stortotal bildeutsnitt. Det samme gjaldt enkelte tilskuernes (re)aksjoner. På den annen side fantes det passasjer hvor jeg hadde valgt et nært eller halv nært bildeutsnitt, hvor jeg heller skulle hatt oversikt over større deler av publikumet eller filmet andre deler av det. Denne konflikten mellom detalj og panorama var nok uunngåelig med hensyn til den anvendte dokumentasjonsmetoden, men kanskje var den spesielt utpreget fordi dokumentasjonen bar preg av å være en pilotundersøkelse. En annen svakhet lå i opptakenes lyd kvalitet. I komplekse lydsituasjoner ble lyden for "grøtete" til å kunne identifisere enkelte av tilskuernes verbaliseringer, som hadde vært mye tydeligere å høre i forestillingen.

En annen begrensning som her skal nevnes, er at kameraoppsettet var mindre presist med hensyn til split-screen-redigeringen enn det så ut ved første øyekast. Enda om jeg hadde tatt hensyn til billedaksen, og helhetsinntrykket av resultatet var tilfredsstillende (bildene av publikum og scenen sto slik til hverandre at tilskuerne så mot scenen og aktørene så mot publikum), var det vanskelig å bestemme den nøyaktige retningen av enkelte blikk eller kroppsbevegelser i forhold til motparten. Peker for eksempel et barn på noe som skjer eller er plassert på scenen, så er vinkelen av bildene i forhold til hverandre likevel så forvrengt at det kan være uklart hva vedkommende konkret peker på. Det samme gjelder aktørenes blikk mot publikum. Det er vanskelig å avgjøre hvilken tilskuer en aktør ser på, og om hun i det hele tatt ser på enkelte. At det kunne bli behov for å bestemme retningen av et blikk, en bevegelse eller en gest mer nøyaktig, ble jeg først klar over etter at analyseprosessen og den teoretiske tilnærmingen hadde kommet et godt stykke på vei. Poenget med hensyn til mine systematiske teser om feedbacksløyfer er opplagt: Undersøkelser av aktørers og publikums gjensidige henvendthet til hverandre er avhengige av at man kan bestemme retningene av blikk, bevegelse og kropp i forhold til motparten.<sup>344</sup> Noen av disse begrensningene kunne avhjelpest ved at jeg supplerte med det jeg kunne huske fra de respektive forestillingene, eller ved å foreta kvalifiserte gjetninger. Når for eksempel en tilskuer peker mot noe på scenen, og det der foregår kun én markant hendelse, er det rimelig å anta at pekingen er relatert til denne hendelsen. Men i flere tilfeller begrenset disse svakhetene i videodokumentasjonen uvegerlig analysearbeidet.

Noen ganger måtte jeg også oppdage underveis at mine beskrivelser og analyser var basert på mangler i dokumentasjonen. Tidlig i analysearbeidet støttet jeg for eksempel min tolkning av aktørens strategier i *Dråpenes* åpningsscene på det "faktumet" at hun bruker et mer eller mindre "nøytralt" ansiktsuttrykk gjennom hele scenen. Først da jeg så igjen opptaket av den eneste av de syv forestillingene som hadde blitt spilt med mye dagslys (i en barnehage hvor det ikke var mulig å mørklegge rommet), så jeg at mimikken var mer differensiert enn jeg hadde

---

<sup>344</sup> At jeg utviklet den systematiske tesen om betydningen av henvendthet for feedbacksløyfer, var omvendt også påvirket av at jeg i analysearbeidet oppdaget viktigheten av aktørenes og publikums rettethet i forhold til hverandre.

beskrevet den. Dagslyset samt relativt nære bildeutsnitt førte til en høyere oppløsning på videoopptaket som ga andre inntrykk enn i de fleste andre opptakene fra de andre forestillingene. Og selv om jeg hadde sett *Dråpene* mange ganger som tilskuer i forestillingene, var inntrykkene fra videoopptakene åpenbart mer presente for meg mens jeg holdt på med det videre analysearbeidet. Dette skyldtes nok til en viss grad at arbeidsprosessen strakte seg over en lang tidsperiode. Min egen deltakelse som tilskuer lå lenger og lenger tilbake i tiden, mens videodokumentasjonen bestandig var tilgjengelig der-og-da. Samtidig antar jeg at det alltid vil være en viss fare for en slik overlaging når man jobber med reproduserbar teknisk dokumentasjon. Jeg prøver i den nedenfor presenterte analysen av feedbacksløyfer i *Dråpene* å være bevisst på, og varsom med hensyn til mulige kilder for feiltolkninger grunnet dokumentasjonens begrensninger. Samtidig må denne varsomheten balanseres med behovet for ikke å tyngte teksten med for mange forbehold.

### Videre analysearbeid

En viktig erfaring i det videre analysearbeidet var at de beskrivelsene som jeg på ett tidspunkt i prosessen syntes var tette nok, senere ofte viste seg å være altfor grovkornet. I løpet av analysearbeidet ble derfor enkelte beskrivelser fortettet flere ganger. Denne økende fortetningen av beskrivelsene måtte nødvendigvis gå sammen med en spissing av utvalget. I denne prosessen ble jeg overrasket over hvor mye jeg hadde "oversett" tidligere, og hvor mange ganger jeg måtte se meget korte passasjer om og om igjen, for å få med meg relevante detaljer.<sup>345</sup> Den verbale, skriftlige beskrivelsen var i denne prosessen helt essensiell for å komme videre med observasjonen.<sup>346</sup> Hvor mye og nøye jeg kunne iaktta, var avhengig av

---

<sup>345</sup> Av og til måtte jeg også gå tilbake til råopptakene, det vil si til opptakene som kun viste enten scene eller publikum. Disse bildene ga naturlig nok flere detaljer enn den ferdigredigerte split-screen-versjonen siden datamengden hadde blitt digitalt komprimert i split-screen-redigeringen. Dessuten brukte jeg i noen sammenhenger bevisst begge to lydsporene fra de parallelle råopptakene, fordi de ga ulike inntrykk av for eksempel dominansen av en auditiv hendelse.

<sup>346</sup> Jeg har et annet sted argumentert for betydning av verbal beskrivelse i forbindelse med teaterpraksis, se min artikkel "Für eine Kunst des Beschreibens" (min oversettelse: "For en beskrivelsens kunst") (Böhnisch, 1999).

mine tidligere beskrivelser. I denne arbeidsfasen gikk jeg etter hvert over fra beskrivelsene i tabellform til fortløpende tekst. Sistnevnte tekster var basert på den tidligere utarbeidede beskrivelsen i tabellform samt på nye, forfinete iakttagelser. De beskrivende tekstpassasjene som er tatt med i avhandlingen, er resultater av denne arbeidsprosessen.<sup>347</sup>

Da jeg kom på dette punktet i prosessen, det vil si relativt sent, valgte jeg å anvende enkelte støtteteorier som kunne løfte analysen videre. Teoriene ble valgt ut ifra spesifikke analyseresultater som jeg hadde kommet frem til så langt.<sup>348</sup> Teoriene som ble inndradd, handler om småbarns lydmesse samspill med hverandre, et element av deres såkalte toddlerkultur (Løkken, 2000, 2004),<sup>349</sup> og om utvikling av interpersonaltet i møte mellom de minste barna og voksne omsorgspersoner med hjelp av såkalt inntoning (Stern, 1985).<sup>350</sup>

## Åpning og lukning

Bruk av videodokumentasjon var nødvendig for å kunne undersøke hvordan den gjensidige påvirkningen av tilskuere og aktører, altså feedbacksløyfer, foregår på detaljplan. Fremgangsmåten var ressurs- og tidkrevende. Den førte til et omfangsrikt råmateriale som måtte viderebearbeides, selekteres og forfines. Selve videobildene og -lydsporene var kun ett element i en lang og delvis kronglete raffineringsprosess. På et overordnet plan kan man si at utfordringen i denne prosessen lå i å balansere åpning og lukning. Lukninger skjer for eksempel gjennom å spisse erkjennelsesinteressen og ledende spørsmål, gjennom seleksjon/bortvalg og verbale beskrivelser. Manglende lukning, som for eksempel da jeg filmet hendelsene før og etter forestillingene uten å ha klart nok for meg

---

<sup>347</sup> For å ivareta anonymisering av observasjoner og beskrivelser som gjelder tilskuerne, refererer jeg ikke tidspunkt og spillested til forestillingene. Jeg har i stedet nummerert de syv forestillingene som jeg har videodokumentert, og henviser i avhandlingen til denne nummerering.

<sup>348</sup> Det konkrete tilkoblingspunktet for valg av støtteteoriene var analysen av et lydmesse samspill mellom de svært unge tilskuerne og aktøren.

<sup>349</sup> Se underavsnitt "Gruppe(re)aksjoner og toddlerkultur" i første del av analysekapitlet.

<sup>350</sup> Se underavsnittene "Medmusisering og inntoning" og avsnitt "Aktørens bruk av inntoning og tuning" i første del av analysekapitlet.



hva jeg var interessert i, fører inn i blindgater. For rask lukning, som da jeg klippet råopptakene til en lett lesbar "først-så-deretter"-versjon, fører til at man avskjærer eller begrenser muligheten for å utvide erkjennelsen. Kunsten ser ut til å ligge i å gå frem i små nok skritt mot en tiltagende lukning, mens skrittene samtidig må være store nok til at man skal kunne bevege seg fremover mot relevante resultater.

## Dybde og bredde

Analysen av Dråpeneforestillingene, som blir presentert i første del av analysekapitlet, har blitt et nærstudium på forestillingenes mikronivå. Den bygger på og realiserer det jeg har kalt erfaringsgrunnlagets tykkelse. Andre del av analysekapitlet presenterer analyser som prøver å dra nytte av bredden i prosjektets empiriske grunnlag. Her legger jeg frem en lesning på tvers av ulike produksjoner for de minste. Noen av disse blir beskrevet og analysert mer inngående, mens andre blir inndradd på en oppsummerende eller komparativ måte. Analysen i denne delen bygger videre på nærstudiet av Dråpene. I motsetning til min fremgangsmåte i forhold til *Dråpene*, har jeg kun sett én eller få forestillinger av den enkelte produksjonen.<sup>351</sup> Fikk jeg se kun én forestilling, noterte jeg hovedsakelig i etterkant av forestillingen for å være minst mulig forstyrret i min førstegangsopplevelse. Var det mulig å se noen flere forestillinger av samme produksjon, tok jeg som regel flere notater under oppfølgingsbesøk. Notatene var preget av hvor jeg befant meg i prosjektførsløpet, hvor langt jeg hadde kommet i å spisse erkjennelsesinteressen og å konkretisere forskningsspørsmål. Siden jeg så produksjonene fordelt over et nokså langt tidsrom, kan slike notater altså være av svært ulik art og status. Fokuset som jeg til syvende og sist valgte for min lesning på tvers av ulike produksjoner – rammer og innrammingsstrategier – var ett av flere fokusområder som jeg jobbet med underveis i prosessen.<sup>352</sup> Bortvalg av alternative fokusområder, altså lukning, skjedde ikke før etter at jeg hadde sett mange ulike produksjoner. I tillegg til å ta skriftlige notater fikk jeg i flere tilfeller

---

<sup>351</sup> Se vedlegg 1 som gir en oversikt over hvilke produksjoner jeg har sett, og hvor mange forestillinger av den enkelte produksjonen.

<sup>352</sup> Jeg hadde tidlig blitt oppmerksom på dette aspekt og fikk mulighet til å presentere mine teser og observasjoner til formidlere i feltet (Böhnisch, 2006).

mulighet til å lage videoopptak av de sceniske forløpene. Jeg brukte her kun ett kamera som var rettet mot scenen, og jeg redigerte ikke råopptakene. Jeg filmet ikke ved et førstegangsbesøk fordi jeg hadde gjort erfaringen at håndtering av kamerautstyr trakk for mye av min oppmerksomhet bort fra tilskueropplevelsen der og da. I noen tilfeller fikk jeg i etterkant et slikt opptak av det sceniske forløpet fra kunstnerne – da som regel fra en annen forestilling enn de/n jeg selv hadde sett, men av samme produksjon.

Materialet jeg satt med da jeg utarbeidet analysen som nå er presentert i andre del av analysekapitlet, var altså mye mer sammensatt og fragmentarisk enn i arbeidet med *Dråpene*. I den sammenheng fikk også scenekunstnernes egne utsagn større vekt enn i Dråpeneanalysen.<sup>353</sup> En fordel var at jeg i denne analysedelen kunne referere til noe parallell forskning om teater for svært unge tilskuere. Jeg redegjør for utvalg av forestillinger og dokumentasjon underveis i andre del av analysekapitlet.

---

<sup>353</sup> Dette gjelder spesielt avsnittet "Agenter i barnas teaterhåndtering" som omhandler de voksne ledsageres rolle.

# Analyser

## DEL 1: Feedbacksløyfer i *Dråpene* (Lund & Ousland)

Ovenfor har jeg formulert følgende spørsmål som skal lede analysen: Hvordan aktualiserer publikum og aktører potensialet for gjensidig påvirkning? Hvilken rolle spiller barns hørbare og synlige bidrag som spesifikke former for henvendthet i disse feedbacksløyfeprosessene? Hvilke utfordringer får aktørene i møte med svært unge tilskueres måter å være henvendt på, og hvordan blir disse utfordringene produktive i forestillingene?

### **Svært unge tilskuere**

#### *Markante former for henvendthet og bortvendthet*

En jente på ca. halvannet år er tilskuer i *Dråpene*. Noen fargesterke vannkanner står ca. tre meter foran henne på gulvet. Aktøren på scenen spruter vann i en av kannene. Jenta sitter på et teppe i første rad – men ikke lenge, så står hun opp. Hun ser i retning aktøren og strekker ut en arm, hånda og pekefingeren. Hun ser og peker i samme retning. Så setter hun seg på huk, går litt opp og ned med rumpa, sitter en kort stund på huk og ser mot aktøren og vannet som spruter, før hun igjen reiser seg, peker og går ett skritt mot scenen, står og peker. (Dråpeneforestilling nr. 1)

(Fra samme scene i en annen forestilling av *Dråpene*:) Aktøren holder på å sprute vann i den andre vannkanna. Hun har over en meter avstand til kanna, vannet spruter med stort trykk og lager sterke plaskelyder når det treffer mot innsiden av kanna. Da begynner plutselig et barn å gråte. Barnet sitter bakerst i tilskuerrommet på fanget til en voksen. Det er vanskelig å vite hvorfor barnet har begynt å gråte, men ytringen kan ikke overhøres. (Dråpeneforestilling nr. 4)

Med beskrivelsen av disse to situasjonene innledet jeg teorikapitlet. Poenget var at barna er godt synlige og hørbare tilskuere som gir et vesentlig bidrag til

teaterhendelsen. Etter å ha utviklet mine systematiske teser om feedbacksløyfer kan beskrivelsen og analysen presiseres: Jenta er henvendt til aktøren og det sceniske forløpet i form av *handling*, hele *kroppen* er involvert i denne aksjonen. Denne måten å være henvendt på viser et intenst engasjement. Bevegelsesforløpet – når hun står opp, peker, setter seg på huk, står opp og peker igjen – gir uttrykk for at hun er tiltrukket av det som skjer på scenen, og samtidig holdt på stedet. Hun er *direkte* henvendt, ikke bare idet hun har fremsiden av kroppen og ansiktet samt blikket vendt mot scenen, men i tillegg også med arm- og håndbevegelsen i retning av den sceniske hendelsen. Pekegesten refererer til det som skjer på scenen. Gesten er bestemt og utført med høy kroppsspenning. Den signaliserer aktivt *at* hun ser på og er interessert i det som foregår på scenen. Gesten utpeker – i ordrett forstand – oppmerksomhetens objekt og er dermed egnet til å skape felles oppmerksomhet.<sup>354</sup>

Det gråtende barnet kan også sies å handle i tråd med handlingsbegrepet i mine systematiske teser om feedbacksløyfer. Gråten er høy og en tydelig ytring av misnøye og ubehag. Barnet sitter på fanget til en førskolelærer på bakerste rad. På videoopptaket er dette med helt ytterst av et stortotalbilde, halvveis i mørke, slik at det er vanskelig å se detaljer, men jeg mener å huske at det var *bortvendt* fra scenen og aktøren både med kropp og ansikt. Barnets ytring kan ikke overhøres: Denne tilskueren mistrives. Det er ikke lett å si hva som er grunnen til det. Det kan virke som om den sterke vannsprutningen og de kraftige plaskelydene har utløst gråten. Uansett årsak blir ytringen del av teaterhendelsen, og aktøren må velge hvordan hun vil forholde seg til den. Den gjensidige kontakten mellom det gråtende barnet og aktøren på scenen er, etter at gutten har begynt å gråte, svak eller eventuelt helt fraværende, og det spørres om og – hvis ja – hvordan den kan (gjen)opprettes eller styrkes. Dette er ikke bare relevant for denne individuelle tilskuerens opplevelse. Det berører alle tilskuerne og aktørene ettersom ytringen er hørbar for alle som er til stede i rommet. Den kan tiltrekke seg oppmerksomhet,

---

<sup>354</sup> Pekegesten er "[e]n av de aller første gestene barnet anvender for å referere til noe som peker ut over seg selv" (Løkken, 2004: 39). Den amerikanske spedbarnsforskeren Daniel Stern skriver om denne gesten: "The gesture of pointing and the act of following another's line of vision are among the first overt acts that permit inferences about the sharing of attention, or the establishing of joint attention. Mothers point and infants point" (1985: 129). Stern interesserer seg for pekegesten som del av en intersubjektiv relatering gjennom felles oppmerksomhetsfokus.

og i den forstand konkurrerer den lydmessig med det sceniske forløpet. Den individuelle tilskuerens måte å være bortvendt på preger teaterhendelsen i dette øyeblikket, og den vil inngå i den kollektive feedbacksløyfeprosessen.

### *Kontrast til diskrée tilskuere*

De to svært unge tilskuerne fra eksemplene ovenfor kan beskrives i kontrast til tilskuere som den tyske teaterforskeren Klaus Lazarowicz har kalt "dannet" eller "kvalifisert": "Die spezifische Aktivität des *gelernten* Zuschauers ist – von kurzfristigen, optisch und akustisch registrierbaren Ausnahmen abgesehen – *diskreter* Natur"<sup>355</sup> (Lazarowicz, 1977: 53, mine kursiveringer). Et i den forstand "dannet" publikum er diskré, det unngår å tiltrekke seg oppmerksomhet. Uttrykk for engasjement, misnøye eller kjedsomhet blir derfor lite fremtredende.

Lazarowicz' dannede tilskuere prøver å være kvasi "usynlige" både for aktører og andre publikummere. De gir dermed betydelig mindre varierte og mindre markante bidrag til feedbacksløyfer enn de svært unge tilskuerne som er beskrevet ovenfor. Lazarowicz' dannede tilskuere pleier å være direkte henvendt i sin sansning og i sin kroppsposisjon, men i veldig liten grad i form av handling. De unngår iøyne- og iørefallende (re)aksjoner, samt fysisk bortvendthet. Tilskuerne som Lazarowicz har for øye, er voksne tilskuere.

Kontrasten mellom svært unge tilskuere og et diskré voksent publikum er ikke naturgitt. Det fantes og finnes forestillingssjangerer for voksne tilskuere som tillater – eller til og med krever – godt synlig og hørbar tilstedeværelse av publikum, for eksempel teatersportforestillinger. Keith Johnstone, oppfinneren av denne typen improvisasjonsteater, beskriver oppstarten av en typisk teatersportforestilling på Loose Moose teateret i Calgary:

It's two minutes past eight on a Sunday evening and the smell of popcorn tells you that you're in the presence of something populist. The opening music starts, and the spectators begin to cheer as a follow-spot weaves over them. It settles on the Commentator (...). He/she welcomes the spectators and breaks the ice, perhaps asking them to: 'Tell a stranger the vegetable that you most hate!' (...) or 'Hug the stranger closest to you.' (I'm amazed that our spectators will agree to hug each other.) Perhaps they'll be asked to do a Mexican wave: if so, this is best led by an improviser standing centre-stage. (...) 'Can we

---

<sup>355</sup> Min oversettelse: "Den spesifikke aktiviteten av den dannede tilskueren er – bortsett fra kortvarige, optisk og akustisk registrerbare unntak – av diskré natur."

have the traditional boo for the Judges!' says the Commentator. This is a way of giving the audience permission to boo later on (should the urge take them). (Johnstone, 1999: 2-3)

Beskrivelsen gir ikke bare et bilde av et markant tilstedeværende voksent publikum, den viser også hvordan tilskuere blir oppmuntret og instruert til å forholde seg på den måten. I den forstand slår Lazarowicz' generalisering av en diskre tilskuer som *den* dannede tilskueren selvfølgelig feil. En tilskuer som prøver å være minst mulig synlig og hørbar i en teatersportforestilling, er ukvalifisert. Han eller hun kan sies å være danned i denne sammenhengen om vedkommende gir slike godt synlige og høylytte bidrag som en teatersportforestilling er avhengig av.

Lazarowicz' generalisering er likevel forståelig siden den publikumsstilen han sikter til, preger store deler av vår teaterkultur. Men om den er svært utbredt i dag, så er den samtidig relativt ung i et teaterhistorisk perspektiv. Den ble ikke utviklet før i slutten av 1800-tallet sammen med en spillestil som etablerer den fjerde vegg mellom scene og sal. Tilskuernes opptreden som tause vitner, i sin sansning henvendt, stillesittende og liksom fraværende, matcher aktørenes utelukkende indirekte henvendthet til publikum. Aktørenes spillestil alene skaper ikke den fjerde vegg. Denne usynlige veggen blir opprettet i samarbeid med et publikum som tiltrekker seg minst mulig oppmerksomhet.

Den utpregete motsetningen mellom markant tilstedeværende svært unge tilskuere og diskre voksne tilskuere er kulturspesifikk også av en annen grunn. Selv om de minste barna ofte er førstegangstilskuere og dermed ikke kjenner til konvensjonene som gjelder for teaterhendelsen, er de ikke kulturløse når de kommer på teateret. De står i en etablert sosial relasjon til de voksne som ledsager dem, og – om de kommer i en gruppe – også til de andre barna som er tilskuere i forestillingen. I disse relasjonene har de ulike måter å forholde seg på som også gjør seg gjeldende i teatersituasjonen. Dette slo meg for første gang da jeg fikk inntrykk av at svært unge tilskuere bidro ulikt i Dråpeneforestillinger om det var barneha-gegrupper eller barn med foreldre som var publikum.<sup>356</sup> Dette så ut til å stå i

---

<sup>356</sup> Lund og Ousland nevner lignende erfaringer i sin Klangfuglrapport om *Dråpene* (2001: u.p. [3]). Selv om de to kunstnerne hadde motsatte forventninger, var deres erfaring at forestillingen fungerte bedre uten foreldre til stede. Lund og Ousland tolker denne erfaringen slik: "(...) [F]or oss kan det virke som om den kompliserte foreldre/barn-relasjonen (med sine overføringer og flytende grenser – det siste ikke minst når barna er så små) rett og slett kan forstyrre en kunstopplevelse" (sst., original understrekning).

sammenheng med hvordan de voksne ledsagerne forholdt seg som publikummere<sup>357</sup> og med barnas relasjoner til hverandre. Jeg hadde i utgangspunktet ikke forventet slike forskjeller. Enda mer overrasket var jeg da jeg for første gang så forestillinger for de minste i Frankrike og Italia. Aldri før hadde jeg sett så disiplinerte svært unge tilskuere som disse franske og italienske barna i sine respektive barnehagegrupper. I en forestilling i Bologna ble for eksempel en gruppe ett- og toåringer plassert på én lang rekke, på tepper rett overfor sceneområdet. De satt alle sammen på rumpa, direkte henvendt til scenen, mens førskolelærerne plasserte seg rett bak dem. Ikke et eneste av disse barna forlot plassen sin eller sto opp under hele forestillingen. De største bevegelsene var når noen snudde overkroppen for å se på en voksen ledsager. Publikumsstilen til disse barna lignet altså på en forbløffende måte stilen til Lazarowicz' diskre voksne tilskuer. Barna sto ikke engang opp da det sceniske forløpet hadde tatt slutt. De ventet på å få klarsignal fra, eller på å bli hentet av førskolelærerne. På den samme festivalen så jeg også åpne forestillinger hvor svært unge tilskuere kom sammen med sine foreldre eller andre nære voksne ledsagere. I disse forestillingene var mange barn atskillig mer i bevegelse enn barna i barnehagegruppen.

### *Kulturell eller naturlig væremåte?*

Jeg hadde ikke forventet slike forskjeller og ble derfor konfrontert med mine egne essensialistiske fordommer om de minste barnas væremåte da jeg i løpet av prosjektperioden fikk se forestillinger i ulike kulturelle settinger. Prosjektet mitt tok ikke sikte på å undersøke kulturelle differanser blant svært unge tilskuere. Jeg dro ikke til Italia, Frankrike, Tyskland, Danmark og Ungarn for å undersøke hvor forskjellig barn under tre år forholder seg som teaterpublikum i disse landene. Og de ovenfor beskrevne observasjonene er på ingen måte systematiske. De er et biprodukt av mine tilnærminger til feltet, og jeg vet ikke om de ville bli bekreftet

---

<sup>357</sup> Lund og Ousland beskriver i sin rapport hvordan ulike foreldre påvirker barna og dermed hele forestillingen: "Det som kanskje påvirket stemningen mest, var hvordan foreldrene forholdt seg, både som publikummere selv og i samspillet med barna sine. En av forestillingene hadde en overvekt av litt sjenerte/usikre/reserverte foreldre, og da var barna helt klart mer urolige. Mens på neste forestilling var det motsatt – en overvekt av tryggere/mer forestillingsvante, kanskje?/åpnere/nysgjerrigere voksne, som engasjerte seg selv i det som foregikk – noe som tydelig smittet over på ungene" (2001: u.p. [3], original understrekning).

om man forsket mer systematisk på dem. Jeg nevner altså ikke det kulturspesifikke aspektet for å snu min analyse mot den kulturelle pregningen som sådan, men for å avklare at ledeforskjellen som jeg her jobber med, forskjellen mellom markant tilstedeværende svært unge tilskuere og diskrete, lite synlige og hørbare tilskuere, ikke er naturgitt, og at resultatene av mine analyser ikke sikter på en generalisering. Jeg antar at barnas måter å være tilskuere på er kulturelt pregete, og at det derfor ikke kan handle om å formulere a-kulturelle sannheter om én enhetlig publikumsstil hos denne aldersgruppen.

Når det er sagt, så finnes det selvfølgelig også kultur<sup>us</sup>spesifikke aspekter ved de minste barnas måter å være tilskuere på som er relevante for feedbacksløyfer. For eksempel er det kjent at barn i spedbarnsalderen retter blikket mot kilden til en lyd de er oppmerksom på (Stern, 1985: 82). Det betyr at de er direkte henvendt, både med blikk og ansikt, når de lytter. Det er dermed lett synlig om en tilskuer i denne alderen har sin lyttende oppmerksomhet rettet mot det som foregår på scenen eller ikke, og dette vil kunne få betydning for feedbacksløyfer i forestillinger. Aktørene på scenen får tydeligere signaler på tilskuernes aktuelle oppmerksomhetsstyring enn når blikk og lytting er uavhengige. Men om man ser på mer eller mindre naturgitte aspekter ved barns måter å være tilskuere på, oppdager man fort at aldersgruppen, barn fra ca. seks måneder opp til tre år, omfatter store forskjeller innad i denne gruppen. Ser man for eksempel på oppmerksomhetsstyring, så utvikles det såkalte målrettede eller frivillige oppmerksomhetssystemet spesielt raskt i det andre leveåret, mens det refleksbaserede eller ufrivillige oppmerksomhetssystem allerede er utviklet i seksmånedersalderen (Smith & Ulvund, 2004: 186-187, 215).

Som deltaker på seminarer og symposier om teater for de minste opplevde jeg at diskusjonene om barnas væremåte(r) ofte ble ført med en heftighet som jeg ikke hadde opplevd i diskusjoner om teater for andre publikumsgrupper. Ett av de sentrale underliggende stridsspørsmålene var hvorvidt barnas væremåte(r) burde beskrives som naturlige eller kulturelle. Spørsmålet ble riktignok sjelden tatt opp eksplisitt, men det lå ofte til grunn for intenst debatterte uenigheter. Mitt inntrykk er at man nesten uvegerlig blir dradd inn i denne striden når man velger å skrive om barn i denne aldersgruppen, og at debatten har en tendens til å låse seg. Min analyse av feedbacksløyfer i Dråpeneforestillinger er ikke ment som et innlegg i



denne debatten – selv om den selvfølgelig *kan* leses som sådan. Med hensyn til min erkjennelsesinteresse er det tilstrekkelig å avklare at både kulturspesifikke og -uspesifikke faktorer kan spille en rolle når man undersøker feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere, og at de kulturelle faktorene ser ut til å være så pass merkbare at det ikke er meningsfylt å gi en generaliserende beskrivelse av én enhetlig publikumsstil hos denne aldersgruppen. Hva jeg velger å fokusere på, er preget av min teatervitenskapelige interesse for performativitet og ikke av en søken etter sannheter om barnas væremåter. Når jeg likevel anfører hypoteser og teorier om slike væremåter – kulturspesifikke eller ei – gjør jeg det av to grunner. For det første for å peke på mulige tilkoblingspunkter til eksisterende barnefaglig forskning, og for det andre fordi denne forskningen kan utdype og løfte videre den teatervitenskapelige analysen som sådan.

### *Å se på og å lytte til som aktivitet*

Når jeg beskriver de svært unge tilskuerne jeg har observert i *Dråpene* i motsetning til et publikum som Klaus Lazarowicz har kalt diskuré, så er jeg interessert i hvordan barnas måter å være henvendt til (og eventuelt bortvendt fra) aktøren og det sceniske forløpet på innebærer bidrag til feedbacksløyfer som er mer håndgripelige, mangfoldige og varierende enn bidragene til et diskuré publikum.

De to Dråpenekunstnerne setter i sin produksjonsrapport ord på denne forskjellen:

Utfordrende er det også å gjøre noe for et publikum som så tydelig, og til tider høylytt! gir uttrykk for sine opplevelser og reaksjoner – enten det nå er begeistring eller engstelse, og enten de nå er totalt fjetrede og stille eller totalt pratsomme og aktive. Et høflig, voksent publikum er lettere å forholde seg til som gruppe (...). (Lund & Ousland, 2001: u.p. [2])

Barnas bidrag er ikke bare åpenbare når de tar form av høylytte ytringer eller godt synlig bevegelse. Også stillhet og kroppslig ro kan være et påfallende uttrykk for intens henvendthet:

En jente på ca. halvannet år sitter på fanget til en førskolelærer som sitter på gulvet helt ytterst på første rad. Hun har tidligere i forestillingen søkt seg inn til den voksne ledsageren, ligget litt på gulvet med hodet i fanget til den voksne. Nå sitter hun oppreist på knærne, på fanget til førskolelæreren, og støtter begge armene på sine egne knær. Hun ser på det som skjer på scenen:

Ousland står på en krakk og holder et plastkar med vann foran seg, mens Lund setter et annet kar ned på gulvet foran Ousland. Lund setter seg på huk ved siden av karet og kikker opp mot Ousland. Ousland heller karet hun holder foran seg, sakte – inntil vannet plutselig fosser ned mot karet som står på bakken. Vannet har stor fallhøyde (jeg antar ca. 2,5 m). Det plasker og spruter idet det treffer inn i og delvis ved siden av karet på gulvet. Når alt vann har fosset ned, bytter de to aktørene karene, og vannet fosser ned igjen. Jenta sitter urørlig og ser med store øyne og åpen munn på det som foregår på scenen. Ansiktsuttrykket er alvorlig og konsentrert. Hun sitter fullstendig i ro og ser måpende på det sceniske forløpet. (Dråpeneforestilling nr. 1)

Slike øyensynlige uttrykk for intens direkte henvendthet, en måte å være grepet på, har også Hedda Fredly beskrevet i sin masteroppgave om ett- og toåringers opplevelser av en teaterproduksjon for de minste (2007).<sup>358</sup> Hun skriver at hun var overrasket over at mange barn i publikumsgruppene som hun observerte, viste en stor kroppslig ro, et "stillesittende, stumme og 'måpende' kroppsspråk" (sst.: 35) med "store, åpne øyne rettet mot scenen" (sst.: 34). Fredly oppfatter denne henvendtheten<sup>359</sup> som "*oppslukthet av/i situasjonen*" (sst.: 35, original kursivering) og betegner opplevelsesmåten som "*reseptivitet – en spesielt sterk mottakelighet for inntrykk*" (sst.: 36, original kursivering). Hun interesserer seg for denne formen for henvendthet i et resepsjonestetisk perspektiv.<sup>360</sup> Mitt poeng med hensyn til feedbacksløyfer er at den sterke reseptiviteten når et barn er oppslukt av det som foregår på scenen, er meget iøynefallende for meg som tilskuer og dermed potensielt også for aktørene på scenen. Potensielt – fordi det avhenger av hvordan og i hvor stor grad vedkommende i sin sansning er henvendt til barnet som er så intenst henvendt til det sceniske forløpet. Særlig relevant for feedbacksløyfer er denne formen for intens direkte henvendthet når den skjer hos mange tilskuere samtidig.

---

<sup>358</sup> *Spilledåsen* av Teater UnO ved Annicke Gill (tekst, konsept, scenografi, spill), Berit Berge (instruktør), Jack Marcussen (dukker), Geir Amundsen (lys, foto, plakater) (Fredly, 2007: vedlegg 1).

<sup>359</sup> Fredly selv bruker ikke uttrykket henvendthet.

<sup>360</sup> Fredly fokuserer i sin masteroppgave gjennomgående på individuelle barn og anvender i sin undersøkelse et fenomenologisk resepsjonestetisk perspektiv.

## *Kollektiv oppmerksomhet og uoppmerksomhet*

I passasjer hvor mange barn er oppslukt av det som foregår på scenen, opplever jeg stillhet og kroppslig ro ikke som fravær av lyd og bevegelse, men som en spesifikk aktivitet. Omtrent i midten av det sceniske forløpet i *Dråpene* finnes det følgende scene:

Ousland og Lund har begge plassert en stor ballong halvfyllt med vann, flytende i hver sitt plastkar. De tar i ballongens knute og trekker dem samtidig og veldig sakte opp, ut av vannet. Ballongene er store og tunge og strekker seg mens de blir dradd ut av vannet. Til slutt svever de en halv meter over karene. Mens ballongene svever, drypper det fra de våte ballongene. Dryppelydene som oppstår når dråpene treffer vannet i karene, er svært spede. De kan bare høres når det er temmelig stille i salen.<sup>361</sup>

I fenomenologisk forstand eksisterer ikke dråpenes lyder dersom publikum ikke bidrar med stillhet i denne sekvensen. I flere Dråpeneforestillinger som jeg har sett, fokuserer hele publikumet på dråpene og lydene som oppstår. Stillheten som barna produserer, er ladet med intens oppmerksomhet. Den kollektive oppmerksomheten fører til at jeg som tilskuer opplever vanndråpene som under et forstørrelsesglass. Effekten kan sammenlignes med en innzooming på film eller en sterk punktbelysning. Jeg vil kalle dette fenomenet den *kollektive oppmerksomhetens lyskaster*.<sup>362</sup>

En slik kollektiv oppmerksomhetseffekt er ikke forbeholdt teater for svært unge tilskuere. McAuley beskriver lignende fenomener i sammenheng med en allmenn betraktning av publikums seerposisjon på teater (1999: 270-274). Hun hevder at forestillinger generelt er preget av publikums "[m]ultiple [f]ocus and [i]ndependence of [v]ision" (sst.: 270). Denne sammensatte og spredte fokuseringen er grunnen til at øyeblikk hvor hele publikumet har felles fokus, er relativt

---

<sup>361</sup> Del av det faste mønsteret som viser seg i alle forestillingene av *Dråpene* som jeg har sett.

<sup>362</sup> Se også min artikkel "Scheinwerfer der Aufmerksamkeit. Zuschauen als Bestandteil der Aufführung" (Böhnisch, 2005c). Jeg låner metaforen oppmerksomhetens lyskaster fra gestaltterapi, hvor det er brukt til å betegne et individs styring av sin egen oppmerksomhet (Stevens, 1996: 19).

sjeldne. Momentene hvor det oppstår en "plutselig konsentrasjon"<sup>363</sup> kan ha en sterk virkning i forestillinger (sst.: 271):

(...) [T]heir impact derives precisely from the fact that they are exceptional. Spectators in the theatre have so many calls on their attention, conditions of visibility and audibility vary considerably from different points in the auditorium of even the most democratically designed theatre, there are so many things one can look at in the presentational space and in the performance space more generally, that it is not surprising that a moment when everyone present seems to be focusing on the same thing is relatively rare. (Sst.: 271)

Fenomenet er altså kjent fra teater for voksne, men i *Dråpene* var det mer slående enn jeg var vant til. Forskjellen mellom en spredt og en samlet fokusering var lettere å avlese siden tilskuernes måter å være henvendt på varierte og barna også kunne være helt bortvent fra scenen. Når et publikum derimot er gjennomgående stille og lite i bevegelse, er kontrasten til et øyeblikk hvor det oppstår "plutselig konsentrasjon" (jf. McAuley, 1999) mindre fremtredende. Og i disse tilfellene er det kanskje mindre opplagt å beskrive publikumets stillhet og ubevegelighet som aktivitet.<sup>364</sup>

Hos de svært unge tilskuerne i *Dråpeneforestillingene* er det ofte også tydelig om fokuseringen forlater det sceniske forløpet og vandrer til noe annet: til naboen, til en førskolelærer som sitter i nærheten eller til teppet en sitter på. Mange av tilskuerne er ikke bare tydelig henvendt når de er henvendt til aktøren, men også tydelig bortvendt når de er bortvendt. Hva skjer om tilskuere fokuserer på noe annet enn det sceniske forløpet? Når det er enkelte tilskuere, så kan det – om man betrakter publikum som helhet – oppleves og beskrives som en del av et mer eller mindre diffust mangfoldig fokus.

Hos flere av de svært unge tilskuerne har jeg sett hvordan oppmerksomheten fort kan vandre fra det sceniske forløpet til noe annet i rommet og så tilbake igjen. Ifølge den interne evalueringen av *Klangfuglprosjektet* kan slike prosesser tolkes som barns måte å styre sin egen opplevelse på.

---

<sup>363</sup> Min oversettelse. Original: "suddenly concentrating". McAuley siterer her skuespilleren John Gielgud uten kildehenvisning.

<sup>364</sup> McAuley stiller spørsmålstegn ved oppfatningen av et stillesittende og taust publikum som passivt: "(...) [D]oes being quiet equate with passivity? Is activity to be judged solely in terms of bodily mobility?" (1999: 240).

Noen retter blikket mot det som foregår, og holder det der, mens andres oppmerksomhet går frem og tilbake mellom kunstformidlingen og annet som kan være interessant. De ser en stund på det som foregår, for så å vende oppmerksomheten mot andre barn, sine omsorgspersoner, leker, klær osv. Etter en stund retter de gjerne oppmerksomheten mot kunstformidlingen igjen. Denne frem- og tilbakebevegelsen som vi ser hos mange barn, ser noen ganger ut til å fungere som små pauser for barna. Dette handler om små barns evne til å regulere affektnivå (jf. Field 1981). (Os, 2004: 80)

Så lenge det er enkelte tilskuere som fokuserer forbigående på noe annet enn det sceniske forløpet, kan det betraktes som en del av publikums spredte fokus. Men når større deler av et publikum fokuserer på noe annet, det vil si om mange tilskuere er bortvendt i sin sansning, så oppstår det en kollektiv effekt som kan være like sterk som oppmerksomhetens lyskaster. Jeg vil kalle denne effekten den *kollektive uoppmerksomhetens tåke*. Når det er mange barn som er bortvendt i sin sansning og/eller med kropp og ansikt, om de er uoppmerksomme på det som foregår på scenen og oppmerksom på noe annet, blir et scenisk forløp "tåkelagt". I en slik situasjon blir det også vanskelig for meg som tilskuer å fokusere på det sceniske forløpet. Og det kan bli krevende for aktøren å vinne tilbake publikums oppmerksomhet. I ytterste konsekvens av uoppmerksomhetens tåke kan kontakten mellom aktør og publikum bli brutt. Det skjedde nesten aldri at denne tåken la seg over større deler av en Dråpeneforestilling. Men i alle forestillingene jeg har sett, fantes det i korte passasjer en slik kollektiv uoppmerksomhetseffekt.

### **Aktørens strategier**

Hvordan kollektiv oppmerksomhet oppstår og styres, styrkes eller svekkes, er et sentralt aspekt av feedbacksløyfer. Jeg så i *Dråpene* at aktørene må regne med markante, varierte og delvis egenrådige individuelle og kollektive bidrag fra de svært unge tilskuerne. Hvilke strategier utvikler aktørene som svar på denne utfordringen? I det følgende tar jeg utgangspunkt i beskrivelsen av første del av åpningsscenen i *Dråpene* i én konkret forestilling (Dråpeneforestilling nr. 3). Det er samme scene som allerede har blitt beskrevet i innledningen og teorikapitlet, den gangen er beskrivelsen enda mer detaljert, og det beskrives et litt lengre forløp. Det beskrevne forløpet varer i 1 minutt og 45 sekunder. På tilskuernes side konsentrerer jeg meg mest om de lydmessige bidragene siden de her er spesielt fremtredende. Dessuten kan publikums lydproduksjon ha en særskilt betydning for feedbacksløyfer ettersom lyd ikke så lett kan overhøres som bevegelse kan

overses. Om man vender blikket bort fra en hendelse, kan man unngå å se den, mens man fortsatt hører lyden.

### *Åpningsscene (nr. 3)*

Omtrent 35 barn, de fleste ett- og toåringer, og 15 ledsagende førskolelærere sitter på tepper som er plassert frontalt overfor sceneområdet, bakerste rad er stoler. De voksne sitter ytterst og bakerst i publikumsområdet, delvis med barn på fanget. Én førskolelærer sitter i midten på første rad, ellers sitter barna samlet som gruppe. Det er mye uro i publikum, både kroppslig og lydmessig. Aktøren, Turid Ousland, har vært på scenen helt siden tilskuerne kom inn i rommet. Det har vært lenge å vente fordi én barnehagegruppe kom forsinket til teateret. Nå har den siste gruppen kommet, og alle har funnet en plass. Ousland står i sterkt frontalt lys, skygger for øynene, ser mot publikum og spør: "Ser alle bra nå? Ser alle bra nå?" Det blir litt stillere, noen få svarer: "Ja." Hun ser rundt i publikum mens hun sier: "Da er vi klare." Hun senker stemmen litt, idet hun bekrefter: "Vi er veldig klare."

Hun står på venstre side av scenen, sett fra publikum, og går til en vannslange med hagesprøyte noen få meter unna. Vannslangen ligger på gulvet, enden med hagesprøyta er hengt opp i en krok i taket, også den på venstre del av scenen. Hun tar hagesprøyta med høyre hånd og går mot fem vannkanner som er satt opp på rekke og rad etter størrelsen, parallelt til første publikumsrad. Kannene står i fremre del av sceneområdet, strålestykkene viser alle i samme retning, mot venstre. Den største kanna står først i rekken, nærmest aktøren. Hun nærmer seg denne kanna, bevegelsene hennes er rolige og tydelige. På veien til kannene ser hun på publikum, det er fortsatt en del uro. Hun stopper rett vis-à-vis den første og største kanna, står i profil sett ut fra publikum, bøyer overkroppen sakte ned til kanna og sikter med sprøyta inn i den. Hun ser ned i kanna, så ser hun på publikum uten noen kommenterende mimikk og uten å forandre kroppsposisjonen, så tilbake til kanna. Publikum har blitt stille. Plutselig spruter vann i en fin, hard stråle ut av sprøyta og inn i kanna. Det trommer mot innsiden av den tomme kanna. Ett barn gapskratter, kort og høyt. Et annet gjør det samme, mens vannet stopper. Ousland ser kort på barna, så tilbake på kanna, og vannet spruter igjen. Noen flere barn

begynner å le, litt hysteriske latterskrik, litt skrekkblandet fryd, høye hvin. Ousland har til nå ikke forandret posisjonen sin, står foroverbøyd over kanna som hun spruter i. Så retter hun overkroppen sakte opp, setter høyre foten ett skritt bak og øker dermed avstanden til kanna, mens hun fortsatt spruter. Vannstrålen blir lengre, plaskelydene sterkere og dypere, flere barn skratter og hviner. Hun ser på barna når hun har økt avstanden maksimalt, akkurat da kommer det ingen lyder fra tilskuerne. Når hun bøyer overkroppen igjen ned til kanna og strålen blir kortere, er barna igjen med, med litt mindre intense lyder. Hun stopper vannstrålen når hun har kommet tilbake til utgangsposisjonen, nær kanna, og sammen med henne stopper også barna. Det siste som høres, er en litt langtrukken, bløt, nesten sunget lyd fra ett barn.

Aktøren begynner å gå mot den andre kanna i rekken, med noen små skritt, mens et barn klart og bestemt sier: "Ikke gjør *det!*" (På opptaket er det ikke synlig hvem som snakker.) Ousland snur, mens hun går, hodet og blikket mot publikum. (Jeg antar at hun ser på barnet som har tiltalt henne.) Hun ser litt spørrende, så vender hun seg mot den andre kanna og bøyer seg ned. Hun spruter forsiktig inn i den. Barna setter i med latterskrik og hvinging, de skoggerler og hikster. Aktøren ser kort på dem, før hun igjen øker avstanden til kanna. Latterkoret overdøver nesten vannets lyd. Ousland øker avstanden til kanna maksimalt og stopper plutselig vannsprutningen når bevegelsen er på det høyeste punktet og avstanden til kanna er størst. Barnas intense latterkor stopper fullstendig samtidig med vannet, det eneste som vedvarer minimalt lenger enn all annen lyd, er en veldig høy hvinging som avsluttes med det samme. Så er det stille. En voksen tilskuer småler, lavt og kort.

