

Passiv medskaper // Aktiv mottaker

– *publikumskontakt i forestillinger ved
institusjonsteatre*



Eline Arbo
Masteroppgave i teatervitenskap
Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Universitetet i Oslo
Vår 2012



© Eline Arbo

2012

Passiv medskaper // Aktiv mottaker

- *Publikumskontakt i forestillinger ved institusjonsteatre*

60 studiepoeng

Eline Arbo

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Representeren, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Oppgaven er en undersøkelse av relasjonen mellom aktør og tilskuer i forestillinger ved store institusjonsteatre i Oslo. Jeg har valgt å ta for meg forestillinger der direkte kontakt mellom aktør og tilskuer anvendes som virkemiddel, og jeg vil diskutere muligheter og begrensninger som oppstår ved bruk av dette virkemiddelet. Jeg har tatt utgangspunkt i en idé om at forestillinger produserer sitt publikum, og har ønsket å undersøke konsekvensene av at publikum blir instruert til å ha en deltagende rolle. Jeg har valgt å knytte den direkte kontakten mellom aktør og tilskuer til Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teatret, som åpner opp for en diskusjon rundt kunstforståelse og meningsdannelse i samtidsteatret. Gjennom teatervitenskapelig teori, estetisk teori, institusjonsteori og sosiologiske perspektiver diskuteres postdramatiske tendenser ved de store institusjonene fra både et produksjonsperspektiv og et publikumsperspektiv.

I oppgaven ser jeg på kontrasten mellom kunstforståelsen i det postdramatiske teatret og ved de store institusjonsteatrene, med spesielt fokus på publikums rolle. Ved bruk av tre forestillinger som praktiske eksempler, drøfter jeg hvordan ulik kunstforståelse har konsekvenser for måten forestillinger produserer sitt publikum. Målet har vært å undersøke forholdet mellom forståelsen av publikum og virkemiddelbruk, i forestillinger med direkte kontakt mellom aktør og tilskuer. Som tittelen på oppgaven viser til ønsker jeg å utfordre ideen om publikum som grunnleggende passivt, gjennom en undersøkelse av tendenser ved de rådende teaterinstitusjonene i Norge i dag.

Forord

Jeg vil rette en stor takk til Live Hov for berikende veiledning, og for hennes pågangsmot i kampen for å bevare teatervitenskap ved Universitetet i Oslo.

Takk til Fagutvalget for teatervitenskap: Tora, Heidi, Espen, Charlotte, Sara og Henning. Dere har gjort teatervitenskap til verdens beste fag å studere!

Ekstra takk til Espen og Ragni for gjennomlesning og støtte.

Spesielt takk til Tora – min gode venn og kompanjong.

Eline Arbo
Oslo, 23. mai 2012

Innholdsfortegnelse

1	INNLEDNING	1
1.1	Problemstilling og bakgrunn for valg av tema	3
1.2	Oppgavens struktur	4
1.3	Metodisk tilnærming	7
2	TEORI	9
2.1	Historisk overblikk	9
2.1.1	Postdramatisk teater	9
2.1.2	Frigjøring fra teksten	11
2.1.3	Arven fra avantgarden	13
2.1.4	Postdramatisk teater og neoavantgardisme	16
2.1.5	Postdramatisk teater ved institusjonene	19
2.2	Institusjonenes rolle	24
2.2.1	Konvensjoner i kunstinstitusjonen	26
2.2.2	Institusjon og interaksjon	28
2.3	Publikumsteori	30
2.3.1	Susan Bennetts <i>Theatre Audiences</i>	30
2.3.2	Gregory Batesons <i>play frame</i>	32
2.3.3	Ytre rammer	34
2.3.4	Indre rammer	35
2.3.5	Jacques Rancières frigjorte tilskuer	37
2.3.6	Helen Freshwaters <i>Theatre & Audiences</i>	39
2.3.7	Relasjonell estetikk	41
3	FORESTILLINGENE	45
3.1	<i>Hedda Gabler</i>	46
3.1.1	Direkte kontakt i <i>Hedda Gabler</i>	47
3.1.2	Kollektiv og individuell henvendelse i <i>Hedda Gabler</i>	48
3.2	<i>Unge Werthers lidinger</i>	52

3.2.1	Direkte kontakt i <i>Unge Werthers lidingar</i>	52
3.2.2	Kollektiv og individuell henvendelse i <i>Unge Werthers lidingar</i>	54
3.3	<i>Foreldremøte</i>	56
3.3.1	Direkte kontakt i <i>Foreldremøte</i>	57
3.3.2	Kollektiv og individuell henvendelse i <i>Foreldremøte</i>	58
3.4	Hva viser forestillingene?	61
4	TEORI OG PRAKSIS	63
4.1	Kunstforståelse ved institusjonene.....	63
4.2	Simultanitet	66
4.3	Hvorfor deltagelse?.....	71
4.4	Publikums posisjon.....	74
4.5	Det postmoderne	78
4.6	Konklusjon: om samtidspublikum.....	81
	Epilog.....	83
	Litteraturliste.....	84

1 INNLEDNING

”A theatregoer is not just someone who happens to enter a theatre; he is a person who enters with certain expectations and an understanding of how he should behave in the face of what he will experience” (Dickie 1974:36)

Hva former våre forventninger til en teaterforestilling? Hvordan påvirker disse forventningene publikums meningsproduksjon i møte med forestillinger? Hvordan jobbes det forestillingsinternt med å forholde seg til disse forventningene, og eventuelt forsøke å påvirke dem? Som publikum i en forestilling går vi inn i teatersalen med mange ulike forventninger. Både som en del av en gruppe og som individ er vi bevisst vår rolle som publikum, og går inn i forestillingen med et ønske om å forstå hvilken rolle vi skal spille. Samtidig gjør forventningene oss innstilt på hvordan vi kan skape mening ut fra det vi ser. Gjennom konvensjonene knyttet til forestillingens eksterne rammer, forsøker vi å skape oss et bilde av hva som forventes av oss og hva vi selv forventer. Teaterbygget, medieomtale, anbefalinger fra bekjente og teatrets kunstneriske profil er bare noen av de elementene som former våre forventninger. Rammen for scenekunsten er derfor med på å skape opplevelsen av forestillingen.

Enkelte ganger stemmer ikke våre forventninger overens med hva vi opplever, noe som gjør at vi som publikum må endre vår måte å forholde oss til det sceniske kunstverket på. Om vi ser en tradisjonell oppsetning av et klassisk stykke på en scene som tidligere har vært kjent som eksperimentell, er vi antakeligvis forberedt på noe annet enn det vi får se. Vi vil da kanskje endre våre forventninger til denne scenen, kompaniet eller regissøren, og ikke lenger ta utgangspunkt i at vi skal få se alternative verk på en slik scene. På en annen, side kan våre forventninger gjøre at vi leser det sceniske kunstverket som mer eksperimentelt enn det egentlig er, ettersom vi vet at det spilles på en scene som er kjent for å huse utradisjonelle oppsetninger. Enten vi vil eller ikke bærer vi forventninger med oss inn i scenerommet, og dette vil påvirke den endelige opplevelsen og tolkningen av verket. Når publikum entrer scenerommet skapes et nytt lag med rammer som vi må forholde oss til; scenografien,

publikums plassering og resten av publikums væremåte er med på å forme dette indre laget av rammer. Hvordan skaper forestillingen sitt publikum?

Gjennom å reflektere over de ulike faktorene som påvirker vår opplevelse av scenekunst, mener jeg at vi som teaterpublikum kan bli mer bevisst vår funksjon som medskapere av det sceniske kunstverket. Publikumskultur formes av hvilken rolle og status scenekunsten har eller har hatt, og kulturen vil derfor kunne være forskjellig fra land til land, og til og med fra by til by. Som norsk publikum vil vi raskt merke denne forskjellen om vi ser en teaterforestilling lengre sør i Europa, som har hatt en annen teaterhistorisk utvikling enn Norge. Publikums meningsproduksjon formes av rammene som gis, og disse rammene er en sammensetning av forventningene til forestillingen og hvordan publikum blir instruert til å forstå det sceniske verket. I denne oppgaven vil jeg undersøke hvordan det norske teaterpublikummet forholder seg til scenekunst gjennom fortolkningsrammene som tilbys.

Publikum er bevisst sin rolle gjennom både ytre og indre rammer som er med på å definere teateropplevelsen. Bevisstheten om forholdet mellom scene og sal gjelder også fra et produksjonsperspektiv. Forestillinger instruerer sitt publikum på ulike måter, og med ulike intensjoner. Møtet mellom publikums forventninger og forestillingens holdning til publikum er et utfordrende terreng å undersøke, og krever en tydelig retning for å forstås. Jeg har valgt å ta for meg forestillinger som aktivt henvender seg til publikum gjennom direkte dialog og tydelig definering av publikumsgruppen. Dette er et virkemiddel som gjør publikum mer bevisst sin egen rolle, og som setter fokus på hvordan de ulike fortolkningsrammene spiller inn på teateropplevelsen. Mitt ønske har vært å undersøke situasjoner der forestillingens holdning til publikum kommer klart til syne, noe jeg mener anvendelsen av en direkte kontakt mellom aktør og tilskuer tilbyr. Gjennom å diskutere både begrensninger og muligheter for bruken av dette virkemiddelet, kan vi åpne opp for å forstå relasjonen mellom aktør og tilskuer på nye måter.

1.1 Problemstilling og bakgrunn for valg av tema

Som grunnlag for oppgaven stiller jeg meg følgende spørsmål: *Hvordan produseres relasjonen mellom aktør og tilskuer i forestillinger med postdramatiske virkemidler ved institusjonsteatre? Hva innebærer det at publikum blir instruert til å være medskapere?* Jeg vil undersøke hvordan ulike rammer er med på å forme publikums opplevelse av en forestilling. Jeg vil ta for meg de ytre rammene i form av sosialt og historisk betingede konvensjoner som former publikums forventninger til teaterhendelsen, samt de indre rammene som kommuniseres til publikum gjennom aktørene i selve forestillingen. Jeg vil forsøke å analysere hvordan ytre og indre rammer betinger opplevelsen for publikum. Ved å gå nærmere inn på sammensetningen av inntrykk som former en teateropplevelse, ønsker jeg å studere publikums forhold til forestillinger som anvender direkte kontakt mellom aktør og tilskuer. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i forestillinger satt opp på store institusjonsteatret, og de praktiske eksemplene jeg anvender er forestillinger som på ulike måter fordrer en direkte kontakt mellom aktør og tilskuer. Bakgrunnen for valg av tema er min egen erfaring som tilskuer, hvor jeg har opplevd en motsetning mellom hva forestillingens form og uttrykte innhold kommuniserer. Samtidig interesserer jeg meg for produksjonsperspektivet, som har ledet meg inn på ønsket om å undersøke hvordan og hvorfor en direkte kontakt med publikum søkes.

Jeg har i denne oppgaven valgt å forstå den direkte kontakten mellom aktør og tilskuer i lys av det postdramatiske teatret. Direkte henvendelser til publikum og brytninger med fiksjonskontrakten er ikke et nytt fenomen teaterhistorisk sett, og kan spores til både antikkens teater, *commedia dell'arte* og det episke teater. Allikevel mener jeg at virkemidlene jeg undersøker i denne oppgaven baserer seg på en postdramatisk tradisjon, hvor den dramatiske teksten ikke lenger fungerer som det viktigste meningsbærende element. Jeg har valgt å kalle den direkte kontakten mellom aktør og tilskuer for et postdramatisk virkemiddel, ettersom dette grepet har referanser til selvrefleksivitet og dekonstruksjonen som fikk fotfeste i scenekunsten fra 1990-tallet. Det er samtidig ikke helt uproblematisk å betegne direkte kontakt mellom aktør og tilskuer som et postdramatisk *virkemiddel*. Grunnen til dette er at et virkemiddel kan forstås som et formmessig grep som kan anvendes uavhengig av forestillingens uttrykte innhold. I denne oppgaven vil jeg hevde at det er problematisk å anvende postdramatiske virkemidler uavhengig av en postdramatisk kunstforståelse, og at et

postdramatisk virkemiddel ikke kan forstås isolert. Dermed er min bruk av begrepet postdramatisk virkemiddel noe villedende. Allikevel er det et viktig poeng, at de forestillingene jeg diskuterer i oppgaven faktisk anvender postdramatiske virkemidler, og ikke nødvendigvis en postdramatisk kunstforståelse. Jeg vil derfor fortsette å karakterisere direkte kontakt mellom aktør og tilskuer som et postdramatisk virkemiddel, og håper leseren er inneforstått med den dobbelte betydningen i anvendelsen av dette begrepet.

Det postdramatiske teatret er historisk fundert i avantgardistisk kunstpraksis som oppstod på begynnelsen av 1900-tallet, som fikk innflytelse for både billedkunsten og scenekunsten. Dette markerte starten for scenekunstens søken mot en egenart i kunstpraksisen, som ikke var basert på det skrevne dramatiske verk. Denne oppgaven vil være en undersøkelse av hvordan forestillingen former publikums medvirkning, med utgangspunkt i de ulike rammene som publikum må forholde seg til. Gjennom denne innfallsvinkelen ønsker jeg å sette fokus på hvordan tilskuerne selv kan være med å forme teatret, og hvilke krav som stilles til et teater som lages for dagens publikum. I hvor stor grad blir tilskuerne faktiske medskapere av det sceniske kunstverket slik det postdramatiske teatret legger opp til? Er invitasjonen til dialog mellom aktør og tilskuer en reell forespørsel fra aktørenes side, eller fungerer dialogen på andre premisser? Våger tilskueren å ta en deltagende rolle, eller forsøker de å motstille seg denne posisjonen? Hvorfor fungerer dialogen noen ganger, men andre ganger ikke? Dette er noen av spørsmålene jeg vil diskutere i løpet av denne oppgaven.

1.2 Oppgavens struktur

Jeg har valgt å dele oppgaven i fire deler; i den første delen presenteres oppgavens tema, samt min metodiske inngang. I den andre delen gir jeg et historisk innblikk i oppgavens tema, og fortsetter med å presentere ulike teorier som jeg mener vil belyse og informere problemstillingen. Den tredje delen vil omhandle de tre praktiske eksemplene jeg har valgt ut, med spesielt fokus på direkte kontakt mellom aktør og tilskuer. I fjerde og siste del vil jeg begi meg ut på en mer inngående diskusjon av funnene jeg har gjort tidligere i oppgaven, som spesielt vil dreie seg om hvilke kunstneriske og konvensjonelle føringer som legges til grunn

gjennom bruken av direkte kontakt mellom aktør og tilskuer. Jeg har valgt dette oppsettet fordi den teoretiske delen gir et nødvendig bakteppe for å forstå og diskutere praksisen.

Oppgavens andre del vil starte med en teoretisk og historisk presentasjon av postdramatisk teater med utgangspunkt i Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* fra 1999. Dette fordi Lehmanns teoretiske tilnærming tilbyr en forståelse av hva vi i dag kaller en postdramatisk praksis. Hans teori om det postdramatiske er nødvendig for å diskutere de praktiske eksemplene senere i oppgaven, samtidig som det legger grunnlaget for en diskusjon av det postdramatiske i norsk sammenheng. Videre vil jeg ta for meg Peter Bürgers teori om den historiske avantgarden og neoavantgarden, for å belyse og klargjøre utfordringer det postdramatiske teatret er stilt ovenfor i dag. Bürgers *Om avantgarden* vil gi en historisk bakgrunn for problematiseringen av kunstverk innenfor de store teaterinstitusjonene. Samtidig vil jeg ta inn det postdramatiske teatret ved institusjonene i Norge i dag og diskutere på hvem sine premisser eventuelle konvensjonsbrytninger foregår. George Dickies institusjonsteori vil jeg anvende for å videreføre undersøkelsen av hvordan kunstinstitusjonene er med på å definere kunstverk. Dickies teoretiske inngang gir også en mulighet til å diskutere hvordan publikum forholder seg til konvensjoner tilknyttet kunstinstitusjonene og hva de representerer. Som utgangspunkt for publikumsteorien har jeg valgt å ta for meg Susan Bennetts *Theatre Audiences* fra 1997. Både Bennett og Dickie utgjør viktige teoretiske innganger for å forstå publikum som et kulturelt fenomen og deres forhold til rådende teaterkonvensjoner. For å kunne gå nærmere inn på forståelsen av hvordan rammer definerer mellommenneskelig kontakt har jeg valgt Gregory Batesons begrep *play frame* fra hans artikkel "A theory of play and fantasy" i *Steps to an Ecology of mind* fra 1972. Jeg vil konsentrere meg om hvilke rammer som metakommuniseres til publikum gjennom både konvensjoner og aktørene, og undersøke eventuelle kontraktsbrudd som kan oppstå i dette møtet. Gjennom Jacques Rancières teori om den frigjorte tilskuer og Helen Freshwaters *Theatre & Audiences* vil jeg åpne opp for en forståelse av teaterpublikum som likestilt deltager i teaterhendelsen. I forlengelse av dette vil jeg også anvende Nicolas Bourriauds *Relasjonell estetikk* for å se på hvilke muligheter som åpner seg gjennom å la publikumsinteraksjon være et viktig element i forestillinger.

I oppgavens tredje del vil jeg undersøke tre forestillinger der relasjonen mellom aktør og tilskuer står på spill. Jeg har bevisst valgt ut forestillinger satt opp på institusjonsteatre som tar i bruk virkemiddelet direkte kontakt mellom aktør og tilskuer. Jeg har valgt å fokusere på to ulike strategier for kontakt; individuell og kollektiv henvendelse. I stedet for å gjøre en full forestillingsanalyse har jeg valgt å kun konsentrere meg om det nevnte virkemiddelet, og dermed kunne diskutere bruken av det fra ulike perspektiver. Dette gir meg muligheten til å velge bort enkelte aspekter ved oppsetningen som ikke nødvendigvis er relevant for min problemstilling. Ettersom mitt prosjekt dreier seg om publikums forhold til scenekunsten, er det naturlig å bruke min egen opplevelse som utgangspunkt. Den empiriske deknings vil derfor være subjektiv. Forestillingene jeg vil bruke er *Hedda Gabler* av Henrik Ibsen, regissert av Peer Perez Øian satt opp på Malersalen på Nationaltheatret, sett 3. september 2010 og 15. oktober 2010, *Unge Werthers lidinger* av Johann Wolfgang von Goethe¹ i regi av Jonas Corell Petersen satt opp på Scene 2 på Det Norske Teatret, sett 12. november 2010, 16. september 2011 og 4. oktober 2011, og *Foreldremøte* av Goksøyr&Martens satt opp på Malersalen på Nationaltheatret, sett 15. april 2011.

Fjerde og siste del av oppgaven vil ta i bruk det teoretiske og historiske perspektivet presentert i første del, og anvende det på forestillingene jeg har valgt ut som praktiske eksempler. Jeg vil se på konsekvensene av forestillingens inkludering av publikum, og undersøke virkemiddelbrukens forhold til forestillingens innhold. Videre vil jeg diskutere hvilke kunstforståelser som er i spill i forestillingene, sett i lys av en postdramatisk praksis. Målet vil være å anskueliggjøre hvilke utfordringer og muligheter som oppstår når aktører oppretter en direkte kontakt med tilskuere innenfor en institusjonell kontekst. Utfordringene er blant annet at en dialog med publikum ikke nødvendigvis gir tilskuerne rom til å være medskapere, noe som gjør at fortolkningsrammene kan virke påtvunget, selv i en tilsynelatende åpen verkstruktur. Mulighetene i en direkte relasjon mellom aktør og tilskuer ligger i publikums rolle som meningsprodusenter, og det sceniske kunstverkets potensial som berikende hendelse i både publikum og produsenters liv.

¹ Forestillingen er basert på en tysk dramatisering av Goethes roman *Die Leiden des Jungen Werther* fra 1774. Dramatiseringen ble gjort av Andrea Koschwitz og Jan Bosse i 2006, og oversatt til norsk av Edvard Hoem.

1.3 Metodisk tilnærming

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i min egen opplevelse av forestillingene, og tolkningen av publikumskontakten vil derfor være dominert av mitt blikk. Da jeg så forestillingene første gang visste jeg ikke at jeg skulle bruke dem i denne oppgaven, noe som gjorde at min opplevelse ikke var formet av et teoretisk eller analytisk blikk i like stor grad som hvis jeg hadde vært bevisst hva jeg skulle bruke forestillingene til. Dette mener jeg har formet min opplevelse av publikumskontakten, ettersom det jeg følte i møte med forestillingene var basert på en intuitiv reaksjon hos meg som tilskuer snarere enn relevante funn i forskningsøyemed. Allikevel vil min bakgrunn som teatervitenskapsstudent være en del av den bagasjen jeg bærer på når jeg ser forestillinger, og jeg kan aldri frigjøres fra mitt personlige utgangspunkt som tilskuer. Da jeg bestemte meg for å bruke disse forestillingene oppsøkte jeg dem igjen, og noterte ned mine tanker rett etter at jeg hadde sett dem. *Foreldremøte* er den eneste forestillingen jeg kun så én gang, men jeg oppsøkte Nationalteatrets arkiver i etterkant og så opptak fra forestillingen.

I denne oppgaven tar jeg blant annet for meg teori som undersøker hvilke konvensjoner publikum forholder seg til når de tar del i en forestilling ved institusjonsteater, og jeg tar utgangspunkt i at slike konvensjoner også former min opplevelse av forestillingen. Ved å inkludere bakenforliggende strukturer som er med på å forme publikums opplevelse av en teaterforestilling, åpner jeg opp for å diskutere aspekter av publikumskontakt som er skjulte eller tas for gitt. Jeg kunne ha intervjuet kunstnerne som laget forestillingen for å forstå intensjonene bak publikumskontakten, men mitt fokus har hele tiden vært fra et publikumperspektiv. Jeg har ikke ønsket å utføre kvalitative eller kvantitative intervjuer med tilskuere, ettersom jeg ikke er ute etter å nærme meg en objektiv forståelse eller tolkning av forestillingene. Målet har vært å se på forestillingene gjennom teoretiske innganger, og dermed forsøke å avdekke hvordan direkte kontakt mellom aktør og tilskuer produseres.

Min metodiske tilnærming i arbeidet med oppgaven er basert på det Mats Alvesson og Kaj Sköldberg beskriver som aletisk hermeneutikk (Alvesson og Sköldberg 2008). Aletisk kommer fra det greske ordet *aletheia*, som betyr å avdekke noe som er skjult (Alvesson og Sköldberg 2008:200). Gjennom denne formen for hermeneutikk forsøker forskeren å avsløre

bakenforliggende strukturer som til vanlig er skjult for oss. Med et tydelig fokus på forskerens subjektive perspektiv tar aletisk hermeneutikk utgangspunkt i forholdet mellom forståelse og forforståelse (Alvesson og Sköldberg 2008:199). Målet er ikke å finne en objektiv sannhet, men å undersøke relasjonen mellom forforståelsen og forskningsmaterialet. Prosessen mot forståelse er dermed mer sentralt enn et eventuelt resultat av forståelsen. Å være bevisst sin egen forforståelse som forsker er essensielt innenfor en aletisk hermeneutikk, og denne vil være med på å avgrense og tydeliggjøre perspektivene forskeren jobber ut fra. I dette tilfellet er min forforståelse mitt teoretiske perspektiv, og denne forforståelsen står sentralt i diskusjonen av forestillingene jeg har valgt. Dette viser jeg gjennom oppgavens struktur og fokus; teorien skal leses som en tydelig inngang til hvordan jeg har valgt å fokusere på forestillingene. Ved å avgrense den praktiske delen til å kun omhandle et spesifikt virkemiddel får oppgaven et tydeligere fokus, og jeg åpner dermed opp for å undersøke relasjonen mellom teori og praksis mer inngående. Fokuset i oppgaven er hvordan forestillingene produserer sitt publikum, og jeg har valgt å undersøke dette fenomenet ut fra teorier jeg selv synes er interessante. Dermed former jeg blikket til min leser, slik også forestillingene jeg har valgt ut former sitt publikum.

Når jeg omtaler aktørenes henvendelse til publikum skal ikke dette forstås som skuespillernes personlige forsøk på å gjøre publikum deltagende. Snarere kan dette være regissørens, ikke skuespillerens, valg. Det er ikke relevant å avdekke hvem sine intensjoner som vises i denne sammenhengen, og skuespillerne representerer derfor den kunstneriske intensjonen for forestillingen publikum blir presentert for.

2 TEORI

I dette kapittelet vil jeg gi en presentasjon av de teoretiske perspektivene jeg anvender i oppgaven. Teoriene er valgt ut for å gi ulike innfallsvinkler til problemstillingen, og for å sette oppgavens tema i et historisk perspektiv. Jeg har valgt både rent teaterteoretiske perspektiver og estetisk teori, samt en sosialantropologisk innfallsvinkel for å belyse problemstillingen. Teatervitenskapelig teori gir mulighet til å se teatret gjennom teori som er spesielt utviklet for dette feltet, og som dermed tar høyde for de ulike utfordringene som oppstår i studiet av en denne forgjengelige kunstformen. Samtidig gir estetisk teori muligheten til å undersøke estetiske og kommunikative prinsipper som er gyldige for flere kunstsjangere, noe som vil bidra til en økt forståelse av scenekunstens virkemidler. Mellommenneskelig kommunikasjon står sentralt i denne oppgaven, og jeg har derfor også valgt å ta for meg teori som åpner opp for å forstå hva som foregår mellom deltagere i aktiviteter.

2.1 Historisk overblikk

Jeg vil starte oppgaven med et historisk overblikk for å spore utviklingen mot det postdramatiske teatret vi kjenner i dag. På grunn av temaets aktualitet er det viktig å se på utviklingen forut for dagens situasjon, ettersom en slik kontekstualisering vil bidra til å forstå samtidens scenekunst i et større perspektiv. Hvordan har den direkte kontakten mellom aktør og tilskuer som virkemiddel i scenekunsten utviklet seg til å bli hva det er i dag? Hvilke teorier kan på best mulig måte hjelpe oss å forstå de mekanismer som settes i spill gjennom slike virkemidler? Ved å undersøke utviklingen i kunstneriske virkemidler kan vi lettere forstå hvordan teaterkonvensjonene har endret seg, og dermed også hvordan publikums forståelse av teatret har utviklet seg. Teatret er historisk betinget, og vi kan derfor kun forstå samtiden gjennom å undersøke fortiden.

2.1.1 Postdramatisk teater

I 2006 utkom boken *Postdramatic Theatre*, som var en engelsk oversettelse av Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* fra 1999. Med denne utgivelsen dekket Lehmann det trykkende behovet for en teoretisk tilnærming til de nye teaterformene som hadde gjort seg gjeldende siden 1970-tallet (Lehmann 2006:17). Tidligere forsøk på å plassere det nye teatret

innen en teoretisk ramme hadde tatt til takke med samlebetegnelsen ”postmoderne”, men som Lehmann påpeker er ikke nødvendigvis dette teatret post-moderne, men heller post-*dramatisk* (Lehmann 2006:26). Lehmann understreker at postdramatisk teater ikke betyr teater løsrevet fra den dramatiske tradisjon, men at det snarere skal oppfattes som et skritt forbi dramatikken, der teksten kun utgjør en av teatrets mange komponenter. Hans teori tar dermed utgangspunkt i et gjennomgående kjennetegn i de nye teaterformene, nemlig oppløsningen av virkemiddelhierarkiet. Det er her Lehmann skiller seg fra mange teaterteoretikere; hans teoretiske tilnærming foregår på teatrets premisser, med praksisen i fokus. Dette kommer også til syne i hans mål for *Postdramatic Theatre*, som er å skape teoretiske verktøy i form av kategorier og begrep som muliggjør en fruktbar diskusjon rundt de nye teaterformene. Lehmanns verk er ikke kun ment for andre teoretikere innen feltet, men som hjelp til både publikum og teaterpraktikere slik at de har et begrepsapparat å anvende på et teater som i hans øyne har manglet en klar definisjon (Lehmann 2006:19). Her vil jeg driste meg til å trekke en parallell mellom Lehmanns prosjekt og denne oppgaven, ettersom jeg ønsker at denne oppgaven kan hjelpe både publikum og praktikere til å forstå og diskutere samtidens scenekunst på en bedre måte.

