

Å tenke gjennom affekt

Nina Helene Skogli

Å tenke gjennom affekt

Affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Universitetet i Agder

Fakultet for kunstfag

2022

Doktoravhandlingar ved Universitetet i Agder 347

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-8427-055-5

© Nina Helene Skogli, 2022

Trykk: 07 Media

Kristiansand

Forord

Denne teksten er et resultat av nesten fire års arbeid. Arbeidsprosessen har blitt hjulpet frem av mange støttespillere som fortjener en stor takk. Aller først vil jeg gi takk til min hovedveileder Siemke Böhnisch og biveileder André Eiermann, som begge har gitt uvurderlige faglige råd og hjulpet meg med å løfte frem de ulike potensialene som har ligget i prosjektet. Den konstruktive kritikken jeg har mottatt av Siemke, har bidratt til at prosjektet i ulike perioder har tatt syvmilssteg. Hennes skarpe blikk og kritiske sans har alltid vært medfulgt av en evne til å motivere, noe som har gjort at selv de vanskeligste skriveperiodene har følt overkommelige. Likedan har Andrés teoretiske overskudd og øye for dramaturgiske oppbygninger spilt en stor rolle for utviklingen av avhandlingen – for ikke å glemme alle oppmuntrende kommentarene mot slutten av arbeidet. Ikke minst er jeg takknemlig for deres veiledning når det kom til prosessuelle vanskeligheter som oppstod underveis, når jeg følte jeg stod fast eller var i tvil.

Fakultet for kunsthøgskolen og Institutt for sceniske og visuelle fag ved Universitetet i Agder har gjennom min utdanning og arbeid med doktorgraden gitt ramme og grobunn for min faglige utvikling. Det faglige fellesskapet jeg har tatt del i her, har bydd på konstruktiv feedback og støtte. Jeg er spesielt takknemlig for kollegaene tilknyttet forskningsgruppen Kunst og Konflikt og forskningsplattformen Kunst i Kontekst, som har lyttet og kommet med tilbakemeldinger på prosjektbeskrivelser og tekster. Og til mine medstipendiater: Å følge prosjektene deres har vært til stor inspirasjon for eget arbeid. Jeg er glad for å kunne ta del i et fellesskap av stipendiater som jeg kan dele praksis, utfordringer, frustrasjoner og måltider med, hvor det er lav terskel for å feire hverandres delmål underveis. En ekstra takk må rettes til Monica, som jeg har vært så heldig å få dele kontor og skrivepraksis med, Gunn-Hilde, som har invitert på hjemmekontor og lunsj, og Anette, som har vært en uvurderlig kollega under pandemi og innspurt (med lakris og morgenbad i elva!). Takk også til Kai-Steffen og Anne for å svare på alle praktiske spørsmål fra en stressa stipendiat.

Tusen takk til Ida Krøgholt ved Aarhus Universitet, som var min opponert ved 90 %-seminaret. Idas konstruktive innspill ble viktige for valgene som ble tatt i innspurten av arbeidet. Takk også til Avdeling for dramaturgi ved Aarhus Universitet, hvor jeg rakk å ha et kort gjesteopphold før covid-pandemien førte til nasjonale nedstengninger.

Å skrive og å forske kan tidvis virke som en individuell og solitær aktivitet. Da pandemien førte til at vi måtte arbeide på hjemmekontor, følte det som om denne stereotype betraktningen ble en hard realitet. For meg ble digitale skrivefellesskap en stor hjelp for å strukturere arbeidshverdagen. Takk til alle som bidro og deltok i vår faste «shut up and write on zoom». Jeg ser frem til å arbeide med dere utenfor skjermen!

Til dere som har lest kapitler og utkast underveis – Christine, Elin, Andreas, Suzanne, kollegaer ved KiK – jeg har satt stor pris på alle vennlige og kritiske lesninger.

I prosjektet har jeg analysert tre forestillinger av tre ulike kompanier. En stor takk til Fix&Foxy, Navaridas & Deutinger, Artilleriet Produksjoner og Kate Pendry for å dele generøst av deres dokumentasjons- og forestillingsmateriale.

Jeg vil også benytte muligheten til å takke de fire teaterstudentene som tok del i det eksplorative, empiriske forskningsarbeidet i avhandlingen. Takket være dere har jeg lært mye om hvordan man bearbeider forestillinger i fellesskap.

Til sist gjenstår det å takke venner, familie og svigerfamilie for stor støtte, tålmodighet og «omsorgspakker» sendt i posten! Ikke minst takk til Hans, som har vært både samboer, (u)kritisk leser, enestående motivator, og kjøkkensjef i denne perioden. Takk for at du setter ting i perspektiv, og at du alltid vet når det trengs en ekstra god middag.

Sammendrag

I avhandlingen *Å tenke gjennom affekt: Affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater* undersøker jeg det kritiske potensialet i tilskueropplevelser preget av affektiv usikkerhet. I monografien analyseres tre politisk engasjerte forestillinger som griper inn i sammensatte og kontroversielle samfunnsutfordringer. Disse forestillingene er *Myke Øyne* (2016) av Artilleriet Produksjoner, *Your Majesties* (2010) av Navaridas & Deutingen og *Mod alle odds* (2019) av Fix&Foxy. De tematiserer spesifikke utfordringer uten å tilby løsninger på de problemene som skisseres. Dette bidrar til å produsere en usikkerhet – både i forestillingen som estetisk objekt og i tilskueren som (politisk) subjekt. Begrepet affektiv usikkerhet kommer av et valg om å se nærmere på de affektive dimensjonene og kvalitetene ved disse tilskueropplevelsene og -erfaringene. Med avhandlingen har jeg satt meg som mål å undersøke de kunstneriske strategiene som genererer affektiv usikkerhet, samt det iboende kritiske potensialet i disse opplevelsene.

Forstillingene legger til rette for en affektiv usikkerhet av lengre varighet og har potensial til å utløse en bearbeidelsesprosess som strekker seg utover forestillingens her-og-nå. Jeg er særlig interessert i å se nærmere på den langvarige modusen av affektiv usikkerhet. Jeg utforsker hvordan disse opplevelsene varer, hvordan den affektive usikkerheten er et hinder for en forløsning, og den politiske relevansen som ligger i denne modusen (Ngai, 2005). Det performative aspektet ved disse subjektive tilskueropplevelsene blir utforsket i tre forestillingsanalyser. Her er jeg også opptatt av det erkjennelsesmessige aspektet og potensialet, gjennom å se på forestillingen som «a doing to, a thing done to and with the spectator» (Taylor, 2016).

Siden forestillingene adresserer sammensatte og kontroversielle samfunnsutfordringer, gir det den affektive usikkerheten en etisk-politisk karakter. De utvalgte forestillingene har til felles at de produserer en usikkerhet som gir en affektiv desorientering og utsatt agens. Affektbegrepet som anvendes, ser på affekt som sosialt konstruert og unngår et skarpt skille mellom følelser, affekt og tanker (Ahmed, 2010; Ngai, 2005; Sharma & Tygstrup, 2015). Den

overordnede analysestrategien er å *tenke gjennom affekt*, en tilnærming og optikk som Ahmed kaller «feel your way» (2014/2004).

Forskningsspørsmålene undersøkes gjennom *erfaringsorientert forestillingsanalyse*, som tar utgangspunkt i egen tilskueropplevelse og -erfaring. I en av analysene drar jeg også inn andre tilskueres opplevelser og erfaringer. Den flerstemmige forestillingsanalysen inkluderer empirisk resepsjonsforskning som en metodisk utvidelse. Jeg tok med en gruppe teaterstudenter for å se forestillingen *Mod alle odds* og gjennomførte i etterkant en serie av det jeg har kalt post-performance-øvelser. Disse øvelsene er en form for eksplorativ resepsjonsforskning, som henter inspirasjon og strategier fra teaterpedagogikken, hvor funksjonen til øvelsene var å skape ulike formater for samtale og utforskning av opplevelsene – både kollektivt og individuelt. Dette ga et eksplorativt metodesett som kan tas som et eksempel på hvordan forestillingsanalyse kan dra vekslers på teaterpedagogisk praksis og empirisk resepsjonsforskning.

Søkelyset på tidsdimensjonen og det prosessuelle i de tre analysene gir anledning for en kritisk diskusjon av synet på *forestillingen som forsvinning* (se f.eks. Phelan, 1993; Gilpin, 1996; Siegel, 1972), som blir kontrastert med et syn på *forestillingen som erfaring* – et sted for å igangsette langvarige prosesser og opplevelser av synkopert tid (Schneider, 2011). Avslutningsvis ser jeg nærmere på hvordan den affektive usikkerheten unngår konvertering til en «ferdig», fiksert erfaring. Prosjektets bidrag til feltet ligger både i analysen av den affektive usikkerhetens kritiske potensial, søkelyset på forestilling som epistemologi, og i metodesettet utviklet for (flerstemmig) erfaringsorientert forestillingsanalyse.

English summary

In the Ph.D. thesis *Thinking through affect: Affective uncertainty in politically engaged contemporary theatre* I explore the critical potential of spectator experiences of uncertainty. The monograph analyzes three contemporary theatre performances that address controversial and difficult challenges in our society. These performances are *Soft Eyes* (2016) by Artilleriet Produksjoner, *Your Majesties* (2010) by Navaridas & Deutinger, and *Against all odds* by Fix&Foxy (2019). They thematize specific challenges without offering any kind of solutions or answers to the problem in hand. This contributes to the production of uncertainty – both in the performance as an aesthetic object and the spectator as a (political) subject. I specify the spectator experience of uncertainty by highlighting the affective dimensions and qualities – hence the term affective uncertainty. In the thesis I set out to analyze how specific strategies in the performances generate affective uncertainty, along with the critical potential embedded in these experiences.

The processing of spectator experience characterized by affective uncertainty has been of central interest – not only how they are processed *during* the performance, but also *after* the so-called here-and-now of the performance. In other words, the project is particularly interested in experiences of prolonged affective uncertainty. I explore how these experiences might last – seeing as the affective uncertainty foregrounds a failure of emotional release and does so as a kind of politics (Ngai, 2005). The performative qualities of these subjective spectator processes are researched through the three performance analyses. I set out to explore the epistemological potential and quality embedded in these experiences and processes, viewing performance as «a doing to, a thing done to and with the spectator» (Taylor, 2016).

As a result of the performances addressing controversial challenges and discourses, it gives the affective uncertainty a political and ethical character. The mode of uncertainty that the three performances generate have in common that they give an affective disorientation and produce a form of suspended agency. Affect is understood in the scope of this project to be socially situated and produced, avoiding sharp distinctions between emotions, affect and thoughts (Ahmed, 2010b; Ngai, 2005; Sharma & Tygstrup, 2015). *Thinking through affect* has therefore become an important optic and overarching analysis strategy in the thesis, adopting an approach of what Ahmed calls «feel your way» (2014/2004).

The research questions are examined through *experience-oriented* performance analysis based on my own momentary and accumulated spectator experience. In one of the analyses, I also include other spectators' experiences and reception processes. This poly-perspectival performance analysis includes empirical reception research as a methodological extension. Here, I brought theatre students to see the performance *Against all odds* and constructed a series of what I call post-performance exercises. These exercises were explorative reception research drawing inspiration from theatre pedagogy, their function being to provide different ways of talking about and exploring our experiences collectively and individually. Through this exploratory methodological study, the project offers a suggestion of how the field of performance analysis can benefit from drawing inspiration and strategies from empirical reception research and theatre pedagogical practice.

The focus on the time dimension and longitudinal reception processes in the three analyses provides an opportunity for a critical discussion of the view of *the performance as disappearance* (e.g. Phelan, 1993; Gilpin, 1996; Siegel, 1972), which is contrasted with a view of *the performance as accumulated experience* – a place to initiate long processes and experiences of syncopated time (Schneider, 2011). In conclusion, I take a closer look at how affective uncertainty avoids conversion to a «finished», fixed experience. The project's contribution to the field of theatre research lies both in the analysis of the critical potential of affective uncertainty, the focus on performance as epistemology, and in the set of methods developed for (poly-perspectival) experience-oriented performance analysis.

Innholdsfortegnelse

FORORD	V
SAMMENDRAG	VII
ENGLISH SUMMARY	IX
1 INNLEDNING	1
1.1 AFFEKTIV USIKKERHET SOM INTERESSEFELT	1
1.2 FORSKNINGSSPØRSMÅL	5
1.3 FORESTILLINGENE I PROSJEKTET	7
1.3.1 <i>Myke Øyne av Artilleriet Produksjoner</i>	8
1.3.2 <i>Your Majesties av Navaridas & Deutinger</i>	9
1.3.3 <i>Mod alle odds av Fix&Foxy</i>	10
1.3.4 <i>Felles strategier</i>	11
1.4 FORESTILLINGSANALYSE SOM METODISK INNGANG	15
1.5 FORSKNINGSFELTET	17
1.6 AVHANDLINGENS STRUKTUR	21
1.7 PERSONLIGE POSISJONER.....	23
2 AFFEKTIV USIKKERHET OG ANALYSE AV MYKE ØYNE	25
2.1 MØTET MED DE EUROPEISKE ETTERLEVNINGENE	27
2.2 KORETS POLYFONISKE UTSIGELSESKONSTRUKSJON	30
2.3 FORVIRRING OG FRAVÆR AV FORLØSNING.....	33
2.4 POLITISKE OG ETISKE BEARBEIDELSER	35
2.5 DRAMATURGI OG ESTETIKK	38
2.6 AMBIVALENS, AMBIGUITET OG USIKKERHET SOM MODUS.....	41
2.7 SPRÅKLIGE OG ROMLIGE STRATEGIER	44
2.8 IMAGINASJON OG AFFEKTIV USIKKERHET.....	47
2.9 ET MUDRETE PERSEPSJONSROM.....	51
2.10 DET MYKE BLIKKET	54
2.11 SENTRALE TREKK VED AFFEKTIV USIKKERHET	57
3 Å TENKE GJENNOM AFFEKT	59
3.1 AFFEKT OG FØLELSER.....	60
3.2 ANALYSESTRATEGI FOR DEN ESTETISKE OPPLEVELSEN OG ERFARINGEN	68
3.3 ALTERNATIVE AFFEKTTEORIER SOM ÅPNER FOR USIKKERHET	70
4 FORESTILLINGS- OG HENDELSESBEGREP	73
4.1 FORESTILLINGEN OG DEN TEATRALE HENDELSEN.....	74
4.1.1 <i>Produktive uoverensstemmelser: Diskusjonen om hva som gjenstår etter forestillingen</i>	76
4.2 FORESTILLING SOM FORSVINNING	78
4.2.1 <i>Forestillingens singulære her-og-nå</i>	81

4.2.2	<i>Tilskuerminnet som usynlig og ustabilt</i>	84
4.3	FORESTILLING SOM ERFARING	87
4.3.1	<i>Post-performance: Den teatrale hendelsens varighet</i>	89
4.3.2	<i>Tilskuerminnet i den teatrale hendelsen</i>	94
4.3.3	<i>Forestillingens synkoperte her-og-nå</i>	101
5	ERFARINGSORIENTERT FORESTILLINGSANALYSE	105
5.1	VITENSKAPSTEORETISKE PERSPEKTIV	105
5.2	FORESTILLINGSANALYTISKE METODEVALG OG REFLEKSJONER	106
5.2.1	<i>Førstegangsopplevelsen</i>	108
5.2.2	<i>Tilskuerminne, videodokumentasjon og manus</i>	110
5.2.3	<i>Den utvidede minneprotokollen</i>	111
5.2.4	<i>Metaforer for usikkerhet</i>	114
5.2.5	<i>Skrivepraksis som metodisk verktøy: Ekfrastiske beskrivelser</i>	116
6	ANALYSE AV YOUR MAJESTIES	123
6.1	ET BILDE AV OBAMA	123
6.2	SYNKOPERT TID OG FORESTILLINGSEVNE	128
6.3	EN INTRODUKSJON TIL RETTFERDIG KRIG	129
6.4	MIDT I DET UOVERSIKTLIGE: ET MØTE MED DE «STYGGE» FØLELSENE	131
6.5	KROPP OG BEVEGELSE SOM STRATEGI	133
6.6	DEKONSTRUKSJON AV POLITISK RETORIKK?	134
6.7	EN NAVIGERING GJENNOM DET AMBIVALENTE OG FORVIRRENDE	136
6.8	KRITIKALITET OG POLITISK AMBIGUITET	137
6.9	ET FORSVAR FOR VANEN OG DET UFORLØSTE	141
7	EMPIRISK RESEPSJONSFORSKNING I FORESTILLINGSANALYSE	143
7.1	FLERSTEMMIG, ERFARINGSORIENTERT FORESTILLINGSANALYSE	146
7.2	TEATERSTUDENTER SOM FOKUSGRUPPE	150
7.2.1	<i>Dobbelt maktposisjon</i>	150
7.2.2	<i>Om fokusgruppen vår</i>	152
7.3	POST-PERFORMANCE-ØVELSER SOM EMPIRISK RESEPSJONSFORSKNING	153
7.3.1	<i>Kollektivt minnereferat: Hva husker vi?</i>	154
7.3.2	<i>Flasketuten peker på: Lytting og deling</i>	155
7.3.3	<i>Tabletop-forestilling: Rekonstruering av Mod alle odds</i>	158
7.3.4	<i>Virkningsmønstre: Erfaringens topografi</i>	159
7.3.5	<i>Empirisk resepsjonsforskning inspirert av teaterpedagogikk</i>	166
7.3.6	<i>Den kommunikative vendingen i empirisk resepsjonsforskning</i>	168
7.4	BEARBEIDELSE AV DET EMPIRISKE MATERIALET	170
8	ANALYSE AV MOD ALLE ODDS	173
8.1	UNGDOMMENES ODDS: BESKRIVELSE AV FORESTILLINGEN	174
8.2	VEKSLINGER MELLOM DET INDIVIDUELLE OG DET KOLLEKTIVE	179
8.3	VÅRE FØRSTE REAKSJONER PÅ ISCENESATTE STATISTIKKER	180
8.4	ENGSTELSE AV ULIK ART	183

8.5 ØYEBLIKKBILDET OG HÅPET	189
8.6 IMAGINASJONEN OG DEN POLITISKE FORESTILLINGSKRAFTEN.....	192
8.7 UNGDOMMER PÅ SCENEN	194
8.8 UNGDOMMER SOM HVERDAGSEKSPERTER OG DOKUMENT	197
8.9 FRUSTRERT AGENS: EN PERSONLIG ESKURS.....	201
8.10 BEARBEIDDE ERFARINGER OG FREMTIDSRETTEDE HÅP	203
9 DET KRITISKE POTENSIALET I AFFEKTIV USIKKERHET.....	207
9.1 MELLOM MAKRO- OG MIKROPOLITIKK	207
9.2 IKKE-FIKSERTE ERFARINGER	209
9.3 EPISTEMISKE UNNDRAGELSER.....	211
10 AVSLUTTENDE REFLEKSJONER	215
10.1 DEN AFFEKTIVE USIKKERHETEN I MYKE ØYNE, YOUR MAJESTIES OG MOD ALLE ODDS.....	215
10.1.1 Mellom det makro- og mikropolitiske	216
10.1.2 Forestillingenes hyperkomplekse utsigelseskonstruksjoner	218
10.1.3 Imaginative investeringer og klebende affekter	220
10.1.4 Samtiden som reflekteres i forestillingene	221
10.1.5 Tilskuerskap og uforløste opplevelser i politisk engasjert samtidsteater.....	223
10.2 UTVIKLING AV DET ERFARINGSORIENTERTE OG FLERSTEMMIGE I FORESTILLINGSANALYSER.....	225
10.2.1 Produktivt spenningsfelt: Forestillingsanalyse, empirisk resepsjonsforskning og teaterpedagogikk.....	228
10.2.2 Videreførende perspektiver og metodeutvikling	230
REFERANSELISTE	232
VEDLEGG.....	245
VEDLEGG 1: KVITTERING FRA NSD	245
VEDLEGG 2: INFORMASJONS- OG SAMTYKKESKRIV TIL STUDENTENE	248

Liste over figurer

Figur 1 «Stages of individual impact». (Carnwath & Brown, 21. juli 2014, s. 91)	160
Figur 2 «Impact pattern of a cultural event». (Carnwath & Brown, 21. juli 2014, s. 93)	161
Figur 3 Anjas virkningsmønster	163
Figur 4 Jennys virkningsmønster	164

1 Innledning

Vi kan sette i gang med tvilen som vår faste følgesvenn. Bare én visshet tar vi med oss: dagens teater er i verden og under himmelen, dets vegger er laget av hud, de har porer, de puster. La oss prøve å ikke glemme det. (van Kerkhoven, 1994/2014, avsn. 9)

1.1 Affektiv usikkerhet som interessefelt

Denne avhandlingen har utgangspunkt i tilskueropplevelsen og -erfaringen av *affektiv usikkerhet* i møte med forestillinger som tematiserer sammensatte samfunnsutfordringer som preger vår samtid. Utgangspunktet og inspirasjonen for dette prosjektet har i stor grad kommet ut av en særskilt form for opplevelse, som jeg ved flere enn én anledning har bitt meg merke i som tilskuer. I møte med ulike politisk engasjerte forestillinger har jeg enkelte ganger forlatt spillestedet etter forestillingsslutt med en underlig og gnagende fornemmelse. Denne gnagende fornemmelsen – eller følelsen – startet som regel underveis i den aktuelle forestillingen, og fulgte meg videre etter dens slutt. Det var opplevelser av en mer langvarig art. Dette fikk det til å kjennes som at forestillingen fremdeles «arbeidet» i meg – affektivt, emosjonelt og kognitivt. Det var som om forestillingen åpnet et utvidet persepsjonsrom. En prosess som strakk seg videre – utover forestillingens her-og-nå. Den gnagende følelsen lot seg etter hvert artikulere og beskrives. Og sakte kunne jeg, enten på egen hånd eller i samtale med andre, forsøke å bli klok på forestillingsopplevelsen og hva den gjorde med meg.

Det mest fremtredende fellestrekket jeg la merke til ved forestillingene som produserte denne typen opplevelse, var at de avstod fra å formulere en tydelig stillingtagen til eller løsning på den tematiserte utfordringen. De foreslo ikke hva som burde bli gjort som svar på de sammensatte problemene, de hadde ikke en entydig politisk agenda. Dermed uteble også en tydelig forløsning, hvilket bidro til å generere en affektiv usikkerhet i meg som tilskuer – det jeg her metaforisk omtaler som en gnagende fornemmelse. Jeg opplevde denne tilskuerposisjonen som både fascinerende og utfordrende. Hva vil forestillingen meg? Har den hjulpet meg til å bli klokere i mitt forhold til den aktuelle problemstillingen? Eller er jeg mer forvirret? Hva kan denne affektive

usikkerheten gjøre? Disse opplevelsene ga grobunn for en personlig og mangefasettert nysgjerrighet, som har utviklet seg til en faglig interesse.

Det er flere aspekter ved disse langstrakte og gnagende opplevelsene som fanget den faglige interessen. Et av disse aspektene er de ulike kunstneriske strategiene de politisk engasjerte forestillingene benytter seg av, og hvordan de bidrar til å produsere affektiv usikkerhet i tilskueropplevelsen. På hvilke måter kan dramaturgiske og estetiske virkemidler bidra til å frembringe slike opplevelser? Et annet aspekt er varigheten ved disse opplevelsene – hvordan den affektive usikkerheten som blir produsert underveis i forestillingene, utløser en bearbeidelsesprosess for tilskuersubjektet. Denne prosessen består i å arbeide med og gjennom usikkerheten, og strekker seg utover i det man kan kalle for den utvidede teatrale begivenheten.

Med utgangspunkt i disse erkjennelsesinteressene er et mål for denne avhandlingen å undersøke det kritiske potensialet ved affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater. I prosjektet analyserer jeg tre forestillinger som er valgt ut på bakgrunn av at de griper inn i sammensatte samfunnsutfordringer, men uten å tilby noen form for løsninger, svar eller entydige tolkninger av problematikken de skisserer. Disse forestillingene er *Myke Øyne* (2016) av Artilleriet Produksjoner, *Your Majesties* (2010) av Navaridas & Deutinger og *Mod alle odds* (2019) av Fix&Foxy. Felles for opplevelsene som produseres i møte med disse forestillingene, er at de ikke tilbyr noen rask forløsning for tilskueren. Dermed legger de til rette for en bearbeidelsesprosess av lengre varighet. På bakgrunn av at forestillingene tar opp politiske temaer som er aktuelle for vår samtid, gir dette en prosess som er etisk-politisk.

I prosjektet er jeg interessert i de kontekstuelle forholdene som forestillingene refererer til, og hvordan vi som tilskuere blir utfordret til å forholde oss til disse. Altså hvordan vår affektive usikkerhet blir produsert, og dens performative egenskaper. Siden bearbeidelsesprosessen gis så stor oppmerksomhet, er det erkjennelsesmessige aspektet ved slike forestillinger et sentralt omdreiningspunkt for prosjektet. Teater- og performance-forsker Diana Taylor fremhever forestillingens epistemologiske karakter når hun beskriver den som «a doing to, a thing done to and with the spectator» (2016, s. 86). Dette fokuset har ført til at ikke bare opplevelse, men også erfaring har blitt to viktige

begreper i avhandlingen.¹ Her kommer også interessen for varighet og bearbeidelse inn. Hvordan omdanner vi våre estetiske opplevelser preget av affektiv usikkerhet til mer varige erfaringer og minner? Hva gjør opplevelsen av affektiv usikkerhet med oss, og hvordan bearbeider vi den? Disse spørsmålene henviser også til en filosofisk dimensjon, som handler om hva det vil si å oppleve teater – i dette tilfellet politisk engasjert samtidsteater.

Usikkerhet kan være ubehagelig å kjenne på og å stå i. Det kan være en affektiv og kognitiv modus preget av tvil, ustabilitet, desorientering og dissonans. Som personlig karaktertrekk, forstått som at man er en person som kjenner seg usikker, kan det ofte ha negative konnotasjoner. Eksempelvis slik at med usikkerhet kommer ubesluttsomhet, rådvillhet, nøling, til og med apati. En rask slutning å trekke ut ifra et slikt syn er at usikkerhet står i veien for valg, stillingtagen og handlinger. Med andre ord: Usikkerhet kan i verste fall føre til handlingslammelse. Slår man opp ‘usikker’ i en ordbok eller synonymordbok, finner man ord som angst, bekymring, utrygg, tvilsom, risikabel, engstelse, prekær, forvirring og rådvillhet (Det Norske Akademis ordbok (NAOB), u.å.-f; Svenkerud, 1982, s. 80) – nesten utelukkende synonymer med en viss negativ resonans. Et entydig bilde av usikkerhet som problematisk og negativt blir lagt til side i dette prosjektet, til fordel for et mer åpent og eksplorativt utgangspunkt. Hvordan oppleves det å stå i en affektiv usikkerhet, og hva fører det med seg?

Som tittelen på denne avhandlingen allerede indikerer, opereres det ikke med et affektbegrep som er strengt avgrenset fra det emosjonelle og kognitive.² Affekt forstås ikke her som utelukkende gjeldende det sanselige. Denne avhandlingen representerer en mer holistisk tilnærming til affektbegrepet, hvor jeg er interessert i å se på hvordan affekt er sammenvevd med følelser og tanker – og dermed preger det vi føler og tenker om de hendelsene og objektene vi omgir oss med. Litteraturteoretiker Sianne Ngai skriver at hun opererer kun med modale forskjeller mellom affekt og følelser, forstått som at affekter er mindre strukturerte og artikulerte enn følelser (Ngai, 2005, s. 27). Å tenke gjennom affekt innebærer derfor en prosess som går ut på å navigere i det affektive – en prosess som inkluderer følelser og tanker.

¹ Jeg gir en begrepsavklaring for opplevelse og erfaring i «1.4 Forestillingsanalyse som metodisk inngang».

² I kapittel 3 «Å tenke gjennom affekt» blir det gjort en mer inngående redegjørelse av hva slags affektbegrep som anvendes i avhandlingen.

So if affectivity thus pertains [...] to the inner life of human sensibility and sentiment, it does so in a widely ramified and differentiated way, with bearings on how we see things, how we think about them, how we interact with them. (Sharma & Tygstrup, 2015, avsn. 24)

Begrepet om den affektive usikkerheten har kommet til gjennom arbeidet med avhandlingen, hvor betydningen av det affektive ble nødvendig å løfte frem på et begrepsmessig nivå. Affektiv usikkerhet betyr ikke bare at den aktuelle usikkerheten er merkbart sanselig (i tillegg til emosjonell og kognitiv). Ulike affekter kan også inngå i det jeg betegner som affektiv usikkerhet som modus.³ Usikkerhet kan dermed forstås som en affekt eller følelse i sin egen rett, i tillegg til at andre affekter kan inngå i den affektive usikkerheten som modus. Eksempelvis at man kjenner seg engstelig overfor den affektive usikkerheten, eller at usikkerheten utløser nervøsitet.