Så forlater Ousland kannene og går noen skritt baklengs til et rødt kar som står litt lenger bak og til venstre, oppå et annet kar og i et slags basseng som danner scenografiens sentrum. (Bassenget er ca. 1,5 x 1,5 m, blått og har en lav, ca. 10 cm høy kant.) Rett etter at hun har begynt å bevege seg baklengs, sier en gutt i første rad to setninger, (den første er uforståelig på opptaket, den andre er:) "(...) det òg badekar!", mens han peker med strak arm og pekefinger mot scenen. (Det ser ut som om han peker mot det røde karet.) Ousland ser mot publikum. (Det er uklart for meg om hun ser direkte på tilskueren som peker, men hun kan uansett neppe unngå å iaktta han som

sitter på første rad og gjør denne markante bevegelsen.) Så vender hun blikket mot karet. Hun står oppreist og spruter direkte fra større avstand og med en rask bevegelse inn i karet, plaskelydene er sterke, og barna er med i sin latter. Mens hun spruter, beveger hun seg på venstresiden rundt karet mot en posisjon bak det, holder avstanden og intensiteten av vannstrålen. Latteren er i begynnelsen også intens, men dabber etter hvert av og slutter helt. Aktøren fortsetter å sprute, øker avstanden litt og avslutter med en bevegelse som markerer tydelig stoppet. Det er stille. Hun bøyer seg nærmere karet og spruter forsiktig fra nært hold. Barna setter i med heftig latterskriking. Når hun stopper vannet, stopper ikke barna med det samme. Latterkoret lyder litt for seg selv før det ebber ut. I en rask bevegelse endrer Ousland retningen på hagesprøyta og skyter vann i et annet, gult kar som står på skrå bak henne. (Det står på en krakk, enda litt høyere enn det røde karet, i høyre bakre hjørne av bassenget.) Hun spruter veldig kort og hardt og ser kort på publikum. Barna er stille, det høres bare en kort latter av en voksen. Så enda en kort sprut og etterpå en lang, hvor barnas latterkor setter inn på nytt. (Dråpeneforestilling nr. 3)

### ***Å starte forestillingen***

Utgangssituasjonen er preget av at tilskuernes oppmerksomhet er spredt i mange retninger og bare i liten grad rettet mot aktøren og scenen. Det er en god del tåke i rommet som aktøren må få til å lette. Hvordan angriper hun denne utfordringen? Ousland er direkte henvendt til publikum. Hun står med kroppen, ansikt og blikk vendt mot tilskuerne, og hun tiltaler publikum direkte og tydelig, idet hun spør: "Ser alle bra nå?" Tiltalen skiller seg fra den som hun har brukt mens barna og de voksne kom inn i salen og satt seg ned i publikumsområdet:

Ousland er tilstede på sceneområdet før forestillingen starter, mens tilskuerne kommer inn i rommet og finner seg til rette i publikumsområdet. (Ved inngangen har tilskuerne blitt tatt imot av den ansvarlige fra arrangørsiden og periodevis også av Steffi Lund, den andre aktøren i *Dråpene*.) Ousland er til stede på scenen uten å ta noe særlig initiativ til kontakt. Hun tar først kontakt og tiltaler enkelte når noen barn rusler bort på scenen. Da tar hun imot dem og geleider dem etter hvert tilbake til plass i publikumsområdet. Ellers følger



hun med i hva som skjer i publikum, og hvor folk plasserer seg. Hun peker på ledige plasser og peker på veien til doen. Men ellers er hun stort sett til stede uten å tiltale og uten å tiltrekke seg oppmerksomhet. (Dråpeneforestilling nr. 3)

Den direkte tiltalen skiller seg altså fra hvordan hun var til stede og tiltalte enkelte tilskuere i fasen før forestillingen. Nå tar aktøren initiativ til kontakt, hun tiltaler hele gruppen, og hun taler høyt og tydelig. Tiltalen markerer overgangen til selve forestillingen og forbereder starten av det sceniske forløpet. Spørsmålet "Ser alle bra?" fokuserer på den fatiske funksjonen. Det blir understreket idet spørsmålet blir gjentatt. Aktøren forsikrer seg om at det er forutsetning for gjensidig visuell kontakt. Noen svarer "ja", men det virker som om hun ikke nødvendigvis forventer et verbalt svar av den enkelte. Spørsmålet er kanskje til en viss grad retorisk, siden hun allerede før – mens publikum satte seg til rette – har fulgt med hvordan tilskuerne plasserer seg eller blir plassert i publikumsområdet. Minst så viktig som betydningsinnholdet i tiltalen er stemmebruken. Idet hun hever stemmen, tiltrekker hun seg oppmerksomhet. Dessuten impliserer den kollektive tiltalen at publikum nå blir oppfattet som en gruppe, i motsetning til den mer individuelle tiltalen i fasen før forestillingen. Aktøren prøver å opprette kontakt og lykkes gradvis med det når den kollektive uoppmerksomhetens tåke letter og flere og flere tilskuere vender sin oppmerksomhet mot henne.

Ousland bruker blikket på en påfallende måte i den aller første fasen av forestillingen. Hun ser på publikum mens hun spør: "Ser alle bra nå?" Den direkte henvendtheten og selve blikket blir understreket av at hun skygger for øynene mot det frontale lyset. Aktøren kombinerer den kollektive tiltalen med et individualiserende blikk: Hun lar blikket vandre rundt i hele publikumet, selv om det er en relativt lett overskuelig gruppe som sitter foran henne. Den enkelte kan føle seg sett av aktøren, mens Ousland samtidig har mulighet til å få med seg mest mulig av det som skjer i publikum. Hun har anledning til å få blikkontakt med en god del av tilskuerne, og når hun vender seg bort for å hente vannslangen, har tåken begynt å lette. Mens hun går mot den første kanna, ser hun igjen på publikum og bekrefter og styrker dermed kontakten. Så fører hun blikket sammen med kroppen og hagesprøyta ned mot den første kanna, til rekvisitten som skal stå i fokus. Hennes blikk skal her lede publikums oppmerksomhet mot kanna. Hun forblir i denne kroppssposisjonen, snur hodet og ser igjen på publikum. Dette

blikket er enda en affirmasjon og en forsterkning av kontakt, mens aktøren samtidig får mulighet til å rette sin visuelle oppmerksomhet mot tilskuerne. At hun forblir i den fremverbøyde kroppsposisjonen og kun snur hodet mot publikum, fremhever dessuten selve blikket. Mens hun ser på publikum, skjer det ikke noe annet på scenen, verken med rekvisittene, lydmessig eller med aktørens kropp. Forløpet er beregnet på at selve blikket tiltrekker seg mest mulig oppmerksomhet. Det er ikke til å overse *at* hun ser på publikum. Slike utstilte blikk finnes det ikke mange av i forestillingen, og de er et meget sterkt virkemiddel med hensyn til kontaktbygging. Aktørens bruk av direkte blikk har frem til dette punktet spilt en vesentlig rolle for at kontakt med publikum blir opprettet, bekreftet og forsterket. Tåken har lettet: Hun har samlet publikums oppmerksomhet. Og når hun nå vender blikket bort fra publikum og hen til kanna, har hun lagt grunnlag for å kunne sette anslaget for forestillingen: den første sprutingen med vannet. Hennes blikk fører tilskuernes oppmerksomhet hen til denne hendelsen.

### *Iscenesettelses- og adhocstrategier*

I analysen av det videre forløpet vil jeg foreslå og benytte meg av en forskjellsdannelse: Etter å ha sett og dokumentert mange forestillinger av *Dråpene* kan jeg skille to typer strategier når det gjelder aktørenes bidrag til feedbacksløyfene, *iscenesettelsesstrategier* og *ad战略ier*<sup>365</sup>. Den sceniske handlingen i *Dråpene* følger et klart mønster. Iscenesettelsen er godt gjenkjennelig i de ulike forestillingene som jeg har sett.<sup>366</sup> Samtidig er det spillerom for forandring på detaljplan og dermed for adhocstrategier som tar hensyn til den konkrete forestillingssituasjonen og publikumets varierende bidrag til feedbacksløyfene.

---

<sup>365</sup> Latin *ad hoc*, "til dette".

<sup>366</sup> I løpet av de to og et halvt år hvor jeg har sett forestillinger av *Dråpene* (2002-2005), har det blitt gjort noen mindre forandringer av dette faste mønsteret. Slik ble for eksempel to korte rør (ca. 30 cm lange) byttet ut med to lange (ca. 1,5 m). Rørene brukes i en scene hvor de to aktørene blåser synkront, gjennom hver sitt rør, luft i et kar med vann. Så lenge de korte rørene ble brukt, knelte aktørene foran karene, mens de står når de bruker de lange rørene. Dessuten har det faste mønsteret i løpet av denne perioden blitt utvidet med noen korte, helt nye sekvenser. Men disse forandringene som ble foretatt over en lengre tidsperiode, spiller her ingen rolle, siden jeg konsentrerer meg om de forestillingene som ble spilt i løpet av noen få dager på turnéen høsten 2003.

Iscenesettelsen av åpningsscenen, mønsteret som kan gjenkjennes i alle forestillingene av *Dråpene*, innebærer strategier for å fange, samle, holde og styre tilskuernes oppmerksomhet. Så innebærer dette mønsteret blant annet at aktørens bevegelser i begynnelsen er sakte, rolige og distinkte. De skiller seg fra hverdagsbevegelser, og i sin ikke-hverdagslighet er de egnet til å vekke tilskuernes oppmerksomhet, mens de samtidig er lett å følge. I starten av forestillingen er bare én aktør på scenen, og det skjer ingen konkurrerende hendelser. Scenografien og plassering av rekvisittene er også del av det faste mønsteret. Aktøren befinner seg først i fremre del av scenen ved kannene og nærmest publikum hvor det er lettest å få direkte kontakt. Også aktørens blikk mot publikum på veien til den første kanna, uten kommenterende mimikk, og det etterfølgende fokusskiftet mot denne kanna med hjelp av bevegelse, blikk og rekvisitt (hagesprøyte) er deler av det faste mønsteret som brukes i alle forestillingene av *Dråpene*. Aktøren bygger på den måten opp en konsentrasjon som er grunnlag for et meget eksplisitt anslag: vannsprutingen i den første kanna. Det videre forløpet er vanligvis at aktøren spruter en eller flere ganger relativt kort i denne kanna før hun spruter lenge ved å øke avstanden og å minske den igjen. Så går hun til den andre kanna og ofte også til en tredje, som er enda mindre enn den andre, hvor hun gjentar og delvis varierer måten å sprute på. Deretter forlater hun kannene og går først til det ene så til det andre karet. Veien fra kannene til det røde karet som står litt lenger bak på venstre side, går hun vanligvis baklengs, så beveger hun seg på yttersiden rundt det røde karet og videre til det gule, som står enda lenger bak på scenen. Sprutingen og bevegelsene innebærer alltid markante kontraster mellom lyd og stillhet, sterke og svake lyder, raske og sakte bevegelser, stor og liten avstand mellom aktør og vannbeholdere. Dette introduserer noen av produksjonens komposisjonsprinsipper og sikter samtidig på å samle og holde på tilskuernes oppmerksomhet.

Mønsteret innebærer basale grep for oppmerksomhetsstyring slik de har blitt beskrevet av Marco De Marinis i "Dramaturgy of the spectator" (1987: 107-112). Kontrastene sørger for overraskelser: Vannets lyd tiltrekker seg oppmerksomhet ved anslaget fordi den settes mot stillheten; vannet som skyter i stor fart ut av hagesprøyta kontrasterer i tillegg med aktørens urørlige kroppsposisjon når hun begynner å sprute. Etter at vannsprutingen er etablert, varieres styrken i

vannstrålen, lyd- og bevegelseskvalitetene. Vannstrålen som først er tynn og forsiktig, blir deretter sterk og bråkete, og tilbake igjen til utgangspunktet. Et lignende forløp blir gjentatt med to kanner som er mindre enn den respektive forrige, før hun spruter i karene. De ulike beholderne tilfører nye variasjoner til de allerede kjente elementene. Lyden blir høyere når beholderen blir mindre, og omvendt. Det anvendes både utpregete kontraster og gradvise overganger. Oppmerksomheten styres i en veksel mellom det ukjente og det kjente, det overraskende og det forventete. Med sine momenter av stillhet er forløpet dessuten gjort sårbart overfor tilskuernes lydmessige bidrag siden denne stillheten bare kan oppstå og oppleves hvis publikum bidrar med stillhet fra sin side. Del av iscenesettelsesstrategien er også at aktøren ikke bruker noe mer verbal tiltale etter den ene som markerer overgangen til forestillingen, og at aktørens blick på publikum som regel ikke kommenterer, men er oppmerksomt observerende. Den første av disse reglene er absolutt og gjelder for hele forestillingen – jeg har aldri opplevd et eneste brudd på denne regelen i de tretten forestillingene som jeg har sett. Den andre er mer en rettesnor som guider aktøren i åpningsscenen, men som det avvikes fra ved noen anledninger. Både unngåelse av verbal tiltale og bruk av et åpent, observerende blick preger aktørens måter å opprette kontakt med publikum på og kan som sådanne ha betydning for hvordan tilskuere omvendt er henvendt til aktøren. Hvordan fungerer iscenesettelsesstrategiene i møte med barna, og hvilke adhocstrategier finnes i den konkrete forestillingen som er beskrevet ovenfor?

Ousland lykkes her fort med å fange og samle tilskuernes oppmerksomhet, selv om utgangssituasjonen er preget av kollektiv uoppmerksomhet. Anslaget blir besvart av et enkelt barn som reagerer spontant med en kort, høy latter, et annet barn faller inn. Denne reaksjonen er sterk og tydelig og kommer spesielt fort sammenlignet med tilskuernes reaksjoner i andre forestillinger av *Dråpene*. Aktøren besvarer denne reaksjonen med et kort blick som bekrefter og forsterker kontakten, før hun fortsetter å sprute. Fra dette punktet finnes det ikke noe på forhånd fastlagt mønster for *når* aktøren bruker blikket mot publikum. Timingen av blikkene blir dermed del av adhocstrategien. Blikket er oppmerksomt, uten mimisk kommentar. Aktørens svar på tilskuerens reaksjon innebærer derfor ingen bedømmelse av denne reaksjonen, verken positiv eller negativ. Men den

signaliserer at reaksjonen er iaktatt og dermed bekreftet som å være relevant del av teaterhendelsen. Etter det korte stoppet spruter hun mye lenger, og mange flere barn faller inn med latterskrik og hvining. Den spontane reaksjonen fra noen enkelte barn har blitt overtatt av andre og blir til en gruppereaksjon. Lydvolumet og intensiteten øker først parallelt med vannstrålen, så daler den når bevegelsen bremses ned, og begynner igjen å øke parallelt med bevegelsen ned til kanna. Den følger bevegelsens dynamikk, og uttrykker stort engasjement og stor delaktighet. Aktøren velger å sende et kort blick på toppen av bevegelsen, rett etter at flere barn har falt inn for første gang. Hun signaliserer dermed at hun har fått med seg forandringen i tilskuernes bidrag og får samtidig mulighet til å se – og ikke bare høre – hva som skjer i publikumet.

Når hun går videre til den andre kanna, og et barn skyter inn: "Ikke gjør det!", reagerer hun ved å vende hodet og blikket, og ved å se litt spørrende (kanskje på det barnet som har tiltalt henne), men hun svarer ikke verbalt og dveler ikke ved sin egen reaksjon. Hun stopper ikke opp og bremser heller ikke tempoet i bevegelsen mot den andre kanna for å fortsette det sceniske forløpet slik det er planlagt. Om tilskueren som gir det verbale innspillet, mener at aktøren ikke skal sprute noe mer med vannet, så tar aktøren altså ikke hensyn til dette. Samtidig har hun valgt å signalisere at hun har hørt det verbale innspillet, og hun bruker dessuten mimikken til å svare. Dette er en adhocstrategi tilpasset det konkrete innspillet: Ikke bare tidspunktet for blikket er valgt her-og-nå, men også bruken av mimikk. At hun ikke gir noe verbalt svar, tilsvarer iscenesettelsesstrategien som ikke gir rom for verbal henvendelse til publikum under selve forestillingen. Aktørens reaksjon er en balansegang: Hun ignorerer ikke den verbale kommentaren, men følger den heller ikke opp. Hun bruker for første gang et "talende" mimisk uttrykk for å reagere, men stopper ikke opp i det planlagte forløpet. Siden mimikken ikke har blitt brukt på den måten før dette punktet, er svaret nokså markant, samtidig er det også åpenbart at hun ikke følger tilskuerens anmodning om å la være å sprute.

Med sprutingen i den andre kanna er barnas latterkor fullt etablert og fullstendig synkront med vannets lyd. Det blir særlig tydelig i det svært overraskende stoppet av vannet og koret samtidig. Den kollektive oppmerksomhetens lyskaster kan her oppleves i en høyrøstet variant. I løpet av veldig kort tid har det etablert seg et

lydmessig samspill mellom publikum og aktøren. Dette er spesielt utpreget og intenst sammenlignet med feedbacksløyfer i andre forestillinger av *Dråpene*. Aktøren reagerer på dette med noen interessante adhocstrategier. Hun avbryter sprutingen i den andre kanna tidligere enn vanlig, nemlig på toppen av bevegelsen, i stedet for å fullføre bevegelsesmønsteret som ble etablert ved den første kanna, og som vanligvis gjentas ved den andre. På dette punktet gir aktøren en spesiell utfordring til barna som er så tett på det sceniske forløpet, idet hun helt uventet stopper vannsprutingen på det høyeste punktet. Barna henger fullstendig med i dette stoppet, og det øker sannsynligvis opplevelsen av kontakt og samstemthet for begge parter. Nå velger aktøren bort en del av det vanlige forløpet, hun går ikke videre til en enda mindre kanna hvor sprutingen nødvendigvis må bli mer forsiktig og lyden spe. Dette ville ikke tilsvare energien som har blitt bygd opp i samspill med barna. I stedet går hun direkte til det røde karet og spruter fra relativt stor avstand og med fullt vanntrykk, det vil si med mye energi som tilsvare barnas energinivå fra det siste latterkoret. Barna er igjen med.

Når det gjelder aktørens bevegelse mot det røde karet, er det iøynefallende at hun velger å gå baklengs. Hun forblir i sin kroppsposisjon direkte henvendt til publikum for å holde mest mulig kontakt. Igjen kommer det et verbalt innspill fra ett barn, som jeg tolker til å være en antesiperende kommentar: I det øyeblikket hvor aktøren begynner å bevege seg mot det røde karet, ser denne tilskueren allerede for seg at Ousland kommer til å sprute vann også i denne beholderen (som for denne tilskueren er et badekar). Innspillet tyder på at barnet er intenst henvendt til og engasjert i det som foregår på scenen. Det er uklart om aktøren ser direkte på dette barnet. Hun gir ikke noe tegn på at hun har registrert innspillet, men det er heller ikke nødvendig, fordi det hun kommer til å gjøre, vil fullføre det som denne tilskueren har forutsett og annonsert.

Når Ousland nå begynner å sprute vann, og barnas latterkor setter inn, holder hun relativt stor avstand til karet, mens hun samtidig beveger seg rundt det. Dette er et nytt element i sprutesekvensen. Barnas latterkor er høylytt, men i motsetning til forrige spruting avtar det etter hvert i lydstyrke. Det slutter helt, mens aktøren fortsatt spruter. Aktøren velger her ikke å følge latterkorets dalende intensitet, tvert imot, hun øker avstanden til karet og plaskelydene blir sterkere. Når hun

slutter å sprute, gjør hun det med en markant bevegelse som fremhever selve stoppet. Hennes adhocstrategi kan her leses slik at hun velger å kompensere for frafallet av latterkoret og energitapet dette medfører. Den markante avslutningen av selve sprutingen erstatter barnas bidrag fra forrige spruting da stoppet var ekstra påfallende siden latterkoret stoppet samtidig.

Publikumet er fortsatt oppmerksom på det som skjer på scenen, det viser stillheten som følger etter, men energinivået ser ut til å ha sunket. I neste sekvens tar aktøren opp dette lavere energinivået og spruter med betydelig mindre styrke og avstand. Men barna prøver likevel å gjenoppta latterkoret med samme intensitet som før. Gruppeaksjonen har blitt et slags ritual som er i ferd med å miste kontakt med den sceniske handlingen. Det viser seg umiskjennelig i at barna denne gangen ikke stopper når aktøren stanser vannsprutingen. Kanskje er det fare for at oppmerksomhetens lyskaster forvandler seg til uoppmerksomhetens tåke. I dette øyeblikket bruker Ousland enda en adhocstrategi, som går ut på å bryte mønsteret som har etablert seg i samspillet med barna så langt: Hun spruter i en rask bevegelse, veldig kort og hardt i det neste karet slik at barna ikke har noen sjanse til å starte igjen med latterritualet. Aktøren krever og får oppmerksomheten tilbake med denne overraskende vendingen.

Analysen viser hvordan aktøren anvender både iscenesettelses- og adhocstrategier for kontaktbygging og oppmerksomhetsstyring. Det faste mønsteret i det sceniske forløpet innebærer iscenesettelsesstrategier som er relevante for feedbacksløyfen i denne konkrete forestillingen. Dette mønsteret blir gjennom adhocstrategier tilpasset, konkretisert og modifisert særlig med hensyn til den sceniske handlingens dynamikk, tempo og intensitet, men også hva angår varighet av enkelte handlingselementer eller antall gjentakelser. Dessuten har dette mønsteret systematiske "hull", ettersom det for eksempel ikke er fastlagt når og hvor lenge aktøren ser på publikum med unntak av de aller første blickene. Aktøren justerer hyppigheten og varigheten av direkte henvendthet etter aktuelle behov. Hun bruker direkte henvendthet spesielt når barna har kommet med nye eller markante innspill. Uten adhocstrategiene ville ikke iscenesettelsesstrategiene kunne fungere i samspill med tilskuerne. Aktøren må innstille seg på sterke og varierende bidrag fra publikum. Hun reagerer både på markante innspill fra individuelle tilskuere og på kollektive bidrag. Hun må velge hva hun tar hensyn

til, hvordan og i hvor stor grad. En viktig bakgrunn for valg av adhocstrategier ser ut til å være aktørens tidligere erfaringer fra andre Dråpeneforestillinger. Når aktøren for eksempel velger å kutte ut en del av det vanlige forløpet (andre del av sprutingen i den andre kanna og spruting i den tredje kanna), så kan dette settes i relasjon til at barna i denne forestillingen reagerer både raskere, sterkere og mer samstemt *sammenlignet* med mange andre Dråpeneforestillinger. Adhocstrategiene blir dessuten utformet på grunnlag av iscenesettelsesstrategiene. For eksempel er reglene om at aktøren ikke bruker verbal tiltale og sjelden bruker markant kommenterende mimikk en viktig rettesnor for aktørens adhocstrategier.

En forutsetning for å kunne velge adhocstrategier er at aktøren i sin sansning er henvendt til tilskuerne og at hun jobber aktivt med å bygge opp og å holde kontakt med publikum. Blikkene mot publikum har derfor en dobbelfunksjon. De tjener ikke bare til å signalisere til tilskuerne at hun har lagt merke til hva som skjer i publikum, men de gjør det også mulig for henne å iaktta publikumet visuelt på en best mulig måte. Hun kunne ha valgt å bruke skjult visuell oppmerksomhet – å forbli indirekte henvendt – men hun ville da sannsynligvis fått mye mindre med seg av hva som foregår i publikum.

### **Barnas bidrag**

Feedbacksløyfer innebærer bidrag fra aktører og tilskuere. Analysen av aktørens strategier har allerede inkludert barnas lydmessige bidrag. Jeg vil se nærmere på disse bidragene. Tilskuerne er mottakelige for aktørens måte å fange og å skape oppmerksomhet på i begynnelsen av åpningsscenen. Flere og flere tilskuere retter sin oppmerksomhet mot scenen, og barna bidrar med en spent stillhet før aktøren setter anslaget for det sceniske forløpet.

### ***Individuelle bidrag***

Når ett barn ler kort opp, er dette åpenbart en spontan reaksjon på den første vannsprutingen. Mitt inntrykk er at impulsen fra det skarpe sceniske anslaget springer rett over til tilskueren. Dens vokalisering er like overraskende og brå som vannets bevegelse og lyd. Det virker som om vedkommende skvetter og samtidig



fryder seg over det som skjer på scenen. En annen tilskuer reagerer likedan. Reaksjonen til den første har smittet over til den andre. Når vannets lyd kommer igjen, bidrar flere barn med høye og markante lyder. De ler, hviner og roper. Jeg får inntrykk av at det delvis er en smitteeffekt, men også at flere som faller inn, tester ut hvordan det er å delta i latterskrikene. Barna forsterker sine lyder parallelt med aktørens bevegelse mens hun spruter i den første kanna. Latterlydene har et kort opphold når aktørens bevegelse er på toppen, og starter igjen når hun igjen beveger seg, nedover mot kanna. Det etterfølgende verbale innspillet fra én tilskuer ("Ikke gjør *det!*") uttrykker involverthet og et ønske om å påvirke det som skjer på scenen. Dette er evident i bruken av imperativ og i en meget bestemt tone. Min oppfatning er at denne tilskueren prøver å stanse aktøren i å fortsette med vannsprutingen. Det virker som om vedkommende er bekymret for noe, men han (eller hun – barnet er ikke i bildet) insisterer likevel ikke etter at aktøren har svart med et spørrende blick og deretter fortsetter sprutingen. Det kan tolkes som et resultat av at aktøren har signalisert at hun har hørt innspillet. Om hun ikke hadde gjort det, kunne det ha vært mer opplagt for tilskueren å gjenta sitt innspill. Innspillet står for seg selv og blir ikke fulgt opp av andre barn.

### ***Kollektive bidrag***

Etter at aktøren har gått til den neste kanna, og det ligger an til at det nå allerede kjente mønsteret for vannsprutingen blir gjenopptatt, er flere barn med i lydproduksjonen. Det utvikler seg hva jeg har kalt et latterkor, en gruppereaksjon som uttrykker begeistring og glede. En del av latterskrikene virker overdrevne. De blir produsert med ekstra trykk og åpenbart forsett. Disse barna ler ikke bare, de *viser* også *at* de ler og har det moro. Mitt inntrykk er at adressaten til denne demonstrasjonen først og fremst er barna selv. Flere vender seg kort mot hverandre og veksler blick, mens de bidrar lydmessig. De henvender seg til sine medtilskuere og forsterker dermed gruppekontakten og -opplevelsen. Publikums bidrag kan her ikke lenger beskrives som en ren *reaksjon* på det sceniske forløpet. Det har utviklet seg til en egen aksjon. Min tolkning er at begeistring i latterkoret gjelder både det sceniske forløpet og den egne (re)aksjonen. Tilskuerne forsterker lyd- og energinivået til det sceniske forløpet. På toppen av aktørens

bevegelse bort fra kanna overdøyer latterkoret nesten vannets lyd. Ikke desto mindre er de høylytt engasjerte tilskuerne på dette punktet i meget tett kontakt med det som skjer på scenen. Det viser seg når de avslutter sin egen lydproduksjon samtidig med vannsprutingen. Dette stoppet er, som allerede nevnt, bemerkelsesverdig siden aktøren bryter mønsteret og stanser vannet på et annet punkt enn det som skulle ha blitt forventet. Hvor eksiterte og samtidig lydhøre barna i dette øyeblikket er, er slående i lyden som står minimalt lenger enn alt annet. Den ligger i et meget høyt register og avsluttes i en oppoverbevegelse – så kort tid etter at all annen lyd har stanset, at den så vidt er hørbar.

Tilskuernes lydproduksjon har på dette punktet blitt til en medmusisering. Barna har utviklet en markant gruppe(re)aksjon, bidradd til forestillingens lydbilde og til en tett kontakt mellom scene og sal. De har tatt i bruk en høyrøstet variant av den kollektive oppmerksomhetens lyskaster og har dessuten tilføyd sterke affektive kvaliteter til forløpet. Lydene tilskuerne produserer, bidrar dermed også vesentlig til atmosfæren som oppstår, og som alle i rommet kan fornemme. Det kan skilles mellom markante bidrag fra individuelle tilskuere og aktiviteter med et større kollektivt omfang. Noen individuelle reaksjoner smitter over og blir overtatt av andre, mens andre ikke gjør det. Latterkoret har sitt utspring i en markant spontan individuell reaksjon som smitter over og så blir dyrket videre av flere barn i fellesskap.

Når gruppe(re)aksjonen er etablert, kan den fort reaktiveres. Samtidig fungerer den ikke nødvendigvis på samme måte som før, slik det videre forløpet viser. Når aktøren spruter i det røde karet, prøver noen barn å gjenoppta grupperitualet, men det dabber av og stopper før aktøren slutter med vannsprutingen. Det virker som om energien ikke kan holdes på samme nivå. Ved neste spruting setter latterkoret inn enda en gang, men nå har kontakten med det sceniske forløpet blitt mye løsere og koret lever for en kort stund sitt eget liv. Barna tar ikke hensyn til vannstrålens styrke og lyd kvalitet, heller ikke til aktørens bevegelser: Latterskrikene er heftige selv om Ousland spruter forsiktig, fra nært hold og uten vesentlig forandring av kroppsposisjonen. Dessuten fortsetter koret etter at sprutingen har stoppet. At det ebber ut etter hvert, tolker jeg på to komplementære måter. Det kan leses som et tegn på at intensiteten som ligger i denne aktiviteten, bare kan holdes en kort stund, og/eller at barna igjen ønsker å

være i kontakt med det som skjer på scenen. Det er moro å være forent i latterkoret, men det er kanskje enda mer artig når dette skjer i tett kontakt med det sceniske forløpet. Det kommer nå en sterk oppmerksomhetskrevende impuls fra scenen når aktøren overrasker og nesten overrumpler publikumet med den korte og harde vannskytingen i det andre karet. Barna gjenopptar latterkoret rett etterpå når aktøren velger å sprute lenger.

### *Gruppe(re)aksjoner og toddlerkultur*

Slike markante gruppe(re)aksjoner har jeg kun opplevd i lukkede forestillinger av *Dråpene*. Jeg antar at det har sammenheng med at barn i barnehagegrupper har bygd relasjoner ikke bare til de voksne ledsagerne, men også til de andre barna i gruppen. De har en forhistorie *som* gruppe og har derfor også mye lettere for å oppleve og forholde seg som gruppe når de er publikum i en forestilling. Når barn kommer sammen med foreldre eller andre nære voksne, ikke i en barnegruppe, har de sin egen individuelle ledsager med seg og ser ut til å relatere seg i mye større grad til denne voksne tilskueren enn til andre barn. Jeg fikk også inntrykk av at denne tendensen blir forsterket av de ledsagende voksnes måter å forholde seg til barna på. Mens mange foreldre ser ut til å ta kontakt med barnet på eget initiativ, venter førskolelærere i Dråpeneforestillingene ofte på signaler fra barna.

En annen faktor som kan være relevant for om det oppstår tydelige gruppereaksjoner eller ei, er publikums plassering i publikumsområdet. Når barna kommer sammen med sine foreldre til *Dråpene*, pleier de å sitte direkte sammen med sine respektive voksne ledsagere. Det har som konsekvens at voksne og barn er jevnt spredt ut over hele publikumsområdet. Når publikum består av barnehagegrupper, sitter derimot bare de aller minste og noen enkelte barn tett ved og i fanget til førskolelærerne. Sistnevnte plasserer seg i de fleste tilfeller ytterst og bakerst i publikumsområdet slik at størsteparten av barna sitter samlet i sentrum og i fronten. Med en slik romlig plassering er det lettere for barna å ta kontakt med hverandre enn når de sitter spredt. Barna er dessuten i flertall når de kommer i barnehagegrupper, mens det ofte finnes like mange – eller til og med flere voksne enn barn når det er åpne forestillinger. Kanskje spiller også det absolutte antallet

barn en rolle. I én av forestillingene på Dråpeneturneen består publikum av kun tolv barnehagebarn og fire voksne.<sup>367</sup> I dette tilfellet er gruppe(re)aksjonene mye mindre fremtredende enn i de andre forestillingene med barnehagegrupper hvor det er tretti eller førti barn i tilskuerrommet.

Den norske førskolepedagogen Gunvor Løkken skriver om betydningen av gruppestørrelsen for utvikling av det hun kaller "gruppeglede" i barnehagegrupper: "Eksempler på ettåringers gruppeglede (Løkken 1996) viser at terskelen for når noe er morsomt, blir lavere med et økende antall barn til stede, også blant de yngste" (2004: 117). Løkkens omfattende forskning på ett- og toåringers sosiale omgang med hverandre (se blant annet 1996, 2000, 2004) har en rekke relevante tilkoblingspunkter til min analyse av åpningsscenen i *Dråpene* som kan utdype denne analysen. Løkken har undersøkt og beskrevet toddlers<sup>368</sup> egne gruppekulturer slik hun har observert dem i norske barnehager. Et av hennes paradigmatisk eksempler på ett- og toåringers dyrking av sitt eget fellesskap er en såkalt flirekonsert av syv barn mellom ett og to år<sup>369</sup> (Løkken, 1996: 9-13). Barna, som kjenner hverandre godt, sitter rundt et ovalt bord i tripptrappstoler, på sine vante plasser, og venter på mat. Det er ingen førskolelærer til stede.<sup>370</sup> Flirekonserten varer i hele elleve minutter og består av en rekke lyd- og handlingssekvenser med "individuelle variasjoner over et fellestema" (Løkken, 2004: 52).

De synlige og hørbare ingrediensene er (...) intens fysisk aktivitet, smil, latter, og gledesrop som kommer til uttrykk som et spontant fellesutbrudd, eller dyrkes fram til et fellesuttrykk gjennom "smittende" aktivitet og kommunikasjon. (...) Det typiske for denne leken er for det første at barna imiterer hverandre etter tur, slik at de til sammen skaper et fellesuttrykk som de viser glede over å delta i. Samtidig bidrar ulike barn individuelt, så leken blir variert og ikke maken fra gang til gang, selv om den har samme tema. (Løkken, 1996: 100)

---

<sup>367</sup> Dråpeneforestilling nr. 5.

<sup>368</sup> Løkken overtar toddlerbegrepet fra engelsk og innfører den i det norske fagspråket siden det mangler et tilsvarende ord på norsk. "Toddler" betegner på engelsk ett- og toåringers og betyr "den som stabber og går", det vil si ordet er direkte knyttet til "det kroppslige særpreget ved mennesket i denne alderen" (Løkken, 2004: 16).

<sup>369</sup> Det yngste er ett år og to måneder, det eldste to år og tre måneder.

<sup>370</sup> Til stede er kun en voksen observatør som er plassert i et hjørne av rommet med kamera foran ansiktet. Observatøren tilkaller førskolelæreren når det blir nødvendig. Barna har blitt vant til observatøren gjennom to måneders observasjonsarbeid.

Parallellene til latterkoret i *Dråpene* er slående: Det består av intens latter og gledesrop, det dyrkes frem som et fellesuttrykk gjennom smittende aktivitet, og deltakerne viser hverandre tydelig gleden over sin felles aksjon. Latterkoret kan, tilsvarende Løkkens flirekonsert, leses som et eksempel på utfoldelse av gruppeglede og et "uttrykk for et etablert fellesskap mellom barna, som de forandrer og utvikler videre nettopp ved å utfolde gruppegleden" (sst.: 99-100). Forskjellen til flirekonserten er at latterkoret inngår i en forestilling og blir utviklet i samspill med aktøren på scenen. Men selv om latterkoret i utgangspunktet er tett sammenvevd med det sceniske forløpet, finnes det altså en passasje hvor koret for en kort stund lever sitt eget liv. Løkkens teori kan kaste lys over denne prosessen. Koret kan få en egen dynamikk siden det er noe *mer* enn en reaksjon på det sceniske forløpet, nemlig barnas dyrking av sitt eget fellesskap.

På lik linje med andre *peer groups* er også toddleres gruppekultur eksklusiv. Den ekskluderer dem som ikke er peers, især voksne.<sup>371</sup> Riktignok er dette ikke noe poeng i seg selv for toddlerne, men det er en konsekvens av at toddlerkultur er et særegent fellesskap av jevnaldrende. Eksklusiviteten blir svært påfallende i latterkoret.<sup>372</sup> Det hadde vært meget kunstig om noen av de voksne tilskuerne ville ha deltatt i denne gruppeaksjonen. Det betyr ikke at barnas glede og energi ikke kan smitte over til de voksne tilskuerne – tvert imot. Men selve aksjonen eies av barna.

Blant toddlerne er det (...) mitt inntrykk at gruppegleden i og for seg er en dyrking av fellesskapet barna imellom, og ikke nødvendigvis er rettet mot noe eller noen utenfor. Uansett vil barnas kroppslig utfoldende og gjerne støyende måter å ha det morsomt på ofte kunne oppleves som utfordrende for de voksne, selv om dette ikke behøver å være barnas hensikt. (Løkken, 2004: 122)

---

<sup>371</sup> Det er ikke Løkkens poeng, men det ligger implisitt i hennes fremstillinger. Hennes agenda er, blant annet, å fremme barnas behov for og rett til å dyrke sin egen gruppekultur. Agendaen er rettet mot samfunnet – det vil si de voksne – som burde sørge for at toddlerne får et offentlig rom til rådighet (barnehagen), og at dette rommet er tilrettelagt slik av de ansvarlige voksne (førskolelærere) at barna kan utfolde sitt særegne fellesskap.

<sup>372</sup> Løkken refererer i den sammenheng til en annen studie hvor det har blitt undersøkt i hvilke sosiale konstellasjoner barn fra to til fire år i en barnehagegruppe ler. Der viser det seg: "(...) at av 828 tilfeller av barn som lo, skjedde 90% av dem sammen med ett eller flere barn. I 5% av tilfellene lo barna sammen med en voksen, og i 5% av tilfellene lo de alene. Studien viser at det *sosiale elementet i form av samvær med andre barn* er bortimot avgjørende for om barn ler mye eller lite" (Løkken, 1996: 48, refererer en studie av Enders, 1927, min kursivering).

I *Dråpene* blir utfordringen for aktøren å vinne tilbake barnas oppmerksomhet når latterkoret er i ferd med å miste kontakt med den sceniske hendelsen. Denne oppgaven er påtrengende siden latterkoret plutselig er i ferd med å spre uoppmerksomhetens tåke. Samme type aksjon som først skaper oppmerksomhetens lyskaster, kan i et annet tilfelle tåkelegge det sceniske forløpet. Følger man Løkken, er grunnen ikke – som man eventuelt kunne anta – at barna ikke er i stand til å holde oppmerksomheten på det som foregår på scenen, men at tilskuerne i denne gruppeaksjonen også dyrker sitt eget fellesskap. Denne funksjonen tar rett og slett overhånd mens aktøren spruter i det røde karet.

Et annet interessant tilkoblingspunkt til forskningen på toddlerkultur er betydningen av gjentakelser og variasjoner i det som Løkken kaller barnas "lekerutine[r]" (2004: 15). Det er aktiviteter hvor både struktur og tema blir "over tid kultivert til felles, gjentatte og forutsigbare rutiner og ritualer barna imellom" (sst.: 52). Viktige strukturelementer i slike lekerutiner er gjentakelse og variasjon.

*Gjentagelsen* er en svært viktig kvalitet ved toddlerleken og et særtrekk ved toddlerstilen. I gjentakelsene kan barna "tone" seg inn på hverandres følelser (Stern 1985). *Den enkle strukturen* gjør handlingsmåtene og meningen med dem klar for barna og dermed også lettere å etterligne og gjenta. Men selv om etterligning og gjentakelse er viktige prinsipper i toddlerleken, drives den også videre av de variasjonene over et tema som barnas individuelle vrir og personlige "kommentarer" sørger for. Derfor innebærer fenomenet gjentakelse i denne sammenhengen alltid noe nytt og er aldri en blåkopi. Dette bekrefter at også de minste barna må ha variasjon i leken for å holde på en viss spenning og for at den skal være interessant nok til å vare ved. (Løkken, 2004: 60, originale kursiveringer)

Kanskje er dette grunnen til at latterkoret dabber av når det oppstår for tredje gang? I så fall ville den minskende energien stå i sammenheng med at det er for lite variasjon i barnas egen aktivitet.

Den siste forbindelsen mellom min analyse av åpningsscenen og Løkkens teori om toddlerkultur som jeg vil nevne, er at hun beskriver barnas sosiale samvær som musikalsk samspill (sst.: 75-76). Hun analyserer blant annet den ovenfor nevnte flirekonserten med hensyn til dens musikalske elementer og dynamikk (Løkken, 1996: 99-106). "Toddlerne i slikt samspill kan bokstavelig talt også betraktes som om

de lager musikk sammen" (Løkken, 2004: 75, original kursivering). I den forstand er betegnelsen flirekonsert<sup>373</sup> mer enn et kreativt ordspill.

Barnegruppa kan oppfattes som et sammensatt orkester som til sammen gir en konsert der smil, latter, glade rop, lyd fra rytmisk banking og dunking med hendene, og nynning og sulling er ingrediensene i "fliret". Ofte er ett barn "dirigent" for de andre i form av å ta initiativ til flirekonserten, men temaet varieres ut fra de ulike barnas individuelle bidrag i "konserten". (Løkken, 1996: 100-101)

Løkken interesserer seg for det musikalske aspektet fordi det har en "sammenbindende funksjon barna imellom" (sst.: 105). I analysen av *Dråpenes* åpningsscene har jeg sett at barnas latterkor utvikler seg til det jeg har kalt en *medmusisering* med det sceniske forløpet, og at denne lydproduksjonen bidrar til en meget tett kontakt mellom scene og sal. Med andre ord, den har en sammenbindende funksjon på lik linje med barnas felles musisering i Løkkens flirekonsert. Men hvordan, mer nøyaktig, binder medmusisering sammen?

### *Medmusisering og inntoning*

Flirekonserten består av flere former for intens fysisk aktivitet kombinert med gledesrop og latter, som kan smitte fra det ene barnet til det andre når ett barn først har tatt initiativet. Den kan også komme som et samlet utbrudd fra en gruppe barn. Jeg mener slike handlinger kan være eksempler på *gjensidige inntoningsrelasjoner* som er i gang barna imellom. Handlingene i løpet av den elleve minutter lange flirekonserten var del av *inntoningsprosessen* blant disse barna (...). (Løkken, 2004: 76, mine kursiveringer)

Løkken overtar begrepet *inntoning* (engelsk: attunement) fra den US-amerikanske psykologen og psykiateren Daniel N. Stern, en av de mest innflytelsesrike spedbarnsforskerne siden 1980-tallet. Stern bruker begrepet til å beskrive interpersonell relatering mellom mor<sup>374</sup> og spedbarn (1985), mens Løkken overfører det på barnas samspill og relasjonsbygging med hverandre (1996: 38-39). Jeg vil i det følgende se på hvordan Sterns teori om inntoning kan utdype og eventuelt

---

<sup>373</sup> Løkken innfører betegnelsen for første gang i sin hovedoppgave "*Atti!*" (*artig*). Om "*flirekonserter*" og små barns gruppeglede i barnehagen (1989) som norsk oversettelse av det engelske "*group glee*" (Sherman, 1975 sitert i Løkken, 2004: 15). Den engelske betegnelsen er kanskje enda mer talende siden den både betyr løssluppen glede og flerstemmig sang uten instrumentalkompagnement.

<sup>374</sup> Så vidt jeg ser, skriver han faktisk gjennomgående om moren når det handler om spedbarnets voksne omsorgsperson.

presisere analysen av feedbacksløyfen i *Dråpenes* åpningsscene, særlig av det fenomenet som jeg har kalt barnas medmusisering.<sup>375</sup>

I *The interpersonal world of the infant*<sup>376</sup> anvender Stern begrepet inntoning på en spesifikk atferd hos voksne omsorgspersoner som muliggjør interaffektivitet og interpersonlig samhörighet mellom den voksne og det før-språklige spedbarnet (1985). Spørsmålet han ønsker å besvare, er hva moren konkret *gjør*, når hun viser det som ofte blir kalt "empatisk[e] lydhørhet"<sup>377</sup> overfor barnet (Stern, 2003: 205). Inntoningsatferd skiller seg fra så vel kommentar som imitasjon. Her følger ett av Sterns innførende eksempler på en mors inntoning:

A nine-month-old boy bangs his hand on a soft toy, at first in some anger but gradually with pleasure, exuberance, and humor. He sets up a steady rhythm. Mother falls into his rhythm and says, "kaaaaa-bam, kaaaaa-bam," the "bam" falling on the stroke and the "kaaaaa" riding with the preparatory upswing and the suspenseful holding of his arm aloft before it falls. (Stern, 1985: 140, originale kursiveringer)

Inntoningsatferden matcher barnets uttrykk, og moren bruker det for å dele barnets opplevelsestilstand (sst.: 148). Inntoningen kan skje og skjer ofte *kryssmodalt*, på tvers av persepsjonsmodaliteter, slik eksemplet ovenfor viser, hvor morens vokalisering stemmer overens med barnets fysiske bevegelse. Dessuten finnes det *intramodal* inntoning, altså i samme modalitet som barnets uttrykk, og inntoning som bruker delvis de samme og delvis andre modaliteter enn barnet (sst.). Uansett hvilke modaliteter som brukes, er inntoningsatferden ingen enkel imitasjon av barnets atferd. Poenget er at den voksnes atferd matcher barnets uttrykk uten å imitere det. Et sentralt spørsmål er derfor hva en slik matching består i. Sterns tese er at inntoningsatferden kan matche den opprinnelige atferden med hensyn til tre generelle egenskaper<sup>378</sup>: "intensitet, timing og form"<sup>379</sup> (Stern, 2003: 213). Mer spesifikt skiller Stern i alt seks typer matching:

---

<sup>375</sup> Os nevner Sterns tese om inntoning i sammenheng med teater for de minste, men da kun for å generelt beskrive voksnes evne til å tilpasse seg barns følelsestilstand i god kommunikasjon (Os, 2004: 68, 70). Min tilnærming er inspirert av både Sterns og Løkkens fremgangsmåte: Fra Løkken overtar jeg perspektivet på barna som de aktivt inntonende og fra Stern fokuset på en inntoning mellom barn og voksen.

<sup>376</sup> I norsk oversettelse: *Spedbarnets interpersonlige verden* (Stern, 2003).

<sup>377</sup> I den engelske originalutgaven: "emphatic responsiveness" (Stern, 1985: 138).

<sup>378</sup> Grunnlaget for inntoning er derfor at alle uttrykk har amodale egenskaper og at de involverte, både den voksne og spedbarnet, kan oppfatte verdenen amodalt (Stern, 1985: 152-153).



1. *Absolute intensity*. The level of intensity of the mother's behavior is the same as that of the infant's, irrespective of the mode or form of the behavior. (...) 2. *Intensity contour*. The changes of intensity over time are matched. (...) 3. *Temporal beat*. A regular pulsation in time is matched. (...) 4. *Rhythm*. A pattern of pulsations of unequal stress is matched. 5. *Duration*. The time span of the behavior is matched. (...) A duration match by itself is not considered to constitute a sufficient criterion for an attunement, however, because too many non-attunement, infant/mother response chains show duration matching. 6. *Shape*. Some spatial feature of a behavior that can be abstracted and rendered in a different act is matched. (Stern, 1985: 146, originale kursiveringer)

Mødrene som Stern observerer, bruker mest inntoning med matching av uttryk-  
kets intensitet, den nest meste er den av timing og den minst brukte er matching  
av form. Oftest matcher inntoningsatferden flere aspekter samtidig (sst.: 148).<sup>380</sup> I  
det ovenfor siterte eksemplet stemmer morens vokalisering overens med barnets  
fysiske bevegelse både med hensyn til absolutt intensitet, rytme og varighet.

Når jeg overfører Sterns analysekategorier for inntoningsatferd, kan jeg presisere  
beskrivelsen av barnas medmusisering i latterkoret. Hvilke former for matching  
finnes i barnas lydproduksjon i forhold til det sceniske forløpet? Når det første  
barnet ler kort og høyt som reaksjon på det sceniske anslaget, er barnets lyd like  
overraskende og brå som vannets lyd og bevegelse. I den forstand kan den også  
beskrives som en inntoning, nærmere bestemt en delvis kryssmodal inntoning  
som matcher med hensyn til vannsprutingens intensitetskontur. Når Ousland for  
første gang spruter lenge i den første kanna, og flere barn faller inn med latter og  
hvining, forsterker barna lydene sine parallelt med aktørens bevegelse. Barnas  
vokalisering matcher dermed kryssmodalt dynamikken i aktørens kroppsbeve-  
gelse. Også her gjelder matchingen intensitetskonturen, men denne gangen  
aktørens bevegelse, som i sin tur påvirker vannets bevegelse og lyd. Det samme  
gjelder for resten av denne sprutingen: Barnas lyder stopper kort opp når aktøren  
er på det høyeste punkt i sin bevegelse bort fra kanna, på bevegelsens vende-  
punkt, og starter igjen når aktøren igjen beveger seg, denne gang nedover til  
kanna. Ved sprutingen i den andre kanna matcher latterkoret både med hensyn til  
den absolutte intensiteten, til intensitetskonturen og til varigheten av selve vann-  
sprutingen. Denne inntoning blir produsert av koret i sin helhet, altså av flere

---

<sup>379</sup> I den engelske originalutgaven: "intensity, timing and shape" (Stern, 1985: 146).

<sup>380</sup> Stern kvantifiserer følgende resultater: "The percentages of all attunements that represented matchings of the various aspects are: intensity contour, 81 percent; duration, 69 percent; absolute intensity, 61 percent; shape, 47 percent; beat, 13 percent; and rhythm, 11 percent" (Stern, 1985: 148).

barn i fellesskap. Samtidig finnes det noe som kan beskrives som solistinnslag ved de to avslutningene av den første og den andre lange sprutingen. Ved første kanna avsluttes lyden fra barnas latterkor med en litt langtrukken, bløt, nesten sunget lyd fra ett barn. Dette matcher både lyd- og bevegelseskvalitet ved avslutningen av sprutingen helt nede ved kanna. Ved den andra kanna avsluttes koret med en lyd i et meget høyt register og i en oppoverbevegelse som kryssmodalt matcher vannstoppet på det høyeste punktet av aktørens bevegelse bort fra kanna, og som intramodalt matcher vannets lyd-kvalitet når det gjelder absolutt intensitet.