I *Postdramatic Theatre* forsøker Lehmann å sette det postdramatiske teatret i en historisk kontekst, ved å undersøke de ulike strømningene som førte til at dette nye teatret vokste fram. Han ser på hvordan både kunstneriske og samfunnsmessige omveltninger gjennom de siste hundre årene har bidratt til en ny forståelse av scenekunsten, og hvordan dette har resultert i det sjangeroverskridende teatret vi i dag kjenner som postdramatisk teater. Lehmann er en del av den nye bølgen teatervitere, som siden 1960-tallet har fokusert på teatrets performativitet, snarere enn dets tekstlige fundament (Lehmann 2006:4). Dette fokuset har bidratt til utviklingen av retningen Performance Studies, som har redefinert den akademiske disiplin basert på scenekunst. Jeg vil ikke gi en redegjørelse for utviklingen av Performance Studies i denne omgang, ettersom dette vil kreve større plass enn oppgavens omfang tillater. Jeg vil allikevel presisere viktigheten av å forstå hvilken kontekst Lehmann jobber innenfor; hans teoretiske standpunkt er uten tvil formet av teatervitenskapens opprør mot en litterært forankret teaterforståelse. Det er dermed ikke sagt at Lehmann forneker tekstens rolle i teatret; han anser det nye teatret som et teater ”beyond drama” snarere enn løsrevet fra det (Lehmann 2006:27). Performance Studies har gjennom fokuset på performativitet utviklet seg til å bli et tverrfaglig felt der blant annet kulturhistorie, sosiologi, antropologi, etnografi og

estetisk teori anvendes aktivt i forskningen. Lehmann unngår en tverrfaglig tilnærming i sin studie, og argumenterer snarere for et fokus på selve teateropplevelsen: ”under the banner of an interdisciplinary approach scholars often evade the very cause and raison d’être for the theorizing – namely the aesthetic experience itself in its unprotected and unsecured experimental character” (Lehmann 2006:20). Til tross for at Lehmann teoretisk lener seg på den akademiske tradisjonen som springer ut fra 1960-tallets performativitetfokus, er det teaterpraksisen som er hans studieobjekt. Lehmanns bok, og ikke minst anerkjennelsen den har høstet, representerer dermed et skifte tilbake til fokuset på teatret innen teatervitenskapen – men denne gang frigjort fra en tekstbasert tilnærming. Performance Studies bidro til å flytte dette fokuset, men mange av dens kritikere hevdet at teatervitenskapen ble tilsidesatt til fordel for en tverrfaglig tilnærming som ikke hadde en forankring i teatret som kunstform. Styrken i Lehmanns *Postdramatic theatre* ligger i studiets nære forbindelse til samtidsteatret, og dens popularitet kan skyldes dens forslag til en teoretisk tilnærming til dette.

Postdramatic Theatre er et nyttig verktøy å bruke i diskusjoner rundt det nye teatret, ettersom det har åpnet opp for en mer presis definisjon av et teater som tidvis kan oppleves uoversiktlig. I denne oppgaven vil jeg i all hovedsak ta for meg Lehmanns beskrivelse av utviklingen mot det postdramatiske, og hans forsøk på å se denne nye teaterpraksisen i kontrast til tidligere tendenser i scenekunsten. I siste del av oppgaven vil jeg se nærmere på begrepet simultanitet som Lehmann anvender for å beskrive det postdramatiske teatret. Dette begrepet viser til hvordan de ulike elementene i postdramatiske forestillinger oppleves av tilskueren, og belyser forskjellen mellom forestillinger hvor teksten er det viktigste meningsskapende elementet og en postdramatisk praksis. Jeg vil i det følgende ta for meg det postdramatiske teatrets historiske utgangspunkt.

2.1.2 Frigjøring fra teksten

I kapittelet ”Towards a prehistory of postdramatic theatre” skisserer Lehmann opptakten til det postdramatiske teatret, med fokus på teatertekstens statusendring i løpet av 1900-tallet. Gjennom eksempler fra arbeidene til teaterpionerer som Edward Gordon Craig (1872-1966), Antonin Artaud (1896-1948) og Luigi Pirandello (1867-1936) viser Lehmann hvordan tekster

for scenen endret karakter fra slutten av det 19. århundre. Den dramatiske teatertradisjonen ble utfordret av nye tekster i dekonstruert form, samtidig som kritikken mot de store dramatiske klassikerne økte. Sosiale og samfunnsmessige utviklinger på denne tiden bidro til en ny forståelse av verden og av det menneskelige subjekt, noe som førte til store omveltninger i kunsten (Lehmann 2006:49). Flere av de nye teaterkunstnere i denne perioden opplevde at det borgerlige tekstbaserte teater ikke lenger representerte deres verdenssyn. Både reaksjonen mot tekstbasert teater, og utviklingen av nye eksperimentelle tekster førte til en separasjon mellom tekst og teater: "Out of the rejection of traditional forms of theatre develops a new autonomy of theatre as an independent artistic practice" (Lehmann 2006:50). Når Lehmann betegner dette som en separasjon mellom teater og tekst, betyr det at teatret som kunstform ikke lenger ble forstått som fysisk gestaltning av tekst, men som en autonom uttrykksform basert på alle elementene i teatret. Separasjonen innebar at teatret ikke lenger tok det for gitt at teksten var det viktigste meningsbærende element. Teater ble da, i følge Lehmann, mer frigjort fra den dramatiske tradisjonen og søkte nye vilkår som en selvstendig kunstretning. Fra starten av 1900-tallet startet derfor det Lehmann beskriver som en periode med eksperimentering i teatret (Lehmann 2006:50).

Separasjonen mellom tekst og teater er et sentralt aspekt ved utviklingen av nye teaterformer ved begynnelsen av forrige århundre. Avantgardens tverrkunstneriske prosjekt, som jeg vil komme tilbake til, var også et viktig bidrag til denne reteatraliseringsbølgen. Lehmann legger allikevel et annet viktig poeng til grunn; filmens rolle. Oppfinnelsen av filmen i 1895 utfordret teatrets monopol på kropp i bevegelse, og tok i løpet av 1900-tallet over som det rådende narrative medium. Filmens voksende popularitet tvang teatret til å utforske seg selv som kunstform gjennom å spørre; hva er særegent med teatret? Lehmanns poeng er at det særlig er denne teknologiske nyvinningen som bidro til at teatret gikk inn i en selvrefleksiv fase. Denne fasen ble ifølge Lehmann avgjørende for teatrets utvikling, ettersom den førte med seg en ny drivkraft bak scenekunsten: "Even if this change outshines everything else only in a first phase of reaction, from then on self-reflexivity remains a permanent potential and necessity, forced by the coexistence and competition (paragon) of the arts" (Lehmann 2006:51). En annen konsekvens av den selvrefleksive fasen er det Lehmann beskriver som en dekomposisjon av teatrets elementer (Lehmann 2006:51). Gjennom selvgransking ble teatrets elementer plukket fra hverandre, og de nye sammensetningene av elementene etablerte et nytt formspråk for teatret. Dette er et relevant poeng i studiet av den postdramatiske sjangeren,

ettersom det nettopp er oppløsningen av virkemiddelhierarkiet som karakteriserer denne retningen. Til tross for at filmen overtok store deler av teatrets publikumsmasse, var omveltningene som fulgte med i mine øyne positivt for teatret som kunstform. Dette må ikke misoppfattes som en kritikk mot et teater med en narrativ struktur. Snarere skal det forstås som en anerkjennelse av teatret som selvstendig kunstform, frigjort fra en parallell kunstform (litteraturen) som i lang tid definerte teatret.

Ulike krefter som ble satt i spill fra starten av det 20. århundret bidro til å gi teatret en selvstendighet som kunstform. Løsrivelsen fra teksten, nye ideer om det moderne mennesket og ikke minst teknologiske nyvinninger var med på å endre scenekunstens form og innhold. Det er allikevel et poeng å vie plass til avantgardistenes innflytelse i denne sammenheng; gjennom å utfordre etablerte ideer om hva kunst kunne eller skulle være, bidro de til å endre forståelsen av kunst. Denne eksperimenteringen fikk også stor innflytelse på scenekunsten, til tross for at teatret ikke har utviklet seg i like høyt tempo som billedkunsten. Scenekunsten har forholdt seg til andre tradisjoner enn billedkunsten, men på starten av 1900-tallet ble også teatret påvirket av den radikalt endrede kunstpraksisen som avantgarden startet.

2.1.3 Arven fra avantgarden

Avantgardens banebrytende arbeid skapte enorme ringvirkninger i kunstfeltet. Det er ingen overdrivelse å påstå at alle senere kunstretninger på en eller annen måte forholder seg til den historiske avantgardens kunstprosjekt. Grunnen til denne store innflytelsen var blant annet avantgardistenes ønske om å endre kunstens funksjonsmåte i samfunnet, i kontrast til tidligere motreaksjoner i kunsten som primært dreide seg om endring av form. Den tyske litteraturviteren Peter Bürger diskuterer avantgardistenes mål i sin *Om avantgarden* fra 1974. Bürger viser hvordan avantgardistene problematiserte verkbegrepet i kunsten, og fokuserte på komposisjonen som meningsbærende i seg selv (Bürger 1998:117). Etter hvert som avantgardistene fikk mer tilslutning, endret også tilskuernes forståelse av kunst seg;

”En av de avgjørende forandringer i utviklingen av kunsten som ble iverksatt av de historiske avantgardebevegelsene, består i den nye resepsjonstypen som det avantgardistiske kunstverket fremprovoserte. Mottakerens oppmerksomhet retter seg ikke lenger mot en mening i verket som kan tydes ut fra delene, men mot konstruksjonsprinsippet” (Bürger 1998:126).

Dette poenget er sentralt for det postdramatiske teatrets grunnprinsipp; en eksperimentering med de meningsbærende elementene i scenekunsten med fokus på fragmenteringen av virkemidlene. Avantgardistene arbeidet ofte tverrkunstnerisk, og eksperimenterte med ulike kunstformer. Allikevel er det ikke før på 1960-tallet med neoavantgardistene vi kan begynne å snakke om at *sceniske* kunstverk utfordret sitt publikum i like stor grad. Avantgardens innflytelse kan trekkes som en linje gjennom hele 1900-tallet, gjennom neoavantgardistiske retninger fra 1960-tallet, og ender opp i det postdramatiske teatret mot slutten av århundret. Det er viktig å skille mellom den historiske avantgarden som til tross for mange ulike retninger primært er kjent for arbeid innen billedkunsten, og den avantgardistiske scenekunsten som får fotfeste noe senere i århundret. Christopher Innes viser i sin bok *Avant Garde Theatre 1892-1992* hvordan de første eksperimentelle scenekunstprosjektene stod i sterk kontrast til det psykologisk-realistiske teatret som dominerte scenene i siste del av 1800-tallet (Innes 1993:20). Maurice Maeterlinck og Alfred Jarry var viktige foregangsfigurer for det eksperimentelle teater, og søkte å nå et dypere nivå av virkeligheten i sine forestillinger. Gjennom konkrete symboler ønsket de å kroppsliggjøre den indre natur i det arketypiske mennesket, i kontrast til en naturalistisk forståelse av et sosialt definert individ (Innes 1993:19). Symbolistenes søken etter å finne et universelt språk for teatret gjennom eksperimentering med stillhet, kroppslige gester og dekonstruerte språkformer ble en stor inspirasjonskilde for scenekunstnere utover 1900-tallet. Både Gordon Craig, Antonin Artaud, Samuel Beckett og Harold Pinter nevnes som influert av symbolistene, og representerer på hvert sitt vis en søken etter en ny praksis innen scenekunsten (Innes 1993:21).

Lehmann anerkjenner avantgarden som en viktig inspirasjonskilde for scenekunsten på slutten av 1900-tallet, men påpeker at verken avantgardens teater eller de senere neoavantgardistiske retningene noen sinne frigjorde seg fullstendig fra teksten. Han kritiserer oppfatningen av avantgarden som den eneste inspirasjonskilde til de senere sceniske kunstformer, og viser til at avantgarden fortsatt opprettholdt dramatikkens hegemoni; ”The newly emerging theatre forms continued to serve the – now modernized – representation of textual worlds [...] only within limits did they question the traditional model of theatrical representation and communication” (Lehmann 2006:22). Ifølge Lehmann er det først med postdramatisk teater vi kan snakke om en scenekunstform uavhengig av tekstens definisjonsmakt. Et skifte i

teaterpraksis oppstod dermed fra slutten av 1970-tallet, som til tross for innflytelse fra tidligere kunstretninger var et nytt fenomen i teaterhistorisk sammenheng.

Bürgerers hovedpoeng i *Om avantgarden* er at avantgarden mislyktes i sitt forsøk på å rive ned kunstinstitusjonen og føre kunsten tilbake til livet (Bürger 1998:38). Denne slutningen er det konsensus om innen det akademiske miljøet, men det er samtidig bred enighet om at avantgardistene lyktes i å utfordre det borgerlige kunstsynet og etablere en ny forståelse av kunsten. Det er dette aspektet av avantgardens kunstpraksis som ga rom for en utvidet kunstforståelse, og som bidro til en stadig oppblomstring av kunstretninger som søkte nye veier utenom den etablerte praksis. Den sterkeste arvtager etter avantgardistene var, naturlig nok, neoavantgardistene, som definerte mye av kunstbildet fra 1950-tallet. Gjennom retninger som Fluxus, abstrakt ekspresjonisme og Pop-Art fortsatte neoavantgardistene deres forgjengeres prosjekt, men med en estetikk basert på tidens tendenser som populærkulturelle symboler og moderne materialer.

Bürger anerkjenner ikke neoavantgardistenes arbeid, og han fokuserer sin kritikk til deres arbeid innad i institusjonene. Bürger mener mye av grunnen til at avantgarden ikke klarte å ødelegge kunstinstitusjonen, er at deres kunst selv ble institusjonalisert. Det første sjokket som Marcel Duchamp skapte med sine readymades kan ikke gjenskapes, og dermed mister avantgardistkunsten sin effekt når det første sjokket har lagt seg (Bürger 1998:98). Bürger fordømmer neoavantgardistene som kraftløse kopier som kun romantiserer avantgardistenes arbeid. Hans argument er at neoavantgardistene forsøker å gjenskape sjokket fra avantgarden i en ny kontekst men med de samme virkemidlene, noe som ikke lar seg gjøre ettersom den avantgardistiske "antikunsten" i mellomtiden har fått status som kunstverk (Bürger 1998:98). Den nye konteksten er institusjonene, og Bürger anser vendingen til det institusjonelle som selvmotsigende, ettersom hele det avantgardistiske prosjekt baserte seg på en ikke-konvensjonell ideologi; "Neoavantgarden institusjonaliserer avantgarden som kunst og negerer dermed de genuint avantgardistiske intensjonene" (Bürger 1998:98). Dette er et interessant poeng i forhold til denne oppgaven, ettersom jeg har valgt å fokusere på postdramatiske virkemidler brukt i forestillinger ved de store institusjonsteatrene.

Bürgerers teori åpner i mine øyne opp for å diskutere hvordan institusjonene har hatt, og fortsatt har, en innvirkning på kunstverket som presenteres innenfor rammen av en institusjon. Ifølge Bürger kan ikke progressiv kunst blomstre innenfor institusjonen, ettersom institusjonen tilfører verket en status som går forbi kunstnerens intensjon. Bürger hevder at kunstverkets virkning på samfunnet bestemmes av statusen produktet får innen en gitt kontekst (Bürger 1998:98). Konsekvensene kan da bli at institusjonene har muligheten til å ufarliggjøre kunstuttrykk. Hvis vi ser på direkte kontakt mellom aktør og tilskuer som et regigrep, er dette et virkemiddel kunstneren, altså regissøren, bruker for å oppnå en virkning i forestillingen. Intensjonen med forestillingene fra regissørens side er ikke vesentlig i denne oppgaven, og jeg vil derfor ikke diskutere om forestillinger med postdramatiske virkemidler blir ufarliggjort eller ikke ut fra de kunstneriske intensjonene. Det som er interessant derimot er hvordan institusjonen tillegger forestillingen en viss status, sett i lys av konvensjoner opprettholdt ved institusjonene. For å forstå utviklingen i samtidens scenekunst, kan det derfor være avgjørende å se på hvordan forsøk på å bryte med konvensjonene ble gjort av neoavantgardistene – samt hvordan de har blitt forstått i ettertiden.

2.1.4 Postdramatisk teater og neoavantgardisme

Jeg har i denne oppgaven valgt å konsentrere meg om postdramatiske virkemidler brukt i forestillinger ved store teaterinstitusjoner i Norge, regissert av norske scenekunstnere. Som beskrevet i innledningen, vil jeg undersøke hvordan slike virkemidler fungerer innenfor en institusjonell ramme, med fokus på publikums opplevelse. Ettersom jeg har valgt å ta for meg forestillinger som kun forholder seg til enkelte aspekter av den postdramatiske tradisjonen, vil en ren postdramatisk analyse bli uhensiktsmessig i denne sammenheng. Denne oppgaven er snarere et forsøk på å forstå både problematiske og fruktbare konsekvenser av å anvende et grep i forestillinger som åpner opp for en direkte kontakt mellom aktør og tilskuer, samt hvordan publikums meningsproduksjon blir formet gjennom dette virkemiddelet. For å forstå dette grepet fullt ut må vi forstå dets røtter; fra avantgarden til det postdramatiske. Gjennom en historisk gjennomgang blir vi bedre rustet til å forstå utviklingen av kunstforståelse i teatret, og dermed også hvilken rolle publikum har spilt innenfor dette. Samtidig er det essensielt å forstå hvordan institusjonen er med på å definere hvilke forventninger publikum har til det de skal se, samt på hvilken måte institusjonen er et tilstedeværende element i forestillingen.

Peter Bürgers analyse av neoavantgardistenes forsøk på å skape progressiv kunst ved institusjonene er i mine øyne nyttig for undersøkelsen av postdramatiske virkemidler ved de store teaterinstitusjonene. Bürger mener at det er institusjonen som definerer kunst som kunst, noe som er problematisk for neoavantgardister som forsøker å bryte med konvensjonene. Institusjon er her brukt som et utvidet begrep, som ikke bare betegner den fysiske institusjonen i form av museet, galleriet eller teatret, men også institusjon forstått som den rådende kunstforståelsen i en gitt tid. Neoavantgardistenes kunstprosjekt var ifølge Bürger selvmotsigende på grunn av deres videreføring av avantgardistenes praksis innad i institusjonene som avantgardistene hadde forsøkt å bryte med. Ved å skape objekter og hendelser som for lengst hadde blitt akseptert som kunst i et forsøk på å utfordre kunstinstitusjonen, kunne aldri neoavantgardistene bryte noen konvensjoner. Bürgers argument er at institusjonen svekker kunstverkets politiske potensial, og det er derfor ikke mulig å skape slik kunst innenfor institusjonens sfære (Bürger 1998:98). Det er ikke min intensjon å sette likhetstegn mellom neoavantgardistiske kunstverk fra 60-tallet og 2000-tallets postdramatiske forestillinger, men snarere å anskueliggjøre parallellen som eksisterer mellom disse to retningene. Denne parallellen ligger i mine øyne i bruken av virkemidler som historisk sett har blitt praktisert av alternative røster i kunstsferen, men som av begge disse retningene tas med inn i institusjonen. Kan vi i forlengelse av Bürger hevde at det postdramatiske blir avvæpnet i møte med institusjonen, og i så fall hvorfor? I mine øyne ligger et eventuelt motsetningsforhold i teaterforestillingers form kontra dets fortolkningsramme. Dette vil jeg diskutere inngående i siste kapittel.

Å snakke om alternative røster i dag er ikke helt uproblematisk. For hva er en alternativ røst i det komplekse landskapet av kunstuttrykk? Hvordan kategorisere de som ikke er innenfor den etablerte kunstsferen, ja, hvordan fastslå hva som er den etablerte kunsten i dag? Her må vi legge noen premisser til grunn for å gjøre en slik argumentasjon mulig. Om vi aksepterer Bürgers konklusjon om avantgardistenes mislykkede prosjekt, kan vi påstå at de klarte å fornye kunsten, men ikke å gjennomføre sitt uttalte mål; å føre kunsten tilbake til livet. Kunstinstitusjonen lever derfor i beste velgående etter den historiske avantgarden, og anti-kunsten som var ment som en kritikk mot både institusjonen og kunstforståelsen, får status som kunstverk. Avantgarden kjempet en kamp mot datidens definisjon av kunst som en adskilt sfære i samfunnet, og ville integrere kunsten i menneskers liv. Bürger belyser motsigelsen i avantgardistenes tro på et slikt prosjekt: ”I og med at kunst som ikke lenger er

adskilt fra livspraksis, men går fullstendig opp i denne, mister distansen til livspraksis, har den heller ikke lenger evnen til å kritisere denne” (Bürger 1998:84). Når neoavantgardistene viderefører dette prosjektet noen tiår senere, skjer det innenfra institusjonen; anti-kunst er nå kunst og det transformative potensialet er tapt. Bürger hevder dermed at institusjonen forstått som en overordnet akseptert kunstforståelse ikke egentlig har blitt utfordret, ettersom det eneste reelle forsøket på dette mislyktes.

Den amerikanske kunsthistorikeren Hal Foster kritiserer Bürgers posisjon i sin artikkel ”What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?” fra 1994. Foster påpeker at den neoavantgardistiske kunsten er en utvikling, ikke en kopi, av avantgardismen, og at Bürger dermed ikke anerkjenner denne kunstretningen på en fruktbar måte (Foster 1994:16). Ifølge Foster viderefører neoavantgardistene sine forgjengeres prosjekt, men gjør dette ut fra sitt eget historiske og kunstneriske ståsted. Resultatet er dermed ikke en repetisjon av avantgarden, men snarere en problematisering av deres egen samtids kunstneriske rammer og kontekster. Kunsten fra 1960-årene som ofte kalles ”the second neo-avantgarde” tok denne problematiseringen inn i institusjonen, og lekte dermed med virkemidlene innenfra: ”the so-called failure of both historical and first neo-avant-gardes to destroy the institution of art has enabled the deconstructive testing of this institution by the second neo-avant-garde [and] is now extended to different institutions and discourses in the ambitious art of the present” (Foster 1994:25). De kunstformene som Bürger avviser som kraftløse repetisjoner, fungerte i følge Foster som fruktbare utgangspunkt for å forstå både samtidskunsten og kunstinstitusjonen på en mer nyansert måte.

Det interessante med Fosters kritikk er at den åpner opp for en ny forståelse av sceniske virkemidler som tidligere kan ha blitt ansett som kraftløse kopier. Om vi anvender Bürger på forståelsen av postdramatiske virkemidler ved institusjonene, er det nærliggende å redusere disse til gjentakelser av virkemidler som for lengst er brukt opp av ”det frie feltet”. Foster bidrar med en annen kontekstualisering av virkemiddelbruk, og gir derfor muligheten til å vurdere virkemidlene i et nytt lys. I Fosters perspektiv tenkte neoavantgardistene den institusjonelle konteksten inn i virkemiddelet. Dette var ikke to atskilte sfærer som støttet mot hverandre, men utgjorde kunstverket sammen. Min oppgave har noe til felles med Fosters

teori, ettersom jeg også ønsker å diskutere hvordan forståelsen av institusjonen må inkluderes i forestillingens meningsproduksjon.

Neoavantgardismen har blitt analysert og kritisert for sin mangelfullhet gjennom Bürgers innflytelsesrike teori, men postdramatisk teater ved institusjonene er et såpass nytt fenomen i Norge at institusjonens påvirkning på forestillinger med postdramatisk innhold ikke har vært diskutert inngående tidligere. Hal Fosters perspektiv kan i mine øyne tilby en inngang til å forstå virkemiddelbruk på en mer produktiv måte enn gjennom Bürger, men vi kan ikke uten videre ta i bruk Fosters kritikk uten å se på den *norske* utviklingen av postdramatisk scenekunst ved institusjonene. Jeg håper denne oppgaven kan bidra til å svare på et behov for en mer nyansert diskusjon av meningsproduksjon og kunstforståelse ved de store teaterinstitusjonene i Norge.

2.1.5 Postdramatisk teater ved institusjonene

De store teaterinstitusjonene som Nationaltheatret, Det Norske Teatret og Den Nationale Scene må ta økonomiske hensyn i sine repertoarer, og er dermed til dels styrt av en kommersiell – altså konvensjonell – struktur. Postdramatisk teater styres ikke nødvendigvis av én handlings interne logikk, noe som gjør at dets kommersielle appell er snever (Lehmann 2006:27). Forestillinger som kan klassifiseres som rent postdramatiske blir sjeldent satt opp ved de store institusjonene i Norge, med noen unntak. Eksempler på dette er som regel gjestespill eller oppsetninger av utenlandske regissører, som *Peer Gynt* i regi av Robert Wilson på Den Nationale Scene i 2005 eller *Ibsenmaskin* i regi av Sebastian Hartmann på Nationaltheatret i 2010. Dette er forestillinger som har brutt med det dramatiske teatrets hierarkiske struktur, der henholdsvis visuell dramaturgi og intertekstuelle elementer er med på å definere forestillingenes form. Det er viktig å poengtere at det postdramatiske teatret ikke må forstås som en estetikk, men som en teaterpraksis basert på en nedbrytning av tekstens overordnede status. De siste årene har bruken av postdramatiske virkemidler vært en økende tendens ved institusjonsteatre, spesielt i oppsetninger av unge norske sceneinstruktører. Teaterviter Anette Therese Pettersen tar i sin masteroppgave *Avstand og nærhet* for seg postdramatiske teknikker på norske scener anno 2006. Pettersens konkluderende ord gir et

frampek til de tendensene som eksisterer i dagens teater-Norge. Hun argumenterer for at bruken av postdramatiske virkemidler innad i institusjonene over tid vil kunne bryte med de tradisjonelle oppsetningspraksisene (Pettersen 2006:84). Seks år etter er det fortsatt det dramatiske teatret som dominerer ved institusjonene, men bruken av postdramatiske virkemidler er mye mer utbredt nå enn før. Pettersen bringer allikevel på bane et viktig poeng for norsk teater; ettersom disse nye virkemidlene har gått fra å kun bli brukt av grupper i det frie feltet til å anvendes av scenekunstnere ved institusjoner, kan vi ane starten på et skifte i oppførelsespraksis i Norge.

Som tidligere nevnt kom Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches theater* ut på tysk i 1999, og det var først med Lehmanns utgivelse at det postdramatiske teatret fikk en teoretisk plattform. Dekonstruksjonen av virkemiddelhierarkiet i teatret er allikevel ikke en ny vending i scenekunstheltet; utviklingen har vært en kontinuerlig prosess siden dadaistene på begynnelsen av det 20. århundret, via Brecht og videre neoavantgardistene til dagens teaterformer (Pettersen 2006:1). Historisk sett er altså ikke dette et nytt fenomen, men i norsk sammenheng er det først de siste årene vi kan snakke om en utfordring av tekstens primære status ved norske institusjonsteatre. Det er mange grunner til at institusjonene har opprettholdt en dramatisk teaterpraksis. Det psykologisk-realistiske teatrets sterke forankring, teaterhøgskolens monopol både i ideologisk og metodisk forstand, institusjonenes opprinnelige folkeopplysende rolle og en manglende kontaktflate med tendensene på kontinentet er noen av grunnene til kritikken de norske institusjonsteatrene høster. Et viktig poeng å ha med om vi skal forsøke å spore utviklingen i det institusjonelle scenekunstheltet i Norge, er ideen om at norsk scenekunst ikke har vært gjennom modernismen, og at teater dermed fortsatt forstås som realisering av tekst. Hans Henriksen, professor i regi ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) publiserte i 2007 en artikkel i *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* hvor han hevder at scenekunstutdannelse i Norge bærer preg av en bakstreversk pedagogisk virksomhet, noe som skyldes at modernismen aldri fikk posisjonert seg:

”[Det er] min påstand at de skandinaviske teaterskolene aldri har gjennomført et modernistisk paradigmeskifte med full tyngde. Heller ikke teatrene her oppe gjennomgikk det deler av Europa gjorde på 1900-tallet: Den modernistiske revolusjon. Regiteatret. Vi annammet det, men gjennomførte det aldri totalt. Og noe annet enn totalt er egentlig umulig, skal vi kunne kalle det et SKIFTE” (Henriksen 1/2007:25).