Virkningene av den affektive usikkerheten som undersøkes her, er ikke nødvendigvis «teaterinterne», i forståelsen av at de kun virker innenfor forestillingens gitte rammer. Prosjektets performative tilnærming til affektiv usikkerhet har blitt inspirert av forfatter og litteraturteoretiker C. Namwali Serpell's begrep om litterær usikkerhet, fra boken *Seven Modes of Uncertainty* (2014). «[W]e can view literary uncertainty not as an end in itself but as a set of ongoing engagements that shift between knowing and not knowing» (Serpell, 2014, s. 20). Usikkerhet anses ikke som en passiv endestasjon, men snarere en aktiv tilstand og modus – en pågående navigering. Dette legger til rette for en opplevelse som også virker «utenfor» og i forlengelse av den aktuelle teksten (eller her: forestillingen). Det er en modus som varer over lengre tid (s.st., s. 8-9). I likhet med Serpell er jeg i dette prosjektet interessert i det performative ved opplevelsen, nemlig hva den affektive usikkerheten gjør. Hun undersøker dette spesielt knyttet opp mot tre aspekter: etikk, estetikk og affekt – og hvordan usikkerheten som modus «holds them in a resonant tension, like a hum» (s.st., s. 1). Her tegner hun et metaforisk bilde av hvordan usikkerheten i leseropplevelsen er som en spent, vibrerende streng med sin egen form for resonans. Dette bildet reflekterer også hvordan den affektive usikkerheten av og til kan oppleves. Hittil har jeg metaforisk omtalt den som gnagende. Dette gnagende eller spente gir en følelse i kroppen av at noe står på spill. Noe er utfordret, i bevegelse, men hva? «The idea that aesthetics, affect, and ethics are all experiential – rather than

³ Modusbegrepet blir forklart mer i detalj under «2.6 Ambivalens, ambiguitet og usikkerhet som modus».

mimetic, representational, or emulative—grounds this resonance» (Serpell, 2014, s. 26).

Med usikkerhetsbegrepet kommer det en interessant fordel. Usikkerhet som egenskap eller modus kan nemlig tillegges både subjektet og (det estetiske) objektet. Denne kvaliteten omtaler også Serpell når det kommer til det engelske begrepet *uncertainty*, hvor hun forklarer:

I prefer the word *uncertainty* over its semantic siblings precisely because it captures the interactive, temporal and experiential qualities to reading. While its kin terms (*ambiguity, difficulty, indeterminacy*) tend to get attributed solely to the literary object, *uncertainty* can refer to either the object or the cognitive state of the observer. (Serpell, 2014, s. 9)

At usikkerhet både kan beskrive den affektive modusen til den som møter en spesifikk forestilling, og også anvendes til å sette ord på dens ulike egenskaper og strategier, tydeliggjør virkningsforholdet som ligger i det å oppleve kunst. Et virkningsforhold som kan lede til kreative resepsjonsprosesser hos tilskueren. Usikkerhet er, som Serpell viser, både «the quality or ‘state of not being definitely known’» og «the state or character of being uncertain in mind» (s.st.). Skal man undersøke den affektive usikkerheten som oppleves i tilskuersubjektet, er det derfor helt sentralt å undersøke den usikkerheten som ligger innfelt i strategier og virkemidler i forestillingen. Kultur- og affektteoretiker Sara Ahmed forklarer at affekt og følelser ikke eksisterer utelukkende *i oss*, på samme måte som de ikke eksisterer utelukkende i et utenforstående objekt (Ahmed, 2004/2014, s. 10). De oppstår i relasjonene med objekter – i dette tilfellet forestillingen som estetisk objekt.

Som hverdagsbegrep inviterer usikkerhet til en estetisk tenkning og undersøkelse som både tar for seg den estetiske tilskueropplevelsen og hverdagsopplevelsen som et politisk subjekt i møte med krevende samfunnsutfordringer.

1.2 Forskningsspørsmål

Ovenstående har ledet meg frem til tre forskningsspørsmål:

1. *Hvordan produserer forestillingen affektiv usikkerhet, og hva slags tilskueropplevelser genererer dette?*
2. *Hva er det kritiske potensialet i tilskueropplevelser og -erfaringer preget av affektiv usikkerhet?*

3. *Hvordan analysere forestillinger med særlig vekt på affektiv usikkerhet og bearbeidelsesprosesser?*

Det første spørsmålet omhandler dobbeltheten som ligger i usikkerhetsbegrepet, og har som formål å se på virkningsforholdet mellom objekt og subjekt. For å besvare dette spørsmålet er det sentralt å analysere de dramaturgiske og estetiske strategiene som ligger i de utvalgte forestillingene, og hvordan de produserer affektiv usikkerhet. Noen av disse strategiene er allerede gitt på forhånd siden de er en del av prosjektets rammer, og ligger dermed som et premiss for undersøkelsen. Som underkapittel «1.3.4 Felles strategier» vil vise, deler forestillingene noen flere overordnede strategier. Det mest fremtredende eksempelet på en slik strategi er at forestillingene unnlater å foreslå løsninger på de aktuelle utfordringene de skisserer. Det er likevel av interesse for prosjektet å se nærmere på spesifikke dramaturgiske og estetiske strategier og virkemidler i forestillingene. Dermed vil det være mulig i slutten av prosjektet å si noe mer differensiert om hvordan affektiv usikkerhet på ulike måter produseres i politisk engasjert samtidsteater. Er det spesifikke romlige, dokumentariske, språklige eller visuelle virkemidler som legger til rette for affektiv usikkerhet? Hvordan preger de tilskueropplevelsen og -erfaringen? Hvis vi anser den affektive usikkerheten som en (langvarig) modus: Hva slags affekter, følelser og tanker medfølger her? Her er det også relevant og se nærmere på forestillingenes spesifikke utsigelseskonstruksjoner (Kyndrup, 2010), som er sammensatt av ulike strategier. Teateret som medium bærer preg av en hyperkompleks utsigelseskonstruksjon, eksempelvis i form av at det er vanskelig å avgjøre hvem som taler i forestillingen.⁴ I denne hyperkomplekse situasjonen er det både skuespiller, regissør, forfatter og karakter som taler – hvilket skaper ubestemthetsrom for tilskuerne (s.st., s.120). Hvordan konstrueres disse ubestemthetsrommene i *Myke Øyne*, *Your Majesties* og *Mod alle odds*? Hvordan opplever vi disse ubestemthetsrommene? Her ligger det et potensial for å analysere de mer spesifikke måtene å frembringe affektiv usikkerhet på.

Det andre spørsmålet innebærer å undersøke eventuelle kritiske potensialer som befinner seg i affektiv usikkerhet som opplevelse og erfaring. Når jeg spør etter det kritiske potensialet, er det med interesse i å undersøke hva

⁴ Dette kan også omtales som en hyperkompleks utsigelsesposisjon (som inngår i forestillingen som utsigelseskonstruksjon) (Kyndrup, 2010, s. 120).

slags samtid og utfordringer forestillingene skisserer, og hvorvidt den affektive usikkerheten kan tilby relevante opplevelser og erfaringer her. Det kontekstuelle som forestillingene refererer til, er av interesse fordi det handler om hvordan vi leser det som skjer i det aktuelle scenerommet, opp mot en større kontekst. Sitatet av van Kerkhoven, som er plassert under tittelen til dette kapittelet, setter ord på nettopp dette. Hun skriver at tvilen er vår faste følgesvenn i møte med et teater som er i verden – *dets vegger er laget av hud, de har porer, de puster* (van Kerkhoven, 1994/2014, avsn. 9, min kursivering). Sitatet setter ord på hvordan forestillingen ikke bare kan ses på som en enkeltstående isolert hendelse. Den oppstår i samspill med verden rundt og agerer med de kontekstene som den refererer til. Den er ikke noe hermetisk som omsluttet av seg selv. For selv om en forestilling oppstår innenfor visse rammer, hevder van Kerkhoven at disse rammene er delvis transparente idet de interagerer med sitt publikum og sine omgivelser. Forestillingen oppstår også i kollektive og individuelle samspill gjennom teaterets sosiale og estetiske dimensjon.

Det tredje spørsmålet tar opp det metodiske aspektet ved å forske på affektiv usikkerhet, og de metodologiske utfordringene som ligger i å undersøke affekter, bearbeidelsesprosesser og det erkjennelsesmessige potensialet ved forestillinger. Jeg har anvendt forestillingsanalyse som overordnet metode, sammen med en analysestrategi som består i å *tenke gjennom affekt*. Gjennom prosjektet har jeg utviklet en analysetilnærming som jeg har valgt å kalle erfaringsorientert, som tar for seg tidsperspektivet og bearbeidelsesprosessen gjennom å undersøke den utvidede teatrale hendelsen. I en av forestillingsanalysene eksperimenterer jeg også med å inkludere empirisk resepsjonsforskning for å undersøke hvordan flere tilskuere opplevde *Mod alle odds* av Fix&Foxy. Jeg inviterte med en liten gruppe teaterstudenter fra Universitetet i Agder, som så forestillingen og tok del i en empirisk resepsjonsundersøkelse som bestod av ulike øvelser og strakk seg over to måneder. Heri ligger det metodiske valg og teoretiske overveielser av relevans for fagfeltet – særlig den delen av feltet som beskjeftiger seg med resepsjonsetetisk forskning og forestillingsanalyse.

1.3 Forestillingene i prosjektet

Jeg vil gi en kort beskrivelse av de tre forestillingene, som innledningsvis viser hva slags kontekster, diskurser og samfunnsutfordringer som er i spill i denne

avhandlingen. Som nevnt deler disse forestillingene noen overordnede fellestrekk, som gjennom en induktiv forskningsprosess har blitt sentrale premisser for undersøkelsen.

1.3.1 *Myke Øyne* av Artilleriet Produksjoner

Den første forestillingen utvalgt til prosjektet er *Myke Øyne* (2016)⁵ av det norske kompaniet Artilleriet Produksjoner. Forestillingen tar utgangspunkt i en hendelse fra 2015 da 71 flyktninger ble funnet døde i en lastebil som hadde tatt seg over grensen til Østerrike. Den spilles i lasterommet til en lastebil av samme sort som den som ble funnet med de omkomne. Her møter man fire karakterer kledd i barokke kostymer, som sammen utgjør et polyfonisk kor som representerer motstridende stemmer og meninger i henhold til flyktningkrisen og innvandringspolitikk. *Myke Øyne* kan oppleves som et diskursivt kaos, et uoverskuelig rom av ulike holdninger til flyktningstrømmen og håndteringen av den, satt i et sanselig og ladet rom. Forestillingen tar opp et aktuelt tema som har fått stor plass i offentligheten siden 2015, og som fortsetter å være en kritisk global utfordring og en humanitær krise.

Forestillingen har turnert i store deler av Norge gjennom Den kulturelle skolesekken (DKS) siden premieren i 2016. Den spilles primært for elever i videregående skole. *Myke Øyne* har også vært vist ved flere nasjonale festivaler, blant annet SAND-festivalen i 2017,⁶ og som del av programmet til Kloden under Heddadagene i 2018.⁷ Artilleriet Produksjoner er en scenekunstgruppe basert i Oslo bestående av Thomas Holtermann Østgaard og Solveig Laland

⁵ *Myke Øyne* hadde premiere under Kulturnatten i Fredrikstad 9. september 2016. Manus: Kate Pendry. Regi: Thomas Holtermann Østgaard. Produsent: Kjell Moberg. Utøvere: Benjamin Lønne Røsler, Jenny Ellegård, Joao Pamplona og Jade Francis Haj. Kostyme: Lea Basch, Sigrun Lie og Inga-Live Kippersund. Produsert av Artilleriet Produksjoner og Scenekunst Østfold i samarbeid med Dramatikkens Hus (Scenekunstbruket, u.å.).

⁶ SAND-festivalen er en internasjonal scenekunsthfestival for barn og unge, som arrangeres årlig (med noen få unntak) i Kristiansand. I den senere tid har festivalen blitt døpt om til Assitejfestivalen. Arrangør for festivalen er Assitej Norge, som er del av den internasjonale organisasjonen Assitej – International Association of Theatre for Children and Young People (Assitej, u.å.).

⁷ Heddadagene er en årlig scenekunsthfestival som arrangeres i Oslo. Sammen med nominasjonene til Heddaprisen viser Heddadagene utvalgte forestillinger fra teaterinstitusjoner fra hele landet. Kloden er en egen scene i forbindelse med festivalen, som viser forestillinger spesielt rettet mot barn og unge. Denne scenen blir satt opp av Scenekunstbruket og Kloden i sentrum. Festivalen i sin helhet arrangeres og finansieres av 35 nasjonale scenekunsthinstitusjoner (Heddadagene, u.å.).

Mohn. De beskriver seg selv som et kompani som skaper «poetiske verk, ofte i utradisjonelle rom og kontekster, og bruker teateret som et rom for å skape og vise frem andre virkeligheter enn de opplagt synlige» (Artilleriet Produksjoner, 2017). Manuset til forestillingen er skrevet av Kate Pendry, som er kjent som manusforfatter og scenekunstner med et engasjement for politiske problemstillinger.

Jeg så *Myke Øyne* for første gang under SAND-festivalen i Kristiansand i september 2017. Da var lastebilen som fungerer som spillested, parkert utenfor Kilden teater og konserthus. Senere fikk jeg være med på deler av DKS-turnéen med *Myke Øyne* på Østlandet våren 2018. Da fikk jeg sett forestillingen ytterligere fire ganger, med videregåendelever som mine medtilskuere.

1.3.2 *Your Majesties* av Navaridas & Deutinger

Your Majesties (2010)⁸ av den spansk-østerrikske koreografduoen Navaridas & Deutinger, er den andre forestillingen som inngår i prosjektet. *Your Majesties* omhandler det man kan definere som storpolitikk, i likhet med det tematiserte i *Myke Øyne*. I forestillingen fremfører utøveren Alex Deutinger den daværende president Barack Obamas tale *A Just and Lasting Peace* da han ble tildelt Nobels fredspris i 2009 – en tale som omtales som et suverent retorisk forsvar for rettferdig krig (BIT Teatergarasjen, u.å.).⁹ I forestillingen blir talen forsøkt dekonstruert gjennom kropp og bevegelse, og som tilskuer blir man utfordret i forhold til resepsjonen av politisk retorikk, i tillegg til den moralfilosofiske diskursen om rettferdig krig. Utdelingen av fredsprisen til daværende president Obama kan også ses på som en kontroversiell hendelse i seg selv, blant annet fordi USA på dette tidspunktet var involvert i flere krigshandlinger. Den politiske retorikken er en viktig del av forestillingens undersøkelsesområde, men det er særlig standpunktene rundt rettferdig krig som middel for å oppnå fred som er forestillingens (og talens) omdreiningspunkt.

⁸ *Your Majesties* hadde premiere under festivalen *tanz schritt weise* i 2010 i Graz, Østerrike. Konsept og regi: Marta Navaridas og Alex Deutinger. Tekst: Barack Obama og Jon Favreau (taleforfatter under president Obama). Utøvere: Marta Navaridas og Alex Deutinger. Produksjonsstøtte: Kulturamt der Stadt Graz, Kultur Land Steiermark, Bundeskanzleramt (Navaridas & Deutinger, u.å.-c).

⁹ BIT Teatergarasjen er et programmerende teater i Bergen, som også co-produserer norske og internasjonale forestillinger.

Your Majesties har turnert i Europa helt siden premieren i 2010. Navaridas & Deutinger består av Martha Navaridas og Alex Deutinger, som begge har utdannelse innenfor både dans og oversettelse. Gjennomgående for flere av prosjektene deres er at de er tekstbaserte, hvor språket er en helt sentral del av forestillingen. *Your Majesties* inngår i en serie på tre forestillinger med tittelen *Iconic Rhetorics*, hvor de tar for seg ikoniske offentlige figurer i senere tid, deres retorikk og hvordan de inngår i ulike diskurser. Der hvor *Your Majesties* tar for seg Barack Obama, tar *Queen of Hearts* (2016) for seg Prinsesse Diana og *Pontifex* (2017) Jorge Bergoglio, som er den 266. katolske paven under navnet Pave Francis. Denne forestillingsserien er en undersøkelse av: «The relations between gesture and speech, external and internal perception, exposure and fragility» (Navaridas & Deutinger, u.å.-b). Navaridas & Deutinger er basert i Graz i Østerriket (Navaridas & Deutinger, u.å.-a).

Jeg så *Your Majesties* i en black box i Studio USF i Bergen i februar 2018. Forestillingen inngikk som en del av vårprogrammet til BIT Teatergarasjen. Jeg har kun sett *Your Majesties* én gang.

1.3.3 Mod alle odds av Fix&Foxy

Den tredje forestillingen inkludert i dette prosjektet er *Mod alle odds* (2019)¹⁰ av det danske kompaniet Fix&Foxy, spilt på Betty Nansen Teatret i København.¹¹ I forestillingen er det 22 ungdommer på scenen, mellom 10 og 14 år, som representerer sine ulike sosioøkonomiske bakgrunner. I forestillingen spiller de

¹⁰ *Mod alle odds* hadde premiere på Betty Nansen Teatret i København 19. januar 2019. Konsept og regi: Tue Biering. Scenografi & kostymedesign: Karin Gille. Koreografi, casting & med-regi: Freja Rault-Lykkeberg. Lyddesign: Janus Jensen. Lysdesign: Malte Hauge. Casting, koordinering & narrativ konsulent: Nanna Bøndergaard Buttens. Dramaturg: Tanja Diers. Instruktørassistent: Katinka Hurvig Møller. Research: Kristoffer Lundberg, Freja Rault-Lykkeberg, Astrid Louise Rasmussen, Tanja Diers, Katinka Hurvig Møller, Amanda Højbjerg Jacobsen & Tue Biering. Utøvere: Anna Olympia Bøss, Artianne Olivia Søgaard Andersen, Asta Bundgaard Wanscher, Conrad Bengtsson, David Prammann Schröder, Emma Skov Dahl Christiansen, Falke Lindegaard Hvidtfeldt, Felix Worsøe Alegre, Frederikke Holm Bergendorff, Ida Møller, Isak William Bjerregaard, Jaafar Machal, Kajsa Krogh Larsen, Luka Gry Selander, Michael Basse Theobald, Molly Grand, Nikolai Kristensen, Ronja Emilie Clemens Tillebeck, Samir Abdi Elmi, Thea Hagelskjær Godsken, Ursula Outzen, Zeraphina Corrie Bendtsen. Forestillingen er støttet av Statens Kunstfond & Wilhelm Hansen Fonden. *Mod alle odds* er produsert i samarbeid med Betty Nansen Teatret (Fix&Foxy, u.å.-b).

¹¹ Betty Nansen Teatret holder til i Frederiksberg Allé i København, og drifter i tillegg den eksperimentelle scenen Edison. Teatret co-produserer flere av forestillingene som vises på programmet.

ut sitt liv slik statistikkene spår at de vil komme til å bli. Som følge av det blir vi som tilskuere dermed vitne til sosial ulikhet og hvordan disse ungdommene går en vanskelig fremtid i møte som følge av globalisering, klimakrise og en myriade av andre årsaker. *Mod alle odds* utfordrer i stor grad den skandinaviske forestillingen om at alle har like muligheter, til tross for at vi er født inn i ulike sosioøkonomiske vilkår. Den overordnede tematikken kan defineres som sosial ulikhet, for forestillingen viser i stor grad hvordan klasseforskjeller er utslagsgivende for hvordan fremtiden til de enkelte ungdommene ser ut. Men gjennom å anvende en rekke forskjellige statistikker er det mange mindre tematiske forhold som også avdekkes underveis.

Fix&Foxy er kjent for å lage forestillinger om komplekse problemstillinger, eksempelvis sexturisme, global outsourcing og klasseforskjeller. I forestillingene inkluderer de ofte det scenekunstkompaniet Rimini Protokoll kaller hverdageksperter (Dreyse & Malzacher, 2008). «I nogle af forestillingerne medvirker prostituerede, asylansøgere, kontanthjælpsmodtagere og børn – andre gange professionelle scenekunstnere» (Fix&Foxy, u.å.-c). Kompaniet er basert i Danmark og ble opprettet av dramaturgene og regissørene Tue Biering og Jeppe Kristensen, men fra 2018 har det primært vært Tue Biering som har iscenesatt og regissert kompaniets produksjoner. I 2019 vant Fix&Foxy Årets Reumert for årets performance for *Mod alle odds*.¹²

Jeg så denne forestillingen tre ganger i løpet av månedsskiftet januar-februar 2019. Først en gang på egen hånd, og de to neste gangene sammen med en gruppe av teaterstudenter som deltok i den empiriske resepsjonsundersøkelsen i ukene og månedene etter forestilling.

1.3.4 Felles strategier

Hverken *Myke Øyne*, *Your Majesties* eller *Mod alle odds* tematiserer eksplisitt det man kan beskrive som konkrete konflikter – det vil eksempelvis si væpnede, juridiske eller statlige konflikter.¹³ De tar heller utgangspunkt i det man kan kalle

¹² Årets Reumert er en prestisjefyllt og juryert dansk teaterpris som utdeles hvert år. Man mottar pris for ulike kategorier, eksempelvis årets performance, årets barne- og ungdomsforestilling, og årets særpris.

¹³ Selv om forestillingene ikke eksplisitt tematiserer en konkret konflikt som sådan, ligger det likevel som et bakteppe i *Myke Øyne* og *Your Majesties* spesielt. I *Your Majesties* kommer det til syne gjennom det

kontroversielle temaer og samfunnsutfordringer. I en læringsressurs fra Europarådet beskriver de kontroversielle utfordringer som omfattende verdi- og interessekonflikter. «[O]fte er det uenighet om bakenforliggende fakta. Spørsmålene er ofte kompliserte uten enkle svar. De vekker sterke følelser og har en tendens til å skape eller forsterke splittelse og mistillit mellom mennesker» (Europarådet, 2017, s. 8). Som følge av dette kan det være vanskelig å snakke om disse samfunnsutfordringene, spesielt i offentligheten, men også i private sammenhenger. Dette kan bidra til at de aktuelle utfordringene er betente og affektivt pregede.¹⁴ Det er spesielt tydelig i den tematikken som *Myke Øyne* tar for seg, hvor flyktningkrisen enkelte steder har ført til en (affektiv) polarisering i innvandringspolitikken.¹⁵ I hvilken grad man anser de aktuelle utfordringene som kontroversielle og betente, varierer noe når det kommer til de tre forestillingene. Eksempelvis kan klasseskillene som tematiseres i *Mod alle odds*, virke mindre kontroversielle enn de storpolitiske utfordringene som omhandler krig og flyktningkrise. Men når det gjelder klasseforskjeller som tema, ligger det blant annet betente strukturelle faktorer til grunn, som bidrar til at dette er en kompleks og vanskelig samfunnsutfordring.

Myke Øyne, *Your Majesties* og *Mod alle odds* omhandler kontroversielle temaer, men avstår fra å anvende det som kan betegnes som en tradisjonell konfliktdramaturgi. I Michael Evans' lærebok *En innføring i dramaturgi* skriver han: «I dramatiske fortellinger i alle sjangrer er handlingene konfliktfylte. Personene handler på grunn av en konflikt, ellers hadde de holdt seg i ro»

faktum at USA under president Obama var involvert i krigshandlinger i Syria, Afghanistan og Irak. Talen til Obama og forestillingen handler om rettferdig krig som middel for å oppnå fred. I *Myke Øyne* er krig en ikke-uttalt, men likevel bakenforliggende konflikt som forårsaker humanitær krise og store flyktningstrømmer.

¹⁴ I forskningsprosjektet «NORPOL – polariseres det norske samfunnet?» undersøkes blant annet det de kaller for en affektiv polarisering. I et demokrati er sakspolarisering ikke uvanlig – det kan også beskrives som et tegn på et sunt demokrati. Affektiv polarisering omhandler ifølge NORPOL sterke (negative) følelser overfor andre velgergrupper eller meningsmotstandere. Forskning viser at i USA har den affektive polariseringen økt i løpet av det siste tiåret. Også i Norden har en slik form for polarisering økt (Samfunnsforskning, 20. desember 2019).

¹⁵ Dette har ført til politiske etterspill hvor bl.a. Brexit er et eksempel på en splittende og til dels affektiv polarisering (Ekern, 2017, s. 277; Fragkou, 2019, s. 2). Når det kommer til slike betente samfunnsutfordringer, er opplevelsene som politisk engasjert teater kan tilby av spesiell betydning, som Florian Malzacher forklarer: «At a time in which the once frowned upon dictum ‘Who is not with us, is against us’ is having a renaissance at all sides of the political spectrum, we need playful (but serious) agonism [...] On a small scale theatre can create such spheres of open exchange [...]» (2015, s. 26-27).

(2006/2008, s. 30). Å avstå fra å ta i bruk en mer konvensjonell konflikt dramaturgi, assosiert med det borgerlige teateret, er et fellestrekk som kan knyttes til det postdramatiske teateret beskrevet av teaterforskeren Hans-Thies Lehmann i *Postdramatic theatre* (1999/2006). I den forbindelse er ikke dette en spesielt ny strategi. De tradisjonelle dramaturgiske formene har siden slutten av 1800-tallet blitt transformert, overskredet eller oppløst, og dermed har den klassiske dramatiske konflikten mistet sin selvfølgelig funksjon (Böhnisch & Eidsaa, 2019a, s. 16-17). «I samtidsteaterets dramaturgier er det derfor ikke lenger opplagt hvilke former og hvilken status konflikten har, hvor den er plassert og hvilken funksjon den har for teater som kunstform» (s.st., s. 17). Likevel er det verdt å merke seg at det i innføringsbøker som Evans' *Innføring i dramaturgi* fremdeles understrekes at i dramatiske fortellinger er konflikten grunnleggende for å skape handling på scenen, som bidrar til å forsterke konfliktens betydning teaterhistorisk (Kristensen, 2019, s. 28).

Alle tre forestillingene bærer også preg av å anvende dokumentariske strategier, forstått som at de refererer til en hendelse som har funnet sted og/eller anvender dokumenter fra virkeligheten, som kan være personlig, historisk eller politisk materiale (Martin, 2013; Reinelt, 2009/2011, s. 9-10).¹⁶ I Fix&Foxys tilfelle kan man også diskutere i hvor stor grad ungdommene kan anses som hverdageksperter i *Mod alle odds*, noe teaterteoretiker Melanie Hinz betegner som «den ikke-profesjonelle skuespiller som dokument» (Hinz, 2014). Teaterteoretiker Janelle Reinelt skriver at dokumentets link til virkeligheten er sentralt for å forstå dokumentariske strategier og deres virkning:

This link sets up a realist epistemology where knowledge is available through sense perception and cognition linked to objects/documents [...] Spectators come to a theatrical event believing that certain aspects of the performance are directly linked to the reality they are trying to experience or understand. This does not mean they expect unmediated access to the

¹⁶ Jeg anvender dokumentariske strategier i stedet for å kalle forestillingene dokumentarteater av flere grunner. For det første for å unngå en større sjangerdiskusjon, siden dokumentarteater er et stort felt og det er utenfor dette prosjektets primære utforskning å skulle ta for seg rekkevidden av en slik medfølgende diskusjon. For det andre har prosjektet et uttalt fokus på å undersøke strategier i forestillingene, og dermed er det relevant å betegne det som dokumentariske strategier. Dette prosjektet følger Janelle Reinelts tankegang om det dokumentariske, hvor hun skriver at i stedet for å snakke om dokumentarisk teater vil hun heller undersøke hvordan de aktuelle dokumentene «can be made to perform, which is something rather different» (2009/2011, s. 6).

truth in question, but that the documents have something significant to offer. (Reinelt, 2009/2011, s. 9)

Hva de enkelte dokumentariske strategiene består av mer konkret, vil jeg komme tilbake til i analysene, der jeg også diskuterer nærmere hvordan de knytter an til en affektiv usikkerhet. Her fremkommer også en tvil og usikkerhet som følger det dokumentariske som en sentral virkning. Teaterteoretiker Maike Bleeker skriver:

[I]t is precisely the undecidability (rather than the claim to show ‘the real thing’) that makes postdramatic theatre such a powerful tool for reflection on how theatre thinks of spectatorship and, more generally, on how seeing is not just a matter of opening one’s eyes to take in what is there. (2019, s. 40-41)

Disse strategiene er viktige for hvordan forestillingene henvender seg til en større kontekst.¹⁷

Et estetisk fellestrekk de tre forestillingene deler, er å være verbaltunge. Språket står som et viktig virkemiddel for å adresse det aktuelle tema, og har derfor vært av interesse å løfte frem som et viktig element i analysene. Både hvordan språket anvendes på ulike måter for å tematisere og løfte frem det etisk-politiske innholdet i forestillingene, og hva språket gjør med oss som tilskuere. For selv om forestillingene har til felles at de er verbaltunge, anvendes språket som strategi og virkemiddel på ulike måter.