Sterns analysekategorier for inntoningsatferd kan altså presisere hvordan barnas lydproduksjon blir til en medmusisering. De kan samtidig kaste nytt lys over det energetiske aspektet i denne feedbacksløyfeprosessen. Når barnas inntoninger skjer med hensyn til intensitet og/eller intensitetskontur, betyr det at energinivået og/eller forandringer av energinivået i den sceniske hendelsen blir matchet av publikums (re)aksjoner. Slik oppstår inntrykket av at energi blir overført fra scene til sal. Det samme kan skje i omvendt retning når for eksempel aktøren matcher et dalende energinivå i latterkoret gjennom å ta tilbake styrken i vannsprutingen. En slik analyse kan bli mer konkret og mindre mystifiserende enn når Fischer-Lichte skriver om energiutveksling mellom scene og sal at "energi som sirkulerer i teaterrommet, verken kan høres eller ses"<sup>381</sup> (2004b: 98). I *Dråpenes* åpningsscene kan energien høres og ses, både på scenen og i publikum. Og selve overføringen blir analyserbar når man anvender Sterns kategorier for inntoningsatferd.

Teorien om inntoning kan dessuten utdype tesen om at barnas medmusisering fører til en tett kontakt mellom scene og sal. Ifølge Stern er inntoningsens viktigste funksjon det han kaller "*interpersonal communion*", altså etablering, bekreftelse og opprettholdelse av en samhörighet og et fellesskap av de involverte som oppstår idet opplevelser blir delt (Stern, 1985: 148, original kursivering). I motsetning til ren imitasjon av atferd kan inntoningsatferd som matcher uten å være en kopi av

---

<sup>381</sup> Min oversettelse. Original: "(...) läßt sich im Theaterraum zirkulierende Energie weder sehen noch hören".

den andres atferd, tjene en intersubjektiv utveksling. Den gjør det mulig at de involverte deler affektive tilstander.

Attunement behaviors (...) recast the event and shift the focus of attention to what is behind the behavior, to the quality of feeling that is being shared. It is for the same reasons that imitation is the predominant way to teach external forms and attunement the predominant way to commune with or indicate sharing of internal states. (Sst.: 142)

*Interpersonal communion* minner om Jakobsons (1988) fatiske funksjon i språkhandling, som i sin tur er avledet fra Malinowskis teori om *phatic communion*. "Communion means to share in another's experience (...)" (Stern, 1985: 148). Stern hevder at opplevelsestilstander som blir delt i inntoningsrelasjoner mellom mor og spedbarn, i de aller fleste tilfeller er såkalte *vitalitetsaffekter*<sup>382</sup> (2003: 224). Vitalitetsaffekter skilles fra de bedre kjente kategoriaffektene som glede, sinne, tristhet osv. Vitalitetsaffekter er kvaliteter ved opplevelser som er uavhengig av kategoriaffektene, og som mennesker opplever nesten uavbrutt, både "innenfra" i alle vitale prosesser og i andre menneskers atferd (Stern, 1985: 156).

(...) [W]e identified vitality affects as those dynamic, kinetic qualities of feeling that distinguish animate from inanimate and that correspond to the momentary changes in feeling states involved in the organic processes of being alive. We experience vitality affects as dynamic shifts or patterned changes within ourselves or others. (...) They are manifest in all behavior and can thus be an almost omnipresent subject of attunement. They concern *how* a behavior, *any* behavior, *all* behavior is performed, not *what* behavior is performed. (...) Vitality is ideally suited to be the subject of attunements, because it is composed of the amodal qualities of intensity and time and because it resides in virtually any behavior one can perform and thus provide a continuously present (though changing) subject of attunement. (...) Tracking and attuning with vitality affects permit one human to "be with" another in the sense of sharing likely inner experiences on an almost continuous basis. This is exactly our experience of feeling-connectedness, of being in attunement with another. (Sst.: 156-157, originale kursiveringer)

Inntoning fører i de fleste tilfeller til en deling av slike vitalitetsaffekter. Ifølge Sterns teori matches altså ikke bare atferden, men samtidig selve opplevelseskvaliteten. Slik muliggjør inntoning intersubjektivitet og interpersonlig samhörighet.

Når vi overfører denne tesen til analysen av feedbacksløfeprosessen i *Dråpenes* åpningssekvens, så kan vi se at det som inntones gjennom barnas medmusisering, nettopp er slike vitalitetsaffekter. Riktignok på en spesiell måte siden disse vitalitetsaffektene først og fremst oppstår i vannsprutingen. Det er derfor ikke aktørens atferd i alminnelig forstand, men det sceniske forløpet som hun

---

<sup>382</sup> I den engelske originalutgaven: "vitality affects" (Stern, 1985: 156).

produserer med hjelp av rekvisittene, især med vannet som står under trykk, vannslangen, hagesprøyta og vannbeholdere. Vannet er i utgangspunktet livløst, men tillegges gjennom den sceniske aksjonen vitalitetsaffekter.<sup>383</sup> Det er i stor grad disse vitalitetsaffektene som blir matchet av barnas inntoningsatferd i latterkoret. Barna bidrar altså med inntoningsatferden til animasjon av det livløse materialet brukt i den sceniske aksjonen.

Intersubjektiviteten blir dessuten forsterket idet inntoningsatferden innebærer kollektiv oppmerksomhet. Den er en høylytt variant av den kollektive oppmerksomhetens lyskaster. Barna kunne ikke ha produsert det medmusiserende latterkoret uten å være oppmerksomme på akkurat de aspektene av den sceniske hendelsen som inntoningsatferden matcher. Inntoningsatferden er i den forstand en avansert pekegest mot det som inntones. Og felles oppmerksomhet skaper i sin tur samhørighet: "(...) episoder med felles oppmerksomhet er øyeblikk av nærhet, noe som i faglitteraturen ofte blir kalt for primær intersubjektivitet (jf. Trevarthen, 1977)" (Smith & Ulvund, 2004: 147).

### **Aktørens bruk av inntoning og tuning**

Også aktørens atferd kan innebære en inntoning på publikumets atferd og vitalitetsaffekter. Når Ousland for eksempel første gang spruter vann i det røde karet, tilpasser hun intensiteten i vannsprutingen til den absolutte intensiteten i barnas latterkor slik den har utviklet seg ved forrige spruting. En meget interessant analogi mellom Sterns teser om inntoning og min analyse av aktørens adhocstrategier finnes dessuten på et generelt plan. Jeg skrev ovenfor at det faste mønsteret i det sceniske forløpet blir tilpasset gjennom adhocstrategiene særlig med hensyn til den sceniske handlingens dynamikk, tempo og intensitet, men også med hensyn til varighet eller frekvens av enkelte handlingselementer. Det er akkurat disse amodale kvalitetene som matches i inntoningsatferd. Dette betyr

---

<sup>383</sup> Stern beskriver noe tilsvarende når moren beveger og manipulerer livløse ting (leker) slik at de får "animate properties", blant annet vitalitetsaffekter. Han kaller prosessen "personification" (Stern, 1985: 122), i den norske oversettelsen: "personifisering" (Stern, 2003: 189).

selvfølgelig ikke at aktøren ved alle adhocstrategier foretar inntoner, men at de valgte strategiene prinsipielt kan innebære inntoning.<sup>384</sup>

I den sammenheng er det produktivt å overføre ytterligere tre analytiske kategorier fra Sterns teori til analysen av feedbacksløyfer. Han skiller mellom *samlende inntoner*, *tilsiktete feilinntoner* og *utilsiktede feilinntoner*<sup>385</sup> (Stern, 2003: 215-216). En samlende inntoning er det som ovenfor har blitt beskrevet som inntoning per se. Den matcher et sentralt amodalt aspekt ved atferden som blir inntonet, og har som viktigste funksjon å skape interpersonlig samhörighet: "Communion means to share in another's experience with no attempt to change what that person is doing or believing" (Stern, 1985: 148). Derimot er den viktigste funksjonen av tilsiktete feilinntoner å forandre den andres atferd og opplevelse. Tilsiktete feilinntoner ligner samlende inntoner. De matcher til en viss grad den opprinnelige atferden, men så forsterker eller minsker de aspektet som blir matchet, slik at den andres atferd og opplevelse kan bli opp- eller nedregulert. Stern kaller disse tilsiktete feilinntoner *tuning* (Stern, 1985: 149). Fra *tuning*<sup>386</sup> skiller han utilsiktede feilinntoner, som på lik linje med de tilsiktete feilinntoner (*tuning*) under- eller overmatcher den opprinnelige atferden, men i motsetning til tilsiktete feilinntoner skjer dette på grunn av en feiltakelse eller feilvurdering (sst.). Utilsiktede feilinntoner blir også betegnet som *ekte feilinntoner*<sup>387</sup> (Stern, 2003: 216). Overfører man disse distinksjonene på aktørens strategier, så kan man si at en samlende inntoning tjener etablering, vedlikehold eller forsterkning av kontakt, mens en tilsiktet feilinntoning er en

---

<sup>384</sup> Jeg sikter her på en presis overføring av Sterns analytiske og operasjonaliserbare kategorier i motsetning til en mer assosiativ eller metaforisk overføring slik den finnes hos Os (2004) og delvis også hos Løkken (1996: 105). Os' eksempel på inntoning: "Når barn blir forbauset, sier vi 'åh' på en annen måte enn når barn faller" (2004: 70) er en empatisk reaksjon, men ingen inntoning i henhold til Sterns' teori.

<sup>385</sup> I den engelske originalutgaven: *communing attunements, purposeful misattunement* og *nonpurposeful misattunements* (Stern, 1985: 148-149).

<sup>386</sup> *Tuning* har blitt oversatt til norsk med "å tone seg inn på" (Stern, 2003: 216). Jeg velger å bruke det engelske originaluttrykket fordi den norske oversettelsen har ført til forvirring. *Å tone seg inn på* skiller seg for lite fra *inntoning*, som blir brukt for å betegne de ekte, samlende inntoner. Forvirringen viser seg for eksempel hos Løkken (1996: 105). Og den har til og med ført til en regelrett oversettelsesfeil i den norske utgaven av Sterns bok, når "misattunements and tunings" (Stern, 1985: 211) oversettes med "feilinntoner og inntoner" (Stern, 2003: 282).

<sup>387</sup> I den engelske originalutgaven: *true misattunements* (Stern, 1985: 149).

ad hocstrategi som sikter på å *tune* – altså finjustere – publikumets atferd og opplevelse. Til forskjell fra en tuning, kan en utilsiktet (ekte) feilinntoning ikke beskrives som en del av aktørens strategi, men må derimot anses som en mangelfullt utført samlende inntoning.

Et eksempel på tuning (tilsiktet feilinntoning) finner jeg i sprutesekvensen ved det røde karet. Mens aktøren spruter vannet, mister latterkoret intensitet og slutter etter hvert. Aktøren som i utgangspunktet hadde brukt en samlende inntoning ved å ta opp latterkorets høye energinivå fra siste spruting, går nå over til å bruke en tuning (tilsiktet feilinntoning), idet hun opprettholder vannets trykk og øker den fra før store avstanden til vannbeholderen mens latterkoret blir svakere. Når jeg tolker dette som en tuning, innebærer det at aktørens strategi sikter på å "skru opp" det kollektive energinivået. Men siden det ikke lykkes – koret dør helt ut – skifter aktøren rett etterpå strategi og velger i stedet igjen en samlende inntoning. Hun spruter nå forsiktig og fra nært hold, noe som tilsvarer det svake energinivået av latterkorets siste opptreden. Denne strategien ser heller ikke ut til å virke siden koret har begynt å leve sitt eget liv. Korets egendynamikk er så sterk at aktøren står i fare for å miste kontakten med publikumet. I denne situasjonen velger hun et helt annet virkemiddel som verken er en samlende inntoning eller inntoningsliggende tuning (tilsiktet feilinntoning). Man kan kanskje si at hun gjør det motsatte av en inntoning ved å bryte selve mønsteret for samspillet idet hun spruter meget kort og hardt i det neste karet. Denne strategien sikter på å gjenopprette kontakt, og det lykkes: Hun fremprovoserer et oppmerksomhetsskift hos barna, bort fra barnas egen aksjon og hen til den sceniske hendelsen. Analysen legger for dagen at både samlende inntoning og tuning (tilsiktet feilinntoning) inngår i aktørens ad hocstrategier. De kan være en mer eller mindre fremtredende aspekt i aktørens handling.<sup>388</sup> Samtidig finnes det strategier som verken innebærer inntoning eller tuning.

---

<sup>388</sup> Det samme gjelder inntoningsatferd hos mødre overfor spedbarn. Stern gjør oppmerksom på at inntoning vanligvis er sammenvevd med annen atferd (1985: 140). "The embedding of attunements is so common and most often so subtle that unless one is looking for it, or asking why any behavior is being performed exactly the way it is, the attunements will pass unnoticed (...)" (sst.: 141).

## Strategibegrepet

Det er på tide å forklare det strategibegrepet jeg anvender her. Når jeg skriver om aktørens strategier, forutsetter jeg ikke nødvendigvis at vedkommende der-og-da er seg bevisst disse strategiene som sådanne, særlig når det gjelder adhocstrategier.<sup>389</sup> Mye av det jeg tolker som uttrykk for adhocstrategier, skjer på et meget detaljert plan og dessuten svært fort. Det handler om virkningssammenhenger i den observerte og dokumenterte forestillingen, og disse sammenhengene er i etterkant attribuert av forskeren.<sup>390</sup> Tilskrivningen skjer i en tolkningsprosess. Den er, blant annet, basert på grunnantakelsen om at vedkommende som tilskrives en strategi, har hensikter og handler meningsfylt i samspill med de andre involverte. Ovenfor har jeg for eksempel tolket aktørens handling når hun fortsetter å sprute med samme vanntrykk i det røde karet, mens latterkoret dabber av, som en tuning (tilsiktet feilinntoning). Jeg kunne i prinsippet ha tolket samme hendelse på flere andre måter. Jeg kunne for eksempel ha antatt at feilinntoning var utilsiktet, altså en ekte feilinntoning: at aktøren prøvde å tilpasse intensitetsnivået til barnas latterkor, men at hun mislyktes. Grunnen til det kunne ha vært at hun ikke iakttok intensitetsnivået korrekt, eller at hagesprøyta ikke fungerte som den skulle. Men etter alt jeg ellers ser i forestillingen, er begge deler usannsynlige. Jeg kunne også ha tolket handlingen slik at den verken innebærer tilsiktet eller utilsiktet feilinntoning, men at aktøren rett og slett kjører sitt eget løp uten å ta hensyn til hva som skjer i publikum i dette øyeblikket. Men etter å ha analysert samspillet mellom aktør og publikum frem til dette punktet og i betraktning av hva som skjer rett etterpå, mener jeg at også dette er usannsynlig. Dessuten ville en slik tolkning stride mot min grunnantakelse om at aktøren har strategier som sikter på å bygge opp og å opprettholde kontakt samt å skape og tilrettelegge for kollektiv oppmerksomhet. Min tilskrivning av en strategi er altså avveid mot en rekke

---

<sup>389</sup> Det er interessant, men ikke avgjørende for min tilnærming, at Stern i sin analyse av mødrenes inntoningsatferd konkluderer at den foregår oftest ubevisst og nesten automatisk: "Is attunement sufficiently close to what is generally meant by empathy? No. The evidence indicates that attunements occur largely out of awareness and almost automatically" (Stern, 1985: 145).

<sup>390</sup> Et lignende strategibegrep anvender den tyske teaterforskeren David Roesner når han beskriver "Strategien musikalischen Inszenierens" (2003: 265).

alternative tolkninger, den er del av en mer omfattende tolkningsprosess bygd på grunnantakelser og dessuten styrt av mine hypoteser.

Jeg har så langt vært forsiktig med å eksplisitt tilskrive publikum egne strategier. Men implisitt har jeg allerede gjort det i en rekke tolkninger: når jeg skriver at et barn viser hva det er oppmerksom på gjennom en pekegest; at enkelte barn tester ut hvordan det er å være med i latterkoret; at flere viser hverandre gleden over å være med i denne gruppeaksjonen; at et barn prøver å stanse aktøren i å sprute igjen med vannet; at barna i latterkoret dyrker sitt eget fellesskap; at de ønsker å være i kontakt med det som skjer på scenen. Alle disse tolkningene impliserer hensikter og oppfatter tilskuernes bidrag som både meningsfulle og meningsskapende i samspill med andre involverte. Jeg vil derfor presisere at også publikumet har egne strategier som inngår i feedbacksløyfer. Disse strategiene er sammensatte og trekker ikke nødvendigvis i samme retning. Når for eksempel et enkelt barn ønsker å få aktøren til å la være å gjenoppta vannsprutingen, ser det ikke ut til at flere har samme hensikt. I kollektive prosesser, slik latterkoret er, er derimot flere tilskuere involvert i samme strategi. Utløst av ett barns reaksjon og i samspill med hverandre skaper de en felles hensikt.

I min analyse av barnas bidrag til *Dråpenes* åpningssekvens har jeg tatt utgangspunkt i tilskuernes bidrag på det lydmessige planet. Om jeg leser publikums strategier ut av disse bidragene, er ikke hver enkel tilskuer representert i dette bildet. I fokus står de markante gruppe(re)aksjonene som en mer eller mindre stor del av publikumet er involvert i, samt noen fremtredende individuelle bidrag. Tilskuernes strategier er delvis rettet mot aktøren, delvis mot medtilskuere. Undersøkelsen av latterkoret har vist at de strategiene som er rettet mot medtilskuere, kan være relevante for feedbacksløyfer mellom aktør og publikum på lik linje med dem som er rettet direkte mot aktøren og det sceniske forløpet. Publikums strategier er adhocstrategier. De oppstår her-og-nå. Tilskuerne kjenner ikke til produksjonen fra før.<sup>391</sup> Samtidig bygger disse strategiene på tilskuernes

---

<sup>391</sup> Dette gjelder de alle fleste tilskuerne i de Dråpeneforestillingene som jeg har sett. Det kunne være meget interessant å undersøke feedbacksløyfer i forestillinger hvor et publikum ser en og samme produksjon flere ganger, slik det for eksempel har blitt gjort med *Det begynner med ein tråd* av Agnes Buen Garnås og Nina Thormodsæter Haugen. Denne Klangfuglproduksjonen ble spilt mange ganger for en fast barnehagegruppe (Os, 2004: 31).



tidligere erfaringer med hverandre. Dette gjelder både i et makro- og i et mikro-perspektiv. Jeg antar at erfaringer som barna har gjort før de kommer på teater, spiller en rolle, men også erfaringene som de gjør under selve forestillingen. Jeg har for eksempel sett at latterkoret fort kan reaktiveres når det først har blitt etablert som sådan. Slik kan publikumets strategier ha en egen forhistorie i løpet av forestillingen.

## Styring og lydhørhet

Både aktørens og publikums strategier er etter min oppfatning sentrale for hvordan aktør og publikum påvirker hverandre. Analysen av *Dråpenes* åpningssekvens kan bare gi et grovt bilde av den komplekse og subtile prosessen som foregår mellom scene og sal. Men den kan tydeliggjøre at denne prosessen på mange måter er styrt av de involverte, samtidig som den inneholder mye som aldri har blitt planlagt av noen. Min tese er at aktørens styring av feedbacksløyfen i *Dråpene* må utspille seg på et meget detaljert nivå, akkurat *fordi* den inneholder mye som ikke kan forutsies eller planlegges. Siden barnas former for henvendthet (og eventuell bortvendthet) er betydelig mer varierte og markante enn hos et diskré publikum, er aktøren i større grad nødt til å innstille seg på barnas bidrag. Aktøren vet ikke på forhånd hvordan barna vil (re)agere i akkurat denne forestillingen, men hun tar i bruk adhocstrategier for å tilrettelegge for kollektiv oppmerksomhet og gjensidig kontakt. Adhocstrategiene bygger på produksjonens iscenesettelsesstrategier og aktørens forerfaringer, både fra tidligere forestillinger og fra den forestillingen som foregår der-og-da. Det er en del av aktørens styringsprosess at hun justerer og varierer adhocstrategier når en strategi bare har virket i liten grad. At én adhocstrategi mislykkes, betyr ikke at aktøren mister styring i det lange løp.

En nødvendig forutsetning for at styringsstrategier kan lykkes, er at aktøren er meget oppmerksom på publikums nærvær. Dette krever et spesielt nærvær også av aktøren. Hun kan ikke lede uten å lytte. I den forstand kan hun heller ikke lede uten å la seg lede av publikum. Lydhørhet overfor publikum er derfor en vesentlig faktor for selve styringen. Denne lydhørheten kan fort bli oversett, men den er alt annet enn gitt når mennesker er ko-presente. Slik McAuley skriver: "To say that

the actor is responsive to the audience conveys so little of the intense concentration, alertness, and skill that are involved in performance" (1999: 246). Analysen ovenfor har gitt en rekke konkrete eksempler på hvordan aktøren er lydhør overfor publikum. Samtidig er lydhørheten ingen garanti for at en strategi lykkes. Aktøren må derfor også tåle det ikke-kontrollerbare.

### Det ikke-kontrollerbare

Analysen av åpningsscenen i *Dråpene* har inneholdt mange elementer som i utgangspunktet ikke er kontrollerbare for aktøren, og som aktøren må velge om og hvordan hun skal reagere på. På mikronivå utspiller det seg hele tiden ikke-kontrollerbare hendelser som ikke forhindrer aktørens styring, men som tvert imot tas hensyn til i aktørens adhocstrategier. I den forstand er det ikke-kontrollerbare gjennomgående relevant for prosessen mellom aktør og publikum. Men i noen tilfeller blir det mer fremtredende og mer utfordrende for aktøren enn som så. I det følgende beskriver jeg åpningsscenen i en annen forestilling av *Dråpene* som innebærer en slik utfordring. Forestillingen ble spilt samme dag, to timer senere, og på samme sted som den først beskrevne. Det er lett å gjenkjenne det faste iscenesettelsesmønsteret, og i likhet med den første forestillingen oppstår det også her markante gruppereaksjoner og et latterkor. Men ganske tidlig begynner et barn å gråte, og aktøren må ta spesifikke valg i forhold til denne hendelsen. Den gråtende tilskueren har allerede blitt nevnt som eksempel på en ikke-diskré tilskuer. I det følgende tas opp beskrivelsen av samme hendelse som del av et lengre forløp. Av metodiske grunner velger jeg å presentere enda en relativt lang og tett beskrivelse.<sup>392</sup>

#### *Åpningsscene (nr. 4)*

Publikum er ca. 40 barnehagebarn opp til 3 år, og ca. 15 ledsagende voksne. Ousland sier: "Så, nå tror jeg alle har kommet. Ser alle bra?" Flere barn svarer høyt og tydelig: "Jaaa." Så er det stille, det høres bare litt hvisking fra noen

---

<sup>392</sup> Forløpet som her er beskrevet, varer i 2 minutter og 35 sekunder. Det er akkurat like langt som tilsvarende forløp i forestillingen som ble beskrevet ovenfor (*Dråpeneforestilling nr. 3*).

voksne tilskuere. Publikum er oppmerksomt og observerer aktøren. Aktøren legger plutselig merke til at hun har glemt å ta av seg sokkene sine (hun pleier å spille barbeint).<sup>393</sup> Hun tar dem fort av, går noen skritt mot scenens bakerste del og legger bort sokkene. Hun er raskt tilbake i utgangsposisjon – publikum er fortsatt konsentrert og stille – og går mot vannslangen som henger i taket. Idet hun tar i hagesprøyta, sier et barn (litt engstelig?): "(ett ord uforståelig) til mamma!" og en voksen visker noe (uforståelig). Aktøren deselererer bevegelsen betydelig rett etter at hun har tatt hagesprøyta fra kroken i taket. Hun holder den en kort stund over hodet, ser på publikum og går sakte til den første kanna, mens hun hele tiden ser seg rundt i publikum. Hun bøyer seg langt ned til kanna, peker med hagesprøyta inn i den og ser samtidig ned i den. Så retter hun overkroppen litt opp igjen, mens hånda og hagesprøyta forblir på samme sted nær kanna. Hun ser på barna og tilbake til kanna. Publikum er stille.

Ousland starter vannsprutingen fra nært hold og med lite vanntrykk. Hun spruter kort (ca. ett sekund) og vender blikket fra kanna til barna mens hun spruter. Barna er stille og oppmerksomme. Rett etter at aktøren har stoppet vannet, sier et barn lavt: "Æ." Ousland svarer ikke på denne lyden, vender blikket tilbake til kanna og starter vannsprutingen for andre gang fra nært hold, men med sterkere vanntrykk. Sprutingen hun starter nå, varer lenge (ca. 12 sekunder): Hun beholder i første omgang den foroverbøyde posisjonen og korte avstanden til kanna og ser flere ganger frem og tilbake mellom kanna og barna. Så vender hun blikket mot kanna og holder det der. Hun øker nå avstanden til vannbeholderen ved å sakte rette opp overkroppen, strekke ut armen og å gå tre små skritt baklengs. Mens hun øker avstanden til kanna, holder hun blikket på den og ser ikke på barna. Til slutt lener hun hele kroppen litt bakover som om hun spenner en bue, mens hun uavbrutt spruter i den første kanna. Mens hun har økt avstanden, har noen barn begynt å le. Det har blitt flere og flere, og de ser på hverandre og gleder seg over den felles aksjonen. Noen ler hvinende og overdrevent mens Ousland har økt avstanden til kanna maksimalt. Fra den litt bakoverlente posisjonen fører hun nå kroppen,

---

<sup>393</sup> Kostymet består av en hvit, løstsittende bukse og en hvit t-skjorte.

hagesprøyta og vannstrålen i en dynamisk og rask bueformet bevegelse tilbake til kanna, hvor hun avslutter sprutingen og bevegelsen. I hele denne bevegelsen holder hun blikket mot kanna. Barnas latterkor har ledsaget sprutingen og slutter rett etter at aktøren har sluttet å sprute, med noen enkelte lyder som høres ut til å gå over i en tydelig utpust.

Ousland holder en kort stund posisjonen nede ved kanna, med hagesprøyta pekende inn i den og med blikket i samme retning, før hun i en rask og flytende bevegelse som tar opp dynamikken fra den siste buebevegelsen nedover, retter seg opp og går noen små skritt mot den neste kanna. Der bøyer hun seg ned igjen med hagesprøyta og blikk mot denne kanna. Noen voksne tilskuere begynner å le, lett og ledig, hun vender blikket kort mot publikum, mens flere, også enkelte barn, ler (uten at dette ligner latterkoret).

Aktøren spruter plutselig veldig kort og hardt i den andre kanna. Barna kan ikke sette inn med latterkoret, men rett etterpå kommer det et markant og høyt, litt langtrukket latterrop: "Ah!" fra et barn, som svar på den korte sprutingen. Det følger ett slikt rop til, som et svakere ekko på det første, samt noen flere individuelle og lavere latterlyder, både fra barn og fra voksne. Ousland forblir i sin foroverbøyde posisjon og ser kort på publikum mens enkelte ler. Så ser hun igjen i den andre kanna og starter vannsprutingen. Hun gjentar nå nesten samme bevegelses- og sprutemønster som ved den lange sprutingen i første kanna. Forskjellen er at hun fortore starter bevegelsen bort fra kanna og ikke ser på publikum, heller ikke i begynnelsen av denne sprutingen. Dessuten er hun litt mindre bakoverlent når hun har størst avstand til kanna. Ellers følges samme bue, dynamikk og timing (sprutingen varer i 11 sekunder). Også barnas latterkor ligner den ved første lange spruting.

Før avslutningen av denne vannsprutingen, når aktøren er på vei ned mot kanna, skjer det noe nytt og uventet: Et barn begynner høyt og tydelig å gråte. Det sitter bakerst i publikumsområdet på fanget til en førskolelærer (i mørket, slik at det er vanskelig å se på videoopptaket). Gråten starter med en langtrukken, nesten syngende lyd, blir mer intens og går over til en hiksting. Den dominerer lydbildet etter at både vannspruting og latterkor er avsluttet. Samtidig hører man en voksen snakke lavt (uforståelig). Noen av de voksne

tilskuerne ser på hverandre og på barnet som gråter. Den voksne som har barnet på fanget, hvisker beroligende til barnet. Etter at barnet har begynt å gråte, retter aktøren seg fort opp, lar hagesprøyta synke ned, saktner bevegelsen og ser mot den gråtende tilskueren. Samtidig former hun et stumt "åh" med munnen og fører hånden til munnen til en taus mimisk-gestisk kommentar (jeg leser den som: "Åh, var dette for høyt?"). Mens dette skjer, fortsetter hun bevegelsen baklengs mot det røde karet. Hiksting går over til tunge pust og så slutter gråten. Flere barn i tilskuerrommet har snudd seg mot det gråtende barnet, men etter hvert ser de tilbake til aktøren. Ousland fortsetter uavbrutt bevegelsen mot det røde karet, mens hun samtidig ser mot publikum med et forsiktig og vennlig smil (jeg antar mot barnet som har grått). Mot slutten av veien rundt det røde karet bøyer hun seg sakte ned og sikter med hagesprøyta inn i vannbeholderen. Hun spruter fra nært hold og svært forsiktig noen få sekunder inn i det. Barnet begynner igjen å gråte.

En voksen (jeg antar den som barnet sitter sammen med) hvisker beroligende. Barnet blir ved å gråte. Fremdeles snur enkelte andre tilskuere seg til det gråtende barnet. Ousland stopper kort sprutingen, holder den fremoverbøyde kroppsposisjonen, og holder blikket på det gråtende barnet. Så begynner hun igjen forsiktig å sprute. Et annet barn ler kort. Ousland øker deretter sakte avstanden til karet, flytter blikket til noen andre tilskuere (til det barnet som har ledd?), så videre til midten av karet hun spruter i. Vannet plasker først kort mot karets innervegg, så midt i karet, hvor det treffer på vann. Sprutelyden blir mindre trommende og mer pludrende når den treffer på vannet. Mens aktøren holder frem med sprutingen, har hun blikket festet i karet, retter seg opp og går sakte videre rundt vannbeholderen, øker avstanden, lener kroppen med utstrakt arm litt bakover og forblir i denne posisjonen. Det er samme posisjon som ved den første lange sprutingen, men med mindre kroppsspenning.

Denne sprutingen varer lenge (i alt 13 sekunder). Samtidig kommer det en rekke diffuse lyder og småpratning (ingen latter) fra publikum, mest markant barnets gråt i energiske, insisterende og av og til sinte varianter, med korte pustepauser imellom. Når aktøren stopper sprutingen i det røde karet, fortsetter lydene fra publikum uforandret. Publikum virker i denne fasen todelt: Den delen som sitter lengst fremme mot sceneområdet, følger oppmerksomt

med på den sceniske handlingen, mens det i den bakre delen er mer uro og tåke. Aktøren har ikke endret kroppsposisjonen, legger inn en minimal pause, en slags fermate, etter sprutingen i det røde karet før hun fører armen med hagesprøyta samt hodet og blick videre til det gule karet, som hun allerede står rett ved siden av. Hun spruter i det med høyt vanntrykk og mot karetts vegg. Plaskelydene er sterke og trommende. Hun forsetter å sprute i uforandret posisjon mens hun vender hodet og blikket til publikum, et lett og vennlig smil glir over ansiktet hennes, så vender hun blikket tilbake til karet. Det høres fortsatt høy og intens gråt, med korte pauser.

Når hun avslutter sprutingen i det gule karet (den har vart i 7 sekunder), begynner hun i samme øyeblikk å gå, på skrå fremover mot høyre, ut av bassenget, hvor det står et par mørkegrønne gummistøvler, tuppene rettet mot publikum. Barnet gråter høyt og intenst, med noen korte pustepauser som ikke ser ut til å ha sammenheng med aktørens bevegelse og aksjon. Ousland stiller seg bak støvlene, bøyer overkroppen sakte ned, deselererer bevegelsen nedover, sikter samtidig med sprøyta inn i den ene støvelen og hever så blikket mot publikum. Aktøren ser seg litt omkring i publikum, igjen med et lett smil. Det har blitt litt stillere. Hun ser ned igjen, inn i støvelen som hun sikter med sprøyta i. Det går noen sekunder før hun begynner å varsomt sprute med vannet. Barnet gråter, noen andre barn sier noe (uforståelig), flere voksne tilskuere hvisker (noe av det er forståelig:) ”Se hva som skjer, se der (...).” En voksen tilskuer som sitter ytterst på første rad, peker med strak arm og pekefinger mot støvlene, og Ousland ser mot publikum. Barnet slutter å gråte, noen andre barn ler, noen sier noe (uforståelig). Aktøren ser tilbake til støvelen, retter overkroppen opp, drar hånda og armen bakover slik at avstanden til støvelen øker – fortsatt diverse lyder fra publikum – aktøren drar hånda enda litt lengre bak- og oppover, holder den der en kort stund med en tydelig kroppsspennning før hun fører den fort og dynamisk tilbake til støvelen, hvor hun avslutter sprutingen. (Mønsteret ligner den buede kroppsbevegelsen som hun har brukt tidligere ved kannene og det røde karet. Denne sprutingen har vart i 12 sekunder.) Hun flytter sprøyta fort fra den ene støvelen til den andre og gjentar spruting med et lignende bevegelsesmønsteret (11 sekunder). Forskjellen er at hun lenger holder posisjonen med hånda på størst

mulig avstand – der ser hun kort på publikum – og at hun avslutter med en enda raskere bevegelse nedover, som dessuten ikke fører helt ned til støvelen.

Hun beveger seg med det samme med noen små skritt til venstre, inn i bassenget. Barnet begynner igjen å gråte, men svakere og bare kortvarig. Et annet barn sier noe høyt (uforståelig), flere småprater. Aktøren er nå midt i bassenget, stopper opp med forsiden av kroppen mot publikum. Hun ser i taket, mens hun samtidig fører hånda med sprøyta oppover på høyde med hodet. Sprøyta og blikket sikter mot taket. Det har plutselig blitt helt stille i publikum. Aktøren venter litt før hun skyter en kort og hard vannstråle i taket. Det regner ned på henne, hun kniper øynene sammen, gjør en grimase og rister litt på hodet mens hun går videre mot venstre og ut av bassenget. Mens hun gjør grimasen og rister på hodet, ler flere tilskuere høyt, først voksne, så i tillegg barn. Når aktøren er på vei ut av bassenget, begynner barnet igjen å gråte, mens andre fortsatt ler litt. Ousland henger sprøyta tilbake på kroken i taket. Dermed avsluttes åpningsscenen. (Dråpeneforestilling nr. 4)

### ***Utfordringen***

I dette eksemplet er det ikke-kontrollerbare spesielt fremtredende, og åpenbart utfordrende for aktøren. Utfordringen ligger ikke bare i at det individuelle barnets ytring truer med å tåkelegge det sceniske forløpet, men også i det faktumet at denne ytringen uttrykker ubehag og engstelse. Det er utvetydig at denne tilskueren mistrives der og da. Situasjonen aktualiserer ansvaret som de tilstedeværende voksne, aktører og ledsagende voksne tilskuere, har overfor barna. De svært unge tilskuerne har ikke selv valgt å være til stede. De har ingen makt over hva de "utsettes for" i forestillingen siden de ikke kan forlate rommet på egen hånd. De har derfor et spesielt behov for, og krav på å bli ivaretatt av de tilstedeværende voksne.

Selv om det skjedde relativt sjelden at et barn gråt under en forestilling,<sup>394</sup> observerte jeg at denne utfordringen var et gjentakende diskusjonstema blant teaterkunstnere og andre involverte fagfolk i praksisfeltet. Det kunne herske sterk

---

<sup>394</sup> Dette gjelder både for *Dråpene* og de andre produksjonene jeg har sett.

uenighet om hvordan slike hendelser burde tolkes og håndteres. Er et gråtende barn et tegn på at forestillingen ikke fungerer for dette barnet og/eller for aldersgruppen generelt? Kan det til og med tolkes slik at den skader barnet? Burde det gråtende barnet bli geleidet ut av rommet? Og hvis ja, hvorfor? Burde det i så fall senere, når det har sluttet å gråte, komme inn igjen eller ei? Blir et gråtende barn som blir tatt ut av en forestilling, med rette beskyttet, eller blir det – tvert imot – berøvet en viktig og potensielt verdifull erfaring? Hvordan kan aktørene på forhånd gi veiledning til de voksne ledsagende tilskuere som er tette på barna i en slik situasjon? Teaterkunstnere som spiller teater for svært unge tilskuere, blir før eller siden nødt til å ta stilling til den type spørsmål<sup>395</sup> og kan ikke unnslippe ansvaret.<sup>396</sup>

I den ovenfor beskrevne forestillingssituasjonen velger den voksne ledsageren som har det gråtende barnet på fanget, å forbli i rommet. Hun gjør forsøk på å berolige barnet uten å lykkes helt. For meg som observatør er det vanskelig å bedømme hvorfor barnet gråter, om dette er en direkte respons på det som foregår på scenen eller ei. Like vanskelig er det sannsynligvis for aktøren på scenen. Hvordan håndterer hun situasjonen? Hvilke adhocstrategier velger hun og hvordan inngår disse i feedbacksløfeprosessen?

### *Innzooming på tilskueren*

Aktøren reagerer åpenbart direkte på gråten – impulsen som kommer fra det enkelte barnet. Bevegelsen opp fra kanna etter andre spruting er rask og fører til en meget tydelig direkte henvendthet av aktøren til den gråtende tilskueren. Hun henvender seg med både kropp, ansikt, blikk, gest og mimikk. I tråd med iscenesettelsesstrategien bruker hun ikke talespråk. Hun griper til en markant mimisk-gestisk reaksjon som svar på gråten. Som allerede nevnt, brukes en slik reaksjon bare unntaksvis i *Dråpene*. At den anvendes i denne situasjonen, bekrefter at barnets (re)aksjon er en sterkt fremtredende og samtidig relativt sjelden hendelse. Den mimisk-gestiske reaksjonen signaliserer tydelig at aktøren har lagt merke til

---

<sup>395</sup> Ousland og Lund nevner tilsvarende problemstillinger i sin Klangfuglrapport (2001: u.p. [2]).

<sup>396</sup> Jeg vil komme tilbake til ulike strategier mht. dette ansvaret i andre del av analysekapitlet.



barnet, og at det ikke var meningen å skremme noen. Barnet blir roligere og slutter å gråte, og jeg antar at det på dette tidspunktet igjen er henvendt mot aktøren.

Aktørens reaksjon forskyver publikumskontakten. Hun "zoomer inn" på det gråtende barnet, som Lund & Ousland kaller en slik fokusering: "(...) [Vi] måtte (...) søke og balansere i å vekselvis zoome inn på enkelte barn, for så å gå med oppmerksomheten ut i rommet og forsøke å fornemme og gå i møte med en hovedatmosfære" (Lund & Ousland, 2001: u.p. [2], originale understrekninger). Flere tilskuere følger aktørens fokusskift og snur seg til det gråtende barnet. Selv om de snart igjen henvender seg mot scenen, er den kollektive kontakten og oppmerksomheten blitt svekket for øyeblikket. Det blir tydelig rett etterpå ved sprutingen i det røde karet. Her oppstår det ingen kollektiv publikums(re)aksjon. Latterkoret som for bare få sekunder siden har vært meget markant, er helt borte. Aktørens innzooming på det gråtende barnet har altså en pris med hensyn til den kollektive oppmerksomhetsprosessen. Den forsterker der og da tåkeleggingen av det sceniske forløpet. Derfor er det viktig at aktøren samtidig skaper motvekt. Hun kombinerer sin mimisk-gestiske reaksjon på gråten med en fysisk forflytning baklengs til det røde karet. Selv om hennes reaksjon er meget markant, stopper hun ikke opp i det planlagte sceniske forløpet. Hun går bokstavelig talt videre i det. Når hun igjen vender seg bort fra barnet og hen til det røde karet, tilpasser hun forløpet til situasjonen. Hun spruter nå fra nært hold og svært forsiktig. Forsiktigheten i både bevegelse og lyd leser jeg som et forsøk på å "ta med" barnet som nettopp har grått. Men det vil ikke lykkes, barnet begynner igjen å gråte. Aktøren stopper vannsprutingen og prøver å opprette blikkontakt, men lykkes heller ikke med det.

### *Scenisk formgivning og ulike former for henvendthet*

På dette punktet velger hun å flytte fokus bort fra det gråtende barnet. Hun insisterer verken på kontakt eller oppmerksomhet. Hun har holdt kroppsposisjonen og tar opp tråden hvor hun slapp: Hun spruter på samme forsiktige nivå, for så sakte å øke avstanden til karet. Hun flytter forbigående blikket til noen andre tilskuere, og det bekrefter at hun ikke lenger zoomer inn på det gråtende barnet. Deretter holder hun blikket på karet og den sceniske aksjonen, bortvendt fra publikum. Hun velger en spesielt "vennlig" versjon av vannsprutingen idet hun flytter

vannstrålen fra karetts innervegg til midt i karet hvor den kun treffer vann. Dermed blir lyd kvaliteten mindre aggressiv. Samtidig holder hun fast ved det sceniske mønsteret idet hun øker avstanden til karet. Hun gjentar det allerede etablerte bevegelsesmønsteret, om enn med mindre kroppsspenning.

Først tolket jeg denne nedregulerte versjonen dit hen at aktøren fortsatt tar hensyn til det gråtende barnet. Men denne tolkningen ble lite tilfredsstillende siden jeg satt igjen med et inntrykk av at det oppstår en slags motvekt i denne passasjen. Gråten har nemlig forandret seg. Den er nå energisk, insisterende og av og til sint, med korte pustepauser imellom. Den ikke-aggressive, pludrende og vedvarende vannlyden står i klar kontrast til gråtens lyd kvalitet. Roen i den sceniske aksjonen settes mot uroen i publikum. Kontrasten blir forsterket av at aktøren holder blikket bortvendt fra publikum og henvendt til vannkaret. Dessuten velger hun å la denne sprutingen vare ekstra lenge, hele 13 sekunder. Det er en vennlig og rolig insistering på den sceniske aksjonen. Fermaten, pausen hun legger inn etter sprutingen i det røde karet, fremhever motvekten. Hun har nå den fremre delen av publikum med seg, mens det fortsatt er mye tåke i den bakre delen.

I det følgende velger Ousland å forsterke kontrastene i utformingen av det sceniske forløpet. Sprutingen i det gule karet er meget sterk og betydelig kortere enn den forrige, den varer ca. halvparten så lenge (7 sekunder). Bevegelsen mot støvlene tar energien videre, før hun bruker en tydelig deselerasjon idet hun bøyer seg ned. Hun veksler mellom høy spenning og avspenning, høy fart og sterk nedbremsing. Sammenlignet med andre versjoner av åpningsscenen bruker hun tydeligere gjentakelser av formelementer, høyere dynamikk og sterkere kontraster. Resultatet er at den sceniske formen trer spesielt tydelig frem. Hun sender flere ganger korte blikk til publikumet som signaliserer at hun får med seg det som skjer. Noen av disse blikkene er ledsaget av et lett, vennlig smil som flyr over ansiktet og som står i kontrast til barnets gråt. Det gir også denne passasjen et element av vennlig og rolig kontrapunkt. Barnet slutter å gråte, mens aktøren spruter i de to støvlene. Aktøren gir ingen synlig reaksjon på at dette skjer. Heller ikke på at barnet igjen begynner å gråte når aktøren beveger seg videre inn i bassenget.

### *Variasjon av strategier*

Aktøren bruker altså en rekke ulike adhocstrategier i forhold til den aktuelle utfordringen. Hvert trekk er et forsøk på å komme ut av tåken. Jeg kan skille tre faser. Først zoomer hun inn på det gråtende barnet og tilpasser lyd- og bevegelseskvalitetene for å imøtekomme en eventuell redsel hos barnet. Den andre fasen er preget av at hun unngår direkte henvendthet til publikum og at hun med den sceniske aksjonen skaper en rolig motvekt mot uroen i publikum. Både lyd og bevegelse er lite "skarpe", formen virker oppmyket, hun unngår sterke lyder og høy kroppsspenning, men vektlegger varigheten. Mykheten i uttrykket er her kombinert med et iøynefallende fravær av direkte henvendthet til publikum. Det ligger en form for hardhet eller fasthet i at aktøren *ikke* ser på publikum. Kombinert med det myke lyd- og bevegelsesbildet oppstår det jeg vil kalle en vennlig insistering på det sceniske forløpet.<sup>397</sup> Denne fasen avsluttes med den nevnte fermaten. I den tredje fasen forsterker hun formelementene, hun gjør uttrykket "skarper", mens hun samtidig åpner opp for blikkontakt, ledsaget av en vennlig mimikk. Hun kombinerer nå det hardere formspråket med en mykhet i kontakten, det vil si i en direkte henvendthet til publikum. I både den andre og den tredje fasen unngår hun å zoome inn på og å respondere direkte på det gråtende barnet.

Ingen av de nevnte adhocstrategiene har fullstendig gjennomslagskraft der-og-da. Hun har bare en del av publikumet med seg, og gråten kommer og går. Men det videre forløpet viser at hun faktisk har skapt et rom for at den kollektive oppmerksomhetens lyskaster kan tennes igjen. Når hun står midt i bassenget og sikter med vannslangen i taket, oppstår det plutselig et felles fokus som alle i rommet bidrar til og er grepet av. Det er som om alle holder pusten rett før hun spruter i taket. Aktøren drar dette øyeblikket ut, hun venter noen sekunder før hun skyter en kort og hard vannstråle. Spenningen løsner i spontan latter. Når aktøren er på vei ut av bassenget begynner barnet igjen å gråte.

Aktøren må i dette eksemplet tåle det ikke-kontrollerbare: en høylytt (re)aksjon av én tilskuer som vedvarer, som har en stor egendynamikk og som lydmessig ikke

---

<sup>397</sup> Jeg kommer tilbake til kombinasjonen av mykhet og hardhet i andre del av analysekapitlet, se spesielt avsnittene "Forestillingers indre ramme", "Markerte grenser" og "Smidige overganger".

lar seg integrere i det sceniske forløpet. Forestillingens totale lydbilde er nødvendigvis sammensatt, både scenens og salens lyder inngår i det. I motsetning til for eksempel det høylytte latterkoret er gråtingen ingen medmuisering, den står i konkurranse til lydproduksjonen på scenen. Aktøren må i denne sammenheng også tåle at hennes adhocstrategier ikke slår an der-og-da. Hun må velge hvor lenge hun skal holde fast ved én strategi, og hvordan hun vil variere dem, uten å miste tråden i det sceniske forløpet. Hun må tåle å miste kontakt med henholdsvis enkelte tilskuere og deler av publikumet, og at publikumet i denne passasjen ikke danner en helhet som hun kan forholde seg til. Det er interessant hvordan hun varierer fra å zoome inn på det enkelte barnet til å kutte ut direkte henvendthet, til å gjenoppta direkte blikkontakt. Det som er gjennomgående i de ulike strategiene er det jeg har kalt en vennlig insistering – ikke nødvendigvis på kontakt, men på det sceniske forløpet.

### **Betydning av publikums bidrag**

I et performativt perspektiv er det sceniske forløpet ikke hele forestillingen. Mitt utgangspunkt for å anvende og å videreutvikle et slikt perspektiv var min tilskueropplevelse av at de minste barna som publikum bidrar på en vesentlig og interessant måte til de forestillingene som jeg hadde sett. I samme retning peker praksisen i dette teaterfeltet når arrangører av symposier for voksne fagpersoner velger å legge til rette for at forestillinger kan presenteres med et barnepublikum til stede, selv om dette ofte byr på betydelige praktiske utfordringer. Min analyse har konkretisert hvordan barna bidrar til Dråpeneforestillingene. Barna medmuiserer, de bidrar til lydbildet, gir individuelle og kollektive bidrag som bygger på deres egen toddlerkultur, de tilfører energi, bidrar til kontaktbygging og samhørighet, de skaper særegne varianter av den kollektive oppmerksomhetens lyskastet og preger forestillingens atmosfære. De tilfører dessuten sterke affektive kvaliteter, inntoner vitalitetsaffekter og bidrar dermed til animasjon av det livløse materialet som er brukt i den sceniske aksjonen. Hvordan kan eksemplet med det gråtende barnet tolkes i denne sammenhengen?