Til tross for at Henriksens artikkel primært dreier seg om skuespiller- og regiutdanningene, er det interessant at han i sin kritikk fokuserer på det norske scenekunstheltet i sin helhet. Han nevner at modernistiske forsøk har blitt gjennomført i her til lands, men at institusjonene fortsatt befinner seg i det han kaller en postromantisk sone. Denne sonen opprettholder en tro på Faget, som legger estetiske, metodiske, språklige og hierarkiske føringer for scenekunsten i Norge (Henriksen 1/2007:25). Dette er et viktig poeng i studiet av institusjonene som (mulig) arena for nyskapende scenekunst. Med institusjon mener jeg både de spesifikke teaterhusene, som Det Norske Teatret og Nationaltheatret, men også kunstinstitusjonen i utvidet forstand. Sistnevnte betydning åpner opp for å forstå den norske kunstinstitusjonen som forvalter av en bestemt kunstforståelse. Jeg vil komme tilbake til hvordan vi skal forstå institusjonene i delen om George Dickies institusjonsteori nedenfor.

Henriksen uttaler at det er det frie feltet som i norsk sammenheng har bidratt mest til en progressiv kunstretning: ”De vesentlige forandringene og prinsipielle posisjonene kommer her i nord via det frie feltet, og har i de senere tiår vært uttrykk for en postmoderne dekonstruksjon. I de tidligere «modernistiske landene» kom postmodernismen som en tydelig posisjonering inne i institusjonene [...] Dette skjer ikke hos oss.” (Henriksen 1/2007:25). Fra denne uttalelsen kan vi trekke noen konklusjoner om Henriksens forståelse av det norske teaterfeltet; institusjonene har ikke klart å fornye seg ettersom det ligger en sterk håndverkstradisjon i bunn som aldri har vært utfordret av et modernistisk paradigme, som institusjonene i eksempelvis Russland og Tyskland. Samtidig er det vanskelig å implementere en ny metode gjennom utdanningsinstitusjonene, ettersom det vil være krevende å utfordre etablerte strukturer i praksisfeltet når studentene kommer så langt. Et forsøk på å gå inn i en postdramatisk praksis ved norske institusjoner blir dermed problematiske på to nivåer. For det første bygger det postdramatiske på en brytning med en modernistisk idé, noe som kan bli utfordrende å gjennomføre i Norge hvor modernismen aldri har fått fotfeste. For det andre brukes postdramatiske virkemidler i forestillinger som både tematisk og metodisk er basert på et kunstsyn som står i sterk kontrast til et postdramatisk landskap. Jeg vil her tilføye nok et problem teaterpraksisen står ovenfor. Nemlig at det postdramatiske teatret ikke kun kan forstås som virkemidler, men må anvendes i lys av en postdramatisk *kunstforståelse*.

Når Henriksen påstår at en modernistisk retning aldri har slått røtter i norsk teater, mener han ikke at en metodisk bevissthet aldri har eksistert blant utøvende scenekunstnere i Norge. Snarere argumenterer han for mangelen på et omveltende paradigmeskifte; en fundamental endring både tematisk, metodisk og estetisk. Uten et helhetlig modernistisk fundament kan resultatet bli at postdramatiske virkemidler anvendes på et grunnlag som har én fot i håndverkstradisjonen og én i en modernistisk metode. Når det postdramatiske inntar scenekunstheltet på denne måten skjer det ofte kun gjennom en endring av form, altså at postdramatiske virkemidler anvendes som nye måter å realisere en tekst på. Det blir et problem når det postdramatiske anvendes som estetisk prinsipp istedenfor som endret praksis, der forståelsen av teater, virkemiddelbruk og publikum er forandret. Henriksen erkjenner problemet for nyere teatertendenser som følge av mangelen på en modernistisk tradisjon; ”Jeg mener at en grunnleggende modernistisk erfaring er viktig også for det post- og det post-post-moderne teater. Kunnskapen ervervet i modernismen er etter det jeg kan se avgjørende” (Henriksen 1/2007:25). Det er her viktig å påpeke hva som menes med modernismen i denne sammenheng. De modernistiske retningene innen scene og billedkunst knyttes som regel opp til de avantgardistiske kunstretningene fra starten av 1900-tallet, som bidro til en omveltning i kunsten og en ny kunstforståelse. Henriksen mener metoden til teaterpioneren Konstantin Stanislavskij kan ses på som et modernistisk prosjekt: ”Stanislavskij blir i mange sammenhenger satt i forbindelse med modernismens inntog i teatret. Og hans pedagogiske og faggrunnleggende prosjekt [...] må sies å være et pionerarbeid i ekte modernistisk ånd” (Henriksen 1/2007:24). Denne uttalelsen står i kontrast til hva mange definerer som modernistisk, ettersom Stanislavskij i stor grad har vært med på å opprettholde den psykologisk-realistiske retningen innen scenekunsten gjennom et fokus på en sannhetssøken i gestaltningen av karakterer på scenen. Til tross for at Stanislavskij ble mer eksperimentell senere i hans karriere, er ikke dette tydelig i regimetoden som praktiseres ved eksempelvis KHiO i dag, som er basert på Stanislavskijs teori. Der opprettholdes fortsatt ideen om å finne en høyere sannhet i teksten, og om å realisere denne på scenen gjennom karakterenes psykologiske utvikling og indre motivasjon for handling.

Henriksen uttaler seg som representant for regiutdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo, den eneste sceneinstruktørutdannelsen i Norge. Henriksens praksisnære forankring tilfører hans analyse av det norske scenekunstheltet en ekstra dimensjon; ikke bare kritiserer han det norske teatret for å være konsensuspreget, hans kritikk henvender seg også til en institusjon han selv

er med på å opprettholde. Samtidig kan Henriksens forståelse av hva som er ”modernistisk” virke paradoksal i denne sammenheng. Vil ikke hans kritikk av det norske teaterfeltet falle bort om han, som mange andre, ga Stanislavskij æren for å videreføre den psykologisk-realistiske tradisjonen i teatret, snarere enn å bryte med tradisjonene? I en senere utgave av Shakespeare-tidsskriftet (2-3/2007) utdyper Henriksen sitt syn: ”[Stanislavskij] jobbet innenfor alle mulige sjangrer og spillestiler. Han brøt den 4. veggen, lagde karnevalistiske forestillinger i 1926 osv. osv. Innenfor den teatervitenskapelige tradisjonen ønsker man å sette dette tydelig i bås; han drev med identifikasjon, Brecht med *Verfremdung*” (Henriksen i Saanum 2-3/2007:39). Her uttaler Henriksen at en teatervitenskapelig reduksjon av Stanislavskijs arbeid har gjort at man ikke definerer han som modernistisk i Norge i dag. Henriksens forståelse av modernistisk teater, gir meg grunn til å spekulere i om han er med på å opprettholde en teaterpraksis som er delt mellom en psykologisk-realistisk tradisjon gjennom regimetoden, og det postdramatiske teatret gjennom påvirkning fra tendensene i europeisk samtidsteater. Nettopp det å undersøke konsekvensene av hybridiseringene bestående av en teksttro psykologisk-realistisk kjerne og postdramatiske virkemidler, kan være et viktig bidrag til diskusjonen rundt oppsetningene jeg tar for meg i denne oppgaven. Som jeg var inne på tidligere kan ikke det postdramatiske teatret reduseres til kun virkemidler, men må forstås som en annerledes *praksis*.

Teaterviterne Ine Therese Berg, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie ga i 2007 ut boka *Scenekunst Nå!* som tok for seg nye strømninger i norsk samtidsteater. Her viser forfatterne også til at norsk teater ikke har gjennomgått en modernistisk epoke, men knytter dette opp til den marginaliserte posisjonen eksperimenterende scenekunst har hatt her til lands. De påpeker at den ikke-institusjonelle scenekunsten i dag ofte blir tolket som lukket og elitistisk, som et resultat av at den blir sammenlignet med avantgardscenene på 1980- og 1990-tallet, heller enn å bli forstått som et progressivt kunstfelt i dialog med sin samtid (Leinslie 2007:12). Gjennom mitt fokus på postdramatiske virkemidler anvendt i forestillinger ved store teaterinstitusjoner, er det nærliggende å spørre seg hvordan feltets diskurs endrer seg i takt med utviklingen av en postdramatisk form innad på institusjonene. Kan den eksperimenterende scenekunstens marginaliserte posisjon endres gjennom dens innlemming ved institusjonene, eller er det snarere slik at disse virkemidlene ikke lenger blir ansett som eksperimentelle? Det vil bli for reduksjonistisk å hevde at det ikke-institusjonelle scenekunstfeltet er mer progressivt enn teatret på institusjonene, men allikevel er det viktig å kunne diskutere hvordan den

institusjonelle konteksten påvirker forestillinger. Har det institusjonelle teatret en sterkere historisk forankring i det ikke-modernistiske enn i det frie feltet, slik Henriksen og forfatterne bak *Scenekunst NÅ!* hevder, - og dermed vanskelig for å redefinere teatrets premisser? Kunstfeltet som det postdramatiske teatret er en del av handler i stor grad om å åpne opp for refleksjon rundt kunsten og vår samtid (Leinslie 2007:10). Ved teaterinstitusjonene er denne utviklingen i gang, noe vi ser bevis på gjennom forestillinger med postdramatisk innhold som de praktiske eksemplene jeg anvender i denne oppgaven, men også i den offentlige teaterdiskursen vi finner i eksempelvis *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift* og på nettsiden scenekunst.no. Til tross for at tekstens posisjon utfordres ved institusjonene, insisteres det allikevel fortsatt på en lojal tilnærming til den overordnede narrative struktur og det dramatiske verk. I denne sammenheng vil det være relevant å diskutere konvensjonene knyttet til forståelsen av hva teater ved institusjonene er og skal være, og hvordan dette påvirker utfordringen av slike konvensjoner. Hvem er det som definerer teatret? Dette vil jeg se nærmere på i neste avsnitt om institusjonsteori.

Jeg har til nå sett på utviklingen av det postdramatiske teatret i Hans-Thies Lehmanns forstand, fra avantgardismen gjennom neoavantgardismen og til i dag. Gjennom å inkludere en diskusjon av det norske scenekunstheltets manglende modernisme innenfor de store institusjonene, har jeg forsøkt å trekke den historiske linjen tilbake til det norske institusjonsteatret og se på hvordan nye teaterformer behandles i møte med dette. Jeg vil i det følgende se nærmere på George Dickies kunstdefinisjon gjennom hans institusjonsteori, og forsøke å nærme meg en forståelse av hvilke konvensjoner som er tilknyttet teateroppsetninger ved institusjonene. Gjennom Dickie vil jeg argumentere for at den institusjonelle konteksten påvirker verket i stor grad, og at virkemidlene som anvendes i forestillingene jeg har valgt ut dermed ikke kan tolkes isolert.

2.2 Institusjonenes rolle

Den amerikanske filosofen George Dickie har vært et sentralt navn i utviklingen av institusjonsteori innenfor estetisk teori. Dickie tar utgangspunkt i at kunst må ses i forhold til sine omgivelser og hevder at hvorvidt noe kan klassifiseres som et kunstverk avhenger av

posisjonen det har innenfor en etablert praksis (Dickie 1974:34). Denne etablerte praksisen får i Dickies teori samlebetegnelsen "artworld", kunstverdenen, et begrep opprinnelig hentet fra filosofen Arthur Dantos artikkel "The Artworld" fra 1964. Kunstverdenen er det han definerer som kunsten som institusjon, og betegner det rammeverket kunstverk befinner seg innenfor. For å bli definert som kunstverk må verket anerkjennes av institusjonen. Dickies definisjon av kunst er en klassifikatorisk tilnærming til kunsten som gjenstand, i motsetning til eksempelvis Hans Georg Gadamer's forståelse av kunst som erfaring (Bale 2009:21). Dickie påpeker at hans anvendelse av begrepet institusjon ikke må forveksles med konkrete kunstinstitusjoner som gallerier, museer og teaterhus, men skal forstås som en sosial institusjon bestående av mennesker som arbeider innenfor og omgås med en kunstsfære (Dickie 1974:31). Eksempler på mennesker som utgjør kunstinstitusjonen er kunstnere, produsenter, direktører, publikum, kritikere, historikere og teoretikere. For Dickie er det to roller som utgjør minimumskravet for å kunne snakke om en kunstinstitusjon; kunstneren og publikum. Disse kan til sammen utgjøre en egen sosial institusjon, men Dickies teori tar for det meste utgangspunkt i en kunstinstitusjon der flere ulike aktører opprettholder en kunstdefinisjon.

Jeg startet denne oppgaven med et sitat av Dickie der han påpeker at en tilskuer entrer teatret med visse forventninger og en forståelse av hvordan hun skal opptre i møtet med hva hun skal få se. Dette sitatet bygger på Dickies teori om at kunstinstitusjonen er styrt av konvensjoner, og at menneskene innenfor institusjonen er klar over konvensjonene og handler ut fra dem. Når jeg i denne oppgaven snakker om teaterinstitusjoner, mener jeg i første omgang de fysiske teaterhusene, og forestillingene som blir spilt der. Jeg tar dermed utgangspunkt i en snevrere definisjon av begrepet institusjon enn Dickie. Allikevel mener jeg at både den vide og snevre definisjonen av kunstinstitusjon kan brukes til å betegne det samme i denne omgang. Dickies definisjon av kunstinstitusjon kan brukes som et overordnet begrep som betegner den institusjonelle scenekunsten ved store, statlige teaterhus som Nationaltheatret og Det Norske Teatret. Disse teaterhusene har ulik historie, og har i utgangspunktet hatt ulike målsetninger for sitt virke. Felles for dem begge er allikevel deres fokus på både å være tradisjonsrike og nyskapende teatre, med en forankring i det norske språk og norsk dramatik. De siste ti årene har vi sett en økende påvirkning fra postdramatiske teaterformer ved institusjonsteatre i Norge. Det Norske Teatret og Nationaltheatret er intet unntak, og deres like profil speiles eksempelvis i deres satsning på unge regissører, gjestespill fra det frie scenekunstheltet og vekt på ny norsk dramatik. Ensrettet satsning preger publikumsgruppen

og kunstnere tilknyttet teatrene, og gjør at det ofte er de samme menneskene som frekventerer disse institusjonene. Samtidig er dette teaterhus med høy status både hos publikum, de bevilgende myndigheter, og i kunstverdenen gjennom deres roller som forvaltere av vår nasjonale arv og som pengesterke og teknisk storslåtte institusjoner. Gjennom de likhetene jeg her har skissert vil jeg hevde at disse institusjonene er med på å bekrefte hverandres status i en felles forståelse av en kunstsfare. Derfor er det nærliggende å definere disse som en egen kunstinstitusjon i Dickies forstand.

Vi kan peke på mange ulike grunner til at Nationalteatret og Det Norske Teatret tiltrekker den samme publikumsgruppen, der både sosiale klasser og lokalitet kan brukes som argument. I denne sammenheng er det allikevel mest relevant å ta utgangspunkt i de nye tendensene i scenekunsten ved institusjonene, for å kunne undersøke hvordan konvensjoner som er felles for samtidsteatret innenfor en institusjonell ramme fungerer. Poenget med å hevde at disse teaterhusene inngår i samme kunstinstitusjon, er nettopp å kunne anvende Dickie til å analysere postdramatiske tendenser ved institusjonene. Gjennom Dickies teori vil vi kunne få et klarere bilde av hva konsekvensen er av at det åpnes opp for forestillinger som bryter med konvensjonene fastlagt i den spesifikke kunstinstitusjonen. Samtidig kan forestillinger som forsøker å endre eller eksperimentere med konvensjoner snarere oppnå det motsatte; nemlig å bekrefte de konvensjoner som allerede eksisterer. Dette fordi konvensjonene ikke nødvendigvis blir utfordret når kun formen utfordres, og ikke selve teaterforståelsen. Jeg vil nå utdype Dickies teori om konvensjoner knyttet til kunst som institusjon.

2.2.1 Konvensjoner i kunstinstitusjonen

Ifølge Dickie eksisterer det mange ulike sfærer innen kunstverdenen, og teater er kun en av disse sfærene. Teater kan defineres som en egen kunstinstitusjon i seg selv, og beskrivelsen av denne kunstinstitusjonen trenger dermed ikke reduseres til en allmenngyldig forståelse av hva et kunstverk er innen samlebetegnelsen kunstverdenen. Her må vi skille mellom det Dickie mener med institusjonsanalyse av kunst, og institusjonsanalyse av et estetisk objekt.

Førstnevnte er en måte å definere kunst som kunst, og gjelder alle kunst kategorier som teater, dans, musikk, litterære verk og billedkunst. Som tidligere nevnt, mener Dickie at kunst blir

definert av konteksten, og dermed at kunst er en skapt status (Dickie 1974:147). For Dickie er institusjonsanalyse av kunst en generell betraktning; kunst er det som vises innad på institusjonene, noe er kunst fordi det er akseptert som kunst av kunstinstitusjonen.

Institusjonsanalyse av et estetisk objekt derimot handler om hva et kunstpublikum definerer som et kunstverk, og hvorfor vi lar enkelte aspekter av det vi ser inngå i definisjonen av verket. Dette er dermed en mer spesifikk analyse av kunstverk. Et brannslukkingsapparat som henger i et galleri vil av de fleste ikke bli definert som et kunstverk, men snarere anerkjent som et ikke-estetisk objekt. Ifølge Dickie er det konvensjonene knyttet til den spesifikke kunstinstitusjonen som hjelper oss å skille mellom et estetisk og et ikke-estetisk objekt. Menneskene som utgjør en kunstsfare, er gjennom sin adferd med på å bekrefte konvensjonene og dermed institusjonen. Dickie kaller dette for institusjonalisert atferd: ”institutionalized behavior occurs on both sides of the ”footlights”: both the players and the audience are involved and go to make up the institution of the theatre” (Dickie 1974:30).

Institusjonsanalyse av et estetisk objekt hjelper oss å skille mellom hva som er og ikke er kunst. Ifølge Dickie er det konvensjonene som definerer dette. Han deler konvensjonene opp i to kategorier; primære og sekundære konvensjoner. Disse utgjør to ulike nyanser av hvilke konvensjoner og praksiser som er involvert i presentasjonen og vurderingen av kunstverk som estetisk objekt. En primær konvensjon er ifølge Dickie den konvensjonen som etablerer og opprettholder en kunstform. Dickie beskriver dette gjennom å bruke teatret som eksempel: tilskuere og aktørers felles forståelse av at de tar del i en bestemt formell aktivitet er teatrets primære konvensjon (Dickie 1974:174). Denne konvensjonen betegner derfor en felles forståelse som definerer kunstverket i mer generelle termer. De sekundære konvensjonene er derimot mangefasetterte og beskriver spesifikke elementer som gir en pekepinn på hvilke aspekter som tilhører det estetiske objektet, og hvilke som ikke gjør det. Eksempelvis bidrar demping av salslyset, stolenes plassering i scenerommet og forestillingens program til å lokalisere det estetiske objektet for publikum i en tradisjonell teateroppsetning.

Dickie beskriver også de skjulte, ikke-estetiske aspektene i tradisjonelt vestlig teater som sekundære konvensjoner, slik som teknikernes arbeid bak scenen. Disse konvensjonene er med på å definere hva som er fokuset for kunstopplevelsen og dermed det estetiske objektet.

Konvensjoner knyttet til kunst som institusjon er ifølge Dickie de retningslinjene vi har når vi forholder oss til et kunstverk. Rammen for kunstverket fastsetter disse konvensjonene, og blir bekreftet gjennom at menneskene som utgjør kunstinstitusjonen handler i tråd med de definerte konvensjonene, som gjennom dette igjen er med på å bekrefte konvensjonene. Definisjonen av kunst som institusjon er dermed sirkulær, noe Dickie selv påpeker, men ifølge han selv vil dette alltid forekomme når institusjonelle konsepter blir beskrevet (Dickie 1974:44). Det er allikevel problematisk at han ikke gir en forklaring på hvordan mennesker som deltar i kunstinstitusjonen lærer seg de gitte konvensjonene.

2.2.2 Institusjon og interaksjon

Dickies teori er noe mangelfull på grunn av dens sirkularitet, men det relevante i hans teori er ideen om hvordan institusjonen påvirker interaksjonen mellom aktør og tilskuer i en forestilling. Dickie stiller seg kritisk til at estetisk erfaring skal forstås som en psykologisk holdning i mennesket, og vektlegger eksterne egenskaper i kunstforståelsen (Dickie 1974:91). Han anvender heller institusjonsteorien for å forklare hvorfor tilskuere handler som de gjør: ”we are not prevented from interacting with works of art by psychological forces within us, rather we are barred from interacting with many or most works by conventions governing particular art situations” (Dickie 1974:105). For Dickie er publikums holdning til - og eventuelle inkludering i - forestillingen, et eksternt anliggende som defineres av konvensjonene rundt kunsthendelsen. Dickie forutsetter derfor at tilskuere i et teater er klar over de konvensjonene som styrer hvordan publikum oppfører seg i en slik situasjon. Hans forklaring bygger på den kjente engelske forfatteren Samuel Johnsons (1709-1784) utsagn ”The truth is, that the spectators are always in their senses, and know, from the first act to the last, that the stage is only a stage, and that the players are only players” (Dickie 1974:100). Her snakker Dickie altså om selve den psykologiske distansen publikum har til teater; vi vet at det som skjer på scenen ikke er virkelig, derfor ringer vi ikke ambulansen når Hedda skyter seg.

Dickies institusjonsteori ble først utgitt i 1974 og baserer seg på en dramatisk teaterpraksis. Han tar dermed for gitt enkelte konvensjoner som har blitt utfordret og endret de siste tiårene.

Som sagt omhandler Dickies teori tanker om interaksjon mellom aktør og tilskuer i en teaterforestilling, som er sentralt for denne oppgaven. Ifølge han selv forekommer sjeldent en aktiv deltagelse når tilskuerne ikke anser denne type aktivitet som en del av konvensjonene knyttet til institusjonen kunstverket presenteres innenfor. Teoriene til Dickie har mye til felles med tidligere diskuterte Peter Bürger. Begge bygger på en forståelse av kunstinstitusjonen som en overordnet størrelse som har makt til å definere hva kunst er, og hvordan kunst skal oppleves. På den ene siden kan dette ses på som en diktatorisk størrelse; en gruppe overordnede aktører definerer hva kunst er, og ikke er. På en annen side kan dette anses som demokratisk, ettersom *alt* potensielt har mulighet til å bli definert som kunst. Så lenge kunstinstitusjonen ikke definerer kunst gjennom fastsatte normer for hva kunst kan være, som skjønnhet eller mimesis, vil definisjonen av kunst og ikke-kunst være i konstant utvikling. Dickie nevner at det er mange kunstnere som utfordrer konvensjonene etablert i kunstverdenen, og dermed er med på å skape nye konvensjoner (Dickie 1974:175). Gjennom sin institusjonsteori setter Dickie opp kunstverdenen som en definerende sfære, og alle konvensjonene som eksisterer innenfor – både de som omhandler hva et estetisk objekt kan være, og de som tar for seg publikums forståelse av estetiske objekter – er definert gjennom denne kunstverdenen. Dickie hevder at disse konvensjonene er en naturlig del av vår forståelseshorisont; vi lærer dem slik vi lærer morsmålet vårt. Han gir altså ingen fasit på hvordan publikum tilegner seg slike konvensjoner. Å forstå konvensjoner, og ikke minst å handle ut fra dem, er ikke en bevisst prosess, men snarere noe som ligger forankret i oss gjennom vår erfaring med estetiske objekter (Dickie 1974:177). Om vi følger Dickies logikk vil vi derfor kunne si at vi lærer oss nye konvensjoner gjennom nye kunsterfaringer som utfordrer de gamle konvensjonene.

Ettersom kunstverdenen er i evig forandring og gamle konvensjoner til stadighet blir forsøkt utfordret, må vi som publikum kunne tilpasse oss hvordan vi forholder oss til et estetisk objekt. Konvensjoner legger føringer for hvordan publikum skal forstå forestillinger og teater generelt, men hver enkelt forestilling inneholder også enten eksplisitte eller implisitte instruksjoner for hvordan publikum forholder seg til det de opplever. Det Dickie ikke går inn på i hans teori, er hvordan tilskuere skal forholde seg til nye konvensjoner. Å forholde seg til konvensjoner er en problematisk uttalelse i seg selv. De færreste vil vel si at de som tilskuer forholder seg aktivt til konvensjoner. Fremdeles er konvensjonene en viktig del av vår resepsjon; om vi *tror* vi ser eksperimentelt teater ved eksempelvis BIT Teatergarasjen, vil

dette forme vår opplevelse og forståelse av forestillingen. Vi kan derfor egentlig ikke tenke opplevelsen av forestillinger uten å inkludere konvensjonene. Dette fører oss videre til mitt neste fokus, nemlig tilskueren. Jeg vil gå nærmere inn på både holdninger til publikum forstått fra produksjonssiden, og forståelse av teater fra et publikumperspektiv.

2.3 Publikumsteori

George Dickie tilbyr en fruktbar inngang til å undersøke forholdet mellom kunstverk og publikum, basert på eksterne premisser i form av konvensjoner knyttet til kunstinstitusjonen. Dette mener jeg er vesentlig for å undersøke hvordan publikum forholder seg til eksperimentelle virkemidler i forestillinger som vises ved de store teaterinstitusjonene, og som dermed er akseptert innenfor kunsten som institusjon. Ved å anvende Dickie i denne sammenhengen kan vi se på hvordan konvensjoner begrenser eller muliggjør hvordan publikum forholder seg til kunstverket. Det er allikevel essensielt å ha en teoretisk tilnærming til publikumperspektivet, ettersom det bidrar til å forstå relasjonen mellom aktør og tilskuer.

2.3.1 Susan Bennetts *Theatre Audiences*

Susan Bennetts *Theatre Audiences* ble først utgitt i 1990, og i revidert utgave i 1997, og har siden da etablert seg som et sentralt referansepunkt for studiet av teaterpublikum. Da den kom ut, var det den første avhandlingen som anvendte både leser-respons teori og publikumsteori i analysen av publikum i teatret. Leser-respons teori er i utgangspunktet en litteraturteori som fokuserer på leserens opplevelse av en tekst, til forskjell fra et fokus på innholdet i teksten eller forfatterens intensjoner. Roland Barthes utsagn fra 1977 om at leserens fødsel må gå på bekostning av forfatterens død, kjennetegner denne retningen, og både Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss og Umberto Eco er sentrale teoretikere innen leser-respons teori (Bennett 1997:59). Denne retningen fikk stort oppslutning på 60- og 70-tallet, og markerte et skifte i fokus fra forfatteren til leseren. Bennett anvender denne teorien i *Theatre Audiences* for å belyse interessen for og viktigheten av å ha et publikumperspektiv i studiet av teater. Innenfor publikumsteori betegner Bennett teaterpublikum som et kulturelt fenomen, og undersøker hvordan publikums kulturelle forståelse og opplevelse av teatret formes (Bennett

1997:1-2). Gjennom et fokus på den produktive og frigjorte tilskuer, tilbyr Bennett en historisk gjennomgang av publikums rolle i teatret fra naturalismen fra slutten av 1800-tallet og hundre år fremover i tid. Bennett viser hvordan interessen for publikums rolle økte på 1900-tallet, både gjennom reaksjoner på naturalismen og som et resultat av avantgardistenes virkemiddelbruk (Bennett 1997:7). Samtidig peker Bennett på oppblomstringen av performanceteori, med Richard Schechner i spissen, som en viktig forutsetning for et teoretisk fokus på tilskuerens rolle. Bennett argumenterer for at publikum er kulturelt betinget, og har derfor noe til felles med George Dickies institusjonsteori, og hvordan kulturelle konvensjoner former publikum. Ifølge Dickie former konvensjonene både publikums forventning til hva de skal oppleve, men også hva de faktisk opplever gjennom forståelsen av sekundære konvensjoner. Bennett ser også på kulturelle konvensjoner som en nødvendig ramme for å forstå teaterhendelsen, og påpeker hvordan vi dermed kan fokusere på hva som er en del av forestillingen (Bennett 1997:68).