Videre er forestillingene produsert og regissert av kompanier som tilhører det frie scenekunstheltet, som i stor grad opererer utenfor det institusjonelle feltet. Enkelte av kompaniene har institusjonelle tilknytninger, eksempelvis ble *Myke Øyne* produsert i samarbeid med Scenekunst Østfold, og *Mod alle odds* ble produsert i samarbeid med Betty Nansen Teatret. *Myke Øyne* og *Your Majesties* er turnerende forestillinger, noe som fører til at de vises i ulike nettverk og til et utvidet publikum. Fix&Foxy har også turnert med flere av sine produksjoner, men foreløpig har *Mod alle odds* kun spilt ved Betty Nansen Teatret.

¹⁷ Dokumentariske strategier har også en tilknytning til det postdramatiske teateret, som Bleeker illustrerer, hvor det antatt virkelige settes «på spill» innenfor en teatral ramme (Bleeker, 2019, s. 39-41).

1.4 Forestillingsanalyse som metodisk inngang

Utviklingen av en erfaringsorientert forestillingsanalyse har vært et sentralt arbeid i avhandlingen. Det har blant annet bestått i å finne frem til et metodesett som spesifikt legger til rette for å utforske tidsperspektivet og (langvarige) bearbeidelsesprosesser i den teatrale hendelsen. Gjennom å anvende en gjennomgående analysestrategi som består i å tenke gjennom affekt,¹⁸ tar de tre forestillingsanalysene utgangspunkt i hvordan den affektive usikkerheten oppleves, og hva den gjør med oss som tilskuere. Valget om å kalle analysetilnærmingen erfaringsorientert fremfor opplevelsesorientert, kommer nettopp av fokuset på den teatrale hendelsen som omgir forestillingen. I dette valget ligger det en differensiering mellom opplevelse og erfaring som begrep.

En opplevelse kan bestå i emosjonelle, affektive og kognitive reaksjoner og prosesser (Teigen, 8. desember 2016). En opplevelse er subjektiv, den består av dine egne reaksjoner og prosesser i møtet med omverden. For litteraturteoretiker Hans Ulrich Gumbrecht er det sentralt at den kognitive delen av en opplevelse, som i større grad beskjeftiger seg med meningsskapning, suppleres av et fokus på den sanselige delen, som han omtaler som «presence effects». I dette ligger det også en kritikk av humanioras tidligere tendens til å overfokusere på det kognitive aspektet når det kommer til (hermeneutisk) fortolkning av kunst og litteratur (Gumbrecht, 2004, s. xv). I opplevelsesbegrepet anvendt her, tilskriver jeg også opplevelse en her-og-nå-dimensjon. Erfaring, på den andre siden, er noe som peker til fortid og fremtid på samme tid. Det er en form for bearbeidet, akkumulert opplevelse, som man bærer med seg. Som begrep har det tilknytning til erkjennelse, når man velger å se på erfaring som en bearbeidet opplevelse.¹⁹

Jeg har analysert de tre forestillingene gjennom å ta særlig utgangspunkt i min egen tilskueropplevelse og -erfaring. Å være tilskuer er å være til stede i en begivenhet. Jeg ser på tilskueren som en medskaper av forestillingen til tross for at den fysiske tilskuerposisjonen kan være statisk – som for eksempel i et konvensjonelt teaterrom med et tydelig skille mellom scene og sal. Dette er i tråd med tankegangen om at en tilskuer ikke er en passiv mottaker av et verk, men en

¹⁸ Se kapittel 3 «Å tenke gjennom affekt» for en inngående forklaring av analysestrategien.

¹⁹ Et lignende skille kan man f.eks. finne i det tyske språket også, hvor *das Erlebnis* kan oversettes til opplevelse (Svenkerud & Parnemann, 2000, s. 89), *die Erfahrung* betegner erfaring og *Erfahrungswissen* – erfaringsviten / vite noe av erfaring (s.st., s. 87).

aktiv medskaper hvis nærvær inngår i den sosiale og kollektive dimensjonen som utgjør den teatrale begivenheten.²⁰ Det å være tilskuer handler ikke bare om vekting av synssansen, som teaterforskeren Rachel Fensham også illustrerer: «[It is] about watching theatre as an embodied activity. I want to propose that watching is different from reading, from looking and from other forms of critical interpretation» (2009, s. 11).²¹

I tillegg til å ta utgangspunkt i egen opplevelse og bearbeidelsesprosess har jeg hatt et ønske om å inndra andre tilskueres opplevelser og prosesser av usikkerhet. Det er for å undersøke og reflektere en flerstemmighet i hvordan disse politisk engasjerte forestillingene virker. Det er også for å imøtekomme teaterteoretiker Helen Freshwaters kritikk av hvordan forskere innenfor academia har en tendens til å generalisere publikumsresponsen ved å kun inndra sine egne opplevelser, meninger og tanker, samt responsen fra profesjonelle teaterkritikere (Freshwater, 2009, s. 3-5). Det ligger også en produktiv metodisk utfordring i å inkludere flere tilskuerperspektiv i analysesammenheng. Derfor har jeg i forbindelse med en av forestillingene i dette prosjektet, *Mod alle odds* av Fix&Foxy, invitert med en gruppe med teaterstudenter for å se forestillingen og ta del i en eksplorativ empirisk resepsjonsundersøkelse i ukene og månedene etterpå. Denne undersøkelsen bestod av det jeg kaller post-performance-øvelser, og bærer preg av å være inspirert av og ta i bruk strategier fra teaterpedagogikk. Dette gjelder både utviklingen av spesifikke øvelser for etterarbeid, og når det kommer til å anse denne prosessen som kreativ og skapende for våre tilskuererfaringer. Denne analysen skiller seg dermed fra de andre to gjennom å være en erfaringsorientert forestillingsanalyse med empirisk resepsjonsforskning innbakt som en metodisk utvidelse.

Dette har ført til at de tre forestillingsanalysene har fått ulike formater og funksjoner i avhandlingen. Det kommer også som følge av den induktive

²⁰ Å anse tilskueren som en passiv mottaker hører til det teaterforsker Siemke Böhnisch definerer som et verkestetisk tanke sett som ser på forestillingen som et allerede avsluttet verk og tilskueren som en passiv mottaker. Et resepsjonsetetisk tanke sett anser tilskueren som en medskaper av forestillingen gjennom sin tolkning og opplevelse (Böhnisch, 2010, s. 80-85).

²¹ Fensham mener synssansen ofte blir vektlagt i omtalen av tilskuere, fordi vi i større grad fokuserer på koblingen mellom syn, kognisjon og persepsjon enn andre måter for kroppen å sanse på. «One problem with the emphasis on the spectator, in terms of the ‘gaze’, is that it stresses only one organ of perception particularly given the association of sight with mental apprehension, rather than other parts of bodies whose presence is so important to the theatrical relation» (2009, s. 13).

tilnærmingen i forskningsprosessen, som jeg kommer tilbake til under «1.6 Avhandlingens struktur».

1.5 Forskningsfeltet

Når det kommer til politisk engasjert samtidsteater,²² er det internasjonale forskningsfeltet nokså stort – både når det gjelder forskning på institusjonelt produserte forestillinger og forestillinger fra det frie scenekunstheltet. Blant den delen av feltet som beskjeftiger seg med tilskuerskap i politisk engasjert teater som ikke gir tydelig forløsning, er det enkelte posisjoner som har vært spesielt relevante for dette prosjektet. Dette er særlig Helena Grehans forskning på ambivalens og etikk og Patrick Duggans begrep om *affective dis-ease*. Begge disse teaterforskerne undersøker forestillinger som er – sagt med Duggans ord – tydelige på at «they do not wish to *tell* the audiences what to think» (2017, s. 46, original kursivering). Grehans monografi *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age* (2009) analyserer forestillinger som åpner for persepsjonsrom preget av ambivalens, og som evner å gjøre følgende:

They ask for active spectatorship, not in the sense that spectators might leap out of their seats and become politically active, but in the sense that they can become intrigued, engaged and involved in a process of consideration about the important issues of response and responsibility and what these might mean both within and beyond the performance space. (Grehan, 2009, s. 5)

Grehan viser med dette også interesse for hvordan forestillinger har potensial for å strekke seg utover i den teatreale hendelsen, ved å igangsette prosesser som tar tid. Hun undersøker disse forestillingene med mål om å finne ut av hvordan de kan bekjempe en politisk fatigue hun mener er symptomatisk for vår tid. Grehan

²² Når begrepet samtidsteater anvendes, er det først og fremst ikke som en epokal betegnelse. Definisjonen av samtidsteater som anvendes her, er inspirert av teaterforskeren Solveig Gades beskrivelse: «‘samtidskunst’ skal dekke over en kunst, der på kvalifiseret vis reflekterer sin samtids kompleksitet. Betegnelsen skal med andre ord indikere en kunst, der er på høyde med sin tid, og som forholder seg til centrale problemstillinger i denne sin samtid» (Gade, 2010, s. 11). Hennes definisjon av samtidsteater og -kunst bygger på kunsthistorikeren Terry Smiths beskrivelse av samtidskunst som sterkt sammenknyttet med verden. Samtidskunstens fremste kjennetegn er ifølge Smith dens «worldliness», og mål om å fremstille verden – den globale og lokale – på ulike måter gjennom kunstneriske strategier (Smith, 2011).

er interessert i hvordan disse forestillingene gir etisk ladete prosesser, preget av motsigelser og refleksjon. Ambivalens har blitt et støttebegrep i dette prosjektet for å beskrive hva slags tilskueropplevelser som blir produsert. For Grehan henger ambivalens sammen med hvordan forestillingene ansvarliggjør oss som politiske subjekter (s.st., s. 22).

Når det gjelder forestillingsutvalg og analytiske metodesett er imidlertid dette prosjektet noe ulikt Grehans. Hun beskriver i flere av analysene sine opplevelsen av sterke visuelle og sensoriske virkemidler. *Genesi: Museum of Sleep* av Societas Raffaello Sanzio og Romeo Castellucci (som i størst grad trekkes frem som eksempel i bokens gjennomgående diskusjon) er en ikke-verbal forestilling som fremstiller sterke visuelle scener som lekende barn i Auschwitz, drap i gasskammer, avklede aktører med kropper beskrevet som «anorexic, tall, gaunt and ghost-like» (2009, s. 46). Med sjokkerte virkemidler tematiserer denne forestillingen raseideologi og menneskelig lidelse. Som tidligere nevnt bærer mitt forestillingsutvalg preg av å være verbaltunge. Språket er et sentralt virkemiddel – retorisk og estetisk. De tre forestillingene anvender ikke sjokkerte og sterke visuelle midler – snarere tvert imot. De ulike strategiene og virkemidlene jeg opplever i *Myke Øyne*, *Your Majesties* og *Mod alle odds*, vil jeg ikke beskrive som voldsomme, men heller som noe som «lurer seg inn» og problematiserer enkle lesninger ved å generere en gnagende usikkerhet.²³ Når det kommer til forskjeller i våre analysetilnærminger, inkluderer Grehan intervjuer og uttalelser fra kunstnerne av forestillingene, samt andre kritikere. Der hvor Grehan søker empiri i form av kritikere og kunstnernes uttalelser fra/om forestillingen, har jeg valgt å gå dypere inn i egen opplevelse og nærlese den, supplert med metodiske eksperimenter med andre tilskuere.²⁴

²³ Her kan imidlertid bruken av lastebil som scenografi i *Myke Øyne* beskrives som et voldsomt virkemiddel, siden lastebilen skal være av samme sort som den de 71 flyktingene ble funnet omkommet i over grensen til Østerrike. I analysen av forestillingen diskuterer jeg hvordan dette virkemiddelet nærmest var å anse som et sosialpornografisk virkemiddel – i alle fall innledningsvis. *Myke Øynes* iscenesettelsesstrategier og kunstneriske virkemidler bidrar imidlertid til at dette ikke oppleves som voldsomt og sjokkerte under selve forestillingen.

²⁴ Jeg har spesifikt unngått å oppsøke og anvende informasjon fra kunstnerne om hvorfor og hvordan de lagde de aktuelle forestillingene. Det er fordi jeg ønsker å konsentrere meg om de affektivt pregede resepsjonsprosessene som forestillingen utløser i meg og studentene. Det er forestillingene og den teatralte hendelsen de inngår i, med tilhørende bearbeidelsesprosesser, som skal undersøkes, og det er ikke et eksplisitt formål å undersøke om våre opplevelser står i samsvar med det som kunstnerne muligens hadde for øye.

I artikkelen «Unsettling the Audience: Affective ‘dis-ease’ and the Politics of Fear and Anxiety in Contemporary Performance» (2017) presenterer Partick Duggan sin teori om *affective dis-ease*.²⁵ På grunn av globalisering og den teknologiske utviklingen deltar og forholder vi oss til representasjoner av og om verden på andre måter enn før. Duggan skriver at dette påvirker hvordan vi møter og forholder oss til diskurser i vår omverden. Forestillinger kan tilby en måte å forholde seg til disse diskursene og offentlighetene som omgir dem på, som også ivaretar deres kompleksitet. Det gjør de blant annet gjennom det Duggan kaller «a performative aesthetics of ‘dis-ease’» (s.st., s. 40). Her benytter han seg av forfatter og litteraturteoretiker Raymond Williams teoretisering om *structure of feeling* (Williams, 1977/2001) i å formulere sin egen teori om dis-ease. Forestillinger som kulturell praksis er «world making», i det minste på et mikro- og personlig nivå, skriver Duggan med henvisning til Williams (2017, s. 41). Dis-ease lar seg vanskelig oversette til norsk,²⁶ men Duggan forklarer at det dreier seg om en opplevelse av verden som uoverskuelig og desorienterende.

[I]n a state of *dis-ease* the world is not rendered meaningless [...] but it becomes othered, distanced and shimmers in and out of readability in an encounter that makes one feel disoriented *in* it and perturbed by the experience *of* it. (Duggan, 2017, s. 45, original kursivering)

Det er med andre ord noen tematiske fellestrekk mellom Duggans affektive *dis-ease* og begrepet om affektiv usikkerhet som anvendes her. Å oppleve forestillinger som gir affektiv dis-ease, gir en navigering i de betente diskursene og utfordringene. Et poeng hos Duggan, som jeg vil komme tilbake til senere i avhandlingen, er hvordan dette er en krevende, men likevel givende opplevelse. Desorienteringen han omtaler, er en strategi forestillingene anvender for å gi en symptomatisk anskuelse av sin samtid (s.st., s. 51).

²⁵ Duggans affektbegrep ligner det som er anvendt her. Han henviser til James Thompson, som har forsket på affekt i anvendt teater. Thompson inndrar også et slags perspektiv som består i å tenke gjennom affekt, idet han skriver at affekt «agitate at the level of sensation» for så å produsere «a shock to thought» (Duggan, 2017, s. 41; Thompson, 2009, s. 124-125). En nærmere beskrivelse av affektbegrepet jeg anvender, finnes i kapittel 3 «Å tenke gjennom affekt».

²⁶ Det er blant annet fordi begrepet *dis-ease* spiller på *disease*, som oversatt kan bety sykdom hos et individ, eller på et større nivå, hvor samfunnet er utsatt for en «sykdom». Deler man opp begrepet, kan *ease* oversettes til behag, letthet, fravær av vanskeligheter eller bekymringer (Kirkeby, 1996, s. 342). Når man så legger til *dis* som et avledende prefiks, får man en motsettende betydning – nemlig ubehag, bekymringer og som Duggan forklarer: desorientering og overveldelse.

Duggan tar utgangspunkt i en samfunnsdiagnose omhandlende hvordan angst og frykt gjennomsyrrer vår samtid. Han bruker to forestillingseksempler i artikkelen for å analysere hvordan det reflekteres i hans tilskueropplevelse.²⁷

In analysing *how* these works might be seen deliberately to attempt to induce an experience somewhat cognate to anxiety in the audience, I want to explore *why* they might be doing so: what does such a practice ‘do’ in the world with regard to understanding the politics of fear and anxiety? (Duggan, 2017, s. 41, original kursivering)

Duggan argumenterer her ut ifra sosiologen Frank Furedis teori om *Politics of fear* (2005), som kort oppsummert tar utgangspunkt i at vi manipuleres politisk gjennom en fryktkultur. Frykt, ifølge Furedi, brukes til å legitimere politiske argumenter og saker. Helena Grehan tar også i bruk teori fra sosiologien for å gi en samfunnsdiagnose som et premiss for lesningen hun gjør av de ulike forestillingene. Hun benytter seg av Zygmunt Baumans *Postmodern ethics* (1993) og *Globalization: The human consequences* (1998), som på et generalisert, overordnet plan har fellestrekk med Furedi når det kommer til frykt som et viktig symptom på vår samtid (og politisk verktøy). Her skiller mitt prosjekt seg fra Grehan og Duggan. Jeg har ikke benyttet meg av en spesifikk sosiologisk teori på samme måte som dem. Det kommer av at den induktive tilnærmingen til prosjektet først og fremst innebærer å se på hvordan samfunnet reflekteres gjennom forestillingene, og ikke å legge en utvalgt sosiologisk teori som premiss for analysene. Å ikke lese forestillingene opp mot en konkret samfunnsdiagnose fører til at dette prosjektet er mer fristilt når det gjelder å se på forestillingenes relevans for samtiden de reflekterer. Dette gir anledning til å gå mer eksplorativt til verks for å se på forestillingenes kritiske og erkjennelsesmessige aspekt. Slik sett deler prosjektet en lignende interesse som den vist hos Grehan og Duggan, men divergerer når det gjelder metodiske valg, forestillingsutvalg, og anvendelse av sosiologisk teori. Dette prosjektets bidrag til feltet ligger særlig i analysen av den affektive usikkerhetens kritiske potensial, undersøkelsen av forestillingen og den utvidede teatrale hendelsen som erfaring, og i metodesettene utviklet for (flerstemmig) erfaringsorientert forestillingsanalyse.

²⁷ Disse to forestillingseksemplene er *The Ted Bundy Project* (2015) av Greg Woehhead og *Extraordinary Rendition* (2014) av Action Hero.

Når det kommer til det metodiske, og inspirasjonene og verktøyene anvendt her, kiler dette prosjektet seg inn i en interessant «sprekk» i fagfeltet. Det kommer blant annet av at jeg har gjort et poeng ut av å anvende forestillingsanalyse, som er en av de mest sentrale metodene innenfor teatervitenskapelig resepsjonestetisk forskning, sammen med empirisk resepsjonsforskning inspirert av teaterpedagogiske øvelser. Tradisjonelt kan man si at empirisk resepsjonsforskning tilhører en annen del av det utvidede fagfeltet enn det resepsjonestetisk forestillingsanalyse gjør. Det samme kan man si om teaterpedagogikk og teaterpedagogisk forskning. Å hente strategier og metoder fra empirisk resepsjonsforskning og teaterpedagogikk inn i et resepsjonestetisk forskningsdesign plasserer dermed prosjektet i et produktivt spenningsfelt. Utviklingen av en erfaringsorientert analysetilnærming som inkluderer empirisk resepsjonsforskning, er et bidrag inn i en foreløpig lite undersøkt del av feltet. Jeg har i dette arbeidet utviklet et metodesett som kan tas som eksempel på hvordan forestillingsanalyse som teatervitenskapelig metode kan utvides. Dette metodiske arbeidet reflekterer min bakgrunn fra både teaterpedagogikk og teatervitenskap, som kommer sammen i en felles forskningsinteresse, nemlig å studere tilskuerens resepsjon som en kreativ og performativ prosess.

1.6 Avhandlingens struktur

Denne avhandlingen har en noe ukonvensjonell struktur, som kommer av et dramaturgisk valg om å gjenspeile deler av den induktive forskningsprosessen. Det innebærer blant annet at store deler av de teaterteoretiske perspektivene i prosjektet blir presentert og diskutert i selve analysene. Ut av analysene vokser en empirisk og teoretisk sammensatt tilnærming til forskningsspørsmålene. For å ta leseren med på deler av hvordan denne forskningsprosessen har artet seg, har jeg valgt å plassere analysen av *Myke Øyne* i kapittel 2 «Affektiv usikkerhet og analyse av *Myke Øyne*». Analysen opptrer ikke som en sammenhengende tekst, men fragmentert. Dette er for å skrive frem affektiv usikkerhet som undersøkelsesområde med utgangspunkt i en konkret forestilling og tilskueropplevelse. *Myke Øyne* var forestillingen som ble valgt ut først til

prosjektet, og analysen ble produsert tidlig i prosjektperioden.²⁸ De tre analysene kan ses som en slags utviklingslinje gjennom avhandlingen – der teksten om *Myke Øyne* fungerer som den første utviklingen og uttestingen av analysetilnærming og forskningsinteresse. Dermed vil kapittel 2 veksle mellom (1) detaljerte og opplevelsesnære forestillingsbeskrivelser, (2) analytiske sekvenser av forestillingens strategier og virkninger og (3) refleksjoner og avgrensinger av affektiv usikkerhet som forskningsfelt med tilhørende begrepsavklaringer.

I kapittel 3 «Å tenke gjennom affekt» gjør jeg rede for hva slags affektbegrep som benyttes i denne avhandlingen, samt hva det vil si å anvende en overordnet analysestrategi som består av å tenke gjennom affekt. Dette tar utgangspunkt i en forståelse av affekt som sosialt konstruert, og tett sammenvevd med følelsene og tankene våre (Ahmed, 2010b, 2004/2014; Ngai, 2005; Sharma & Tygstrup, 2015). Kapittel 4 «Forestillings- og hendelsesbegrep» inneholder teaterteoretiske avklaringer som omhandler interessen for å se på hvordan opplevelsen fortsetter selv etter at forestillingen er over – hvordan en forestillingsopplevelse omdannes til erfaring og minner. I dette kapitlet utforskes to teoretiske tankesett – forestilling som forsvinning og forestilling som erfaring – for å se hvordan de på forskjellige måter legger til rette for dette utvidede tidsaspektet. Gjennomgang og valg av tankesett legger grunnlaget for det etterfølgende kapitlet, der jeg gjør rede for den mer metodiske delen av prosjektet. Kapittel 5 «Erfaringsorientert forestillingsanalyse» viser hvordan analysetilnærmingen har blitt utarbeidet med utgangspunkt i en affektiv og erkjennelsesmessig forskningsinteresse, og hva slags metodiske valg og verktøy dette forutsetter.

Analysene av *Your Majesties* og *Mod alle odds*, henholdsvis kapittel 6 og 8, er sammenhengende og enkeltstående tekster i motsetning til den fragmentariske analysen av *Myke Øyne*. Hvis *Myke Øyne* er startpunktet, er kapittel 6 om *Your Majesties* en videre utvikling av en erfaringsorientert analysetilnærming. Her utforskes spesifikke affekter knyttet til usikkerhet, sammen med refleksjoner og teori omkring synkopert tid – og mer spesifikt

²⁸ En tidligere versjon av analysen av *Myke Øyne* har blitt publisert som en sammenhengende forestillingsanalyse i antologien *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* (Böhnisch & Eidsaa, 2019b) under tittelen «Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene: En opplevelsesorientert forestillingsanalyse» (Skogli, 2019).

hvordan det legger til rette for en utvidet etisk-politisk bearbeidelsesprosess (Schneider, 2011). Kapittel 7 «Empirisk resepsjonsforskning i forestillingsanalyse» er plassert før det siste analysekapittelet og tar for seg hva slags metodiske utvidelser en flerstemmig og erfaringsorientert analysetilnærming bestod i. Her blir utformingen av og arbeidet med post-performance-øvelsene presentert, sammen med tendensen om en kommunikativ vending innenfor resepsjonsforskning og forestillingsanalyse (Danielsen, 2006; Warstat & Kolesch, 2019). Kapittel 8 om *Mod alle odds* inkluderer dermed kollektive prosesser preget av affektiv usikkerhet ved å gjøre den flerstemmig ved hjelp av empirisk resepsjonsforskning. Tidsperspektivet – hvordan en tilskueropplevelse ikke nødvendigvis er over idet forestillingen er slutt – forekommer i alle tre analysene. Men det blir særlig løftet frem på et metodisk og mer utstrakt nivå med de eksplorative resepsjonsøvelsene jeg gjorde sammen med teaterstudentene i forbindelse med *Mod alle odds*. Dette arbeidet strakte seg nemlig over to måneder. Dette analysekapittelet tar dermed for seg både individuell og kollektiv bearbeidelse av affektiv usikkerhet.

I avhandlingens niende kapittel «Det kritiske potensialet i affektiv usikkerhet» diskuterer jeg hva slags typer erfaringer vi sitter igjen med som tilskuere, og hvordan de gjør seg relevante i vår samtid. Med tilbakeblikk på de tre analysene ser jeg nærmere på hva de performative aspektene ved affektiv usikkerhet er, samt de kritiske egenskapene som kan ligge i denne modusen. Til sist blir avhandlingens teoretiske og metodiske bidrag til feltet oppsummert i kapittel 10 «Avsluttende refleksjoner».

1.7 Personlige posisjoner

Det prosessuelle tilhørende den affektive usikkerheten opptar meg som fagperson, men også personlig – nettopp fordi det kjennes som de aktuelle temaene angår meg og i ustrakt grad oss som samfunn. Det er viktig å presisere at de kontroversielle temaene som forestillingene adresserer, er temaer som jeg i liten grad har kjent på kroppen. Med det mener jeg at jeg skriver fra en ganske privilegert posisjon som en norsk statsborger, med høy utdannelse som har vokst opp i et middelklassehjem. De kontroversielle temaene som tas opp i forestillingene og videre i bearbeidelsesprosessene, er derfor ikke samfunnsutfordringer som har ført til store livsendringer for meg og mine aller nærmeste. Den sosiale ulikheten adressert i *Mod alle odds* er også en

samfunnsutfordring hvor min sosioøkonomiske tilhørighet i middelklassen har gitt meg en nokså trygg posisjon.

Når jeg skriver «kjent på kroppen», vil det i denne sammenhengen si at jeg ikke har vært i en posisjon der eksempelvis flyktningkrisen eller krig har drastisk endret livet mitt eller strukturer i hverdagen min. Hvis jeg har kjent dette på kroppen, har det vært i form av at jeg synes det er et utfordrende tema å forholde seg til politisk og etisk, spesielt gjennom offentligheten og nyhetsbildet.

2 Affektiv usikkerhet og analyse av *Myke Øyne*

To be sure, there is no such thing as a pure or a real or a standard experience: aesthetic, affective, and ethical dimensions are always mediated, indeed by one another – they mesh. (Serpell, 2014, s. 26)

Det slår meg hvor tullete dette må se ut fra utsiden. En liten lastebil utenfor Kilden teater- og konserthus, som kjører frem og tilbake på stedet eller foretar en liten sving. En kort kjøretur, tilsynelatende uten mål og mening. Men på innsiden, i lasterommet, er situasjonen ganske annerledes. Jeg og de andre tilskuerne – til sammen er vi rundt 25 stykker – har tilbrakt omtrent 20 minutter her inne sammen med fire aktører. Det er en forholdsvis varm septemberdag – en sånn dag man aller helst vil tilbringe ute i sola. I lastebilen, derimot, er det helt mørkt. Lyset har nettopp blitt slukket, og vi ser ingenting. Luften er tung og klam, og temperaturen i rommet har steget betraktelig siden vi først gikk inn. Jeg kjenner at jeg begynner å bli fuktig på ryggen av svette. Det har også blitt tyngre å trekke pusten, kroppen føles klam og litt urolig. Lastebilens bevegelser er hakkete, og jeg lener meg til sidemannen for å finne støtte. Jeg krysser fingrene for ikke å miste balansen og halvveis ramle over noen av de andre tilskuerne. Det kjennes som den kjører frem noen meter, for så å kjøre tilbake. Noen tilskuere ler litt når bilen humper rundt. Ikke en hjertelig høy latter, men mer usikker og kortvarig som en slags reaksjon på en uvant situasjon. Det er iallfall det jeg tar meg selv i å gjøre. Det hele varer i ett minutt, kanskje to.