Barnets gråt er et bidrag som ikke lar seg produktivt integrere i det planlagte sceniske forløpet. Bidraget er høylytt, motstridende og vedvarende. Aktøren

møter her en åpenbar og betydelig utfordring, og det blir klart at hennes prosjekt ikke er garantert å lykkes. Setter ikke dette eksemplet et spørsmålstegn ved den generelle tesen om at barnas bidrag tilfører vesentlige kvaliteter til forestillingen? Det setter i hvert fall en stopper for et romantiserende syn på de minste barna som publikum. Barna gir sterke bidrag – men det er ikke gitt at disse bidragene fører til at forestillingen blir mer vellykket. For aktører kan det være svært utfordrende og vanskelig å møte denne publikumsgruppen. Men akkurat derfor kan det vise seg en spesiell kvalitet i forestillingene. Det gråtende barnet gjør noe synlig og erfarbart som ellers ville vært mindre tydelig: sårbarheten av aktørens prosjekt på den ene side og hennes profesjonelle evner i omgang med denne utfordringen på den annen side.

Selv om hun ikke lykkes med enkelte adhocstrategier, er variasjonen i strategiene og timingen av strategiskiftene overbevisende. Hun fullfører en balanseakt mellom å zoome inn på det enkelte barnet og å zoome ut til publikum som helhet, mellom å bremse ned og å gå videre i forløpet, mellom å være sterkt direkte henvendt til publikum og å fokusere på det sceniske forløpet som sådan, mellom å forsøke å tenne oppmerksomhetens lyskaster og å la være å insistere på kontakt, mellom å myke opp den sceniske formen og å gjøre den ekstra tydelig. Kontakten med publikum varierer, men den går aldri fullstendig i oppløsning. Tvert imot så klarer aktøren mot slutten av scenen å få samlet alle i et felles fokus. Om barna ikke hadde vært til stede, hadde ikke aktøren fått denne utfordringen. Da hadde heller ikke hennes profesjonelle kunstneriske evner, hennes "kunnen" (jf. Langsted, Hannah, & Rørdam Larsen, 2003), blitt så håndgripelig og erfarbar. Dette innebærer at aktøren faktisk tar en viss risiko for å mislykkes. I den konteksten leser jeg også det allerede siterte utsagnet: "(...) (S)elve møtet med de små barna har nok fått oss inn i noen nye 'rom' som utøvere, hvor særlig det å utsette seg for, og det å tørre et så direkte og intenst nærvær... er det 'springende punkt'" (Borgen, 2003: 52, mine kursiveringer).

### **Sårbarhet, robusthet og risikovillighet**

Eksemplet med det gråtende barnet tydeliggjør sårbarheten i aktørens prosjekt. Vi kan anta at denne sårbarheten til en viss grad er gitt når aktører velger å lage

teater for svært unge tilskuere. Ikke desto mindre kan det treffes iscenesettelsesvalg som påvirker graden av denne sårbarheten. Noen av de produksjonene som jeg har sett for denne aldersgruppen, prøver å begrense denne sårbarheten i stor grad. Et godt eksempel på dette er den danske danseteaterproduksjonen *Skal vi danse?*<sup>398</sup> av Uppercut Danseteater. I denne produksjonen brukes det gjennomgående forhåndsinnspilt musikk som dessuten spilles av med relativt høyt volum slik at potensielle lydmessige bidrag fra barna ikke kan få noe særlig rom og betydning i forestillingen. Dette minsker sårbarheten, samtidig reduserer det mulighetene for feedbacksløyfeprosesser slik de har blitt beskrevet for *Dråpene*. Aktørene får da også mindre behov for adhocstrategier i forestillingene.

Iscenesettelsen av *Dråpene* er preget av en betydelig risikovillighet. Aktørene velger å "utsette seg" i stor grad for barnas "intense nærvær" (jf. Borgen, 2003). Dette fører til at adhocstrategiene får stor betydning i feedbacksløyfeprosessene. Samtidig forutsetter det at iscenesettelsen har en viss robusthet. Det sceniske forløpet i *Dråpene* tåler variasjoner med hensyn til både dynamikk, tempo og intensitet, absolutt intensitet og intensitetskontur. Dessuten kan varighet og frekvens av enkelte handlingselementer til en viss grad varieres. Det betyr ikke at det er formmessig likegyldig hvordan disse amodale kvalitetene i det planlagte sceniske forløpet varieres. Aktøren står alltid overfor utfordringen med å skape et scenisk uttrykk som fungerer formmessig, og jo mer hun varierer det på forhånd utviklede mønsteret, jo større kan denne utfordringen bli i den konkrete forestillingen.

Når aktører velger å utsette seg for barnas nærvær i så stor grad som aktørene gjør i *Dråpene*, krever det ikke bare robusthet av iscenesettelsen, men også av aktørene selv. De må tåle bidrag fra barna som ikke lar seg produktivt integrere i det planlagte forløpet, de må kunne stå i den emosjonelle spenningen som oppstår når en (eller flere) tilskuer(e) uttrykker mishag eller engstelse, uten å miste sin egen ledighet, og de må til syvende og sist tåle å mislykkes med valgte adhocstrategier. De må leve med at prosjektet ikke nødvendigvis lykkes i hver enkelt forestilling. Om det likevel gjør det i de fleste tilfeller, er det – slik jeg tolker det – uttrykk for

---

<sup>398</sup> Produsert som del av det internasjonale Glitterbirdprosjektet.

aktørers kunstneriske "kunnen" (jf. Langsted, et al., 2003). De løper en *kalkulert* risiko, men muligheten for å mislykkes forblir der, og den blir av og til håndgripelig både for aktøren og for meg som tilskuer.

### **Partisipasjon i vid og i snever forstand**

Analysen har konkretisert betydningen av barnas bidrag til *Dråpene*. Samtidig må det poengteres at iscenesettelsen i svært liten grad bygger på eller er avhengig av helt bestemte bidrag fra barna. Det vil si at aktørene verken planlegger eller igangsetter publikums hørbare og synlige bidrag til forestillingen, og at det planlagte sceniske forløpet ikke beror på slike bidrag. Åpningsscenen er for eksempel ikke avhengig av at det oppstår et latterkor eller lignende høylytte kollektive (re)aksjoner. Når latterkoret oppstår, preger det den konkrete forestillingen, både lydmessig, energetisk og med hensyn til den gjensidige inntoningen. Barna tilfører vesentlige kvaliteter, men det planlagte forløpet i denne scenen kan også fungere uten at publikum bidrar på denne måten. Aktøren er klar for å tre i samspill med dette latterkoret, men hun initierer det ikke.

I den henseende skiller *Dråpene* seg fra såkalt partisipatorisk teater. Susan Kattwinkel lister opp en rekke kjente partisipatoriske strategier i innledningen til essaysamlingen om *Audience Participation* (2003):

Performers include audiences by having them shout out answers to questions, they bring them on stage to become a character, they encourage vocal response and then engage in a dialogue of sorts, they choose audiences carefully and then engage them as creators, they individualize spectators and react to them personally, they leave space for audiences to provide text for the performance, they move into public spaces and create an atmosphere of "community project" rather than performance, and many more techniques discussed here and elsewhere. (Sst.: x)

Kattwinkel påpeker at det finnes mange ulike stiler ("styles") for intendert publikumspartisipasjon, men en fellesnevner for det hun kaller partisipatorisk teater, er at produksjonene på en grunnleggende måte er avhengige av publikums bidrag: "(...) [W]ithout the decisions made by audience members the product would be heavily fragmented" (sst.). Dette kan ikke sies om *Dråpene* selv om barnas bidrag inngår i forestillingene.

Forskjellen jeg prøver å trekke her, er ikke skarp, og den kan settes spørsmålsteget ved. Når jeg ovenfor har argumentert for at barnas bidrag tilfører vesentlige kvaliteter til forestillingene, kan dette tolkes dit hen at også *Dråpene* er avhengig av slike bidrag. Og selve tesen om feedbacksløyfer i forestillinger bygger på et syn på publikum som bidragsyter: Det fokuseres på publikumspartisipasjon (delaktighet) i vid forstand. Ikke desto mindre er det meningsfylt å påpeke at *Dråpene* ikke bygger på partisipasjon i mer snever forstand. Barna blir ikke oppfordret til å bidra aktivt, den sceniske handlingen stopper ikke opp og faller heller ikke fra hverandre om hørbare og synlige bidrag fra publikum uteblir. Det er – ut fra det planlagte sceniske forløpet – mulig å spille *Dråpene* for et publikum som forholder seg helt stille og rolig. Noe som ikke er tilfelle for det man pleier å kalle partisipatorisk teater.

*Dråpene* legger altså på én måte opp til en relativt tradisjonell tilskuerposisjon. Det er aktørene som har aleneansvar for det sceniske forløpet, publikum sitter atskilt fra scenen, aktørene holder seg fysisk på sitt område og går ikke i verbal dialog med publikum etter at selve forestillingen har begynt. Samtidig bidrar barna mye mer hørbart og synlig enn et "diskré" (jf. Lazarowicz, 1977) voksent publikum ville ha gjort. Man kan si at barna utfyller tilskuerposisjonen på en måte som ikke iscenesettelsen i seg selv nødvendiggjør. Analysen har vist hvordan aktørene går i et samspill med barna på grunnlag av deres hørbare og synlige bidrag, mens de samtidig holder tråden i det planlagte sceniske forløpet. Barnas bidrag er ikke planlagt på forhånd. I stedet åpner denne produksjonen opp for at barns spontane hørbare og synlige bidrag kan inngå i forestillingene. Et tydelig tegn på denne åpenheten er aktørenes gjentatte direkte blikk på publikum som er ledsaget av en ikke-kommenterende mimikk. Dette blikket er bokstavelig talt åpent for det som kommer fra barna. At barns spontane bidrag kan inngå i *Dråpene*, betyr på den annen side ikke – og det har analysen vist i all tydelighet – at aktørene fraskriver seg styring. Det er tvert imot nødvendig med styring på detaljplanet, særlig med hjelp av adhocstrategier, for at barnas bidrag kan bli meningsfulle i samspill med det sceniske forløpet. Når for eksempel latterkoret viser tegn på å miste kontakt med det sceniske forløpet og står i fare for å forvandle seg fra oppmerksomhetens lyskaster til uoppmerksomhetens tåke, styrer aktøren imot ved å sette en sterk og ekstremt kort lyd- og bevegelsesimpuls som bryter det tidligere etablerte



samspillmønsteret. Hun leder dermed barnas oppmerksomhet tilbake til det som skjer på scenen, og det innebærer på dette tidspunktet at hun må stoppe latterkoret, i hvert fall for en kort stund.

Jeg vil foreslå et terminologisk skille mellom publikumspartisipasjon i *snever* og i *vid forstand*. Med partisipasjon i snever forstand betegner jeg former for hørbar og synlig publikumsdeltakelse som et planlagt scenisk forløp er avhengig av, og som er igangsatt av aktørene, altså former for publikumsdeltakelse som ofte assosieres med begrepet partisipatorisk teater. Partisipasjon i snever forstand slik jeg anvender begrepet, omfatter både former for deltagelse hvor publikums bidrag blir nøye instruert av aktørene,<sup>399</sup> og slike former hvor publikum blir stimulert til å bidra med et større spillerom for bidragene<sup>400</sup>. Poenget er at det planlagte forløpet bygger på at publikum bidrar hørbart og synlig. Med partisipasjon i vid forstand betegner jeg hørbar og synlig publikumsdeltakelse som i mye mindre grad er innskrevet i planen for det sceniske forløpet, og som aktørene i den forstand heller ikke igangsetter. Dette begrepsskillet er ikke skarpt. Ikke desto mindre er det nyttig for å poengtere en særegenhet ved feedbacksløfeprosessene i *Dråpene*, og jeg vil komme tilbake til dette skillet i neste del av analysekapitlet.

---

<sup>399</sup> Tilsvarende det som den engelske barneteaterpraktikeren Brian Way i sin bok om *Audience Participation* har kalt "directed participation" (1981: 32).

<sup>400</sup> For eksempel i såkalt Mitspieltheater som var populært innen barneteaterfeltet i Tyskland på 1970-tallet.

## DEL 2: Teaterhåndtering for, med og ved førstegangstilskuere

### Førstegangstilskuere – "ville" eller "dannede"?

*Dråpene* forutsetter på et grunnleggende plan at barna inntar tilskuerrollen, at barna ser på og lytter til det som foregår på scenen. Dette er ikke ensbetydende med at barna må være stille eller sitte i ro, men de må til en viss grad i sin persepsjon være henvendt mot scenen, aktøren og det sceniske forløpet. Uten denne henvendtheten ville ikke forestillingene kunne fungere. Det grunnleggende spørsmålet som her reiser seg, er hvordan de minste barna blir til tilskuere. Spørsmålet er av spesiell interesse i teater for de minste fordi barn i denne aldersgruppen ofte er *førstegangstilskuere*. I mange tilfeller er de for aller første gang på teater.

Da Klangfuglprosjektet ble igangsatt i Norge på slutten av 1990-tallet, hadde verken de kulturpolitiske initiativtakerne eller de involverte kunstnerne forerfaringer med denne publikumsgruppen. I den interne evalueringen skriver prosjektleder Ellen Os at initiativtakerne ikke forventet at barna ville være i stand til å innta en tilskuerrolle (2004: 73). Symptomatisk for denne holdningen var tittelen til den første nasjonale satsingen på dette feltet i Norge, forprosjektet "Klangfugl – Kulturformidling med de minste"<sup>401</sup> (min kursivering). Men allerede to år senere, da man hadde bestemt seg for å videreutvikle prosjektet, ble det omdøpt til "Klangfugl – Kunst for de minste"<sup>402</sup> (min kursivering). Navneskiftet signaliserer en overgang fra en idé om kulturaktivering til en idé om kunsthåndtering. Det hadde vist seg at forventningen om å møte "'ville'" barn var bygd på fordommer som ikke holdt stand da prosjektdeltakerne møtte "virkelighetens barn" (Os, 2004: 73). Barna hadde i forprosjektet vist at de var i stand til å innta en tilskuerrolle:

---

<sup>401</sup> I regi av Norsk kulturråd, gjennomført høsten 1998 til våren 1999.

<sup>402</sup> I regi av Norsk kulturråd, gjennomført i årene 2000 til 2003.

Til og med barn under tre år har stor grad av dannelses, hvis man med dannelses mener å kunne fortolke situasjoner og avpasse sine reaksjoner etter dem. Barns bidrag synes i stor grad å være i overensstemmelse med invitasjonene kunstnerne sender ut. (Sst.)

I min terminologi betyr det at barna deltar meningsfylt i forestillingers feedbacksløyfeprosesser som aktører legger til rette for. Jeg antar at det som Os her kaller invitasjonene til barna, står i sammenheng med det jeg ovenfor har kalt forestillingers rammer. I teorikapitlet har jeg påpekt den generelle betydningen av kulturelle, romlige og tekniske rammer for feedbacksløyfer i forestillinger.<sup>403</sup> Jeg antar at både de gitte og de tilvirkede rammene er vesentlige når man vil forstå hvordan svært unge barn blir til tilskuere. I dette perspektivet er ikke spørsmålet om barna *er* ville eller dannede, heller ikke om de *har* dannelses eller ikke, men *hvordan* tilskuerrollen *blir dannet* i møte med førstegangstilskuere. Hvordan legges det til rette for barnas teaterhåndtering, og hva gjør denne håndteringen med teateret?

### Utvalg og fokus

Analysen av feedbacksløyfeprosesser i *Dråpene* har kastet lys over hvordan de svært unge tilskuerne bidrar til forestillingene. Selv om det planlagte sceniske forløpet i *Dråpene* ikke bygger på partisipasjon i snever forstand, tilfører barna vesentlige kvaliteter. Anvendelse av et performativt forestillingsanalytisk tanke sett med tesen om feedbacksløyfer i forestillinger har gjort det mulig å undersøke betydningen av barnas synlige og hørbare bidrag til forestillingene. Og samtidig har disse forestillingene for svært unge tilskuere vist seg å være en interessant forskningsgjenstand når man ønsker å anvende og å videreutvikle et performativt syn på teater.

Jeg har utviklet min teoretisk-analytiske tilnærming med utgangspunkt i, og i avgrensning fra Fischer-Lichtes teser om feedbacksløyfer i forestillinger. Hennes teser er ontologiserende, de skal være gyldige og relevante for alle typer forestillinger til alle tider. Samtidig begrunner hun behovet for en performativ teoretisk-analytisk tilnærming med en historisk utvikling i kunstfeltet, den såkalte performative vendingen tidlig på 1960-tallet. Fischer-Lichte fremhever to aspekter ved

---

<sup>403</sup> Se avsnitt "Rammer" i delkapittel "Feedbacksløyfer og henvendthet".

denne utviklingen som ifølge henne nødvendiggjør en ny, performativ teoretisk-analytisk tilnærming. For det første handler det om en transformasjon av forholdet mellom tilskuere og aktører. Tilskuere forblir etter den performative vendingen ikke tilskuere, men blir til aktører (Fischer-Lichte, 2004b: 9-30).<sup>404</sup> Det er ulike former for publikumspartisipasjon i snever forstand som her står i fokus. For det andre handler det om en oppløsning av dikotomien mellom "material- og tegnstatus, signifikant og signifikat"<sup>405</sup> (sst.: 20). Fischer-Lichtes feedbacksløyfetese er relatert til det første aspektet, transformasjon av tilskuere til aktører.

Ifølge Fischer-Lichte finnes feedbacksløyfer i alle forestillinger, men den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere blir mer påfallende i forestillinger etter den såkalte performative vendingen på 1960-tallet. Dette gjelder særlig når strategier for publikumspartisipasjon i snever forstand fører til at tilskuere må forlate den tradisjonelle tilskuerrollen og blir til aktører. Hennes åpningseksempel for denne transformasjonen er Marina Abramovics performance *Lips of Thomas*, hvor tilskuerrollen som sådan blir problematisk i konfrontasjon med kunstnerens selvskadende handlinger (Fischer-Lichte, 2004b: 9-12). Fischer-Lichte utdyper dette poenget under overskriften "Rollebytte"<sup>406</sup> i kapitlet om feedbacksløyfen (sst.: 63-82). Her fokuserer hun på en rekke produksjoner<sup>407</sup> hvor lek eller brudd med etablerte rammer og spilleregler fører til at tilskuere blir nødt til å forlate tilskuerposisjonen og blir til aktører.

Når man sammenholder Fischer-Lichtes eksempler og vinkling med mitt gjenstandsfelt, kan man påpeke en interessant kontrast. Scenestillingsstrategier som går ut på å leke eller bryte med etablerte rammer, spilleregler og tilskuerroller, forutsetter at disse er velkjente størrelser for alle involverte. I møte med førstegangstilskuere er dette ikke tilfelle. I teater for svært unge tilskuere kan det derfor heller ikke dreie seg om en transformasjon av tilskuere til aktører; jeg antar at aktørene derimot står overfor utfordringen å *etablere* et funksjonalt skille

---

<sup>404</sup> Se også Fischer-Lichte (2006b).

<sup>405</sup> Min oversettelse. Original: "Material- und Zeichenhaftigkeit, Signifikant und Signifikat".

<sup>406</sup> Min oversettelse. Original: "Rollenwechsel".

<sup>407</sup> Schechners *Dionysus in 69* og *Commune*; Coco Fusco og Guillermo Gómez-Peñas performance *Two Amerindians Visit* og Christoph Schlingensiefs *Chance 2000 - Wahlkampfzirkus '98*.

mellom tilskuer- og aktørrollen, som i Fischer-Lichtes eksempler blir undergravd eller motarbeidet.

Utfordringen med å etablere et funksjonalt skille mellom tilskuer- og aktørrollen er særlig håndgripelig og påtrengende i teaterproduksjoner som legger opp til partisipasjon i vid, men ikke – eller kun i liten grad – i snever forstand.<sup>408</sup> Jeg velger derfor i det følgende å fokusere på slike produksjoner.<sup>409</sup> Dette valget går sammen med min kritiske diskusjon og videreutvikling av Fischer-Lichtes feedbacksløyfetese. Jeg prøver ikke bare å avontologisere hennes tese, men vedlikeholder dessuten forskjeller som hun eliminerer. Mine teser om ulike former for henvendthet er relatert til grunnantakelsen om at tilskuere og aktører har ulike funksjoner i forestillinger. Dessuten holder jeg fast ved at feedbacksløyfer inneholder styring, og at ulike former og grader av styring er knyttet til de ulike rollene av å være henholdsvis aktør eller publikummer.

En annen grunn for valget av mitt fokus på forestillinger med et tydelig funksjonalt skille mellom aktør- og tilskuerrollen er at et slikt skille ellers ofte blir assosiert med at publikum er passivt. Analysen av *Dråpene* har vist at de minste barna kan være markante, livlige, svært aktive tilskuere som gir egne, og til dels egenrådige bidrag selv om produksjonen ikke bygger på publikumspartisipasjon i snever forstand. Slik kan teater for svært unge tilskuere gi eksempler på at tilskuere skal se på og lytte til det som foregår på scenen, mens de samtidig er aktive hørbare og synlige bidragsytere til forestillingen. Og til slutt kan det nevnes – selv om det ikke har vært utslagsgivende – at det store flertallet av de produksjonene for svært unge tilskuere som jeg har sett i løpet av min prosjektperiode, satser på et slikt tydelig funksjonalt skille mellom aktør- og tilskuerrollen. Dette

---

<sup>408</sup> For en beskrivelse og analyse av en produksjon for svært unge tilskuere som bygger på partisipasjon i *snever* forstand, se S. Kuhn (2009). S. Kuhn fremhever at partisipatoriske strategier (i min terminologi: partisipasjon i snever forstand) i teater for de minste – i motsetning til i teater for voksne – ikke sikter på en erfaring av usikkerhet, men på at barna skal trives (sst.: 188). Hun påstår, men diskuterer ikke, at partisipasjon i snever forstand matcher barnas persepsjonsdisposisjoner (sst.: 189). Ut ifra mine egne observasjoner har jeg ingen indikasjoner på at denne aldersgruppen trives bedre i produksjoner med eller uten partisipasjon i snever forstand, og jeg forfølger her heller ikke en slik problemstilling.

<sup>409</sup> Valget om å konsentrere analysen om produksjoner med vekt på partisipasjon i vid forstand er altså ikke ment som et forsvar av én type strategi som bedre egnet for denne aldersgruppen fremfor en annen. Se også forutgående fotnote.

valget kan samtidig være mest overraskende med hensyn til et allment syn på de minste barna. Ulf Janson, svensk professor i pedagogikk, gir uttrykk for dette synet når han beskriver sin overraskelse i møte med Unga Klaras *Babydrama*, en produksjon for barn mellom seks og tolv måneder:

Babydrama engagerer sin publik – vuxna som barn. I det avseendet är det ingen skillnad mellan denna pjäs och andra bra stycken. Men likheten är värd att notera, eftersom den sunt förnuftsmässigt inte är självklar. Framförandet av en pjäs för en publik i åldrarna 6-12 månader och deras vuxna följeslagare borde väl få ett förlopp som ganska mycket skiljer sig från "vanlig" teater. Man kunde förvänta sig att den traditionella gränsen mellan scen och salong, mellan skådespelare och åskådare, skulle suddas ut, att själva indelningen i skådespelande och åskådande skulle bryta samman. Men så var inte fallet med Babydrama – åtminstone inte vid de två föreställningar jag sett. Och det är för mig det kanske allra märkvärdigaste med stycket. (Janson sitert i Bárány, 2008: 64, original kursivert)

### **Utfordringer i møte med førstegangstilskuere**

I motsetning til Fischer-Lichte fokuserer jeg altså ikke på en transformasjon av tilskuere til aktører, men på det man kan kalle en transformasjon av ikke-tilskuere til tilskuere. Produksjoner som bygger på et klart funksjonalt skille mellom tilskuer- og aktørrollen, gjør seg i vesentlig grad avhengig av at publikum i sin persepsjon er henvendt mot scenen. Vi kan anta at førstegangstilskuere ikke bidra med denne henvendtheten på grunn av en på forhånd etablert overenskomst. Denne utfordringen blir skjerpet av at en eventuell bortvendthet kan bli godt hørbar eller synlig for de andre involverte. Slik vi har sett i Dråpeneanalysen, kan en markant individuell bortvendthet gi opphav til den kollektive uoppmerksomhetens tåke og dermed få store konsekvenser for den kollektive prosessen. Det kan altså ikke uten videre forutsettes at barna er henvendt mot scenen og aktørene i sin persepsjon, og heller ikke at en eventuell bortvendthet forblir diskret. Dessuten kan ikke førstegangstilskuere antas å være kjent med en grense mellom tilskuerrom og scenerom og med konvensjonen om at tilskuere vanligvis oppholder seg på sin side av denne grensen.

I det følgende skal jeg se på hvordan teaterkunstnere møter disse utfordringene. Hvilke strategier velger aktørene for å legge til rette for dannelsen av tilskuerrollen i møte med førstegangstilskuere? Hvilken rolle spiller fysiske, tekniske og kulturelle rammer i disse strategiene? Samtidig skal jeg se på hvordan barna selv bidrar til den spesifikke rammeetableringen i teaterforestillinger for de minste, og

hvilke konsekvenser inkluderingen av førstegangstilskuere har for fra før etablerte, og for de voksne velkjente, spilleregler og rammer.

Arbeidshypotesen min er altså at barna tilfører spesifikke utfordringer i kraft av å være førstegangstilskuere. Rammer og spilleregler må etableres, opprettholdes og tilpasses der og da. Rammer og spilleregler kan alltid stå til forhandling i forestillinger, men i teater for svært unge tilskuere kan man i mye mindre grad bygge på på forhånd etablerte og delte forventninger. Det innebærer at det sannsynligvis finnes en større usikkerhet om hvilke grenser og spilleregler som vil kunne fungere i samspill med førstegangstilskuere, og samtidig en mulighet til å utvikle uvante eller uventede former for teaterhåndtering.

### **Rammer og spilleregler som temaer i feltet**

Teater for svært unge tilskuere er i mange europeiske land fortsatt pionerarbeid. Aktører som begir seg ut på dette feltet, har i mange tilfeller liten erfaring med denne publikumsgruppen fra før. Nasjonale og internasjonale prosjekter som det norske Klangfugl (1998-2003), det europeiske Glitterbird (2003-2006) og det tyske Theater von Anfang an! (2006-2008) har lagt til rette for utforskende eksperimentering og inngående refleksjoner i praksisfeltet. Forestillingers rammesetting og spilleregler har vært temaer i denne sammenheng både for teaterpraktikere og for noen av forskerne som har vært involvert i prosjektene.

Nærmest de spørsmålene som jeg forfølger i dette delkapitlet, er et bidrag av Geesche Wartemann (2009b). I prosjektet Theater von Anfang an! (2006-2008) har den tyske teaterforskeren fulgt deler av prøveprosessen til *Holzklopfen*<sup>410</sup> ved Helios Theater i Hamm, Tyskland. Produksjonsprosessen var blant annet basert på ukentlige offentlige prøver hvor produksjonsteamet testet det så langt utarbeidede sceniske forløpet med publikum til stede (Wartemann, 2009b: 177).

Kunstnerne fremhever det undersøkende og utprøvende ved disse tidlige møtene

---

<sup>410</sup> En teaterproduksjon for barn fra to år. Iscenesettelse: Barbara Kölling, aktør: Michael Lurse, musiker: Roman D. Metzner.

med publikum som ble kalt "eksperimenteringsfelt"<sup>411</sup> (sst.: 177). Wartemann har fulgt prøveforestillingerne og diskusjonene i produksjonsteamet og har lagt frem resultater av sin undersøkelse i artikkelen "Wechselspiele. Die Inszenierung des Theaterrahmens und die Fragilität der Spielvereinbarungen im Theater für die Aller kleinsten"<sup>412</sup> (Wartemann, 2009b). I likhet med min egen tilnærming går Wartemann ut fra at aktørene står overfor utfordringen å etablere teaterets ramme for et publikum som er uten teaterforefaring (sst.: 177). Hun analyserer hvordan rammeetableringen i *Holzklöpfen* foregår i flere faser, fra det øyeblikket hvor tilskuerne kommer inn i teaterets foajé til det punktet hvor selve forestillingen begynner (sst.: 179-181).<sup>413</sup> Dessuten fremhever hun "[s]kjørheten av spillets overenskomst"<sup>414</sup> (sst.: 182) med hjelp av et hendelsesforløp fra én av prøveforestillingerne (sst.: 182-184). Et sentalt – og på dette tidspunktet i prøveprosessen åpenbart uavklart – spørsmål for teaterkunstnerne er hvor stor handlingsrom barna skal få i forestillingen.

Bakgrunnen for at dette spørsmålet blir relevant, er at teaterkunstnerne i *Holzklöpfen* på den ene side holder fast ved et klart funksjonalt skille mellom aktør- og tilskuerrollen; i min terminologi: Det legges ikke opp til partisipasjon i snever forstand i selve forestillingen. Slik jeg leser Wartemanns artikkel, er det aktørene som har ansvar for det sceniske forløpet i *Holzklöpfen*, og dette forløpet er i prinsippet ikke avhengig av hørbare og synlige bidrag fra publikum. Det faller ikke fra hverandre og stopper ikke opp uten slike bidrag, og jeg får heller ikke forståelsen av at aktørene setter i gang slike bidrag. På den annen side forfølger regissøren i *Holzklöpfen* det som Wartemann kaller en "partisipatorisk idé"<sup>415</sup> (sst.: 183). Regissøren ønsker å åpne opp for at barnas uforutsette og individuelle reaksjoner kan få plass i forestillingen: "Die Regisseurin des Helios Theaters, Barbara

---

<sup>411</sup> Min oversettelse. Original: "Experimentierfelder".

<sup>412</sup> Min oversettelse: "Vekselspill. Scenesettelsen av teaterets ramme og skjørheten av spillets overenskomster i teater for de aller minste."

<sup>413</sup> Denne delen av Wartemanns artikkel er, slik jeg leser den, i stor grad rettet mot *Holzklöpfen* som en ferdig utarbeidet scenesettelse. En utprøving av ulike varianter beskrives kun mht. den siste fasen av rammeetableringen, veien inn i selve teatersalen (Wartemann, 2009b: 181).

<sup>414</sup> Min oversettelse. Original: "[d]ie Fragilität der Spielvereinbarung".

<sup>415</sup> Min oversettelse. Original: "partizipatorische[n] Idee".



Kölling, betont ihr grundsätzliches Interesse an einem Theater, das unvorhergesehene und individuelle Reaktionen der Kinder ermögliche und aufgreife"<sup>416</sup> (sst.). I min terminologi: Regissøren ønsker at barnas spontane hørbare og synlige bidrag skal kunne inngå produktivt i forestillingers feedback-sløyfer. Denne kombinasjonen av klart atskilte aktør- og tilskuerroller med at publikums hørbare og synlige bidrag skal kunne gis rom og bli produktive i forestillingen, er hva jeg har kalt partisipasjon i vid forstand. Wartemanns analyse viser at denne kombinasjonen er en krevende balansegang for aktørene på scenen og at de involverte kunstnerne på dette punktet av prøveprosessen er uenige om hvor de ønsker og burde sette grensen for barnas bidrag (sst.: 183-184).

Min vinkling er nær beslektet med Wartemanns bidrag. Ikke desto mindre tillater jeg meg her å presisere noen nyanseforskjeller i våre tilnærminger for å tydeliggjøre mitt eget prosjekts perspektiv og grep.<sup>417</sup> Wartemanns eksempel fra en prøveforestilling som hun bruker for å påpeke skjørheten i overenskomsten om spillereglene i teater for de minste, er en jente som fra begynnelsen av er påfallende urolig (sst.: 182-183). Jenta forlater publikumsområdet og går etter hvert rundt aktørenes spilleområde. Hun plasserer seg på baksida av dette området, fullt synlig for publikum. Hun søker fysisk nærhet og direkte kontakt med musikeren på scenen (sst.: 182). Wartemann beskriver jenta som interessert i musikeren og hans musikk: Først står hun og lytter, følger ham fysisk, så søker hun kontakt (viser ham sitt kosedyr) og til slutt bidrar hun med egen lydproduksjon (sst.). Regissøren og teaterpedagogen som begge er til stede, ser ut til å ha ulike syn eller intuisjoner på når det burde gripes inn: Når teaterpedagogen for første gang er på vei for å gjøre det, blir hun vinket tilbake av regissøren (sst.). Når jenta begynner med en egen lydproduksjon (hun stamper med foten), griper teaterpedagogen likevel inn. Hun prater til jenta som da holder inne, men samtidig forblir jenta i nærheten av musikeren helt til prøveforestillingen er slutt (sst.).

---

<sup>416</sup> Min oversettelse: "Helios Theaters regissør, Barbara Kölling, fremhever sin prinsipielle interesse i et teater som muliggjør og tar opp barnas uforutsette og individuelle reaksjoner."

<sup>417</sup> Det følgende skal derfor ikke leses som en fyllestgjørende fremstilling eller diskusjon av Wartemanns analyse, men som en poengtering av differanser mellom våre tilnærminger.

Wartemann refererer diskusjonen blant kunstnerne i etterkant av denne prøveforestillingen (sst.: 183). Slik jeg leser Wartemann, går diskusjonen ut på to motstridende posisjoner. Spørsmålet er om jentas aksjon har vært et kreativt, potensielt verdifullt bidrag som det burde være plass til i forestillingen (regissørens ståsted), eller om den har vært en uproduktiv forstyrrelse som helst burde ha blitt forhindre gjennom tidligere inngripen (aktørens ståsted) (sst.). Wartemann tar ikke selv stilling til dette spørsmålet og analyserer heller ikke hendelsesforløpet i prøveforestillingen med hensyn til det.<sup>418</sup> Hennes poeng er derimot at diskusjonen eksemplifiserer nødvendigheten av å balansere spenningsforholdet mellom åpning og lukning i produksjoner basert på – hva jeg har kalt – partisipasjon i vid forstand. Wartemann avslutter slik:

Wenn sie [die Theaterkünstler, S.B.] sich einerseits dazu entscheiden, das Bühnengeschehen nicht hermetisch von den Vorgängen im Auditorium abzuschließen und andererseits auch die Auflösung der Rollenverteilung von Darstellern und Zuschauern ablehen, dann gilt es mit jeder Inszenierung und mit jeder Aufführung das Spannungsverhältnis von Spielvorgabe und Spieloffenheit immer wieder neu auszuloten.<sup>419</sup> (Sst.: 184)

Når Wartemann skriver at "spenningsforholdet mellom spillets føringer og spillets åpenhet må *loddas ut stadig vekk på nytt*"<sup>420</sup> (sst., min kursivering), fokuserer hun ikke på *hvordan* føringer og åpenhet balanseres, men på faktumet *at* en slik balansering er nødvendig og at denne balanseringen forblir en *uavsluttet prosess*. Jeg fokuserer derimot på *hvordan* en slik balansering foregår, hvilke valg som *har blitt og blir tatt* med hensyn til en slik balansering. I Dråpeneanalysen har jeg dessuten skilt mellom aktørenes iscenesettelsesstrategier og adhocstrategier. I mitt

---

<sup>418</sup> Wartemann analyserer ikke om og – hvis ja – hvordan jentas (re)aksjon har blitt produktivt eller forstyrrende i forestillingen. Hun nevner riktignok sin egen spenning med hensyn til jentas aksjon, men skriver samtidig at de andre barna virker uberørt (Wartemann, 2009b: 182). Hun refererer aktørens utsagn om at han følte seg forstyrret, og at samspillet med musikeren ikke fungerte som vanlig (sst.: 183), men beskriver ikke forløpet med hensyn til det. Det blir heller ikke undersøkt om jentas bidrag tilførte noe produktivt til det sceniske forløpet – for eksempel med hensyn til rytmen som hun produserer.

<sup>419</sup> Min oversettelse: "Om de [teaterkunstnerne, S.B.] på den ene side velger å ikke stenge av det sceniske forløpet hermetisk fra hendelsene i auditoriet, og på den annen side også forkaster en oppløsning av rollefordelingen mellom aktører og tilskuere, så må i enhver iscenesettelse og i enhver forestilling spenningsforholdet mellom spillets føringer og spillets åpenhet loddas ut stadig vekk på nytt."

<sup>420</sup> Min oversettelse. Original: "das Spannungsverhältnis von Spielvorgabe und Spieloffenheit immer wieder neu auszuloten" (min kursivering).

perspektiv fremstår altså teaterkunstnernes balansering mellom føringer og åpenhet som både avsluttet (iscenesettelse) og uavsluttet (ad hoc).

Differansene mellom våre tilnærminger må ses i sammenheng med at Wartemann her tar for seg en prøveforestilling, mens jeg undersøker forestillinger hvor prøveprosessen er avsluttet. Slik jeg leser hennes beskrivelse av hendelsesforløpet og fremstilling av diskusjonen blant kunstnerne i etterkant av forestillingen, gjenstår det i dette tilfellet avgjørelser med hensyn til selve iscenesettelsesstrategiene. Regissøren og aktøren må, på et grunnleggende plan, komme til enighet, og ta avgjørelser om hvor mye de vil åpne opp for barnas bidrag og hvor mye de vil lukke det sceniske forløpet.<sup>421</sup> Det vil samtidig gjenstå valg på detaljplan med hensyn til åpning/lukning i hver enkelt forestilling i form av adhocstrategier.

Ut fra mitt perspektiv er de to posisjonene som Wartemann refererer fra kunstnerens diskusjon, ytterpunkter på et vidt spekter: På den ene side argumenteres det for å vente så lenge som mulig med å gripe inn (regissøren), på den annen side tales det for en radikal form for inngripen (aktøren) (sst.: 183):

Er [der Schauspieler, S.B.] plädiert dafür, Kinder, die offenkundig und, aus welchen Gründen auch immer, besondere individuelle Bedürfnisse haben, *frühzeitig aus der Vorstellung heraus zu nehmen*, da das Geschehen ansonsten nicht zu kontrollieren sei.<sup>422</sup> (Sst., min kursivering)

Den sterke kontrasten mellom aktørens og regissørens posisjon er godt egnet til å vise spenningen mellom posisjonene. Det som jeg undersøker, ligger imellom disse ytterpunktene og handler om hvordan feedbacksløfeprosesser kan styres i møte med det ikke-planlagte og ikke-forutsigbare. I Dråpeneanalysen har jeg sett på forestillingers detaljplan, i denne delen skal teaterhåndteringen undersøkes på tvers av flere ulike produksjoner.

---

<sup>421</sup> I den henseende kan man kanskje sette spørsmålstegn ved om hvor godt den beskrevne hendelsen med jenta som forlater publikumsområdet, er egnet til å eksemplifisere en skjørhet av spillets overenskomst, siden kunstnerne fortsatt er uenige eller uklare *seg imellom* om hvilke spilleregler de ønsker å etablere i forestillingen.

<sup>422</sup> Min oversettelse: "Han [skuespilleren, S.B.] argumenterer for at barn som åpenbart har særlige individuelle behov – uansett av hvilken grunn – *tidlig burde tas ut av forestillingen* siden hendelsen ellers ikke ville kunne kontrolleres." (Min kursivering.)

## Agenter i barnas teaterhåndtering

I møte med førstegangstilskuere kan ikke teaterkunstnere bygge på på forhånd etablerte spilleregler. Men barna utgjør ikke hele publikumet. Svært unge tilskuere blir alltid ledsaget av voksne.<sup>423</sup> Aktørene møter en differensiert tilskuerforsamling, sammensatt av to grupper som har ulik status med hensyn til forestillingers rammer og spilleregler. I motsetning til barna har voksne tilskuere teaterforerfaring, de har et bilde av hva som kjennetegner teatersituasjoner og hva som regel forventes av teatertilskuere. Som barnas ledsagere vil de føle eller kunne få delegert ansvar for å veilede barnas deltakelse i den kollektive teatersituasjonen. I forestillinger for de minste kan man fort oppdage hvordan voksne ledsagere inntar denne rollen som formidlere av teaterets spilleregler. For eksempel er det vanlig at de voksne ledsagerne bærer eller geleider barna til området som er tiltenkt publikum, at de plasserer barna slik at blikkretningen er rettet mot scenen når det nærmer seg starten av forestillingen, og at de prøver å lede barnas oppmerksomhet mot scenen og aktøren når forestillingen begynner.

### *Voksne ledsageres usikkerhet*

I den forstand er barnas voksne ledsagere åpenbare agenter i barnas teaterhåndtering. Det betyr at de voksne også er viktige støttespillere for aktørene når det gjelder å etablere forestillingers rammer og spilleregler. Samtidig innebærer denne konstallasjonen spesifikke utfordringer sett ut ifra aktørenes perspektiv. Disse utfordringene har vært tema i diskusjoner på fagfestivaler og i prosjektrapporter. Et tilbakevendende tema er voksne ledsageres usikkerhet, som kan vanskeliggjøre situasjonen både for barna og for aktørene på scenen. Kunstnere beretter at voksne ledsagere kan være bekymret for om barnet vil trives og om det vil mestre situasjonen. De kan være usikre på sin egen rolle som ledsager og på hvilke regler som skal gjelde i den konkrete forestillingen.

---

<sup>423</sup> Avhengig av om en forestilling spilles for barnehagegrupper eller for et åpent publikum, varierer det tallmessige forholdet mellom barn og voksne i publikum. I åpne forestillinger er det ofte flere voksne enn barn til stede. I forestillinger for barnehagegrupper i Norge er forholdet ca. én voksen per tre barn, tilsvarende fordelingsnøkkelen for personalet i småbarnsavdelinger. Når forestillinger spilles på fagkonferanser eller -festivaler er det i tillegg voksne tilskuere til stede som ikke ledsager barn.

En mulig tolkning av usikkerheten er at de voksne ledsagernes rolle er svært kompleks og innebærer potensielt motstridende krav. De voksne tilskuernes komplekse rolle har vært tema i flere av de nevnte nasjonale og internasjonale utviklingsprosjektene (Desfosses, 1997: 84-85) (Borgen, 2003: 74-76) (Os, 2004: 87-90) (Novák, 2005) (Priester, 2009) (Taube, 2009: 94-96).<sup>424</sup> Ledsagerne har ansvar for å ivareta det individuelle barnet som befinner seg i en ny og kanskje krevende situasjon (Desfosses, 1997: 84). Samtidig gjør den kollektive teatersituasjonen det nødvendig å ta hensyn til andre (Wartemann, 2009b: 181), både tilskuere og aktører på scenen. Det individuelle barnets behov må balanseres mot hensyntagen til de andre deltakerne. I tillegg til å være støttespillere er de voksne dessuten selv tilskuere i forestillingen. Måten de selv er tilskuere på, kan indirekte påvirke barna (Lund & Ousland, 2001: u.p.[3]) gjennom såkalt sosial referanse (Os, 2004: 88).<sup>425</sup>

### *Reforhandling av teaterets ytre ramme*

Jeg vil foreslå å tolke de voksne tilskuernes usikkerhet som resultat av en forventningskollisjon. Voksne er vanligvis kjent med teaterkonvensjoner som tilsier at publikum bør sitte stille, forholde seg i ro, både fysisk og verbalt, ha sin oppmerksomhet rettet mot det sceniske forløpet og forbli i rommet inntil forestillingen er ferdig. Kort, en forventning om at tilskuerrollen innebærer å være "diskré" (jf. Lazarowicz, 1977). Slike forerfaringer og forventninger inngår i det som den kanadiske teaterforskeren Susan Bennett har kalt teaterforestillingerens "ytre ramme"<sup>426</sup> (1997: 1). "The outer frame is concerned with theatre as a cultural construct through the idea of the theatrical event, the selection of material for production, and the audience's definitions and expectations of a performance" (sst.: 1-2). Mens barna ikke bærer med seg denne ytre rammen, kan de voksne tilskuerne bli bekymret eller usikre på grunn av slike forventninger. I hvert fall om

---

<sup>424</sup> Det har også vært tema i Fredlys resepsjonsstudie (2007: 38-44).

<sup>425</sup> I småbarnsforskningen betegner man med *sosial referanse* eller *sosial referering* prosessen når småbarn sjekker omsorgspersonens ikke-verbale uttrykk, særlig ansiktsuttrykk, som hjelp for å tolke en ukjent eller tvetydig situasjon og for å tilpasse sine egne handlinger til denne situasjonen. Se for eksempel Stern (1985: 131-133).

<sup>426</sup> Min oversettelse. Original: "outer frame".

de samtidig har et bilde av barn i denne alderen som tilsier at de ikke kan være, eller ikke vil trives med å måtte være diskree på den måten.

De voksne tilskuerne er altså ofte erfarne og uerfarne på samme tid. Sammenlignet med barna er de (mer eller mindre) drevne teatertilskuere og derfor barnas guider, mens de samtidig som regel mangler erfaring fra teaterforestillinger for og med de aller minste.<sup>427</sup> Således er de voksne også en type førstegangstilskuere som kan være mer usikre enn vedkommende de har ansvar for å guide (Böhnisch, 2007d, 2009). Hva forventes av barna og hva forventes av dem som barnas ledsagere (Priester, 2009: 207)? I hvilken grad og på hvilken måte skal de gripe inn, når et barn forlater sin plass, uttrykker seg høylytt, eventuelt forstyrrer andre? Hva skal de gjøre om barnet mistrives, om det blir redd, begynner å gråte?

Ved siden av usikkerheten nevner kunstnerne utfordringen at voksne ledsagere kan gripe inn for mye i barnas deltakelse og dermed distrahere dem (Lund & Ousland, 2001: u.p.[3]).<sup>428</sup> Det påpekes at noen prøver å regulere atferd ved å bremse aktive barn (Priester, 2009: 208), eller insistere på aktiv deltakelse om et barn er svært stille (Borgen, 2003: 75). Et problem ut fra aktørenes perspektiv kan også være at voksne ledsagere lar være å ta hensyn til den kollektive teatersituasjonen og kun følger opp sitt eget barns individuelle behov, det vil si unnlater å være barnets guide med hensyn til tilskuerrollen (Priester, 2009: 208). Alle disse utfordringene kan knyttes til en manglende avklaring av spilleregler. Den ytre rammen som de voksne deltakerne, både aktører på scenen og voksne tilskuere, bærer med seg, er bare til en viss grad til hjelp, siden inkluderingen av førstegangstilskuere i teaterforestillinger utfordrer denne ytre rammen. Jeg vil derfor foreslå å tolke teater for de minste som en reforhandling av teaterets ytre ramme som foregår i og rundt forestillinger for svært unge tilskuere.

---

<sup>427</sup> De voksnes uerfarenhet er knyttet til den kjensgjerningen at teater for svært unge tilskuere fortsatt er et ungt og lite utbredt kulturelt fenomen. Det er rimelig å anta at jo mer erfaring både de voksne tilskuerne og aktørene har med teater for de minste, jo mindre usikkerhet vil det være knyttet til de svært unge tilskueres deltakelse i forestillinger.

<sup>428</sup> Det samme beskriver Fredly i sin resepsjonsanalyse (2007: 43).

## *Delegering av ansvar*

Det følgende hendelsesforløpet viser hvordan de voksnes håndtering av et barns spontane, synlige bidrag kan bli problematisk både for det individuelle barnet og for forestillingen som helhet. Det er en forestilling av *ALdiLA*, en italiensk produksjon for de minste av TAM teatromusica, Padova (Italia).<sup>429</sup> *ALdiLA* kan betegnes som danseteater med elementer av objekt- og skyggeteater. På scenen er én kvinnelig og én mannlig aktør, Flavia Bussolotto og Marco Tizianel. Tittelen *ALdiLA* kan oversettes med "Bortenfor" eller "Det hinsidige", og temaer er å være til stede og å forsvinne, å skjule seg og å dukke opp igjen, å være atskilt fra hverandre og å møte hverandre (igjen). Det handler om nært og fjernt, kjent og ukjent, stort og smått, og om hvordan relasjoner oppstår.

Hendelsesforløpet er fra en åpen forestilling for barn under fire år med sine voksne ledsagere, samt for et internasjonalt voksent fagpublikum.<sup>430</sup> Det er omtrent 15 barn og 25 voksne til stede. Forestillingen er et utenlandsgjestespill i Tyskland, og jeg har grunn til å anta at uklarheten og usikkerheten om spilleregler for de voksne ledsagerne som viser seg i dette forløpet, delvis skyldes den flerkulturelle settingen. I en etterfølgende samtale ga de italienske aktørene uttrykk for at de aldri før hadde opplevd at en voksen ledsager hadde ventet så lenge med å gripe inn, og heller ikke at et barn til slutt hadde entret scenen. Her blir det klart at den ytre rammen, de involverte voksnes forerfaringer og forventninger, ikke bare gjelder teatersituasjonen, men også forholdet mellom voksne omsorgspersoner og barn.<sup>431</sup> Den arrangøransvarlige som er til stede i denne forestillingen og som underveis prøver å formidle spilleregler og å delegere ansvar til den voksne ledsageren, kommuniserer det som aktørene i utgangspunktet tok for gitt.