Videre argumenterer Bennett for at både publikum og kunstnere innenfor teaterverdenen forholder seg til ideer og verdier som er sosialt betinget. Publikum fortolker og kunstnere skaper teateropplevelsen ut fra kulturelle konvensjoner (Bennett 1997:92). Allikevel fastslår Bennett at kultur ikke skal forstås som en fastsatt ramme med konstante regler, men at kulturen, og dermed konvensjonene, er i evig utvikling. Som tidligere nevnt påpeker også Dickie at konvensjonene til stadighet utfordres, og Bennett mener det derfor er sentralt å undersøke teaterforestillinger som utfordrer vår idé om hva teater er (Bennett 1997:94). Ifølge Bennett er konvensjoner en definerende faktor for publikum ved teatrene:

”A crucial aspect of audience involvement, then, is the degree to which a performance is accessible through the codes audiences are accustomed to utilizing, the conventions they are used to recognizing, at a theatrical event. Intelligibility and/or success of a particular performance will undoubtedly be determined on this basis” (Bennett 1997:104)

For å kunne undersøke hvordan de ulike konvensjonene er delaktig i publikums resepsjon skiller Bennett mellom ytre og indre rammer for teateropplevelsen. De ytre rammene innebærer kulturelt betingede konvensjoner, definert gjennom alt publikum vet om teater generelt, samt hva de forventer av en spesifikk institusjon eller oppsetning. De indre rammene tar for seg selve teaterhendelsen, og dermed hva publikum faktisk opplever når de går i teatret (Bennett 1997:2). Denne avgrensningen kjenner vi igjen fra Dickies primære og sekundære

konvensjoner, men forskjellen ligger i at Bennett tar utgangspunkt i et publikumperspektiv, der Dickie argumenterer for en institusjonsteoretisk forståelse av teater. Felles for Bennett og Dickie er at de tar for seg hvordan vi rammer inn kunstopplevelsen gjennom sosialt konstruerte konvensjoner. Dette handler om hvordan vi som publikum forstår teaterhendelsen, hva vi tar med oss inn i teatersalen og hva vi får ut av forestillingen. Dette er sentralt for min oppgave, og jeg har derfor valgt å anvende Gregory Batesons teori for å se nærmere på hvordan mennesker deltar i aktiviteter.

2.3.2 Gregory Batesons *play frame*

Det er spesielt aktørens forsøk på en direkte relasjon med publikum jeg har konsentrert meg om i denne oppgaven, og derfor vil jeg undersøke Batesons begrep *play frame* i artikkelen "A Theory of Play and Fantasy" fra hans bok *Steps to an ecology of mind* som ble utgitt i 1972. Batesons perspektiver har vært svært innflytelsesrike innen performanceteori, noe som skyldes hans tydelige distingvering mellom hva som kan defineres som spill og ikke-spill. Innen performanceteori har defineringen av det performative stått sentralt, og Batesons bidrag har blant annet blitt brukt for å kunne forstå hva som oppstår i performative prosesser. I *Frame analysis: An Essay on the Organization of Experience* fra 1974 videreførte sosiologen Erving Goffmann tanken om å forstå situasjoner og aktiviteter gjennom rammer. Innen performanceteori er Goffmann kjent for anvendelsen av teaterbegreper i sine sosiologiske studier, og flere av de mest kjente performanceteoretikerne, især Richard Schechner, har dratt nytte av Goffmanns teori. I denne sammenheng vil jeg holde meg til Batesons teori, og se nærmere på hans idé om hvordan deltagere i aktiviteter rammer inn hendelsene de tar del i som henholdsvis spill eller ikke-spill. Bateson tilbyr en inngang til å forstå hvordan publikum forholder seg til det som skjer på scenen, og gir dermed en mulighet til å diskutere hva som oppstår i en direkte kontakt mellom aktør og tilskuer.

Gregory Batesons teorier har gitt inspirasjon til mange ulike fagfelt, men selv var han primært sosialantropolog og biolog. Begrepet *play frame* og teorien rundt dette utviklet han etter å ha utført et feltarbeid ved Fleischhacker Zoo i San Fransisco i 1952. Bateson observerte to unge aper som deltok i lek der handlingene var like, men ikke identiske, med det som foregår under

en slåsskamp (Bateson 2004:122). Han konkluderte med at de unge apene metakommuniserte til hverandre at dette var lek, ikke slåsskamp, og at de dermed klarte å skille mellom signalene som ble gitt, og hva disse signalene stod for. Apene hadde klart å ramme inn aktiviteten gjennom metakommunikasjon; de hadde etablert en *play frame* (Bateson 2004:122). Ifølge Bateson tilsvarer metakommunikasjon alle eksplisitte og implisitte beskjeder som gis i en aktivitet, og til sammen vil disse ramme inn hvordan vi som deltagere forstår aktiviteten. Hvis en av apene ikke hadde forstått at den andre apen metakommuniserte at det de gjorde var lek, ville førstnevnte kunne gå inn i det som om det var en reell slåsskamp. Forutsetningen for å forstå lek er dermed at deltagerne forstår forskjellen mellom tegnet og signalet for tegnet, noe Bateson viser gjennom det han kaller *primary* og *secondary process* (Bateson 2004:123). Dette er prosesser i den menneskelige psyke som skiller ulike måter å forstå noe på; den primære prosessen er sansenær og umiddelbar, og skiller ikke mellom tegnet og signalet på tegnet. Ironiske bemerkninger forstås for eksempel ikke i den primære prosessen. Den sekundære prosessen derimot innebærer en refleksjon, og gjør det mulig for oss å skille mellom en ironisk bemerkning og en seriøs uttalelse.

Ifølge Bateson oppstår det et paradoks innenfor rammen *play*. Grunnen til dette er at handlingene og uttalelsene som foregår er reelle, samtidig som rammen for aktiviteten, *play frame*, indikerer at de ikke er reelle. Både de primære og sekundære prosessene er i spill i slike aktiviteter. Vi kan derfor oppleve at fiksjonslaget som gir oss forståelsen av at dette er lek blir uklart, og flere ting kan være sanne samtidig (Bateson 2004:126). Så lenge rammene er klargjort kan deltakere i aktiviteten forholde seg til det som foregår, men problemet oppstår når vi blir usikre på hva som er lek og ikke-lek. Det Bateson viste gjennom dette feltarbeidet, er hvordan vi er avhengige av å forstå rammebestemmende beskjeder når vi går inn i en handling. Gregory Batesons teori er fruktbar å anvende når vi skal undersøke hvordan møtet mellom aktør og tilskuer produseres. Det Bateson belyser, er nettopp hvilke rammer vi som tilskuere forholder oss til når vi tar del i en teaterforestilling. Rammene er her ment som de strukturene som muliggjør at publikum forstår hvilken aktivitet de skal inn i når de ser en forestilling. Dette har en klar sammenheng med Susan Bennetts bruk av ytre og indre rammer, som tidligere beskrevet, ettersom Bateson også ser på hvordan vi forstår en aktivitet gjennom ulike nivåer av rammedefinerende beskjeder. Gjennom både Dickie, Bennett og Bateson kan vi hevde at publikum *er* betinget gjennom rammene for et scenisk kunstverk, men også at publikum *trenger* rammer for å kunne gi opplevelsen mening. Rammer må da forstås som

retningslinjer, ikke som ferdigdefinerte fortolkninger som blir pådyttet tilskueren. Jeg har derfor valgt å gå nærmere inn på forskjellen mellom ytre og indre rammer, som på hver sin måte definerer teateropplevelsen.

2.3.3 Ytre rammer

De ytre rammene definerer alt publikum møter før de går inn i selve teatersalen: Billettkjøpet, foajeen og publikumsverter for å nevne noen. De ytre rammene er allikevel ikke bare det fysiske møtet med institusjonen, men også forventningene publikum har før de tar turen til teatret. Disse forventningene er ofte styrt av konvensjonene som er tilknyttet den bestemte spilleplassen, som igjen er definert av forståelsen av kunstinstitusjonen i George Dickies forstand. Som tidligere nevnt er institusjonsteori derfor en viktig del av publikums forventning til, og forståelse av, teaterhendelsen de tar del i. Etablerte institusjoner som Det Norske Teatret og Nationaltheatret har klare profiler og tilbyr derfor en forutsigbarhet for publikum. Dette innebærer at rammene for teateropplevelsen er tydelige, i den forstand at publikum vet omtrent hva som forventes av dem som publikum. En kontrast til dette er Black Box Teater i Oslo som viser mer eksperimentelt teater, hvor publikum ikke alltid kan vite hvilken rolle de kommer til å spille i forestillingen. Her må det allikevel nevnes at publikummet som frekventerer Black Box Teater også opererer innenfor et tydelig sett med konvensjoner; rammene for teateropplevelsen er kanskje ikke like tydelige som ved de store institusjonene, men dette er en egen konvensjon i seg selv. Publikum er forberedt på at de *ikke* er forberedt. Samtidig skal det også påpekes at publikummet ved Nationaltheatret ikke nødvendigvis anser teateropplevelsen som forutsigbar, men at deres rolle er tydelig. De ytre rammene etablerer dermed en *play frame*; gjennom interaksjon med aspekter av teateropplevelsen som ikke omhandler selve forestillingen blir det metakommunisert til publikum ”this is play”. En *play frame* tilbyr en form for distanse til aktiviteten, og forteller oss at det vi ser på scenen er fiksjon. Dette gir publikum tydelige retningslinjer for aktiviteten, som igjen åpner opp for en meningsproduksjon.

Bateson anvender psykologiske prosesser til å forklare hvorfor vi forstår eller ikke forstår aktiviteter. Han ser kommunikasjonen mellom deltakere som vesentlig for hvordan de

forholder seg til aktiviteten. Når vi anvender Bateson i studiet av publikums forståelse av en teateropplevelse åpner vi dermed opp for å fokusere på både de interne og eksterne egenskapene i kunstforståelsen. Bateson skiller seg dermed fra Dickie, som primært vektlegger eksterne anliggender for å forstå et kunstverk. Ifølge Bateson er det viktig at vi forstår alle eksplisitte eller implisitte beskjeder som blir metakommunisert til oss, som innebefatter både ytre og indre rammer av en aktivitet. Her er Bateson og Dickie enige; det som kommuniseres til oss før vi entrer teatersalen, gir en tydelig ramme for teateropplevelsen. Bateson går lengre og inkluderer i tillegg hva som kommuniseres mellom *deltakerne* i aktiviteten, og hvordan aktiviteten kan forstås. Han er dermed inne på hvordan vi forstår de indre rammene i en forestilling.

2.3.4 Indre rammer

De indre rammene i en forestilling er de ulike beskjedene som metakommuniseres til oss innenfor en etablert *play frame*. Paradokset som oppstår innen en *play frame*, som jeg tidligere var inne på, kommer av at de indre og de ytre rammene kommuniserer ulike ting. De indre rammene er det de andre deltakerne i aktiviteten kommuniserer til oss, i vårt tilfelle hva aktørene kommuniserer til publikum. Til tross for at de ytre rammene kan ha etablert at det vi skal se er en teaterforestilling, kan de indre rammene indikere at dette ikke er fiksjon eller teater i det hele tatt. De indre rammene kan også i seg selv kommunisere ulike ting på én gang, noe som kan føre til at publikum ikke vet hvordan de skal forholde seg til det som skjer på scenen. En ekstrem variant av dette kan eksemplifiseres gjennom performancekunstner Julian Blaues forestilling *Bestialitetsteologiske Fakultetsgrunnlegging* som ble vist på Black Box Teater 21. mars 2010. Her ble tre høns drept på scenen, og en kvinne ble ”voldtatt” med en dildo. Forestillingen ble møtt med kraftige reaksjoner fra flere hold. Både teatrets ledelse, aktører i forestillingen og flere i publikum uttalte til media i ettertid at de ikke hadde vært forberedt på at dette skulle skje, og at de ikke ville tatt del i det om de hadde visst dette på forhånd². Fra disse uttalelsene er det tydelig at de ytre rammene ikke samstemte med opplevelsen publikum og involverte aktører hadde av forestillingen. Til tross for at Black Box Teater er en institusjon som viser forestillinger av mer eksperimentell karakter, vil nok de fleste påstå at dyredrap og voldtekt ikke er innenfor det man kan forvente som publikum ved

² Saken beskrives inngående på scenekunst.no (http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_7084.nml og http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_7034.nml)

slike institusjoner. Balansen mellom fiksjon og ikke-fiksjon var uklar, noe som viser at de indre rammene kommuniserte motstridende ting. Om vi anvender Bateson kan vi si at aktørene i en forestilling, både implisitt og eksplisitt, vil uttrykke hvordan publikum skal forholde seg til det de tar del i, men i denne forestillingen er det tydelig at det de indre rammene indikerte noe som flere i publikum ikke godtok. Publikums etiske og moralske grense ble satt på prøve, som resulterte i at flere ikke visste hvordan, og ønsket heller ikke, å forholde seg til det som skjedde på scenen. En *play frame* etablerer en distanse til aktiviteten, ettersom publikum er innforstått med at det de ser er teater. I dette eksemplet opphørte skillet mellom *play frame* og virkelighet ettersom det foregikk faktiske dyredrap på scenen. Dermed ødela verket seg selv innenfra, ettersom publikum satt igjen med opplevelsen av at dette ikke lenger kunne karakteriseres som et kunstverk, men som virkelighet.

Jeg har valgt å ikke gå nærmere inn på denne forestillingen, til tross for at den kunne vært relevant å bruke i en diskusjon om hvilke rammer publikum forholder seg til i en forestilling. Dette korte eksemplet viser allikevel hva som kan skje om både de ytre og de indre rammene kolliderer. Å leke med fiksjonskontrakten brukes ofte som strategi, for å oppnå en distanse eller skape flere tematiske lag i en forestilling. Dette er ikke i utgangspunktet et problem for publikum, ettersom vi er i stand til å forstå flere ting på en gang. Allikevel kan det bli problematisk når publikum blir usikre på hvordan de skal forholde seg til det de tar del i: ”er dette fiksjon?”. Resultatet kan bli at forestillingens kunstneriske, politiske eller engasjerende potensial går tapt.

Før vi går videre vil jeg utdype mine tanker om hvorfor teorien jeg hittil har presentert er viktig for denne oppgaven. Jeg mener en forestilling må forstås gjennom konteksten: institusjonen den spilles ved og de konvensjonene som ligger til grunn ved denne institusjonen. En forestilling er derfor i mine øyne alltid *site specific*, i den forstand at sosiale og kulturelle konvensjoner alltid er med på å definere forestillingen. Hovedscenen på Nationalteatret er ikke en universal spilleplass, men bærer på en egen teatralitet. At konteksten definerer forestillingen, betyr i denne sammenheng at den er med på å produsere meningen i verket for tilskueren. Men hvordan går vi inn i denne meningsproduksjonen? Gjennom ulike beskjeder som blir kommunisert til oss, både implisitt og eksplisitt. Når den

ytre rammen er etablert, går vi inn i selve teaterhendelsen, og der oppstår det nye rammer og nye beskjeder blir kommunisert. I dette uoversiktlige landskapet av tegn og beskjeder kan vi ved hjelp av teori prøve å tegne opp en forskjell mellom hva som foregår inne i selve teatersalen, og hva som ligger forut for forestillingen. Her eksisterer det en vekselvirkning; de indre og ytre rammene påvirker hverandre. George Dickies teori åpner opp for å diskutere hvordan de ytre rammene av en kunstopplevelse er med på å forme publikums meningsproduksjon. Gjennom Bateson kan vi nyansere dette bildet; hans teori gir oss muligheten til å undersøke hvilke psykologiske prosesser som ligger til grunn for å forstå og ta del i en aktivitet. Bateson bidrar med et perspektiv som muliggjør en detaljert forståelse av den direkte kontakten mellom aktør og tilskuer i en forestilling. Jeg har valgt å bruke denne teorien til å undersøke hvordan vi kan forstå publikums deltagelse i en forestilling. Hvorfor blir publikum instruert til å være deltagere? Er de ikke deltagere allerede?

I mine øyne er publikum allerede aktive, ikke passive. Jeg har dermed som utgangspunkt at tilskueren er en like stor deltager som aktøren i teaterhendelsen, og at deres kommunikasjon må være tydelig om de skal kunne ta del i det som foregår på scenen på like premisser. Samtidig er det nødvendig med en viss grad av instruksjon, ellers kan forestillingen bli meningsløs for tilskuerne. Jeg mener teorien jeg har valgt ut, bidrar til å klare opp i forskjellen mellom rammer som er nødvendige for publikum, og overdrevet fortolkning. Sistnevnte vil i mine øyne kun forme publikum i én retning uten å åpne opp for at publikum skal bidra i fortolkningsprosessen. Publikusteori for teatret har lenge vært opptatt med spørsmålet knyttet til hvordan vi skal forstå tilskueren; er det en aktiv eller en passiv rolle? Den franske filosofen Jacques Rancière tilbyr et viktig perspektiv på denne problemstillingen, og jeg har derfor valgt å ta for meg hans teori om den frigjorte tilskuer som bakgrunn for mitt publikumssyn.

2.3.5 Jacques Rancières frigjorte tilskuer

The Emancipated spectator kom ut på engelsk i 2009 og var et resultat av et foredrag Rancière hadde holdt basert på sin tidligere bok *The Ignorant Schoolmaster* fra 1991. Teorien Rancière presenterte den gang, var basert på et pedagogisk eksperiment den franske læreren

Joseph Jacotot gjorde på begynnelsen av 1800-tallet. Jacotot utviklet en teori og metode han kalte for intellektuell emansipasjon hvor han tok utgangspunkt i at læreren og eleven var likestilte. Jacotot skapte en ny inngang til å forstå læringsprosesser, basert på en nedbryting av den hierarkiske forståelse av intelligens, og konkluderte med at alle mennesker i utgangspunktet er like intelligente (Rancièrè 2011:1). Den uvitende læremesteren, presentert av Rancièrè, er han som ignorerer *ulikheten* mellom lærer og elev og ikke ser på distansen mellom dem som et hull som må fylles igjen med læremesterens kunnskap. Han forstår at forsøket på å fylle distansen innebærer at han alltid opprettholder distansen, og derfor heller må ta utgangspunkt i at eleven og læremesteren er likestilte (Rancièrè 2011:11). I *The Emancipated spectator* tar Rancièrè utgangspunkt i teorien om den uvitende læremesteren, og viser hvordan dette kan anvendes på forståelsen av forholdet mellom aktør og tilskuer i teatret. Ifølge Rancièrè er det et stort feilgrep å forstå tilskueren som passiv og aktøren som aktiv, og dermed alltid etterstrebe å endre dette forholdet. Rancièrè mener at den emansiperte, eller frigjorte tilskuer, er den som ikke lenger er bundet fast av den etablerte motsetningen mellom aktiv og passiv:

”Emancipation begins when we challenge the opposition between viewing and acting; when we understand that the self evident facts that structure the relations between saying, seeing and doing themselves belong to the structure of domination and subjection. It begins when we understand that viewing is also an action that confirms or transforms this distribution of positions” (Rancièrè 2011:13)

Frigjøring av tilskueren må ha som utgangspunkt at likheten mellom aktør og tilskuer ikke er et mål, men en forutsetning. Rancièrè utfordrer ideen om den passive tilskuer gjennom å sette Bertolt Brecht og Antonin Artauds teorier opp mot hverandre. Brecht ønsker at tilskueren bevisstgjøres til handling gjennom distanse, mens Artaud vil fjerne distansen mellom scene og sal, og dermed komme tilskuerposisjonen til livs. Til tross for ulike strategier har Brecht og Artaud én ting til felles, nemlig ønsket om å overkomme den passive tilskueren (Rancièrè 2011:7). I likhet med resultatet av forsøket på å fjerne distansen mellom læremester og elev, vil ønsket om å overkomme tilskuerens passivitet føre til at ideen om tilskueren som passiv opprettholdes. Dette henger sammen med hvordan mening produseres i det postdramatiske teatret, der tilskueren fungerer som subjektiv meningskaper og dermed er forstått som en aktiv del av verket (Lehmann 2006:106). Vi kan også trekke en parallell til leser-respons teori, som i likhet med postdramatisk praksis har et utvidet fokus på mottakeren av verket. Det postdramatiske teatret, leser-respons teori og Rancièrès idé om den aktive tilskuer har det til felles at de går bort fra tanken om at kunstverket skal overføre én sannhet fra scene til sal. Det

er snarere i *tilskueren* meningsproduksjonen skjer. Brecht og Artauds perspektiver på tilskueren har dominert den moderne vestlige teatertradisjon, noe som ifølge Rancièrè har ført til at tilskueren har fått status som grunnleggende passiv (Rancièrè 2011:12). I *The Emancipated spectator* legger Rancièrè frem et tredje perspektiv, nemlig ideen om at tilskueren først og fremst er aktiv: "Spectators see, feel and understand something in as much as they compose their own poem, as, in their own way, do actors or playwrights, directors, dancers or performers" (Rancièrè 2011:13). Med dette som utgangspunkt kritiserer Rancièrè forestillinger som forsøker å "aktivere" tilskueren, ettersom de i hans øyne undervurderer publikum. Den britiske teaterviteren Helen Freshwater tar i bruk dette poenget hos Rancièrè når hun diskuterer direkte kontakt mellom aktør og tilskuer i boken *Theatre & Audience* fra 2009.

2.3.6 Helen Freshwaters *Theatre & Audiences*

I kapittelet "Suspicion, frustration and contempt" diskuterer Freshwater bakgrunnen for direkte interaksjon mellom aktør og tilskuer. I likhet med Rancièrè hevder Freshwater at en undervurdering av publikum kan være bakgrunnen for ønsket om interaksjon. Eksempler som Alfred Jarrys forestilling *Ubu Roi* (1896), Filippo Marinettis manifest "The Pleasure of Being Boored" (1911-1915) og Bertolt Brechts "Verfremdungseffekt" viser ifølge Freshwater et gjennomgående ønske om å aktivere et passivt publikum. Felles for disse eksemplene er at de ved hjelp av ulike strategier utfordret publikum til å delta, enten intellektuelt eller fysisk, i teatret. Freshwater poengterer at det kan være ulike grunner til at mange ønsker å få bukt med passive tilskuere. Begynnelsen av 1900-tallet representerte som tidligere nevnt et brudd med den psykologisk-realistiske dominans i teatret, og dette kan ha vært bakgrunnen for ønsket om å aktivisere publikum på denne tiden. Den tydeligste og mest uttalte grunnen til å aktivere publikum er allikevel ideen om at teatret skal være opplysende og utdannende for publikum: "Ultimately, it seems that the suspicion, contempt, and aggression directed towards audiences are a result of the belief that performance should somehow be 'good for you' and that 'you' might fail to recognise or appreciate that" (Freshwater 2009:55).

Både Freshwater og Rancière kritiserer ideen om at publikum er en passiv eller lite opplyst masse, og oppfordrer til en mer likestilt forståelse av alle deltagere i teaterhendelsen. Batesons teori kan trekkes inn her, ettersom hans studie av deltagere i aktiviteter også er forankret i en idé om likestilling og felles forståelse av hendelsen vi går inn i. Når publikum blir forsøkt påtvunget en dialog med aktørene, kan effekten bli det motsatte av hva som opprinnelig var intendert med interaksjonen. I kapittelet "Playing with the audience" viser Freshwater hvordan direkte dialog mellom aktør og tilskuer ikke nødvendigvis gir en positiv effekt. Hun anvender eksempler som viser hvordan enkelte forestillinger på ulike måter tvinger publikum til å delta, og at deres eventuelle forsøk på ikke å delta kan straffe seg. Performancegruppen The Living Theatres forestilling *Paradise Now!* vist på Avignon festivalen i 1968 har blitt et nærmest ikonisk eksempel på problematikken rundt publikumsinvolvering. I denne forestillingen ble publikum oppfordret til å ta del i en såkalt "Rite of Universal Intercourse" som skal ha resultert i orgier og seksuelle overgrep. Forestillingen høstet mye kritikk, blant annet for å ha forsøkt å manipulere publikum til å delta i interaksjonen (Freshwater 2009:63).

Forestillinger som *Paradise Now!* viser at veien kan være kort mellom oppfordring til deltagelse og manipulativ undertrykkelse. I denne oppgaven har jeg ikke konsentrert meg om forestillinger som balanserer på kanten av etisk forsvarlighet slik *Paradise Now!* gjør, men det er allikevel viktig å nevne ytterpunktene i bruken av publikumsinvolvering. Freshwater tar opp et annet relevant poeng for denne oppgaven, nemlig konsekvenser av invitasjonen til deltagelse. Til tross for at det tilsynelatende åpnes opp for at publikum skal kunne ta del i en dialog med aktørene på publikums premisser, kan det vise seg publikum blir tvunget inn i en forutbestemt rolle (Freshwater 2009:71). Det frigjorte og improvisatoriske utgangspunktet endrer derfor karakter, og tilskueren kan oppleve at de har gått inn i dialogen på falske premisser. Freshwater belyser aspekter ved publikumsinvolvering som er viktig å ta med i vurderingen av forestillinger med slike virkemidler. Teatrets forsøk på å opplyse publikum blir kritisert av både Rancière og Freshwater, ettersom det kan føre til en arrogant og nedlatende holdning ovenfor publikum. Dette må ikke misforstås som en kritikk av et teater som ønsker å ha en påvirkningskraft på sitt publikum. Freshwater poengterer at en teoretisk diskusjon av publikumsinvolvering også må åpne opp for de positive mulighetene slike virkemidler kan ha, og dermed unngå å avskrive eventuelle innvirkninger på publikum som manipulasjon (Freshwater 2009:75). I løpet av 2000-tallet var flere kunst- og teaterteoretikere fokusert på negative konsekvenser av publikumsinvolvering, noe som kan ha kommet som en

reaksjon på 1990-tallets utpregete positive fokus. Den franske kuratoren og kunstkritikeren Nicolas Bourriauds *Esthétique relationnelle* fra 1990 inngår i sistnevnte kategori.

2.3.7 Relasjonell estetikk

Boken *Relasjonell Estetikk* ble oversatt til norsk av Boel Christensen-Scheel i 2007, og tar for seg kunstneriske praksiser som har mellommenneskelige og sosiale relasjoner som praktisk og teoretisk utgangspunkt (Bourriaud 2007:165). Gjennom begrepet relasjonell estetikk åpner Bourriaud opp for en teoretisk inngang til å forstå og analysere kunst som karakteriseres ved deltagelse i verket, i motsetning til kunstbetraktning i tradisjonell forstand. Den relasjonelle kunsten har den sosiale relasjonen som objekt. Felles for denne type kunst er at formen åpner opp for en direkte eller indirekte relasjon med betrakteren (Christensen-Scheel 2003:24). Ettersom den relasjonelle kunsten kun eksisterer i relasjon med betrakteren, avviser den en endelig fortolkning, og verkets ”mening” ligger dermed i dens åpne form. Bourriauds teori sprang ut av den dominerende kunstpraksisen på 1990-tallet, representert av unge internasjonale kunstnere som hadde til felles at de skapte kunst som involverte betrakteren på ulike måter. Han setter denne nye tendensen inn i en historisk og politisk kontekst, og argumenterer for dens betydning i samtiden. I følge Bourriaud har mellommenneskelig interaksjon blitt svekket gjennom mekanisering av sosiale relasjoner i dagens samfunn; maskinene har tatt over for menneskelig kontakt. Den relasjonelle kunsten er ifølge Bourriaud et politisk prosjekt, ettersom den problematiserer samtidens relasjonelle sfære (Bourriaud 2007:21). Med dette peker Bourriaud på den relasjonelle kunstens aktualitet innenfor interaksjonskulturen som springer ut av teknologiske utviklinger de siste tiårene, samtidig som han mener at denne kunstformen åpner opp for en ny forståelse av mellommenneskelig kontakt. 1960-tallets kunstpraksis med Fluxus-bevegelsen, Marcel Duchamp og John Cage i spissen, forsøkte å utvide kunstens grenser, og åpnet dermed opp for en deltagende kunst som ligner 1990-tallets kunstpraksis. Ifølge Bourriaud er forskjellen at der man på 60-tallet skapte lukkede, ferdigdefinerte verk som deltageren kunne inkluderes i, tilrettelegger 90-tallets kunstpraksis for en uforutsigbarhet innad i verket selv (Bourriaud 2007:34). Bourriauds teori kan anvendes for å skille mellom ulike former for deltagelseskunst, men hans teori omhandler ikke scenekunst, og det er derfor viktig å være tydelig på dette skillet. Teatret som kunstform forutsetter deltagelse, og skiller seg derfor fra billedkunstens tilskuerposisjon. Allikevel er *Relasjonell estetikk* et viktig bidrag til teoretiseringen av interaksjonskunst, og tilfører dermed

også et relevant perspektiv til diskusjonen rundt publikumsinvolvering i teatret. Bourriaud hevder at relasjonell kunst drives av et demokratisk prinsipp på grunn av dens involvering av betrakteren, og at kunstnerne som skaper slik kunst dermed ”styres av et ønske om å la hver enkelt ’få sin sjanse’, gjennom former som ikke etablerer noen a priori forrang til produsenten fremfor betrakteren” (Bourriaud 2007:82). Bourriaud har senere blitt kritisert for ikke å diskutere begrensningene av relasjonell kunst i sin teori, deriblant av den amerikanske kunsthistorikeren Claire Bishop.