Så åpnes lasterampa, sakte og mekanisk. Dette markerer avslutningen av forestillingen *Myke Øyne* av Artilleriet Produksjoner (2016) med manus av Kate Pendry (2016). Bilen står på samme sted som da vi ankom, og lasterommet fylles av dagslys. Jeg legger merke til at de fire aktørene som var i lasterommet sammen med oss da lyset ble slukket, er som forsvunnet i løse lufta. Men jeg tar meg ikke tid til å bli værende igjen for å finne ut hvordan. Jeg venter utålmodig på at lasterampa skal senkes helt ned slik at vi kan komme oss ut av det klamme lasterommet. Det kan virke som om flere av de andre tilskuerne kjenner på det samme. Vi skynder oss ut av lastebilen. Jeg kikker til siden, og i likhet med meg står andre og vifter på genseren for å avkjøle seg. Det blir ingen applaus, for aktørene kommer ikke til syne igjen. Forestillingen føles uavsluttet. Ikke bare på grunn av mangelen på applaus, men heller fordi jeg har opplevd en forestilling som på veldig kort tid har presentert ulike holdninger til og perspektiver på

flyktningkrisen og innvandringspolitikk. Forestillingen har satt i gang noen tankeprosesser og følelser, og jeg merker et behov for å snakke med noen om opplevelsen – å forklare noen hvordan det følte å være i lastebilen og å lytte til de fremførte ordene. Til tross for dette merkbare behovet kjenner jeg at det er vanskelig å artikulere opplevelsen. Denne forvirringen er så påfallende at det er uunngåelig å stille spørsmålet: Hva vil egentlig forestillingen meg?

«Dette er historien om én lastebil blant mange lastebiler. Sånn at dere husker og aldri glemmer, – okei» (Pendry, 2016, s. 2). *Myke Øyne* spilles i sin helhet i en lastebil og tar utgangspunkt i en konkret hendelse. 28. august 2015 kunne man i Aftenposten lese overskriften «71 flyktninger funnet døde i en lastebil i Østerrike» (Lauritsen, 2015, 28. august). Kjølerommet i den ungarske lastebilen der flyktningene befant seg, var helt lufttett, og dørene kunne ikke åpnes fra innsiden. Dødsårsaken var kvelning som følge av oksygenmangel. De omkomne var fra Syria, Irak og Afghanistan, og blant dem var det fire barn. *Myke Øyne* beskrives som en «kort og intens teaterforestilling om flyktningkrisen» (SAND-festivalen, u.å.). Det er en forestilling som forteller historien om en lastebil, blant mange lastebiler – men den dramatiserer ikke selve hendelsen som fant sted. Den tar heller i bruk andre strategier og virkemidler for å fortelle bruddstykker av historien og skrive den inn i en større debatt om flyktningkrisen og innvandringspolitikk. En debatt som i stor grad har vært preget av økt konfliktnivå innad i EU (Godzimirski, 9. november 2015) og en polarisert politikk i flere av de europeiske landene (Müller, 2016).

Teaterforskeren Jill Dolan spør:

[H]ow do we write about our own spectatorship in nuanced ways that capture the complicated emotions that the best theater experiences solicit? [...] How do we theorize such moments, subjecting them to the rigor of our sharpest analysis while preserving the pleasure, the affective gifts that these moments share? (2005, s. 8-9)

Dolan spør her hvordan vi kan tilnærme oss sammensatte tilskueropplevelser som bevarer den kritisk affektive dimensjonen som ligger i selve opplevelsen. I møtet med *Myke Øyne* kjente jeg en gnagende, forsiktig ulmende fornemmelse, lik den jeg beskrev i første kapittel, som ikke forsvant idet forestillingen var over. Dette satte i gang en navigasjonsprosess for å forsøke å bli klok på hva dette gnagende består i. Både hva som forårsaker denne reaksjonen, og hvorfor og hvordan den strekker seg utover i tid.

2.1 Møtet med de europeiske etterlevningene

Fredag 15. september 2017 entrer jeg lastebilen sammen med de andre tilskuerne for å se *Myke Øyne*. Lastebilen står parkert utenfor Kilden teater og konserthus i Kristiansand²⁹ – til forskjell fra skolegården der den vanligvis befinner seg under DKS-turné. Det er ikke en lastebil av sorten stor semitrailer, men en med et mindre lasterom med samme størrelse som den de 71 flyktingene ble funnet i. Et lasterom av den størrelsen som fører til at når 25 mennesker samles og lasterampa senere lukkes, så føles det trangt og varmt. I likhet med de andre tilskuerne har jeg stilt meg inntil en av veggene. Det spilles av et lydklipp, en collage av ulike nyhetssaker, men jeg klarer ikke helt å fange opp hva de snakker om. Foreløpig er det bare oss i lasterommet, med unntak av regissør Thomas Holtermann Østgaard. Før han viste oss inn i lastebilen, brukte han et par minutter til å forklare at han ville være til stede under forestillingen, og at man kunne gi tegn til ham dersom man hadde behov for å komme seg ut av rommet. Jeg prøver å gi plass til andre tilskuere og ikke stå i veien for noen. Men foreløpig venter vi fremdeles på ankomsten av noe – av noen. Lasterampa hviler fortsatt på bakken, og jeg kikker ut gjennom den åpne bakdelen av bilen. Den rammer inn en liten del av omgivelsene utenfor, som en scene som venter på at karakterene skal entre den.

Nyhetscollagen blir avløst av klassisk musikk over anlegget, *An der schönen blauen Donau* av Johan Strauss II, fremført av et symfoniorkester. Fire aktører kommer til syne utenfor bilen og stiller seg på rekke foran lasterampa. Tre menn og en kvinne. De er kledd i rokokkokostymer med hvit parykk eller hatt og kraftig sminke. Klærne ser ut til å bestå av tykk silke, sateng og brokadestoff. De er fargerike, og enkelte plagg har mønstre. Ansiktene er sminket bleke, med markerte øyne og røde kinn og lepper. Det gir assosiasjoner til østerriksk høykultur på sitt mest prangende – som menneskelige versjoner av påfugler. Karakterene har en underlig måte å gå på og beveger seg noe saktere enn normalt. Det tilfører en slags underlig «fornemhet» satt i kombinasjon med kostymene deres. De er alle iført hvite sko med store hvite blokker under, som skal forestille tjukke bøker. Blokkene kan minne om koturner, som ble brukt av tragedieskuespillere i antikkens teater for å gi karakterer et slags overmenneskelig format (Store norske leksikon (SNL), u.å.-b). De blir stående

²⁹ Kilden teater og konserthus var venue for SAND-festivalen, som i 2017 hadde tema *flukt*.

noen sekunder, mens blikkene deres glir fra tilskuer til tilskuer. Det er et alvor i blikkene. De entrer via lasterampa, som heises opp og lukkes bak dem. Det blir med ett dunkelt så fort vi mister dagslyset til å fylle rommet. Øynene bruker litt tid til å venne seg til den svakere, gule takbelysningen der inne. Jeg presser meg enda tettere inntil veggen for å gjøre plass til aktørene. Nå som de står i samme rom, ser jeg at de er betraktelig mye høyere enn oss. Den kvinnelige aktøren har fått håret satt opp i en frisyre som øker høyden hennes med enda flere centimeter, frisyren rekker helt opp til taket. De ruver over oss på de høye plataene under skoene, og jeg tilter hodet bakover for å kunne se dem skikkelig når de står i nærheten av meg. Jeg føler meg liten i møte med disse rare etterlevningene fra et tidligere Europa.

De har fremdeles blikket festet på oss. Vi ser opp, og de ned. De stiller seg på en rad i enden av lasterommet, og begynner å snakke: «En helt vanlig lastebil / men ikke vanlig i det hele tatt / *Det moderne livet har snudd det vanlige til det groteske, hm?*» (Pendry, 2016, s. 1, original kursivering).³⁰ Teksten blir fremført korisk. Som oftest hører vi de fire stemmene samtidig, av og til tre eller to, og noen ganger bare én stemme. De veksler på for å kunne fremheve enkelte poenger i teksten. Setningene kommer fort, som en strøm av ord der jeg ikke klarer å skjelve mellom når en setning starter og slutter. Jeg spisser ørene og konsentrerer meg for å få med meg alt de sier. «Det vi vet er ikke det vi vet / Vi vet ikke – hva vi vet / Vi vet ikke om det vi vet er sant eller hvem / vi kan stole på lenger – venner dette er kaos og / det var overlatt drap – dette / er det vi vet» (Pendry, 2016, s. 2). Jeg opplever at teksten er rettet til meg – til oss, siden blikkene deres hele tiden sveiper over rommet, fra tilskuer til tilskuer. Men det tar en liten stund å «koble seg på» tekstens innhold, siden den er fragmentarisk og innledningsvis ikke er helt tydelig på hva den refererer til. På enkelte steder beveger koret seg og stiller seg andre steder i lasterommet, i nye formasjoner. Dersom en tilskuer står i veien, tar aktøren forsiktig i armen hennes og geleider henne ut av veien. Det er noe elegant og keitete over dem på samme tid, nesten som om forlengelsen av bena får dem til å bevege seg i sakte film. Det verbale, derimot, er presist og raskt.

³⁰ I de kortere sitatene fra manuset *Myke Øyne* av Pendry (2016) anvender jeg skråstrek for å markere linjeskift. De lengre sitatene fra manus, som er markert med innrykk, er gjengitt med de opprinnelige linjeskiftene.

Teksten svinger mellom ulike tilnæringer til hendelsen som fant sted i lastebilen på vei til Østerrike. Fra det fysiologiske til at et menneske trenger tilgang på luft for å overleve, til Europas geografi «fortsatt delt, fortsatt dem og oss», til vitsing om Syrias synkende innbyggertall. Vitsen får laber respons. Jeg tar meg selv i å le forsiktig, men idet jeg hører min egen forsiktige humring, blir jeg rammet av en bismak. En setning som «Noe vi frykter er kommet nærmere», med en henvisning til flyktningene som reiser til Norge og omkringliggende land, blir litt senere etterfulgt av «ikke rart de kommer over grensen» (Pendry, 2016, s. 2-3). Jeg opplever førstnevnte setning som noe som refererer til en frykt for de ukjente, «uønskede» menneskene som krysser landegrenser. Den påfølgende setningen, derimot, har en noe mer empatisk holdning til dem som må reise fra hjemlandet.

De snakker fort, men likevel artikulert og tydelig, stadig som en unison tale. Tempoet bidrar til at jeg ikke klarer å skille ordentlig mellom de ulike posisjonene som koret fremfører. Det er små endringer i tonefall og tekst som fører til at innholdet stadig endrer seg. Det er utfordrende å følge med, det krever en aktiv lytting som opptar mye konsentrasjon. Tekstens mange vendinger, fremført av de europeiske etterlevningene, er uforutsigbar og kompleks. Den inneholder en ambiguitet i form av at den kommuniserer det jeg tolker som et motsetningsfylt innhold.

Ved kun én anledning blir koret oppløst i individuelle monologer. En av aktørene trer ut fra sin posisjon inntil veggen og ut på gulvet midt i lasterommet. Han går noen skritt frem og tilbake og ser på oss mens han sier:

Innvandrer: jeg tenker:
penger planer sikkerhet og praktikaliteter
ambassade visum
Nederste trinn prøver hardt
Okei, dette er ikke noe jeg mener, og jeg skammer meg
over å si det men: de er late og arbeidsløse
Allerede her må noe gjøres (jeg føler jeg burde
forklare meg selv): ikke bare teori og sympati de
trenger jobb, og et sted å bo.

(Pendry, 2016, s. 12-13)

Han blir stående. En annen aktør trer også ut i midten mens hun sier:

Asylsøker: jeg tenker:
Ekstremt behov for trygghet krig og land

mindreårige gutter med dokumenter og mobil penger
og forklaringer – Mennesker som sitter redde i et
stort hus alene ingen sted å – uttrykke seg selv
– mottaksgrupper desperate ventende stoisk
ventende for så å angripe oss å gud.

(Pendry, 2016, s. 13)

Hele koret gjentar «skam skam». Men for en liten stund har koret vært oppløst i «jeg-utsagn». Førstnevnte får meg til å tenke på en person som er for en restriktiv innvandringspolitikk, kanskje fordi velferdsstaten vår kommer til å lide under å ta imot mange som ikke kan eller vil arbeide. En person som ser praktiske implikasjoner og utfordringer ved å ta imot innvandrere, og bærer med seg fordommer om at innvandrere som gruppe er late og arbeidsløse. Den neste lille monologen viser en forståelse for hva slags situasjon disse asylsøkerne kommer fra og stadig befinner seg i. De har behov for trygghet, og de har vært redde. De bærer med seg traumer. Samtidig fornemmer jeg en frykt i det hun sier. Den umenneskelige situasjonen flere av disse menneskene befinner seg i, kan få dem til å foreta drastiske handlinger. Hun tenker på at disse menneskene er desperate, så desperate at de kan angripe «oss». Med noen få setninger har begge utsagnene vist meg en brøkdel av det jeg vet er et bilde på gjeldende holdninger til flyktningkrisen både i det norske og det europeiske samfunnet. Holdninger som ikke er fullstendig forenelig med hverandre, og heller ikke med mine egne.

Selv har jeg lyst til å plassere meg på en venstreside som fører en liberal og inkluderende innvandringspolitikk, som holder fanen høyt for at Norge skal være et varmt samfunn som aktivt bidrar til å løse globale, humanitære kriser. Av disse grunnene har jeg instinktivt ikke lyst til å identifisere meg med disse monologene. Men jeg kjenner at jeg gjør det likevel – til en viss grad, vel å merke. Fordi det er et viktig poeng at asylsøkere ikke bare trenger sympati, men mye heller en god infrastruktur i systemet som skal ta vare på dem når de kommer til landet.

2.2 Korets polyfoniske utsigelseskonstruksjon

De ulike holdningene i teksten kan minne om både sympati, empati, frykt og antipati overfor flyktningssituasjonen. Koret fungerer nesten som en «avindividualisering». Jeg ser fire utøvere, men hører i stor grad én stemme. Hvor kommer denne stemmen fra? Det oppleves nesten som om det er en form

for «europaisk vekslende selvforståelse» som snakker gjennom utøverne – av og til fra et humanistisk, empatisk perspektiv, og andre ganger fra et politisk, konservativt perspektiv. Samtidig kan ikke teksten og dens utsagn reduseres til denne dikotomiske inndelingen av empatisk perspektiv og konservativt perspektiv. Det er som om det dukker opp et mylder av meninger, fordommer, fakta og skildringer. Til tross for at koret har en homogen fremtoning og en unison talemåte, er det en polyfoni av meninger og holdninger.

«Hvad ‘ved’ forestillingen [...], hvad er det den vil sige? Hvad vil den have sagt, når den er færdig? Hvad siger den lige nu, og hvem siger det – og på vegne af hvem?» (Kyndrup, 2010, s. 121). Det er den hyperkomplekse «utsigelseskonstruksjonen» som er teaterets styrke, ifølge forsker i estetikk og kultur Morten Kyndrup. Utsigelse betyr i denne sammenhengen «de kommunikative instanser, der indgår i en betydningshandling, dvs. afsender(e) og modtager(e)» (s.st., s. 117). Det er vanskelig å skulle svare på spørsmålene ovenfor når man ser på den verbale utsigelseskonstruksjonen i *Myke Øyne*. I denne sammenhengen er det vanskelig å skulle definere en avsender, nettopp på grunn av iscenesettelsesstrategiene i forestillingen. Til tross for at jeg opplever koret som én stemme, formidler det ulike holdninger, både påstander og spørsmål. Når jeg går til teksten og ser hvordan det veksles mellom å snakke om situasjonen med de 71 flyktningene og de ulike tilnærmingene til innvandringspolitikk, ser jeg at den inneholder nok posisjoner til å kunne romme flere kor eller flere figurer. Slik sett bidrar iscenesettelsen av teksten til å gjøre utsigelseskonstruksjonen, som i teater allerede defineres som hyperkompleks, enda mer sammensatt.

I en teaterhistorisk kontekst kan man hevde at de ulike, motstridende holdningene innad i koret bryter noe med den tradisjonelle funksjonen som koret spilte i antikken. Korets primære rolle var da å representere en gruppe mennesker som kommenterte hovedpersonenes handlinger. Det var ikke vanlig å formidle ulike meninger innad i koret, eller at det ble vekslet hyppig mellom ulike posisjoner til samme handling. Aristoteles skriver at koret bør oppfattes som en av skuespillerne og må anses for å være en del av helheten (fabelen) i den aktuelle tragedien (Aristoteles, 1997, s. 61). Det vil si at koret representerer et fellesskap som fremstår som én figur. Teaterteoretikeren Patrice Pavis utdyper:

[T]he chorus is a homogenous group of dancers, singers and narrators who speak collectively to comment on the action in which they are involved in various ways. In its most general form, the chorus consists of non-

individualized and often abstract forces [...] that represent higher moral or political interests. (1998, s. 53)

I *Myke Øyne* finner man derimot ingen hovedperson med handlinger som koret, som en representant for det generelle samfunnet, kommenterer. Koret er den eneste «karakteren» vi møter som sådan. Vi møter heller ikke en representasjon av flyktningene. I stedet ser vi fire skuespillere med kostymer, spillestil og talemåte som i stor grad virker teatral og distanserende. Hva er korets funksjon i denne forestillingen? Teaterteoretiker Hans-Thies Lehmann skriver: «Just like the ‘monology’, the chorus (owing to its character as a crowd) is able to function scenically as a mirror and partner of the audience. A chorus is looking at a chorus, the theatron axis is put into play» (1999/2006, s. 130). Koret fungerer som en påminnelse om et fellesskap og dets potensial på godt og vondt. Teksten som formidles, minner om en collage. Slik sett er det interessant at koret formidler en ambivalens og blir et bilde på et fellesskap som ikke enes om en konkret handling eller verdi. Det bryter igjen med en tradisjonell forståelse av koret som et fellesskap som kommer sammen i én forent stemme.

De ulike posisjonene i korets «voklende europeiske selvforståelse» – i det ene øyeblikket varm og forstående, i det andre pragmatisk og kjølig, i det neste fryktende og engstelig – kan minne om hvor vanskelig og frustrerende det av og til er å være en del av det fellesskapet som konstituerer vårt samfunn. Meningsbrytningen i møte med temaet flyktningkrisen har vært stor. I nyhetsbildet, debatter og kommentarfelt har polariseringen av meninger skapt splittelse og store utfordringer når det kommer til å skulle ha gode dialoger for å finne løsninger på de reelle problemene. Løsninger som kanskje fremdeles uteblir. De hyppige vekslingene mellom de ulike posisjonene fremhever en slags uro overfor min egen posisjon. Hvem representerer disse påstandene? Når er jeg enig? Eller uenig? Når utsagn som er såpass motsetningsfylte blir lagt så nært «oppå» hverandre i tekst og fremført på en slik måte at det er vanskelig å legge merke til når vekslingene mellom de ulike holdningene oppstår, bidrar det til å fremheve min egen ambivalens og usikkerhet overfor det tematiserte. Hva om jeg kjenner meg enig i et utsagn jeg egentlig ikke vil identifisere meg med politisk?

I den forstand er det nok ikke helt dekkende å si at koret formidler polyfone utsagn. Etymologisk kommer ordet polyfoni fra det greske *polyphonos* og betyr «lyd av mange stemmer» (The new grove dictionary of music and musicians, 2001, s. 73). Begrepet brukes særlig innenfor musikk. Her betegner polyfoni det som skjer når flere selvstendige stemmer er til stede samtidig.

Innenfor musikk knyttes polyfonibegrepet særlig sammen med harmoni. Til tross for flere stemmer skal det polyfoniske uttrykket danne en harmonisk helhet (s.st., s. 76–77). Men utsagnene i *Myke Øyne* danner ingen harmonisk helhet, nettopp fordi det formidles motstridende meninger. Det går forbi det polyfoniske i den forstand og gir noe annet – en kognitiv forvirring og følbare desorientering.

Vi er
fem? Millioner
Hva om vi var seks
eller syv
eller ti
eller tyve millioner. Vi har plass nok.
Sort – hvitt
Pust – ikke pust
et spørsmål om liv – død
eller om noe annet
Hvor mange er for mange i en lastebil
Eller et land.
(Pendry, 2016, s. 8-9)

2.3 Forvirring og fravær av forløsning

Siden usikkerhet er et hverdagslig og slik sett «ikke-vitenskapelig» begrep som kan romme mye, har det i avhandlingsprosjektet vært sentralt å finne frem til noen produktive avgrensninger som sier noe om hva slags usikkerhet som forskes på. Med andre ord noen form for kjennetegn som fokuserer på usikkerhet som konsept. En av disse avgrensningene har vært gjennom å fremheve det affektive aspektet, både gjennom å kalle det affektiv usikkerhet og å anvende en analysestrategi som består i å tenke gjennom affekt. En ytterligere avgrensning har kommet gjennom arbeidet med analysene, og er allerede nevnt i forrige avsnittet – forvirring og desorientering. Mer spesifikt kan det karakteriseres som affektiv desorientering, et begrep anvendt av litteraturteoretiker Sianne Ngai. Hun forklarer det som en metarespons, der man føler seg forvirret over hva man føler (Ngai, 2005, s. 14). Den affektive desorienteringen henger sammen med hvordan *Myke Øyne* og de andre forestillingene unngår å produsere en tydelig forløsning for tilskuerne.

I boken *Ugly feelings* (2005) tar Ngai for seg en gruppe med følelser som hun beskriver som «stygge» i form av at de er utydelige og prestisjeløse – noe som kan gjøre dem ubehagelige å vedkjenne seg. Hun beskriver dem som tilsynelatende lite produktive følelser, nettopp fordi de står i veien for forløsning. De er mer ulne, har en svakere intensjonalitet og hindrer følelsesmessig utløp i motsetning til de mer klassiske og gjenkjennelige følelsene som glede, sinne og frykt. Ngai tar for seg følelser som angst, paranoia, irritasjon og misunnelse. Usikkerhet er ikke tematisert i løpet av boken hennes, men det er flere av karakteristikkene ved stygge følelser som kan overføres til usikkerhet. Det at det ofte forekommer metaresponsive følelser på grunn av den prestisjeløse karakteren ved de stygge følelsene, er ett sentralt likhetstrekk. Det gjelder også de negative konnotasjonene som følger med usikkerhet og såkalt stygge følelser. Videre kan affektiv usikkerhet også bli karakterisert som en ikke-katarsisk følelse eller modus, slik Ngai også betegner de stygge følelsene (Ngai, 2005, s. 9).³¹ «By non-cathartic I just mean feelings that do not facilitate action, that do not lead to or culminate in some kind of purgation or release – irritation, for example, as opposed to anger» (Ngai, 2011, avsn. 7).

Når Ngai omtaler den affektive desorienteringen som noe som gir metarespons eller -følelse, betyr det eksempelvis at følelsen av usikkerhet utløser en ny refleksiv metafølelse. «[T]hese feelings tends to produce an unpleasurable feeling *about* the feeling (a reflexive response taking the form of ‘I feel ashamed about feeling envious’ or ‘I feel anxious about my enviousness’)» (s.st., s. 10). Disse metaresponsive følelsene er med på å fargelegge og forme den affektive usikkerheten. De bidrar til å skape en refleksivitet og en dobbelthet i form av en metafølelse av følelsen/affekten. I den forbindelse spør Ngai: Selv om det å føle seg desorientert og forvirret er blant den mer marginale delen av kanonen for tilgjengelige affekter og følelser, er ikke det å føle seg usikker over hva man faktisk føler og tenker en følelse i sin egen rett? (Ngai, 2005, s. 14)

Et metaforisk bilde hun anvender for å beskrive affektiv desorientering, er opplevelsen av å ha gått seg vill i sitt eget kognitive kart av tilgjengelige og kjente følelser. Samtidig poengterer hun at denne desorienteringen ikke er det

³¹ Affektiv usikkerhet kan beskrives som ikke-katarsisk, nettopp fordi det ikke byr på noen åpenbare kognitive eller emosjonelle forløsninger. Fraværet av forløsning gjør at forestillingene som er inkludert i dette prosjektet kan beskrives som ikke-katarsisk samtidsteater. Katarsis er et komplekst begrep som krever sin egen idé- og teaterhistoriske avgrensning, derfor anvender jeg det ikke som en overordnet beskrivelse av de tre forestillingene som analyseres i avhandlingen.

samme som handlingslammelse og ubestemmelighet. «This is ‘confusion’ in the affective sense of bewilderment, rather than the epistemological sense of indeterminacy» (s.st.). Dette er et interessant og viktig poeng, for det innebærer at vi ikke blir fratatt vår evne til å handle, selv om vi er desorienterte og usikre. Et eksempel på affektiv desorientering er den forvirringen jeg kjenner etter nettopp å ha forlatt lasterommet. Jeg er ikke sikker på hva jeg skal føle eller tenke, og jeg vet ikke hva slags ord jeg skal ta i bruk for å sette ord på opplevelsen. Det samme gjelder underveis i forestillingen, når jeg blir konfrontert med ambiguiteten som ligger innbakt i teksten som fremføres. Som Ngai forklarer: Det kognitive kartet over kjente og tilgjengelige følelser er ikke dekkende for fullstendig å kunne beskrive det jeg kjenner. Det jeg merker meg tydeligst når jeg står utenfor lastebilen og forsøker å kjøle meg ned etter forestillingen, er at opplevelsen kjennes *viktig*.

2.4 Politiske og etiske bearbeidelser

Det at den affektive usikkerheten oppleves som viktig, bidrar til at man er villig til å stå i den, på tross av eventuelle ubehagelige følelser. Dette kan anses som nok en metarespons, i likhet med den affektive desorienteringen. Her går det ut på at det oppleves som at usikkerheten jeg kjenner, *angår meg*. Dette kommer særlig av at samfunnsutfordringene som tematiseres, utløser prosesser av etisk-politisk art. I denne sammenhengen er jeg ikke bare en tilskuer, men også et politisk subjekt. «[E]thics and politics informs the ways in which subjects read events as they unfold in the world around them, as well as ways in which they might respond to or engage with political performance as spectators» (Grehan, 2009, s. 16). Grehan forklarer at tilskuerskap og medborgerskap henger tett sammen i møte med politisk engasjert teater. Det er interessant hvordan hun beskriver at politisk engasjert teater er noe man aktivt oppsøker som et persepsjonsrom der man blir oppfordret til å gå refleksivt til verks med etiske og politiske overveielser.

These subjects, look to the theatre to provide a space in which there is a rejection of totalisation in favour of a pluralism of views or responses, and they are informed by and motivated in response to this to find new ways of thinking about or responding to, important political, historical and social questions. That is not to say that the subjects in question necessarily come to the theatre with predetermined ethical positions [...] they seek out

political theatre as space that has the potential to provide this reconsideration. (Grehan, 2009, s. 16)

Grehan foreslår at tilskuere oppsøker forestillinger som omhandler samfunnsutfordringer og politiske spørsmål, nettopp fordi disse forestillingene gir rom for overveielse og bearbeiding. Dette resonnerer med det jeg selv har erfart som tilskuer i møte med teater som skildrer aktuelle sosiopolitiske eller moralfilosofiske tema. Idet man oppsøker slike forestillinger, er det ofte med en forventning om at ens egen forståelseshorisont kan bli beveget. Det er noe jeg tar meg selv i å ønske at skal skje – at forestillingen skal kunne *gjøre noe* med meg. Både Serpell, Duggan og Grehan kaller dette for leser-/tilskueropplevelser som forårsaker en *unsettlement* (Duggan, 2017; Grehan, 2009, s. 2-5; Serpell, 2014, s. 2). Dette begrepet lar seg vanskelig oversette til norsk, men kan forklares som urolighet, hvor noe ikke er gjennomarbeidet eller løst (Merriam-Webster, u.å.). Min overordnede tolkning når jeg leser deres anvendelser av dette begrepet, er at det innebærer en opplevelse som evner å destabilisere noen indre strukturer. Grehan skriver at en slik opplevelse legger til rette for nye måter å tenke og føle på: «Performance opens up multiple, nuanced and often contradictory spaces for consideration and reflection» (Grehan, 2009, s. 2). Altså et persepsjonsrom med rom for motsigelser, tvil og usikkerhet.

Som den innledende sekvensen av *Myke Øyne* illustrerer, er det ikke bare snakk om at de utvalgte forestillingene er politisk og etisk engasjert gjennom at de fremstiller og representerer politisk anlagte og kontroversielle utfordringer. Det handler også om hva forestillingene *gjør* med oss som tilskuere, altså en performativ tilnærming som Serpell også understreker i sin beskrivelse av litterær usikkerhet. Denne performative tilnærmingen handler ikke bare om hva forestillingen viser oss tilskuere, men hva den igangsetter av prosesser, og videre hva dette kan ha å si for vår kontekstuelle forståelse av de aktuelle samfunnsutfordringene. Ifølge kunstner og kunstteoretiker Hito Steyerl er det dette som gjør resepsjon av politisk engasjert kunst til en form for personlig arbeid.