---

<sup>429</sup> For barn fra 1 ½ år. Regi og konsept: Laurent Dupont (Frankrike), aktører: Flavia Bussolotto og Marco Tizianel. Koproduksjon: TAM teatromusica Padova, Festival Méli'môme Reims, Espace Louis Jouvét Rethel. I samarbeid med Césaré, Studio de Création Musicale. Premiere i 2003.

<sup>430</sup> Jeg har sett to forestillinger av *ALdiLA*, spilt kort tid etter hverandre. Beskrivelsen er basert på mine egne observasjoner, notater som jeg tok både under og i etterkant av forestillingene, samt på et videoopptak av det sceniske forløpet.

<sup>431</sup> Young kaller slike differanser i sin dramapedagogiske undersøkelse av en produksjon for de minste "culturally specific forms of parenting" (2004: 22).

Jeg gir i det følgende en forholdsvis detaljert beskrivelse av rommet og dets bruk siden spilleregelen som her står på spill, gjelder grensen mellom publikums- og scenerommet. Produksjonen spilles frontalt til publikum. Tilskuerne er plassert på en trappeformet tribune som står fritt i teaterrommet, dermed er det mulig å gå rundt hele tribunen. På de første trappetrinnene sitter tilskuerne på puter, i bakre delen av tribunen på stoler. Barna sitter i fremre del sammen med sine voksne ledsagere, i bakre del sitter voksne tilskuere som ikke ledsager barn. Scenen er på bakkenivå. Avstanden fra første publikumsrad til sceneområdet det spilles på, er cirka to meter. Dette området blir dannet av et hvitt kvadrat, cirka fem ganger fem meter, som er festet på teaterets svarte scenegulv. På begge sidene av det hvite kvadratet finnes det cirka én meter tomt scenerom som aktørene ikke beveger seg inn i. På baksiden avgrenses det hvite kvadratet med et cirka 140 cm høyt hvitt settstykke. Settstykkets to ender er skjult av to mindre settstykker som er cirka én meter brede, like høye som det store settstykket og plassert omtrent en halv meter inn på det hvite scenekvadratet. Aktørene entrer og går av fra det hvite kvadratet bak disse korte settstykkene. Noen ganger brukes de korte settstykkene også slik at aktørene spiller med kroppen delvis skjult bak dem, at man for eksempel kun ser foten eller hånden. Det store settstykket fungerer som bakteppe når aktørene er på det hvite kvadratet, og i noen scener som skyggerret som bespilles bakfra. I disse scenene er enten begge aktørene bak det store settstykket, eller én synlig på scenen og én bak som lager skyggene. Scenerommet som aktørene bruker i forestillingen, er altså tredelt, det hvite kvadratet, (ut)gangen bak de korte settstykkene og rommet bak det store settstykket som blir brukt til å lage skyggespill.

Det blir brukt noen få sentrale objekter, blant dem en rød trekule, cirka ti cm i diameter, en rektangulær treplanke (ca. 140 x 50 cm), to armlange sirkelrunde trebrett. Dessuten brukes det rødt kritt til å tegne med på det hvite gulvet. Tegningene er i første omgang spor etter bevegelse, samtidig danner de figurer (spiraler, sirkler, linjer, rektangler). Linjene som oppstår, blir noen ganger til grenser mellom aktørene. Objektene blir brukt til relasjonsdannelse i spillet mellom aktørene og settes også i relasjon til hverandre når for eksempel kulen blir innfanget av krittspiraler, eller når den søker etter en stor sirkel på papiret.



Forestillingen varer i 30 minutter. Aktørene tar i veldig liten grad direkte kontakt med publikum, av og til med korte blikk, men aldri med bevegelse eller verbalt. De er stort sett kun indirekte henvendt til publikum.

I starten av forestillingen er publikumet svært fokusert på det sceniske forløpet. Det kommer noen ettordsbemerkninger fra enkelte barn, ellers er det stille. Etter noen få minutter forlater en gutt på cirka to år sitteplassen sin og nærmer seg det hvite scenekvadratet. Han har sittet på første rad på tribunen, sammen med en kvinnelig ledsager, jeg antar det er hans mor. Han har stått opp og går nå forsiktig mot høyre siden av scenen (sett ifra publikum) mens han samtidig følger med på det som skjer på scenen. Han går to, tre små skritt inn i det området som ligger til høyre for det hvite scenekvadratet, det vil si han står på det svarte scenegulvet som ikke tas i bruk av aktørene. Scenelyset er konsentrert på det hvite kvadratet, men likevel er gutten fullt synlig for publikum. Hans blikk vandrer litt rundt, han ser mest på det som skjer på scenen, men også i taket (på lyskasterne?), så kort mot publikum. Hans mor sitter noen få meter unna. Hun blir sittende, følger med i hva gutten gjør, men griper ikke inn. Etter noen minutter står han nøyaktig på grensen mellom det svarte og det hvite scenegulvet, på grensen til aktørenes spilleområde, nær det høyre fremre hjørnet til det hvite kvadratet. Han står mer eller mindre i profil sett ut ifra publikum. Den kvinnelige aktøren som på dette tidspunktet er alene på scenen, beveger seg flere ganger veldig nær gutten. Det virker ikke som om hun enser ham, og hun fortsetter det sceniske forløpet tilsynelatende upåvirket.<sup>432</sup> Etter hvert setter gutten seg ned på grensen til det hvite kvadratet, først på huk, så på knærne, så på rumpa.

Enda noen minutter senere står han plutselig en snau meter inne på det hvite sceneområdet. Han er fokusert på den røde kulen som ligger noen skritt unna i en rød sirkel. Den mannlige aktøren er alene på scenen og ligger med hodet på den røde kulen. I likhet med den kvinnelige aktøren ser også han ut til å

---

<sup>432</sup> Dette var mitt inntrykk der og da, men siden jeg kun har sett to forestillinger av denne produksjonen, mangler jeg grunnlag for å undersøke dette. Arrangøren, som kjente både produksjonen og aktørene fra før, sa etterpå at hun hadde sett hvor stresset aktøren ble i denne situasjonen.

ikke ta noe hensyn til gutten. I publikumsområdet har moren i mellomtiden fått noen signaler fra en annen voksen (som har arrangøransvar) om at hun skal hente gutten tilbake. Vedkommende som gir disse signalene, sitter på andre siden av første rad. Jeg har ikke fått med meg begynnelsen på dette, men når jeg legger merke til det, er det nokså tydelige og insisterende non-verbale signaler. Moren nøler litt, prøver så å signalisere med en håndbevegelse til gutten, men han forblir på scenen og går enda litt nærmere kulen. Moren virker usikker. Den arrangøransvarlige gjentar signaler om at gutten skal ut av sceneområdet. Til slutt står moren opp, nærmer seg gutten bakfra, løfter ham forsiktig opp under armene og bærer ham tilbake til publikumsområdet. Måten hun bærer ham på, gjør det mulig for ham å beholde fokus på scenen. Det har nå gått 12 minutter siden forestillingen startet.

Etter noen få minutter står gutten igjen i nærheten av scenen, denne gangen med ryggen til publikum rett foran det høyre hjørnet av kvadratet. Han står slik at han ikke kan se moren. Så går han inn på det hvite kvadratet, igjen signaliserer den andre voksne med arrangøransvar, denne gangen svært insisterende, og moren løfter gutten fort ut av det hvite kvadratet. Hun går på huk, og de to befinner seg nå i mellomrommet mellom scenen og tilskuertribunen. Hun prater lavt til ham og peker på kanten av det hvite kvadratet (jeg antar at hun forklarer at han ikke må krysse denne grensen). Han setter seg ikke, blir stående, moren er sammen med ham. Så lar hun ham stå og setter seg igjen på tribunen. Etter en kort stund nærmer gutten seg enda en gang grensen til spilleområdet. Han setter seg, med ryggen til moren og publikum, rett på denne grensen, hvor det hvite og det svarte området møter hverandre. Det virker som om han følger nøye med på det som skjer på scenen. Dette varer i noen minutter, så står han plutselig igjen inne på spilleområdet, moren står fort opp og bærer ham bestemt ut, mye mindre varsomt enn ved de første to gangene, og et stykke lenger unna, til høyre for tribunen. Gutten gråter kort, protesterende.

Gutten slutter å gråte, og situasjonen roer seg ned, så kommer han ruslende fra høyre side, inn på det hvite kvadratet, den gangen uten å se på det som skjer på scenen. Han er i stedet henvendt til publikum, moren følger etter ham. Idet hun kommer nærmere, løper han fra henne til venstre rundt

tribunen, moren etter ham, moren får først tak i ham når de har løpt bak tribunen. Det er nå en god del uro i publikum, og uoppmerksomhetens tåke har spredt seg i betydelig grad. Gutten og moren løper/går noen flere runder rundt publikum og over scenen før moren bærer gutten ut av teaterrommet.

I dette eksemplet er det uklarhet og uenighet om når den voksne ledsageren burde gripe inn. Moren lar gutten nærme seg sceneområdet. Så lenge han holder seg på den tomme svarte stripen ved siden av det hvite kvadratet, får ikke moren signaler om å hente gutten tilbake. Dette området er et slags ingenmannsland i denne forestillingen. Selv om det på grunn av den frontale struktureringen tilhører den delen av rommet som potensielt har scenefunksjon, blir det ikke tatt i bruk av aktørene. Gutten holder seg i første omgang i ingenmannslandet inntil han setter seg rett på grensen. Hans posisjon på sidelinjen gjør det mulig for ham å se både aktøren på scenen og moren på tribunen (når han vender hodet). Jeg får inntrykk av at han holder kontakt med den voksne ledsageren ved å av og til se mot henne, og at han ikke får signaler om å trekke seg tilbake.

På det tidspunktet hvor han entrer det hvite kvadratet, skjer det en markant forandring. Moren får tildelt oppgaven som grensevokter. Det er den arrangøransvarlige som definerer og delegerer denne oppgaven til den voksne ledsageren. Moren virker usikker, hun nøler med å gripe inn. Kanskje fordi aktøren på scenen fortsetter med det sceniske forløpet, tilsynelatende upåvirket, og ikke henvender seg direkte verken til gutten eller til moren. Kanskje vil hun ikke gripe inn for ikke å rive gutten ut av fascinasjonen for det sceniske forløpet, (jeg får ikke inntrykk av at gutten overskrider grensen for å teste eller bryte den, men fordi han er tiltrukket av det som skjer), eller fordi hun selv må krysse grensen til scenen, synlig for alle tilskuerne, for å hente ut gutten.

Uansett tolkning har hennes usikkerhet og nøling som konsekvens at det går så pass mye tid før hun griper inn, at gutten på dette tidspunktet allerede har etablert seg på scenen. Og utviklingen videre viser at han ikke uten videre lar seg stoppe. I neste tilnærming velger han en posisjon hvor han aktivt blander ut moren ved å vende ryggen til henne. Måten moren løfter gutten bort fra scenen på de første to gangene kan tolkes slik at hun prøver å forstyrre han minst mulig, mens hun samtidig utøver oppgaven som grensevokter for spilleområdet: Hun løfter ham

varsomt og bakfra, slik at han kan beholde blikket mot den røde kulen. Denne balansen gir hun opp ved sin tredje inngripen. Her dominerer helt klart behovet for å få ham fjernet fra scenen, og resultatet er at gutten protesterer høylytt. Dessuten mister han fullstendig fokus på scenen. Når han kommer tilbake, vender han ryggen mot aktørene og ser i stedet på publikum, mens han står på scenen. Situasjonen eskalerer, interaksjonen mellom gutten og moren får en egendynamikk som trekker publikums oppmerksomhet mye mer bort fra det sceniske forløpet enn guttens nysgjerrige tilnærming og overskridelsen av grensen i første omgang.

Tiltakene for å etablere og å holde fast ved spilleregelen om at barna ikke får lov til å krysse grensen til aktørenes spilleområde, samt delegering av ansvar for å vokte denne grensen til den voksne ledsageren, har fungert dårlig i denne forestillingen. Trekket oppmerksomheten til forsvaret av en grense eller en spilleregel under selve forestillingen, kan dette føre til at uoppmerksomhetens tåke sprer seg. Det blir tydelig at grensene og spillereglene ikke er et mål i seg selv. De kan derimot betraktes som et verktøy for å muliggjøre kollektiv oppmerksomhet.

### *Direkte instruksjon av de voksne ledsagerne*

En ofte anvendt strategi for å minske faren for uklarhet om spilleregler er at aktører velger å formidle regler eksplisitt verbalt til de voksne ledsagerne i forkant av forestillingen (Priester, 2009: 207-209). På den måten blir de voksne direkte instruert i sin rolle som agenter i barnas teaterhåndtering. Både innhold og form av denne instruksjonen varierer. Den kan gjelde spørsmål om barna får lov til å bevege seg fritt i tilskuerrommet, om det i så fall forventes av den voksne ledsageren at han/hun holder seg i nærheten av barnet, om barn får lov til å gå på scenen og – hvis ikke – hvem som skal være ansvarlig for å forhindre at dette skjer, om det er mulig å forlate tilskuerrommet underveis i forestillingen, for eksempel når et barn blir redd, og om det er mulig eller ønskelig at man skal komme inn igjen senere, om det er lov å gå på scenen etter at forestillingen er spilt ferdig, og om det i så fall åpnes opp for at barna får leke med objektene på scenen. Hvis det finnes ulike faser i forestillingen hvor reglene skifter, kan dette også bli annonsert på forhånd. Dessuten opplyses det ofte om hvor lenge forestillingen varer.

En slik instruksjon kan gi ledsagere eksplisitt ansvar for å gripe regulerende inn i barnas adferd, men også uttrykkelig oppfordre dem til å la være (Priester, 2009: 208). Som oftest er det en kombinasjon av disse to aspektene, for eksempel at de voksne ikke skal la barna gå på scenen, men at de *ikke* må begrense deres spontane lydmessige (re)aksjoner. Instruksjonen går dermed ut på både å gi spillerom og å begrense det. Dette er konkrete grep hvor åpning og lukning balanseres. Et eksempel på en slik dobbelstrategi gir Ahlers og Damberg, teaterpedagoger<sup>433</sup> ved Helios Theater i Hamm:

Das Theater ist kein Mitspieltheater sondern ein Theater zum Anschauen. Die Kinder sollen während der Vorstellung nicht auf die Bühne laufen. Emotionale Reaktionen von Kindern, auch einzelne Wörter oder Sätze als Kommentar, gehören zur Vorstellung mit den ganz Kleinen.<sup>434</sup> (Ahlers & Damberg, 2005: 2)

Slik instruerer Ahlers og Damberg voksne ledsagere i forkant av en forestilling. De to beskriver i den siterte artikkelen tre ulike formidlingsformer for instruksjonen av voksne ledsagere som Helios Theater har eksperimentert med: En tiltale til det samlede publikum i foajéen rett før dørene til teatersalen åpnes, personlige samtaler med de enkelte voksne tilskuerne ved ankomst på teateret og en skriftlig informasjon som deles ut ved kjøp av billett og som i tillegg henges på veggen i foajéen (sst.: 2-3). Ifølge de to teaterpedagogene har den skriftlige informasjonen vist seg til å være minst tilfredsstillende, siden den manglet den personlige kontakten med tilskuerne, og det konkluderes med at en kombinasjonen av personlige samtaler og en felles tiltale foretrekkes (sst.: 3)

Et alternativ til å delegere instruksjonen av de voksne tilskuerne til en av teaterets eller arrangørens medarbeidere er at aktørene selv overtar denne oppgaven. Uansett hvem som henvender seg til de voksne ledsagerne, skjer denne instruksjonen som oftest i foajéen eller et tilsvarende rom mellom uteverdenen og rommet forestillingen skal foregå i.<sup>435</sup> På tross av at det finnes store variasjoner

---

<sup>433</sup> Ved tyske institusjonsteatre finnes det ofte såkalte Theaterpädagoger som blant annet har ansvar for publikumskontakt og formidlingstiltak i tilknytning til teaterets produksjoner.

<sup>434</sup> Min oversettelse: "Forestillingen er ikke noe medspillteater, men teater til å se på. Barna skal ikke løpe på scenen under forestillingen. Barnas emosjonelle reaksjoner, også enkelte ord og setninger som kommentarer, er del av teaterforestillingen med de minste."

<sup>435</sup> Mer om betydningen og bruk av dette mellomrommet se nedenfor, underavsnitt "Publikumsmottakelse".

både med hensyn til innhold og form av denne typen instruksjon i teater for svært unge tilskuere, fikk jeg inntrykk av at en fellesnevner for slike instruksjoner er hensikten med å legge til rette for at de voksne ledsagerne blir trygge på sin egen rolle som agenter i barnas teaterhåndtering.

### *Å skape trygghet*

At små variasjoner i formidlingen av de gjeldende spillereglene kan ha betydning for om aktørene lykkes med å skape trygghet hos de voksne tilskuerne, viser et eksempel fra den norske produksjonen *Ooujeeih!* av Un-Magritt Nordseth.<sup>436</sup> Nordseth beskriver<sup>437</sup> at hun tidlig i produksjonsprosessen hadde fokus på hvordan publikum kunne tas imot på best mulig måte. Musikeren Gyrid Nordal Kaldestad, som i *Ooujeeih!* agerer på scenen sammen med to dansere<sup>438</sup>, fikk oppgaven å hilse velkommen barna og de ledsagende voksne på veien inn til teaterrommet. Når teamet møtte prøvepublikum, opplevde de en viss engstelse hos voksne ledsagere som de ønsket å møte ved å gi enkle instruksjoner. Først ble formuleringen slik: "Hvis et barn blir redd, så kan dere gå ut og komme inn igjen senere." Men kunstnerne fikk fort inntrykk av at denne beskjeden virket mot sin hensikt. Noen kunne bli enda mer usikre, siden det ble eksplisitt nevnt at barna kunne bli redde. Instruksjonen ble derfor differensiert og omformulert til: "Hvis noen har behov for det, kan det være lurt å løfte barnet opp på fanget, eventuelt trekke seg noe tilbake fra scenen. Det er også mulig å gå ut og så er man hjertelig velkommen inn igjen." Denne formuleringen<sup>439</sup> bidro ifølge Nordseth til å skape mer trygghet hos de voksne ledsagerne. Ved siden av en avklaring av

---

<sup>436</sup> *Ooujeeih!* for barn fra 0 til 3 år, ble produsert som del av det internasjonale Glitterbirdprosjektet, ko-produsert av Dansens Hus, Norge. Regi/koreografi: Un-Magritt Nordseth, dansere: Snelle Hall og Siri Jøntvedt, musiker (på scenen) og komponist: Gyrid Nordal Kaldestad, setdesign og kostymer: Kathrine Tolo. Premiere 6. oktober 2005.

<sup>437</sup> Det følgende er basert på en samtale med Un-Magritt Nordseth på Glitterbirdseminaret i Budapest 2005. Samtalen fant sted 31.10.05. Jeg gjorde notater under og etter samtalen.

<sup>438</sup> Snelle Hall og Siri Jøntvedt.

<sup>439</sup> Selve formgivingen av instruksjonen blir enda tydeligere når den blir iscenesatt som første del av forestillingen slik det skjer i den franske produksjonen *Sous la Table* av ACTA – compagnie Agnès Desfosses, se også Taube (2009: 94-95).

ansvarsområder og regler for de voksne sikter den eksplisitte instruksjonen altså også på å redusere uforutsigbarheten for de voksne deltakerne.

### **Forestillingers indre ramme**

Barnas deltakelse kan altså føre til en tematisering, revurdering og bearbeiding av teaterets ytre ramme siden førstegangstilskuere i utgangspunktet møter opp uten denne rammen. Det betyr samtidig at forestillingers "indre ramme"<sup>440</sup> (jf. Bennett, 1997: 2) får spesiell betydning i teater for svært unge tilskuere: rammeetableringen der-og-da i det konkrete møtet mellom aktører og publikum, dannelsen av tilskuerrollen i selve forestillingen.<sup>441</sup> I det følgende vil jeg derfor fokusere på aktørers strategier som former den indre rammen, direkte rettet mot de svært unge tilskuerne, ikke via de voksne ledsagerne.

Det finnes et bredt spekter av slike strategier som bidrar til dannelsen av tilskuerrollen. Jeg har valgt å analysere disse med hensyn til to aspekter. Det første handler om at grenser blir tydelig markert som sådanne. Formmessig kan vi assosiere dette med en skarphet, hardhet eller fasthet. Det andre handler om å myke opp, og å smidiggjøre overganger. Markerte grenser og smidige overganger står i et spenningsforhold til hverandre. Disse to aspektene konkretiserer lukning og åpning i teaterhåndteringen. Min tese er at åpning og lukning balanseres idet skarpt markerte grenser blir kombinert og virker sammen med smidiggjorte overganger.

---

<sup>440</sup> Min oversettelse. Original: "inner frame"

<sup>441</sup> Min anvendelse av termen "inner frame" kan ikke være helt dekkende med Bennetts (1997), siden våre respektive teaterbegrep divergerer. Til forskjell fra min performative tilnærming, vektlegger Bennett tilskueres opplevelser av en fiksjonal verden (1997: 2). Likevel mener jeg at det er mulig og nyttig å låne hennes distinksjon mellom en ytre og en indre ramme for å skille mellom forerfaringer og forventninger preget av kulturelle konvensjoner fra innrammingsstrategier som anvendes i den konkrete forestillingen. I min overføring av termen "inner frame" kan jeg støtte meg til at Bennett anser "material conditions of performance" som en vesentlig aspekt av denne indre rammen (sst.).

## Markerte grenser

I ALdiLAforestillingen har vi sett hvordan et barn, på eget initiativ, gir svært aktive, synlige bidrag som etter hvert overskrider en grense som de ansvarlige voksne prøver å etablere og å opprettholde. Men grenseoverskridelsen er bare én del av dette bidraget. Vi ser også det motsatte: Den svært unge tilskueren er i første omgang faktisk med på å markere og bekrefte grensen til aktørenes spilleområde. Han nærmer seg forsiktig og stopper opp før han når det hvite feltet. En god stund står han med klar avstand til grenselinjen. Og når han setter seg, setter han seg akkurat der hvor det svarte og det hvite gulvet grenser til hverandre – noe som fremhever selve grensen. Det samme gjør han senere etter at han har vært inne på aktørenes spilleplass og blitt hentet tilbake av sin mor. Hva er det som lar gutten stoppe opp utenfor aktørenes spilleområde? Hvorfor setter han seg akkurat på grensen når han først setter seg? Aktørenes bruk av rommet kan ikke være utslagsgivende: Bussolotto og Tizianel beveger seg aldri helt ut til denne grenselinjen.

### *Skarp visuell kontrast*

Jeg antar at det først og fremst er den sterke visuelle markeringen som dannes av det hvite kvadratet på svart grunn som lar gutten stoppe opp. Svart og hvitt gir den størst mulige optiske kontrasten, som i tillegg blir forsterket av scenelyset. Det hvite arealet trer meget tydelig frem. Guttens sakte og forsiktige tilnærming og måten han stopper opp på, gir inntrykk av at den markerte visuelle grensen gir ham motstand, mens han samtidig er tiltrukket av det som skjer innenfor det hvite kvadratet. Grenselinjens virkning kan assosieres med Gernot Böhmes begrep om "tingenes<sup>442</sup> tilstedeværelsesformer eller ekstaser"<sup>443</sup> (1995: 171). Den tyske filosofen skriver: "Die Form eines Dinges *wirkt* [original kursivering, S.B.] (...) nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um

---

<sup>442</sup> "Ding" ("ting") definerer Böhme slik: "Unter Ding soll hier ein körperliches, sinnlich gegebenes Seiendes verstanden werden." (1995: 157). Min oversettelse: "Med ting skal her forstås et kroppslig, sanselig fornembart værende."

<sup>443</sup> Min oversettelse. Original: "Präsenzformen oder Ekstasen der Dinge". Fischer-Lichte refererer i *Ästhetik des Performativen* likeledes til Böhmes begrep og teori (Fischer-Lichte, 2004b: 201-202).



das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und *Bewegungssuggestionen* [min kursivering, S.B.]”<sup>444</sup> (sst.: 33). En slik virkning er basert på tingenes sansbare tilstedeværelse i rommet. Böhme skriver om det han kaller tingenes ”Aus-sich-Heraustreten” (sst.: 157), det å tre frem. Det tyske uttrykket ”etwas rückt einem auf den Leib” som jeg ikke finner noe tilsvarende norsk uttrykk for,<sup>445</sup> treffer poenget kanskje enda bedre.<sup>446</sup> At gutten i ALdiLAforestillingen, etter å ha sittet en god stund på selve grenselinjen, overskrider den, kan også tolkes ut ifra tesen om at det er den visuelle formen som i første omgang har virket. Idet han sitter *på* grensen mellom det svarte og det hvite feltet, kan den ikke lenger være like fremtredende for ham som før. Den mister så å si sin utstrålende virkning. Dette går også sammen med mitt inntrykk at han, når han overskrider grenselinjen de første gangene, ikke gjør det for å teste eller bryte en grense, men ene og alene fordi han er tiltrukket av det han ser.

Et lignende formgrep som i ALdiLA finnes i den tyske produksjonen *Erde, Stock und Stein*<sup>447</sup> av Helios Theater i Hamm.<sup>448</sup> I dette tilfellet er aktørenes spilleområde et stort rødt kvadratisk dansegulv på et ellers svart scenegulv. Den optiske kontrasten er mindre sterk enn i ALdiLA, men rødfargen trer som sådan meget sterkt frem. Et siste eksempel på en tilsvarende strategi gir den franske

---

<sup>444</sup> Min oversettelse: ”Tingens form *virker* [original kursivering, S.B.] utad. Den stråler så å si ut i omgivelsene, den tar homogeniteten fra rommet rundt tingen, tilfører den spenninger og *bevegelsessuggestjoner* [min kursivering, S.B.]”

<sup>445</sup> Ordrett oversatt: ”noe flytter seg mot ens kropp”. Uttrykket betyr at man fornemmer og blir utsatt for en virkning av noe eller noen, en (på)virkning som er vanskelig eller umulig å skjerme seg mot.

<sup>446</sup> Fischer-Lichte bruker dette uttrykket når hun refererer Böhmes teser (Fischer-Lichte, 2004b: 203).

<sup>447</sup> En teaterproduksjon for barn fra 1 eller 2 år (ulik alder angitt ved ulike spillesteder). Regi: Laurent Dupont, aktør: Michael Lurse, musikk/musiker på scenen: Roman D. Metzner, scenografi: ensemble, teknikk/lys: Steven Tuschewitzki. Premiere: 3. September 2005 i Hamm. Jeg har sett 4 forestillinger av denne produksjonen, filmet det sceniske forløpet i én av dem, og i tillegg fått et tilsvarende opptak fra Helios Theater (fra en forestilling hvor jeg selv ikke har vært til stede).

<sup>448</sup> Parallellen er ikke tilfeldig. *Erde, Stock und Stein* er regissert av samme teaterkunstner som ALdiLA, franskmannen Laurant Dupont, som er en av foregangskunstnerne på feltet. At en fransk regissør blir engasjert både for en italiensk og en tysk produksjon for svært unge tilskuere, er et godt eksempel på feltets internasjonale preg.

produksjonen *Uccelini* av Association Skappa! i Marseille.<sup>449</sup> I *Uccelini* brukes det et hvitt lerret, cirka fem meter ganger to og en halv meter. Halvparten, et kvadrat på cirka to og en halv ganger to og en halv meter, henger loddrett ned, den andre halvparten ligger på gulvet foran den loddrette delen og avgrenser aktørens spillerom på gulvet.<sup>450</sup> Kun i starten og i avslutningen av forestillingen beveger aktøren, Isabelle Hervouët, seg utenfor dette kvadratet.

### *Romlig atskillelse og frontal strukturering*

Tydelige visuelle markeringer av aktørenes spilleplass forutsetter en klar funksjonal og romlig atskillelse av publikums- og sceneområdet. Slik atskillelse er valgt i de aller fleste produksjonene for svært unge tilskuere som jeg har sett i løpet av prosjektperioden. De fleste teaterkunstnerne strukturerer teaterrommet slik at publikum får et eget området, og aktørene holder seg på "sin side" under selve forestillingen. Atskillelsen blir enda skarpere gjennom en frontal strukturering når publikumsområdet blir lagt vis-à-vis aktørenes spilleplass.<sup>451</sup> Denne frontale strukturen har som konsekvens at det kreves lite fysisk aktivitet av tilskuerne for å kunne se alt som foregår på scenen, og den fører til at det er lett å skille mellom direkte kroppslig henvendthet og bortvendthet, begge veier, fra publikum til aktørene og omvendt.

---

<sup>449</sup> En teaterproduksjon for barn fra 9 måneder. Av Paolo Cardona og Isabelle Hervouët, Association Skappa!, Marseille (Frankrike). Aktør: Isabelle Hervouët. Premiere: 1999. Jeg har sett to forestillinger av *Uccelini* og filmet det sceniske forløpet i én av dem.

<sup>450</sup> På denne loddrette delen av lerretet maler aktøren i løpet av forestillingen. Denne maleprosessen står i sentrum av det sceniske forløpet.

<sup>451</sup> Å kalle en romlig strukturering "frontal", og en plassering av romlige områder "vis-à-vis" forutsetter at disse områdene anses å ha retninger i forhold til hverandre. Dette bygger implisitt på den tiltenkte bruken av rommet: Tilskuere og aktører har det jeg har kalt en "innebygd retning" (se også avsnitt "Terminologisk univers" i delkapittel "Feedbacksløyfer og henvendthet" i teorikapitlet), og teatersituasjonen innebærer henvendthet av aktører og tilskuere til hverandre. Interessant er i denne sammenheng etymologien av "frontal": det som hører til fronten eller forsiden, er avledet fra latin *frons*, som betyr panne ("Front", 2003); og av "vis-à-vis": fra fransk, gammelfransk *vis*, som betyr ansikt, fra latin *visus* syn, skue, ansikt og latin *videre* å se ("Vis-à-vis", 1986).

### *Aktørene bebor scenerommet*

Et annet grep som bidrar til å markere skillet mellom publikumsområdet og aktørenes spilleplass, finner vi når en eller flere aktører allerede er på scenen når tilskuerne trer inn i teaterrommet, før forestillingen starter, slik vi har sett i *Dråpene*. Det finnes ulike måter for aktørene å bebo scenen på og dermed markere sitt rom før forestillingen starter. I *Dråpene* er Turid Ousland på scenen i en hverdagslig kroppslighet. Hun er til stede uten å ta noe særlig initiativ til kontakt med tilskuerne som er i ferd med å innta publikumsområdet. Hun tar først kontakt og tiltaler enkelte når barn rusler bort på scenen. Da tar hun imot dem og geleider dem tilbake til sine plasser i publikumsområdet.<sup>452</sup> I den franske produksjonen *Plis/Sons*<sup>453</sup> er de to aktørene, Maria Fraschina og Laurend Dupont, til stede på scenen i en ikke-hverdagslig kroppslighet når tilskuerne slippes inn i salen, før forestillingen starter. De to tar ikke verbal kontakt og inntar en observerende, ikke-kommenterende holdning.

### *Skarpt anslag*

En skarp markering av en annen viktig grense, ikke i rom, men i tid, kan vi finne når selve forestillingen starter. Også det gir *Dråpene* et godt eksempel på. Jeg har ovenfor allerede analysert denne oppstarten<sup>454</sup> og vil derfor bare oppsummere de viktigste punktene med hensyn til grensemarkeringen. Ousland som har vært på scenen mens tilskuerne kommer inn i teatersalen, henvender seg for første gang til hele publikumet idet hun spør: "Ser alle bra nå?" Hun står med kropp, ansikt og blick henvendt til publikum og tiltaler det høyt og tydelig. Denne direkte og kollektive tiltalen skiller seg markant fra hvordan hun tiltalte enkelte tilskuere før dette tidspunktet. Hun ser rundt i publikumet mens hun sier: "Da er vi klare". Herved markerer hun verbalt at noe nytt, selve forestillingen starter. Fra dette

---

<sup>452</sup> Se også beskrivelsen i første del av analysekapitlet, avsnitt "Aktørens strategier", underavsnitt "Å starte forestillingen".

<sup>453</sup> En teaterproduksjon for barn mellom 8 måneder og 3 år. Engelsk tittel: "Folds/sounds". Produsert som del av Glitterbirdprosjektet. Regi: Laurant Dupont, aktører: Maria Fraschina og Laurant Dupont. Premiere: februar 2005. Jeg har sett to forestillinger av *Plis/Sons* og filmet det sceniske forløpet i én av dem.

<sup>454</sup> Se underavsnitt "Å starte forestillingen" i første del av analysekapitlet.

punktet henvender hun seg ikke lenger verbalt til publikum, og hennes kroppslighet skifter til det ikke-hverdagslige. Bevegelsene når hun henter vannslangen, er sakte, rolige og distinkte. Det sceniske forløpet har dessuten et meget klart anslag, den første vannsprutingen som er eksplosiv og skjærer både lydmessig og bevegelsesmessig et markant punkt i forløpet. Det er altså en serie med markeringer som samler og påkaller den kollektive oppmerksomheten i starten av forestillingen.

Et annet eksempel på et anslag, denne gang i bokstavelig forstand, finnes i den danske produksjonen *Soldans og Månespil* av Corona La Balance – Statsensemble for børneteater.<sup>455</sup> Her slår en av de kvinnelige aktørene på en liten gongong etter at hun, mens publikum blir geleidet inn i salen av de to andre aktørene, har spilt en flytende og gjentakende melodi på et lite klokkespill. Denne melodien tar slutt når publikum har inntatt sine plasser og de andre to aktørene er klare til å starte det sceniske forløpet. Selv om gongongen er veldig liten, gir slaget en tydelig lydmessig markering som i tillegg blir fremhevet gjennom aktørens bevegelse. Hun løfter gongongen høyt opp foran seg og venter litt før hun slår på den. Lyden står skarpt i rommet.

### *Fysisk atskillelse*

*Soldans og Månespil* er en av veldig få produksjoner for de minste som jeg har sett, hvor kunstnerne ikke velger en frontal, men en omgivende strukturering av teaterrommet, hvor publikum er plassert på flere sider av scenen. Denne organiseringen gir i utgangspunktet et mindre skarpt skille mellom scene og sal enn den frontale. I *Soldans og Månespil* tas i bruk en blanding av en aveny- og en sirkus-scene. Publikumsområdet er todelt og de to delene ligger overfor hverandre på to sider av aktørenes spilleplass. Sistnevnte er buet, i midten utover, i endene innover, slik at publikum sitter nærmest i en oval ring, med unntak av de to smale endene hvor det ikke sitter tilskuere. Mykheten i denne strukturen blir kombinert

---

<sup>455</sup> En danseteaterproduksjon for barn fra 1 til 4 år. Koreograf og instruktør: Marie Lalander, medvirkende: Jesper Andersen, Maybritt Hämäläinen, Anna-Kajsa Holmberg, scenograf og kostumier: Tanja Bovin, komponisk: Per Nørgård. Jeg har sett én forestilling av *Soldans og Månespil* og fått videoopptak av det sceniske forløpet i samme forestillingen fra Corona La Balance, v/ Jørgen Carlslund.

med en påfallende fysisk avgrensning mellom scenen og publikumsområdet: En brystning på cirka 30 cm høyde på begge langsidene av scenen skiller aktørenes spilleplass fra publikumsområdet. Publikum er plassert på gulvet rett bak denne brystningen. De yngste tilskuerne ser greit over brystningen når de sitter, og de kan holde seg fast i den og lene seg mot den, når de prøver å reise seg opp eller står. Det ville kreve en klatremanøver å komme seg på den andre siden, og barna holdt seg på sin side i forestillingen som jeg så.

En annen produksjon som også velger en omgivende struktur, er den franske *Sous La Table* av ACTA – compagnie Agnès Desfosses.<sup>456</sup> Her består aktørenes spilleplass av en bordlignende konstruksjon som barna settes rundt på alle fire sider.<sup>457</sup> Barna sitter på høye benker som det fører trappetrinn opp til. De sitter rett ved bordet, alle sitter altså på første rad. Barna kan lene seg mot bordkanten og med armene kan de rekke et kort stykke inn på bordflaten. Denne flaten blir dannet av et stramt spent, elastisk stoff. Aktørene er under det og fører objekter som er plassert på "bordet" og som da tilsynelatende beveger seg av seg selv. Den omgivende strukturen er i denne konstruksjonen kombinert med en meget klar begrensning, selve kanten av bordet som barna bare rekker lite granne over. Den omgivende strukturen blir her kombinert med et fysisk hinder som begrenser barnas bevegelsesmuligheter.

### *Å markere spillereglene*

Det siste eksemplet for skarpe grensemarkeringer jeg vil trekke frem, er fra enda en fransk produksjon, *Gribouillie* av Compagnie Lilli Désastre.<sup>458</sup> Forestillingen har

---

<sup>456</sup> En teaterproduksjon for barn fra 1 ½ år av ACTA – compagnie Agnès Desfosses, Villiers Le Bel (Frankrike). Tittelen betyr "Under bordet". Konsept og mise en scène: Agnès Desfosses, regi: Alexis Follain / Jean-Baptiste Papon, scenografi: Patricia Lacoulonche, musikk: Ivan Khaladji, aktører: Anne Cammas og Thierry Gary, kostymer: Gaëtan Leudière, premiere: mai 1996. Jeg har sett tre forestillinger av denne produksjonen.

<sup>457</sup> Det jeg beskriver her, er kun én del av forestillingen. I aller første del samles publikum utenfor denne konstruksjonen mens aktørene gir en iscenesatt introduksjon til det som skal skje etterpå. Så begir publikum seg til bordet, aktørene under det. I nest siste del blir barna invitert under bordet. Forestillingen avsluttes utenfor selve bordkonstruksjonen.

<sup>458</sup> En teaterproduksjon for barn fra 9 måneder til 3 år, av Philippe Lefèvre og Francesca Sorgato. Aktør: Francesca Sorgato, scenografi: Flop og Francesca Sorgato, kostyme: Emmanuelle Zanfonato. *Gribouillie* betyr skribling, kråketær. Jeg har sett to forestillinger av denne produksjonen og filmet

et forspill utenfor selve teatersalen. Veien inn i rommet er iscenesatt. Markeringen gjelder faktumet *at* det etableres spilleregler som både aktøren og tilskuere må følge, og at det er aktøren som etablerer dem og passer på at de blir overholdt. Dessuten innebærer iscenesettelsen en markering av grensen som må krysses for å gå inn i teateret. Produksjonen er en soloforestilling av og med Francesca Sorgato.

Det er sommerlig ute, og publikum, voksne og barn, står i teaterets gård i påvente av å bli sluppet inn i salen. Folk står spredt rundt omkring i gården. Noen voksne er sammen med barn, noen uten (det er et voksent fagpublikum). Noen prater, noen barn leker, noen blir båret på armen. Aktøren dukker opp i gården. Jeg har ikke sett hvor hun kom fra, men hun kom i hvert fall ikke ut av teateret, døra er fortsatt lukket. Det er tydelig at det er en aktør, hun bærer kostyme og er i en rolle: en liten, klovneaktig figur, kledd i en svart frakk med store overtydelige hvite sømmer, hvitt fôr som er synlig flere steder, svarte strømpebukser med en likedan hvit søm, store hvite sko og på hodet en svart, høy, spiss og litt buet hatt. På toppen av hatten er det en liten utstikker med en hvit leketøy-vindmølle som roterer når aktøren beveger seg. Figuren beveger seg med tydelig tyngdeforflytting i hvert skritt, dette bidrar til det klovneaktige preget. Hun går midt i gården, blant folk, kikker litt observerende på enkelte hun går direkte forbi. De fleste tilskuerne holder fortsatt på med sitt, er (ennå) ikke blitt oppmerksom på aktøren. Hun gjør så langt ikke noe spesielt for å tiltrekke seg oppmerksomhet.

Så tar hun frem en liten svart-hvitt sjongleringsball og en rull med malerteip. Hun kaster ballen et stykke fremover, den faller tungt på bakken. Hun roper høyt og tydelig på fransk: "Là!"<sup>459</sup>, kikker på en tilskuer i nærheten, mens hun samtidig med utstrakt arm peker på ballen som ligger i bakken. Noen tilskuere ser på henne, særlig de som står i nærheten, andre enser henne ikke. Hun tar frem malerteipen og river av en bit. Figuren er på samme tid nøye og litt klønete eller omstendelig i det hun gjør. Hun går til ballen og setter teipen på bakken akkurat der hvor ballen ligger. Hun river av en ny teipbit og limer den

---

deler av det sceniske forløpet i én av dem. Beskrivelsen er basert på mine egne observasjoner og notater.

<sup>459</sup> På norsk: "Der!"

på tvers over den første, slik at de danner et kryss. Enden av teipen i rullen henger fast i en finger. Hun strekker hånda med rullen mot en voksen tilskuer og roper "Tiens!"<sup>460</sup> Tilskueren tar imot teiprullen og går i gang med å rive av en ny bit – åpenbart for å hjelpe til, men figuren kvitterer med en streng: "Stopp. Attends!"<sup>461</sup> Så går aktøren et skritt tilbake, setter derpå foten meget bestemt og tydelig på teipkrysset i bakken, tar ballen og kaster den på nytt. Idet den lander, roper hun, både begeistret og bestemt, på nytt "Là!", mens hun ser på noen tilskuere. Hun har kastet for langt til å nå ballen med ett skritt og beordrer en annen tilskuer til å legge den litt nærmere henne. Det gjør hun med blikket, et nytt "Là!" og en ny, bestemt pekegest som peker dit hen hvor hun vil ha plassert ballen. Tilskueren gjør det han har fått beskjed om, og figuren roper ut et begeistret "Ahh!". Hun takker vennlig og høystemt, først på fransk: "Mercil!", så overdreven klossete, men like bestemt på tysk "Dank!". Hun setter et nytt teipkryss der ballen ligger, går tilbake til utgangspunktet, og tar sats til sitt tredje steg. Hun går på kryssene, ramser opp ved hvert skritt: "Là... là..." og kaster ballen på nytt: "Là!", for å sette et tredje teipkryss i bakken. Den lille teipkryssruta går i retning døra inn til teateret, men det er flere meter igjen.

I mellomtiden blir det flere og flere i gården som blir oppmerksomme på aktørens aksjon og retter fokus mot den. Noen kommer litt nærmere, mens andre ser på fra der de sto fra før. Aktøren gjør ikke noe annet for å påkalle oppmerksomhet enn å gjennomføre sin aksjon svært tydelig og engasjert. Jo flere som blir trukket inn i denne oppmerksomheten, jo større blir tiltrekningen. Når den kollektive oppmerksomheten overskrider en viss terskel, er det vanskelig å ikke bli dradd inn i den.<sup>462</sup>

Ritualet med å gå på ruta med teipkryssene, kaste ball og markere et nytt kryss i bakken gjentas flere ganger. Én gang kommenterer hun: "C' est loin, mm?!"<sup>463</sup>, én gang stopper hun opp for å knytte begge skolissene, svært nøye

---

<sup>460</sup> På norsk: "Hold!"

<sup>461</sup> På norsk: "Vent!"

<sup>462</sup> Dette er en kjent effekt fra gateteater.

<sup>463</sup> På norsk: "Det er langt, hm?!"

og omstendelig. Til slutt har hun kommet helt frem til døra. Så kaster hun med en overtydelig armbevegelse ballen mot døra som befinner seg rett foran henne, setter et teipkryss der ballen har truffet døra, og banker på krysset, fem, seks ganger, mens hun samtidig står på én fot på det siste krysset på bakken. Så åpner hun døra og roper overrasket og begeistret ut "Åååh!" Gjennom den åpnede døra ser vi en likedan løype med teipkryss som utenfor. Den fører gjennom en entré og inn i teatersalen. Figuren går tilbake til løypas startpunkt og oppfordrer folk til å følge henne på kryssene: "Là, là, là..." inn i teateret. Etter hvert følger alle etter og går skritt for skritt på de hvite kryssene frem mot døra, både voksne og barn. De aller minste blir båret på armen.

Denne figuren er streng med sin rutine. Hun er svært nøye med alle detaljer og retter opp "feil", både sine egne og tilskuernes. Det er nøye med å sette teipkrysset akkurat der ballen ligger, det er nøye med å bruke to teipbiter som settes i kryss, det er nøye med å trø på kryssene, og det er nøye med å gå tilbake til utgangspunktet før ruta blir utvidet med enda et kryss. Rutinen er omstendelig og det er åpenbart verken den letteste eller raskeste veien å komme seg frem til døra. Det er meget tydelig at det er aktøren/figuren som bestemmer både tempoet og måten å gjøre det på. Det etableres at det er hun som bestemmer spillereglene. Dessuten blir selve grensen mellom uteverdenen og teaterrommet skarpt markert. Kryssruta i gården peker mot inngangsdøra. Det settes et teipkryss på døra før det bankes kraftig og gjentatte ganger på. Det bli markert at døra åpnes og at man krysser denne grensen og går inn i teateret.

### **Smidige overganger**

I tillegg til skarpe grensemarkeringer, formmessig hardhet eller fasthet, vil jeg påpeke betydningen av myke overganger og mellomrom for dannelsen av tilskuerrollen i møte med førstegangstilskuere. Jeg ser begge sidene representert i den ovenfor beskrevne åpningssekvensen av *Gribouillie*. Samtidig med en meget tydelig markering av *at* det etableres spilleregler og at disse blir nøye fulgt av aktøren selv og senere også av tilskuerne, gir denne sekvensen tilskuerne svært god tid til å bli oppmerksom på og å bli interessert i aktørens aksjon. Sorgato insisterer ikke på oppmerksomhet, kun på selve aksjonen som etter hvert tiltrekker seg tilskuere.



Både de voksne og de svært unge tilskuerne kan innfinne seg i sitt eget tempo. Om de fortsetter å prate med hverandre, løper rundt eller leker, er det ingen som hysjer på dem. Publikum som sådant dannes her over en periode på fem, seks minutter. Først når døra blir åpnet, er folk nødt til å følge etter for å få med seg det som skal skje inne i salen. Sorgato timer forspillet i gården slik at det varer akkurat lenge nok til at så å si alle har samlet seg for å se på. Tempostyringen har dermed begge aspektene ved seg. På den ene side er det klart at de som ser på, ikke kan fremskynde prosessen. Det er aktøren/figuren som etablerer og holder fast ved den omstendelige og nøye rutinen som krever en viss tålmodighet av alle som ser på. Hun setter det på spissen når hun i tillegg tar seg god tid til å knytte begge skolissene. Det er ingen tvil om at hun bremser og kontrollerer tempoet. På den annen side gir hun alle som ennå ikke ser på, tid til å bli oppmerksom og interessert. Det betyr at aktørens tempostyring er fast og smidig, på samme tid. Den er ubøyelig og bøyelig, gir motstand og gir etter.

Spillesekvensen i gården fungerer som en ouverture til den sceniske handlingen som etterpå vises inne i teaterbygget. Tilskuerne ledes fysisk inn i salen og hen til forestillingen. I kontrast til det som skjer i salen blir enda flere oppmyknende momenter i åpningssekvensen øyensynlige. I gården skaper aktøren en omgivende struktur. Hun går blant folk, hennes aksjon foregår midt imellom tilskuerne, det finnes ikke noe atskilt spilleplass. Forestillingen i salen som åpningssekvensen leder hen til, tar derimot i bruk en skarp frontal organisering av rommet med klart atskilte områder for scene og publikum. I denne forestillingen legges det heller ikke opp til partisipasjon i snever forstand, mens den er et vesentlig element i åpningssekvensen. Denne åpningen skaper altså en smidig overgang til forestillingen som spilles i salen.