I artikkelen ”Antagonism and Relational Aesthetics” publisert i kunstdidsskriftet *October* i 2004, argumenterer Bishop for at Bourriaud overvurderer betydningen av relasjonelle strategier. Hun hevder at kunsten Bourriaud beskriver ikke nødvendigvis er mer åpen og demokratisk bare på grunn av dens form, og at den politiske funksjonen Bourriaud tilegner den heller ikke er selvsagt (Bishop 2004:78). Bishop belyser med dette det jeg vil kalle naiviteten i Bourriauds forståelse av det relasjonelle; han tar utgangspunkt i at en aktivering av betrakteren har en verdi i seg selv, uten å undersøke hvordan denne aktiveringen skapes og hva den gjør med betrakteren. Når en kontakt opprettes med tilskueren er i det minste inngangen til det, i verste fall resultatet av det, bestemt på forhånd. Bishop poengterer dette i sin artikkel: ”It is no longer enough to say that activating the viewer tout court is a democratic act, for every art work – even the most ”open-ended” – determines in advance the depth of participation that the viewer may have with it” (Bishop 2004:78). Det er altså ikke selvsagt at deltagelse forutsetter en likestilling mellom aktør og tilskuer. Dette poenget er essensielt å ta med seg når jeg i neste kapittel skal se nærmere på forestillinger som inkluderer publikum. Både den tilsynelatende demokratiske og den politiske effekten av relasjonell kunst står i sterk kontrast til både Freshwater og Rancières tilnærming til teaterpublikummet. Bishop følger opp med å insistere på at det teoretiske feltet må analysere hvordan samtidskunsten henvender seg til betrakteren, og forsøke å klargjøre hva den direkte kontakten gjør med betrakteren (Bishop 2004:79). Freshwater på sin side avslutter sin bok med å understreke at også kunstnere må være bevisst på hva direkte kontakt med publikum innebærer:

”[audience participation] involves learning to trust audiences and offering them real choices; giving them a sense of ownership, or the opportunity to make a meaningful contribution to the work’s development. It requires careful planning, long-term commitment, great sensitivity, and an acceptance that genuine participation has risks as well as potential rewards” (Freshwater 2009:76)

Undervurdering eller manipulering av publikum er en gjennomgående problemstilling når direkte kontakt mellom aktør og tilskuer diskuteres. Dette er et sentralt poeng i det å undersøke publikumskontakt slik jeg gjør i denne oppgaven. Som jeg vil vise i kapittel 3 er opprettelsen av en direkte dialog med publikum langt fra uproblematisk, selv når dialogen kan anses som forholdsvis harmløs, sammenlignet med virkemidler brukt i forestillinger av mer eksperimentell karakter. Studiet av publikums rolle i teatret er i dag omfattende innenfor teater og performanceteori, noe som speiler de siste tiårs økte fokus på tilskueren i selve teaterhendelsen. Jeg har valgt ut teori som jeg mener tilbyr en inngang til å forstå hvordan publikum forholder seg til direkte henvendelse i forestillinger. Samtidig har jeg inkludert institusjonsteori og publikumsteori som begge fokuserer på tilskuerens forventninger og meningsproduksjon, ettersom jeg mener dette er avgjørende for å kunne ta fatt på en undersøkelse av hvordan publikum ved institusjonsteatre blir oppfordret til å delta i dialog med aktører.

3 FORESTILLINGENE

Som fortolkende mennesker etterstreber vi en helhetlig ramme for et kunstverk vi skal ta del i. Det vi opplever kan være av svært eksperimentell art, men så lenge vi er inneforstått med at rammen for et slikt prosjekt er ”dette skal ikke ha en struktur, dette er ikke logisk”, er vi i stand til å forholde oss til det. Min påstand er at forståelsen for kunstverkets ramme er avgjørende for å kunne være deltakende som publikum. Som jeg viste til i teoridelen, anvender jeg Gregory Batesons *play frame* som bakgrunn for en slik forståelse av kontrakten mellom tilskuer og aktør. Da jeg først leste Bateson, opplevde jeg at denne teorien satte fingeren på det som manglet i *Hedda Gabler* og tilsvarende forestillinger, nemlig at tilskuerne og aktørene skapte sin forståelse innenfor samme ramme. Det jeg vil se nærmere på i dette kapitlet er ulike grader av deltagelse, og måtene disse blir forsøkt oppnådd på. Jeg har valgt å fokusere på to ulike strategier for kontakt; kollektiv og individuell henvendelse. Ved å formulere begrepene slik blir de enklere å forstå, samtidig som de tilbyr et nødvendig overblikk over de ulike strategiene. Samtidig peker disse begrepene tilbake på de ytre og indre rammene som jeg beskrev i forrige kapittel, og belyser dermed ulike innfallsvinkler til å forstå publikumskontakt.

De ytre rammene kan forstås gjennom Batesons teori som går ut på at vi er avhengig av en overordnet ramme for å delta i en felles aktivitet. Dickies institusjonsteori og Bennetts tanker om publikum som kulturelt fenomen kan også knyttes til de ytre rammene. Begge teoriene viser at tilskuerens forventning og opplevelse defineres av konvensjoner og sosiale koder som eksisterer før forestillingens start. Når jeg anvender betegnelsen kollektiv henvendelse, undersøker jeg aktørenes henvendelse til hele publikum, og jeg vil argumentere for hvordan forestillingene produserer og definerer sitt publikum, basert på en forutinntatt idé om hvem publikum er. Den kollektive henvendelsen spiller derfor tilbake på konvensjonene publikum forholder seg til, men fra forestillingens side. Til tross for at både kollektiv og individuell henvendelse er virkemidler i forestillingene, og dermed kan sies å begge være en del av de indre rammene, har jeg valgt å skille mellom dem, ettersom jeg mener at den kollektive henvendelsen henger sammen med den institusjonelle konteksten. De indre rammene kan defineres som det Bateson betegner som metakommuniserte beskjeder, altså det aktørene kommuniserer til publikum, og viser dermed til det som foregår i selve forestillingen. Bennett

viser også til indre rammer for å beskrive publikums møte med forestillingen, og jeg har valgt å knytte dette opp til en individuell henvendelse hvor aktørene henvender seg til én og én tilskuer. Disse kategoriene er valgt fordi dette er skuespillernes tydeligste fremgangsmåte for kontakt, og de går igjen i samtlige av de praktiske eksemplene. Jeg har valgt å starte med *Hedda Gabler* spilt på Malersalen på Nationaltheatret, ettersom min opplevelse som tilskuer under denne forestillingen ga grobunn for oppgavens tema.

3.1 Hedda Gabler

Denne forestillingen fikk meg til å reflektere over den miskommunikasjonen som kan oppstå i forestillinger som anvender direkte kontakt med tilskueren som virkemiddel. Følelsen som oppstod i meg som publikum var av ukjent art; jeg ble usikker på hva aktørene forsøkte å kommunisere til meg, til tross for at jeg kjente stykket godt og oppsetningen ikke kan kalles eksperimentell, sammenlignet med mye annen scenekunst i dag. Forsøket på å nærme seg meg opplevdes falskt, i den forstand at jeg ikke trodde på skuespillerne, verken da de utga seg for å spille seg selv, eller da de åpenbart var inne i fiksjonen. Denne falskheten var en følelse av mangel på gjensidig forståelsesgrunnlag mellom aktørene og meg som tilskuer. Det som ble kommunisert til meg fra scenen, og som skulle skape rammen for min fortolkningsprosess, var problematisk å forholde seg til. Hva var det skuespillerne ønsket at jeg skulle gjøre? Skulle jeg forholde meg til skuespilleren som utga seg for å være ”seg selv”, som en fiktiv rolle? Hva så med den fiktive rollen fra Ibsens tekst som denne skuespilleren også spilte? Forståelsen for hvilken hendelse vi som tilskuere skal ta del i, etableres gjennom vår forståelse av hva skuespillerne kommuniserer. Som én enkelt tilskuer kan ikke min opplevelse av forestillingen være representativ for andres opplevelse, en slik vurdering vil alltid være subjektiv. Slik jeg beskrev i innledningen er målet med denne undersøkelsen å bli bevisst på hvilke mekanismer som settes i spill i anvendelsen av dette virkemiddelet. I regissør Peer Perez Øians versjon av *Hedda Gabler* er mye av originalteksten strøket, og språket modernisert. Allikevel er flere elementer fra originalversjonen med: Ejlert Løvborgs manuskript er eksempelvis skrevet for hånd. Til tross for at det er kuttet mye i den dramatiske teksten, representerer ikke forestillingen en frigjøring fra tekst i Lehmanns forstand. Det skrevne verket har fortsatt status som overordnet meningsbærende element, og forskjellen fra

Ibsens tekst er primært det moderniserte språket. Jeg vil i det følgende gi en beskrivelse av aktørens direkte henvendelse til publikum i *Hedda Gabler*.

3.1.1 Direkte kontakt i *Hedda Gabler*

Fra tilskuerne entret scenerommet opprettet skuespilleren Mattis Herman Nyquist en direkte kontakt med oss gjennom å henvende seg direkte til flere i publikumsgruppen. Han stilte høflige spørsmål til enkelte i gruppen, og utvekslet litt småsnakk med de av tilskuerne han fikk fanget oppmerksomheten til. Da de fleste hadde funnet plassene sine gikk Nyquist over til å henvende seg til hele gruppen, og startet med å presentere seg som Mattis, skuespillerens faktiske navn, og at han skulle spille Jørgen Tesman. Han fortalte at han hadde et par beskjeder før forestillingen skulle starte, og delte deretter ut to gratisbilletter til en annen forestilling på Nationalteatret. De i publikum som ønsket billettene måtte rekke opp hånden, og det ble en liten diskusjon om hvem som var først oppe med hånden. Videre henvendte Nyquist seg til publikum gjennom en ironisk distanse til forestillingen, ved å bruke formuleringer som ”det hele er over om en time folkens” og ”nå skal vi få høynet vår kulturelle kapital”. Deretter introduserte han alle skuespillerne ved deres virkelige navn, litt om hvem de var som skuespillere og hvilken rolle de skulle spille. Her brukte Nyquist også ironisk distanse, og jeg opplevde det som om han mente at vi alle var innforstått med at det å gå i teater var et slags nødvendig onde både publikum og skuespillerne måtte gjennom. Eksempelvis ble skuespiller Bjørn Skagestad introdusert gjennom å spøke med at Skagestad som eldre, fast ansatt på Nationalteatret har tilbrakt store deler av året på Gran Canaria, og derfor forhåpentligvis nå var uthvilt nok til å stå på scenen igjen. Til slutt i åpningssekvensen introduserte Nyquist hovedrolleinnehaveren Andrea Bræin Hovig. I løpet av introduksjonen gikk han fra å snakke om henne som skuespiller, til å omtale henne som sin kone. De var da inne i fiksjonen basert på Ibsens skrevne tekst, og første scene startet.

I løpet av forestillingen henvendte skuespillerne seg til publikum på ulike måter. Bræin Hovig, i rollen som Hedda, kommenterte det som skjedde på scenen i form av å himle med øynene eller komme med korte sarkastiske bemerkninger om de hun var i dialog med som Hedda. Hun henvendte seg til publikum ved å se direkte på oss, og gjennom kroppsspråk gi

tydelige tegn på at hun delte noe privat med oss. Ved å gjøre dette insinuerte hun dermed at publikum og Hedda delte en felles forståelse, i dette tilfellet hennes frustrasjon ovenfor de andre karakterene. Mattis Herman Nyquist fortsatte også å henvende seg direkte til publikum, men nå i rolle som Jørgen Tesmann. Nyquist spurte publikum direkte om ikke hans kone var fantastisk og vakker og lignende. Utover i forestillingen endret Nyquists uttalelser til Bræin Hovig seg, og han gikk over til å komme med sarkastiske og småfrikke kommentarer om henne. Slik jeg tolker det, endret Nyquists bemerkninger seg i takt med at Tesmanns forhold til Hedda kjølnet. På denne måten kan vi si at utviklingen i deres forhold ble forsøkt kommentert på et metanivå gjennom de direkte henvendelsene til publikum.

Det var i all hovedsak Nyquist og Bræin Hovig som henvendte seg direkte til publikum, men de andre aktørene lekte også med fiksjonskontrakten gjennom å gå inn og ut av rolle. Alle skuespillerne var på scenen hele forestillingen, og de var derfor synlige for oss selv når de ikke deltok i scenen som utspilte seg. Scenografien bestod av en forhøyet plattform som kunne dreies, og det var i all hovedsak oppå denne plattformen scenene utspilte seg. Skuespillerne stod eller satt rundt plattformen når de ikke var i spill, og uttrykte gjennom kroppsspråket og reaksjoner på det som foregikk i scenene at de ikke var inne i fiksjonsverdenen. I sceneskiftene var det skuespillerne selv som manipulerte plattformen slik at den dreide. Åpningssekvensen jeg beskrev ovenfor, viser forsøket på å opprette en direkte kontakt med publikum. Dette ble i mine øyne forsøkt oppnådd på flere nivå, og jeg vil videre beskrive disse forsøkene på deltagelse i *Hedda Gabler*.

3.1.2 Kollektiv og individuell henvendelse i *Hedda Gabler*

Billettene som ble delt ut i starten av forestillingen, nevnte uttalelser som ”det hele er over om en time folkens” og ”nå skal vi få høynet vår kulturelle kapital” samt aktørenes henvendelse til publikum gjennom forestillingen, er alle eksempler på en kollektiv henvendelse. Aktørene henvender seg her til hele publikumsgruppen kollektivt. I *Hedda Gabler* startet den kollektive henvendelsen med uttalelser som var basert på en fiktiv felles forståelse av teaterhendelsen. Ved å formulere forestillingens tidsramme og eventuelle virkning på en slik måte, tar aktøren utgangspunkt i at den eneste grunnen til at publikum er der, er for å høyne sin egen posisjon

innenfor et kulturhierarki. I uttalelsene bagatelliserer skuespilleren dermed kunstverket, med intensjonen om å få publikum til å nærme seg kunstverket. Uttalelsen kan derfor sies å være selvmotsigende. På en annen side kan vi si at dette var ment som et ironisk selvrefleksivt grep, og at forsøket var basert på ønsket om å skape en felles forståelse for forestillingen mellom aktørene og tilskuerne. Problemet oppstår når denne felles forståelsen baseres på publikums antatte forventninger til forestillingen, snarere enn å la publikum selv definere en slik forventning. Effekten av forsøket på en kollektiv henvendelse kan derfor resultere i at publikum opplever at beskrivelsen av dem ikke stemmer, og det ønskede fellesskapet oppleves fremmedgjørende. Dermed motarbeides prosessen som skjer i starten av hvilken som helst forestilling, nemlig publikums forsøk på å orientere seg etter beste evne.

Den kollektive henvendelsen i *Hedda Gabler* kan leses som et forsøk på å nærme seg og kommentere publikums forventninger til forestillingen. Denne forventningen baseres på de ytre omstendigheter utenfor forestillingen selv, altså de ytre rammene jeg presenterte i forrige kapittel. Grunnen til at jeg trekker en parallell her, er at aktørene uttrykte en misnøye med teaterformen så vel som klassikeren de skulle spille for oss, gjennom kommentarene i starten og videre utover i forestillingen. Denne holdningen til å gå i teatret eller grunner til hvorfor mennesker velger å gjøre det, er ikke noe publikum selv har uttrykt, men er ideer kunstnerne har fra det jeg mener er forutinntatte oppfatninger av teaterpublikummet ved teaterinstitusjoner. Det er interessant at kunstnerne selv konstruerer en forståelse av publikum som er basert på konvensjonene tilknyttet teaterinstitusjonen forestillingen spilles ved. Videre er det paradoksalt at virkemidler som historisk sett har blitt brukt for å åpne opp for et mer involverende teater, anvendes gjennom å insistere på en ferdig definert publikumsrolle. Når aktørene i *Hedda Gabler* introduserer kveldens forestilling gjennom en konvensjonell idé om hva teater ved institusjonene er, definerer de også publikums holdning til et slikt teater. Dermed blir publikum instruert i hvilken holdning de skal ha til institusjonsteater generelt og denne forestillingen spesielt.

Det andre kontaktplanet foregikk gjennom en individuell henvendelse, der skuespillerne åpnet opp for at publikum skulle bli kjent med dem på et (tilsynelatende) personlig plan. Dette ble gjort gjennom å gi en kort beskrivelse av skuespilleren med navn og bakgrunn, gjerne med en

humoristisk vri som forsterket den uformelle settingen. Den individuelle henvendelse er et problematisk grep, ettersom det legger til grunn at publikum tror på en påstand som ikke er sann: at skuespillerne er privat på scenen. Som publikum forstår vi at dette er et bevisst grep i forestillingen, ettersom det er usannsynlig at skuespillerne hadde oppført seg slik privat. En kan selvsagt diskutere om det er nødvendig at publikum skal tro på det for at virkemiddelet skal fungere. Dette er dog ikke nødvendigvis relevant for vurderingen av grepet, ettersom poenget er at deltagelsen blir forsøkt oppnådd på falske premisser. Publikum kan oppleve at de blir undervurdert, noe som vil være med på å definere opplevelsen av forestillingen.

Problemet oppstår når skuespillere henvender seg direkte til enkelte i publikum. Til tross for at publikum kunne velge å ikke respondere, hadde de ikke et valg da de først ble konfrontert. Dette kan oppleves påtrengende for enkelte tilskuere, mens andre kan oppleve det som uproblematisk. I *Hedda Gabler* var dette det første som skjedde da publikum entret scenerommet, og ble derfor toneangivende for de senere kommunikasjonsforsøkene. Det interessante med denne strategien er at den foregår på et intimt nivå – mellom én aktør og én tilskuer. Til tross for at publikums oppmerksomhet vil være rettet mot det aktøren sier, og dermed antakeligvis får med seg hva som blir sagt, er denne kontakten den mest nærgående. Det intime nivået kan utgjøre et problem når rammen for forståelse mellom aktør og tilskuer er misvisende. Skuespilleren spiller rollen som seg selv, og står derfor fritt til å spørre om hva han vil – under påskuddet at dette naturligvis også bare er en rolle. Tilskueren derimot, står i en mer sårbar posisjon; hun kan ikke gjemme seg bak fiksjonen, og svarer dermed som seg selv. Her oppstår en uklarhet i de indre rammene som jeg var inne på i teorikapittelet: det er uklart om Mattis Herman Nyquist er seg selv, eller spiller rollen som seg selv. Aktørene tar kanskje høyde for at publikum må forstå at Nyquist ikke ville gjort dette med mindre det var en del av forestillingen, men hvordan skal publikum vite det? En uklarhet i de indre rammene er på denne måten med på å gjøre publikum usikre på hva som forventes av dem, og hvordan de skal forholde seg til den individuelle henvendelsen som blir påtvunget dem.

De to henvendelsesnivåene viser at ulike strategier for å oppnå kontakt med publikum ble forsøkt i *Hedda Gabler*. De kan i utgangspunktet leses som forsøk fra kunstnernes side på å nå ulike sammensetninger av mennesker i publikumsgruppen: nivåene tilbyr noe for enhver

smak. Fellesnevneren for disse nivåene er allikevel at de bærer preg av enveiskommunikasjon, ettersom deltagelsen dikteres av aktøren – aldri av tilskueren. Dette kommer tydeligst fram i den individuelle henvendelse, der skuespillerens initiativ til dialog åpenlyst hindrer tilskuerens mulighet til å kun være en del av kollektivet. Gratisbilletten skuespilleren gir ut er neste steg i denne retningen; her ønsker skuespilleren at noen i publikum tør å tre ut av kollektivet – men likeledes er det skuespilleren som tvinger denne reaksjonen fram. I den kollektive henvendelsen tas kommunikasjonen opp på et metanivå, der skuespilleren forsøker å etablere en overordnet forståelse for forestillingen som skal gjelde både for aktørene og tilskuerne. Skuespillernes forsøk på å nærme seg publikum skjer gjennom en antagelse av publikums holdning til forestillingen. De dikterer dermed ikke bare hvordan publikum skal forholde seg til forestillingen, men også hvordan publikums holdning til forestillingen var før hun fikk sett den – og ikke minst publikums generelle holdning til teater. Der den individuelle henvendelsen er diktatorisk på en fysisk måte, oppnår den kollektive henvendelsen det samme på et mentalt nivå. Tilskuerne kan derfor ende opp med å bli usikker på hvilke deltagelsesstrategier med skuespillerne som er reelle, og hvilke som er bygget på en falsk kontrakt.

I *Hedda Gabler* var det tydelig at de anvendte et selvrefererende grep da metalaget ble etablert; de kommenterte forestillingen og karakterens utvikling fra en posisjon utenfor fiksjonsrammen – som ”seg selv”. En tydelig selvrefleksjon oppstod dermed ved at skuespillerne uttrykte overfor publikum at de reflekterte over forestillingen, ved hjelp av ironi. Allikevel var ikke skuespillerne private, de spilte også rollen som seg selv. Det selvrefleksive metalaget kan derfor tolkes som forestillingens kommentar på seg selv, som kunne åpnet opp for spørsmål som hvorfor sette opp Ibsens klassikere i dag, hvorfor er denne tematikken relevant for nåtidens publikum og er det historien som skal fortelles eller er det kanskje ikke nok lenger? Selvrefererende grep i teatret og kunstverdenen generelt er et tema jeg ikke skal gå videre inn på her. Jeg vil nøye meg med å poengtere at dette grepet er anvendt i *Hedda Gabler*, ettersom det henger sammen med forsøkene på publikumskontakt. Bruken av slike grep er relevant i denne sammenhengen fordi de kan kritiseres for å bidra til en ekskluderende teaterform, ettersom ikke alle i publikum nødvendigvis har grunnlag for å forstå hva som kommenteres. Resultatet kan derfor bli at selvrefleksive grep oppleves interne.

3.2 *Unge Werthers lidingar*

I denne forestillingen ble også direkte kontakt mellom aktør og tilskuer anvendt som virkemiddel. Jeg hadde sett *Hedda Gabler* før jeg så *Unge Werthers lidingar*, og da jeg så sistnevnte forundret jeg meg over hvor ulik effekt disse virkemidlene hadde på meg i de to forestillingene. Der jeg tidligere hadde opplevd å ikke forstå hvordan jeg skulle forholde meg til skuespillerne, eller at jeg ble forsøkt pådyttet en rolle jeg ikke var komfortabel med, opplevdes *Unge Werthers lidingar* langt mindre problematisk. Jeg ble interessert i hva som utgjorde forskjellen mellom disse forestillingene, til tross for likheten i virkemiddelbruk. Da fokuset i denne oppgaven er å undersøke hvordan forestillingene produserer sitt publikum, ønsket jeg å inkludere en forestilling som i mine øyne åpnet opp for en fruktbar og likestilt relasjon mellom aktørene og tilskuerne. Jonas Corell Petersens versjon er basert på Andrea Koschwitz og Jan Bosses dramatisering fra 2006. Denne dramatiseringen ble opprinnelig skrevet til Maxim Gorki Theater i Berlin, og Goethes roman er her skrevet om til et skuespill, kledt i en mer modernisert språkdrakt. I neste avsnitt vil jeg beskrive den direkte kontakten mellom aktør og tilskuer slik den foregikk i *Unge Werthers lidingar*.

3.2.1 Direkte kontakt i *Unge Werthers lidingar*

Da publikum entret teatersalen stod to skuespillere klar for å ønske oss velkommen, og delte ut vaffelhjerter til oss. Mens publikum fant plassene sine forsøkte skuespillerne å få delt ut vafler til alle, og snakket direkte til de i publikum de trodde ikke hadde fått, og spurte om de ville ha. Enkelte i publikum svarte ja, og skuespillerne gikk da opp i amfiet for å dele ut vaffelhjerter til dem. Skuespillerne ønsket alle tilskuerne velkommen, men sa kun hei og småsnakket med de som de tydeligvis kjente privat. Da publikum hadde funnet plassene sine tok Tobias Santelmann, en av skuespillerne, fram en gitar og spurte sin medskuespiller Marie Blokhus om hun var klar til å begynne. Blokhus svarte at hun var klar, og spurte deretter publikum om vi var klare til å begynne. Noen få svarte ja, og Blokhus sa deretter at de brukte å ta en oppvarmingssang for å komme i gang, og at de derfor skulle begynne med det. Blokhus henvendte seg direkte til publikum da hun snakket. Sangen var en liten regle med melodi til, og etter de hadde sunget den ferdig begynte de å snakke til hverandre på nynorsk. Dette markerte at de var inne i fiksjonen og at de var i rolle som Charlotte og Albert fra det skrevne stykket. På Det Norske Teatret skal alle forestillinger foregå på nynorsk, men denne

regelen har ikke vært strengt praktisert de siste årene. Overgangen fra egen dialekt til nynorsk markerte et tydelig skille i starten, og det nynorske språket tilbød en dimensjon av teatralitet til forestillingen. I løpet av forestillingen byttet skuespillerne på å bruke dialekt og nynorsk, men det var ikke et klart mønster i denne bruken. Det er derfor vanskelig å kommentere det, ettersom det ikke er tydelig om dette var et regigrep eller om skuespillerne selv glemte at de skulle snakke nynorsk.

Gjennom hele forestillingen henvendte skuespillerne seg direkte til publikum ved å snakke direkte til oss og forsøke å finne øyekontakt med tilskuere i salen. Forskjellen fra *Hedda Gabler* var at de ikke kommenterte handlingen, men forble inne i fiksjonen. De etablerte dermed ikke et gjennomgående metalag slik det ble gjort i *Hedda Gabler*, men holdt fast på fiksjonskontrakten til tross for at de henvendte seg direkte til publikum. Dette var tydelig da Werther, spilt av Torbjørn Eriksen, henvendte seg til publikum, spesielt da han på et tidspunkt i forestillingen fikk suffli. Når suffløren snakker til skuespillere er det som regel et tegn på at skuespilleren har glemt teksten, og at vi derfor er vitne til et privat feilgrep. I *Unge Werthers lidingar* derimot, kom det tydelig fram at Werther ikke ønsket å si teksten, ved å svare ”Nei, jeg vil ikke si det, si det du” til suffløren, og gjemme seg bak deler av scenografien. Skuespilleren gikk derfor her bort fra den helhetlige strukturen i stykket, men uten å bryte fiksjonskontrakten. Han kommenterte derfor ikke handlingen, men karakteren. Teksten i stykket er i dagbokform, og dette ble indikert ved at datoene ble opplest av Eriksen før han startet på hver replikk. Som publikum forstod vi derfor at dette var dagboknotater. Werthers replikker var derfor egentlig tanker og spørsmål han stilte seg selv, men i forestillingen ble disse stilt direkte til publikum. Det var allikevel ikke slik at det ble forventet et svar fra publikum, men vi ble snarere invitert inn i Werthers refleksjoner og spørsmål om verden og menneskene i den.