A standard way of relating politics to art assumes that art represents political issues in one way or another. But there is a much more interesting perspective: the politics of the field of art as a place of work. Simply look at what it does – not what it shows. (Steyerl, 2010, avsn. 1)

Steyerl oppfordrer til å ikke bare undersøke hva slags politikk kunst kan representere – «politics that is always happening elsewhere» (s.st., avsn. 17) –

men å se på hvordan det politiske kan ligge innbakt i vår resepsjon av kunsten, i de måtene vi opplever den og tolker den på. «If we take this on, we might surpass the plane of a politics of representation and embark on a politics that is there, in front of our eyes, ready to embrace» (Steyerl, 2010, avsn. 17).³² Dette er i stor grad det samme som Serpell mener med en performativ leseropplevelse. Hun forklarer med utgangspunkt i usikkerhet:

[S]tructured uncertainty can refract – rather than merely reflect – an ethical disturbance. Decoupling ethics from propositional content, the novel does not guide or imitate reader’s moral values; it *unsettles* them. (Serpell, 2014, s. 2, min kursivering)

Det vil si at forestillingene som er inkludert her, kan defineres som politisk engasjerte gjennom det som representeres på scenen, men også gjennom hvordan våre forestillinger og forforståelser åpnes for destabilisering og rekonfigurering gjennom opplevelsen. Dette gjør også bearbeidelsesprosessen som foregår underveis og etter forestillingen, implisitt politisk og etisk. I denne prosessen er det vanskelig å skille kategorisk mellom det politiske og det etiske. Det kommer blant annet av at det er en individuell prosess, som gjør det utfordrende å differensiere mellom begreper som på et subjektivt nivå oppleves som overlappende. En slik prosess gir det Ahmed kaller «[an] ethics, which is at once a politics» (2002, s. 559). At det er vanskelig å skille kategorisk mellom etikk og politikk har også å gjøre med det Ahmed kaller «the messiness of the experiential» (2010a, s. 30).³³ Den utvidede forestillingsopplevelsen kan bære preg av å være kaotisk og uoversiktlig (hvilket den affektive desorienteringen også er et uttrykk for), hvor idéer, tanker, affekter, følelser og minner sklir over i

³² I artikkelen av Steyerl med tittelen «Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy» (2010) burde det nevnes at hennes primære fokus er en kritikk av hvordan kunstens produksjonsvilkår sjelden adresseres i politisk engasjert kunst. Innenfor samtidskunsten illustrerer hun hvordan penger ofte følger kapitalistiske og høyst problematiske maktstrukturer, og at arbeidet med selve produksjonen er preget av et ødeleggende tempo og urealistiske forventninger. «One example, which is a quite absurd but also common phenomenon, is that radical art is nowadays very often sponsored by the most predatory banks or arms traders and completely embedded in rhetorics of city marketing, branding, and social engineering» (Steyerl, 2010, avsn. 14). Så når Steyerl oppfordrer til å se på hva kunsten gjør, handler det både om det politiske som en del av vår resepsjon og om hvordan «politics resides in its production, its distribution» (s.st., avsn. 17).

³³ Ahmed beskriver det på følgende vis: «Instead, I would begin with the messiness of the experiential, the unfolding of bodies into worlds, and the drama of contingency, how we are touched by what we are near» (2010a, s. 30).

hverandre. Eller som Serpell skriver om opplevelsen av affekt, estetikk og etikk i sitatet under overskriften på dette kapittelet: «they mesh» (Serpell, 2014, s. 26).

2.5 Dramaturgi og estetikk

Prosjektet adopterer dramaturgen Marianne van Kerkhovens tankegang om både den *store* og den *lille* dramaturgien fordi dette fungerer som en givende metafor for de kontekstuelle forholdene. I sin ikoniske tale *State of the Union* fra 1994, holdt ved Het TheaterFestival i Brussel, uttrykte hun en uro og engstelse ved datidens hendelser og tendenser. Denne uroen fremtvang henne til å si noe om den store dramaturgien så vel som den lille:

Jeg mener man kan snakke om dramaturgi i stor og liten skala, og selv om jeg oftest foretrekker den mindre – altså de ting som kan fattes i en menneskelig målestokk – vil jeg her snakke om den store dramaturgien. Fordi det er nødvendig [...] Den lille dramaturgien kan vi definere som den sonen, den strukturelle sirkelen, som ligger i og rundt en produksjon. Men en forestilling blir levende gjennom interaksjon, gjennom publikum og det som skjer utenfor dens egen sfære. Og rundt produksjonen finner vi teateret og rundt teateret ligger byen og rundt byen, så langt vi kan se, ligger hele verden [...]. (van Kerkhoven, 1994/2014, avsn. 2)

Vekselvirkningen mellom det van Kerkhoven kaller for den store og den lille dramaturgien, ligger som et tydelig premiss for dette prosjektet. Det har blant annet å gjøre med at det kontekstuelle rundt disse politisk engasjerte forestillingene er av stor betydning for opplevelsene vi har i møte med den teatrale hendelsen – hvordan vi leser det som skjer i scenerommet, opp mot en større kontekst. Det har også betydning for bearbeidelsesprosessen og erfaringene som genereres etterpå. Dette vekselvirkningsforholdet ble særlig merkbart i analysearbeidet som startet med *Myke Øyne*. Her ble jeg klar over nettopp hvor sentralt det kontekstuelle var når det kom til tolkning og bearbeidelse av tilskueropplevelsene – den store dramaturgien. «Van Kerkhoven's dramaturgy revives a politics of the senses and speaks to a networked and imbricated body politic» (Eckersall, 2018, s. 242-243).

I et senere essay har van Kerkhoven utdypet noen tanker rundt dramaturgi, som gir en relevant dramaturgisk optikk i dette henseende. Her snakker hun ikke eksplisitt om den store og lille dramaturgien, men om *tilskuerens dramaturgi*. Å vurdere teaterets politiske og kritiske potensial handler også om å vurdere dets

forhold til publikum (van Kerkhoven, 2009, s. 11). Spesielt tydelig blir det i dette prosjektet, som inntar en performativ tilnærming til hvordan affektiv usikkerhet blir produsert, og hva den gjør. Van Kerkhovens konsept om *a dramaturgy of the spectator* legger vekt på tilskuerens persepsjon. I hvor stor grad er jeg aktiv innenfor forestillingsopplevelsen – relasjonelt, imaginativt, følelsesmessig og kognitivt? Hva er det forestillingen krever av meg gjennom dens strategier? Hva karakteriserer det persepsjonsrommet som blir opprettet, og i hvor stor grad har jeg muligheten til å styre min persepsjon?

Perhaps more important than the here-and-now-character of the theatrical experience is today the consciousness of the spectator that, in or inside a performance, he can alternatively be alone, individualized, and together with other spectators. The dramaturgy emerging from this situation is a dramaturgy of perceiving, a dramaturgy of the spectator [...] Dramaturgy is for me learning to handle complexity. It is feeding the ongoing conversation on the work, it is taking care of the reflexive potential as well as of the poetic force of the creation. (van Kerkhoven, 2009, s. 11)

Det van Kerkhoven kaller tilskuerens dramaturgi, har en tydelig dialogisk og relasjonell kvalitet over seg, idet man særlig ser på hvordan tilskueren er med på å styre en dramaturgisk lesning og tolkning av forestillingen. Hun fremhever hvordan denne dramaturgien handler om å håndtere kompleksitet og refleksivitet, hvilket er helt sentralt i undersøkelsene av *Myke Øyne*, *Your Majesties* og *Mod alle odds*.³⁴ Dette prosjektets bruk av dramaturgibegrepet er inspirert av tankene om tilskuerens dramaturgi, og hvordan man som tilskuer (og politisk subjekt)

³⁴ Van Kerkhoven setter frem en tese i forbindelse med hvordan teateret legger til rette for «tilskuerens dramaturgi». Film og TV er, ifølge van Kerkhoven, i større grad innrammede medier hvor kamera bestemmer mer spesifikt hvor og hva vi skal se. Dette er ekskluderende og leder til en «de-politicization of our looking» (van Kerkhoven, 2009, s. 11). Selv om teater også bærer preg av å anvende innrammende strategier, mener van Kerkhoven at det her finnes større åpninger for kritisk refleksjon, og for at tilskueren skal kunne være delaktig i å styre sin egen dramaturgi. Denne tesen er kanskje noe generaliserende, og det kommer an på hva slags forestillinger, film og TV man henviser til. Det finnes med andre ord eksempler på strategier innenfor TV og film som bidrar til å tematisere tilskuerens blikk. Men van Kerkhoven viser med dette at tilskuere i teateret i stor grad er aktive i å styre eget blikk, gjøre valg av fokus gjennom hvor man velger å se, osv. «[T]he spectator alternatively is brought into a theatre or a museum context, with an alteration between ‘looking at something’ and ‘walking in something’, an alteration between observation and immersion, between surrendering and attempting to understand. And in this way, the spectator can determine independently his own standpoint» (s.st.).

forholder seg til de kontekstuelle forholdene gjennom forestillingsopplevelsen. Med andre ord: den store og den lille dramaturgien.

van Kerkhoven er imidlertid ikke alene om å henvise til tilskuerens dramaturgi. I artikkelen «Dramaturgy of the spectator» fra 1987 skriver teaterforskeren Marco de Marinis om det han kaller en aktiv og subjektiv tilskuerdramaturgi. Dette går ut på hvordan tilskueren tolker, bearbeider, reagerer og husker en forestilling. «These operations/actions of the audience's members are to be considered truly dramaturgical (not just metaphorically) since it is only through these actions that the performance text achieves its fullness [...]» (de Marinis, 1987, s. 101). De handlingene han henviser til her, er ikke noe en forestilling kan kalkulere med, kun «guide» til en viss grad. Det er handlinger som tilskueren utfører i kraft av det de Marinis kaller en *relativ autonomi*.

[T]o deny her/his (relative) autonomy or, conversely, to consider it totally beyond restraints means upsetting and threatening the balance between determination (constraint) and freedom; this dialectic between the constraints imposed by the work (the «aesthetic text») and the possibilities left open to those who receive the work strikes a balance which is the essence of the aesthetic experience and source of its vitality. (s.st.)

Det resepsjonsetetiske synet de Marinis presenterer her, sier også noe om hvordan virkningsforholdet mellom forestilling og tilskuer ikke kan anses som fullstendig kausalt. I tilskuerens persepsjonsrom og bearbeidelsesprosess eksisterer det en relativ autonomi.

Siden jeg i prosjektet er interessert i å undersøke de estetiske strategiene i tillegg til de dramaturgiske, er det relevant å kort gjøre rede for hva som informerer estetikkbegrepet i prosjektet. Disse begrepene er også sammenkoblet, blant annet gjennom vektleggingen av refleksivitet i tilskueropplevelsen og -erfaringen. Ulike og konkurrerende definisjoner har ført til at begrepet estetikk har mistet sin selvfølgelighet. Teaterforsker Niels Lehmann mener dette henger sammen med at vi i vår samtid er vitne til en grunnleggende tradisjonsoppløsning i kunstfeltet. Med det mener han at det ikke lenger er noen selvfølgelighet *hva* kunst er, og heller ikke dens rolle som en dannelsesstradisjon tuftet på felles skjønnhetsforståelser (N. Lehmann, 2014, s. 76). Lehmann mener at «andethedserfaring» kan være en nøkkel til å reformulere estetikkbegrepet. Andethedserfaring defineres som en ikke-hverdagslig erfaring som huskes spesielt fordi den har en engangskaraktér. Det er et annerledes erfaringsrom, som skiller seg fra de hverdagslige erfaringsrommene vi kjenner til og tar for gitt. En

tur i skogen kan også gi potensial for andethedserfaringer, så sant man er åpen for å se den gjennom et andethedsperspektiv. Lehmann konstaterer: «I den selvrefleksive pluralisme ligger der som skitseret også det regulative ideal, at ethvert prosjekt må gjøre sig klart, hvilken form for andethedserfaring der søges opnået» (N. Lehmann, 2014, s. 80). Det er usikkert hvorvidt det er et særlig poeng at Lehman bruker erfaringsbegrepet fremfor opplevelsesbegrepet her. Å se på estetiske opplevelser som mulige andethedserfaringer, inkluderer i mine øyne også potensielle prosessuelle bearbeidelser som strekker seg utover i tid.

2.6 Ambivalens, ambiguitet og usikkerhet som modus

I beskrivelsene og analysedelene av *Myke Øyne* anvender jeg av og til ambivalens og ambiguitet som støttebegreper, i tillegg til affektiv usikkerhet. Beskrivelsene setter blant annet ord på en subjektiv erfart ambivalens, og en tvetydighet i det verbale innholdet i forestillingen. Som begreper er de sentrale medspillere, for å bidra til å avgrense hva slags usikkerhet det er snakk om, og hvordan den kan la seg utdype og spesifiseres i sammenheng med andre begreper.

Ambivalens og ambiguitet er to begreper som ved første øyekast ser ut til å være nesten identiske, men det er noen sentrale forskjeller mellom dem – ikke bare hva de betegner, men om det er en modus som tilegnes et objekt eller subjekt. Når det dreier seg om ambivalens i dette prosjektet, tas det særlig utgangspunkt i filosofiteoretiker Hili Razinskys begrepsmessige definisjoner og teoretiske innfallsvinkler, supplert med Helena Grehans teaterteoretiske tilnærming til ambivalens i tilskueropplevelsen. Razinsky påpeker hvordan det å kjenne seg ambivalent overfor noe er en vanlig opplevelse for oss mennesker, som forekommer i hverdagen. Det er noe vi opplever – å kjenne seg ambivalent overfor noe – og er med andre ord en subjektiv erfart tilstand. Likevel er ambivalens forholdsvis lite teoretisert, i hvert fall når det gjelder filosofi som fagfelt. I den grad det har blitt utforsket som tema, viser også teorien store uenigheter angående valueringen av ambivalens.

In the existentialist thought of Kierkegaard and of Heidegger, ambivalence constitutes the wrong way to live a human life – in fact, Kierkegaard entitles one of his works *Purity of Heart Is to Will One Thing*. However, other thinkers of existence, especially Nietzsche and Sartre, think of

human life as inherently ambivalent. (Razinsky, 2017, s. 37, original kursivering)

Å være ambivalent vil si å være dratt mellom to ulike holdninger. Definisjonen av ambivalens tillater at man kan beskrive den på to måter: «as two opposed attitudes and as one ambivalent attitude» (s.st., s. 5).³⁵ Disse holdningene kan bestå av alt fra tanker, følelser, minner og vaner. Razinskys tilnærming er fenomenologisk, hvor *attitude* (som jeg her oversetter som holdning) ikke bare betegner en mental holdning, men også inkluderer det følelsesmessige og affektive. Slik sett er ambivalens som holdning holistisk. En gradforskjell mellom Razinskys omtale av ambivalens som holdning og min omtale av affektiv usikkerhet som modus er at hun velger å spesielt fremheve den mentale komponenten og jeg den affektive. Razinskys prosjekt går ut på å motarbeide en idé om at ambivalens er noe som splitter en i to og dermed hindrer all mulighet for handling. Hun kritiserer en filosofisk tankegang om at ambivalens står i veien for at vi kan oppfatte oss selv som enhetlige. Å være ambivalent har, i likhet med usikkerhet, vært knyttet til en oppfatning av at det aktuelle individet har en svak vilje eller er i en «miserable condition» (s.st., s. 38).³⁶ Denne tankegangen har bidratt til at ambivalens har blitt sett på som et problem, og dermed fått negativt fortegn. Men Razinsky følger idéen om *unity in plurality*, som går ut på at vi er dialogiske individer – også inni oss selv. «[T]he ambivalent person demonstrates her unity concretely in being ambivalent» (Razinsky, 2017, s. 16). I Grehans prosjekt er ambivalens knyttet opp mot sammensatte politisk-etiske overveielser, gjerne i forbindelse med en følelse av å bli ansvarliggjort overfor en politisk ladet problemstilling (2009, s. 21-22).

Etymologisk er både ambivalens og ambiguitet avledet av *ambigere*, som betyr å vakle eller drive til to sider (NAOB, u.å.-a). Ambiguitet handler først og fremst om det *tvetydige* – det som kan forstås eller tolkes på to eller flere måter (NAOB, u.å.-e). I så måte er det mer knyttet til hvordan vi leser og tolker et spesifikt objekt. Ifølge Store norske leksikon kan det også bety *dobbeltydighet* (2018, 22. mai). For å forklare ambiguitet som begrep og fenomen går jeg her språklig til verks, fremfor filosofisk. En enkel måte å illustrere hva ambiguitet

³⁵ Dersom det er mer enn to motsetningsfylte eller spenningsfylte holdninger involvert, kaller man det multivalens (Razinsky, 2017, s. 20).

³⁶ Her refererer Razinsky spesielt til filosofen Harry Frankfurts innflytelsesrike tanker om ambivalens som noe som fører til en miserabel tilstand for individet som opplever det (Razinsky, 2017, s. 38).

betegner i en mer konkret forstand, er ved å kikke på dets funksjon innenfor språket. Ordet *tre* er et tvetydig ord, fordi det kan bety et tall, en vekst i skogen og et materiale. Det betyr med andre ord flere ting. Fordi det kan være forvirrende at et fenomen kan bety ulike ting, er ambiguitet derfor knyttet opp mot synonymmer som *ullent*, *diffust*, *uvisshet*. Det at uvisshet opptrer som et synonym for ambiguitet, viser at det har et nært slektskap til usikkerhet. Som hovedforskjell kan man trekke ut av disse definisjonene at ambiguitet blir brukt om et objekt som er tvetydig ved å kunne bety mer enn én ting. Dermed vil objektet kunne tolkes på ulike måter, siden det ikke er sikkert og avklart i sin betydning. Å forholde seg til et objekt preget av ambiguitet, eksempelvis store deler av teksten fremført i *Myke Øyne*, kan gi en usikkerhet i ens relasjon til objektet. Teksten i forestillingen er tvetydig nettopp fordi den hele tiden veksler mellom posisjoner til flyktningkrisen, hvordan man snakker om hendelsen i lastebilen, og det gir en kompleks, ambiguøs utsigelseskonstruksjon. Som beskrevet i tidligere analysedel, skaper denne utsigelseskonstruksjonen en ambivalens i meg. Det tvetydige forårsaker en usikkerhet.

Det er en spesifikk kvalitet ved usikkerhet som begrep, som har ført til at det har blitt prosjektets omdreiningspunkt fremfor ambivalens og ambiguitet. Som allerede nevnt i innledningskapittelet, kan usikkerhet nemlig tillegges både subjektet og objektet. At usikkerhet kan beskrive modusen som blir frembrakt i tilskueren, men også anvendes til å sette ord på det estetiske objektets ulike egenskaper og strategier, tydeliggjør virkningsforholdet som ligger i det å oppleve kunst. Med tanke på Hito Steyerls uttalelse om politisk engasjert kunst – se på hva den gjør, ikke bare hva den viser – er usikkerheten i denne sammenhengen både noe som ligger innfelt i forestillingen som strategier, og noe som blir fremprovosert og frembrakt i tilskueren. Dette er også en av de fremste kvalitetene ved politisk engasjert teater, ifølge dramaturg og forfatter Florian Malzacher. «[T]hey shift the emphasis from the ambiguity of the artwork to the ambiguity of our own lives» (2014, s. 25). Serpell hevder at usikkerhet som begrep gjør denne vekslingen mellom verk og leser/tilskuer mer analyserbar, spesielt i analyser som tar for seg performative opplevelser. «Drifting between reader and text, uncertainty invokes both [...] In short, uncertainty feels analyzable, an experience that emerges out of specific structures, rather than a mere overlay of obscurity or vagueness» (Serpell, 2014, s. 9).

Videre er Serpells begrunnelse for å anvende *mode*, på norsk modus, relevant her. Jeg refererer til den langstrakte opplevelsen av affektiv usikkerhet

som en modus. Serpell skriver at det etymologiske utgangspunktet til dette begrepet er spesielt interessant, fordi det reflekterer både en (fiksert) form og fleksibilitet: «The mode has fixity, as evinced by its relationship to the *model*. But it also has flex, invoking *modulation*—change over time—as well as affective and grammatical *moods*» (s.st., s. 24, original kursivering). Usikkerhet kan beskrive det opplevelsesorienterte i både subjektet og objektet, og modus som begrep legger i større grad til rette for å omtale en opplevelse som varer over tid og med potensial til å *gjøre noe* med subjektet.³⁷ Begrepene som Serpell anvender, kan overføres fra en leseropplevelse til tilskueropplevelse, og mer spesifikt det van Kerkhoven kaller tilskuerens dramaturgi. Hvordan opplever vi den affektive usikkerheten? Og hvordan bearbeider vi den?

2.7 Språklige og romlige strategier

Gjentatte ganger vender teksten i *Myke Øyne* tilbake til hendelsen i lastebilen, men med ulike utgangspunkt. Koret skildrer hvordan deres (flyktingenes) kropper var dypt inne i en prosess av forråtning da de endelig ble funnet i Østerrike. Og koret stiller seg spørsmålet: Hvorfor stoppet sjåføren lastebilen?

Stoppet bilen av seg selv fordi den var et vrak,
eller
Stoppet han bilen når det var stille ... altfor
stille
der bak?
[...] Gikk han sakte rundt til baksiden
av lastebilen
eller løp han
og ventet til kysten var klar før han åpnet opp de
store dørene
for så å bli møtt
av stillhet
og dryppende væsker
(Pendry, 2016, s. 9–10)

³⁷ En definisjon av modus er tilstand, men jeg har i dette prosjektet valgt å holde fast ved begrepet modus. Det kommer av at tilstand gjerne karakteriserer noe på et bestemt tidspunkt og legger dermed ikke til rette for å inndra et lengre tidsaspekt som det modus som begrep gjør (NAOB, u.å.-d).

Koret gjentar at de ikke vil vite det. Likevel forteller de at de 71 flyktingene ble fraktet i en lastebil med den ungarske logoen «Ærlige kylling» og døde i et lufttett lasterom. De omtaler flyktingene som «de» eller «de døde». Faktisk blir ikke de 71 menneskene omtalt som flyktinger i det hele tatt i teksten som fremføres. I stedet opprettholdes det hele tiden et skille mellom «dem» og «oss», «de» og «vi». Og selv om teksten svinger mellom ulike holdninger som sympatiserer med flyktingene, eller fremfører en skepsis som følge av presset på landegrensene, løses dette skillet aldri opp. «Vi» er koret som, slik jeg opplever det, representerer befolkningen i Norge eller Europa. Og «de» forblir menneskene på flukt som betaler penger for å få stå i kjølerommet i en lastebil i et forsøk på å komme over landegrenser for å kunne søke asyl. I denne språklige strategien ligger det en såkalt *othering*, som vekker affektive reaksjoner.

«Otherness is a fundamental category of human thought. Thus it is that no group ever sets itself up as the One without at once setting up the other over against itself» (de Beauvoir, 1949/1997, s. 17).³⁸ At koret kan tolkes som en representasjon av Europa/Norge, og i forlengelse av det, meg, forsterker den ambivalensen jeg allerede kjenner på. Først og fremst på grunn av deres visuelle fremtreden som en gruppe mennesker som åpenbart har posisjonert seg høyere enn andre, men også fordi de fremfører utsagn som står sterkt i motsetning til hverandre. Posisjoneringen koret representerer overfor den andre, deres spekulering om hva som kan ha skjedd, hvem disse «døde» egentlig er, gir flyktingene en rolle som *subalterne*. Dette begrepet anvendes blant annet av kulturteoretiker Gayatri Chakravorti Spivak, som har hatt en sentral rolle i utviklingen av post-kolonial teori. Den subalterne og marginaliserte mangler borgerrettigheter, politisk representasjon og dermed en stemme i narrativet skapt av majoriteten (Spivak, 29. juli 2016; 2010, s. 37-40). Her speiler den språklige strategien som forårsaker *othering*, en tendens i (det europeiske) mediebildet.

³⁸ Her snakker de Beauvoir spesifikt om prosessen og mekanismene i *othering* når det kommer til kjønn og sosiale forskjeller, der hun skriver: «He is the Subject, he is the Absolute – she is the Other» (de Beauvoir, 1949/1997, s. 16). Hennes definisjon av otherness, hvordan vi konstruerer den Andre, er overførbar når det kommer til hvordan vi kategoriserer andre grupper – her flyktinger. Litteraturviteren Edward Said forklarer at oppfattet og forestilt avstand kulturelt og geografisk spiller en stor rolle når det kommer til *othering* som mekanisme: «For there is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far away» (Said, 1978/1995, s. 55).

En analyse av medie- og kommunikasjonsviterne Lilie Chouliaraki og Rafal Zaborowski viser hvordan flyktningenes stemme sjelden kom til orde i den tidlige mediedekningen av flyktningkrisen.³⁹ Analysen viser kort fortalt at mediedekningen av flyktningkrisen har vært preget av veksling mellom tre strategier: «ecstatic humanitarianism», «careful tolerance» og «securitisation» (Chouliaraki & Zaborowski, 2017, s. 619). Det har ført til at offentligheten om denne krisen på ulike tidspunkt har vært preget av å se flyktningene som en trussel eller som ofre – ofte uten at flyktningenes egne stemmer har vært representert. Forfatterne peker også på et annet problem i mediedekningen, som går ut på en mangel på å forklare de historiske og politiske faktorene som forårsaker selve flyktningstrømmen. Dette gir flyktningene en a-historisk eksistens – som mennesker som kommer fra ingensteds:

By this token, the lack of historicity in the news also blocked ‘our’ potential to reflexively contemplate ‘their’ fates as part of a shared chain of events where the West articulates its own responsibility for, at least part of, ‘their’ suffering. (s.st., s. 628).

Fraværet av flyktningenes stemmer i *Myke Øyne* bidrar til å gjøre meg ekstra var på «oss–dem»-skillet som blir konstruert. Underveis i forestillingen oppleves det som om «oss–dem»-retorikken gir et ubehag i form av at noe kjennes «feil» – noe «lugger». Det kommer blant annet av at jeg ofte ikke ønsker å identifisere meg med korets «vi», men ender opp med å kjenne en slags form for identifikasjon likevel. Men det er mer sammensatt enn som så. I tillegg bidrar den språklige strategien til å fremprovosere en reaksjon. Den vekker forestillingsevnen. Jeg forsøker å se for meg hvem de 71 flyktningene er, og hvorfor de befant seg i lastebilen. Dette henger også sammen med det faktum at forestillingen er satt i et ladet rom. Den språklige strategien virker sammen med

³⁹ Studien har sitt utgangspunkt i et utvalg av europeiske land, der Norge ikke er inkludert. De utvalgte landene er Frankrike, Storbritannia, Irland, Hellas, Serbia, Ungarn, Tsjekkia og Tyskland. Chouliaraki og Zaborowski skriver at det finnes politiske, temporale og nasjonale ulikheter mellom nyhetsdekningen i de utvalgte landene, men studien har fokusert på å identifisere felles mønstre som sier noe overordnet om den europeiske mediedekningen av flyktningkrisen. «Given our interest in journalism as a performative practice of bordering [...] and how, in so doing, they [news stories] make different claims to the humanity of the refugees. Our analysis of ‘voice as narrative’ focuses, therefore, on the *subjects of voice* (absence or presence of refugee voice); the *status of voice* (how refugees are named and characterized as) and the *context of voice* (the justifications and consequences through which we are to understand the predicament of refugees)» (Chouliaraki & Zaborowski, 2017, s. 619, original kursivering).

den estetiske, romlige strategien. Det å stå tett i tett inntil mine medtilskuere i en lastebil skaper en underlig referanse til den faktiske hendelsen fra 2015. Når jeg ser tilbake på den fysiske situasjonen vi befant oss i, fremstår det som et sterkt virkemiddel som fort (og i en annen sammenheng) kunne ha tendert mot det overdramatiske og overemosjonelle – til og med det sosialpornografiske. Vi blir plassert i en lastebil av samme type som de 71 flyktningene omkom i. Tekstens krumspring og ulike kvaliteter (kombinert med de teatrale kostymene) bidrar til at forestillingen ikke setter meg inn i en form for regressiv emosjonalitet. Likevel er det ikke til å unngå at tankene trekker mot de 71 menneskene som befant seg i lastebilen. Vi er 25 stykker. Jeg antar at det er flere enn meg som er varme og ukomfortable. Etter hvert som minuttene går, kjenner jeg at det er tungt å trekke pusten. Underveis tenker jeg på at vi utgjør godt under halvparten av antallet som befant seg i lastebilen på vei til Østerrike. Det er umulig for oss å vite hvordan det var å oppholde seg i den lastebilen – og å dø i den. Likevel tilbyr den fysiske situasjonen en form for omveltning. Når jeg opplever at situasjonen er på sitt mest klamme og klaustrofobiske, er det umulig ikke å forsøke å forestille seg hvordan det må ha vært for flyktningene, samtidig som jeg blir klar over absurditeten i at disse menneskene håpet på å være på vei mot trygghet og frihet, mens jeg er på forestilling. Selv om jeg befinner meg i et lasterom, er jeg tross alt i en trygg forestillingssituasjon. En form for moralsk ansvar, som jeg ennå ikke vet hvordan jeg skal omsette i verdier eller handling, melder seg og forsterker følelsen av ambivalens.