### *Overgang fra uteverdenen*

Selve overgangen fra uteverdenen inn i salen og hen til forestillingen finnes nødvendigvis for alle produksjoner som spilles i lukkede (teater)rom.<sup>464</sup> Om ikke teaterkunstnere iscenesetter den så iøynefallende som Sorgato gjør i *Gribouillie*, er

---

<sup>464</sup> Dette har vært tilfelle for alle produksjoner for svært unge tilskuere som jeg har sett.

det påfallende at mange velger å smidiggjøre den på andre måter. I det følgende presenterer jeg noen av dem.

Overgangen fra uteverdenen hen til salen og forestillingen skjer vanligvis i og gjennom et arkitektonisk (mellom)rom, en entré, et foajé eller en annen type inngangsparti som ligger mellom ytterdøra og rommet eller området hvor forestillingen spilles. Helios Theater i Hamm, Tyskland, et barneteaterensemble med eget teaterbygg,<sup>465</sup> har utformet foajéen og tar den i bruk slik at barna kan oppleve en myk overgang fra uteverdenen hen til forestillingen. Helios' teaterpedagog beskriver de smidiggjørende grepene slik:

Bei einer alltäglichen Einlasssituation werden im HELIOS Theater die Türen eine Stunde vor Vorstellungsbeginn geöffnet. Lehrer/innen oder Erzieher/innen nutzen diese Möglichkeit gern für ein zweites Frühstück oder um Spiele zu machen. Die Architektur des Theatersaales im Kulturbahnhof begünstigt ein *behutsames Ankommen* der Kinder im Theater. In diesem Sinne orientiert sich die Gestaltung des Kinderfoyers an den Ansprüchen der Kinder: der Raum ist großzügig, Garderobenhaken und Kassentische sind auf Augenhöhe der Kinder angebracht, Bänke und Tische entsprechen der Körpergröße von Kindern. Das *entspannte Ankommen* im Theater wirkt sich sehr positiv auf die spätere Aufführung aus.<sup>466</sup> (Ahlers & Damberg, 2005: 1, mine kursiveringer)<sup>467</sup>

### *Publikumsmottakelse*

Muligheter for å gestalte foajéer er begrenset når produksjoner er på gjestespill eller turné, men det finnes andre grep for å smidiggjøre overgangen. I mange produksjoner for de minste blir tilskuerne tatt imot av én eller flere aktører i det arkitektoniske mellomrommet mellom uteverdenen og teatersalen. Selv når det

---

<sup>465</sup> Dette teaterbygget er en ombygd gammel lagerbygning for ekspressgoods som ligger rett ved jernbanestasjonen i byen Hamm.

<sup>466</sup> Min oversettelse: "Vanligvis blir dørene til HELIOS Theater åpnet én time før forestillingen begynner. Lærerne eller førskolelærerne benytter gjerne denne muligheten for en frokost nummer to eller for lek. Teaterhusets arkitektur i 'Kulturbahnhof' fremmer en *varsom ankomst* for barna. I den forstand er barnefoajéens utforming orientert mot barnas behov. Rommet er raust, garderobeknaggene og kassebordene er i barnas øynehøyde, benker og bord matcher barnas kroppshøyde. Den *avslappende ankomstfasen* i teateret har veldig positiv virkning på forestillingen som spilles etterpå." (Mine kursiveringer.)

<sup>467</sup> Tittelen til denne artikkelen av Ahlers og Damberg, "Einlass- und 'Sich-enlassen'", er et ordspill som poengterer at utformingen av overgangen mellom uteverdenen og forestillingen har stor betydning for hvordan de svært unge tilskuerne kan overta tilskuerrollen senere i forestillingen. Det tyske substantivet "Einlass" (som det ikke finnes noe substantivisk sidestykke til på norsk) er avledet fra verbet "einlassen" som betyr å la noen eller noe slippe inn, mens den refleksive formen "sich einlassen" betyr å gå med på noe, å akseptere, å ikke avvise.

spilles i barnehager, såkalt oppsøkende teater, kan det velges en slik løsning idet tilskuerne tas imot og samles i et rom som grenser til det rommet forestillingen spilles i etterpå. Aktørene i *Dråpene* brukte dette grepet på turnéen høsten 2003. Ble det spilt i barnehager tok de imot barna i et tilstøtende rom. På teateret hvor inngangen førte rett inn i rommet hvor forestillingen ble spilt, ble tilskuerne tatt imot av den ene aktøren, Steffi Lund, sammen med arrangøransvarlig, rett bak inngangsdøra, et godt stykke unna både spilleplassen og publikumsplassen for forestillingen.

Når aktører tar imot publikum i et arkitektonisk mellomrom mellom uteverden og teatersal, blir denne mottakelsen ofte brukt til å etablere en uformell og personlig kontakt til de individuelle tilskuerne.<sup>468</sup> Både barn og voksne blir hilst personlig velkommen. Kontakten mellom publikum og aktører som er en forutsetning for feedbacksløyfer i forestillinger, har i disse tilfellene altså en forhistorie, som er av spesiell betydning siden førstegangstilskuere møter opp uten den forhistorien som ligger i teaterets ytre ramme. Bennett har kun erfarte tilskuere for øye når hun siterer: " 'An audience without a history is not an audience' ([Blau] 1987: 34). This 'history' constructs the outer frame and is confirmed by the existence of commonly acknowledged theatrical conventions" (Bennett, 1997: 140).

En viktig forutsetning for å kunne hilse tilskuerne personlig velkommen og å etablere kontakt allerede før forestillingen starter, er at publikum består av en overskuelig gruppe mennesker. I de fleste forestillinger for svært unge tilskuere som jeg har sett, er antall publikummere begrenset til mellom 30 og 50.<sup>469</sup> Kunstnerne er ofte svært nøye med å kontrollere denne begrensningen – noe som kan være både krevende og nødvendig med hensyn til arrangører som ikke har erfaring med teater for dette publikumet fra før. Etter at *Dråpene* var på turné høsten 2003, skriver kunstnerne i sin evaluering: "Vi hadde en litt kraftig åpning på turnéen, med 80 og 60 barn på de to første forestillingene. DRÅPENE er lagt

---

<sup>468</sup> Dessuten formidles i denne mottakelsen ofte spilleregler og rammer til de voksne ledsagerne slik jeg har beskrevet ovenfor i underavsnittet "Direkte instruksjon av de voksne ledsagerne".

<sup>469</sup> En spesiell utfordring finnes derfor i forestillinger som spilles på festivaler hvor det i tillegg til barna med ledsagende voksne er et voksent fagpublikum til stede. Det voksne fagpublikumet blir da ofte tatt imot separat og for eksempel bedt inn i salen før barna med de ledsagende voksne ankommer eller blir sluppet inn.

opp til å være et intimt *møte*, så det er viktig at det blir gjort tydelig at det er et tak på 50" (Lund & Ousland, 2003: u.p. [2], original kursivering).

Et eksempel på en meget strikt begrensning av publikumstallet for å muliggjøre et personlig møte mellom aktørene og de svært unge tilskuerne er Unga Klaras *Babydrama*<sup>470</sup> som ikke tar inn flere enn 15 barn i alderen fra seks til tolv måneder med deres ledsagere, en eller to voksne per barn. I dette tilfellet blir kontakten i foajéen før forestillingen starter enda mer individualisert. De enkelte barna blir hilst individuelt velkommen (Elnan, 2009: 197). Hvert barn blir spurt: "Hva heter du?", hvorpå den voksne ledsageren pleier å svare for barnet. Så får den voksne ledsageren en klistrelapp med barnets navn godt synlig på tøyet slik at aktørene også senere kan tiltale hvert barn med navn (Bárány, 2008: 49-50).<sup>471</sup> De voksne får også beskjed om at barnet kan bevege seg fritt, men at den voksne skal holde seg i nærheten av barnet, og at den voksne får ansvar for at barnet kan se og høre det som foregår på scenen (sst.).<sup>472</sup>

Ved å hilse tilskuerne personlig velkommen etableres ikke bare kontakt, det settes også en "tone". Det skapes som regel en vennlig atmosfære. Tilskuerne, både de svært unge og de ledsagende voksne, skal føle seg velkomne, sett og ivaretatt. Det skal bygges tillitt. Wartemanns analyse av publikumsmottakelsen i *Holzklöpfen* av Helios Theater gir et godt eksempel på denne strategien. I dette tilfellet er det regissøren, Barbara Kölling, som henvender seg til publikum i foajéen. Hun introduserer seg selv og aktørene i dette mellomrommet. Jeg leser Wartemanns beskrivelse slik at det er først og fremst de paralingvistiske aspektene i regissørens måte å henvende seg til publikum på som smidiggjør mottakelsen:

Zentraler Aspekt dieser kleinen Vorrede ist das Empfangen der Kinder. Gestus und Tonfall, mit dem die Regisseurin sich und die anderen fremden Personen [die Akteure, S.B.] vorstellt, können Vertrauen wecken und so dazu beitragen, dass sich die Kinder

---

<sup>470</sup> Regi: Suzanne Osten, tekst: Ann-Sofie Bárány, dramaturg: Erik Uddenberg, urpremiere 12.01.2006, nypremiere: 27.04.2004 (Bárány, 2008: 132-133).

<sup>471</sup> Hanna Hjelt har beskrevet og analysert lignende grep i finske produksjoner for svært unge tilskuere som er inspirert av Unga Klaras *Babydrama* (Hjelt, 2008: 37-39).

<sup>472</sup> Bárány beskriver et tilfelle hvor aktørene av praktiske årsaker i en prøveforestilling sløyfet mottakelsen av publikum i foajéen. Dette førte ifølge henne til at barna var betydelig mindre fokusert på forestillingen (2008: 43).

bereitwillig auf die ungewisse Situation, das Unbekannte namens Theater, einlassen.<sup>473</sup>  
(Wartemann, 2009b: 179)

I slike mottakelser kan også tempostyringen spille en viktig rolle. Det å starte forestillingen på et på forhånd fastsatt tidspunkt som tilskuerne må nå, er et grep som faller inn under skarpe grensemarkeringer, en formmessig fasthet. I *Dråpene*-forestillingen (nr. 3) som jeg har analysert åpningssekvensen til ovenfor, finner vi et eksempel på en oppmykning av denne skarpe grensen. Publikum i denne forestillingen består av flere grupper fra ulike barnehager. Alle unntatt én har kommet i tide, mens den siste gruppen er forsinket. Denne gruppen har hatt problemer med transporten, og når de endelig ankommer teateret, er de i høy fart. Det er tydelig at de voksne ledsagerne prøver å skynde på både seg selv og barna. Mottakelsen er derimot betont rolig. Steffi Lund, aktøren som tar imot tilskuerne rett ved inngangsdøra, hilser dem velkommen og henviser dem til garderoben. Hun følger med det som skjer i garderoben, og alle får god tid til å kle av yttertøyet uten å stresse noe mer. De ledsagende voksne får signaler om at de kan sette ned tempoet. Mottakelsen satser her på en deselerasjon og en oppmykning av den skarpe tidsgrensen som opprinnelig var satt. Dette er en balanseakt i forhold til de tilskuerne som har kommet i tide og som allerede sitter i publikumsområdet og venter. Det vil si oppmykningen av den opprinnelig satte skarpe tidsgrensen kan ikke være vilkårlig. Tidsrommet for denne overgangen hen til forestillingen blir strukket ut, den er smidiggjort, men det finnes antakeligvis et bristepunkt som ikke må overskrides.<sup>474</sup>

### *Intime teaterrom*

Hittil har jeg fokusert på hvordan aktører smidiggjør overgangen fra uteverdenen inn i teaterrommet. Hvilke oppmyknende momenter finnes det i selve

---

<sup>473</sup> Min oversettelse: "Det sentrale aspektet i denne lille innledningen er mottakelsen av barna. Det gestiske og tonefallet som regissøren bruker for å presentere seg selv og de andre fremmede menneskene [aktørene, S.B.], kan skape tillit og bidrar på den måten til at barna innlater seg på den uvisse situasjonen, det ukjente, kalt teater."

<sup>474</sup> Jeg har sett én forestilling av *Dråpene* hvor et slikt bristepunkt ble passert med den konsekvens at uoppmerksomhetens tåke la seg over store deler av forestillingen. I dette tilfellet var det spesielle rammebetingelser på en internasjonal festival som ikke aktørene hadde kontroll over, og som førte til at den tidsmessige overgangen hen til forestillingen ble "forstrukket".

teaterrommet?<sup>475</sup> Det overskuelige antall publikummere korresponderer med bruk av relativt intime rom. Wartemann har gjort oppmerksom på at det er et lite diskutert særtrekk av teaterrom som er skapt eller tilrettelagt for barne- og ungdomsteater at disse rommene pleier å være intime med plass til gjennomsnittlig 100 tilskuere (Wartemann, 2005: 98).<sup>476</sup> I teater for de aller minste er dette enda mer påtakelig siden publikumstallet pleier å ligge på langt under 100. At rommet er intimt, betyr at avstanden mellom aktører på scenen og tilskuere i publikumsrommet er relativt kort. Jeg har ikke målt denne avstanden, men anslår at den i Dråpeneforestillingene på turnéen høsten 2003 maksimalt var på cirka syv meter fra tilskuerne som satt bakerst i publikumsområdet, til aktørene i den bakerste posisjonen på scenen. Den korteste avstanden fra tilskuerne i første rad til aktørene i fremste posisjon var på cirka halvannen meter, med unntak av en veldig kort sekvens i det sceniske forløpet hvor aktøren Steffi Lund alltid går helt inntil publikum som sitter fremst i publikumsområdet. Den korte distansen mellom aktører og tilskuere i slike intime rom virker smidiggjørende i forhold til skarpheten som ligger i den frontale organiseringen av rommet.<sup>477</sup>

---

<sup>475</sup> Caroline Heinemann, som har påbegynt et ph.d.-prosjekt om rom i barneteater ved Universität Hildesheim, Tyskland, har i sin artikkel "Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume. Der Raum als grundlegender Parameter des Theaters für die Aller kleinsten" (2009) diskutert flere av de romlige aspektene som jeg tar opp nedenfor (se særlig sst.: 131-132, 137). Men hennes perspektiv skiller seg på et grunnleggende plan fra mitt. Ved å bruke min terminologi på hennes tilnærming kan jeg formulere differansen slik: Hun fokuserer kun på de oppmyknende faktorene og ikke på betydningen av skarpt markerte grenser. Heinemann skriver: "Meine These lautet, dass das Theater für ein aller kleinstes Publikum eine spezifische Raumgestaltung benötigt, die die Trennung zwischen Zuschauern und Spielern durchlässig macht (...)" (sst.: 132). Min oversettelse: "Min tese er at teater for de aller minste behøver en spesifikk gestaltning av rommet som gjør atskillelsen mellom tilskuere og aktørene gjennomtrengelig." Hun ser kun på måter å gjøre atskillelsen mindre skarp på, og ikke på opprettelsen og betydningen av selve atskillelsen.

<sup>476</sup> Denne artikkelen handler om "Barneteaterets interaksjonsrom" (min oversettelse, original: "Interaktionsraum Kindertheater") i barne- og ungdomsteater generelt (Wartemann, 2005: 89), ikke om teater for de minste.

<sup>477</sup> Wartemann nevner også den frontale organiseringen i sammenheng med den fysiske nærheten som oppstår i intime teaterrom for barn, men hun undersøker ikke hvilken funksjon den frontale organiseringen har i samspill med det intime rommet, og hun spør heller ikke hvorfor aktørene velger en slik frontal organisering (2005: 98). Dette henger sammen med at Wartemann her ikke undersøker hvordan tilskuerrollen dannes, men hvordan asymmetrien mellom tilskuere og aktører motvirkes: "Und *obwohl* im Allgemeinen an der Aufteilung in einen frontalen Spiel- und einen dem gegenüber liegenden Zuschauerbereich festgehalten wird, tendiert der intime Theaterraum dazu, die Asymmetrie zwischen Schauspielern und Zuschauern zu verringern und konventionellen Rezeptionshaltungen aufzulösen" (sst., min kursivering). Min oversettelse: "Og *selv om* det som oftest holdes fast ved et frontalt spilleområde og et tilskuerområde som ligger vis-à-vis, har det

En spesiell variant av et intimt teaterrom i teater for svært unge tilskuere finnes i den norske Klangfuglproduksjonen *Zik Zak*, en figurteaterforestilling av Agder teater med Gjert Werring.<sup>478</sup> Her skapes et rom i rommet med et telt av blå fløyel som settes opp inne i teaterrommet. Forestillingen foregår i dette teltet. Også i dette tilfellet kombineres en smidiggjøring med hjelp av et intimt rom med en skarp organisering av dette rommet innad. Beskrivelsen i den eksterne evalueringen av Klangfuglprosjektet påpeker begge aspektene, oppmykning i det intime rommet og atskillelsen i den frontale organiseringen:

I forestillingen *Zik Zak* består hele rommet av et telt i mørk blå fløyel, noe som bidrar til å viske ut konturene i rommet. Allikevel er skillet mellom publikum og scene tydelig etablert og oppfattet av barna. Scene og sal skilles ved at det er satt opp en publikumsdel med trapper og puter frontalt mot den opphøyde sandkassen hvor forestillingen [det sceniske forløpet, S.B.] foregår. Dukkespilleren sitter bak sandkassen med front mot publikum, og sitter der mens han gjennomfører forestillingen. Bruken av lys mot scenen og dukkespilleren og mørket i rommet rundt forsterker det klare skillet mellom scene og publikum. (Borgen, 2003: 62)

### *Fravær av en fysisk rampe*

Et oppmykende moment som ofte blir kombinert med skarpheten av den romlige organiseringen i atskilte, frontalt plasserte publikums- og sceneområder, er bortvalg av en fysisk rampe: Teaterkunstnerne sørger her for at det ikke finnes noe fysisk, tredimensjonalt hinder, ingen høydeforskjell eller skranke mellom selve spilleplassen og rommet omkring.<sup>479</sup> Dette åpner opp for både direkte kontakt, grenseoverskridelse og opplevelse av nærhet. Det gjelder også for de produksjonene hvor jeg har beskrevet bruk av sterke visuelle kontraster for å markere aktørers spilleområde, *ALdiLA*, *Erde*, *Stock und Stein* og *Uccelini*. Den skarpe visuelle markeringen blir i disse tre produksjonene kombinert med fravær av et

---

intime teaterrommet en tendens til å minske asymmetrien mellom aktørene og tilskuerne og å oppløse en konvensjonell resepsjonsholdning" (min kursivering).

<sup>478</sup> En produksjon for barn mellom 0 og 3 år. Produsert av Agder Teater, Kristiansand (Norge) som del av Klangfuglprosjektet. Instruktør: Lis Lauvdal, dukkespiller: Gjert Werring, komponist: Tony Valberg. Jeg har sett to forestillinger av *Zik Zak*.

<sup>479</sup> Der jeg har sett et slikt hinder, er det kombinert med en omgivende organisering av teaterrommet, se ovenfor underavsnitt "Fysisk atskillelse". I disse tilfellene er det omvendt at et fysiske hinder mellom publikumsområdet og aktørenes spilleplass setter en formmessig skarphet mot den i utgangspunktet myke organiseringen av rommet.

tredimensjonalt hinder. Igjen ser vi en smidighet, muligheten for å overskride en grense som samtidig blir skarpt markert.

### *Mykt publikumsområdet*

Også utformingen av selve publikumsområdet kan bidra til smidiggjøring. Mange teaterkunstnere utstyrrer dette området med puter eller tepper på gulvet for de svært unge tilskuerne, eventuelt kombinert med lave benker bakerst og/eller en rad med stoler for voksne tilskuere som kan ha barn på fanget.<sup>480</sup> Slike utforminger av publikumsplassen muliggjør en stor fleksibilitet, smidige overganger, innad. Tilskuerne kan uten videre bevege seg rundt, gå eller krabbe, de kan sitte eller ligge på mange ulike måter, og de kan variere avstanden og kontakten til sine medtilskuere. Tilskuerne kan dessuten vende seg bort fra scenen – noe som er mye vanskeligere når man sitter på en stol som fysisk mer eller mindre bestemmer retningen man sitter i.<sup>481</sup>

### *Mellomrom i teatersalen*

En annen oppmyknende faktor som muliggjør smidige overganger ser vi når kunstnerne velger en romløsning med et mellomrom mellom spilleplassen og publikumsområdet, slik ALdiLAforestillingen gir et eksempel på. Dette mellomrommet eller ingenmannslandet som jeg har kalt det ovenfor, utstrekker seg i ALdiLAforestillingen mellom aktørenes spilleplass og første publikumsrad, dessuten på høyre og venstre side av aktørenes spilleplass som er markert av det hvite kvadratet. Mellomrommet gjør det mulig for tilskuere å forlate den opprinnelige publikumsplassen og nærme seg aktørenes spilleområde uten å entre det med det samme. Dermed oppstår bevegelsesfrihet ut over selve

---

<sup>480</sup> Wartemann nevner lignende utforminger av publikumsområder for barne- og ungdomsteater generelt (2005: 98). Her gjelder sannsynligvis det samme som for bruken av intime rom: I teater for de aller minste blir strategier som er vanlig for barne- og ungdomsteater enda mer spisset. Der eldre barn og ungdommer blir plassert på benker eller trappeformede tribuner uten stoler, og av og til også på puter, får de minste barn som oftest puter og tepper rett på gulvet.

<sup>481</sup> Publikums plasser blir brukt på ulike måter, avhengig av om publikum er barnehagegrupper eller enkelte barn med sine individuelle ledsagere. Når det er grupper, sitter barna ofte samlet i den fremre og sentrale delen av publikumsområdet, mens de voksne ledsagerne stort sett sitter ytterst og bakerst, med enkelte barn på fanget. I åpne forestillinger sitter barnet og den voksne ledsageren som regel sammen slik at barna og voksne er fordelt ut over hele publikumsområdet.



publikumsområdet. Det er på ingen måte nødvendig for forestillingen at tilskuerne tar i bruk mellomrommet, men det er mulig uten at grensen til scenen blir krysset. Dette gir en viss fleksibilitet samtidig som det finnes en skarpt markert grense til aktørenes spilleplass.

Enda et spesifikt mellomrom som kan få en spesiell betydning i teater for svært unge tilskuere, er rommet mellom publikumsområdet og publikumsutgangen ut av teatersalen (Heinemann, 2009: 139). For det første er plasseringen av utgangen relevant med hensyn til om tilskuere kan forlate salen og eventuelt komme tilbake uten at dette bidrar til å spre uoppmerksomhetens tåke i forestillingen. Må tilskuere gå rett forbi eller til og med over scenen for å komme seg ut, kan det hende at de voksne ikke tør å forlate rommet, og hvis de gjør det, vil det nødvendigvis trekke bort oppmerksomhet fra aktørene. Er utgangen lett tilgjengelig bak publikumsområdet åpner det opp for en smidig overgang. Men ikke bare selve utgangen er av betydning, det er også et fysisk mellomrom mellom publikums-plass og utgang. En eksplisitt strategi med hensyn til dette mellomrommet finnes i den allerede omtalte norske produksjonen *Ooujeeih!*. Her åpnes det opp for at voksne med barn kan trekke seg litt lenger unna scenen hvis det blir behov for det. Kunstnerne organiserer teaterrommet slik at det finnes god plass bak det egentlige publikumsområdet i den grad det er mulig i det lokalet det spilles i; og som nevnt ovenfor<sup>482</sup> blir opsjonen for å øke avstand annonsert i forkant av forestillingen. Muligheten for tilbaketrekning i et mellomrom virker imot en hard grense som gir tilskuerne kun to valg: å holde seg i publikumsområdet eller å forlate teaterrommet. I *Ooujeeih!* skaper teaterkunstnerne et tredje alternativ som øker smidigheten i overgangen.

Etter å ha sett på romlige aspekter vil jeg avslutningsvis fokusere på to overganger som utspiller seg i tid etter at publikum har kommet inn i teatersalen: oppstarten og avslutningen av den sceniske handlingen, samt fasen etter at den er avsluttet og inntil tilskuerne forlater salen.

---

<sup>482</sup> Se avsnitt "Agenter i barnas teaterhåndtering", underavsnitt "Å skape trygghet".

## *Overgang inn i forestillingen*

Oppstarten av *Dråpene* er skarpt markert. Samtidig blir denne overgangen smidiggjort. Ousland sikrer seg visuell kontakt med publikum idet hun spør "Ser alle bra nå?" før hun starter forestillingen.<sup>483</sup> Når hun rett etterpå starter det sceniske forløpet – hun henter vannslangen med sprutepistolen som henger i taket – går det tid før hun setter anslaget, den eksplosive sprutingen i vannkannen. Tempoet slakkes ned mot dette anslaget og publikum gis dermed tid til å bygge opp oppmerksomhet. Aktøren tilpasser den sceniske handlingens tempo i dette øyeblikket publikums tempo og ikke omvendt. Hun presser ikke på, men gir tid. Det viktigste grepet for smidiggjøring i denne åpningen er aktørens direkte henvendthet i blikket. Jeg har allerede analysert bruken av blikket i denne scenen<sup>484</sup> og vil her bare påpeke hvordan blikket smidiggjør overgangen. Aktøren søker og skaper visuell kontakt med tilskuerne før hun starter den sceniske handlingen, spesielt tydelig i det individualiserende blikket. På veien til den første kanna bruker hun dette direkte blikket igjen, og enda en gang rett før anslaget. Blikket er spesielt fremhevet og er et meget sterkt virkemiddel til å opprette, bekrefte og forsterke kontakten med publikum. Til slutt leder hun oppmerksomheten hen til anslaget idet hun vender blikket som har hvilt på tilskuerne, ned til kanna som hun kommer til å sprute i. Dette kan sammenlignes med hvordan Sorgato leder tilskuerne fysisk inn i salen i *Gribouillie*. I *Dråpene* blir tilskuerne gjennom aktørens bruk av blikket veiledet hen til forestillingens anslag. Et siste smidiggjørende element som brukes samtidig med den skarpt markerte starten av forestillingen, er lysskiftet. Lyset i publikumsområdet blir gradvis og sakte dimmet ned etter at den sceniske handlingen allerede har startet, inntil det bare er scenelyset igjen.<sup>485</sup>

---

<sup>483</sup> For det følgende se beskrivelsen i første del av analysekapitlet, avsnitt "Aktørens strategier", underavsnitt "Åpningsscene (nr. 3)".

<sup>484</sup> Se avsnitt "Aktørens strategier", underavsnitt "Å starte forestillingen", i første del av analysekapitlet.

<sup>485</sup> Publikum forblir likevel godt synlig for aktørene på grunn av nærheten mellom spille- og publikumsområdet. Dette er viktig med hensyn til feedbacksløfeprosessen. Når det spilles i barnehager, er det sjelden mulig med full mørklegging slik at lysskiftet i starten av forestillingen blir enda mykere.

### *Overgang ut av forestillingen*

Når det gjelder overgangen ut av forestillinger, blir den i mange tilfeller smidiggjort idet de svært unge tilskuerne blir invitert til en form for aktiv deltakelse på eller ved scenen – noe som kan minne om partisipasjon i snever forstand, men som strengt tatt ikke faller under begrepet slik jeg har innført det, siden aktiviteten først settes i gang etter at aktørene har avsluttet den sceniske handlingen. Invitasjonen til barna kan for eksempel skje gjennom objekter som har direkte tilknytning til det sceniske forløpet og/eller verbalt. I *Dråpene* rulles små ballonger fulle med vann, som under forestillingen har vært del av scenografien, mot barna. Etter en kort stund blir alle som har lyst til å leke med vannet og rekvisittene på scenen, verbalt invitert til det.<sup>486</sup> I *ALdiLA* strør en av aktørene fargekritt ut over den fremre delen av det hvite scenekvadratet, og alle som har lyst, kan tegne på det hvite gulvet slik aktørene gjorde under selve forestillingen. På *Ooujeeih!* blir tilskuerne i etterkant av forestillingen invitert på scenen hvor de kan leke med de sentrale rekvisittene, en stor haug med lange, tynne, knallgrønne skumgummi-elementer som man kan krype under, bygge reir, lekeslås med, etc.

I noen produksjoner velger kunstnerne å invitere til en mer styrt og begrenset form for aktivitet uten å åpne spilleområdet. I *Gribouillie* forlater aktøren scenen, går inn i publikumsområdet hvor tilskuerne fortsatt sitter, limer et lite svart, sirkelrundt klistremerke på nesa til en tilskuer, trykker på denne lille "knappen" og lager samtidig en tute-lyd. Hun gjentar aksjonen hos flere tilskuere og engasjerer etter hvert en voksen medhjelper. Hun leker med ulike lyder, og tilskuerne blir inkludert i å lage lydene. Dette etterspillet tar minst like mye tid som ouverturen i gården. Til slutt har alle tilskuerne fått en prikk på nesa, og de fleste beholder den på når de forlater salen. Selv en god stund etterpå ser jeg både voksne og barn på festivalområdet med prikken på nesa. Det er som om publikumskollektivet ikke har gått helt i oppløsning på tross av at alle for lengst har forlatt teatersalen.

En spesielt gjennomregissert variant av en smidig overgang i slutten av en forestilling finnes i *Erde, Stock und Stein*. Det er materialteater som spilles av én

---

<sup>486</sup> De voksne ledsagerne har på forhånd blitt informert om at de må ha med klesskift til barna, siden noen kan bli temmelig våte i denne aktiviteten etter forestillingen.

aktør, Michael Lurse, og én musiker, Roman D. Metzner. Det sentrale materialet som aktøren gestalter den sceniske handlingen med, er mørkebrun, jevn, fin hagejord. I starten av forestillingen er jorda formpresset i en stor kube med skarpe kanter og jevne flater (ca. 70 cm x 70 cm i grunnflaten og ca. 30 cm i høyden). Kuben er plassert midt på det røde scenegulvet. I løpet av den sceniske handlingen går denne kuben i oppløsning, og Lurse skaper og omskaper ulike "landskap" med jorda. Musikeren er med på scenen. Han er plassert på det bakerste høyre hjørnet av det røde scenekvadratet og forblir der under hele forestillingen. Han spiller på trompet, mest med mute (lyddemper), og bruker elektronisk live-sampling og -bearbeiding samt noen små slaginstrumenter. Musikken som minner meg om den norske saksofonisten Jan Garbarek, ledsager store deler av forestillingen. Verbalspråk brukes kun i en kort passasje som del av det sceniske forløpet og ikke i direkte henvendthet til publikum.

Mot slutten av forestillingen henter Lurse en liten, lav tralle fra utsiden av det røde kvadratet med en ny, mye mindre og flatere jordkube på (ca. 35 cm x 35 cm i grunnflate og 10 cm i høyden). Ut av denne jordkuben stikker de grønne bladene av fem gulrøtter, slik at det hele danner et slags trillbar gulrotbed. Lurse triller det lille gulrotbedet midt på det røde scenekvadratet og setter seg ned. Han trekker opp en gulrot av jordbedet og skreller den møysommelig. Når han er ferdig med det, snur han seg halvveis mot musikeren. Metzner spiller på trompet med mute. Lurse holder den skrelte gulroten høyt opp i lufta og viser den til musikeren, som fortsetter å spille. Så legger han gulroten ned på gulvet og vender seg igjen til bedet, trekker opp enda én og gjentar hele prosessen i alt tre ganger.

Mens aktøren skreller den tredje gulroten, avsluttes musikken. Musikeren tar opp et stort glass med vann som står på gulvet ved siden av hans krakk, forlater plassen sin og gir glasset til Lurse. Lurse skyller gulrøttene i vannet, mens Metzner henter enda et glass, fylt med mange små gulrotbiter. Metzner går med dette glasset helt frem på det røde scenekvadratet, hen mot publikum, går ned på huk, og setter glasset på gulvet mens han samtidig ser inviterende og smilende direkte mot tilskuerne. Så reiser han seg igjen, får en av Lurses gulrøtter. De to står nå ved siden av hverandre i høyre delen av kvadratet, henvendt til publikum, fører gulrøttene synkront opp mot munnen

og biter, samtidig, høyt knaskende i hver sin gulrot. Deretter trer begge av, til høyre, men kun noen få skritt til side, ut av det røde kvadratet (de er fortsatt synlige for publikum). Så kommer Lurse tilbake og peker inviterende på glasset som står på gulvet, rett foran publikum. Noen barn står opp og henter seg en gulrotbit, de voksne begynner å klappe, noen av de litt eldre barna gjør det samme. Lurse setter seg ned i nærheten av glasset, Metzner lenger til høyre, enda flere tilskuere henter seg en gulrotbit. Folk begynner å småprate, aktørene blir etter hvert involvert i korte samtaler. Noen barn rusler noen skritt inn på det røde kvadratet, uten å røre noe. De fleste holder seg fortsatt i publikumsområdet eller i mellomrommet. Det tar tid før de første begynner å bryte opp og forlater salen.<sup>487</sup>

Denne avslutningen av forestillingen innebærer en nøye regissert og timet overlapping av to prosesser: Den sceniske handlingen blir faset ut, mens aksjonen som involverer tilskuerne, blir *samtidig* faset inn. Lurses høsting og skrelling av gulrøttene tilhører den sceniske handlingen, mens kontakten til musikeren allerede bryter ut av denne formen. Lurse veksler mellom å skrelle gulrot og å vise den til musikeren. Han gjentar dette tre ganger. Musikken som ledsager og på mange måter bærer den sceniske handlingen gjennom hele forestillingen, avsluttes meget varsomt *mens* Lurse skreller den tredje gulroten, og musikeren forlater sin faste plass. Det første glasset som musikeren kommer med, er tiltenkt de tre gulrøttene som Lurse har skrelt. Det andre glasset som har akkurat samme fasong, blir tilbudt publikum. *Mens* musikeren setter frem glasset mot publikum og tar opp blikkontakt med tilskuerne, holder Lurse fortsatt på med å skylle sine tre gulrøtter og unngår blikkontakt med publikum. *Etter* at glasset til publikumet allerede er satt frem, skjer den siste åpenbart gjennomformede og dermed ikke-hverdagslige handlingen, den synkrone, knaskende bitingen i gulrøttene, som setter et punktum for den sceniske handlingen. Lurse og Metzner trer ut av scenekvadratet som romlig markering av at den sceniske handlingen er avsluttet, men kun få skritt. Slik holdes kontakten med publikum *samtidig* med at forestillingen blir

---

<sup>487</sup> Jeg har sett fire forestillinger av *Erde, Stock und Stein* og filmet det sceniske forløpet i én av dem. Beskrivelsen er basert på et videoopptak av det sceniske forløpet som jeg fikk fra Helios Theater, samt på mine enge observasjoner og notater i én av forestillingene.

avsluttet. *Mens* de første barn står opp og går frem for å hente seg en gulrotbit, klapper de voksne tilskuerne og markerer dermed fra sin side at forestillingen er avsluttet.

Også med hensyn til den romlige atskillelsen ser vi i dette eksemplet en meget smidig overgang ut av forestillingen. Tilskuerne som går for å hente seg en gulrotbit, må stå opp for å gjøre det. Glasset er plassert slik at man må gå frem til den visuelle grenselinjen mellom det svarte og det røde gulvet, og gripe over den for å få en gulrotbit, siden glasset står på det røde kvadratet. Samtidig står det så langt ut mot grenselinjen at tilskuerne ikke er nødt til å trø på det røde gulvet. Flere av dem som henter seg en bit, går tilbake til det opprinnelige publikumsområdet, andre holder seg i mellomrommet og noen går litt inn på det røde gulvet. Aktørene holder seg fortsatt der. På scenen er det dessuten tydelige spor etter forestillingen: et landskap av jord som barna nærmer seg for å se uten å røre det.

### *Etterklang*

Lurse og Metzner fortsetter å spise hver sin gulrot når de setter seg ned på scenegulvet, mens flere og flere tilskuere gjør det samme. Det minner om et felles måltid som poengterer samvær og samhørighet før publikumskollektivet oppløser seg for godt. Interessant er at selv om ikke alle tilskuerne får eller har lyst til å få en gulrot, blir likevel alle værende der. Det oppstår et fredelig samvær som varer en stund før de første tilskuerne velger å bryte opp. Oppløsningen av kollektivet foregår sakte, og det er ikke aktørene som tar initiativ til det. Aktørene lar derimot tilskuerne selv velge tidspunkt for å bryte opp. Her følger et usedvanlig talende eksempel på denne myke tidsstyringen:

Etter at alle andre tilskuerne har gått, er det én gutt igjen med sin voksenledsager. Gutten har lagt seg på magen på tilskuertribunen og observerer aktørene. Han virker helt avslappet og samtidig veldig oppmerksom på det aktøren gjør. Lurse har reist seg fra gulvet for en stund siden, mens de fleste tilskuerne var i ferd med å gå, og har begynt å klargjøre scenen for neste forestilling, som skal spilles senere samme dag. Aktøren feier nå sammen jorda og skyfler den inn i en ramme for å presse den i kubeform igjen. Gutten

følger hele denne prosessen inntil kuben er gjenskapt og scenen er klargjort for neste forestilling. Først da står han opp og ønsker å forlate rommet sammen med sin ledsager. Både den voksne ledsageren og aktørene har gitt ham tid til å bli klar for å forlate salen. Ledsageren og gutten sier ha det til aktørene og går.

Denne ekstraordinære sekvensen forstørrer et fenomen som jeg har opplevd i en rekke forestillinger for svært unge tilskuere, som jeg vil kalle *etterklang*. Det er en form for å holde inne når forestillingen har tatt slutt, og den kan vare en stund før den smelter hen. Når for eksempel aktørene i *Dråpene* inviterer tilskuerne på scenen, blir de fleste i første omgang sittende på sin side, de ser fortsatt på og lytter. Aktørene tørker opp vannet som har havnet på scenegulvet, og mange ser heller på det enn å gå på scenen. Det tar tid før barna trer helt ut av tilskuerrollen. Mange av de svært unge tilskuerne bidrar i denne overgangen med å holde inne.

Slik etterklang kan også oppleves i forestillinger for og med eldre tilskuere. Først etter at jeg hadde blitt oppmerksom på fenomenet i teater for svært unge tilskuere, la jeg merke til den lille pausen som kan oppstå i teater for voksne etter at den sceniske handlingen er avsluttet og før publikum begynner å klappe. Dette øyeblikket, som noen ganger strekker seg litt ut i tid, kan være ladet med *virkning*. Mitt inntrykk er at denne opplevelsen av virkning i etterklang av en forestilling kan bli spesielt fremtredende i teater for de minste. Barna bidrar her på en spesiell måte med sitt nærvær og preger dermed også min teateropplevelse som voksen tilskuer. Aktørers bidrag for å muliggjøre etterklangen er først og fremst å forbli i rommet, i kontakt med tilskuerne. Dessuten ser det ut til å behøve en myk tidsstyring i denne overgangen. *Erde, Stock und Stein* gir et godt eksempel på at det ikke er nødvendig med spesifikke leketilbud til barna eller å invitere tilskuerne på scenen for at etterklangen skal kunne utfolde seg.

Jeg vil konkludere med at den dramaturgiske styringen av utgangen i forestillinger for svært unge tilskuere ser ut til å være like viktig som inngangen til forestillingen. Min analyse belyser hvordan balansen mellom å lokke tilskuerne inn i forestillingen, å holde dem på avstand og å lirke dem ut igjen, ikke bare dreier seg om å tenne og å holde på barnas oppmerksomhet, men at det kan *virke*

på dem – i alle fall når det lykkes. Dermed blir rammesettinger av tid og rom reflektert som virkninger.

### **Dannelse av tilskuerrollen**

I denne analysedelen har jeg undersøkt dannelsen av tilskuerrollen i teaterproduksjoner for svært unge tilskuere. Jeg har antatt at tilskuerrollen må dannes der-og-da i forestillingen siden førstegangstilskuere ikke bærer med seg det som Bennett har kalt en ytre teaterramme (1997: 1). Aktører kan ikke forutsette at barn under tre år er kjent med konvensjonene som vanligvis ligger til grunn for etablering av forestillingers rammer og spilleregler. Dermed får rammeetableringen i den konkrete teaterhendelsen, den indre rammen, spesiell betydning i møte med førstegangstilskuere. I teater for de minste blir tilblivelsen av teatersituasjonen med atskilte aktør- og tilskuerroller synlig som sådan, hvordan grenser og spilleregler blir forsøkt opprettet, og hva som kan skje med dem underveis i forestillinger. Barnas aktive bidrag kan både bekrefte og avkrefte grenser og regler som de voksne prøver å etablere. Rammesetting blir her til en dynamisk prosess mellom aktører og publikum. Barna bidrar til denne prosessen på eget initiativ, aktørene har ansvar for å lede den.

Jeg har først sett på aktørenes styringsstrategier med hensyn til de voksne ledsagerne. I en differensiert tilskuerforsamling, sammensatt av både svært unge og voksne tilskuere, blir de voksne til agenter i barnas teaterhåndtering. Som ledsagere av barna kan de i utgangspunktet oppfatte seg selv som slike agenter, og de kan handle på grunnlag av antakelser om regler som aktørene faktisk ikke ønsker å etablere, de kan være usikre på hvilke regler som gjelder, eller de kan la være å påta seg oppgaven. Dette er bakgrunnen for at mange aktører velger å eksplisitt instruere de voksne ledsagere før, eller i oppstart av, forestillingen. Jeg har argumentert for at slike instruksjoner må ses i sammenheng med en ytre ramme som voksne tilskuere bærer med seg. I motsetning til førstegangstilskuere har voksne tilskuere forventninger styrt av eksisterende teaterkonvensjoner, mens de samtidig som oftest mangler forerfaringer som ledsager av de aller minste på teater.



Jeg har tolket teaterforestillinger for svært unge tilskuere som en reforhandling av en ytre ramme med samtidig økt betydning av en indre ramme. Svært unge tilskuere kan anses som en potensiell utfordring for konvensjonen som tilsier at tilskuere skal være diskrée, disiplinerte og høflige, både overfor aktører og andre tilskuere. Vi har sett hvordan aktørers instruksjon av voksne ledsagere tar hensyn til denne utfordringen. Slike instruksjoner gjelder ofte barnas spillerom i forestillingen og de voksnes rolle som støttespillere for barnas teaterhåndtering.

Retningslinjene gjelder både om/når de voksne burde gripe inn og om/når de voksne *ikke* burde gripe inn. Disse to sidene gjenspeiler lukning og åpning i teaterhåndteringen i forhold til de voksne ledsagere. Utfordringen av normen om diskrée tilskuere blir skjerpet av kjensgjerningen at de voksne, både ledsagere og aktører, har ansvar for barnas velbefinnende. Alle kravene til barna som publikum må samtidig avveies mot det individuelle barnets behov. Om et barn mistrives er det ikke bare en utfordring for den kollektive teatersituasjonen, men også med hensyn til de voksnes ansvar for barnet. Barna har krav på å bli tatt vare på i mye større grad enn eldre tilskuere. De har ikke selv valgt å være til stede i forestillingen, og de har heller ingen makt over å unndra seg situasjonen på egen hånd.

Med hensyn til aktørenes innrammingsstrategier som er direkte rettet mot de svært unge tilskuerne, har jeg fremhevet to ulike aspekter: skarpe, markerte grenser og smidige overganger. I analysen av grenser og overganger har jeg lagt til grunn en dobbelhet: Jeg har sett på disse både som temporalitet og som spatialitet. Skarpe, markerte grenser og smidige overganger virker sammen og må ses i samspill med hverandre. De to aspektene konkretiserer lukning og åpning i teaterhåndteringen. Samvirkning av skarphet og smidighet kan skje på meget detaljert plan, og jeg har i analysen lagt frem eksempler på slik samvirkning både i samtidighet og i suksisjon.

Innrammingsstrategier i møte med førstegangstilskuere sikter på å skape og å holde kontakt, samtidig med at den funksjonale atskillelsen av tilskuer- og aktørrollen blir etablert i starten, og oppløst i enden av forestillingen. Kontakten er forutsetningen for at det kan oppstå kollektiv oppmerksomhet i forestillingen. De minste barna henvender seg ikke til aktørene og det sceniske forløpet på grunn av en etablert konvensjon, og det har som konsekvens at deres engasjement er en vesentlig forutsetning for at de velger å være henvendt i sin persepsjon.

Engasjementet på sin side får ulike uttrykk og kan ha en egendynamikk som aktørene kan være nødt til å forholde seg styrende overfor. Vi har sett hvordan aktørenes styring skjer på formnivået i forestillingen.

# Avsluttende refleksjoner

## Mitt bidrag til en performativ teaterteori og -analyse

### Utgangspunkt

Jeg har beskrevet et dobbelt utgangspunkt for mitt prosjekt: et møte med forestillinger for svært unge tilskuere hvor tilskuernes hørbare og synlige bidrag preget forestillingene, kombinert med en forforståelse og en interesse for et performativt syn på teater. Det doble utgangspunktet førte til følgende agenda: Jeg ønsket å beskrive og analysere forestillinger for svært unge tilskuere slik at tilskuernes bidrag blir sett på som konstitutive; jeg hadde behov for å presisere og differensiere et performativt teaterteoretisk perspektiv; og jeg så nødvendigheten av å utvikle forestillingsanalytiske grep i anvendelse av det valgte performative perspektivet.

Mitt bidrag til en performativ teori og analyse starter med en kritisk gjennomgang av Fischer-Lichtes feedbacksløyfetesese (2004b). Denne tesen er i første omgang veldig lovende med hensyn til min agenda siden Fischer-Lichte skriver publikums hørbare og synlige bidrag inn i forestillingsbegrepet. Men selv om feedbacksløyfetesesen er meget sentral i Fischer-Lichtes performative syn på forestillinger, og hun postulerer dens generelle gyldighet, har denne tesen vist seg å være mangelfull som systematisk tese. Dessuten savnet jeg "arbeidsinformasjon" (jf. Luhmann, 2002) i Fischer-Lichtes feedbacksløyfebegrep. Tesen er preget av en avantgardepoetikk uten at dette blir gjort rede for eller reflektert over (N. Lehmann, 2007). Fischer-Lichte vil en bestemt verdi, men diskuterer ikke kriterier for å gjøre det. Jeg har derimot diskutert kriteriene. Min kritiske lesning av hennes tese som systematisk tese har ført til et markant annerledes forslag. Jeg vil her avslutningsvis oppsummere mine sentrale grep i avgrensning fra Fischer-Lichtes. Videre vil jeg reflektere over hvor jeg har plassert syndebukken (jf. Gumbrecht, 2004b) i mitt bidrag til en performativ teori og analyse. Systemteoretisk formulert kan vi si at jeg spør etter ledeforskjellen, det skillet man er nødt til å trekke for å gjøre noe

synlig, og som selv er usynlig så lenge man opererer med det. I den forstand kan man ikke unngå å bli fanget av sin egen syndebukkonstruksjon, men ikke desto mindre kan det være nyttig å få øye på den.

Fischer-Lichte poengterer at "det performative" eller – slik jeg foretrekker å formulere det – et performativt syn på forestillinger undergraver og opphever dikotomier som tidligere har vært sentrale (2004b: 294-295). Hennes prosjekt er eksplisitt engasjert i denne oppløsningen. Tilbakeskuende skriver hun:

Wie sich gezeigt hat, sind es gerade als dichotomisch verstandene, für unsere Kultur zentrale Begriffspaare wie Kunst und Wirklichkeit, Subjekt und Objekt, Körper und Geist, Tier und Mensch, Signifikant und Signifikat, die hier ihre Eindeutigkeit verlieren, in Bewegung geraten und zu oszillieren beginnen, wenn sie nicht gar letztendlich völlig in sich zusammenbrechen.<sup>488</sup> (Sst.)

Hun gjør derimot ikke rede for hvilke dikotomier hennes prosjekt beror på. Disse begrepsmotsetningene blir ikke bare vedlikeholdt, de blir til og med skjerpet: det kontrollerbare versus det ikke-kontrollerbare, det forutsigbare versus det ikke-forutsigbare, planen (iscenesettelsen) versus den unike, ikke-gjentagbare forestillingen. Disse dikotomiene ligger til grunn for hennes påstand om forestillingers urådbarhet. Fischer-Lichte er ut etter det ikke-kontrollerbare, ikke-forutsigbare i den ikke-gjentagbare, unike teaterhendelsen. Syndebukken blir et syn på forestillinger som kontrollerbare, forutsigbare og gjentagbare realiseringer av en forutgående plan:

Der Begriff der Unverfügbarkeit polemisiert in diesem Sinne gegen die Vorstellung, eine Aufführung sei planbar. Es sollte daher in diesem Zusammenhang *strikt* zwischen den Begriffen Inszenierung und Aufführung unterschieden werden.<sup>489</sup> (Sst.: 81-82, min kursivering)

Adverbet *strikt* står i åpenbar kontrast til påstanden om at dikotomier går i oppløsning, og er et indisium på at vi her er på spor av Fischer-Lichtes syndebukkonstruksjon.