Scenerommet var ikke dekt til med scenetepper, men var åpent på side- og bakscenen slik at publikum kunne se skuespillerne som ikke spilte i scenene. Eriksen hadde flere scener alene, og Santelmann og Blokhuis satt da på stoler langs veggen og fulgte med på hva som foregikk på scenen. De reagerte på det som skjedde på scenen: lo, hvisket til hverandre og utvekslet blikk. Allikevel forble de i rollene som Albert og Charlotte, noe som ble indikert ved at de satt

og holdt hverandre i hånden og ga hverandre klemmer. Ved å gjøre dette kommuniserte de til publikum at de fortsatt spilte det forlovede paret i stykket, og ikke var private som skuespillere. Dette regigrepet kan sammenlignes med nevnte sufflisekvens; brytningen i stykkets handling innebar ikke en brytning av fiksjonskontrakten, men bidro snarere til å kommentere karakterenes utvikling. Metalaget som ble etablert i starten av forestillingen da skuespillerne henvendte seg til publikum, ble farget av måten de lekte med virkemidler, men fortsatt befant seg i rolle, gjennom hele forestillingen. Jeg vil nå se inngående på den kollektive og individuell henvendelse i sistnevnte forestilling.

3.2.2 Kollektiv og individuell henvendelse i *Unge Werthers lidinger*

Marie Blokhus og Tobias Santelmann henvendte seg altså til hele publikum i starten av forestillingen ved å spørre om vi var klare til å begynne, og at de bare ville fortelle oss at de skulle varme opp med en liten sang. Ved å spørre oss om vi var klare indikerte skuespillerne starten på forestillingen. Etersom skuespillerne sa at de brukte å varme opp med en sang, hentydet de at de nå var skuespillere som trengte å ”komme i gang” før de skulle ta fatt på kveldens jobb; å spille en forestilling for publikum. De etablerte dermed et metalag på forestillingen før den begynte, og kommuniserte til publikum at det vi skulle få se var teater, ikke virkelighet. På denne måten henger den kollektive henvendelsen i *Unge Werthers lidinger* sammen med de ytre rammene for teaterhendelsen; skuespillerne etablerte rammene for aktiviteten ved å spille på det vi som publikum allerede visste, nemlig at ”dette er teater, vi er skuespillere og dere er publikum”. *Unge Werthers lidinger* forholdt seg dermed til de etablerte konvensjonene som Det Norske Teatret bærer med seg som institusjon, men klarte å kommentere dette uten å definere publikum som noe de selv ikke identifiserte seg med. Til forskjell fra den kollektive henvendelsen i *Hedda Gabler*, opplevdes denne henvendelsen som en invitasjon til publikum om å bli med på teaterhendelsen sammen med skuespillerne. Henvendelsen var ikke like påtvunget som i *Hedda Gabler*, noe som fortsatte videre utover i forestillingen og var med på å definere formen. Gjennom en friere form både i relasjonen med publikum og i behandlingen av stykkets tematikk, representerte denne forestillingen en friere verkstruktur enn i *Hedda Gabler*. Dette var gjennomgående i forestillingen, og viste seg spesielt i Werthers henvendelser til publikum. Da Torbjørn Eriksen i rollen som Werther fikk suffli et par ganger, kan dette tolkes som et forsøk på å kommentere forestillingens teatralitet. Allikevel var det aldri tvil om at dette var et bevisst grep, ikke en tilfeldig feil fra

skuespillerens side. Eriksen forble i rollen som Werther, og sufflørens forsøk på å gi han replikkene var et resultat av at Werther selv ikke ønsket å si dem. Dette oppstod i en scene der Werther følte seg fremmedgjort fra samfunnet rundt, og åpenbart var på vei inn i en eksistensiell krise. Fiksjonslaget hang derfor sammen med dette regigrepet, og kan tolkes som en kommentar på Werthers turbulente indre liv. Selvrefleksiviteten som var en del av den kollektive henvendelsen i *Hedda Gabler* var ikke tilstede i *Unge Werthers lidingar*, som snarere bar preg av en refleksjon rundt karakterene og selve handlingen i stykket. Dette til tross for at virkemidler i form av direkte henvendelse ble brukt i begge forestillingene.

Den individuelle henvendelsen var derfor heller ikke like insisterende i *Unge Werthers lidingar* som den var i *Hedda Gabler*. Da publikum entret teatersalen henvendte aktørene seg direkte til én og én. De av publikum som hadde satt seg ned i amfiet, ble spurt av skuespillerne om de ville ha vafler, og skuespillerne gikk da opp i amfiet for å gi hver tilskuer en vaffel. Kontakten med publikum foregikk derfor individuelt. Da dette var det første møtet med skuespillerne kunne ikke tilskuerne vite om de spilte en rolle eller var ”seg selv”. Allikevel var det enkelte ting som indikerte at de ikke var i rolle. Som nevnt de slo av en liten prat med de i publikum som de åpenbart kjente fra før, og de henvendte seg ikke til ukjente i publikum med spørsmål. Dermed insisterte ikke skuespillerne på at publikum skulle tolke dem som ”i rolle” eller at de spilte ”seg selv”, og kontakten de opprettet med publikum hadde derfor en klarere ramme. Den individuelle henvendelsen kan derfor forstås som mer personlig enn i *Hedda Gabler*, ettersom skuespillerne i *Unge Werthers lidingar* faktisk forsøkte å være seg selv – ikke spille seg selv. Til tross for at skuespillernes handlinger i starten av forestillingen ikke kunne tolkes som tydelig tegn på verken spill eller ikke-spill, var rammen de kommuniserte til publikum allikevel tydelige. Henvendelsen til publikum fremstod mer oppriktig, i den forstand at publikum ikke trengte å føle seg lurt til å tro at kontakten var av en mer personlig art enn den i realiteten var. Ved å starte forestillingen med å ta direkte kontakt med publikum uten å insistere på å formidle betydningen av dette, klarte skuespillerne å opprette en fortrolig og personlig relasjon med publikum. Direkte henvendelse anvendes ofte på en måte som bevisst instruerer publikum i en bestemt retning, men dette opplevdes ikke like påtvunget i *Unge Werthers lidingar*. Dette mener jeg er en del av grunnen til at denne forestillingen i langt større grad klarte å likestille aktør og tilskuer.

I et postdramatisk landskap er forestillingens virkemidler sidestilt, og meningen i forestillingen hviler dermed ikke på hva som kan formidles gjennom teksten. Det er interessant å merke seg at fiksjonsrammen som den dramatiske teksten var basert på, fikk større plass i *Unge Werthers lidingar* på grunn av, ikke på tross av, at den direkte kontakten med publikum tilbød en mer åpen tolkning av forestillingen. Jeg vil påstå at *Unge Werthers lidingar* ikke forsøkte å presentere én bestemt mening i forestillingen, og dermed unngikk å pålegge publikum én fortolkningsramme. Grunnen til dette er at forestillingen aldri insisterte på et lukket fiktivt univers, men var åpen om en teatral dimensjon gjennom å metakommunisere til publikum at det vi så var teater. På denne måten skiller *Unge Werthers lidingar* seg fra de to andre forestillingene, ved å ikke forsøke å kamuflere fiksjonen, men heller spille på det faktum at dette var en teaterforestilling. Fiksjon ble dermed aldri til illusjon, og det ble ikke formidlet én tolkning av det dramatiske verket til publikum. På denne måten fikk publikum rom til å reflektere, og kunne gå inn i teaterhendelsen mer fristilt enn om de samtidig opplevde at de ble lurt til å ta del i forestillingen på gale premisser.

3.3 Foreldremøte

Foreldremøte av kunstnerduoen Goksøyr&Martens er ikke basert på et dramatisk verk, og skiller seg derfor fra de andre forestillingene jeg beskriver i oppgaven. Det som gjør den relevant i denne sammenheng, er bruken av direkte kontakt mellom aktør og tilskuer, som i *Foreldremøte* er tatt til et langt mer direkte nivå enn i de to foregående eksemplene. Der direkte kontakt i *Hedda Gabler* ble brukt som et forsøk på å nærme seg publikum, ble virkemiddelbruken i *Foreldremøte* gjort til en direkte instruksjon av hvordan publikum kunne oppføre seg i møte med skuespillerne. Av alle forestillingene jeg har sett på institusjonsteater som tar i bruk dette virkemiddelet er *Foreldremøte* den mest problematiske, noe jeg vil vise ved å beskrive hvordan forestillingen manipulerer publikum basert på antagelser om hvem publikum på Nationaltheatret er. Denne forestillingen var basert på dokumentarisk materiale fra foreldre og barnehagepersonal, samt Goksøyr&Martens personlige erfaringer som småbarnsforeldre. Teksten er nyskrevet for denne forestillingen, men følger en aristotelisk handlingskurve og har tydelige karakterer.

3.3.1 Direkte kontakt i *Foreldremøte*

Amfiet på Malersalen på Nationalteatret var i denne forestillingen byttet ut med et lite bygg som var plassert midt i rommet. Publikum ble stående utenfor bygget og vente på skuespillerne, som etter hvert ankom, åpnet døren og gikk inn i det lille bygget sammen med publikum. Innenfor var det bygget en realistisk kopi av en barnehage, og publikum ble henvist til små barnestoler som var plassert rundt bord med ulike farger på. Skuespillerne satte seg også ned rundt bordene, og begynte med det samme å småsnakke til de i publikum som satt nærmest. De stilte spørsmål som ”har du også barn her?”, ”ditt barn tilhører også gruppe blå?”, ”har du vært her før, jeg har ikke sett deg på de tidligere *Foreldremøtene*” og lignende. Med denne type spørsmål indikerte dermed aktørene at tilskuerne også var foreldre i denne barnehagen. Etter en stund tok barnehagebestyreren, spilt av Ågot Sendstad, ordet og startet ”*Foreldremøtet*”. Utover i forestillingen opprettholdt aktørene en direkte kontakt med tilskuerne, ved å komme med små kommentarer om det noen av de andre ”foreldrene” sa, som for å innlemme oss i en intern enighet om de andre foreldrenes utilstrekkelighet. Konflikten tilspisset seg da Emil Johnsen i rollen som pappen til Emilie, tok opp at hans datter ble mobbet av enkelte av de andre foreldrenes barn. Dette førte til en diskusjon med pappaen til Karl (Henrik Mestad) som mer enn antydte at mobbeofre ikke er særlig sympatiske, og at det derfor er naturlig at de ikke har venner. Gjennom å bli minnet på at publikum også var foreldre, oppstod det i nevnte diskusjon en subtil invitasjon til å gripe inn og forsvare den parten i konflikten man sympatiserte med.³

Skuespillerne åpnet opp for dialog med publikum fra starten av, men i forestillingen jeg så skjedde det en uforutsett hendelse som er beskrivende for deltagelsesnivået i *Foreldremøte*. En av tilskuerne på bordet der jeg satt, tok aktivt del i småpraten i starten av forestillingen. Der de fleste andre i publikum svarte kort på spørsmål fra skuespillerne, valgte denne tilskueren å stille spørsmål tilbake. Kai Remlov, skuespilleren som spørsmålene ble stilt til, valgte da å avbryte tilskueren med å si at han ikke ønsket å snakke om dette nå. Denne reaksjonen fra aktørens side ble hørt av flere i publikum, og dette var med på å definere graden av involvering videre i forestillingen. Det var tydelig at det ikke var tillatt å gå inn i en

³ Min påstand begrunnes blant annet ut fra intervju med Goksøyr&Martens i *Klassekampen* 26.03.2011, s. 40: ”I de prøveforestillingene vi har hatt, har det alltid vært noen som har brutt inn for å ordne opp i en eller annen situasjon”.

gjensidig dialog med aktørene, til tross for at publikum ble invitert til å snakke med aktørene fra starten av forestillingen.

Skuespillerne satt sammen med publikum ved de små bordene gjennom hele forestillingen, men involverte seg mer fysisk når de hadde replikker. Grensen mellom aktør og tilskuer var dermed nærmest utvisket. Ågot Sendstad var unntaket, ettersom hun spilte barnehagebestyreren og var ordstyrer for møtet. Sendstad henvendte seg til både aktører og tilskuere som om vi var foreldre, og var derfor med på å definere publikum som foreldre i denne barnehagen. Mot slutten av forestillingen kommer to barn inn i ”barnehagen”. Birgitte Larsen spilte moren til et av disse barna, og det vi ser er hennes fremtidsvisjon; de setter seg ned for å spise middag som om de var hjemme, og det er tydelig at det vi ser er fiksjon. Fra en konkret hyper-realistisk ramme introduseres publikum derfor for en mer abstrakt fiksjonsbasert ramme på slutten av forestillingen. Den direkte kontakten med tilskuerne oppløses, og publikum er ikke lenger definert som foreldre, men som et teaterpublikum.

3.3.2 Kollektiv og individuell henvendelse i *Foreldremøte*

Fra publikum ble sluppet inn i barnehagen, henvendte aktørene seg til oss som foreldre, og publikum var definert som dette gjennom hele forestillingen, med unntak av sluttsekvensen. Den kollektive henvendelsen var derfor gjennomgående i forestillingen, og definerte hvem publikum var og hvordan vi skulle reagere på handlingen i forestillingen. I enkelte av konfliktene som utspilte seg var det tydelig at aktørene indirekte henvendte seg til alle i publikum med håp om at vi skulle gripe inn i handlingen. Det tydeligste eksemplet på dette var da Emil Johnsen og Henrik Mestad diskuterte mobbeofferet Emilie, hvor begge skuespillerne forsøkte å få sympati fra tilskuerne. Ettersom Mestads argument åpenbart var ment for å provosere, kan dette tolkes som et forsøk på å vekke en moralsk side av publikum. Ettersom forestillingen allerede hadde insistert på at publikum også var foreldre, virket det derfor som et forsøk på å tvinge publikum til handling. Mestads karakter var mer høylytt og autoritær enn Johnsens, noe som forsterket følelsen av urettferdighet, og bidro til økt sympati for pappaen til Emilie. Allikevel var det ingen som grep inn i krangelen, og deres uoverensstemmelse ble til slutt løst av barnehagebestyreren. I mine øyne var det hendelsen i

starten av forestillingen, der en tilskuer åpenbart ”gikk for langt” i sine spørsmål til Kai Remlov, som bidro til at publikumsgruppen var mer tilbakeholden denne kvelden. Publikum hadde fått en smak av hva som kunne skje om vi tillot oss å involvere oss i forestillingen: du risikerer å føle deg lurt og latterliggjort for å ha trodd at det de inviterte til var en oppriktig dialog. Ved å åpne opp for dialog uten å tillate publikum et reelt handlingsrom, beveger *Foreldremøte* seg ut på tynn is. Ettersom det kun tillates publikumsinvolvering i tydelig regisserte deler av forestillingen, mens slik involvering blir slått ned på der det ikke er ment å forekomme, er ikke de to partene i dialogen likestilte. Det blir åpenbart at det er aktørene i forestillingen som sitter på definisjonsmakten i relasjonen, til tross for at formen tilsier det motsatte, nemlig at vi alle er foreldre på dette møtet. Den kollektive henvendelsen opplevdes falsk fordi det ble insistert på at publikum også var foreldre uten å la publikum spille dette ut, eller gi rom for å velge en tilbaketrukket posisjon. Sammenlignet med den kollektive henvendelsen i *Hedda Gabler*, gikk *Foreldremøte* lenger i å definere publikum som én bestemt gruppe. Det problematiske med begge forestillingene er at de baserer seg på en forutinntatt oppfatning av hvem teaterpublikummet på Nationaltheatret er. *Hedda Gabler* forsøkte å avvæpne kritikken av institusjonsteater gjennom å forholde seg til publikum som om de var representanter for institusjonskritikere, mens *Foreldremøte* prøvde å nærme seg det gjengse Nationalteaterpublikum ved å sette handlingen for forestillingen i en vestkantbarnehage.⁴ Begge forestillingene forsøkte å nærme seg tilskuerne, men oppnådde i mine øyne det motsatte: å undervurdere publikum. Forestillingene forsøker å utfordre konvensjoner knyttet til teaterinstitusjonen, men ved å definere publikum som en homogen gruppe resulterer virkemiddelbruken i at de bare styrker disse konvensjonene.

Den individuelle henvendelsen var spesielt intim i *Foreldremøte*, på grunn av formatet, virkemiddelbruken og publikumsplasseringen. Da aktørene henvendte seg direkte til tilskuerne i starten av forestillingen tok de utgangspunkt i at vi også var foreldre i barnehagen, og stilte spørsmål basert på dette. Den første rammen for deltagelse var dermed tydelig fra starten av. Problemet oppstår når vi ser nærmere på nyansene i de indre rammene for deltagelse. Til tross for at vi forsto hvem vi skulle være fra starten av, var ikke dialogen med aktørene like klarlagt. Det oppstod et paradoks i definisjonen av publikum, da den ene

⁴ Min påstand er basert på intervju med Goksøy&Martens i *Nasjonalgalleriet* på NRK, 22.03.2011: ”Barnehagen som er iscenesatt er av den ressurssterke typen barnehage på Oslos vestkant” (...) ”Jeg syns det er et poeng at folk skal bli konfrontert med deres hverdag” (Martens:2011).

tilskueren gikk lengre i dialogen med Kai Remlov enn ”tillatt”; publikum var åpenbart ment å være foreldre i denne barnehagen, men vi var ikke likestilt aktørene slik det ble gitt uttrykk for i starten. Det paradoksale ligger i forestillingens åpne-men-lukkede form. At denne ene tilskueren ikke forsto de sosiale kodene, eller konvensjonene, som skulle hindre ham i å ta aktivt del i forestillingen, gjør formen bare enda mer problematisk. Forestillingen legger opp til at publikum skal gå med på å bli snakket direkte til av aktørene, men samtidig forstå at det ikke er rom for å snakke særlig mye tilbake eller stille spørsmål selv. Forestillingens ramme er dermed skapt ved å basere seg på de ytre rammene for teaterhendelsen: at publikum ved institusjonsteatre forstår hvilken form for deltagelse som gjelder her. Dette reduserer i mine øyne teaterpublikummet ved Nationaltheatret til én homogen gruppe, ettersom det impliserer at publikum vet at de ikke skal ta aktivt del i forestillinger ved slike institusjoner. Dette er interessant, og Dickie ville nok ha sagt seg enig i en påstand om at den institusjonelle konteksten hindrer publikumsinvolvering. Samtidig blir det i denne sammenhengen problematisk, ettersom *Foreldremøte* leker med den konvensjonelle teaterformen i så stor grad at det virker selvmotsigende for dette prosjektet at det tas utgangspunkt i at tilskuerne representerer et svært konvensjonelt teaterpublikum. Ved å legge opp én ”korrekt” væremåte bidrar *Foreldremøte* til å opprettholde en bestemt mal på hvilken adferd som aksepteres innenfor et institusjonsteater.

Når aktørene henvendte seg direkte til publikum på et individuelt nivå, kunne ikke den enkelte tilskuer velge å kun observere, men ble, villig eller motvillig, dratt inn i forestillingen. Til tross for at tilskueren ble definert som forelder, er det ikke sagt at hun med det samme lever seg inn i denne nye rollen hun har fått tildelt. Som i *Hedda Gabler* stiller publikum i *Foreldremøte* som seg selv, uten å kunne skjule seg bak en fiksjonsramme. Publikum risikerer derfor mer enn aktørene, som både helt åpenbart spiller en rolle, og sitter med definisjonsmakten over publikums handlinger. I utgangspunktet kan dette være et grep som er ment å utfordre tilskueren, men resultatet blir fort at utfordringen oppleves som hets. I en forestilling hvor rammen er at aktør og tilskuer spiller samme rolle, er det nesten ironisk at forestillingen kun oppnår å belyse den store forskjellen mellom disse. Gjennom å insistere på at aktør og tilskuer er likestilte uten å følge dette opp i forestillingens form, tar ikke *Foreldremøte* publikum seriøst eller forstår risikoen ved å inkludere publikum i en forestilling.

3.4 Hva viser forestillingene?

Jeg har i dette kapittelet vist ulike eksempler på forestillinger som anvender direkte kontakt med tilskuer som virkemiddel, og forsøkt å belyse både muligheter og begrensninger som kan oppstå i dette møtet. Et interessant funn er at jo mer forestillingen insisterer på relasjonen, jo raskere blir relasjonen meningsløs eller mister sitt potensial. Nøkkelen til å forstå hvorfor dette oppstår, ligger i å forstå hvordan og hvorfor forestillinger instruerer sitt publikum. Jeg mener å spore en klar forskjell mellom de som ønsker å formidle en helhetlig fortolkningsramme i forestillingen, og de som åpner opp for ulike fortolkninger. Å la publikum aktivt ta del i forestillingen handler om mye mer enn å insistere på at de også skal være handlende deltagere i teaterhendelsen. Et forsøk på å definere publikum som noe de ikke er, er i mine øyne langt fra et tilbud om å se verden på en annen måte; det er snarere en insistering på å se verden slik de som skapte forestillingen ser den. Som publikum er det derfor begrensende snarere enn befriende å bli dratt med i en forestilling gjennom direkte henvendelse fra aktørenes side. I det postdramatiske landskapet stiller publikum friere, og er dermed mer sårbar i møte med forestillinger. Når teksten ikke lenger fungerer som viktigste meningsbærende element, kan potensielt alle elementene i en teaterforestilling tilby en forståelsesramme for publikum. Denne forståelsen er subjektiv, ettersom hver enkelt av tilskuerne går inn i forestillingen med sine assosiasjonsverktøy. Målet med det postdramatiske teatret er å skape refleksjonsrom hos tilskueren, som i sin tur vil berike tilskuerens liv. Å bruke postdramatiske virkemidler i forestillinger som ikke åpner opp for refleksjon hos tilskueren kan derfor få motsatt konsekvens.

I neste kapittel vil jeg gå videre med disse tankene, sett gjennom teorien jeg presenterte i første kapittel. Jeg vil se på sammenhengen mellom funnene jeg har gjort og utviklingen mot et oppløst virkemiddelhierarki i teatret. Videre vil jeg diskutere teaterinstitusjonene som forvaltere av én kunstforståelse, satt i kontrast til bruken av postdramatiske virkemidler. Diskusjonen av forestillingene vil være sentrale, og jeg vil undersøke hvordan publikums rolle endres i de ulike forestillingene.

4 TEORI OG PRAKSIS

Jeg har nå undersøkt tre ulike forestillinger som anvender virkemiddelet direkte kontakt mellom aktør og tilskuer. Jeg har valgt å fokusere på kollektiv og individuell henvendelse, som jeg har knyttet opp til begrepene ytre og indre rammer. Disse begrepene er beslektet med teori fra både Susan Bennett, George Dickie og Gregory Bateson som jeg viste til i kapittel 2. Ved å se nærmere på kollektiv og individuell henvendelse har jeg satt fokus på to ulike strategier som anvendes i publikumsinvolvering. Disse strategiene forteller oss noe om graden av åpenhet i forestillingens struktur, og avslører dermed hvilken kunstforståelse som ligger til grunn i forestillingene. Dette vil være et sentralt poeng i denne delen av oppgaven, hvor jeg vil se nærmere på det postdramatiske teatret ved institusjonene, og hvilke rammer som tilbys tilskueren. Jeg vil diskutere hvordan postdramatiske virkemidler blir anvendt ved teaterinstitusjonene og hvilke konsekvenser dette får for tilskuerens opplevelse. Først vil jeg gå inn på en institusjonsdiskusjon, hvor jeg utdyper utfallene av denne oppgavens funn.

4.1 Kunstforståelse ved institusjonene

I teorikapittelet tok jeg for meg institusjonsteori i George Dickies forstand, og argumenterte for at vi i forlengelse av hans teori kan hevde at Det Norske Teatret og Nationaltheatret tilhører den samme kunstinstitusjonen. Her er begrepet brukt i vid forstand, og er ikke ment å indikere de konkrete teaterhusene. Kunstinstitusjonen i vid forstand innebærer en felles forståelse av hva kunst er. Dickie hevder at alle mennesker som på ulike måter tar i bruk kunstinstitusjonen, er med på å opprettholde ideen om hva som er kunst. Forstått på denne måten er kunstinstitusjonen nært knyttet til sosiale og kulturelle konvensjoner, ettersom disse konvensjonene er med på å bekrefte hva som til enhver tid kan forstås som kunst. Mennesker som på ulike måter skaper, omgir seg med, kommenterer, legger til rette for og betrakter kunst, er en del av en sosial konstruksjon som til sammen utgjør kunstinstitusjonen. Det ligger altså en felles forståelse for hva som er kunst til grunn i denne gruppen. Allikevel er man ikke avhengig av konsensus i denne gruppen for å utnevne noe som kunst, det kan også gjøres av bare én person; kunstneren selv (Dickie 1974:38). Dickie hevder at denne ene personen da må operere innenfor kunstinstitusjonen for at verket skal bli definert som kunst. Marcel Duchamps *Fontaine* fra 1917 blir brukt som et eksempel på hvilken innflytelse

kunstinstitusjonen har på et tilsynelatende ordinært objekt: pissoaret blir til kunst fordi den plasseres i kunstinstitusjonen (Dickie 1974:38). Eksemplet med *Fontaine* dreier seg om en gjenstand som i utgangspunktet ikke blir ansett som kunst, men poenget er at det er konteksten som klassifiserer gjenstanden som kunst. Ifølge Dickie handler derfor ikke kunstforståelse om særegne kvaliteter i objektet selv, men om rammene objektet plasseres i. Slik jeg nevnte i innledningen vil ikke et brannslukningsapparat som henger i et galleri defineres som kunst, så konteksten er dermed ikke nok til å gjøre et objekt til kunst. Det er kunstforståelsen ved institusjonen som gir et objekt status som kunst. Det som er viktig å ta med seg fra Dickies institusjonsteori i denne sammenheng, er hvordan kunstforståelsen opprettholdes innad ved kunstinstitusjonene. Hvis det er slik som Dickie viser til, at kunstinstitusjonen hele tiden bekrefter seg selv basert på konvensjoner som er tilknyttet den, vil det være liten rom for forandring. I tilfeller der konvensjonene blir forsøkt brutt, kan resultatet bare bli at disse nye uttrykkene også blir en del av konvensjonen. Her kan vi trekke en parallell tilbake til Peter Bürgeres poeng om avantgardens mislykkede prosjekt. Ønsket om å bryte med kunstinstitusjonen var grunnet i et behov for å føre kunsten tilbake til livet, med andre ord å unngå at kunsten fikk en autonom status i samfunnet uten reell påvirkningskraft. Ifølge Bürger ble ikke dette realisert. Så lenge disse uttrykkene får innpass ved institusjonene, fungerer de bare som en forlengelse av tidligere konvensjoner.

Dette er det institusjonsteoretiske grunnlaget som forteller oss at rådende kunstinstitusjoner forvalter en kunstforståelse som blir bekreftet av mennesker innad i denne kunstsfæren. Uttalte konvensjoner og forståelser blir altså opprettholdt fra både publikum- og produksjonssiden. Det sentrale her er å forsøke å forstå hvilken kunstforståelse som eksisterer ved kunstinstitusjonen som de store teaterhusene tilhører. I Norge har de store institusjonsteatrene hatt et tydelig fokus på tekstbasert teater, mye grunnet de overordnede målene gitt av den statlige finansieringen. Formidling av kunst- og kulturarven stod sentralt i utformingen av disse institusjonene, og dette har bidratt til et skille mellom kunstpraksisen der og i det "frie feltet". Som jeg beskrev i teorikapittelet, er det flere som hevder at Norge ikke har vært gjennom en moderniseringsfase i teatret. Dette innebærer at de rådende institusjonene aldri har vært gjennom et paradigmeskifte med tanke på forestillingenes konstruksjonsprinsipp. Teaterviter Anne-Britt Gran viser også til et manglende modernistisk gjennombrudd i Norge i artikkelen "Å være eller ikke være institusjon" i boka *Frie grupper og Black Box Teater* som kom ut i forbindelse med Black Box Teaters 25 års jubileum i 1996.