2.8 Imaginasjon og affektiv usikkerhet

Gjennom den romlige og språklige strategien skapes en dobbelthet. På den ene siden fører den til at jeg blir klar over den tilsynelatende umuligheten som ligger i å forestille seg hvordan det faktisk var å være i lastebilen. Den virkeligheten jeg befinner meg i, er milevis unna den som flyktningene befant seg i. På den andre siden forsøker forestillingsevnen å nærme seg denne situasjonen – å se det for seg, å forestille seg deler av hva som kan ha hendt. Denne dobbeltheten kommer av det teaterforsker Gay McAuley beskriver som forestillingens spill med imaginasjonen: «the relationship between the shown and the not-shown, the shown and the partially shown» (2000, s. 75). Jeg kan ikke vite hva som har hendt, men jeg kan forestille meg noe av det. Det er en fjern virkelighet som kommer noen ørsmå skritt nærmere gjennom imaginasjonen.

Hva er en slik imaginasjon i stand til å gjøre? Hva er dens funksjon både underveis og etter forestilling? Hva er lastebilens funksjon (sammen med koret og teksten som fremføres)? Har jeg oversett dens etisk problematiske sider? Og i så fall, hvorfor opplevde jeg ikke det å være i lastebilen som en etisk-moralsk utfordring?⁴⁰

Slik jeg ser det i ettertid, handler det ikke om at vi som tilskuere skal erfare hvordan det er å være flyktninger, ved å bli plassert i lastebilen. Iscenesettelsesstrategiene som omhandler tekst og kor, forsøker ikke å sette oss inn i flyktingenes situasjon, men tematiserer heller ambivalensen i hvordan vi som individer, og som nasjonalt og europeisk fellesskap har forholdt oss til den globale flyktningskrisen. Altså hvordan vi har anvendt ulike strategier for å håndtere en betent utfordring, samt den spesifikke hendelsen fra 2015. Det betyr ikke at ikke lastebilen som rom er et utfordrende og etisk ladet sted å befinne seg i. Selv om forestillingen ikke dramatiserer hendelsen fra 2015, er lastebilen et virkemiddel som aktiverer en sterk referanse til hva som skjedde. På den varme høstdagen i september, når jeg opplever denne forestillingen for første gang, er lasterommet også et fysisk klamt og ubehagelig rom å være mange i over tid.

Vår forestillingsevne kan ikke gi et fullstendig og identisk bilde av den reelle erfaringen, men den tilbyr et lite vindu for å visualisere, kjenne på og dermed affektivt investere oss i situasjonen.⁴¹ Kunstner og forfatter Adrian Piper skriver at imaginasjon som tar utgangspunkt i virkelighet, «supplements rationality to produce it» (Piper, 1991, s. 733). Innbakt i denne opplevelsen av å forsøke å forestille seg hva som kan ha skjedd, bakenforliggende årsaker, og så videre, ligger også den refleksive rasjonaliteten hvor jeg erkjenner at jeg ikke kan forstå eller vite alt. Empati krever imidlertid en slik form for imaginasjon, ifølge Piper.⁴² Det er vår forestillingsevne som bidrar til å vekke medfølelse. Som et

⁴⁰ En mulig årsak til at jeg som tilskuer ikke fant det etisk problematisk å skulle gå inn i og å oppholde meg i lastebilen, kan ha å gjøre med at jeg på forhånd hadde sett et videoopptak av teksten fremført i *Myke Øyne*. Dermed visste jeg at forestillingen ikke ville dramatisere selve hendelsen fra 2015, og jeg hadde noen forkunnskaper om hva som ville komme til å skje i lasterommet – i alle fall når det kom til tekstens innhold.

⁴¹ I avhandlingen bruker jeg begrepet «investere» i en overført betydning, som vil si det vi bruker tid og energi på – i motsetning til investering av penger og kapital.

⁴² Piper skriver her om en spesifikk egenskap ved imaginasjon som hun kaller modal imaginasjon. «The term *modal imagination* is intended to remind us of our capacity to envision what is possible in addition to what is actual. We need modal imagination in order to extend our conception of reality [...] beyond our

ladet rom hjelper lastebilen med å iverksette denne reaksjonen i meg, og i forlengelse av det: det moralske ansvaret jeg omtaler tidligere. Ansvaret som jeg ikke riktig vet hvordan jeg skal oversette til noe «konkret».

Imagination på engelsk kan la seg oversette til både fantasi og forestillingsevne på norsk, og heri ligger det noen sentrale forskjeller. Når man går etymologisk og historisk til verks, kommer det frem noen interessante definisjoner av imaginasjon som legger store føringer for hvordan man anvender begrepet. Ifølge teaterteoretiker Ulla Kallenbach mangler det en presis definisjon av imaginasjon i fagfeltet vårt. Om begrepets opprinnelse skriver hun:

Originally derived from the Latin *imaginatio* (of *imago*, image) translated from Greek *Phantasia* (of *phantazein*, making visible, *phantasma*, mental representation), imagination had since Aristotle, whose influence was strikingly durable, signified a capacity to form mental images and was thus conceived as a reproductive faculty, which ‘mirrored’ the sensible world in mental images. (2014, s. 78, original kursivering)

Forholdet mellom imaginasjon og virkelighet kan være radikalt forskjellig avhengig av hva slags definisjon av imaginasjon man forholder seg til – fantasi eller forestillingsevne. Kallenbach viser eksempelvis at idealismens og romantikkens definisjon av imaginasjon fikk en signifikant kulturell og symbolsk betydning. «Rather than a mirror, imagination would be conceived as a ‘lamp’; a force of divine origin casting its inner light onto its object» (Kallenbach, 2014, s. 78). Med en slik definisjon av imaginasjonen fikk også idéen om kunstnergeniet en god grobunn. Imaginasjon som begrep har vært sterkt knyttet til fantasi, forstått som en indre, kreativ virksomhet som består i å vende seg bort fra virkeligheten og «inn i seg selv». Dette henger sammen med vår idé om fantasi, som handler om den forestillingsvirksomheten som synes mer knyttet til en persons indre sjeleliv enn til en konkret ytre realitet (Teigen, 13. august, 2020).

Kallenbach siterer litteraturteoretiker Richard Sha: «one key reason why the imagination became pathologized was its potential to turn the mind within,

immediate experience in the indexical present[...]» (Piper, 1991, s. 726, original kursivering). Med modal imaginasjon kan man, med utgangspunkt i den virkeligheten man kjenner, forestille seg fortid og fremtid, hvordan andre føler, og sette seg inn i andres virkelighet.

away from engagement with the world» (Sha, 2009, s. 208).⁴³ Den sykeliggjøringen som Sha beskriver, omhandler romantikkens anskuelse av imaginasjon, som står i kontrast til den forestillingsevnen og imaginasjonen som dette prosjektet refererer til. Om vi hopper tilbake til den etymologiske betydningen av begrepet imaginasjon, er vi på sporet av den definisjonen jeg vil frem til: Det å forme mentale bilder som speiler eller står i relasjon til den sanselige og erfarte verden rundt oss. Det betyr å ikke vende seg bort fra omverden og «fortape seg» i indre bilder, men heller engasjere seg i omverden gjennom vår forestillingsevne. Piper gjør et poeng av dette, hvor imaginasjon, affektiv investering og empati henger sammen (1991, s. 729-732).

I «Theater and imagination to (re)discover reality» (2017) ser Tania Zittoun, forsker i sosiokulturell psykologi, og Adeline Rosenstein, regissør og forfatter, på hvordan imaginasjon kan få oss påkoblet virkeligheten på en annen måte. I artikkelen ser de nærmere på imaginasjon som forestillingsevne i teater med dokumentariske strategier. Ved første øyekast kan imaginasjon i dokumentarisk teater virke kontrært. «Documentary theatre is [...] aimed at developing the viewer's critical stance. At first sight, the communication of factual information seems incompatible with imagination. Or is it?» (s.st., s. 223). Hvordan kan imaginasjon bidra til å få tilskuere til å nærme seg sosiopolitiske utfordringer? En av strategiene foreslått av Zittoun og Rosenstein, er å se på hvordan imaginasjon blir guidet av de teatrale virkemidlene i forestillingen, samt se på hva slags (dokumentarisk) materiale som eventuelt «mangler» – som med vilje er utelatt slik at tilskueren må kompensere med egen forestillingsevne. Dette perspektivet blir utforsket i løpet av analysene som følger. Slik sett er lastebilen som et ladet rom, og mangelen på representasjon av flyktningenes stemmer, strategier som bidrar til å aktivere imaginasjonen i *Myke Øyne*.

⁴³ Sha refererer her eksplisitt til romantikkens definisjon av imaginasjon, og utforsker det i artikkelen «Toward a physiology of the romantic imagination» (2009). «[H]ow Romantic poets could have held such faith in the imagination as the means to social transformation, despite the fact that medical and scientific writers on the imagination overwhelmingly saw the imagination as pathological» (s. 198). Sha har sett nærmere på hvordan vitenskapen anskuet imaginasjon under romantikken, og hvordan de enkelte synene videre påvirket litteraturen.

2.9 Et mudrete persepsjonsrom

De ulike motstridende utsagnene som koret i *Myke Øyne* fremfører, er ikke fremmede fordi jeg kjenner dem igjen i meg selv, fra politiske debatter og diskursen som har omgitt flyktningkrisen eller den generelle innvandringsdebatten. Utover at teksten stadig vender tilbake til hendelsen i lastebilen, gjennom flyktningenes eller menneskesmuglernes perspektiv, er det også noen andre «refreng» som dukker opp. Skam er et tilbakevendende tema i forestillingen. Skammen som det refereres til flere ganger, er knyttet til ulike aspekter ved flyktningkrisen. I den første monologen, som er sitert under «2.1 Møtet med de europeiske gjenlevningene», uttrykker «han» at han skammer seg over å mene at flyktninger er late og arbeidsløse. Tidligere uttaler kvinnen fra koret at hun gråter mer når en skadet person ligner på henne, hvorpå resten av koret unisont sier at «de skammer seg» (Pendry, 2016, s. 11).

Professor i psykologi Karl Halvor Teigen definerer skam som en sterk og ubehagelig følelse av å ha vist en nedverdiggende side av seg selv, og på den måten ha avslørt seg selv som et umoralsk eller utilstrekkelig individ (Teigen, 12. desember 2016). I de to eksemplene fra teksten ser vi at det er en fordom (late innvandrere) og en emosjonell reaksjon (å gråte mer når noen ligner en selv) som utløser skammen. Jeg vil anta at det er flere enn jeg som har kjent på en slik følelse i møte med debatten som har pågått om flyktningkrisen. Og denne skammen, som teksten viser, har flere dimensjoner. Av og til har jeg skammet meg for ikke å ha «reagert nok» på strømmen av nyhetssaker og artikler, og at jeg har blitt sliten av å forholde meg til nyhetsdekningen. Andre ganger har jeg skammet meg for å ha betvilt ulike årsaker for å flykte. Jeg har skammet meg over min egen mangel på evne til å sette meg inn i hva som egentlig foregår. Og denne følelsen, som Teigen også beskriver, kan få en til å ville synke under jorda (s.st.). I tilskueropplevelsen skaper dette en selvrefleksivitet som blir liggende og ulme underveis og etter forestillingsslutt.

I møte med *Myke Øyne* opplever jeg at de ulike posisjonene og ytringene fra koret oppfordrer meg til å tre inn i et etisk og politisk rom der jeg må gjøre noen avklaringer overfor meg selv. Forestillingen inviterer – eller snarere presser – meg inn i en prosess underveis og i etterkant. Både de skamlignende følelsene og strategiene som fremkaller forestillingsevnen, bidrar til å «dytte» meg inn i refleksjonsprosessen. Men i *Myke Øyne* opplever jeg at det som i størst grad fremtvinger en usikkerhet og et etisk-politisk persepsjonsrom, er spørsmålene

som teksten stiller, og som jeg stiller meg selv i ettertid. Spørsmål som det ikke nødvendigvis er så lett å svare på. Hvor mange innbyggere «tåler» et land? Hvor mange er *for* mange?

Spørsmålene som forestillingen fremprovoserer, gir en affektiv usikkerhet med et eksistensielt tilslag – eller det dramaturg og teaterforsker Jeppe Kristensen kaller et «mudrete persepsjonsrom».

Vi vil gjerne gjøre det rigtige, og blive set som en der gør det rigtige, vel vidende at vi ikke ved hvad det rigtige er. I stedet må vi træde ind i verden og opleve den og gøre det så godt vi kan [...] at give form til dette mudder, denne eksistentielle usikkerhed som ligger under vores stillingtagen i alle konflikter. (2017, s. 22)⁴⁴

Gjennom forestillingen blir vi konfrontert med hendelsen fra 2015 på en annen måte enn gjennom nyhetsbildet. Hans-Thies Lehmann skriver at det medierte nyhetsbildet fører til en separasjon fra den opprinnelige hendelsen. Medienes vaner og repetisjoner som ligger innbakt i formatet, bidrar til å skape denne separasjonen. Dette leder til en form for erosjon av vår persepsjon (1999/2006, s. 184). Han siterer den amerikanske filosofen Samuel Weber: «[I]f we stay where we are – in front of the television – the catastrophes will always stay outside, will always be ‘objects’ for a ‘subject’ – this is the implicit promise of the medium» (Weber sitert i H.-T. Lehmann, 1999/2006, s. 184). Gjennom teatermediet møter man som tilskuer andre virkemidler og strategier for å formidle en historie. Det visuelt homogene koret, med sine motstridende utsagn, fremkaller en usikkerhet hos meg, som også kan beskrives som en ambivalens. Grehan beskriver det som

[A]n experience of disruption and interruption in which the anodyne is challenged. Ambivalence keeps spectators engaged with the other, with the work, and with responsibility and therefore in an ethical process, long after they have left the performance space. (Grehan, 2009, s. 22)

Men hva er det forestillingen egentlig etterspør av oss? Hva innebærer denne ambivalensen? Ifølge Grehan er politisk fatigue et symptom på tiden vi lever i. De motstridende følelsene og tankene som ligger innbakt i ambivalens og affektiv usikkerhet, kan bidra til å bryte opp en politisk fatigue – eller bryte opp i

⁴⁴ «Vi-et» som Kristensen her refererer til, tolker jeg dithen at det gjelder både tilskuer og scenekunstnere. Det mudrete persepsjonsrommet han omtaler, gir en beskrivende metafor – i likhet med det gnagende – for den affektive dimensjonen som hører til.

erosjonen av vår persepsjon (jf. H.-T. Lehmann, 1999/2006). I de senere årene har man begynt å se en polarisering i de politiske og offentlige samtalene. Denne polariseringen har ført til et ordskifte i det offentlige rom når det gjelder hvordan vi prater *med* hverandre, *om* hverandre og om utfordringene vi står overfor. Denne utviklingen innebærer en motarbeiding av et mer komplekst samfunnssyn og er med andre ord anti-pluralistisk (Müller, 2016, s. 14). Siden denne utviklingen preger nyhetsbildet og offentligheten, er det nærliggende å anta at vi alle er påvirket av denne polariseringen i større eller mindre grad.

Overfor slike utfordringer kan forestillinger som *Myke Øyne*, og den affektive usikkerheten man opplever som tilskuer, tilføre noen meningsfulle erfaringer.

The spectators in question are also subjects who exist in the globalised world, for whom performance offers an alternative space in which to act, to confront ethical questions and to get beyond the potential paralysis of the contemporary moment (Grehan, 2009, s. 22).

Møtet med *Myke Øyne* skapte for min egen del en nyansering av debatten om flyktningkrisen gjennom spørsmålene den stilte. Den evner å løfte blikket utover en polarisert akse som består av «naiv» venstreside og en «konservativ» høyreside (det kan være andre politiske akser som også står på spill), og stille spørsmål som blir hengende igjen i tankene mine lenge etter at forestillingen er slutt: Hvor mange er for mange i en lastebil? Eller et land? Det første spørsmålet er enkelt å svare på til sammenligning med det andre. «[A]mbivalence is about acknowledging the complex, often contradictory and multilayered questions and responses political performances can trigger for spectators» (Grehan, 2009, s. 25). Med andre ord kan denne affektive usikkerheten og ambivalensen være meningsfull fordi man får anledning til å gå inn i en etisk og politisk refleksjonsprosess, som kan bidra til at man posisjonerer seg annerledes til den aktuelle tematikken. Dette er riktignok en stor påstand, og når jeg ser tilbake i det prosessuelle etterarbeidet forestillingen har igangsatt, er jeg ikke så sikker på om min posisjon som sådan har endret seg som følge av forestillingsopplevelsen. Men den har bidratt til å justere måten jeg tilnærmer meg dette betente, kontroversielle temaet på, ved å bli presset ut av en politisk fatigue. Dermed kommer man på sporet av et kritisk potensial i en slik ambivalens og usikkerhet.

2.10 Det myke blikket

De rokokko-kledde avslutter med å fortelle oss om «myke øyne». At det er det vi behøver for å ta inn det store bildet.

Myke øyne. Vår regissør har lært oss

Myke øyne

Å ta inn hele rommet

Ikke bare fokusere på et punkt

Men for å se det store bildet

En etterforsker på et åsted trenger

myke øyne

For å se det store bildet ...

Vi skammer oss. Men nok om skam.

Myke øyne. For å se.

Det er der

vi må begynne

(Pendry, 2016, s. 15)

Stemningen i lasterommet endrer seg med disse siste setningene. Det er som om aktørene har satt ned tempoet et hakk og fremfører ordene slik at de står til innholdet – mykt. Setningene blir hengende igjen i lufta. Og for første gang i forestillingen opplever jeg at det er tydeligere å «se» hvem som snakker, hvor ordene kommer fra. *Vår regissør har lært oss myke øyne*. En arbeidsteknikk fra teaterverden har blitt til en teknikk (i løs forstand) for å håndtere samtiden – eller kanskje heller en metafor for en tilnæringsmåte til omverden. Som teaterstudent ble jeg kjent med begrepet «myke øyne» og teknikken – å bruke hele synsfeltet for å ta inn informasjonen som skjer rundt deg, for så å kunne reagere på den. Innenfor viewpoints-teknikken omtales det som *soft focus*.⁴⁵ «[It] is the physical state in which we allow the eyes to soften and relax so that, rather than looking at one or two things in sharp focus, they can now take in many [...]. It develops a global perception» (Bogart & Landau, 2005, s. 31-32). I forestillingen opplever jeg det som en oppfordring, fra manusforfatter, regissør eller skuespillere (kanskje alle sammen), om å ta i bruk de myke øynene, hele synsfeltet. Jeg merker at jeg blir rørt av oppfordringen. Det virker så enkelt, men

⁴⁵ «Viewpoints» er en arbeidsteknikk for koreografer, skuespillere, regissører og andre innenfor scenekunstheltet. Den er kjent for å inneholde kompositoriske metoder og knyttes som oftest til regissørene Anne Bogart og Tina Landau (2005).

likevel så vanskelig å gjennomføre. Lyset i lasterommet slukkes, og bilen begynner å kjøre. Vi ser ingenting. Lastebilen kjører en kort tur på plassen ved siden av Kilden teater og konserthus. Et par minutter senere står jeg ved brygga og prøver å avkjøle meg. Jeg setter pris på den friske luften. Jeg hører en gjenklang fra koret: «Det vi vet er ikke det vi vet, vi vet ikke hva vi vet».

Nå som det har gått en del tid siden jeg så *Myke Øyne* for første gang, er det merkbart hvordan en teateropplevelse kan endre seg, og endre meg, når man først går inn for å arbeide med den. De myke øynene henger igjen som en viktig metafor som står i kontrast til «et skarpt blikk». Det skarpe blikket tar vi i bruk når noe skal kritiseres og gås etter i sømmene. Og det finnes en tid for det skarpe blikket, på samme måte som det finnes en tid for de myke øynene, som skal hjelpe oss med å ta inn det store bildet. I artikkelen «Fast stoff i en flytende modernitet» (2013)⁴⁶ skriver Kjetil Røed:

Kunsten er ikke, i denne forstand, en *ting* så mye som den er materialiserte *perspektiver på andre ting*, på andre hendelser. Den er et reservoar for andre måter å se på enn de fremherskende. Den er, indirekte, også et reservoar for andre måter å tenke på – og andre måter å leve på enn de som til enhver tid dominerer et fellesskap eller et samfunn. (Røed, 2013, s. 19, original kursivering)

Enkelte kunstopplevelser kan med andre ord bidra med å ivareta de myke øynene og evnen til å sette seg inn i ulike måter å tenke på. Å innta et mudrete persepsjonsrom (jf. Kristensen, 2017), der egne subjektive meninger og kondenserte måter å se på blir stilt spørsmålsteget ved. Røed utdyper:

I kunsten kan både voksne og barn øves opp i å sette pris på kompleksitet og pluralisme – et mangfold av perspektiver – som en verdi i seg selv, ikke som et flytende kaos som ødelegger vår evne til å handle eller tenke, men som et reservoar for å øve oss i å tenke situasjoner annerledes enn de synes å være og dermed kunne forbedre den vi selv befinner oss i. (2013, s. 19)

Kanskje *Myke Øyne* i seg selv kan ses på som en slags øvelse i å bryte opp noen av de polariserte holdningene man bevisst eller ubevisst bærer på, og heller åpne opp for et uharmonisk polyfont persepsjonsrom? De mange holdningene som formidles gjennom teksten, er vanskelig å fordøye og krevende å høre på når de

⁴⁶ Tittelen henviser til en av Zygmunt Baumanns siste utgivelser, *Culture in a Liquid Modern World* (2011), som artikkelen også diskuterer.

fremføres på den måten de gjør. I arbeidet med denne analysen har jeg flere ganger blitt utfordret på hvordan jeg skriver og snakker om politikk og etikk, og i forlengelsen av det har jeg innsett at jeg selv opererer med noen inndelinger som ikke er heldige, og som i verste fall motarbeider en pluralisme. Under overskriften «2.2 Korets polyfoniske utsigelseskonstruksjon» deler jeg korets utsagn inn i et humanistisk, empatisk perspektiv og et politisk, konservativt perspektiv. Jeg har valgt å beholde denne formuleringen i teksten for å illustrere hvordan man i arbeid med en analyse, som tar for seg kontroversielle samfunnsutfordringer som *Myke Øyne*, senere kan komme i konflikt med sine egne synspunkter. For nå i ettertid, på oppfordring om å ta inn det store bildet slik forestillingen instruerer meg i, ser jeg at denne inndelingen er problematisk. Jeg skaper et skille mellom det humanistiske og det politiske, som i ettertid slår meg som forutinntatt og lite gjennomtenkt. Når man skal forsøke å ha et godt debattklima rundt spørsmål som «hvor mange er for mange i ett land?», er det ikke fruktbart å operere med en slik inndeling.

I en situasjon som denne, der flyktningkrisen periodevis har preget nyhetsbildet i stor grad og skapt et høyt konfliktnivå i debatten om krisen, er det fristende å håpe på at det finnes noen som sitter på et svar eller en løsning. Når jeg har gått på forestillinger som tematiserer krisen, er det en liten del av meg som ønsker at regissør og kunstnere skal presentere en løsning på den massive humanitære og politiske utfordringen. Vi vet ikke alltid hva som bør gjøres, hverken kunstnere eller tilskuere. Men som filosof Jacques Rancière skriver, og som forestillinger som *Myke Øyne* arbeider med, så handler det om å skape en transformasjon fra en passiv til aktiv holdning i møte med de aktuelle krisene.

We no longer live in the days when playwrights wanted to explain to their audience the truth of social relations and ways of struggling against capitalist domination. But one does not necessarily lose one's presuppositions with one's illusions, or the apparatus of means with the horizon of ends. On the contrary, it might be that the loss of their illusions leads artists to increase the pressure on spectators: perhaps the latter will know what to be done, as long as the performance draws them out of their passive attitude and transform them into active participants in a shared world. [...] Even if the playwright or director does not know what she wants the spectators to do, she at least knows one thing: she knows that she must *do one thing* – overcome the gulf of separating activity from passivity. (Rancière, 2008/2011, s. 11-12, original kursivering)

Dette markerer også en måte å komme seg ut av en politisk fatigue på, som tilslører blikket vårt – en fatigue som på sitt verste hindrer oss i å anvende både det skarpe blikket og de myke øynene.

2.11 Sentrale trekk ved affektiv usikkerhet

Gjennom dette kapitlet har det blitt trukket frem noen spesifikke punkter om hva som kjennetegner den affektive usikkerheten som står i sentrum av prosjektet. Med utgangspunkt i den tidlige analysen av *Myke Øyne* og den induktive forskningsprosessen har disse trekkene blitt utarbeidet og identifisert underveis i avhandlingsarbeidet. Disse punktene viser både hvordan den affektive usikkerheten knyttes an til de tematiserte samfunnsutfordringene, og hvordan den erfares affektivt. Dem fem punktene lyder slik:

Prosjektet utforsker affektiv usikkerhet ...

1. som gir en metarespons i form av affektiv desorientering
2. som gir en metarespons i form av at den oppleves som viktig (og som angår meg)
3. som er fundert i politiske og etiske spørsmål/refleksjoner
4. som oppleves som krevende og tappende
5. som tar form som en bearbeidelsesprosess – altså som trekker seg utover forestillingens her-og-nå

Disse punktene er tett sammenvevd siden de omhandler det performative ved affektiv usikkerhet. Eksempelvis gjør den affektive desorienteringen at prosessen oppleves krevende og tappende, hvor Ngais teoretisering rundt de stygge følelsene og Duggans begrep om affektiv *dis-ease* er særlig relevante. Prosesser som ikke gir tydelig forløsning, kan i disse tilfellene også sies å avkreve / legge til rette for en bearbeidelsesprosess av lengre varighet. I forbindelse med dette trekker Duggan frem et interessant perspektiv fra Raymond Williams om hvordan slike forestillingsopplevelser vanskelig lar seg «avrunde» som en helhetlig og avsluttet opplevelse eller erfaring. Desorienteringen som medfølger, hindrer at opplevelsene blir konvertert til «what Williams calls the ‘past tense’ and so to solidify the experience as a ‘fixed form’» (Duggan, 2017, s. 51). Videre gjør de tematiserte samfunnsutfordringene at forestillingene knytter seg til kontekstuelle utenom-teatrale forhold, hvilket bidrar til å gjøre tilskueropplevelsene og -prosessen etisk-politisk preget. Som analysen av *Myke*

Øyne viser, gir dette en metarespons i form av at det kjennes viktig – som at det angår meg som (politisk) subjekt.

3 Å tenke gjennom affekt

Ettersom affektteori de siste tiårene har vokst i omfang og popularitet, er det derfor flere definisjoner av affekt, og det samme gjelder forklaringer på hvordan affekt skiller seg fra følelser. Dette har også blitt en nokså vanlig utfordring å ta opp, idet man anvender affektteori. «As has often been noted, it is hopeless to assume that a single conceptual perspective [...] could cover the domain of affectivity exhaustively and find universal acceptance» (Slaby & von Scheve, 2020, s. 16). Affekt har vokst frem som et større teoretisk felt, og opptrer i flere andre fagfelt, eksempelvis politisk teori, psykologi, sosialvitenskap, i tillegg til ulike fagfelt som faller inn under humaniora og kunst.⁴⁷ Før jeg går mer spesifikt inn på affektiv usikkerhet, vil jeg gjøre rede for hvilke forståelser av affekt som dette prosjektet baserer seg på. I tillegg vil jeg forklare hva jeg legger i det som her kalles *å tenke gjennom affekt* – den overordnede analysestrategien i avhandlingen.