---

<sup>488</sup> Min oversettelse: " Slik det har vist seg, er det nettopp begrepspar som oppfattes dikotomisk, og som er sentrale for vår kultur, som kunst og virkelighet, subjekt og objekt, kropp og ånd, dyr og menneske, signifikant og signifikat, som her mister sin entydighet, kommer i bevegelse og begynner å oscillere, om de da ikke til syvende og sist bryter helt sammen."

<sup>489</sup> Min oversettelse: "Begrepet urådbarhet polemiserer i den forstand mot oppfatningen at en forestilling er planleggbar. I den sammenheng burde man derfor skille *strengt* mellom begrepene iscenesettelse og forestilling" (min kursivering).

## Sentrale grep

Ett av mine sentrale grep er å kritisere Fischer-Lichtes syndebukkonstruksjon for å usynliggjøre vesentlige aspekter av feedbacksløyfer.<sup>490</sup> For å spissformulere mitt poeng: Jeg påstår at Fischer-Lichte til syvende og sist ikke er interessert i å kunne beskrive og analysere hvordan den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere foregår, men kun i det faktumet at denne påvirkningen fører til at forestillinger ikke kan planlegges og kontrolleres fullstendig. På grunn av min egen agenda forkaster jeg derfor hennes syndebukkonstruksjon. Jeg formulerer mine teser om feedbacksløyfer slik at de innebærer både det kontrollerbare og det ikke-kontrollerbare, det planlagte og det ikke-planlagte. Mens Fischer-Lichte fokuserer på *at* det foregår en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere i forestillinger, og at denne prosessen *aldri* kan planlegges og kontrolleres fullstendig, velger jeg å se på *hvordan* slike prosesser foregår og i *hvilken grad* og på *hvilken måte* de er styrt av de involverte. Det vil si jeg flytter fokus til styringsprosesser uten å la det ikke-kontrollerbare og ikke-planleggbare falle utenfor. Tvert imot får jeg øye på hvordan aktørers styringsstrategier forholder seg til tilskueres bidrag som verken er forutsigbare eller fullstendig kontrollerbare, og hvordan tilskuere griper styrende inn uten at de på forhånd vet hva aktørenes plan (iscenesettelsen) går ut på. Det ikke-planlagte, ikke-kontrollerbare og ikke-forutsigbare får i denne sammenheng status av en både uunngåelig og samtidig potensiell produktiv utfordring for de involverte.

Den andre sentrale manøveren i min kritiske lesning av Fischer-Lichte som forbereder mine egne teser om feedbacksløyfer, er mitt poeng at fysisk *ko-presens* av tilskuere og aktører ikke kan forklare eller sannsynliggjøre gjensidig påvirkning i forestillinger. Ko-presens muliggjør, men verken forklarer eller sannsynliggjør denne påvirkningen. Med utgangspunkt i denne kritikken av Fischer-Lichtes teser kommer jeg med et alternativt forslag. Jeg utpeker aktørers og tilskueres gjensidige *henvendthet* som avgjørende for å kunne forklare, beskrive og analysere feedbacksløyfer i forestillinger. Dermed blir feedbacksløyfer på et grunnleggende

---

<sup>490</sup> Så sant man definerer feedbacksløyfer som den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere i forestillinger.

plan knyttet til de involvertes handlinger og atferd i motsetning til Fischer-Lichtes teser hvor den gjensidige påvirkningen er noe som utfolder seg – så å si – av seg selv forutsatt at folk er til stede i samme rom på samme tid.

Selv om fysisk ko-presens i mitt bidrag blir degradert til et aspekt som muliggjør, men ikke sannsynliggjør feedbacksløyfer, rommer mitt begrep om gjensidig henvendthet aktørers og tilskueres fysiske ko-presens. Det skjer på to plan. For det første fører jeg termen henvendthet tilbake til en av våre grunnleggende måter å oppfatte menneskekroppen på (jf. Lakoff & Johnson, 1980). For det andre beror de formene for henvendthet som jeg beskriver, i stor grad på de involvertes kroppslighet og på faktumet at aktører og tilskuere er til stede i samme rom på samme tid. Det har som konsekvens at mine teser om betydningen av henvendthet for feedbacksløyfer er spesifikke for forestillinger. Tesene lar seg ikke uten videre overføre til kunstformer eller medier uten kroppslig ko-presens.<sup>491</sup>

Begrepet henvendthet fokuserer på at forholdet mellom tilskuere og aktører innebærer *gjensidighet*, mens det samtidig åpner opp for å skille *ulike former* for henvendthet og dermed ulike bidrag fra aktører og tilskuere til feedbacksløyfer. Differensieringen av ulike former for henvendthet gjør det dessuten mulig å beskrive, analysere og forklare ulikheter mellom feedbacksløyfer, samt å knytte disse til sjangerkonvensjoner, spillestiler og publikumsstiler. Slik blir *form* et viktig moment i analysen av feedbacksløyfer, og vi kan få øye på hvordan styring utspiller seg på forestillingers formnivå. Via begrepet henvendthet bestemmer jeg dessuten *kontakt* mellom aktører og tilskuere, *oppmerksomhetsstyring* og forestillingers tekniske, romlige og kulturelle *rammer* som viktige aspekter i feedbacksløyfer. Å inndra gjensidig henvendthet av aktører og tilskuere i forestillinger kan dermed ikke bare sannsynliggjøre at det foregår en gjensidig påvirkning, det er også vesentlig for å operasjonalisere feedbacksløyfebegrepet.

Med henblikk på den analysemetodiske anvendelsen av mine systematiske teser om feedbacksløyfer vil jeg fremheve tre viktige grep: tilskrivning av

---

<sup>491</sup> Dette er viktig å nevne siden min kritiske lesning av Fischer-Lichtes teser eksplisitt åpner opp for at feedbacksløyfefenomener ikke er eksklusivt knyttet til situasjoner med kroppslig ko-presens, men kun forutsetter samtidig tosidig kontakt.

styringsstrategier, innføring av kategorien *ad hoc*strategier og skillet mellom det *individuelle* og det *kollektive* planet i publikums bidrag. Ved å tilskrive styringsstrategier kan jeg undersøke hvordan og i hvilken grad feedbacksløyfeprosesser er preget av de involvertes agendaer. Fokus rettes dermed også på hvordan og i hvor stor grad de involverte lykkes eller mislykkes med sine strategier. Jeg ser ikke bare på den faktiske påvirkningen som foregår, men også på forsøk på å påvirke som ikke nødvendigvis lykkes. Å se på strategier – i flertall – er dessuten en forutsetning for å kunne se på ulike strategier i forhold til hverandre, både synkront og diakront. Slik kan man også beskrive hvordan strategier utvikles og varieres over tid, og på hvilken måte feedbacksløyfer er dynamiske prosesser som utfolder seg i tiden.

Å innføre kategorien *ad hoc*strategier er avgjørende for å kunne analysere aktørers forsøk og muligheter til styring i møte med det ikke-planlagte og uforutsigbare. Dermed plasseres aktørers styringsstrategier ikke bare i den forutgående planen, men også i den dynamiske prosessen som foregår der-og-da i den unike hendelsen, i samspill med publikums (re)aksjoner. Ved å skille iscenesettelses- og *ad hoc*strategier blir det mulig å se på forestillinger både som basert på en forutgående plan, et konsept, et mønster som kan gjenkjennes i alle forestillinger av samme produksjon, og samtidig som unik, ikke-gjentagbar hendelse – i en og samme analyse. Forestillinger anses dermed å være planlagte strukturer og unike hendelser – et tilsynelatende paradoks som jeg ikke intenderer å oppheve, men ønsker å gjøre produktivt. Med hensyn til det sceniske forløpet står verken gjentagbarhet eller unikheter alene i fokus, derimot dets spesifikke variasjon i møte med det ikke-planlagte, ikke-kontrollerbare og ikke-forutsigbare.

I forlengelsen av mine systematiske teser om feedbacksløyfer og i motsetning til Fischer-Lichte skiller jeg i analysen mellom det individuelle og det kollektive planet i tilskueres bidrag til feedbacksløyfer. Fischer-Lichte utelater det kollektive planet i sine generaliserende teser om feedbacksløyfer i forestillinger. Hun påpeker hvordan forestillinger unndrar seg individets rådbarhet, men unngår å spørre etter kollektivets rådbarhet. Min analyse av publikumsbidrag til feedbacksløyfer i *Dråpene* har gitt eksempler på at publikumsstrategier kan ha stor gjennomslagskraft når de utøves av flere publikummere i lag, altså kollektivt. Dessuten hjelper denne differensieringen mellom det individuelle og det

kollektive planet også til å få fatt i vesentlige utfordringer for aktørene på scenen. De må forholde seg til begge planene som kan stå i spenning eller motsetning til hverandre.

Forut for disse forestillingsanalytiske grepene ligger den mer praktiske siden av analysearbeidet. Sistnevnte har vært preget av å være nybrottsarbeid. Oppgaven var å komme metodisk på høyden med feedbacksløyfebegrepet. De anvendte metodene er sammensatte, dog med vekt på bruk av videodokumentasjon, særlig i Dråpeneanalysen som i et analysemetodisk perspektiv er den mest eksperimentelle og nyskapende del av prosjektet. Dokumentasjon med audiovisuelle tekniske midler er til enorm hjelp for å kunne beskrive og analysere hvordan den gjensidige påvirkningen av aktører og tilskuere foregår på forestillingers detaljplan. Detaljplanet ble (re)konstruert i en skrittvis fortetning av iakttakelser og beskrivelser.

Den potensielle konflikten mellom valg av nær- og panoramabilder i opptaks-situasjonen gjenspeiler tesen om at feedbacksløyfer utspiller seg både på individ- og på kollektivnivå. For å kunne skille iscenesettelses- fra adhocstrategier må dessuten *flere* forestillinger av samme produksjon dokumenteres, noe som øker materialomfanget og dermed også behovet for gjentatte seleksjonsprosesser i det videre arbeidet. En annen spesifikk utfordring ligger i redigeringen av råopptak. En slik bearbeidelse er nødvendig for å gjøre den gjensidige påvirkningen av tilskuere og aktører iakttagbar i dokumentasjonen. Når jeg velger split-screen-redigering favoriserer jeg samtidighet av forløpene på scenen og i publikum fremfor en klipping med suksesjonslogikk. Dette valget kan leses som en konkretisering av tesen om betydningen av aktørers og tilskueres ko-presens i forestillinger.<sup>492</sup> Split-screen-redigering (re)konstruerer samtidighet, men skaper enda en ny utfordring. To samtidig viste levende bilder overstiger i prinsippet iakttagernes persepsjonsmuligheter. Dette kan kompenseres for ved at iakttakelsesprosessen gjentas mange ganger for meget korte passasjer, mens man underveis produserer verbale beskrivelser som etter hvert fortettes. Fortetningen (re)konstruerer forløpenes detaljplan, den skaper – billedlig talt – en innzooming. En viktig

---

<sup>492</sup> Det er dessuten, som tidligere nevnt, et viktig tiltak for ikke å lukke analysen på dette punktet.



erfaring i denne sammenheng var at videodokumentasjonen forblir "taus" uten en slik iakttakelses- og beskrivelsesprosess.

Det valgte split-screen-oppsettet<sup>493</sup> (re)konstruerer ikke bare samtidighet (koppresens), men også gjensidig henvendthet av aktører og tilskuere. Det er derfor i utgangspunktet velegnet til å undersøke feedbacksløyfer i forestillinger. Men (re)konstruksjonen av gjensidig henvendthet forblir nødvendigvis til en viss grad uskarp: Den kan ikke gjengi den nøyaktige retningen av enkelte blikk, kroppsbevegelser eller lignende *i forhold* til motparten. Jeg antar at denne mangelen ikke kan avhjelpes så lenge man jobber med tekniske hjelpemidler som avbilder det tredimensjonale rommet todimensjonalt.<sup>494</sup>

### **Sydebukker og verdier**

Det kan være vanskelig å få øye på sydebukker fra innsiden av et forskningsprosjekt. Ethvert prosjekt er basert på en rekke grunnantakelser og verdier som (forut)settes uten å bli eksplisitt nevnt eller diskutert som sådanne, og som ikke kan rokkes ved uten at det hele faller fra hverandre. Jeg vil påpeke to slike grunnantakelser som mitt prosjekt grunner seg på.

Før det første (forut)setter jeg at aktører og publikum i forestillinger har ulike funksjoner, og at disse funksjonene er relatert til hverandre og komplementære. Dette er innskrevet i mitt forestillingsbegrep som ikke stilles til diskusjon eller disposisjon. Ulikheten ser jeg grunnet i at aktører har forberedt selve forestillingen, den unike hendelsen. Jeg antar at de har en plan, et konsept, som preger den konkrete forestillingen, og som er gjenkjennbar når man ser flere forestillinger av samme produksjon. Jeg tilskriver aktører iscenesettelses- og adhocstrategier, men tilskuere kun adhocstrategier. Dermed får aktører også tilskrevet et overordnet ansvar for forestillingen og feedbacksløyfeprosesser. Jeg forutsetter dessuten at de har noe å by på som det er meningen at tilskuere retter sin oppmerksomhet

---

<sup>493</sup> Dette omfatter både den valgte plasseringen av de to kameraene i forhold til hverandre i opptakssituasjonen og av de to bildene i én og samme rute i redigeringen.

<sup>494</sup> Man kan kanskje si at det valgte split-screen-oppsettet skaper en nokså unøyaktig kvasi-tredimensjonalitet med den nevnte begrensningen.

mot. Denne grunnantakelsen kan samles i slagordet *institusjonell asymmetri*. Samtidig som jeg ser på publikums bidrag til forestillinger som konstitutive, holder jeg altså fast i en asymmetri mellom aktør- og publikumrollen.<sup>495</sup>

Grunnantakelsen om en institusjonell asymmetri impliserer en syndebukk, et syn på forholdet mellom aktører og tilskuere i forestillinger som symmetrisk, eller på funksjonsforskjellen mellom aktør- og tilskuerrollen som uvesentlig, uønsket eller opphevbar. Fischer-Lichte anvender i *Ästhetik des Performativen* en spesifikk variant av dette synet (2004b). Hun avviser ikke at aktører og tilskuere gir ulike bidrag til forestillinger, men denne forskjellen blir uvesentlig idet hun antar at verken tilskuere eller aktører kan råde over feedbacksløyfer. Det er tesen om forestillingers urådbarhet som i Fischer-Lichtes teori fører til at en funksjonal forskjell mellom aktør- og tilskuerrollen ikke er av interesse.

(...) [D]er ästhetische Prozeß der Aufführung [vollzieht, S.B.] sich stets als Selbsterzeugung (...), als eine autopoietische, sich ständig verändernde *feedback*-Schleife [original kursivering, S.B.]. Selbsterzeugung meint, daß zwar alle Beteiligten sie gemeinsam hervorbringen, daß sie jedoch von keinem einzelnen vollkommen durchgeplant, kontrolliert und in diesem Sinne produziert werden kann, daß sie sich der Verfügungsgewalt jedes einzelnen nachhaltig entzieht. Es erscheint *daher* [min kursivering, S.B.] wenig hilfreich, von Produzenten oder Rezipienten zu sprechen. Vielmehr handelt es sich eher um *Mit-Erzeuger* [min kursivering, S.B.], die in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Weise an der Gestaltung der Aufführung mitwirken, ohne sie bestimmen zu können.<sup>496</sup> (Sst.: 80-81)

Jeg har utviklet mitt teoretiske bidrag i eksplisitt og markant avgrensning fra Fischer-Lichtes tese om forestillingers urådbarhet, og denne tesen har i mitt eget bidrag fått en syndebukkposisjon.

Det fører meg til den andre grunnantakelsen i mitt eget prosjekt som jeg ønsker å poengtere. Jeg (forut)setter at de involverte, både aktører og tilskuere, handler

---

<sup>495</sup> Jeg går derfor, i motsetning til Wartemann (2005: 91-92), *ikke* ut fra at barns spontane hørbare og synlige bidrag i forestillinger virker imot den institusjonelle asymmetrien og heller ikke ut fra at denne asymmetrien er til hinder for feedbacksløyfer.

<sup>496</sup> Min oversettelse: "(...) [F]orestillingens estetiske prosess foregår alltid som selvgenerering, som en autopoietisk feedbacksløyfe i stadig forandring. Selvgenerering betyr at riktignok alle involverte frembringer den i fellesskap, men at den ikke kan bli fullstendig planlagt, kontrollert og i den forstand produsert av den enkelte, at den på en grunnleggende måte unndrar seg den enkeltes rådbarhet. Derfor ser det ut til å være til lite hjelp å tale om produsenter og resipienter. Det handler heller om *med-produsenter* som i ulikt omfang og på ulike måter medvirker i forestillingens utforming, uten å kunne bestemme den." (Mine kursiveringer.)

med mål og mening,<sup>497</sup> og at dette er relevant for å kunne beskrive og analysere forestillinger. Selv om verken aktører eller tilskuere har fullstendig kontroll, og forestillinger dermed heller ikke kan bli fullstendig planlagt eller forutsies, går jeg ut ifra at de involvertes agendaer er av vesentlig betydning for å kunne forstå, beskrive og analysere feedbacksløyfer. Denne antakelsen kan subsumeres under slagordet *kunstens intensjonalitet* – uten at det ikke-planlagte og uforutsigbare dermed blir sett på som uvesentlig. Igjen jobber jeg med et tilsynelatende paradoks: Forestillinger er både intensjonale og tilfeldige.

Grunnantakelsene peker på ulike verdier. Differansen mellom verdigrunnlaget i mitt og i Fischer-Lichtes performative prosjekt blir påfallende i våre ulike vurderinger av eksempler på aktørers mislykkede forsøk på styring. Hos Fischer-Lichte er mislykket styring av feedbacksløyfer ikke bare uunngåelig, men også verdsatt siden det i hennes perspektiv synliggjør forestillingers og feedbacksløyfens egenart, deres urådbarhet. I mitt perspektiv får mislykket styring ingen egenverdi. Jeg verdsetter derimot at aktører møter utfordringer med hensyn til styring, at de tar det jeg har kalt en kalkulert risiko. Jeg ser altså en viktig verdi i at det står noe på spill, at aktører gjør seg selv og sitt prosjekt sårbare, men samtidig klarer å make utfordringene. At de *kan* mislykkes, men ikke *at* de mislykkes – *om* de gjør det. I mitt perspektiv blir det et viktig aspekt av styringsstrategier at de kan slå feil, og det blir ansett som sannsynlig at enkelte strategier faktisk gjør det. Det vil si jeg tar på ingen måte for gitt at styring lykkes. Tvert imot, min analyse fokuserer på de utfordringene som aktører står overfor, og på måter de løser (eller ikke løser) disse utfordringene på. Jeg påpeker hva det krever av aktørene, og er i høy grad interessert i betydningen av aktørers "kunnen" (jf. Langsted, et al., 2003).

### Videreførende perspektiver

I forlengelse av mitt prosjekt vil det være interessant å se nærmere på *forholdet mellom iscenesettelses- og adhocstrategier* i forestillinger. Jeg har anvendt termene slik at adhocstrategier gjelder ett eller få tilfeller, mens iscenesettelsesstrategier er

---

<sup>497</sup> Se min eksplikasjon av mitt strategibegrep i første del av analysekapitlet, avsnitt "Strategibegrepet".

strategier som kommer til syne i alle eller mange forestillinger av samme produksjon. Ved første øyekast minner disse to termene om dikotomiene mellom det unike og det konstante og mellom det ikke-planlagte og det planlagte. Poenget er at de nettopp ikke gjenskaper disse dikotomiene, men erstatter den binære tenkningen med en gradstenkning. En binær struktur er en ensartet kategorisering og ekskluderer i kraft av sin ensartethet. Binariteten som forskjellsdannende struktur risikerer dermed å redusere eller ekskludere forskjeller, mens en graduering som forskjellsdannende struktur skaper – så å si – et kontinuum av forskjeller.

Ulempen med det sistnevnte sammenlignet med det førstnevnte er at forskjellsdannelsen er mindre oversiktlig og opplagt, at selve forskjellsdannelsen krever analytisk energi underveis. Analysen blir nødvendigvis mer detaljorientert og den krever tette beskrivelser. Kvaliteten ligger i differensieringen og ikke i å kunne gi generaliserbare konklusjoner. Det foreslåtte forskningsperspektivet går dermed heller ikke ut på å oppheve forskjellen mellom iscenesettelses- og adhocstrategier i en syntese, men å differensiere et slikt kontinuum av forskjellige strategier. På den måten prøver jeg å løse feedbacksløyfe- og performativitetsbegrepet fra en analytisk dikotomi og fra den ensartethetens diskurs som Fischer-Lichte funderer sin teori på, når hun ekskluderer styring, intensjonalitet og dermed implisitt også formaspektet.

I analysen har jeg allerede gjort oppmerksom på samvirkning og sammenheng mellom iscenesettelses- og adhocstrategier, og jeg antar altså at det vil være produktivt å utdype dette perspektivet. Vi har sett eksempler på hvordan iscenesettelsesstrategier gir rom for adhocstrategier eller begrenser dem, og hvordan de gir retningslinjer for deres utforming. Dessuten har jeg påpekt at også adhocstrategier utvikles over tid. I møte med det ikke-planlagte og ikke-forutsigbare spiller altså aktørers erfaring en viktig rolle, særlig erfaringer fra tidligere forestillinger av samme produksjon. Det er rimelig å anta at jo flere forestillinger en aktør har spilt, desto oftere vil de strengt tatt unike, ikke-forutsigbare og ikke-planlagte bidragene fra tilskuerne ligne andre unike, ikke-forutsigbare og ikke-planlagte utfordringer. En differensiering av gradforskjeller mellom iscenesettelses- og adhocstrategier vil derfor være knyttet til en differensiering av tidsaspektet i analysen. Jeg antar at dette analytiske perspektivet rommer en potensiell teori om improvisasjon som det kunne vært interessant å utfolde.

Et annet videreførende forskningsperspektiv er knyttet til enda et uskarpt begrepsskille, *forskjellen mellom partisipasjon i vid og i snever forstand*. Mitt prosjekt er konsentrert på forestillinger som legger opp til partisipasjon i vid, men ikke i snever forstand. Jeg har innført dette skillet for å poengtere en egenart av *Dråpene* og for å avgrense utvalget av forestillinger i avhandlingens andre analysedel. Jeg har gjort oppmerksom på at begrepsforskjellen mellom partisipasjon i vid og i snever forstand er uskarpt, og at den kan settes spørsmålsteget ved. Jeg antar at det ville vært fruktbart å gå videre i en eksemplifikasjon, eksplikasjon og diskusjon av denne forskjellen. Det handler om hvilken status publikums hørbare og synlige bidrag har med hensyn til det sceniske forløpet, nærmere sagt med hensyn til de gjenkjennbare og gjentatte mønstre i de ulike forløpene i de ulike forestillingene av samme produksjon, og om aktører planlegger og igangsetter slike publikumsbidrag eller ikke. Jeg har poengtert at aktørene i *Dråpene* verken planlegger eller igangsetter publikums hørbare og synlige bidrag, og at det planlagte og gjenkjennbare mønsteret i de sceniske forløpene i den forstand heller ikke er avhengig av slike bidrag. Det går an å spille *Dråpene* for et diskre publikum, det sceniske forløpet vil da verken stoppe opp eller falle fra hverandre. Kort sagt: Iscenesettelsen i *Dråpene* krever ikke et ikke-diskre publikum, den er i den forstand ikke avhengig av hørbare og synlige bidrag fra tilskuerne. Samtidig – og det er utgangspunkt for mitt prosjekts agenda – tilfører et ikke-diskre publikum, publikums faktiske hørbare og synlige bidrag, vesentlige kvaliteter til forestillingene. I den forstand er de konkrete forestillingene avhengig av et ikke-diskre publikum. Poenget må her være at forestillinger, slik jeg anvender begrepet, er mer enn realiseringer av et gjenkjennbart mønster i det sceniske forløpet, selv om iscenesettelsen ikke nødvendiggjør, men åpner opp for en slik merverdi. Merverdien ligger i den konkrete utformingen av det sceniske forløpet, dens spesifikke variasjon, i samspill med et publikum som gir hørbare og synlige bidrag på eget initiativ. Selve samspillet kan få en egenverdi, det skaper intersubjektivitet og interpersonlig samhörighet, aktørens profesjonelle kunnen kan bli ekstra synlig. Det samme gjelder virkningen av det sceniske forløpet slik jeg har påpekt det med hensyn til forestillingens etterklang. Når samspillet får en egenverdi, er det samtidig ikke løsrevet fra det sceniske forløpet.

Dermed kommer jeg til det siste videreførende forskningsperspektivet som jeg vil trekke frem, spørsmålet om *forholdet mellom feedbacksløyfeprosesser og sceniske forløp*. I motsetning til Fischer-Lichte har jeg et tredje element med i ligningen. Jeg ser ikke bare på aktører og tilskuere som påvirker hverandre, men også på sceniske forløp. Når jeg undersøker måter å opprette, samle og styre oppmerksomhet på, både fra aktørers og tilskueres side, så er et sentralt objekt for denne oppmerksomheten det sceniske forløpet. I mitt performative syn er forestillinger mer enn en realisering av et gjenkjennbart mønster på scenen, men de er også mer enn en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere. Dette synet ligger til grunn for mine analyser uten at jeg eksplisitt har undersøkt forholdet mellom feedbacksløyfer og sceniske forløp. Jeg har tolket aktørers variasjoner av det sceniske forløpet som aspekt av feedbacksløyfer. Jeg har sett på hvordan disse variasjonene kan leses som måter å bli påvirket og å påvirke publikum på, som måter å opprette, holde eller reetablere gjensidig kontakt på, og som mulighet for å skape interpersonlig samhørighet. Samtidig har jeg gjort oppmerksom på at variasjonene av det sceniske forløpet ikke er vilkårlige. Variasjonene må ta hensyn til det sceniske forløpets formmessige krav. Formen er tøyelig, men den kan bryte. Dessuten har det blitt tydelig at tilskueres bidrag i mange tilfeller heller ikke er vilkårlige, men inspirert og i dialog med denne formen. Jeg antar derfor at det ville vært fruktbart å gå videre med et mer eksplisitt spørsmål om forholdet mellom feedbacksløyfer og sceniske forløp.

I innledningskapitlet har jeg skilt tre måter å avgrense performative syn fra ikke-performative: (1) som alternativ, ikke-kompatibel tilgang til de tilgangene man avgrenser fra, (2) som utvidelse og (3) som transformasjon (se tabell 1). Jeg har argumentert for at Fischer-Lichte med sin feedbacksløyfetesese beveger seg innenfor den første tenkemåten om performativitet: Hun etablerer sitt syn på forestillingers unikhhet og urådbarhet skarpt og binært mot et syn på forestillinger som gjentagbar, kontrollerbare strukturer. Idet jeg inndrar begge sider av den binære strukturen, kan mitt bidrag til en performativ teori i utgangspunktet beskrives som en utvidelse: Jeg erstatter den binære forskjellsdannelsen med en graduell tenkning og abonnerer dermed på den andre tenkemåten om performativitet (se tabell 1). Et åpent spørsmål som jeg har tatt med fra innledningskapitlet, er om og hvordan jeg eventuelt beveger meg over til den tredje tenkemåten, en transformasjon av de

ikke-performative tilgangene. Mitt tentative svar er at de tre videreførende perspektivene som jeg nettopp har skissert, kan peke i retning av en slik transformerende tenkemåte. Hvordan den vil kunne bli produktiv gjenstår å se.

## Teater for svært unge tilskuere

### **Som gjenstand for et performativt tankesett**

Anvendelse av et performativt forestillingsanalytisk tankesett med tesen om feedbacksløyfer i forestillinger har gjort det mulig å undersøke betydningen av barns synlige og hørbare bidrag til forestillinger. Og samtidig har de utvalgte forestillingene for svært unge tilskuere vist seg å være en interessant forskningsgjenstand når man ønsker å anvende og videreutvikle et performativt tankesett. Denne dobbeltheten er grunnleggende for mitt prosjekt, og jeg vil avslutningsvis gjøre rede for hvordan min performative forforståelse av teater og min spesifikke erkjennelsesinteresse har preget min tilnærming til svært unge tilskuere og teater for de minste som forskningsgjenstand.

### **Et usedvanlig publikum**

Avhandlingen tar utgangspunkt i en beskrivelse av barna som et markant tilstedeværende og til dels utfordrende publikum. Jeg har vært interessert i barns iøyne- og iørefallende nærvær som vesentlig aspekt i forestillinger. Bildet jeg gir av svært unge tilskuere er basert på to forskjeller: kontrasten mellom en ikke-diskré og en diskré publikumsstil, og den mellom førstegangstilskuere og tilskuere som håndterer teatersituasjoner på grunnlag av en på forhånd kjent ytre teateramme. Dermed skiller jeg svært unge tilskuere fra 'tilskuere flest', og er interessert i dem som et usedvanlig publikum.

Jeg har gjort oppmerksom på at mitt fokus på en ikke-diskré publikumsstil ikke er et forsøk på å formulere a-kulturelle sannheter om én enhetlig publikumsstil hos denne aldergruppen. En slik enhetlig, kvasi naturgitt stil finnes ikke. Jeg tar heller

ikke sikte på å undersøke hvor og hvorfor denne stilen finnes eller hvor utbredt den er. Verdien i denne fokuseringen ligger altså ikke i å beskrive og analysere selve publikumsstilen, men i å undersøke og beskrive betydningen av en ikke-diskré publikumsstil for de utvalgte teaterforestillingerne. Jeg har ikke tatt slike relativiserende forbehold med hensyn til min beskrivelse av barna som førstegangstilskuere. Jeg må derfor presisere hvordan også dette perspektivet er preget av, og kun kan forsvares ut fra min spesifikke erkjennelsesinteresse.

Grunnantakelsen om at barn mellom seks måneder og tre eller fire år er førstegangstilskuere, kan lett settes spørsmålsteget ved. Det er usannsynlig at ingen i denne aldersgruppen har vært på teater fra før. Rimeligvis må vi anta at noen har teaterforerfaring, og jo mer utbredt teater for de minste blir, jo større er sjansen for det. Dessuten kan de ledsagende voksne i forkant av teaterbesøket ha prøvd, og ha lyktes med, å formidle noe av den usynlige ytre teaterrammen til barna.<sup>498</sup> Og hvis ikke det er tilfelle, kommer de svært unge tilskuerne uansett aldri med blanke ark. Barn i denne aldersgruppen har andre kulturelle erfaringer som de til en viss grad vil overføre til teatersituasjoner.<sup>499</sup> De deltar altså ikke uten konvensjoner, men med andre enn mer erfarne teatertilskuere.<sup>500</sup>

Når jeg ser på de minste barn som førstegangstilskuere, velger jeg en binær forskjellsdannelse og blender ut gradforskjeller for å fokusere på et spesifikt potensial og spesifikke utfordringer som kan oppstå i møte med denne aldersgruppen. Potensialet og utfordringene er interessante ut ifra en performativ forforståelse av teater. Aspekter som i mange teatersammenhenger og likedan i forestillingsanalyser forutsettes som en selvfølge, kan bli ikke-selvfølgelige i forestillinger for svært unge tilskuere. Verken gjensidig henvendthet, tilskueres oppmerksomhet på det sceniske forløpet, grensen mellom scene og sal eller funksjonalt atskilte aktør- og tilskuerroller er gitte i møte med

---

<sup>498</sup> En slik forberedelse kan inngå i det som har blitt kalt "forarbeid" i teaterpedagogisk sammenheng (Hernes, Horn, & Reistad, 1993: 136).

<sup>499</sup> Jeg har selv påpekt betydningen av slike forerfaringer i Dråpeneanalysen. Se avsnitt "Barnas bidrag", underavsnitt "Gruppe(re)aksjoner og toddlerkultur" i første del av analysekapitlet.

<sup>500</sup> Denne tesen tar Wartemann som utgangspunkt for en undersøkelse av rammer og spilleregler i teater for eldre barn (2009a).



førstegangstilskuere. Teaterhåndteringen kan dermed bli usedvanlig påtakelig. Førstegangstilskueres deltakelse i teaterforestillinger innebærer dermed et potensial til en slags *Verfremdungseffekt*<sup>501</sup> med hensyn til selve teaterhåndteringen. Effekten utgår fra førstegangstilskuere, og den oppstår for de voksne deltakerne, både aktører og tilskuere.<sup>502</sup> Det er denne *Verfremdungseffekten* som ligger til grunn for en reforhandling av en ytre teaterramme. Etablering, vedlikehold og oppløsning av forestillingers rammer og spilleregler blir påfallende som en dynamisk prosess, der-og-da i møtet mellom aktører, voksne tilskuere og førstegangstilskuere.

Mitt fokus på utfordringer som ikke-diskrée førstegangstilskuere gir til aktører, er knyttet til en interesse for strategiene aktører utvikler som svar på disse utfordringene. Analysen har vist hvordan spesifikke estetiske strategier blir til i møte med ikke-diskrée førstegangstilskuere. Et vesentlig poeng i mitt prosjekt er at disse estetiske strategiene ikke bare er forankret i iscenesettelsen, men også blir til som adhocstrategier i møte med tilskuerne i den konkrete forestillingen. Det gir også et svar på spørsmålet om hvorfor arrangører ofte velger å vise slike forestillinger på fagfestivaler og symposier med et barnepublikum til stede, selv om dette som regel skaper store praktiske utfordringer. Den spesifikke merverdien, slik jeg har kalt det ovenfor, når forestillinger i mitt performative tankesett er mer enn realiseringer av et gjenkjennbart mønster og samtidig også mer enn den gjensidige påvirkningen av tilskuere og aktører, er direkte knyttet til barns bidrag som ikke-diskrée førstegangstilskuere. Svært unge tilskueres bidrag garanterer ikke en slik merverdi, men jeg har vist hvordan slike bidrag har en avgjørende rolle i dens tilblivelse.

---

<sup>501</sup> Termen blir vanligvis anvendt på – tilsiktede eller faktiske – virkninger av den sceniske fremstillingen hos tilskueren. *Verfremdung* er da et grep som sikter på å gjøre velkjente og dermed upåaktede forhold påfallende. Den gjør det "gitte" til noe som det settes spørsmålstegn ved. Jeg forflytter termen idet jeg anvender den på en effekt som har sitt utspring hos tilskuere og ikke i den sceniske fremstillingen.

<sup>502</sup> Og på et iakttakerplan også den voksne forskeren.

## Et usedvanlig teater<sup>503</sup>

Jeg fremhever unge tilskueres hørbare og synlige bidrag, særlig når de er markante og varierte, når de kommer på barns eget initiativ, bidrag som utvikler en betydelig egendynamikk og/eller er egenrådige. Denne vinklingen forutsetter og viser en interesse for det som ikke er planlagt og ikke kan forutsies av aktørene. Det kan minne om Fischer-Lichtes avantgardistiske prosjekt. Men til forskjell fra henne er jeg altså interessert i hvilken betydning aktørers styringsstrategier har for, og i samspill med en slik ikke-diskré publikumsstil. Jeg verdsetter utfordringene for, og sårbarheten i aktørenes prosjekt, men ikke mislykket styring. Idet jeg påpeker faren for å mislykkes, skiller min tilnærming seg samtidig fra et romantiserende syn på svært unge tilskuere. Jeg gir et bilde av et usedvanlig publikum som bidrar vesentlig til forestillinger og tilfører utfordringer som kan være svært produktive, men ikke nødvendigvis blir det. Tvert imot, utfordringene er reelle, de innebærer en faktisk risiko for at forestillinger mislykkes. Aktører kan – i møtet med disse utfordringene – miste styring på et grunnleggende plan. Det sistnevnte skjer sjelden, men det *kan* skje. At det skjer sjelden, tolker jeg som uttrykk for aktørers profesjonelle "kunnen" (jf. Langsted, et al., 2003). Heller regelen enn unntaket er derimot at enkelte styringsstrategier mislykkes på forestillingers detaljplan. Min analyse av feedbacksløyfer i *Dråpene* har vist hvordan aktøren fortløpende må forholde seg til denne utfordringen, og hvordan det krever både robusthet og fleksibilitet av henne. I møte med de svært unge tilskuerne er ikke bare behovet for adhocstrategier påtrengende, men også for variasjon av slike strategier.

I mitt perspektiv blir forestillingers merverdi til i aktørers møte med markante, varierende, ikke-planlagte publikumsbidrag. Dermed kan ikke denne merverdien bli til uten at aktører tar en viss risiko. Jeg har påpekt at en slik risiko ikke automatisk er gitt, og heller ikke er en fast størrelse når barn i denne aldersgruppen blir valgt som publikum. For det første fordi publikumsstilen hos de yngste varierer, og for det andre fordi aktørene tar mange valg som påvirker i hvor stor

---

<sup>503</sup> Jeg låner uttrykket "usedvanlig teater" fra den norske teaterforskeren Rikke Gürgens. Hun har innført det for å betegne teater med usedvanlige aktører, mennesker med en funksjonshemming (Gürgens, 2004, 2007).

grad en ikke-diskré publikumsstil blir tillatt, gitt rom for og gjort relevant i forestillingen. Det er slike valg som ligger til grunn for det de innledningsvis siterte scenekunstnerne kaller det "springende punkt" i sitt møte med svært unge tilskuere: "å utsette seg for, og (...) å tørre et så direkte og intenst nærvær" (Borgen, 2003: 52, siterer to Klangfuglkunstnere). Med *Dråpene* har jeg konsentrert meg om en produksjon som i betydelig grad tar en slik risiko. Det betyr at ikke bare mitt fokus på en ikke-diskré publikumsstil hos svært unge tilskuere, men også mitt utvalg av produksjoner innenfor feltet er styrt av min forforståelse og erkjennelsesinteresse.

Mitt utvalg av produksjoner/forestillinger for analysen av rammer og spilleregler i teater for de minste er et bredere spekter, men også her ligger min interesse for en ikke-diskré publikumsstil til grunn. Samtidig har jeg begrenset utvalget til produksjoner som legger opp til partisipasjon i vid, men ikke i snever forstand. I de valgte produksjonene skal det etableres et funksjonalt skille mellom aktør- og tilskuerrollen, de krever publikums henvendthet i persepsjon, det sceniske forløpet er ment å bli sett på og lyttet til, og det følger et nokså fastlagt og gjenkjennbart mønster. Dette forestillingsutvalget kan overraske med hensyn til en performativ forforståelse av teater. Jeg begrunner det – blant annet – med at det står i en produktiv kontrast til Fischer-Lichtes vinkling. Det er åpenbart at dette valget er styrt av mine grunnantakelser og verdier slik jeg har lagt dem frem ovenfor. Jeg er ute etter å kunne beskrive betydningen av tilskueres hørbare og synlige, markante og egenrådige bidrag i forestillinger, mens jeg samtidig holder fast ved tesen om en institusjonell asymmetri mellom tilskuer- og aktørrollen. Dessuten definerer jeg den omtalte merverdien i forhold til et gjenkjennbart mønster i de ulike sceniske forløpene av én og samme produksjon, og antar at sceniske forløp innebærer egne formkrav.

Idet jeg velger forestillinger med partisipasjon i vid forstand og et publikum med en ikke-diskré publikumsstil, blir også de nevnte paradoksene håndgripelige. Disse forestillingene er åpenbart både planlagte strukturer og unike hendelser, de er både intensjonale og tilfeldige. Jeg mener at disse paradoksene er lite opplysende og lett kan misbrukes til å rettferdiggjøre uskarp, selvmotsigende tenkning, så lenge de ikke blir anvendt og konkretisert i detaljerte analyser. I Dråpeneanalysen blir de to paradoksene konkretisert i undersøkelsen av adhoc-

og iscenesettelsesstrategier, i analysen av teaterhåndteringen i de to sentrale analysekategoriene: markerte grenser og smidige overganger. Med hensyn til det sistnevnte er min tese at de to aspektene som står i spenning til hverandre, samvirker på detaljplan. Det er først på et slikt detaljplan at de tilsynelatende paradoksene virkelig blir interessante og produktive. På denne måten kommer man ikke frem til retningslinjer for hvordan aktører bør eller kan gå frem i møte med svært unge tilskuere, men kategoriene er velegnet til å skjerpe det analytiske blikket på hvordan forestillinger fungerer.

### **Et barnekulturelt perspektiv**

Innledningsvis har jeg diskutert Beth Junckers undersøkelse av det hun kaller det normale og det nye paradigmet i barnekulturfeltet (2006). Hennes analyse ga meg et redskap for å forstå mitt prosjekts utfordringer vis-à-vis et syn på teater for barn basert på det normale paradigmet. Jeg har støttet meg på Junckers argumentasjon og samtidig avgrenset meg fra hennes erkjennelsesteoretiske begrunnelse av det nye paradigmet. Avslutningsvis vil jeg skissere hvordan mitt teatervitenskapelige performative syn på forestillinger kan bli produktivt i et barnekulturelt perspektiv.

Innenfor barnekulturfeltet diskuteres det, blant annet, ulike syn på barn og på kunst for barn, mens det er lite fokus på betydningen av ulike syn på kunst. Juncker forutsetter et resepsjonestetisk syn som vektlegger resipientens spillerom til meningsskapning (2006: 86), men som ikke gir mulighet til å beskrive leser/betrakter/tilskuer som delaktig i formgivningen. Hun antar at tolkningen er åpen, men at formen er gitt, når leser/betrakter/tilskuer møter kunsten (sst.). Dette synet blir ikke diskutert opp imot andre mulige tankesett, mens det samtidig blir brukt til å begrunne nødvendigheten av å skifte forskningsfokus fra kunst for barn, til barns egenkultur (sst.: 87).

Mitt bidrag har et mye smalere fokus enn Junckers. Jeg ser utelukkende på én kunstart og undersøker ikke barns egenkultur. På dette begrensede feltet kan det teatervitenskapelige perspektiv likevel berike det barnekulturelle. Her kan vi se at et annerledes syn på kunst – i dette tilfelle på teater – åpner opp for at tilskueres

hørbare og synlige bidrag kan beskrives og analyseres som betydningsfulle for forestillingers formgivningsprosesser. Og selv om barns egenkultur ikke er gjort til forskningsgjenstand i mitt prosjekt, har det blitt tydelig at en slik egenkultur kan bli relevant for forestillingers konkrete utforming.<sup>504</sup> Et performativt syn på teater ser altså ut til å kunne matche Junckers nye paradigme i noen henseender bedre og mer nyansert enn det resepsjonestetiske synet som hun selv opererer med.

Dessuten får vi med hjelp av dette tankesettet øye på verdien og kvaliteten i samspillet mellom voksne aktører og barn som tilskuere. Intersubjektivitet og interpersonlig samhørighet skapes av begge parter og i relasjon til det sceniske forløpet. Mens jeg fokuserer på betydningen av barns bidrag, holder jeg samtidig fast ved tesen om en institusjonell asymmetri mellom aktør- og tilskuerrollen. Mitt utvalg av forestillinger poengterer at bidrag kan bli betydningsfulle, selv om barna "kun" er tiltenkt en tilskuerposisjon. Også denne perspektivering kan være interessant i et barnekulturelt perspektiv. Mitt poeng er at asymmetrien ikke står i motsetning til at bidrag som kommer på tilskuernes eget initiativ, kan bli vesentlige for forestillinger. Tvert imot er asymmetrien en forutsetning for at slike bidrag blir konstruktive. Formgivningen av det sceniske forløpet i samspill med publikum fungerer på grunnlag av aktørers konsept for forestillingen som de styrer etter. Det er avhengig av deres profesjonelle "kunnen" (jf. Langsted, et al., 2003) og av at de overtar et overordnet ansvar for å styre feedbacksløyfer. En slik styring foregår på forestillingers detaljplan. Den forutsetter at aktørene er meget lydhøre overfor barna, lar seg lede av dem og setter klare grenser. Dette kan detaljanalysen utrede. Asymmetrien mellom aktør- og tilskuerrollen står altså ikke i veien for at barns bidrag blir relevante, men er en viktig forutsetning for det. Spørsmålet er derfor heller ikke om det er mulig å oppheve asymmetrien, men hvordan aktører styrer feedbacksløyfer, om og hvordan de gjør barns bidrag konstruktive, og – ikke minst – hvor stor risiko de er villig til å ta og evner å møte.

---

<sup>504</sup> Se spesielt avsnitt "Barns bidrag", underavsnitt "Gruppe(re)aksjoner og toddlerkultur", i første del av analysekapitlet. Jeg antar at denne vinklingen vil kunne utdypes.

## Kilder

- Ahlers, K., & Damberg, M. (2005). Einlass- und "Sich-einlassen". *Theater von Anfang an*.  
[http://www.theatervonanfangan.de/texte/Dokumentation\\_First\\_Steps\\_Ahlers\\_Damberg.pdf](http://www.theatervonanfangan.de/texte/Dokumentation_First_Steps_Ahlers_Damberg.pdf) [sist lest 26.08.2009].
- Auslander, P. (1999). *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London and New York: Routledge.
- Austin, J. L. (1975). *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (2nd ed.). Oxford and New York: Oxford University Press.
- Balme, C. (1999). *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: E. Schmidt.
- Bárány, A.-S. (2008). *Babydrama*. Göteborg: Kabusa Böcker.
- Bennett, S. (1997). *Theatre audiences. A theory of production and reception* (2nd ed.). London and New York: Routledge.
- Bentley, E. (1964). *The life of the drama*. New York: Atheneum.
- Borgen, J. S. (2003). *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluering av prosjektet Klangfugl – Kunst for de minste*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Brook, P. (1968). *The empty space*. New York: Atheneum.
- Bucher, A. (2004). *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne. (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss)*. München: Fink.
- Böhme, G. (1995). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhnisch, S. (1994). Was heisst "wahr sein" auf dem Theater? Theoretische Implikationen der theaterprogrammatischen Authentizitätsforderung. I: E. Fischer-Lichte, W. Greisenegger & H.-T. Lehmann (Hg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft* (s. 125-133). Tübingen: Narr.
- Böhnisch, S. (1999). Für eine Kunst des Beschreibens. Antwort auf die Frage: Mit welchen Begriffen lassen sich theaterpädagogische Produktionen angemessen beschreiben? *Kultursache*, 4.
- Böhnisch, S. (2003). Presentasjon av ph.d.-prosjektet. [Seminarinnlegg, Kristiansand 14.08.2003]. Høgskolen i Agder.
- Böhnisch, S. (2005a). Bericht aus Norwegen. [Foredrag på symposiet:] *First Steps. Festival und internationales Symposium zum Theater für die Aller kleinsten*. [Hamm 16.-18.09.2005].  
[http://www.theatervonanfangan.de/texte/Dokumentation\\_First\\_Steps\\_Boehnis.pdf](http://www.theatervonanfangan.de/texte/Dokumentation_First_Steps_Boehnis.pdf) [sist lest 27.01.2010].
- Böhnisch, S. (2005b). FSK 1. Das "Theater von Anfang an". Wie das Theater für die Kleinen große Fragen aufwirft. Bericht von einem Kolloquium. *Theater der Zeit*(6), Zuspiel <12>.
- Böhnisch, S. (2005c). Scheinwerfer der Aufmerksamkeit. Zuschauen als Bestandteil der Aufführung. Über die norwegische Produktion "Dråpene" und die Aller kleinsten im Theater. *Double*(1), 16-18.