Her poengterer hun at oppgjøret med teksten ikke har funnet sted i Norge, slik det gjorde i resten av Europa, mye grunnet institusjonsteatrenes posisjon som forvaltere av Kunsten med stor K. Ifølge Gran må organisasjonskulturen ved institusjonene ta en del av skylden for at kunstforståelsen aldri fikk reell motstand; systemet legitimerer et romantisk kunstsyn samtidig som det alltid bekrefter seg selv gjennom en streng hierarkisk struktur (Gran 1996:17-21). På 1990-tallet, da denne boken ble skrevet, var nok scenerealismen fortsatt det regjerende uttrykket ved de store teaterinstitusjonene. Slik jeg viste til tidligere i oppgaven gjennom Anette Therese Pettersens analyse av det norske postdramatiske landskap, slo det postdramatiske teatret rot i det ”frie feltet” allerede på 1990-tallet. Fra slutten av 2000-tallet kan vi også begynne å skimte en postdramatisk tendens ved institusjonsteatrene (Pettersen 2006:84). Poenget her er at det nye teatrets inntog ved institusjonene primært dreier seg om en lek med *form*. I mine øyne kan ikke formen endres radikalt uten at man også endrer innholdet, eller intensjonen, med kunstverket. Intensjonen med et kunstverk må knyttes til hvilken kunstforståelse kunstneren baserer seg på. Det er derfor relevant å se på forskjellen mellom en helhetlig og en fragmentert verkforståelse.

Jeg vil hevde at ideen om en helhetlig verkstruktur fortsatt opprettholdes innenfor kunstinstitusjonen som omfatter de store teaterinstitusjonene. Dette innebærer en tanke om at teatret skal formidle noe konkret til publikum, i motsetning til en fragmentert verkforståelse som ikke nødvendigvis har som formål å formidle ett helhetlig uttrykk til mottakeren. Her er det relevant å trekke inn Peter Bürger igjen, og hans skille mellom organiske og ikke-organiske kunstverk. Bürger anvender disse begrepene for å skille mellom ikke-avantgardistiske (han bruker betegnelsen ’klassiske’) kunstverk og avantgardistiske kunstverk (Bürger 1998:113). Med avantgardistene blir et nytt komposisjonsprinsipp innført, som får utslag i kunstens form og innhold. Ifølge Bürger er det organiske verkets intensjon ”å skape et helhetlig inntrykk. I den grad dets enkelte momenter bare har betydning i relasjon til verket som helhet, henviser de, når de oppfattes som enkeltstående, alltid til helheten i verket” (Bürger 1998:117). Avantgardistenes inntreden medfører altså en brytning med en helhetlig verkforståelse, både med tanke på intensjonen med verket og i komposisjonen som nå bestod av fragmenter (Bürger 1998:124). I det organiske kunstverket er intensjonen med verket sentralt, og alle delene av kunstverket skal dermed utgjøre én mening. Når jeg hevder at kunstforståelsen ved de store teaterinstitusjonene fortsatt tar utgangspunkt i en organisk verkstruktur, mener jeg at det fremdeles eksisterer et ønske om å formidle én tolkning til

publikum. Dette til tross for at det blir brukt virkemidler som baserer seg på en ikke-organisk verkstruktur.

Slik jeg pekte på tidligere har det avantgardistiske komposisjonsprinsippet hatt innflytelse på det vi kjenner som postdramatisk teater. Jeg vil i det følgende se nærmere på simultanitet, slik Hans-Thies Lehmann bruker det i beskrivelsen av postdramatisk teater. Jeg vil diskutere forskjeller og likheter mellom postdramatisk teater og forestillingene jeg har sett, med fokus på konstruksjonsprinsippet. Dette vil jeg gjøre for å bygge opp under argumentet om at det eksisterer en motsetning mellom virkemiddelbruk og verkforståelse ved de store teaterinstitusjonene.

4.2 Simultanitet

Lehmann bruker begrepet *parataxis* for å beskrive sidestillingen av elementer i postdramatisk teater. Sidestillingen oppstår når virkemiddelhierarkiet oppløses, og teksten ikke lenger fungerer som det overordnede meningsbærende element. Der dramatisk teater fungerer slik at ett av tegnene (teksten) har en overordnet funksjon som skal tilby mening i verket, er alle tegnene i det postdramatiske teatret sidestilt (Lehmann 2006:86-87). Alle elementer av forestillingen leses som tegn av tilskueren, det være seg tekst, bevegelse, musikk, lyd, lys og kroppsspråk. Når disse tegnene sidestilles oppstår det en simultanitet i tilskuernes persepsjon: de opplever at de ikke kan tolke tegnene atskilt fra hverandre. Resultatet er da at det oppstår en dobbelthet, eller et paradoks, i persepsjonen, som går ut på at tilskuerne må vie oppmerksomhet til et konkret tegn samtidig som de må ta inn totaliteten av tegnene (Lehmann 2006:88). Ifølge Lehmann er simultanitet ofte et mål i postdramatisk teater, ettersom det åpner opp for en refleksjon i tilskueren: "It becomes crucial that the abandonment of totality be understood not as a deficit but instead as a liberating possibility of an ongoing (re-) writing, imagination and recombination, that refuses the 'rage of understanding'" (Lehmann 2006:88). Teatret som ikke lenger baserer seg på et overordnet meningsbærende tegn, er selve grunnlaget i et postdramatisk teater. Lehmann knytter dette opp til det ikke-organiske verket, og viser til forskjellen mellom postdramatisk teater og forestillinger basert på en organisk verkstruktur. Helheten produsert gjennom et overordnet tegn i et organisk kunstverk, blir i det

postdramatiske teatret forlatt til fordel for en struktur som legger til rette for at tilskueren kan velge selv hvilket av de ulike elementene hun vil fokusere på (Lehmann 2006:88). Samtidig oppstår det nevnte paradokset, som ikke tillater at tilskueren kan ta inn en total opplevelse.

Ved å sammenligne det postdramatiske teatret med ikke-organiske kunstverk, viser Lehmann at verkforståelsen ikke er den samme i dramatisk og postdramatisk teater. Fra et produksjonsperspektiv innebærer dette at man har ulike måter å forstå hva et kunstverk er, og ulik oppfatning av hvilken funksjon et kunstverk skal ha. Funksjon betyr i denne sammenheng hva forestillingen skal formidle til sitt publikum. Intensjonen med forestillingen er viktig for publikums opplevelse av forestillingen, ettersom organiske og ikke-organiske verk representerer ulike rammer for publikum. I et organisk verk handler det om hva publikum får ut av forestillingen, mens det i et ikke-organisk verk dreier seg mer om hvordan. I det postdramatiske teatret er det essensielt at publikum ikke blir pådyttet én fortolkningsmulighet, men snarere at forestillingens komposisjon gir rom for refleksjon ved å gi publikum valgmuligheter i fortolkningen. Valgmuligheter er her et sentralt poeng, for det er nettopp mangelen på å la publikum være en del av meningsdannelsen det organiske verk kritiseres for. Publikum blir bevisst styrt i én retning, uten selv å kunne velge hvordan forestillingen skal tolkes. Som jeg viste til i forrige kapittel er det etter min mening dette som skjer i både *Hedda Gabler* og *Foreldremøte*: dialogen med publikum er ikke basert på en åpenhet, men har et ferdigfortolket budskap som publikum skal akseptere.

Slik jeg har presentert den organiske verksforståelsen, viser det til hva i det skrevne stykkets tematikk som blir fremhevet i iscenesettelsen, og dermed hvilken ”moral” publikum skal ta med seg etter endt forestilling. Det som er mer relevant for denne oppgaven er hvordan publikumsposisjonen blir definert av verkforståelsen. Det organiske kunstverket har som mål å formidle en idé om hva eksempelvis Frøken Julie har å si til et publikum i dag, og forsøker å uttrykke dette gjennom alle forestillingens elementer slik at det blir en helhet i forestillingens budskap. Jeg kunne gått inn på min tolkning av hva budskapet, eller moralen, er i de forestillingene jeg har valgt, men jeg vil ikke gjøre dette, da det i mine øyne er nok å poengtere at det i det hele tatt er *ett* budskap som blir forsøkt formidlet til publikum. Fra et publikumperspektiv er dermed forskjellen mellom et organisk og et ikke-organisk kunstverk

at førstnevnte instruerer publikum til å passe inn i en ferdigtolket forståelse av kunstverket, mens sistnevnte ikke definerer publikums holdning til verket. Etter å ha sett på hvordan verkforståelsen spiller inn på publikumskontakten, kan vi gå tilbake til forestillingene fra forrige kapittel for å undersøke hvordan forestillingene produserer sitt publikum.

I *Hedda Gabler* ble publikums holdning til forestillingen definert gjennom den kollektive henvendelsen i starten av forestillingen. Ved å poengtere at vi var publikum og de var skuespillere, etablerte aktørene et selvrefererende lag som brøt med fiksjonen. Som vi så i beskrivelsen av *Unge Werthers lidingar*, er ikke dette problematisk i seg selv. *Hedda Gabler* gikk allikevel lengre enn dette, og ga tydelig uttrykk for hva de mente publikum tenkte om den forestillingen de skulle få se. Ved blant annet å si at vi skulle få høynet vår kulturelle kapital og at det hele var over om en liten time, definerte Herman Mattis Nyquist hvordan publikum skulle forholde seg til forestillingen: som en kjedelig men nødvendig del av vår dannelsesreise. Samtidig som Nyquist definerte publikums holdning til den videre forestillingen, ble også holdningen til Ibsen-stykker og det å gå på Nationalteatret implisitt kommentert gjennom replikkene i starten. Forestillingen produserer sitt publikum ved å formidle rammen de skal forstå dette stykket ut fra. Tar vi et tilbakeblikk på Gregory Bateson ser vi at defineringen av rammer for teaterhendelsen både er positivt og ikke minst nødvendig for å være deltager. Allikevel er rammene som etableres i *Hedda Gabler* mer insisterende enn de Bateson forespeiler. Det er en markant forskjell mellom ”dette er lek” og ”slik skal du leke”. Rammene som ble etablert i denne forestillingen er ikke rammer som gir oss hjelp til å forholde oss til forestillingen, men snarere definerer hvem vi er, basert på en forutinntatt holdning til publikum. De ironiske bemerkningene og kommentarene til publikum som fortsatte gjennom forestillingen, forsterket dette inntrykket.

Ved å åpne forestillingen med å definere publikum, og fortsette henvendelsene på samme måte, ble publikum forsøkt inkludert i aktørenes selvrefererende lek med karakterene. En faktisk inkludering uteblir, ettersom publikum ikke får rom til å selv være med på å bestemme hvordan de skal forholde seg til forestillingen. I programbladet til forestillingen uttrykker regissør Peer Perez Øian at han ønsker å ha ”en dialog om dette materialet og situasjonen vi spiller *Hedda Gabler* for dere” (Øian sitert i Tømte 2010:6). Publikums rolle i denne

forestillingen er allerede bestemt, og dette gjør at dialogen Øian søker, ikke kan bli oppfylt. En dialog må i utgangspunktet inkludere to eller flere samtaledeltagere, noe som ikke er tilfellet i *Hedda Gabler*. Dette er tydelig i den individuelle henvendelsen, hvor skuespillerne henvender seg direkte til tilskuere. Aktørene er uklare på hva som er fiksjon og hva som ikke er det, og dette kan føre til at publikum ikke vet hvordan de skal forholde seg til skuespillerne. Her støter vi på et problem med defineringen av rammer i Batesons forstand, men motsatt av hva som var tilfellet med den kollektive henvendelsen. I den individuelle henvendelsen var rammene uklare, og publikum kunne ikke vite hvordan de skulle forholde seg til skuespillerne. Denne uklarheten kan virke som et tegn på at publikum endelig får den åpenheten jeg etterlyser. Men uklarhet er ikke synonymt med åpenhet. Tvert i mot styrer aktørene kontakten, og lar ikke tilskueren være med på å definere dialogens retning. Rammene var uklare fordi det ble insistert på at skuespillerne var private på scenen, samtidig som måten de snakket om forestillingen og hverandre på åpenbart ikke gjenspeilet hvordan de privat ville handlet. Publikums institusjonaliserte adferd spiller også inn her, og slik George Dickie hevder, vet tilskueren hvordan de skal forholde seg til en forestilling som vises innenfor kunstverdenen de kjenner til. Når aktøren da handler på en måte som ikke samsvarer med de konvensjonene som ligger til grunn i kunstinstitusjonen, kan tilskuerne oppleve at de ikke forstår rammene for forestillingen. Å utfordre konvensjonene er ikke nødvendigvis negativt, men å forsøke å formidle flere rammer samtidig, gjør at forestillingen kan oppleves påtvunget og uklar på samme tid.

Publikumsinvolveringen i *Foreldremøte* bar også preg av å sette publikum inn i en ferdigfortolket ramme. I denne forestillingen var publikums rolle mer definert, som også førte til at forestillingen var mer lukket. I den kollektive henvendelsen ble publikum behandlet som foreldre i barnehagen, men det var ikke gitt rom for å starte dialoger med skuespillerne. Relasjonen foregikk på aktørenes premisser, og det ble raskt tydelig at publikum ikke var likestilte deltagere. Både gjennom individuell og kollektiv henvendelse ble publikum tatt inn i denne verdenen, og ble forventet å spille med – men kjenne sin begrensning. Til forskjell fra *Hedda Gabler* forsøkte aldri aktørene å være ”seg selv”, og fiksjonen ble opprettholdt gjennom hele forestillingen. Dette kan allikevel sammenlignes med den individuelle henvendelsen i *Hedda Gabler*, ettersom tilskuerne gikk inn i hendelsen som seg selv, mens aktørene kunne gjemme seg bak fiksjonslaget. Dette skapte ubalanse mellom deltagerne, hvor aktørene alltid hadde definisjonsmakten. For å bruke Bateson igjen, ser vi at de indre

rammene er motstridende: det blir både kommunisert til publikum at de er foreldre i barnehagen på lik linje med skuespillerne, men samtidig at de kun er publikum som skal se denne forestillingen. Når det ikke eksisterer rom for å være medskaper i en såpass (tilsynelatende) relasjonell forestilling, virker formen mot sin hensikt. Ved å presse publikum inn i en slik situasjon uten handlingsrom, er ikke det relasjonelle grepet et reelt forsøk på å inkludere publikum. Grepet blir derfor redusert til et virkemiddel som skal tjene forestillingens overordnede mål, nemlig å formidle meningen med verket til tilskueren. *Foreldremøte* kan derfor kritiseres med utgangspunkt i Claire Bishops kritikk av relasjonell estetikk. Ifølge Nicolas Bourriaud er den relasjonelle formen nok til å forflytte perspektivet av verkets mening til hendelsen i seg selv. Som Bishop poengterer trenger ikke den relasjonelle formen å bety at verket åpnes opp for å gjøre tilskueren medskapende; snarere tvert i mot er resultatet av slike verk ofte planlagt på forhånd. I *Foreldremøte* var dette svært tydelig, spesielt da to av skuespillerne kom i en konfrontasjon og det opplevdes som om det var lagt opp til at publikum skulle bryte inn på grunn av moralske forpliktelser til den ene skuespilleren. Relasjonen var dermed tydelig regissert, og i forlengelse av Bishop kan vi derfor hevde at forestillingen ikke hadde en åpen struktur som tillot publikum å være medskapere, men at publikumskontakten bare ga en illusjon av deltagelse.

La oss samle trådene før vi går videre. Gjennom den kollektive henvendelsen ser vi at publikumskontakten har et klart mål, nemlig å fortelle publikum hvordan denne forestillingen skal tolkes. Ved å ha et konkret mål for kontakten kan vi si at publikumsinvolvingen ikke er basert på en dialog med publikum, men benyttes for å få publikum til å forstå noe de ennå ikke har forstått. Dette virkemiddelet er brukt for å bygge opp under det regissøren ønsket å formidle med forestillingen, og dermed inngår dette elementet i den tenkte helheten. *Hedda Gabler* og *Foreldremøte* kan derfor knyttes til en organisk verkforståelse. Den individuelle henvendelsen er med på å bygge opp under dette, ikke fordi den definerer publikumsgruppen som i den kollektive henvendelsen, men fordi den baserer seg på en falsk dialog med publikum. Dette blir tydelig når tilskuerne blir direkte konfrontert av aktørene, hvor aktørene har definisjonsmakt over hvordan ”dialogen” skal utfolde seg. Publikum må derfor akseptere denne ovenfra-og-ned kontakten, og dermed også akseptere den fortolkningsrammen de har fått tildelt. Innenfor denne rammen åpnes det ikke opp for et refleksjonsrom i Lehmanns forstand. *Unge Werthers lidingar* legger i mine øyne en mer åpen verkstruktur til grunn, noe jeg vil argumentere for i det følgende.

4.3 Hvorfor deltagelse?

I *Foreldremøte* og *Hedda Gabler* er det mangel på åpenhet som er det mest kritiske punktet. Publikum blir definert som gruppe, og tillates ikke å møte verket med sin egen subjektive tolkning. Det legges opp til at det er én måte å fortolke verket på, og aktørenes henvendelse til publikum fremstår diktatorisk snarere enn frigjørende. I mine øyne eksisterer det her en misoppfatning om hva en aktiv tilskuer er. I likhet med Jacques Rancière må vi spørre oss: hvorfor deltagelse? Er ikke tilskueren allerede deltagende i forestillingen ved å ta del i hendelsen sammen med aktørene? Rancière forfekter en tilskuerposisjon som er likestilt aktørene, og dette innebærer at publikums grunnleggende posisjon er som aktive deltagere i hendelsen. Det må presiseres at Rancière baserer sin teori på et samtidsteater som kanskje har kommet lenger i utviklingen av både form og innhold enn det vi ser på norske institusjonsteatre: "It will be said, for their part, artists do not wish to instruct the spectator. Today, they deny using the stage to dictate a lesson or convey a message" (Rancière 2009:14). Det allerede postdramatiske teatret som Rancière her refererer til, er ikke realiteten på de fleste norske scener, noe forestillingene fra forrige kapittel viser. Som flere teoretikere og praktikere har vært inne på, har ikke det norske scenekunstheltet gjennomgått det samme paradigmeskifte som modernismen forårsaket i Europa. Mangelen på dette kan ha noe å si for hvordan norske scenekunstnere oppfatter sitt publikum, og kan tilby noen svar på hvorfor publikum blir instruert i såpass stor grad her til lands. Ifølge Helen Freshwater stammer antakeligvis grunnen til diskriminering av publikum fra ideen om at teater skal være en opplysende aktivitet, og at det eksisterer en frykt for at publikum ikke anerkjenner dette (Freshwater 2009:55).

Jeg mener vi kan trekke en linje mellom teater som en opplysende kunstform, og det organiske verket; og dermed en linje mellom mangelen på en modernistisk retning i norsk scenekunst og norske kunstners forsøk på publikumsinvolvering. Hvis verkforståelsen aldri har blitt utfordret i Norge, vil fortsatt den samme ideen om at teatret skal formidle ett budskap til sine tilskuere, opprettholdes. Så lenge innholdet ikke endres, hjelper det ikke at man eksperimenterer med formen. Enten forestillingen har en politisk agenda, eller den baserer seg på en teksttro iscenesettelse, er ideen om ett budskap den samme. Rancière foreslår en løsning; sidestille aktør og tilskuer. Allikevel er dette løsningsforslaget høyst teoretisk, og tar ikke høyde for hva som ligger i konvensjonene knyttet til kunstinstitusjonene. Først og fremst

kan vi si at det rett og slett ikke *er* slik at aktør og tilskuer er likestilte; aktørene har forberedt en forestilling og vet hva som kommer til å skje, mens tilskuerne ankommer uvitende om kveldens hendelsesforløp. Tilskuerne har oppsøkt teatret, betalt en billett og satt av tid til å se en forestilling, mens aktørene har en posisjon innenfor teatret, får penger for å spille forestillingen og er på jobb denne kvelden. Dette er de mest innlysende forskjellene. Allikevel trenger ikke Rancières teori å bli lest så bokstavelig. Hans idé om den frigjorte tilskuer handler i stor grad om en tillit mellom aktør og tilskuer. Jonas Corell Petersen, regissør for *Unge Werthers lidinger*, tilbyr i mine øyne et fruktbart løsningsforslag på problematikken knyttet til bruken av postdramatiske virkemidler ved institusjonene.

I *Unge Werthers lidinger* blir publikum møtt med skuespillere som gir ut vafler og ønsker velkommen. Jeg mener dette virkemiddelet åpner opp relasjonen mellom aktør og tilskuer, ikke på grunn av at skuespillerne deler ut vafler, men heller hvordan de behandler publikum. Det er aldri en stor usikkerhet knyttet til om dette er fiksjon eller ikke, og dermed ble rammene for teaterhendelsen tydelig – uten å være for insisterende. Skuespillerne etablerer rammen ”vi skal spille denne forestillingen for dere” uten å faktisk direkte formidle dette til publikum, slik det ble gjort i *Hedda Gabler*. Gjennom å implisere at dette var teater, vi var tilskuere og de var aktører, klarte forestillingen å kommentere den teatrale rammen uten å bli for selvrefererende. Videre i forestillingen ble fiksjonen opprettholdt, men på to nivåer: både i spill på scenen og i ”ikke-spill” fra sidelinjen. Dermed var den etablerte rammen for teaterhendelsen intakt gjennom forestillingen, til tross for at forestillingen brøt med tekstens logiske meningsbærende status gjennom både visuelle, og tekstlige grep av mer symbolsk art. Ved å gi tydelig beskjed om at dette var en teaterforestilling, viste *Unge Werthers lidinger* at den åpenbare rammen for forestillingen var en del av det universet de skapte på scenen. Dette fikk to konsekvenser: for det første refererte forestillingen til seg selv som forestilling uten å underminere fiksjonen, og for det andre fikk ikke fiksjonen, Werthers historie, stå alene som eneste meningsbærende element. De to nivåene spilte både med og mot hverandre, og skapte en positiv friksjon i forestillingen. Dermed klarte forestillingen å formidle til publikum at dette ikke skulle forstås som et lukket fiktivt univers, men som et forslag, en mulighet. *Unge Werthers lidinger* vant publikums tillit ved å åpne opp for en dialog om det skrevne verket, der dialogen skulle foregå i publikums møte med forestillingen – ikke i en faktisk dialog med aktørene. Denne forestillingen skilte seg dermed fra både *Hedda Gabler* og *Foreldremøte* i at den ikke insisterte på ett budskap, men lot publikum være med på fortolkningsprosessen.

I *Unge Werthers lidinger* var det ikke kunstnerens intensjon som definerte publikums opplevelse av forestillingen. Dette kan vi knytte opp til Rancières idé om den frigjorte tilskueren, som baserer seg på et brudd med årsak-og-virkning tanken innenfor kunsten. Ifølge Rancière går denne årsak-og-virkningen ut på at kunstneren tror på en klar sammenheng mellom det kunstneren ønsker å formidle, og det tilskueren får ut av forestillingen. Det eksisterer dermed en distanse mellom kunstner og tilskuer som kunstneren må forsøke å fylle (Rancière 2009:14). Rancière foreslår her en tredje distanse i forestillingen selv:

”There is the distance between artist and spectator, but there is also the distance inherent in the performance itself, in so far as it subsists, as a spectacle, an autonomous thing, between the idea of the artist and the sensation or comprehension of the spectator [...] It is not the transmission of the artist’s knowledge or inspiration to the spectator. It is the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them, excluding any uniform transmission, any identity of cause and effect” (Rancière 2009:14-15)

Det er denne distansen som jeg mener oppfylles i *Unge Werthers lidinger*, ettersom det åpnes opp for en refleksjon i tilskueren, snarere enn en mening som er forsøkt definert av kunstneren. Denne forestillingen er nærmere Lehmanns definisjon av det postdramatiske teatret, ettersom den uttrykker mer felles enn kommunisert erfaring, mer prosess enn produkt, mer manifestasjon enn signifikasjon og mer impuls enn informasjon (Lehmann 2006:85). Å åpne opp et rom for refleksjon er det avgjørende elementet i postdramatisk teater, og dette kan ikke sammenfalle med en bevisst styring av publikums opplevelse.

Jeg har til nå tatt for meg ulike verkforståelser, og beskrevet hvordan en organisk verkstruktur står i kontrast til bruken av postdramatiske virkemidler. Dette påvirker måten forestillinger produserer sitt publikum, ettersom det eksisterer en motsetning mellom et åpent og et lukket verk i de ulike verkforståelsene. Jeg har da tatt utgangspunkt i et produksjonsperspektiv; hvordan regissøren og skuespillerne ønsker at publikum skal forstå forestillingen. Det er tydelig at det fra et produksjonsperspektiv eksisterer en uklarhet rundt hva en aktiv/passiv tilskuer er, noe jeg har forsøkt å belyse gjennom Rancière. Hva så med publikumperspektivet?

4.4 Publikums posisjon

Når Rancière legger frem et forslag til en ny forståelse av hvordan tilskueren skal forstås, handler dette i stor grad om å få bukt med forutinntatte holdninger fra kunstnerens side. Ifølge Rancière kan skepsisen til tilskueren spores fra Platon til Brecht, uløselig knyttet til tanken om hvilken funksjon teatret skal ha. Forholdet mellom aktør/kunstner og tilskuer har dermed alltid vært et politisk prosjekt, enten i utvidet forstand eller ment rent bokstavelig. Rancière skriver selv fra et marxistisk ståsted, og hans ønske om likestilling mellom den definerende (kunstneren) og den definerte (tilskueren) gruppen bærer preg av dette. For Rancière er ideen om den passive tilskueren kun en sosial konstruksjon som det er nødvendig å utfordre, og hans ønske om den frigjorte tilskueren inngår i et større politisk prosjekt, vedrørende blant annet pedagogikk, menneskerettigheter, kapital og estetikk. Hans løsningsforslag dreier seg dermed om nye måter kunstneren kan forstå tilskueren på, ikke omvendt. Som jeg var inne på ovenfor, trenger ikke Rancière å tolkes så bokstavelig, men kan heller leses som et ønske om en forsterket tillit mellom aktør og tilskuer. Dette er et sentralt poeng i denne oppgaven, ettersom tilliten til publikum er knyttet til spørsmålet om teatrets funksjon, og dermed også til hvordan forestillinger produserer sitt publikum. Hva med tilliten fra publikums side?