I introduksjonen til *The Affect Theory Reader* (2010) beskrives affekt som en form for skiftende intensitet erfart i våre møter med omverden. «Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations» (Seigworth & Gregg, 2010, s. 1). Affekt har en tendens til å bli karakterisert som en form for *imellomhet*, eller «in-between-ness» (s.st.). Dette kan av og til bidra til at begrepet kan være vanskelig å få tak på, fordi det omslutes av en slags flyktighet, mellomtilstand, eller som Ngai beskriver: en mindre grad av struktur enn hva der gjelder følelser (2005, s. 27). Gregg og Seigworth viser implisitt til denne utfordringen når de innledningsvis spør: «How to begin when, after all, there is no pure or somehow originary state of affect?» (Seigworth & Gregg, 2010, s. 1). Det fører, ifølge dem, til at det ikke eksisterer en overordnet, generaliserbar teori om affekt. I stedet bærer affekt som felt preg av at det eksisterer et mangfold av teorier som forsøker å si noe om affektive møter med omverdenen eller hvordan affekt preger oss individuelt eller kollektivt.

⁴⁷ Jan Slaby og Christian von Scheve skriver også at affekt både blir teoretisert på mikro- og makronivå, der mikronivå omhandler individers omgang med affekt og makronivå eksempelvis undersøker: «[M]anifestations of affect in public discourse, as part of political communications, in mediated social interactions, and in more overarching attempts at managing, controlling, and governing affect and emotion» (Slaby & von Scheve, 2020, s. 6). Mine analyser tar hovedsakelig for seg affekt på et mikronivå, gjennom tilskuerskapene til meg og studentene som er inkludert i prosjektet.

Affektbegrepet i denne avhandlingen har blitt til gjennom et spesifikt utvalg i denne skogen av teorier.⁴⁸ Som en strategi for å navigere i dette mangfoldet av teorier skriver Jan Slaby og Christian von Scheve, henholdsvis forskere innenfor psykologi og sosiologi:

The best way forward is therefore the detailed development of a specific approach that is capable of providing a focused outlook on a broad enough segment of affective phenomena, combining a solid footing in theory with a flexible heuristic apt for wide-ranging application. (2020, s. 16)

En måte å snevre inn og posisjonere seg i det teoretiske landskapet på er gjennom å se på hvordan man mener at affekt henger relasjonelt sammen med følelser.

3.1 Affekt og følelser

Mitt utgangspunkt for arbeidet med denne avhandlingen har vært at affekt er helt sentralt for hvordan vi tenker om eller tenker tilbake på situasjoner som på en eller annen måte har preget oss gjennom å etterlate noen sanselige, merkbare inntrykk. Affekt og følelser er med på å forme hvordan vi tenker. Løfter man frem disse sammenhengene, kan man få en rikere tilgang til våre opplevelser, og hvordan erfaringer dannes som følge av ulike tilskueropplevelser. En større diskusjon innenfor affektteori er hvorvidt det gir mening å skille affekt fra følelser og emosjoner.⁴⁹ I den grad man kan peke ut to hovedlinjer innenfor feltet, er det, ifølge redaktørene av *The Affect Theory Reader*, psykologen Silvan Tomkins' teori kalt *psychobiology of differential affects*, og filosofen Brian Massumis videreføring av *Gilles Deleuze's Spinozist ethology of bodily*

⁴⁸ For å få en viss oversikt over dette mangfoldet av teorier finnes det ulike «kart» å anvende. Siegworth og Gregg har skilt ut åtte veier man kan følge, som skiller seg fra hverandre. Likevel fremhever de at dette er et kondensert og konstruert oversiktskart. Disse åtte veiene kan til en viss grad innordnes under to hovedlinjer i affektteorien, henholdsvis det som av enkelte blir kalt «The Massumi School» og «The Tomkins School». Dette utdyper jeg i neste underkapittel «3.1 Affekt og følelser».

⁴⁹ I dette prosjektet opereres det ikke med et tydelig, opptrukket skille mellom følelser og emosjoner – de anvendes om hverandre. Følelser som begrep anvendes i størst grad. Går man til psykologien, finnes det eksempler på hvordan man kan dra et skille mellom følelser og emosjoner. Elisabeth Norman skriver at emosjoner er kortvarige, bevisste affektive reaksjoner med en tydelig utløser. Følelser refererer i større grad til opplevelseskomponenten av affekt, emosjon og humør (sistnevnte definerer hun som lengre affektive tilstander med lavere intensitet) (Norman, 2019, s. 18-19). «Følelser handler om vår subjektive tilstand – hvordan det *kjennes* å være glad, trist, sur, redd og så videre» (s.st., s. 19, original kursivering). I Normans definisjon av følelser er dermed opplevelsen emosjoner inkludert. Derfor favner følelser som begrep noe bredere, samt at fokuset på den subjektive opplevelsesdimensjonen er viktig her.

capacities (Seigworth & Gregg, 2010, s. 5).⁵⁰ Grunnen til at jeg nevner disse to linjene i denne sammenhengen, har å gjøre med at de stiller seg ulikt til hvordan man skal skille affekt fra følelser. På et overordnet plan omhandler det hvordan man plasserer affekt i forhold til individet, språk og kultur.⁵¹ «Whilst Massumi's interest in affect lies in its autonomy from language and culture, the Tomkins School sees a larger value of affect when being discursive; hence not separated from feelings and emotions» (Fiksdal, 2018, s. 178). Her kan man også se en skilnad mellom hvor de to teoretiske linjene «plasserer» affekt. Sagt på et noe generaliserende vis: Den deuleuziske og spinoziske skolen (og Massumi) plasserer affekt i relasjonene mellom kropp og verden, mens det i Tomkins-skolen er en indre plassering, der affekt er i tett relasjon med følelser og tanker (Seigworth & Gregg, 2010, s. 6-7). Anna Gibbs beskriver det på følgende vis: «For although in one optic we might speak of affect as force or capacity in another optic there is, in a very real sense, no such thing as affect in general, only particular affects» (Gibbs, 2006, avsn. 8).⁵² Massumi ser på affekt som en transindividuell intensitet, i motsetning til Tomkins, som var interessert i *ulike* affekter og hvordan individet registrerte dem. I disse forklaringene mellom det som omtales som de to hovedlinjene innenfor affektteori, kan man også se at affekt blir plassert ulikt i forhold til det sosiokulturelle. Det betyr likevel ikke at disse to teoretiske inngangene er helt inkompatible.⁵³

⁵⁰ Som navnet på sistnevnte hovedlinje illustrerer, bygger Massumis affektbegrep og -teori videre på teoriene til Gilles Deleuze og Baruch Spinoza.

⁵¹ Dette er en noe forenklet måte å forklare skillet på. Ifølge Anna Gibbs er dette en diskusjon som også strekker seg over flere fagfelt, og det finnes nyanser i denne debatten: «Beyond these two major affect theories, there is widespread disagreement both between and within the various disciplines that claim a stake in affect – psychology, the neurosciences, biology, sociology, cultural studies, anthropology and so forth – about whether to conceive of affect as innate or socially constructed, how to formulate its relationship with cognition, emotion, and feeling, and what these sorts of decisions might entail theoretically or politically» (Gibbs, 2010, s. 188).

⁵² I denne spesifikke teksten fra 2006 situerer Gibbs seg innenfor det som blir omtalt som Tomkins-skolen, som i dette sitatet henviser til optikken som ser på spesifikke affekter. Den andre optikken hun nevner her, sikter blant annet til Massumi, som omtaler affekt som en transindividuell intensitet.

⁵³ Eksempelvis er det flere av kapitlene i antologien *The Affect Theory Reader* (2010) som trekker inn og anvender aspekter fra begge disse linjene innenfor affektteori. Ingrid Fiksdals *Affective Choreographies* opererer også med en sammenblanding av teoretiske perspektiver fra «The Tomkins School» og «The Massumi School» (2018). Serpell, som har blitt sitert flere ganger så langt i avhandlingen, kan også late til å innta en slags mellomstilling, selv om hun hverken siterer Massumi eller Tomkins. Hun beskriver affekt som «a subjection to the world and an orientation toward it» (2014, s. 5).

I Massumis teorier er affekt noe langt mer abstrakt enn følelser – som på sin side bærer preg av å være sosialt konstruerte og bevisstgjorte. «To get from affect to intensity you have to understand affect as something other than simply a personal feeling» (Massumi, 2002/2003, s. 212) . For Massumi handler affekt om bevegelse og intensitet. Han anvender Baruch Spinozas begreper *affecting* og *affected*. Idet vi endrer en relasjon til noe i omverden (*affecting*), åpner vi også opp for at vi selv kan endres (*affected*) (Massumi, 2015/2019, s. ix). Denne bevegelsen er den brede opplevelsen av hva affekt er. «You have made a transition, however slight. You have stepped over a threshold. Affect *is* this passing of a threshold [...]» (Massumi, 2002/2003, s. 212, original kursivering). Ifølge en slik tankegang er affekt først og fremst noe man kjenner sanselig, og som ikke lar seg fullstendig oversettes til språket. Det er også fordi affekt her anses som transindividuell og a-subjektivt. Vi registrerer affekt, men affekt er ikke en individuell følelse. Affekt oppstår ifølge et slikt syn *mellom* oss, men ikke *i* oss som sådan (Warstat & Kolesch, 2019, s. 227). Derav en tendens til å omtale det som en form for *in-betweenness*. Massumi beskriver affekt også som et potensial for hva som kan komme til å skje, som en intensitet som har potensial for å kunne påvirke noe. «Affect is simply a body movement looked at from the point of view of its potential – its capacity to come to be, or better, *to come to do*» (Massumi, 2002/2003, s. 215, original kursivering). Selv om affekt her beskrives som å eksistere utenfor oss selv, er dens intensiteter likevel noe vi sanser og lar oss påvirke av. Det som i sitatet ovenfor blir beskrevet som *body movements*, kan innebære så mangt som har med kroppen vår å gjøre, fra hvordan vi puster eller går, til hvordan vi velger de ordene som skal brukes for å beskrive våre opplevelser. Innenfor denne teoretiske hovedlinjen er det en tendens, som Anna Gibbs påpekte, til å omtale affekt som en intensitet, men ikke se nærmere på spesifikke, partikulære affekter.

Her stiller teoretikere som faller inn under det som har blitt døpt Tomkins-skolen, seg annerledes.

Both ways of conceiving affect understand it as intricately involved in the human autonomic system and engaging an energetic dimension that impels or inhibits the body's capacities for action. But, while affect in the Deleuzian sense is asubjective and anti-representational, operating across the boundary between the organic and the nonorganic, Tomkins's affect theory enables the specification of the energetic dimension of affect in very precise ways. (Gibbs, 2010, s. 188)

Innenfor denne sistnevnte teorien kan man finne en psykologisk og nevrologisk differensiering mellom ulike affekter, som dermed bidrar til å vise at de oppleves som ganske annerledes fra hverandre. Tomkins var blant annet opptatt av det biologiske og nevrologiske ved opplevde affekter og hvordan dette ga seg til kjenne i kroppslige uttrykk og oppførsel. Affekt er, ifølge Tomkins, en av flere mekanismer vi besitter som mennesker – i tillegg til for eksempel minne, kognisjon og motivasjon. «Affect is a loosely matched mechanism evolved to play a number of parts in continually changing assemblies of mechanisms» (Tomkins, 1981/1995, s. 51). Tomkins legger til at affekt bidrar til å styre hvordan vi oppfatter omverden, hva vi tenker om den, og hvordan vi oppfører oss (s.st.). Selv om vi kjenner og lar oss påvirke av ulike affekter, sirkulerer de også imellom oss, og kan smitte fra person til person – slik en gjesp, et smil, en latter også kan smitte (Hemmings, 2015, avsn. 3). Dette gjør at affekter både er subjektive og kollektive. Denne teorien ble gjort særlig kjent innenfor kulturell teori og humaniora på 1990-tallet gjennom anvendelse av teoretikerne Eve Kosofsky Sedgwick og Adam Frank og teksten deres «Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins» (1995/2003). Med utgangspunkt i Tomkins' teorier skriver Sedgwick: «Affects can be, and are, attached to things, people, ideas, sensations, relations, activities, ambitions, institutions, and any number of other things, including other affects» (2003, s. 19).⁵⁴ Siden mitt prosjekt tar for seg usikkerhet som affekt, samt andre affekter tilknyttet affektiv usikkerhet som modus, kan det plasseres innenfor den delen av affektteori som beskjeftiger seg med spesifikke affekter. Et viktig poeng å presisere her er at selv om jeg er interessert i å se på spesifikke affekter og hvordan de erfares for tilskueren, er det også relevant å undersøke hvordan disse affektene produseres av og i møte med forestillingene og deres strategier. Her tar jeg ikke utgangspunkt i Tomkins' teori, men heller teoretiske perspektiver som ligger mer nær humaniora, kunst og kulturell teori som kan sies å ha tilknytning til denne hovedlinjen illustrert ved Tomkins.⁵⁵

⁵⁴ Hun legger til: «Thus, one can be excited by anger, disgusted by shame, or surprised by joy» (Sedgwick, 2003, s. 19). Dette kan minne om Ngais såkalte metaresponser, som ofte medfølger de stygge følelsene.

⁵⁵ Bortvalget av Tomkins' teori omhandler blant annet dens psykologiske og nevrologiske fokus, hvor Tomkins særlig så på ni spesifikke affekter: 1. distress-anguish, 2. interest-excitement, 3. enjoyment-joy,

Et eksempel på en affektteoretiker som kan sies å ha tilknytning til denne linjen av affekt, er Sara Ahmed.⁵⁶ For Ahmed er ikke affekt noe som kategorisk er asubjektivt, som oppstår før språket eller uavhengig av språket. Hun uttrykker heller en interesse for å undersøke hvordan affekter er innskrevne i ulike sosiale og kulturelle kontekster – også hvordan affekt kan være politisert (Ahmed, 2004/2014). Hun opererer som nevnt med et affektbegrep som hverken ser på affekt som utelukkende eksisterende i individ eller objekt – men i omgangen mellom dem (s.st., s. 10). Ahmed mener for eksempel at affekter kan oppstå som følge av påvirkning av sosiale normer eller som nedarvet av andre erfaringer. Vi kan forvente en erfaring basert på hva andre har fortalt oss, eller bedt oss om å forvente. «For example, with fear-causes, a child might be told not to go near an object in advance of its arrival» (Ahmed, 2010b, s. 28). Barnet vil i et slikt tilfelle kanskje oppleve et affektivt kroppslig ubehag og fryktrelaterte følelser om de kommer i kontakt med det de har blitt fortalt å unngå eller være redd for. «But the child's fear that Ahmed here describes as an affect, would be considered a feeling with Massumi, and not part of his discussion on affect» (Fiksdal, 2018, s. 179).⁵⁷ Siden dette prosjektet i stor grad tar utgangspunkt i det kontekstuelle, og undersøker usikkerhet som er affektivt ladet, er det relevant med et affektbegrep

4. surprise-startle, 5. anger-rage, 6. fear-terror, 7. shame, 8. disgust, og 9. contempt (Tomkins, 1982/1995, s. 68-85). Usikkerhet som affekt var ikke en av Tomkins primære kategorier. I de senere tiårene er det imidlertid flere affekt- og kulturteoretikere som har tatt utgangspunkt i Tomkins' teorier, satt det inn i en kulturhorisont, og videreført dette. Det er et utvalg av disse teoriene jeg tar for meg.

⁵⁶ Ahmed anvender eksempelvis perspektiver fra Tomkins i sin bok *The Cultural Politics of Emotion* (2004/2014). Her skriver hun blant annet at Tomkins' arbeid med affekter og følelser gir en forståelse av hvordan de ikke bare eksisterer i oss, men også er sosiale uttrykk som kan smitte fra en person til andre. Hun påpeker en risiko ved «emotional contagion», som går ut på at affekt og følelser dermed blir en gjenstand eller eiendel man er i besittelse av, og at når den smitter over til andre, forblir den «lik». Forstått som «du er trist, og jeg er trist fordi du er trist, derfor føler vi det samme». Derfor er det viktig å ta høyde for at man ikke nødvendigvis opplever affekter og følelser likt (Ahmed, 2004/2014, s. 10-11).

⁵⁷ Ahmed tar opp hvordan hennes affektbegrep skiller seg fra Massumi, idet hun kritiserer hvordan den såkalte affektive vendingen ofte har ført til at affekt privilegeres som objekt overfor følelser. Dette kommer blant annet av markerte skiller mellom følelse og affekt: «Scholars such as Brian Massumi [...] have even described affects as having a 'different logic' than that of emotion, as pertaining to a different order. These two terms are not only treated as distinct but have, at least by some, come to be defined against each other. For Massumi, if affects are pre-personal and non-intentional, emotions are personal and intentional [...]» (Ahmed, 2004/2014, s. 207). Fordi Ahmed velger å anvende følelser og emosjoner som begrep, i større grad enn affekt, skriver hun at andre teoretikere derfor har beskrevet hennes arbeid som at hun *ikke* beskjeftiger seg med affekt. For Ahmed er affekt sammenvevd med hennes begrep om *emotion* (s.st., s. 208-209).

som forholder seg til affekter som sosialt konstruerte og tett sammenvevd med det følelsesmessige og kognitive. Altså et affektbegrep som ikke skiller seg skarpt fra følelser, og hvor det affektive kan anses som diskursivt. Som Gibbs illustrerer i sitt skille mellom de to hovedlinjene ovenfor, er jeg interessert i å se på spesifikke affekter – den affektive usikkerheten som modus, og hvilke andre affekter, følelser og tanker som knytter seg til denne opplevde modusen. Ahmed utdyper hvordan hun forholder seg til relasjonen mellom affekt og følelser:

While you can separate an affective response from an emotion that is attributed as such (the bodily sensations from the feeling of being afraid), this does not mean that in practice, or in everyday life, they are separate.

In fact, they are contagious; they slide into each other; they stick and cohere, even when they are separated. (Ahmed, 2010b, s. 231, kap. 1 fn. 1)

Sianne Ngai unngår også å operere med et skarpt skille mellom affekt og følelser. Når hun skriver om de stygge følelsene som bærer preg av å være prestisjeløse, ha svak intensjonalitet og liten grad av forløsning, forklarer hun at affekt og følelser er tett sammenvevd. Selv om hun skriver om stygge følelser, tar hun også opp de affektive aspektene – nettopp fordi det er vanskelig å skille dem ad.

[T]he difference between affect and emotion is taken as a modal difference of intensity or degree, rather than a formal difference of quality or kind. My assumption is that affects are *less* formed and structured than emotions, but not lacking form or structure altogether; *less* 'sociolinguistically fixed,' but by no means code-free or meaningless; *less* 'organized in response to our interpretations of situations,' but by no means entirely devoid of organization or diagnostic powers. (Ngai, 2005, s. 27, original kursivering)

De stygge følelsene som Ngai teoretiserer, kan også beskrives som å mangle tydelig struktur og intensjonalitet, de kan være «grumsete» og gi metaresponser i form av at «jeg synes det er flaut/skammelig/ubehagelig/overraskende å ha denne stygge følelsen». Dermed er det vanskelig å definere hvorvidt man skal kalle dem for følelser eller affekt. Det samme kan gjelde affektiv usikkerhet som modus.

I artikkelen *Happy Objects* beskriver Sara Ahmed affekt som klissete eller klebende – i mangel av en bedre norsk oversettelse. «Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects» (Ahmed, 2010a, s. 29). Affekt skaper overganger og sammenhenger mellom tanker, verdier, følelser – og videre minner og vaner. Slike sammenhenger er helt sentrale for å forstå seg på de møtene man har med omverden. Overganger som

dette gjør det noe vanskelig å skille kategorisk mellom de enkelte bestanddelene av en opplevelse. Ahmeds bilde av hvordan tanker, følelser og affekter skli inn og over i hverandre, kleber seg til hverandre, er et beskrivende bilde. Dette prosjektet følger Ngai og Ahmed som eksempler når det kommer til å forstå affekt som noe som inngår i og oppstår i sosiale og kulturelle kontekster. Jeg vil, som Ngai og Ahmed, heller ikke gjøre et tydelig skille mellom følelser og affekt. I mine øyne står disse begrepene i så nær relasjon til hverandre at jeg ikke vil insistere på å opprettholde noen formell forskjell på dem, utover det Ngai beskriver som ulik grad av struktur, form og tilgjengelighet for språkliggjøing.⁵⁸

Devika Sharma og Frederik Tygstrup, redaktørene av antologien *Structures of Feeling: Affectivity and the Study of Culture* (2015), inntar en lignende posisjon som Ngai og Ahmed når de skriver:

It would indeed be difficult to account for this presence of affectivity in matter of human being and doing if the affective were to be strictly delimited from perceiving, thinking, and intentional agency. (s.st., s. 14)

I denne antologien har redaktørene latt seg særlig inspirere av Raymond Williams' essay «Structure of Feeling», som først ble utgitt i boken *Marxism and Literature* i 1977. Williams var interessert i hvordan affekt opptrer i sosiale sammenhenger, og i essayet undersøkte han hvordan ulike affektive komponenter bidrar til å skape en gruppe, basert på for eksempel felles politiske syn, felles sosial bakgrunn, delte opplevelser, osv. Det handler ikke bare om det ideologiske eller strukturelle som samlende, men hvordan det *føles* å ha de aktuelle meningene og verdiene (Williams, 1977/2001, s. 195-197). Sharma og Tygstrup løfter særlig frem det opplevelsese- og erfaringsbaserte aspektet ved affektive møter med omverden, idet de refererer til Williams:

Experience is the key term here, in its most mundane and straightforward sense; what seems to interest Williams is the very basic idea, yet very complex phenomenon, of the lived presence. What does it feel like to be in a particular situation? How do our propensities for doing this and not that emerge? [...] How do the little things pertaining to feeling, bodily

⁵⁸ I antologier omhandlende ulike perspektiver innenfor affekteori, som *Structures of Feeling* (Sharma & Tygstrup, 2015), *The Affect Theory Reader* (Siegworth & Gregg, 2010), og *Affective Societies* (Slaby & von Scheve, 2020), kommer det implisitt frem i ulike tekster at det er utfordrende å skille mellom affekter og følelser. Derfor nevnes de ofte i samme åndedrag, etter mitt inntrykk for å illustrere at de er tett sammenvevde.

sensation and atmosphere inflect, even ever so slightly, the ideas we proclaim and interests we pursue? (2015, avsn. 2)

Hvordan kan affekt bidra til mikroendringer i måten vi forholder oss til en tematikk eller samfunnsmessig utfordring på? Sitatet ovenfor illustrerer også det Ahmed mener med affekt som klebende – de kleber og klistrer seg til tanker, interesser, forestillinger, verdier, minner. I tillegg fremhever også Sharma og Tygstrup, i likhet med Ngai og Ahmed, en form for diagnostisk evne som affekt kan vise til. Hvordan føles det å være i den spesifikke situasjonen? Hva kan denne affekten eller følelsen fortelle oss? Bidrar det til at noe endres, eller at tidligere tanker og følelser forsterkes? Hva skjer prosessuelt idet vi begynner å analysere den affektive usikkerheten? «In this vein, you could say that the study of affectivity is aimed toward understanding the very well known phenomenon of being moved» (Sharma & Tygstrup, 2015, avsn. 28). De løfter videre frem affekters potensial for å endre måter vi tenker om, forholder oss til, eller føler om noe på.

Although we might sometimes think about a state of affect, the grip of a mood, as something we recover from in order to return to normalcy, an important teaching of contemporary affect studies is that affectivity is actually forming us, socialising our bodies, minds, and sentimental infrastructures according to the ecologies we take part in, becoming a part of our normality, and making us feel at home in the locale of a structure of feeling. (s.st. , avsn. 30)

Det betyr imidlertid ikke at enkelte av Massumis aspekter ikke lar seg anvende i denne sammenhengen, eller at det ikke er visse sammenfallende trekk mellom disse teoretiske linjene – til tross for at man forholder seg ulikt til forholdet mellom følelser og affekt. Eksempelvis sier Massumi i en samtale med filosofen Mary Zournazi:

[Y]ou could say that sensation is the registering of affect that I referred to before – the passing awareness of being at a threshold – and that affect is thinking, bodily – consciously but vaguely, in the sense that it is not yet a thought. It's a movement of thought, or a thinking movement. (Massumi, 2002/2003, s. 217)

Videre beskriver han hvordan affekt tilbyr en form for dobbelthet, gjennom at man registrerer og opplever den affektive bevegelsen. En opplevelse av en opplevelse, som han forklarer (s.st., s. 213). Dobeltheten som Massumi her

peker på, er kanskje ikke identisk med det Ngai kaller metarespons. Men det har et fellestrekk gjennom at affekten produserer en ny følelsesmessig opplevelse.⁵⁹

Jeg vil derfor ikke utelukke relevante perspektiver fra andre affektteoretiske posisjoner selv om dette prosjektet i størst grad bygger på bidrag fra teoretikere som undersøker de indre prosessene, og affekt som sosialt konstruert og situert. Prosjektet tar for seg de affektene som er kroppslig registrert og tilgjengelig for analyse gjennom erfaringsmessig tilstand. Det er den affiserte kroppen og opplevelsesdimensjonen som her utforskes i sammenheng med forestillinger som refererer til sammensatte utfordringer, blant annet ved bruk av språk som sentralt virkemiddel. Her er det av interesse å se hvordan strategiene til forestillingene genererer en affektiv usikkerhet hos tilskueren. Når det gjelder språk som strategi, skriver Anna Gibbs: «Language, then, is not (simply) a cognitive medium, but an affective and, therefore, corporeal one» (2006, avsn. 2). Dette er et viktig aspekt å inkludere i analysene av tilskueropplevelsen til verbaltunge forestillinger. Fokus på det dynamiske og relasjonelle forholdet mellom affekt og språk bryter ifølge Slaby og von Scheve med «cherished positions of the early wave of affect-related work in the 1990s» (2020, s. 18). Det har med andre ord blitt en økende tendens og interesse de siste årene for å se nærmere på hvordan språk og affekt henger sammen.

3.2 Analysestrategi for den estetiske opplevelsen og erfaringen

Min analysestrategi kan ved første øyekast virke selvmotsigende – å tenke gjennom affekt. Gregg og Seigworth beskriver affekt som noe «*other than conscious knowing*» (s.st., s. 1, original kursivering). Men selv om affekt først kan oppleves som noe ustrukturert og vanskelig å artikulere, betyr ikke det at vi ikke kan forsøke å forstå og bli klok på våre affektive opplevelser. Avsnittene ovenfor viser hvordan affekt, følelser og tanker henger sammen. Og idet vi for eksempel prøver å språkliggjøre den affektive usikkerheten, skjer det nødvendigvis en prosess. Gregg og Seigworth legger til at affekt kan initiere bevegelse som leder til tanker, og utvidelser av tanker (s.st.).

Jeg tar derfor høyde for at bearbeidelsesprosessen bærer preg av vekslinger og overlappinger mellom ulike opplevelseskomponenter – affekt,

⁵⁹ Den metaresponsen Ngai beskriver, er nærmere knyttet opp mot spesifikke følelser som kommer av uforløste og stygge følelser.

tanker, følelser, minner, forestillinger – og at det er rotete og klebende. «To be affected by something is to evaluate that thing. Evaluations are expressed in how bodies turn toward things. To give value to things is to shape what is near us» (Ahmed, 2010a, s. 31). *Å tenke gjennom affekt* er en tilnærming som Ahmed bruker når hun undersøker affekter som klebende, og det har jeg adoptert som en analysestrategi til utforskningen av affektiv usikkerhet. Å tenke gjennom affekt ivaretar også det prosessuelle, siden det handler om å gå inn i de prosessene som er initiert av en estetisk opplevelse. Ngai uttaler i et intervju med Morgenbladet: «Estetikken treng affekt-teori, for den lærer oss å legge bedre merke til dei komplekse kjenslene som ligg til grunn for estetiske vurderingar og erfaringar» (Ngai, 24. januar 2017, avsn. 6).

I andre tekster av Ahmed omtaler hun denne tilnærmingen som «feel your way», der hun anser følelser og affekter som helt sentrale for hvordan vi danner strukturer som er «world making» (Ahmed, 2004/2014, s. 12).⁶⁰ Her uttrykker hun hvordan en slik tilnærming er en kritikk av privatiseringen og psykologiseringen av følelser, som går ut på at når følelser blir sterkt knyttet til den private sfæren, står vi i fare for å overse den sosiale, offentlige og politiske dimensjonen de kan inneha. «Attention to emotions allows us to address the question of how subjects become *invested* in particular structures [...] We move, stick and slide with them» (s.st., s. 12-14, original kursivering). Som de innledende kapitlene nok allerede har avslørt, blir forestillingene utforsket gjennom en særlig individuell metodisk tilnærming. Det metodiske og teoretiske søkelyset på de individuelle bearbeidelsesprosessene kan skape inntrykk av at dette prosjektet følger en psykologisering som det Ahmed kritiserer ovenfor. Men selv om det individuelle er knyttet til den private sfæren, er analysene en undersøkelse av hvordan disse bearbeidelsesprosessene også knytter an til aktuelle problemstillinger som er sosiale, politiske og etiske.