- Böhnisch, S. (2006). Førstegangstilskuere. Hvordan blir de minste barna til teatertilskuere? Om rammer og (spille)regler. [Foredrag på:] *Seminar for formidlere. Festival 2006. Theater for børn og unge* [Nykøbing (F) 28.-30.04.2006]. Teatercentrum Danmark.
- Böhnisch, S. (2007a). Barns nærvær som teaterpublikum. Teoretisk-metodiske utfordringer for forestillingsanalyser. *DRAMA. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*(3), 16-21.
- Böhnisch, S. (2007b). Feedbacksløyfen i teater for de minste. I: B. Rasmussen (Red.), *Drama Boreale 2006. Aktuell forskning i drama og teater* (s. 43-50). Trondheim: Tapir akademisk.
- Böhnisch, S. (2007c). Performativitet. Systematiske og historisk-verkanalytiske tilnærminger. [Paper til forskerkurset:] *Den estetiske hendelsen. Kunstfaglige problemstillinger og tværr-estetiske perspektiver. Re/presentasjon, handling, kropp, rom* [Bergen, 19.-20.11.2007]. Nasjonal forskerskole – Tekst, Bilde, Lyd, Rom (TBLR). [http://www.uib.no/filearchive/siemkebohnishpaper\\_old.pdf](http://www.uib.no/filearchive/siemkebohnishpaper_old.pdf) [sist lest 27.01.2010].
- Böhnisch, S. (2007d). Wer geht mit wem ins Theater? Ein Plädoyer, sich von den Aller kleinsten geleiten zu lassen. *ToihausTheaterJournal*, XV, 13.
- Böhnisch, S. (2009). Feedbacksløyfer i teater for de minste. I: R. By (Red.), *Form møter form. Lek møter teater* (s. 171-190). Oslo: Cappelen akademisk.
- Christoffersen, E. E., & Led, J. C. L. (2006). Seminarprogram. [Seminar:] *Performativitet og Æstetik* [Århus 08.12.2006]. Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.
- Christoffersen, E. E., Schultz, L., Gade, S., & Led, J. C. L. (2006). Redaktionelt forord. Den performative peripeti. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 6, 3-4.
- De Marinis, M. (1987). Dramaturgy of the spectator. *The Drama Review: TDR*, 31(2), 100-114.
- De Marinis, M. (1993). *The semiotics of performance* (Á. O'Healy, Trans.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Deldime, R. (1978). *L'enfant au théâtre. Essai d'évaluation de l'impact socio-affectif d'un spectacle théâtral sur des enfants de 10 à 12 ans*. Bruxelles: Direction générale de la Jeunesse et de Loisirs.
- Desfosses, A. (1997). Wir spielen für Kinder, für die unseren und für jene, die es geblieben sind. Theater für die ganz Kleinen. I: W. Schneider (Hg.), *Kinder- und Jugendtheater in Frankreich* (s. 80-87). Frankfurt am Main: Difa.
- Droste, G. d. (Hg.). (2009). *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*. Bielefeld: Transcript.
- Eco, U. (1979). *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Elnan, M. (2009). Et barneteaterensemble. I: R. By (Red.), *Form møter form. Lek møter teater* (s. 193-213). Oslo: Cappelen Akademisk.
- Eriksen, G. (1993). *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn* (2. utg.). Nesbru: Vett & Viten i samarbeid med Norsk Rikskringkasting opplæringsavdelingen.
- Fischer-Lichte, E. (1983a). *Semiotik des Theaters. Eine Einführung* (Vol. 1: Das System der theatralischen Zeichen) Tübingen: Narr.

- Fischer-Lichte, E. (1983b). *Semiotik des Theaters. Eine Einführung* (Vol. 2: Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung). Tübingen: Narr.
- Fischer-Lichte, E. (1983c). *Semiotik des Theaters. Eine Einführung* (Vol. 3: Die Aufführung als Text). Tübingen: Narr.
- Fischer-Lichte, E. (1988). *Semiotik des Theaters. Eine Einführung* (2. durchges. Ausg. Vol. 1: Das System der theatralischen Zeichen). Tübingen: Narr.
- Fischer-Lichte, E. (1994). Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte. Eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e.V. in Leipzig. I: E. Fischer-Lichte, W. Greisenegger & H.-T. Lehmann (Hg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft* (s. 13-24). Tübingen: Narr.
- Fischer-Lichte, E. (1998). Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. I: E. Fischer-Lichte, F. Kreuder & I. Pflug (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde* (s. 1-20). Tübingen und Basel: A. Francke.
- Fischer-Lichte, E. (2004a). Culture as performance. [Foredrag på konferansen:] *Performativity. A paradigm for the studies of arts and culture?* [København 30.11.-03.12.2004]. Københavns Universitet.
- Fischer-Lichte, E. (2004b). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E. (2005). Zuschauen als Ansteckung. I: M. Schaub, N. Suthor & E. Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips* (s. 35-50). München: Fink.
- Fischer-Lichte, E. (2006a). Begrundelse for det performatives æstetik. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 6, 5-20.
- Fischer-Lichte, E. (2006b). Der Zuschauer als Akteur. I: E. Fischer-Lichte, R. Sollich, S. Umatham & M. Warstat (Hg.), *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen* (s. 21-41). Paderborn und München: Fink.
- Fischer-Lichte, E. (2007). The aesthetics of performance. A new approach to cultural studies? [Foredrag på forskerkurset:] *Den estetiske hendelsen* [Bergen, 19.-20.11.2007]. Nasjonal forskerskole – Tekst, Bilde, Lyd, Rom (TBLR).
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance. A new aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). London and New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E., Gronau, B., Schouten, S., & Weiler, C. (Hg.). (2006). *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit.
- Fredly, H. (2007). *Mellom usikkerhet og dansetrang. En fenomenologisk undersøkelse av toddlers opplevelse av teaterforestillingen Spilledåsen*. Masteroppgave, Høgskolen i Bergen, Bergen.
- Front. (2003). I: T. Guttu (Red.), *Norsk ordbok* (s. 278-279). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Goethe, J. W. (1988). Regeln für Schauspieler. [1832]. I: K. Richter (Hg.), *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe* (Vol. 6.2, s. 725-745). München, Wien: Hanser.
- Gumbrecht, H. U. (2004a). *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* (J. Schulte, Übers.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.



- Gumbrecht, H. U. (2004b). *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Gürgens, R. (2004). *En usedvanlig estetikk. En studie av betydningen av egenproduserte teatererfaringer for det usedvanlige mennesket*. Trondheim: NTNU.
- Gürgens, R. (2007). Teatral og kontekstuell usedvanlighet. En innføring i språklige, sosiale og kunstneriske erfaringer i Usedvanlig Teater. I: B. Rasmussen (Red.), *Drama Boreale 2006. Aktuell forskning i drama og teater* (s. 53-63). Trondheim: Tapir akademisk.
- Hagnell, V. (1983). *Barnteater. Myter och meningar*. Malmö: Liber.
- Handke, P. (1972). *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heinemann, C. (2009). Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisräume. Der Raum als grundlegender Parameter des Theaters für die Aller kleinsten. I: G. d. Droste (Hg.), *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit* (s. 131-143). Bielefeld: Transcript.
- Heinrich, F. (2006). Kroppens tavshed. Refleksjoner over performativitet. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 6, 47-59.
- Helander, K. (2001). Hundra år av småbarnskonst. I: M. Sörenson (Red.), *För de allra små!* (s. 141-157). Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Hentschel, I. (1988). *Kindertheater. Die Kunst des Spiels zwischen Phantasie und Realität*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
- Hernes, L., Horn, G., & Reistad, H. (1993). *Teater for barn*. Vollen: Tell.
- Hickethier, K. (1985). Theatersemiotik. Ihr Ende oder ein Anfang oder etwas ganz Anderes? Zu Erika Fischer-Lichtes "Semiotik des Theaters". *TheaterZeitschrift*, 12, 123-128.
- Hiß, G. (1993a). *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer.
- Hiß, G. (1993b). Freiräume für die Phantasie! Neue Tendenzen in der Methodendiskussion. *TheaterZeitschrift*, 35, 19-29.
- Hjelt, H. (2008). *Vau-va! Målgruppsanpassad teater för de allra minsta*. Avhandling pro gradu i litteraturvitenskap, Åbo akademi, Åbo.
- Hovik, L. (2007). De røde skoene. Improvisert installasjonsteater for toddlere. I: K. Helander & S. Sagberg (Red.), *Barns tilhørighet* (s. 41-45). Trondheim: Dronning Mauds minne, Høgskole for lærerutdanning.
- Hovik, L. ([u.å.]). De røde skoene. PhD-prosjekt. [Prosjektbeskrivelse.] <http://ask.bibsys.no/ask/action/show?pid=p09000298&kid=forskpro> [sist lest 19.01.2010].
- Hunt, A. R., & Kingstone, A. (2003). Covert and overt voluntary attention. Linked or independent? *Cognitive Brain Research*, 18(1), 102-105.
- Härle, W. (2010). Unverfügbarkeit. Zum 125. Geburtstag Rudolf Bultmanns. *Zeitzeichen. Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft*. <http://zeitzeichen.net/meinung/wilfried-haerle-unverfuegbarkeit/> [sist lest 25.01.2010].
- Iser, W. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- Jakobson, R. (1988). Linguistics and poetics. [1958]. I: D. Lodge (Ed.), *Modern criticism and theory. A reader* (s. 32-57). London: Longman.

- Johnstone, K. (1999). *Impro for storytellers. Theatresports and the art of making things happen*. London: Faber and Faber.
- Juncker, B. (2006). *Om processen. Det æstetiskes betydning i børns kultur*. København: Tiderne skifter.
- Kattwinkel, S. (Ed.). (2003). *Audience participation. Essays on inclusion in performance*. Westport, Conn.: Praeger.
- Kjørup, S. (1996). *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Krämer, S. (2002). Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. I: U. Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (s. 323-346). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kuhn, S. (2009). Partizipation im 'Erlebnisgarten' des Theaters für die Aller kleinsten. I: G. d. Droste (Hg.), *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit* (s. 187-191). Bielefeld: Transcript.
- Kuhn, T. S. (1996). *The structure of scientific revolutions* (3rd ed.). Chicago and London: University of Chicago Press.
- Kybernetikk. (2003). I: T. Guttu (Red.), *Norsk ordbok* (s. 493). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Kyndrup, M. (2006). Performativitet, æstetik, udsigelse. Lille note om det performatives æstetik. *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 6, 37-46.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Langsted, J., Hannah, K., & Rørdam Larsen, C. (2003). *Ønskekvist-modellen. Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Århus: Klim.
- Lazarowicz, K. (1977). Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. I: H. Kindermann (Hg.), *Das Theater und sein Publikum. Referate der internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentkonferenz in Venedig 1977 und Wien 1976* (s. 44-60). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Lazarowicz, K., & Balme, C. (Hg.). (1991). *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam.
- Lehmann, H.-T. (1989). Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. *Zeitschrift für Semiotik*, 11(1), 29-49.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren.
- Lehmann, N. (2007). Forms of presence. In defence of a constructivist approach to performativity. *Nordic Theatre Studies*, 19, 68-79.
- Luhmann, N. (2002). *Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg: Carl-Auer.
- Lund, S., & Ousland, T. (2001). Rapport fra forestillingsprosjektet "Dråpene" okt./nov.-00. Rapport til Klangfuglprosjektet. [Norsk kulturråd].
- Lund, S., & Ousland, T. (2003). Evaluering av turné med "Dråpene" i [...], okt/nov-03. [Upublisert rapport.]
- Løkken, G. (1996). *Når små barn møtes. Om de yngste barnas gruppefelleskap i barnehagen*. Oslo: Cappelen Akademisk.

- Løkken, G. (2000). *Toddler peer cultur. The social style of one and two year old body-subjects in everyday interaction*. Trondheim: Pedagogisk institutt, Fakultet for samfunnsvitenskap og teknologiledelse, NTNU.
- Løkken, G. (2004). *Toddlerkultur. Om ett- og toåringers sosiale omgang i barnehagen*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Maasø, A. (2002). "Se-hva-som-skjer!" *En studie av lyd som kommunikativot virkemiddel i TV*. [Oslo]: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub.
- Maturana, H. R., & Varela, F. J. (1987). *The tree of knowledge. The biological roots of human understanding*. Boston: New Science Library.
- McAuley, G. (1999). *Space in performance. Making meaning in the theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nagel, L. M. (2007). Postdramatisk teater for et predramatisk publikum. En analyse av danseforestillingen "Inni min klode" og "Se min kjole" med henblikk på Hans-Thies Lehmann og postdramatisk teaterteori. *DRAMA. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*(3), 12-15.
- Novák, J. (2005). The joy of re-discovering the world. *Communitas and streaming in performances for babies*. [Foredrag på konferansen:] *Glitterbird. Budapest Meeting 2005* [Budapest, 28.-30.10.2005]. Glitterbird – Art for the very young.
- Oltmanns, P., Ackermann, M., Dillmann, E., Frederichs, A., Kogge, W., Meyer, D., et al. (Hg.). (1993). *Theaterwissenschaft morgen?* Berlin: Wochenschau Verlag [= *TheaterZeitschrift*, 35].
- Os, E. (2004). *Under tre år? Mener dere under tre? Under tre? Klangfugl – kunst for de minste. Rapport fra et prosjekt som beveger seg under den kulturelle lavaalder*. Oslo: Høgskolen i Oslo, Avdeling for lærerutdanning.
- Pavis, P. (1988). *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr.
- Pfister, M. (1982). *Das Drama. Theorie und Analyse* (3. Aufl.). München: Fink.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The politics of performance*. London and New York: Routledge.
- Pinkert, U. (2007). "Theater von Anfang an" – alles auf Anfang? Zur Veränderung von Wahrnehmungsweisen im Theater – (nicht nur) für kleine Kinder. *IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater*(2), 4-9.
- Pinkert, U. (2009). "Theater von Anfang an!" – alles auf Anfang? Von der Einübung sinnlicher Wahrnehmungsweisen. I: G. d. Droste (Hg.), *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit* (s. 121-129). Bielefeld: Transcript.
- Priester, E. (2009). Der Erwachsene im Produktionsprozess "Holzklopfen". Rollen und Funktionen des Begleiters innerhalb der theatralen Kommunikation. I: G. d. Droste (Hg.), *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit* (s. 203-213). Bielefeld: Transcript.
- Rachel, T. (2006). Die Unverfügbarkeit menschlichen Lebens. Barmherzige Zuwendung versus gnadenlose Autonomie. *Die Politische Meinung. Monatszeitschrift zu Fragen der Zeit*, 434, 11-14.  
<http://www.kas.de/wf/de/33.7810/> [sist lest 26.01.2010].
- Risi, C. (2006). Hören und Gehört werden als körperlicher Akt. Zur feedback-Schleife in der Oper und der Erotik der Sängerstimme. I: E. Fischer-Lichte, B. Gronau, S. Schouten & C. Weiler (Hg.), *Wege der Wahrnehmung*.

- Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater* (s. 98-113). Berlin: Theater der Zeit.
- Roesner, D. (2003). *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Narr.
- Sauter, W. (2000). *The theatrical event. Dynamics of performance and perception*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Schouten, S. (2007). *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. Berlin: Theater der Zeit.
- Schumacher, E. (2002). Performativität und Performance. I: U. Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (s. 383-402). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SFB Kulturen des Performativen. Gesamtkonzept. (2007). *Kulturen des Performativen*. [http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame\\_gesa.html](http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_gesa.html) [sist lest 29.11.2007].
- SFB Kulturen des Performativen. Gesamtkonzept. (2008). *Kulturen des Performativen*. [http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame\\_gesa.html](http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_gesa.html) [sist lest 07.01.2008].
- Smith, L., & Ulvund, S. E. (2004). *Spedbarnsalderen* (revidert og utvidet utg.). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Sontag, S. (2001). *Against interpretation. And other essays*. New York: Picador.
- Stanislavskij, K. (1988). *En skuespillers arbejde med sig selv* (E. Roving & E. Rostrup, Overs.). København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Stern, D. N. (1985). *The interpersonal world of the infant. A view from psychoanalysis and developmental psychology*. New York: Basic Books.
- Stern, D. N. (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden* (Ø. Randers-Pehrson, Overs.). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Stevens, J. O. (1996). *Die Kunst der Wahrnehmung. Übungen der Gestalttherapie* (A. Sannwald, Übers.). Gütersloh: Kaiser / Gütersloher Verlagshaus.
- Stolina, R. (2000). *Niemand hat Gott je gesehen. Traktat über negative Theologie*. Berlin und New York: de Gruyter.
- Szondi, P. (1969). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Szondi, P. (1991). Det moderne dramaets teori. I: A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 149-170). Oslo: Universitetsforlaget.
- Taube, G. (2009). First Steps – Erste Erträge. Zu ästhetischen Eigenarten des Theaters für die Jüngsten. I: G. d. Droste (Hg.), *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit* (s. 87-101). Bielefeld: Transkript.
- Vegge, T. (2010). Unverfügbarkeit [e-post til S. Böhnisch, 25.01.2010].
- Verfügungsgewalt. (2006). I: T. Hustad, H. Reiten & T. J. Ropeid (Red.), *Stor tyssk-norsk ordbok* (s. 1206). Bergen: Fagbokforlaget.
- Vis-à-vis. (1986). I: G. Wahrig (Hg.), *Wahrig Deutsches Wörterbuch* (Völlig überarb. Neuausg., s. 1386). München: Mosaik.
- Wartemann, G. (2005). Interaktionsraum Kindertheater. I: D. Roesner, G. Wartemann & V. Wortmann (Hg.), *Szenische Orte – Mediale Räume* (s. 89-107). Hildesheim, Zürich und New York: Olms.

- Wartemann, G. (2009a). Spielen und Regeln. Die Exposition als Bedingung kollektiver Kreativität im Theater für Kinder. I: H. Kurzenberger, H.-J. Ortheil & M. Rebstock (Hg.), *Kollektive in den Künsten* (s. 151-162). Hildesheim, Zürich und New York: Olms.
- Wartemann, G. (2009b). Wechselspiele. Die Inszenierung des Theaterrahmens und die Fragilität der Spielvereinbarungen im Theater für die Allerkleinsten. Beobachtungen zur Produktion "Holzklopfen" des Helios Theater. I: G. d. Droste (Hg.), *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit* (s. 173-185). Bielefeld: Transcript.
- Watzlawick, P., Bavelas, J. B., & Jackson, D. D. (1967). *Pragmatics of human communication. A study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes*. New York and London: Norton.
- Way, B. (1981). *Audience participation. Theatre for young people*. Boston, Mass.: Walter H. Baker.
- Wekwerth, M. (1974). *Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen*. München: Hanser.
- Wirth, U. (Hg.). (2002). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Young, S. (2004). 'It's a bit like flying.' Developing participatory theatre with the under-twos. A case study of Oily Cart. *Research in Drama Education*, 9(1), 13-28.

# Sammendrag

## Norsk sammendrag

*Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere* er en studie med vekt på både teoriutvikling og forestillingsanalyser. Avhandlingen gir et bidrag til en performativ teaterteori og -analyse og utforsker et felt som har vært lite belyst innen teatervitenskapen: teater for barn under tre år – i noen tilfeller helt ned til seksmånedersalderen. Utgangspunktet er en antakelse om at teaterkunstnere får produktive utfordringer i møte med så pass unge tilskuere, og at estetiske strategier i forestillinger kan leses som svar på slike utfordringer. Fokuset har ligget på barns markante tilstedeværelse som teaterpublikum, på det jeg kaller en ikke-diskré publikumsstil. På det metodiske planet har målet vært å kunne analysere forestillinger slik at tilskueres hørbare og synlige bidrag blir undersøkt og beskrevet som en relevant del av selve forestillingen. Teksten er delt i et teori-, et metode- og et analysekapittel, som blir innrammet av en innledning og avsluttende refleksjoner.

En ikke-diskré publikumsstil fremhever teaterets hendelsesdimensjon. Denne dimensjonen står i sentrum av et performativt syn på teater. Den faghistoriske bakgrunnen for studien er en vending mot et performativt teaterbegrep innen tyskspråklig teatervitenskap på slutten av 1990-tallet. Hovedreferansen er Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*, især hennes tese om en såkalt feedbacksløyfe – aktørers og tilskueres gjensidige påvirkning i forestillinger (2004b: 59). I avhandlingens teorikapittel diskuterer jeg Fischer-Lichtes feedbacksløyfetelese som systematisk tese for å kunne anvende den i forestillingsanalyser. I denne gjennomgangen begrunner jeg behovet for å revidere selve tesen. Mens Fischer-Lichte fokuserer på *at* det foregår en gjensidig påvirkning av aktører og tilskuere, og at denne prosessen *aldri* kan planlegges og kontrolleres *fullstendig*, ønsker jeg å se på *hvordan* slike prosesser foregår, og i hvilken *grad* og på hvilken *måte* de er styrt av de involverte. Jeg reformulerer derfor den systematiske tesen om feedbacksløyfer slik at den innebærer både det kontrollerbare og det ikke-kontrollerbare, det planlagte og det ikke-planlagte. Fokus flyttes til styringsprosesser i møte med det ikke-planlagte. Jeg spør hvordan aktørers styringsstrategier forholder seg til

tilskuers bidrag som verken er forutsigbare eller fullstendig kontrollerbare, og hvordan tilskuere påvirker hendelsene uten på forhånd å kjenne til aktørenes plan for forestillingen. Det ikke-planlagte, ikke-kontrollerbare og ikke-forutsigbare får her status av en uunngåelig og samtidig potensiell produktiv utfordring for de involverte.

I min diskusjon av Fischer-Lichtes feedbacksløyfetesese argumenterer jeg dessuten for at fysisk ko-presens – som står sentralt i hennes performative teori – kun muliggjør, men ikke sannsynliggjør gjensidig påvirkning av tilskuere og aktører i forestillinger. Dermed oppstår det et behov for en ny begrunnelse av feedbacksløyfetesese. Mitt alternative forslag er at aktørers og tilskuers gjensidige *henvendthet* er avgjørende for å kunne forklare feedbacksløyfer i forestillinger. Jeg skiller mellom direkte og indirekte henvendthet, henvendthet i handling og i persepsjon. Differensieringen av ulike former for henvendthet gjør det mulig å beskrive og analysere ulikheter mellom feedbacksløyfer samt å knytte disse til sjangerkonvensjoner, spillestiler og publikumsstiler. Slik får man øye på hvordan påvirkning og styring utspiller seg på forestillingers formnivå. Med hjelp av termen henvendthet bestemmer jeg også kontakt mellom aktører og tilskuere, oppmerksomhetsstyring, henvendthetens intensitet og forestillingers tekniske, romlige og kulturelle rammer som viktige aspekter av feedbacksløyfer.

Med henblikk på anvendelsen av mine systematiske teser i analysene kan det fremheves tre viktige grep: Jeg tilskriver styringsstrategier, innfører kategorien *ad hoc*strategier og skiller mellom det *individuelle* og det *kollektive* planet i publikums bidrag. Ved å skille mellom individuelle og kollektive bidrag får man bedre forståelse av publikums muligheter for påvirkning og styring. Ved å tilskrive styringsstrategier er det mulig å undersøke hvordan og i hvilken grad feedbacksløyfeprosesser er preget av de involvertes agendaer. Og med hjelp av kategorien *ad hoc*strategier undersøker jeg aktørers forsøk og muligheter til styring i møte med det ikke-planlagte og uforutsigbare. Dermed plasseres aktørers styring ikke bare i den forutgående planen for forestillingen, men også i den dynamiske prosessen som foregår der-og-da i den unike hendelsen, og forestillinger anses å være både planlagte strukturer og unike hendelser.

I det praktiske analysearbeidet har utfordringen vært å komme metodisk på høyden med feedbacksløyfebegrepet. Det fantes verken overførbare forbilder eller en methodediskusjon om anvendelse av et performativt teaterbegrep i forestillingsanalyser. Min fremgangsmåte har således vært preget av å være nybrottsarbeid. De anvendte analysemetodiske grepene er sammensatte og eksperimenterende. I et analysemetodisk perspektiv anser jeg utprøvingen og anvendelsen av en split-screen-videodokumentasjon som prosjektets mest nyskapende bidrag. Split-screen-redigeringen (re)konstruerer gjensidig henvendthet av tilskuere og aktører samt simultanitet av hendelsene i publikum og på scenen. Det praktiske analysearbeidet og dets sentrale utfordringer blir drøftet i avhandlingens metodekapittel.

Deretter følger analysekapitlet, som er todelt. Første del presenterer et nærstudium av én produksjon for svært unge tilskuere: *Dråpene* av Steffi Lund og Turid Ousland. Her undersøkes feedbacksløyfeprosesser i ulike forestillinger av samme produksjon. Temaer i analysen er blant annet svært unge tilskueres markante former for henvendthet og bortvendthet, kollektiv oppmerksomhet og uoppmerksomhet, aktørens strategier for oppmerksomhetsstyring – både iscenesettelses- og adhocstrategier – samt barns individuelle og kollektive lydmessige bidrag. Som et eksempel på barns gruppe(re)aksjoner analyserer jeg et latterkor som utvikler seg i én av Dråpeneforestillingene. Den kollektive aksjonen blir her til en medmusisering med det sceniske forløpet og får samtidig en betydelig egendynamikk.

Undersøkelsen av latterkoret og aktørens strategier i møte med denne dynamiske gruppe(re)aksjonen blir knyttet til Løkkens studier av barns toddlerkultur (1996, 2000, 2004). Analysen fordypes med hjelp av Sterns kategorier for interpersonlig relatering: inntonning, tuning og feilinntoning (1985). Slik blir det – på et meget detaljert plan – tydelig hvordan barnas hørbare og synlige bidrag innskriver seg i forestillingens formnivå, og hvordan aktørens styring forgår på dette nivået i forestillingen. Avslutningsvis undersøkes et eksempel på aktørens møte med det ikke-kontrollerbare, en markant og vedvarende individuell tilskuer(re)aksjon. I den sammenheng poengterer jeg betydningen av aktørens risikovillighet og profesjonelle kunnen.

I analysekapitlets andre del legger jeg frem en lesning på tvers av ulike produksjoner for de minste med fokus på den spesifikke teaterhåndteringen for, med og ved førstegangstilskuere. Forestillingers rammer og innrammingsstrategier preger



feedbacksløyfer, og her blir enda en spesifikk utfordring i møte med svært unge tilskuere åpenbar: Teaterkunstnerne kan ikke gå ut fra på forhånd etablerte og delte konvensjoner, forventninger og forerfaringer. Tilskuerrollen må dannes der-og-da i den konkrete forestillingen. Jeg antar derfor at teater for svært unge tilskuere kan beskrives som en reforhandling av teaterets ytre ramme (jf. Bennett 1997) med samtidig økt betydning av teaterets indre ramme (sst.). Tilskuerforsamlingen i teater for de minste er alltid sammensatt av både svært unge og voksne ledsagende tilskuere. Jeg undersøker de voksne ledsagernes rolle som agenter i barnas teaterhåndtering og aktørenes innrammingsstrategier i møte med både barn og voksne tilskuere. Spørsmålet er her hvordan åpning og lukning balanseres. Når det gjelder den indre rammen rettet direkte mot de svært unge tilskuerne, fremhever jeg to aspekter: skarpe, markerte grenser og myke, smidige overganger. Grenser og overganger undersøkes som temporalitet og som spatialitet. Poenget er at markerte grenser og smidige overganger virker sammen og må ses i samspill med hverandre. Samvirkning beskrives i samtidighet og i suksesjon. Innrammingsstrategiene sikter på å skape og å holde kontakt, mens den funksjonale atskillelsen av tilskuer- og aktørrollen blir etablert i starten, og oppløst i enden av forestillingen. Jeg analyserer eksempler på hvordan svært unge tilskuere bekrefter og overskrider grenser som aktørene ønsker å etablere. Et særpreget bidrag fra barna beskrives dessuten i det jeg kaller forestillingers etterklang.

Avhandlingen avsluttes med oppsummerende og videreførende refleksjoner over mitt bidrag til en performativ teaterteori og -analyse samt over bildet jeg tegner av teater for svært unge tilskuere. Anvendelse av et performativt forestillingsanalytisk tankesett med tesen om feedbacksløyfer i forestillinger har gjort det mulig å undersøke betydningen av barns synlige og hørbare bidrag til forestillinger. Samtidig har teater for svært unge tilskuere vist seg å være en relevant og givende forskningsgjenstand når man ønsker å anvende og videreutvikle et performativt teatervitenskapelig tankesett.

## English summary

*Feedback loops in theatre for very young audiences* contributes to a performative theatre theory and performance analysis. Moreover, the dissertation explores an underexposed field in theatre studies: theatre for children under three years of age – sometimes as young as six months old. My starting point has been the presumption that theatre artists receive productive challenges from such young audiences, and that aesthetic strategies in performances can be read as answers to such challenges. The study focuses on the significance of very young children's pronounced presence as theatre audiences, in what I call a non-discreet audience style. The methodological aim has been to develop a mode of performance analysis, examining the spectators' audible and visible contributions as a relevant part of the performance itself. The thesis is structured in three main chapters: "Theories", "Methods" and "Analyses". These are framed by an introduction and concluding considerations.

A non-discreet audience style highlights the event dimension of theatre. This dimension is central to a performative approach to theatre. The historical disciplinary background for this study is a performative turn in German theatre studies at the end of the 1990's. The dissertation's main reference is Fischer-Lichte's *Ästhetik des Performativen* (2004b), in English translation *The transformative power of performance* (2008), more precisely Fischer-Lichte's concept of a so-called feedback loop in performances – the reciprocal impact of actors and spectators. In the theory chapter I discuss Fischer-Lichte's feedback loop concept as a systematical thesis in order to apply it to performance analysis. In the course of this discussion I give reasons for the need to revise Fischer-Lichte's concept. While Fischer-Lichte focuses on the fact *that* a reciprocal impact is taking place between actors and spectators, and that this process *never* can be planned and controlled *completely*, I want to examine *how* such impact processes take place and to *which degree* and in *which ways* they are guided or directed by the participants. Accordingly, I reformulate the systematic thesis about feedback loops to contain both: the controllable and the uncontrollable, the planned and the unplanned. Thus the research focus is aimed at the ways of guiding. I ask how the actors' guiding strategies relate and

respond to audience contributions, which are neither predictable nor completely controllable, and correspondingly how audiences influence the event without knowing the actors' plan for the performance in advance. The unplanned, uncontrollable and unpredictable is thus attributed the status of an inevitable yet potentially productive challenge for the participants.

In the discussion of Fischer-Lichte's feedback loop concept I further argue for the point of view that bodily co-presence – which is central to Fischer-Lichte's performative theory – only renders the reciprocal impact of actors and spectators as possible, but can't make it probable. Consequently, the need for a new justification of the feedback loop thesis arises. My alternative suggestion is that actors' and spectators' mutual *turning to the other* (Norwegian: *henvendthet*) is decisive for the understanding of feedback loops. At this point I differentiate between direct and indirect forms of turning to the other, additionally between turning to the other in form of action and in form of perception. The differentiation of forms of turning to the other makes it possible to describe and analyse differences between feedback loops, and to connect these differences to genre conventions, and to acting and audience styles. Thus one can spot how reciprocal impact and guiding are taking place on the form level of the performance. Using the term *turning to the other*, I also determine as crucial aspects of feedback loops: contact between actors and spectators, directing of attention, the intensity of the turning to the other and performances' technical, spatial and cultural frames.

I will emphasize three essential moves regarding the application of my feedback loop concept to the performance analyses: I attribute *strategies* of guiding, introduce *ad-hoc-strategies*, and distinguish between the *individual* and the *collective* levels of audience contributions. By distinguishing between the individual and collective levels one gets a better comprehension of the audiences' impact. Attributing *strategies* of guiding makes it possible to examine how and to what degree feedback loops are marked by the participants' agendas. And by the means of the category *ad-hoc-strategies* I'm able to analyse the actors' attempts of and possibilities for guiding in face of unplanned and unpredictable audience (re)actions. Thereby the actors' guiding of the audience is located not only in the preceding plan for the performance, but also in the dynamic process which is

going on there-and-then in the unique theatre event. Thus performances are perceived as both planned structures and unique events.

In the analytical work the challenge has been to come level with the feedback loop concept methodologically. My starting point was marked by the lack of transferable models as well as an absence of a method discussion on the application of a performative theatre concept in performance analyses. Consequently, my way of going about was quite experimenting and compound. However, in a methodological perspective I consider the development and testing of a split-screen video documentation as the most innovative contribution of my research project. Split-screen-editing (re)constructs actors' and spectators' mutual turning to the other, as well as simultaneity of the events in the audience and on stage. I give account for the practical analysis work and its challenges in the method chapter of the dissertation.

The analysis chapter follows, consisting of two parts. The first part displays a close reading of one production for very young audiences: *Dråpene* by Steffi Lund and Turid Ousland. In this part I examine feedback loop processes in different performances of the same production. Themes in the analysis are the children's pronounced forms of turning to, or away from, the actors, collective attention and inattention processes, the actors' strategies of directing attention (production- and ad-hoc-strategies), as well as the children's individual and collective contributions on the sound level. As an example of children's group (re)actions I analyse a 'chorus' of group glee, which develops into a musical interplay with the stage actions, while concurrently producing substantial dynamics in itself. The examination of the group glee chorus and the actor's strategies facing this dynamic group (re)action is linked to Løkken's study of toddler culture (1996, 2000, 2004). Furthermore, the analysis is deepened by the use of Stern's categories of interpersonal relating: attunement, tuning and misattunement (1985). Thus it becomes clear how the children's audible and visible contributions enter into and become a part of the performance's form level and how the actor's guiding strategies are in progress on this same level. Finally I describe and analyse an example of the actor's handling of the uncontrollable, a pronounced and lasting individual spectator (re)action. In this context I stress the significance of the actor's decision to run a calculated risk and her professional ability to handle it.

In the second part of the analysis chapter I present a cross-reading of different productions for very young audiences. Here I focus on the specific handling of the theatre situation for, with and by first-time spectators. Frames and framing strategies in performances influence feedback loops. Another challenge gets obvious at this point: In the face of first-time spectators theatre artists cannot assume established theatre conventions. The spectator's role has to be built there and then in the performance. Accordingly, I presume that theatre for very young audiences can be described as a re-negotiation of the outer frame (cf. Bennett, 1997) with simultaneous highlighting of the inner frame (cf. op.cit.). The audience in theatre for very young spectators is always comprised of children and adult companions. I analyse the adult companions' role as agents in the children's theatre handling, as well as the actors' framing strategies towards both the very young and the adult spectators. The question here is how opening and closure are balanced. With regard to the inner frame, directed towards the very young audiences, I highlight two aspects: sharp, pronounced boundaries and smooth, flexible passages. Boundaries and passages are conceived as temporality and spatiality. My point is that sharp boundaries and flexible passages have to be seen in relation to each other. My analyses show how these two aspects work together both simultaneously and successively. Framing strategies aim at creating and keeping contact, while the functional separation of the spectator's and the actor's role is established at the beginning and dissolved at the end of the performance. I analyse examples of how very young audiences confirm and cross boundaries, which actors wish to establish. Moreover, a distinctive contribution from the children is described in what I call performances' reverberation.

The dissertation concludes with considerations that summarize my contribution to a performative theatre theory and analysis, as well as the picture I draw of theatre for very young audiences. The application of a feedback loop thesis and a performative theatre concept to performance analyses has enabled a comprehension of the significance of very young audiences' visible and audible contributions to performances. Just as, when seeking to apply and refine a performative theatre theory and analysis, theatre for very young audiences has proved to be a relevant and enriching area of research.

## Vedlegg

### Vedlegg 1:

#### Produksjoner/forestillinger sett i prosjektperioden (inkl. forarbeid)

TITTEL*	TEATERKOMPANI eller ansvarlig kunstner (land)** [prosjekttilknytning]	Angitt ALDER i år***	Sett antall forest.	Sett i
<i>½ ½ (Moitié moitié)</i>	Compagnie Skappa! (F)	Fra 1½	1x	2006
<i>ALdiLA</i>	TAM teatromusica (I)	Fra 1½	2x	2005
<i>Alice! No. 3</i>	Arrivano dal Mare! (I)	1 til 3	1x	2006
<i>Au Jardin (In the garden)</i>	Théâtre de la Guimbarde (B)	1 til 3	1x	2006
<i>Betty borte?</i>	Bruna Molin Bruce (N) [Klangfugl]	1 til 3	2x	2002, 2003
<i>Bussen</i>	Whispering Space / Bibbi Winberg (N) [Klangfugl]	Fra 1; 1 til 5; fra 2	5x	2002, 2003, 2004, 2005
<i>Celloboblene</i>	Bobleteateret (N)	0 til 3	1x	2007
<i>Cikeciak</i>	La Baracca (I)	1 til 3	1x	2006
<i>Da fuglene fikk farver</i>	Det lille Verdens Teater (DK)	1½ til 4	1x	2004
<i>Den lille bjørn der ikke ville sove</i>	Randers Egnsteater (DK)	1½ til 4	1x	2004
<i>Det begynner med en tråd</i>	Agnes Buen Garnås og Nina Thormodsæter Haugen (N) [Klangfugl]	0 til 3	2x	2002, 2003
<i>Djanzz</i>	Sille Grønberg (DK) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2006
<i>Dorthes hjerte</i>	Det lille Turnéteater (DK)	2 til 5	2x	2004
<i>Dråpene</i>	Steffi Lund / Turid Ousland (N) [Klangfugl]	0 til 3; 1 til 3; 1 til 4	13x	2002, 2003, 2005
<i>Elefant</i>	Steffi Lund (N)	1 til 4	2x	2006
<i>Erde, Stock und Stein (Earth, stick and stone)</i>	Helios Theater (D)	Fra 1; 1 til 3; fra 2	4x	2005, 2006

<i>Erdön–mezön–udvaron (In the forest, on the fields and in the yard)</i>	Rácz Attila Company (H) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2005
<i>Frederic, i tu què fas? (Frederic, and what are you doing?)</i>	Marduix (E)	1 til 3	1x	2006
<i>Glass i palass</i>	Kulturproduksjoner (N) [Klangfugl]	0 til 3	1x	2002
<i>Gloria og Tjønneblomen</i>	Kari Mariussen (N) [Klangfugl]	1 til 3	1x	2002
<i>Gong</i>	Compagnie du Porte voix (F)	Fra ½	1x	2006
<i>Gribouillie</i>	Compagnie Lilli Désastre (F)	9 mnd. til 3 år; 1 til 3	2x	2005
<i>Hase Hase Mond Hase Nacht</i>	Theater o.N. (D)	2 til 5	1x	2005
<i>Himmel og hav</i>	Teater 83 (DK)	1½ til 4	1x	2004
<i>Himmelsange</i>	Teater My & Teater Refleksion (DK)	2 til 4	1x	2006
<i>Jesines bondegård</i>	Randers Egnsteater (DK)	2 til 5	1x	2004
<i>Journey of the wise man</i>	PerformanceSirkus (FIN) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2006
<i>Le stelle di San Lorenzo (The stars of San Lorenzo)</i>	La Baracca (I)	1 til 3	1x	2006
<i>Lille Py</i>	Teater My (DK)	1½ til 4	1x	2004
<i>Négy Évszak (Four seasons)</i>	Bozsik Yvette Company (H) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2005
<i>Nunnu</i>	Hanna Brotherus (FIN) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2006
<i>Ô (Water)</i>	Compagnie Balabik (F)	1 til 5	1x	2006
<i>Oles nye automobil</i>	Teatret Aspendos (DK)	2 til 5	1x	2004
<i>Ooujeeih!</i>	Un-Magritt Nordseth (N) [Glitterbird]	0 til 3	3x	2005, 2006
<i>Passe sans bruit (Passing without a sound)</i>	Compagnie Point du jour (F) [Glitterbird]	0 til 3	2x	2006
<i>Piè di pancia (Bellyfoot)</i>	Compagnia Il Melarancio (I)	1 til 3	1x	2006
<i>Pietra e piuma (Stone and feather)</i>	La Baracca (I)	1 til 3	1x	2006
<i>Ping</i>	Títeres de María Parrato (E)	1 til 6	1x	2006
<i>Plis/sons (Folds/sounds)</i>	Laurent Dupont (F) [Glitterbird]	8 mnd. til 3 år	2x	2005, 2007
<i>PonPon</i>	Unoteatro/Stilema (I)	1 til 3	1x	2006
<i>På en lille gren</i>	Teatret på Hjul (DK)	1½ til 4	1x	2004

<i>ReNaissance</i>	ACTA - compagnie Agnès Desfosses (F)	5 mnd. til 5 år	1x	2007
<i>Rosen</i>	Det lille Verdens Teater (DK)	1½ til 4	1x	2006
<i>Se min kjole (See my dress)</i>	Karstein Solli (N) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2006
<i>Sikke et vejr</i>	Teater Du milde Himmel (DK)	1 ½ til 4	1x	2006
<i>Skal vi danse (Shall we dance?)</i>	Uppercut Danseteater (DK) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2005
<i>Soldans og Månespil</i>	Corona La Balance - Statsensemble for børneteater (DK)	1 til 4	1x	2006
<i>Sous La Table</i>	ACTA - compagnie Agnès Desfosses (F)	Fra 1 ½	3x	2005
<i>Sykkelhagen</i>	The underberg herbgirl dancegarden (N) [Klangfugl]	0 til 3	1x	2002
<i>Stagioni (Seasons)</i>	La Baracca (I)	1 til 3	2x	2006
<i>TODA</i>	Kolibri Theatre (H) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2005
<i>Tondo redondo</i>	Da. Te Danza (E)	1 til 3	1x	2006
<i>Tre Mødre - Ex Auditorio</i>	Dansdesign (N)	0 til 3	2x	2003, 2004
<i>Typer og ting</i>	Petrusjka Teater (N) [Klangfugl]	2 til 5	2x	2002, 2003
<i>Ulv, Ulv (Wolf, Wolf)</i>	Jon Tombre (N) [Glitterbird]	1 til 3	3x	2005, 2006
<i>Und wer bist du? (Mirror games)</i>	Toihaus Theater (A)	1 til 3	1x	2006
<i>Uccellini</i>	Association Skappa! (F)	9 mnd. til 3 år	2x	2005
<i>Vejen Rundt</i>	Barkentins Teater (DK)	1½ til 4	2x	2004
<i>YUYA</i>	Benita Haastrup (DK) [Glitterbird]	0 til 3	1x	2005
<i>Zik Zak</i>	Agder Teater (N) [Klangfugl]	0 til 3	2x	2002, 2003

Til sammen: 60 produksjoner fra 10 land, 99 forestillinger

\* Originaltittel (engelsk tittel i parentes om den fantes i et programhefte eller lignende)

\*\* A = Østerrike, B = Belgia, D = Tyskland, DK = Danmark, E = Spania, F = Frankrike, FIN = Finland, H = Ungarn, I = Italia, N = Norge

\*\*\* Flere er nevnt om ulike alder ble angitt ved ulike spillesteder



## Vedlegg 2: Brev til foresatte/foreldre

Til foresatte/foreldre

### Forespørsel om tillatelse til å observere barnegruppa

I forbindelse med mitt doktorgradsprosjekt om barneteater for de minste ved Høgskolen i Agder, har jeg fått anledning til å følge teaterforestillingen "Dråpene" av Turid Ousland og Steffi Lund. I min undersøkelse fokuserer jeg særlig på kommunikasjonen mellom skuespillerne og barna som publikum. For å få et helhetlig inntrykk ønsker jeg å benytte video som observasjonsmetode.

**I den forbindelse søker jeg om tillatelse fra barnas foreldre/foresatte om å observere barna mens de er på forestillingen.**

Opptakene brukes kun til analyse og i samtale med kunstnerne. Beskrivelsene vil bli anonyme, dvs. barnas identitet brukes ikke.

Dersom du/dere har spørsmål eller vil høre mer om prosjektet mitt kan jeg treffes på telefon: 41 51 68 59 eller 38 14 13 92.

Jeg håper på et positivt svar og takker for hjelpen!

Slippen kan leveres til personalet før teaterforestillingen.

Med vennlig hilsen



Siemke Böhnisch  
Doktorgradsstipendiat / Høgskolen i Agder / Fakultet for kunstfag

----- ✂ -----  
Barnets navn: \_\_\_\_\_

Kryss av:

Jeg / vi  samtykker  samtykker ikke  
i at det gjøres video-opptak mens barna er på teaterforestillingen "Dråpene".

\_\_\_\_\_  
Dato

\_\_\_\_\_  
Underskrift

## Vedlegg 3: Brev til barnehagene



HØGSKOLEN I AGDER

Fakultet for kunsthøgskolen

Til  
...  
(Ledelsen i barnehagene)

**Siemke Böhnisch**  
Institutt for teater  
Gimlemoen, Serviceboks 422  
4604 KRISTIANSAND  
Telefon: 38 14 1381  
Telefaks: 38 14 1231  
Direkte innvalg: 38 14 1392  
Org.nr.: 970 546 200 MVA

Dato: 22.10.03

Hei,

Takk for hyggelig samtale! Jeg sender både beskrivelse av prosjektet og brev til foreldrene.

### Forskningsprosjekt om barneteater for de minste

Jeg er doktorgradsstipendiat ved Høgskolen i Agder og arbeider med et forskningsprosjekt om barneteater for de minste (0-3 år). I den forbindelse har jeg fått mulighet til å skrive om teaterstykket "Dråpene" av Turid Ousland og Steffi Lund. Jeg skal blant annet undersøke hvordan den konkrete kommunikasjonen mellom skuespillerne og barna som publikum påvirker det som skjer på scenen. Derfor har jeg behov for å observere flere forestillinger. Både kunstnerne og turnéansvarlig Tone Ystanes har gitt sin støtte til mitt prosjekt.

Mitt spørsmål til dere er om jeg kan få lov til å observere kommunikasjonen mellom barna og skuespillerne når dere skal se forestillingen "Dråpene". Planen min er å bruke både videokamera og notater. Kunstnerne har gitt samtykke og jeg skal sørge for ikke å forstyrre barnas teateropplevelse. Opptakene brukes kun til analysearbeid og i samtale med kunstnerne. Beskrivelsene vil bli anonyme, dvs. barnas identitet brukes ikke. Jeg er klar over at jeg må ha skriftlig samtykke fra barnas foresatte. Vedlagt sender jeg et brev til foreldrene med forespørsel om samtykke.

Om dere er interesserte kan jeg gjerne fortelle mer om det jeg holder på med. Jeg kommer til å arbeide med dette forskningsprosjektet i 3 ½ år framover.

Takk for hjelpen!

Med vennlig hilsen

Siemke Böhnisch

Fak. administrasjonen	Serviceboks 422	4604 Kristiansand	Tlf 38 14 1381	Faks 38 14 12 31
Institutt for musikkpedagogikk	Serviceboks 422	4604 Kristiansand	Tlf 38 14 1381	Faks 38 14 12 31
Institutt for kunst og håndverk	Serviceboks 422	4604 Kristiansand	Tlf 38 14 1381	Faks 38 14 12 31
Institutt for drama og teater	Serviceboks 422	4604 Kristiansand	Tlf 38 14 1381	Faks 38 14 12 31
Musikkonservatoriet, institutt for klassisk musikk	Serviceboks 422	4604 Kristiansand	Tlf 38 14 19 00	Faks 38 14 19 01
Musikkonservatoriet, institutt for rytmisk musikk	Serviceboks 422	4604 Kristiansand	Tlf 38 14 19 00	Faks 38 14 19 01
Internettadresse: <a href="http://www.hia.no/kunst/">http://www.hia.no/kunst/</a>				

## Vedlegg 4: Kvittering fra NSD

**Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS**  
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29  
N-5007 Bergen  
Norway  
Tel: +47-55 58 21 17  
Fax: +47-55 58 96 50  
nsd@nsd.uib.no  
www.nsd.uib.no  
Org.nr. 985 321 884

Siemke Böhnisch  
Fakultet for kunstfag  
Universitetet i Agder  
Serviceboks 422  
4604 KRISTIANSAND S

Vår dato: 23.03.2009

Vår ref :21588 / 2 / LT Deres dato:

Deres ref:

### KVITTERING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 19.03.2009. Meldingen gjelder prosjektet:

21588  
Behandlingsansvarlig  
Daglig ansvarlig

*Performativitet i teater for svært unge tilskuere*  
*Universitetet i Agder, ved institusjonens øverste leder*  
*Siemke Böhnisch*

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

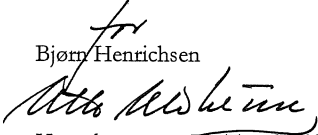
Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/-helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, [http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk\\_stud/skjema.html](http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html). Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 31.03.2010, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

  
Bjørn Henrichsen

  
Lis Tenold

Kontaktperson: Lis Tenold tlf: 55 58 33 77  
Vedlegg: Prosjektvurdering

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no

TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no

TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no