Likestillingen mellom aktør og tilskuer som Rancière fronter, tar ikke høyde for de åpenbare forskjellene mellom disse gruppene. Dickies institusjonsteori kan trekkes inn her for å utfordre Rancières noe enkle løsning. Ifølge Dickie er rollene til aktørene og tilskuerne definert av tradisjonene som er knyttet til teatret, og dette er det han kaller institusjonalisert adferd (Dickie 1974:30). Publikum er derfor aldri helt frigjort, som Rancière legger opp til, men formet av konvensjonene som råder i den kunstinstitusjonen forestillingen presenteres innenfor. For Dickie er dette en selvsagt del av det å være tilskuer; vi blir kjent med, og tilpasser oss, de sosiale kodene. Susan Bennett tar i likhet med Dickie utgangspunkt i sosiale konvensjoner, men utvikler denne teorien ved å skissere opp ytre og indre rammer for forestillingen. Å bruke denne distinksjonen fungerer som et godt verktøy for å kunne nansere hva som er med på å definere publikums opplevelse. Selv om de indre rammene definerer selve det sceniske verkets utfoldelse, og dermed selvsagt er sentrale, kan vi ikke glemme de ytre rammene når publikums opplevelse skal belyses. De forventningene publikum tar med seg inn i teatersalen kan enten stå i kontrast til, eller bli bekreftet av, forestillingen. Tilskuerens rolle befinner seg dermed alltid i skjæringspunktet mellom de ytre og indre

rammene for forestillingen (Bennett 1997:139). Alle de tre forestillingene jeg har brukt som praktiske eksempler i denne oppgaven utfordrer konvensjonene ved å forsøke å minske distansen mellom scene og sal. Publikum ble på ulike måter involvert i forestillingen, noe som står i kontrast til hva mange i publikum kan forvente seg av forestillinger ved de store institusjonsteatrene. *Foreldremøte* var den forestillingen som i størst grad utfordret den konvensjonelle plasseringen i scenerommet og graden av interaksjon med publikum. I *Unge Werthers lidingar* og *Hedda Gabler* oppstod det i tillegg en kontrast mellom det skrevne verket, og den sceniske fremstillingen av dette. På en av forestillingene jeg så av *Unge Werthers lidingar*, satt et eldre par, staselig antrukket, foran meg i amfiet. Før forestillingen startet overhørte jeg mannen si til kvinnen: ”Ja, det skal bli spennende å få se et så sterkt verk av Goethe på scenen”. Jeg hadde sett forestillingen før, og visste at de ikke kom til å få se så mye av Goethe som de kanskje hadde håpet på, ettersom denne versjonen lå nærmere opp til en postdramatisk praksis. Dette viser at forventningene deres til forestillingen ikke samsvarte med det de kom til å få oppleve. Allikevel trenger ikke dette å bety at det eldre paret hadde en negativ teateropplevelse. Konvensjonene formet parets forventninger, men dette kan ha hatt positive effekter av flere grunner. Kanskje de begge hadde lest romanen tidligere, og dermed forholdt seg til det skrevne verket i tillegg til vissheten om at denne teaterinstitusjonens oppførelsespraksis var av den mer tradisjonelle sorten. Den sceniske versjonen i regi av Jonas Corell Petersen, kunne både ha åpnet opp for en ny tolkning av den skrevne tekst, samt gitt det eldre paret en ny måte å forstå teater på. Jeg mener det er viktig å ikke misforstå publikum som en svært ømfintlig gruppe. Brytningen av konvensjoner og dermed forventninger publikum hadde fra før kan være berikende. Når vi snakker om tillit må dette også gjelde fra publikums side, å åpne opp for hva forestillingen kan tilby. Kanskje det ikke samsvarte med forventningene, kanskje var det akkurat det du forventet deg, men det kan fortsatt være en god og meningsfull teateropplevelse.

Ved å anvende Dickie kan vi hevde at den institusjonelle ramme har en innvirkning på forestillinger som presenteres innenfor denne rammen, men spørsmålet blir da hvilken innvirkning? For å besvare dette må vi se på hvordan hvilken kunstforståelse som råder ved de norske teaterinstitusjonene. Ideen om hvilket teater som vises ved institusjonene, former konvensjonene som publikum bruker for å skape forventninger til forestillingen. Som Dickie viser vil menneskene som tilhører en kunstsfære inneha en felles forståelse for hvilke kunstuttrykk som aksepteres innenfor denne sfæren (Dickie 1973:30). Konvensjonene

tilknyttet teaterinstitusjonene i Norge vil derfor være preget av en før-modernistisk kunstforståelse, selv om dette bildet heller ikke kan sies å være så svart/hvitt. Jeg vil allikevel hevde at mye av det teatret som vises ved institusjonene kan karakteriseres som konvensjonelt eller tradisjonelt teater. Med dette mener jeg forestillinger basert på dramatiske verk, basert på et aristotelisk ideal om det helhetlige dramaet. Samtidig er *Unge Werthers lidingar* et eksempel som viser at denne påstanden må nyanseres. De andre to forestillingene jeg har brukt som eksempler, er basert på en helhetlig verkforståelse, og opprettholder derfor de konvensjonene som ligger til grunn ved de store teaterinstitusjonene. I *Hedda Gabler* og *Foreldremøte* blir publikums meningsdannelse definert av kunstnerne som har laget forestillingene, noe som vises gjennom mangelen på åpenhet i dialogen med tilskuerne. *Unge Werthers lidingar* derimot har en åpen verkstruktur, og kan derfor sies å stå i kontrast til konvensjonene. Allikevel var denne forestillingen basert på et dramatisk verk, og er derfor ikke helt frigjort en tekstbasert teatertradisjon.

Gjennom et tilbakeblikk på Peter Bürger kan vi sammenligne *Hedda Gabler* og *Foreldremøte* med Bürgers påstand om neoavantgardens virkemiddelbruk. Ifølge Bürger forsøkte neoavantgardistene å oppnå det samme som avantgardistene, men innad i institusjonen istedenfor i opposisjon til institusjonene. Den postdramatiske praksisen har vært mer utbredt i det såkalte frie feltet i Norge, og representerer gjennom sin dekonstruerte dramaturgi et alternativ til teatret ved institusjonene (Leinslie 2007:9). Når postdramatiske virkemidler blir brukt uten at innholdet blir utfordret, kan dette derfor sammenlignes med Bürgers teori om neoavantgardistenes kraftløse kopier. *Unge Werthers lidingar* representerer alternativet, og jeg mener det derfor er nærliggende å trekke en parallell mellom denne forestillingen og Hal Fosters syn på neoavantgardistene. Ifølge Foster skapte neoavantgardistene kunstverk innenfor institusjonene som kommenterte konteksten på en annen måte enn avantgardistene hadde klart. Gjennom deres kunstpraksis forsøkte de å endre institusjonene, snarere enn å bryte den ned. Når *Unge Werthers lidingar* er åpen om hvilken rolle aktørene og tilskuerne har i forestillingen, spiller de på de konvensjonene som allerede eksisterer innad i institusjonen, og klarer dermed å anvende konteksten til noe fruktbart for forestillingen. Det er essensielt å tenke meningsproduksjon hos publikum sammen med konteksten, noe *Unge Werthers lidingar* i mine øyne gjorde. Ved å være åpen om forestillingens teatralitet istedenfor å late som om aktørene ikke spiller, legges det klare rammer for hendelsen med utgangspunkt i institusjonen. Når forestillingen deretter beveger seg vekk fra konvensjonene ved ikke å tilby

et helhetlig budskap, har rammen for forestillingen gjort det mulig å åpne opp for denne endringen. *Unge Werthers lidinger* forsøker dermed ikke å stå i opposisjon til institusjonens konvensjoner eller dets publikum, men inviterer til å se disse i et nytt lys.

De ytre rammene vil alltid påvirke tilskueren, og kan derfor ikke utelukkes, men vi kan heller ikke la disse rammene stå for hele forklaringen. Opplevelsen formes av en kombinasjon av de ytre og indre rammene, og det er nettopp derfor det er så viktig å ta inn institusjonenes rolle i forståelsen av forestillinger som spilles innenfor disse. Dette er spesielt viktig når postdramatiske virkemidler anvendes. Bennett gir en grundig gjennomgang av et bredt spekter av elementer som påvirker de ytre rammene for opplevelsen, og hennes poeng er at publikum tar med seg et svært komplekst sett med referanser inn i teatret som påvirker hvordan de tolker det sceniske verket (Bennett 1997:139). Det er derfor åpenbart at publikum er en sammensatt gruppe, som gjør det umulig å dra noen generelle slutninger om hele publikums forventninger og opplevelse. Denne oppgaven ville nok sett annerledes ut om den var skrevet av det eldre paret jeg overhørte på *Unge Werthers lidinger*, min opplevelse vil ikke være den samme som andres. Helen Freshwater bemerker at det ikke bare eksisterer en skepsis mot publikum blant teaterpraktikere, men at teoretikere også står i fare for å begå denne feilen (Freshwater 2009:4). Hun viser til at troen på en sammenheng mellom publikumsinvolvering og politisk reformasjon er en grunnleggende holdning i blant annet Susan Bennetts *Theatre Audiences* (Freshwater 2009:3). Dette vil ifølge Freshwater kunne føre til et ønske om å opplyse et ellers passivt publikum, og dermed står teoretikeren også i fare for å undervurdere publikum. Min tolkning av dette er at teoretikere og praktikere har en felles tro på teatret; en grunn til å fortsette å forske eller skape innenfor denne kunstformen. Dermed er det naturlig å dele en tro på at teatret kan utgjøre en forskjell, ikke minst politisk. Allikevel kan denne tanken opprettholde ideen om at teatret skal fungere som en formidler av sannheter, noe som er problematisk i vår samtid. Spesielt vil dette kunne kollidere med en postdramatisk forståelse av teatret.

4.5 Det postmoderne

Etter at teksten mistet sin status som viktigste meningsbærende element er publikum mer overlatt til seg selv og sin egen subjektive tolkning av forestillingen. Lehmann hevder at det nettopp er dette som er styrken i det postdramatiske teatret, at tilskueren ikke blir pålagt én tolkningsramme. Publikums persepsjon må være åpen for å ta inn alle elementer av forestillingen simultant, og en refleksjonsprosess kan derfor ikke starte før i etterkant av forestillingen. Meningen med forestillingen er opp til hver tilskuer å bedømme, og kan ikke inntreffe før etter forestillingens slutt (Lehmann 2006:87). En slik beskrivelse av postdramatisk teater belager seg på forestillinger hvor virkemiddelhierarkiet er fullstendig brutt ned. Dette er ikke tilfellet med de forestillingene jeg har tatt for meg; *Hedda Gabler* og *Unge Werthers lidinger* er basert på dramatiske verk, og *Foreldremøte* har til tross for sin mer eksperimentelle form en tydelig narrativ struktur. Allikevel belyser Lehmann et viktig poeng for denne oppgaven: muligheten for refleksjon hos tilskueren. Når teksten ikke lenger fungerer som publikums holdepunkt endres ikke bare formen, men også ideen om hva teatret er. I avantgardistisk og neoavantgardistisk teater eksisterte det ifølge Lehmann fortsatt en sammenheng mellom virkemidlene i teatret og en helhet i forestillingen (Lehmann 2006:56). Når dette blir brutt ned i det postdramatiske teatret, endres vår oppfattelse av hva teater kan være.

Skepsisen mot dominante perspektiver, eller metanarrativer, har for lengst fått sitt fotfeste etter at den franske filosofen Jean-François Lyotard introduserte teorien i *The Postmodern Condition* i 1979. Lyotard mente at det ikke lenger eksisterer universelle prinsipper som vi forholder oss til som ”sanne”, men at det i stedet er et mangfold av forståelser som preger den postmoderne verden (Lyotard 1979:71-72). Å sette spørsmålstegn ved tidligere etablerte perspektiver preget også teatret, som forlot idealet om en helhetlig komposisjon til fordel for en fragmentert forståelse av teatret (Lehmann 2006:56-57). Fokuset i teatret er dermed ikke lenger å undersøke hvordan ting egentlig er, ettersom metanarrativene mistet sin troverdighet, men å søke nye forståelser og perspektiver gjennom eksperimentering i både form og innhold. Det postdramatiske teatret bygger på denne tanken om det postmoderne, hvor prosessen i undersøkelsen er fokuset, og målet aldri er å finne én sannhet. Grunnen til at Jean-François Lyotard nevnes i denne sammenheng er at hans teori tar utgangspunkt i at vi har sluttet å tro på de store fortellingene. Dermed er det ikke bare fra et produksjonsperspektiv at teatret

endres, men gjennom publikums forståelse av hvilken verden vi lever i. Det postdramatiske teatret svarer derfor på et vis til behovet for å utforske verden etter at de store fortellingene er døde.

Det er ikke min intensjon å presentere Lyotards teori om den postmoderne tilstand som sannheten om vår samtid, det ville bare redusert hans ideer til nok et metanarrativ. Poenget er snarere å vise at denne tanken er tilstede i forestillingene jeg har valgt som praktiske eksempler. I alle tre forestillingene er det brukt et virkemiddel som kan virke som et forsøk på å undersøke og diskutere forestillingens tematikk sammen med tilskuerne. Ved å invitere til en diskusjon, som det gjøres implisitt i *Hedda Gabler* og eksplisitt i *Foreldremøte*, forsøker aktørene å åpne opp for tilskuerens egen forståelse av det de viser. Jeg tolker virkemiddelbruken dit hen at det eksisterer en underliggende forståelse av at det ikke lenger holder å bare vise publikum hvordan verden egentlig er. Formmessig er det dermed gjort et forsøk på å involvere publikum i prosessen, som gjennom sin tilsynelatende improvisatoriske form i seg selv forsøker å poengtere at teatret er nettopp det: en prosess, ikke et ferdig resultat. Skepsisen til metanarrativene spøker dermed i det fjerne, men forblir dessverre i det fjerne når det viser seg at både *Hedda Gabler* og *Foreldremøte* forsøker å pålegge publikum en helhetlig forståelse av forestillingen. Et helhetlig budskap i en teaterforestilling må ses i sammenheng med troen på at det eksisterer helhetlige forståelser av verden, og er derfor det motsatte av Lyotards idé om den postmoderne tilstand. Ved å fortsatt opprettholde dette som teatrets kjerne, mener jeg at teatret risikerer å undervurdere sitt publikum. Jeg har tidligere vært inne på hvordan publikum kan bli undervurdert gjennom forsøk på involvering som kan ha blitt opplevd som et overtramp snarere enn en frigjøring. Undervurderingen går i mine øyne lenger; teaterforståelsen som opprettholdes ved de store institusjonene står i fare for å kun reprodusere en utdatert forståelse av samtiden. Resultatet kan bli at teatret ikke har mulighet til å kommentere og utforske nåtiden, og dermed undergraver seg selv som kunstform. Det eksisterer mange ulike oppfatninger om hva teatrets rolle er, og mitt argument ovenfor kan derfor virke høyst subjektivt; alle vil ikke si seg enige i at teatret skal utforske samtiden gjennom både form og innhold. Allikevel må dette ses i sammenheng med virkemiddelbruken som anvendes i de forestillingene jeg har konsentrert meg om. Det er tydelig at det eksisterer et ønske om å gå i dialog med publikum, og dermed gjøre teatret til noe mer enn bare historiefortelling. Det er allikevel ikke nok å eksperimentere formmessig, når verken innholdet eller forståelsen av teater henger sammen med den nye formen. Behandling av form

som noe atskilt fra innhold avslører hvilket kunstsyn som ligger til grunn i forestillinger som anvender postdramatiske virkemidler uten å endre innholdet. I det postdramatiske teatret er formen synonymt med innholdet, i den forstand at det ikke kun er innholdet som skal være meningsskapende for publikum. Når virkemidlene blir behandlet som elementer lagt utenpå en forestilling hvor innholdet i seg selv skal formidle et budskap, blir virkemidlene redusert til ”krydder” på et ferdig produkt. I mine øyne lykkes *Unge Werthers lidingar* der de to andre forestillingene feiler: forestillingen anvender postdramatiske virkemidler for å komme nærmere en reell diskusjon rundt forestillingens tematikk. Diskusjonen er ikke verbal og direkte, men oppstår som et refleksjonsrom i tilskueren på grunn av forestillingens åpenhet. Virkemidlene og innholdet går da inn i hverandre, og blir likestilte meningsskapere nettopp fordi forestillingen ikke insisterer på et overordnet budskap.

Undervurderingen av publikum er spesielt kritisk når den foregår på de store teaterinstitusjonene. Grunnen til dette er at forestillingene som skapes der inngår i den kunstinstitusjonen som i stor grad sitter på definisjonsmakta i teater-Norge. Når en kunstforståelse som ikke lenger kan kalles relevant for et samtidspublikum opprettholdes innenfor den rådende kunstinstitusjonen, blir teatrets muligheter som kunstform redusert betraktelig. Både praktikere og teoretikere innen scenekunstheltet hevder altså at modernismen aldri har fått fotfeste i Norge, og det er derfor kanskje ikke så rart at en noe utdatert kunstforståelse fortsatt eksisterer ved de store institusjonene. Å opprettholde en psykologisk-realistisk tradisjon er ikke det jeg ønsker å kritisere her, selv om spørsmålet rundt en slik tradisjons relevans i dag absolutt er interessant. Det jeg opplever som problematisk er når det oppstår en hybridisering mellom to ulike kunstforståelser. Forestillingene jeg har valgt ut er alle regissert av unge nordiske regissører, som uten tvil er innforstått med diskursen rundt teaterinstitusjonenes begrensninger. Å forsøke å endre på konvensjonene som kan virke fastlåst i institusjonene, kan i mine øyne ikke gjøres ved å kun anvende virkemidler ment for å åpne opp forestillingen for publikum. Innholdet, selve forståelsen av hva en spesifikk forestilling skal bidra med, må også gjennomgå en forandring om konvensjonene faktisk skal utfordres. Å begynne med en endring i forståelsen av forestillingene vil på sikt kunne endre oppfatningen av hvilken funksjon teatret skal ha i vår samtid.

4.6 Konklusjon: om samtidspublikum

Å kritisere de store statlige institusjonene er en gjenganger i diskusjonen rundt scenekunst i Norge. På seminarer, i tidsskrift, kronikker og nettsider er diskursen ofte formet av en negativ holdning til institusjonsteater. Om man plukker opp et Shakespeare-tidsskrift fra et tiår tilbake ser vi at diskusjonen ikke har endret seg betraktelig de siste årene. Enten det er spørsmålet rundt de fast ansatte, urettferdigheten i den statlige bevilgningen, påstand om kunstnerisk bakstreverskhet eller organisasjonsmodellen som får gjennomgå, er vinklingen som regel den samme. Slik jeg har drøftet min egen problemstilling, står denne oppgaven også i fare for å inngå i den velkjente kritikken av institusjonene. Hva er vitsen? Om det er én ting utallige timer tilbrakt på teaterseminarer og i kommentarfeltet på scenekunst.no har lært meg, er det at kritikken ikke fører noen vei. Systemkritikk oppleves som regel merkelig sirkulær; når man ønsker svar på tiltale retter alle pekefingeren mot hverandre. Det er alltid Skuespillerforbundet eller Kulturdepartementet eller kritikere eller et teaterstyre som skal ha skylden for elendigheten. Jeg har viet stor plass i denne oppgaven til virkemiddelbruk i kontrast til kunstforståelse. Jeg har satt søkelyset på produksjonssiden, og kritisert kunstnerne selv for ikke å forstå hva de utsetter publikum for. Gjennom ulik teori har jeg ønsket å vise at forståelsen av både publikum og teatret som kunstform må diskuteres for å kunne endres. Å gjøre dette med utgangspunkt i forestillinger ved de store teaterinstitusjonene kan kanskje virke uhensiktsmessig. Hva er poenget med å ta for seg postdramatiske virkemidler ved institusjoner som mange hevder fortsatt besitter en førmodernistisk kunstforståelse? For å svare på dette spørsmålet må blikket igjen rettes mot publikum. Oppgavens utgangspunkt var å undersøke forestillinger som søkte direkte kontakt mellom aktør og tilskuer fra et publikumperspektiv. Allikevel har den dreid mer i retning av å konsentrere seg om produksjonssiden, blant annet på grunn av vanskeligheter tilknyttet det å mene noe om publikums opplevelse av forestillinger. Jeg kunne ha tatt for meg postdramatiske virkemidler i det frie feltet, hvor postdramatisk praksis er mye mer etablert og publikum dermed mer formet av dette. Mitt ønske var allikevel å undersøke hvordan de statlige teaterinstitusjonene former den rådende teaterforståelsen gjennom aktørenes møte med publikum.

Kritikk av institusjonene er en evig diskusjon, og viser at det er vanskelig å faktisk få til en endring i de rådende teaterkonvensjonene. Jeg mener denne endringen kan begynne hos publikum. Etter flere tiår hvor diskursen innad i feltet har gått på tomgang, kan kanskje

publikum vise seg som nøkkelen til en reell forandring i teaterfeltet. Publikum i Norge må begynne å kreve mer av teatrene! Menneskene som inngår i den kunstverdenen som de store teaterinstitusjonene er en del av, må selv forsøke å forme teatret dit de ønsker at det skal være. Her snakker jeg ikke om kunstnerne i det frie feltet, som gjerne fnyser av institusjonenes kunstforståelse og trives bedre i periferien med et publikum som for lengst har omfavnet det postdramatiske. Ei heller snakker jeg om teoretikere innen scenekunstfeltet, som gjerne føler et trykkende behov for å oppleve kunstuttrykk man minst må ha en universitetsgrad for å forstå. Jeg snakker om publikum. Om de som går i teatret fordi de er nysgjerrige, søkende og ønsker å bli utfordret.

Som jeg har forsøkt å vise i denne oppgaven er det en sammenheng mellom hvordan forestillinger produserer sitt publikum, og hvordan den rådende kunstforståelsen opprettholdes innenfor teaterinstitusjonen. Å snu dette er også mulig; publikum kan instruere teatret ved å uttrykke hva man mener om de ulike forestillingene. Dette handler ikke om å ønske seg et mer ”aktivt” publikum som griper direkte inn i forestillinger og sier ifra. Hvis det var dette som var løsningen, ville min oppfordring til publikum ta utgangspunkt i at de var passive, og min tidligere kritikk basert på Rancièrè, ville jeg derfor ha måttet rette mot meg selv. Jeg mener snarere at det eksisterer et behov i teaterfeltet for en mer åpen debatt rundt bruken av virkemidler – på publikums premisser. Når diskusjonen handler om teaterpublikummet er den ofte formet av en negativ holdning til publikum. Forestillingene som kritiseres mest, er såkalte ”publikumsfrieri”, hvor tilskuerne blir redusert til en ukritisk masse som bare ønsker seg underholdning, ikke substans. Hvis diskursen i feltet dreier seg mer om publikum, uten å legge til grunn en mistroisk holdning til dem, vil kanskje flere se teatret med nye øyne. Samtidig må publikum forsøke å gi blaffen i noen av de sosiale konvensjonene som eksisterer ved teaterinstitusjonene, og ikke akseptere forestillinger som undervurderer dem. Som en forlengelse av Rancièrè vil jeg hevde at den frigjorte tilskueren fortjener et teater som tar utgangspunkt i en likestilling mellom aktør og tilskuer, og at publikum også må tørre å anse seg selv som frigjort og kreve et teater som tar dem på alvor.

Epilog

Høsten 2011 startet jeg og en medstudent Fagutvalget for teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Grunnen til at vi ønsket å samle studentene var at det nettopp hadde blitt kjent at ledelsen ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk, hvor teatervitenskap tilhører, hadde søkt om opptaksstans for teatervitenskap fra høsten 2012. Vi innså ganske raskt at studentene ved teatervitenskap måtte kjempe hardt for fagets framtid. Etter utallige leserinnlegg, møter, mailing og mobilisering, klarte vi å få mange engasjert i vår sak om å bevare teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Dessverre hjelper det ikke alltid med stort engasjement, når institutt og fakultet kun tar økonomiske hensyn i betraktning. Det har nettopp blitt kjent at opptaksstansen for teatervitenskap er forlenget til også å gjelde høsten 2013, og i skrivende stund er det dermed bortimot avgjort at teatervitenskap legges ned ved Universitetet i Oslo. Hvilke konsekvenser vil dette få for teater-Norge, som er avhengig av en informert og praksisnær diskusjon for å utvikles?

Uten et teorifelt som kan stå i dialog med scenekunsten risikerer teatret å gro fast i en utdatert forståelse av hva teatret er eller kan være. Som jeg har diskutert i denne oppgaven må virkemiddelbruk og kunstforståelse ses i sammenheng med hverandre, og jeg håper at min oppgave kan bidra til en kritisk refleksjon rundt teaterpraksisen ved de store institusjonsteatrene. Gjennom et akademisk blikk heves både kompetansen og kvaliteten i scenekunstheltet, og teatret er derfor avhengig av perspektivene det teoretiske feltet kan tilby. Det er allikevel ikke bare det utøvende feltet som drar nytte av teoretiske innfallsvinkler. Gjennom å åpne opp for en diskusjon rundt teatret som kunstform, formes også et internasjonalt orientert og kritisk publikum. Jeg tror at publikum kan ha innflytelse til å forme scenekunstheltet, men dette krever at det fortsatt eksisterer gode diskusjoner rundt det teatret som angår publikum her og nå.

I en ideell verden ville åpenhet vært selvsagt i scenekunsten, og skuespillerne og regissør ville blitt igjen etter forestilling hver kveld for å diskutere den med publikum. Vi kan kanskje ikke ønske oss det, men vi *kan* ønske oss et samvittighetsfullt teater som innser at det ikke vet, og aldri vil vite, hvem publikum er – men allikevel fortsetter å søke. Dette krever en åpenhet i kunstverket, og ikke minst en åpenhet i diskusjonen rundt scenekunst.

Litteraturliste

- Alvesson, Mats og Sköldbberg, Kaj 2008, *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Studentlitteratur, Lund.
- Bale, Kjersti 2009, *Estetikk: en innføring*, Pax Forlag, Oslo.
- Bateson, Gregory 2004, *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, Chicago.
- Bennett, Susan 1997, *Theatre Audiences: A theory of production and reception*, 2. utg., Routledge, New York.
- Berg, I.T., E. Høyland, E. Leinslie 2007, *Scenekunst NÅ!*, Spartacus Forlag, Oslo.
- Bishop, Claire 2004, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, nr. 110, s. 51-79.
- Bourriaud, Nicolas 2007, *Relasjonell estetikk*, Pax Forlag, Oslo.
- Bürger, Peter 1998, *Om avantgarden*, J.W. Cappelen, Oslo.
- Christensen-Scheel, Boel 2003, *Fem former for betrakterdeltakelse*, Hovedfagsoppgave, Institutt for filosofi idé- og kunsthistorie og klassiske språk, Universitetet i Oslo.
- Danto, Arthur 1964, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, nr. 19, s. 571-584
- Dickie, G. 1974, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, New York.
- Freshwater, Helen 2009, *Theatre & Audiences*, Palgrave Macmillian, Hampshire.
- Foster, Hal 1994, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", *October*, nr. 70, s. 5-32.
- Goffman, Erving 1986, *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Boston.
- Gran, Anne-Britt 1996, "Å være eller ikke være institusjon?" i I. Buresund og A-B. Gran (red.), *Frie grupper og Black Box teater*, s. 15-26, Ad Notam Gyldendal, Oslo.
- Henriksen, Hans 2007, "Om regi- og teaterutdanning", *Norsk Shakespeare og Teatertidsskrift*, nr.1, 24-26.
- Henriksen i Saanum, K. 2007, "Teater mellom stolene", *Norsk Shakespeare og Teatertidsskrift*, nr.2-3, 36-40.
- Innes, Cristopher 1993, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, New York.
- Lehmann, Hans-Thies 2006, *Postdramatic Theatre*, Routledge, New York.

Lyotard, Jean-François 1979, *The Postmodern Condition*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Pettersen, Anette T. 2006, *Avstand og nærhet*, Masteroppgave, Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo.

Rancière, Jacques 2009, *The Emancipated Spectator*, Verso, London.

Øian, Peer Perez 2010, *Hedda Gabler*, programblad til forestillingen, ansvarlig utgiver Hanne Tømta, Nationaltheatret.

Forestillinger

Foreldremøte

av Goksøyr&Martens

Malersalen, Nationaltheatret

Regi: Toril Goksøyr og Camilla Martens

Scenografi/kostymer: Olav Myrtvedt

Premiere: 29. mars 2011

Sett: 15. april 2011

Hedda Gabler

av Henrik Ibsen

Malersalen, Nationaltheatret

Regi: Peer Perez Øian

Scenografi/kostymer: Eilev Skinnarmo

Premiere: 28. august 2010

Sett: 3. september og 15. oktober 2010

Unge Werthers lidinger

Av Johann Wolfgang von Goethe

Dramatisert av Andrea Koschwitz og Jan Bosse

Regi: Jonas Corell Petersen

Scenografi/kostymer: Nia Damerell

Premiere: 9. oktober 2010

Sett: 12.november 2010, 16.september 2011 og 4. oktober 2011

Andre kilder

Scenekunst.no:

http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_7084.nml

http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_7034.nml [oppsøkt: 15. april 2012]

Nrk.no:

http://m.nrk.no/m/artikkel.jsp?art_id=17558728 [oppsøkt: 10. mai 2012]

Klassekampen 26.03.2011, s. 40.

Nasjonalgalleriet, NRK, 22.03.2011

Forsideillustrasjon: Henrik Mestad i *Foreldremøte*. Foto: Erik Aavatsmark©