Å tenke gjennom affekt handler om hva det affektuelle gjør med oss som opplever og erfarer den – det performative aspektet, som jeg har vært inne på tidligere. Dette skriver også Massumi: «Thinking *through* affect is not just reflecting on it. It is thought taking the plunge, consenting to ride the waves of affect on a crest of words [...] Affect is only understood as enacted» (2015/2019, s. vii, original kursivering). Analysene vil derfor undersøke hva den affektive

⁶⁰ Her kan man spore en parallell til Williams' teori om *structures of feeling*, og når han betegner kulturelle opplevelser som «world making» (Duggan, 2017, s. 41; Williams, 1977/2001).

usikkerheten, som kan oppleves som gnagende, gjør med oss tilskuere. Som analysen av *Myke Øyne* allerede har illustrert, handler det om å være i en refleksiv prosess for å forsøke å bli klok på hva den affektive usikkerhet gjør. Og videre hva som er dens kritiske potensial. Antropologen C. Nadia Seremetakis setter ord på hvordan opplevelser som skaper refleksivitet, kan ruste oss med en form for erfaringskunnskap, der våre sanser utgjør en viktig komponent:

[T]he anthropology of the senses is a central passageway into a self-reflexive epistemology of the modern life world. The senses in modernity are the switching place where the structure of experience and the structure of knowledge converge and cross. (Seremetakis, 1994, s. vii)

3.3 Alternative affektteorier som åpner for usikkerhet

I *The Promise of Happiness* (2010b) og *Happy Objects* (2010a) ser Ahmed på lykke/glede som en affekt som kategorisk kan plasseres som positiv og god.⁶¹ Dette prosjektet bærer heller preg av å undersøke affektive møter som ikke så lett lar seg plassere i en kategori for positivt eller negativt ladede affekter. Kategorier for hva som anses som positivt og negativt ladet, er heller ikke statiske, de kan for eksempel være formet av en kontekstuell forståelse og variere. Vi kan derfor ikke gå ut ifra at «the distinction between good and bad will always hold» (Ahmed, 2010a, s. 30). Gled og lykke, som en positivt ladet affekt skaper det Ahmed kaller «affective value as social goods» – altså en form for verdi eller kapital (2010b, s. 21). Gode og positivt ladede affekter blir typisk tillagt en åpenhet og er fremtidsrettede, mens negativt ladede affekter tradisjonelt blir ansett som lukkede og kan føre til at man sitter fast i fortiden. Slike forestillinger bidrar til å skape statiske kategorier. Hva slags affektiv verdi kan usikkerhet egentlig ha? Kan affektiv usikkerhet utfordre noen av de statiske oppfatningene av positivt eller negativt ladede affekter?

Hva vi tenker om følelsene våre, har mye å si. Hva vi tenker om våre følelser, er sentralt for vår subjektivitet – hvordan det er å være meg.

⁶¹ Her gir Ahmed en analyse og kritikk av lykkens betydning i vår kultur – hvordan våre normative idéer om lykke er styrende for oss som samfunn og ekskluderer enkelte grupper fra denne lykken. Feminister trekkes frem som et slikt eksempel. Å si at lykke/glede er utelukkende positivt, er en reduktiv tilnærming når man tar innover seg et større samfunnsnivå og marginaliserte gruppers tilgang på lykke (Ahmed, 2010a, s. 50).

Much of the new science of happiness is premised on the model of feelings as transparent, as well as the foundation for moral life. If something is good, we feel good. If something is bad, we feel bad. The science of happiness thus relies on a very specific model of subjectivity, where one knows how one feels, and where the distinction between good and bad feeling is secure, forming the basis of subjective as well as social well-being. (Ahmed, 2010b, s. 6)

En affektteori som det Ahmed skisserer her, tar utgangspunkt i at man klarer å kategorisere følelsene sine – man vet hva man føler, og man vet om det er «godt eller dårlig». Det ligger med andre ord en verdivurdering innebygd i enkelte affekter og følelser. Ahmed mener at det er viktig å utfordre en slik tankegang som den som er skissert ovenfor. Hun vil åpne for følelses- og affektteorier som tar utgangspunkt i et subjekt som ikke alltid er sikker på *hva* man føler, eller *hvorfor* man føler som man gjør. Affektiv usikkerhet med dens medfølgende desorientering lar seg ikke så lett plassere i kategoriene skissert ovenfor. For selv om det å føle på affektivt ladet usikkerhet kan være ubehagelig, betyr det ikke nødvendigvis at det er en utelukkende dårlig ting å kjenne på?

Den affektive usikkerheten som jeg er interessert i, har fellestrekk med det Clare Hemmings, forsker i feministteori, kaller *affective dissonance*. Hennes poeng er at affektivt ubehag eller dissonans kan lede, i beste fall, til en mer kreativ og løsningsorientert tilgang. Hvis man bruker den affektive dissonansen som utgangspunkt, kan man ifølge Hemmings «be creatively engaged or transformed so that the world could be seen and inhabited differently» (2015, avsn. 9). Dette er ganske positivt ladede syn på hva affektiv dissonans kan føre til. Men det er ikke nødvendigvis slik at affektiv dissonans – eller affektiv usikkerhet, for den saks skyld – automatisk leder til en kreativ prosess. Dette understreker også Hemmings: «The one who has experienced affective dissonance may retreat into a taciturn non-acceptance, protective of self [...] and so on» (s.st., avsn. 11).

Det er viktig å ta høyde for at affektiv usikkerhet ikke alltid fører til en form for utfordring av ens normative posisjon og antagelser, men kanskje forsterkninger av egen posisjon. Det er ikke selvsagt at desorienteringen fører til at man kommer til et punkt hvor man plutselig føler seg orientert. At det affektive kartet ble oversiktlig, og at man har arbeidet seg frem til en tydelig politisk stillingtagen. En slik affektiv investering kan ikke alltid være like produktiv som man kanskje ønsker og håper at den vil være. Kanskje investeringen vil gi en

annen avkastning enn man først ventet. «[E]motions are ‘sticky’, and even when we challenge our investments, we might get stuck. There is hope, of course, as things can get unstuck» (Ahmed, 2004/2014, s. 16). Også Seigworth og Gregg fremhever at affekt «can even leave us overwhelmed by the worlds apparent intractability» (2010, s. 1). På samme måte som affekt kan fungere som en invitasjon til å agere sanselig og refleksivt med omverden, kan den også bidra til å få oss til å trekke oss tilbake – trekke oss ut av den krevende bearbeidelsesprosessen. Sentralt her er å være seg bevisst at det er en prosess, med de utfordringene det måtte medføre. Seigworth og Gregg skriver: «[A]pproaches to affect would feel a great deal less like a free fall if our most familiar modes of inquiry had begun with movement rather than stasis, with process always underway rather than position taken» (2010, s. 4). Analysearbeidet, både de to individuelle analysene og den tredje, der teaterstudenter er inkludert for å utforske en flerstemmighet, har i stor grad handlet om å forsøke «å stå» i disse prosessene, til tross for det ubehaget og de eventuelle utfordringene det har medført.

I den forbindelse kan affektiv usikkerhet virke som en joker i kortstokken. Den kan ved første øyekast kategoriseres som negativt ladet, til og med prestisjeløs i likhet med Ngais stygge følelser, men det behøver ikke nødvendigvis å stemme. Det kan likevel være vanskelig å få øye på hva slags potensial som ligger innbakt i modusen affektiv usikkerhet.

4 Forestillings- og hendelsesbegrep

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for hva slags forestillings- og hendelsesbegrep som anvendes i dette prosjektet. Denne redegjørelsen er knyttet til det temporale aspektet ved opplevelser og erfaringer.⁶² Siden jeg undersøker bearbeidelsesprosesser som strekker seg utover det man kan kalle forestillingens her-og-nå, har dette ført til en viktig differensiering av disse to begrepene. Videre har jeg anvendt en spesifikk fagdiskusjon i feltet vårt for å undersøke hva slags begrepsforståelser som gir mest «utbytte» i konteksten av denne avhandlingen. Med utbytte mener jeg her at jeg går pragmatisk til verks når det gjelder denne fagdiskusjonen. Jeg er på utkikk etter hvilke begrepsforståelser og tankesett som fungerer best i denne sammenhengen og hvorfor, snarere enn å være ute etter å si hva som er «rett» eller «galt» i denne diskusjonen. Sagt med andre ord: Det er en utforskning av begrepenes bruksverdi fremfor sannhetsverdi.⁶³ Fagdiskusjonen som jeg her refererer til, omhandler blant annet definisjonen av forestillingens ontologi som forsvinning (jf. Phelan, 1993). Ulike definisjoner og forståelser av forestillingssyn og begreper kan oppsummeres i et tankesett. Det tankesettet som omhandler forestillingens ontologi som forsvinning, refererer jeg til videre som «forestilling som forsvinning». Dette tankesettet legger noen føringer for hvordan man ser på forestillingens her-og-nå, tilskuerminnet⁶⁴ og hva som ligger i forestillingens «etterliv». I slutten av kapittelet skisserer jeg opp et alternativt og kontrasterende tankesett, her kalt «forestilling som erfaring», som består av et

⁶² Med begrepet «temporal» viser jeg her til en bred definisjon fra SNL. Ordet er avledet fra det latinske *tempus*, som betyr «tid, tinning». Det temporale defineres som «tidsmessig: som angår tiden» (Kåss, 13. januar 2019).

⁶³ Denne tilnærmingen kan knyttes til den pragmatiske vitenskapsfilosofien, som avviser søken etter én sannhet, og heller er interessert i hvordan ulike «sannheter» kan eksistere i ulike kontekster og diskurser som følge av deres bruksverdi. «[P]ragmatic theories of truth tend to view truth as a function of the practices people engage in, and the commitments people make, when they solve problems, make assertions, or conduct scientific inquiry» (Capps, 2019, avsn. 1).

⁶⁴ Når det er snakk om tilskuerminnet i denne avhandlingen, er det først og fremst snakk om det individuelle tilskuerminnet, som Călin Ciobotari også forklarer: «I am not referring here to the audience's memory as a generic one, but as a very concrete one, an individual memory which, besides plenty of other details coming from the daily life, also remembers, now and then, 'pieces', 'flashes', sequences from a show. There are fragments stored in the memory receptacle, which come back, either when invoked, or when indirectly triggered, to the surface of the consciousness» (2019, s. 55).

annet sett med begrepsdefinisjoner og syn på forestillingens her-og-nå og hvordan det potensielt kan vare gjennom en positiv valuering av tilskuerminnet.

4.1 Forestillingen og den teatrale hendelsen

Et fokus på å undersøke både det opplevelsese- og erfaringsmessige ved politisk engasjerte forestillinger forutsetter at man tar høyde for at det finner sted en prosess som strekker seg utover i tid. Derfor er det viktig å foreta en begrepsmessig skilnad mellom forestilling og teatral hendelse i dette henseende (jf. Sauter, 2000; 2008), spesielt når det kommer til tidsdimensjonen. Forestilling anses her som den begivenheten hvor en iscenesettelse fremføres foran eller med et publikum. Et slikt syn på forestilling henger sammen med et resepsjonsetetisk tankesett (Böhnisch, 2010, s. 83-87). Forestillingen starter idet man er samlet som tilskuere og skal til å oppleve det som utfolder seg på scenen eller i det rommet man måtte befinne seg.⁶⁵ Det er med andre ord den avgrensede tidsperioden hvor den aktuelle iscenesettelsen utspiller seg. Forestillingen inngår i og er kjernen i – slik jeg ser det her – den utvidede teatrale hendelsen. Den teatrale hendelsen innebærer det som omtales som pre-performance og post-performance – altså de prosessene som omgir forestillingen før og etterpå (se f.eks. Bennett, 1990/1997; Reason, 2010).⁶⁶

I Willmar Sauters bok *Eventness* (2008) gjør han en lignende skilnad mellom forestilling og den teatrale hendelsen. Når Sauter beskriver hva han legger i den teatrale hendelsen – på engelsk *event* eller *eventness* – legger han vekt på at det ikke er en ny definisjon av teateret, men at det er heller må anses som et konsept som legger til rette for å anskue forestillingen som en del av en større teatral hendelse eller begivenhet. Dette er en forholdsvis romslig definisjon, hvor han også inkluderer det som skjer før og etter selve forestillingen.

⁶⁵ Jeg tar høyde for at en forestilling ikke trenger å finne sted i et rom i tradisjonell forstand, men også utendørs eller i et konstruert rom (som f.eks. i Rimini Protokolls *Call Cutta in a box* fra 2008, som beskrives som en forestilling som foregår over telefon). Det samme gjelder antall tilskuere, for det finnes flere forestillinger som spilles kun for én tilskuer. Jeg bruker den kollektive benevnningen – tilskuere – her fordi man som oftest opplever en forestilling sammen med andre tilskuere – bekjente og/eller ukjente.

⁶⁶ Jeg gir en lengre beskrivelse av pre-performance og post-performance i «4.3.1 Post-performance: Den teatrale hendelsens varighet». Jeg kommer tilbake til post-performance også i kapittel 7 om empirisk resepsjonsforskning i forestillingsanalyse, hvor jeg bl.a. redegjør for de ulike post-performance-øvelsene jeg har anvendt i det eksplorative metodiske arbeidet i forbindelse med *Mod alle odds*.

[A] theatrical event is not limited to the duration of a performance. Both the preparations of the performative act and the effects after the curtain fall can and sometimes need to be included in the analysis. It will, at times, be useful to distinguish between the event in the narrow sense of the word, i.e. the time of the actual shared experience of performers and spectators, and an extended time frame, including the before and after. (Sauter, 2008, s. 15-16)

Tidsaspektet innebærer en utvidet varighet, som inkluderer de prosessene som starter før og fortsetter etter at forestillingen er ferdig.

Det er derfor viktig å understreke i denne sammenhengen at når jeg omtaler forestillingene som forskningsobjekter i min metodiske tilgang, er jeg interessert i hva slags dramaturgiske og estetiske strategier som finner sted i forestillingen, som produserer affektiv usikkerhet. Jeg har valgt å kalle dem for forestillinger, og ikke teatrale hendelser, fordi hva som skjer av teatrale strategier og virkemidler i selve iscenesettelsen, er helt sentralt som undersøkelsesområde. Men for å kunne se på hva slags virkninger disse strategiene gir, samt hva slags bearbeidelsesprosesser som følger, er det viktig å se det i lys av den teatrale hendelsen – nettopp fordi jeg tar høyde for at disse opplevelsene og prosessene har potensial til å strekke seg utover forestillingens her-og-nå.⁶⁷ Derfor spiller hendelsesbegrepet også en viktig rolle i min metodiske tilnærming.

Disse begrepsmessige skilnadene bærer også med seg en ontologisk, epistemologisk og metodologisk dimensjon. For hva er egentlig forestillingens her-og-nå? Hva er det som gjenstår etter en forestilling? Hva betyr varigheten som den teatrale hendelsen innebærer, for et analysemetodisk tankesett, og hva slags metodiske valg forutsetter det? Disse spørsmålene er sentrale å besvare for å finne gode metodologiske tilnærminger til undersøkelsen. Spørsmålene berører som tidligere nevnt en fagdiskusjon som har pågått i feltet over flere tiår – nemlig om forestillingen som transitorisk, flyktig, forsvinnende og forestillingens opphøyde her-og-nå.

⁶⁷ Sauters hendelsesbegrep skiller seg bl.a. fra Erika Fischer-Lichtes hendelsesbegrep fordi hun i større grad fokuserer på forestillingens her-og-nå, og at hendelsen eksisterer innenfor rammene av forestillingens autopoiesis – det vil si dens «self-creation» (Fischer-Lichte, 2014, s. 22). Jeg kommer tilbake til forskjellene mellom disse hendelsesbegrepene i underkapittelet «4.2.1 Forestillingens her-og-nå».

4.1.1 Produktive uoverensstemmelser: Diskusjonen om hva som gjenstår etter forestillingen

Jeg har tatt utgangspunkt i noen av bruddflatene i denne fagdiskusjonen, som jeg anser som produktive for å skissere opp et forestillingssyn hvor erfaringsaspektet står sentralt. Dette berører hvordan vi anser teater som medium, og ulike vitenskapsteoretiske tilnærminger til hvordan en forestilling manifesterer seg i verden. Jeg har dratt veksler på ulike teaterteoretikere for å konstruere et bilde av de ulike posisjonene som eksisterer. Men bruddflatene i denne diskusjonen består ikke nødvendigvis av en lignende pragmatisk tilnærming som i denne avhandlingen. Flere av de teoretiske tekstene jeg refererer til, bærer preg av å skrive opp mot en antagonist, som ofte viser seg å være Peggy Phelans bok *Unmarked* (1993). Denne utgivelsen representerer et forestillingssyn og tankesett som har blitt både hyllet og bestridt innenfor vårt fagfelt.⁶⁸ Årsaken til at jeg trekker frem denne ene utgivelsen, er at den i de følgende tiårene hyppig har blitt referert til av andre teoretikere i fagfeltet. *Unmarked* har skapt noen interessante friksjoner og utviklet en diskusjon omkring forestillingens her-og-nå, dens ontologi og hva som gjenstår etter at forestillingen angivelig har forsvunnet.⁶⁹ Blant teoretiske utgivelser som tar utgangspunkt Phelans teori om forestillingens ontologi, og som anvender den i ulik grad som en antagonist å skrive deler av sitt prosjekt opp imot, kan man nevne Philip Auslanders *Liveness* (1999/2008), Rebecca Schneiders *Performing Remains* (2011), José Esteban Muñozs *Cruising Utopia* (2009), Gerald Siegmunds *Abwesenheit* (2006) , Matthew Reasons *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance* (2006) og Diana Taylors *The Archive and the Repertoire* (2003).⁷⁰

⁶⁸ Her siktes det først og fremst til et spesifikt kapittel i utgivelsen kalt «The Ontology of Performance», som utdypes under «4.2 Forestilling som forsvinning».

⁶⁹ *Unmarked* av Peggy Phelan er ikke den eneste utgivelsen som har bidratt til å igangsette denne debatten. Som senere avsnitt viser, er også Richard Schechner, Marcia B. Siegel, Patrice Pavis og andre teoretikere med på å understreke og fremheve dette forestillingssynet. Men jeg henviser spesielt til *Unmarked* her, nettopp fordi det kan synes som at den står i en særstilling når det kommer til å være hyppig sitert i og anvendt i denne fagdiskusjonen.

⁷⁰ Det er også noe performativt idet disse teoretikerne anvender Phelan og hennes utgivelse som en antagonist, fordi de med det samme definerer sin egen motposisjon. Det er en slik performativ posisjonering jeg forsøker å unngå i den grad det er mulig, ved å heller ta i bruk en mer pragmatisk inngang for å se hva som gir mest utbytte av teaterteoretiske tankesett i dette prosjektet.

Det er en risiko å ta utgangspunkt i denne diskusjonen. Som teaterforsker Stephen Scott-Bottoms påpeker i sin nyanmeldelse av *Unmarked*, er det flere som står i fare for å anvende Phelans tekst som et «broken mirror» for å definere sitt eget prosjekt (2020, s. 211).⁷¹ Det er derfor viktig å merke seg at dette ikke er en fullstendig og fyllestgjørende lesning av hverken Phelan, Auslander, Reason, Schneider eller de andre involverte i denne fagdiskusjonen. Diskusjonen er for omfattende til at det kan la seg gjøre innenfor rammen av dette prosjektet.⁷² Og som nevnt handler deler av diskusjonen om en annen tilnærming, som i større grad synes å ta utgangspunkt i sannhetsverdien – hva er det som er rett? I dette prosjektet er jeg på utkikk etter hva som trengs av et teaterteoretisk tanke sett når det kommer til å fremheve ikke bare opplevelsesaspektet, men også erfaringsaspektet ved det å være tilskuer i politisk engasjerte forestillinger.

Årsaken til at jeg inkluderer «forestilling som forsvinning» og dets tilhørende begrepsforståelser og argumenter her, er at dette er et forestillingssyn som har hatt en utstrakt og betydningsfull posisjon innenfor teatervitenskap og performance-studier. Dette tanke settet har i stor grad bidratt til å forme hvordan vi snakker om forestilling og teater som medium, noe som illustreres senere i teksten. Forestillingen forsvinner, den er transitorisk, flyktig, og eksisterer kun i øyeblikket. Dette er en velkjent definisjon og måte å omtale en forestilling på, som historisk også har vært viktig for fagfeltet vårt. I utviklingen av teatervitenskap som fagfelt var denne definisjonen av forestilling som medium sentral for å markere et forskningsobjekt radikalt ulikt fra teksten som forskningsobjekt, som stod i sentrum i litteraturvitenskapen. Men i dette forestillingssynet ligger det (som med de fleste andre teoretisk-formulerte syn) noen begrensninger i hva det kan gjøre, altså dets bruksområde når i ulike

⁷¹ I det faste segmentet «Double Take» i tidsskriftet *Theatre Research International* anmeldes innflytelsesrike fagbøker på nytt, flere år etter utgivelsen. Her påpeker Scott-Bottoms i sin anmeldelse av *Unmarked*, hele 27 år etter bokas utgivelse, at flere teoretikere har sitert Phelans påstander om teaterets medialitet uten å se det i konteksten av bokas prosjekt. Han mener at flere anvender hennes tekst som «something of a punchbag» (Scott-Bottoms, 2020, s. 211). Han skriver videre: «In each of these cases (and others besides), Phelan is deployed as a broken mirror in which to define the critic's own project: it's not that, but this» (s.st.).

⁷² Derfor er «forestilling som forsvinning» og «forestilling som erfaring» konstruksjoner og sammenstillinger gjort på bakgrunn av hvordan jeg forstår deler av denne fagdiskusjonen. Eksempelvis kan ikke tanke settet om «forestilling som forsvinning» forstås som sammenfallende med «alt» som Phelan måtte mene.

forskningssammenhenger. I det følgende vil jeg først foreta en gjennomgang av tankesettet formulert som forestilling som forsvinning, deretter det jeg har kalt forestilling som erfaring. Hvordan skiller de seg fra hverandre?

4.2 Forestilling som forsvinning

Dette avsnittet begynner med et tilbakeblikk på en spesifikk utgivelse som allerede er nevnt i kapittelet. Peggy Phelans bok *Unmarked: The Politics of Performance* fra 1993 er å regne som innflytelsesrik og betydningsfull innenfor teaterteorien. Her utforsker Phelan – med utgangspunkt i performance, fotografier, filmer, malerier og demonstrasjoner – datidens identitetspolitikk, som hun også beskriver som en synliggjøringspolitikk. «*Unmarked* examines the implicit assumptions about the connections between representational visibility and political power which have been a dominant force in cultural theory in the last ten years» (Phelan, 1993, s. 1).⁷³ Boken har gjort seg spesielt bemerket i fagfeltet gjennom det siste kapittelet, «The Ontology of Performance», hvor Phelan diskuterer og legger frem noen påstander om teaterets (og performancens) mediale form og forestillingens ontologiske dimensjon.⁷⁴

⁷³ I boken setter Phelan bl.a. spørsmålstegn ved om synlighet og synliggjøring i vår mediale kultur nødvendigvis henger sammen med makt. «If representational visibility equals power, then almost-naked young white women should be running the western culture» (Phelan, 1993, s. 10). Hva betyr det å synliggjøre noe ved å markere det – *mark it* – eller å la det forbli *unmarked*? Dette er et sentralt undersøkelsesområde i utgivelsen.

⁷⁴ Phelan refererer til performance-sjangeren i kapittelet «The Ontology of Performance». Det er derfor viktig å lese argumentasjonen hennes som ikke primært gjeldende teater. Phelan mener at i motsetning til det dramatiske, konvensjonelle teateret velger performance-sjangeren å aktivt omfavne sin egen forsvinning. Det er likevel noen sentrale fellesnevner mellom teateret og performance – «the idea that a limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterward» (1993, s. 149) – hvilket gjør argumentasjonen aktuell for mer enn kun performance og avantgarde-teater. Som Stephen Scott-Bottoms skriver i sin anmeldelse av *Unmarked*: «the very indefinability of these categories gestures to their potential unmarked-ness» (2020, s. 210). Derfor anser jeg det som relevant å dra vekslers på Phelans argumentasjon når jeg ser nærmere på hva slags forestillingsbegrep og -syn som forutsettes i denne avhandlingen. Som det senere vil fremgå i kapittelet, er det også flere teater- og danseteoretikere som har tatt i bruk Phelans definisjon av forestillingens ontologi, se f.eks. Jill Dolan (2005) og Marcia B. Siegel (1972), som viser at dette var en utstrakt definisjon som både gjaldt innenfor performance-studier og teatervitenskap. Performance-studier og teatervitenskap har hatt en gjensidig påvirkning på hverandre som fagfelt. Fagdiskusjonen som jeg tar utgangspunkt i, bærer derfor preg av innspill fra teoretikere fra begge fagfelt.

«Performance's only life is in the present» (1993, s. 146). Med denne setningen forteller Phelan at en forestillings ontologi er *disappearance*, altså forsvinning (s.st.). Sentralt for idéen om forestilling som forsvinning er tanken om at en forestilling forsvinner i det samme øyeblikket som den materialiserer seg. Forestillingen er flyktig, og forsvinner inn i minnet og underbevisstheten «where it eludes regulation and control» (s.st., s. 148). Hun utdyper sin definisjon av forestilling som forsvinning med å si at dens ontologi er representasjon uten reproduksjon. «To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology» (s.st., s. 146). En forestilling kan ikke være noe annet enn en forestilling, og i det øyeblikket den for eksempel blir videodokumentert, er den dermed noe annet. Fordi forestillingens ontologi er forsvinning, unndrar iscenesettelsen seg reproduksjon. Det gjør også at teateret (og performance), ifølge Phelan, har en dimensjon av anti-kapitalisme over seg. «Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital» (s.st., s. 148). Dette gjør at synet på forestilling som forsvinning ikke bare kan forstås som å inneha en ontologisk dimensjon, men også som en ideologisk en. Det ligger en motstand i at forestillingen som medium motsetter seg reproduksjon. Ifølge Phelan kan dermed ikke en forestilling underlegge seg et kapitalistisk maskineri, opptatt av å produsere kommoditeter. Dette er også noe teaterforsker Matthew Reason poengterer i sin lesning av *Unmarked*: «[...] Phelan presents an attractive statement of performance as possessing an innate ideological strength, with a unique worth, purpose and even moral value residing in its disappearance» (2006, s. 12). Det er en forførerisk måte å snakke om teater på, som følge av den ideologiske og moralske verdien Reason påpeker. Dette har ført til at Phelans teori om forestillingens ontologi har blitt hyppig sitert og sirkulert – også utenfor akademia. Som filosof- og danseteoretiker Susan Kozel også begrunner: «The never-to-be-repeated quality of an event has a strong affective pull, heavily coloured by nostalgia ('you had to be there')» (2017, avsn. 24).

Faghistorisk har teoretiseringen om forestilling som forsvinning stått spesielt sterkt i fagmiljøet for Performance Studies ved New York University på 1980- og 90-tallet. Performance-teoretiker Richard Schechner og danseteoretiker Marcia B. Siegel underviste begge ved Performance Studies og bidro til å fremme en teoretisk forståelse om teater som *evanescent* og *ephemeral* (Schneider, 2011, s. 94). En bokstavelig betydning av begrepet *evanescent* er

«lasting for only a short time, then disappearing quickly and being forgotten» (Cambridge Dictionary, u.å.-b). Lignende betyr ephemeral noe som bare varer en kort stund (Cambridge Dictionary, u.å.-a). I de amerikanske og engelske fagdiskursene er det mitt inntrykk at det gjerne er begrepet ephemeral som blir brukt i størst grad sammen med disappearance, også akkompagnert med begrepene *transitory* og *transient*, som har en lignende, om ikke samme betydning (se «4.3 Forestilling som erfaring»). Og som sitatet nedenfor illustrerer, anvendes ikke bare forsvinning som en forklaring på den ontologiske dimensjonen av forestilling. Død er også en anvendt metafor.

In the late 1980s and early 1990s, Peggy Phelan, then an assistant professor in the department, took up Schechner's 'chief job' and wedded performance studies to literary studies and art history, simultaneously extending Schechner's ephemerality and immediacy into a general association of performance with loss, disappearance, and death.

(Schneider, 2011, s. 95)⁷⁵

Phelans teoretisering om forestillingens ontologi har vært sentral innenfor det man kan definere som tankesettet om forestilling som forsvinning. Som Schneider påpeker, har tverrfagligheten ved Performance Studies også bidratt til en (tidligere) tendens til å døpe alle former for hendelser som defineres som *live*, for ephemeral.⁷⁶ Det tidligere miljøet ved Performance Studies ved New York University viser også at Phelan var langt fra den eneste teoretikeren på denne tiden som beskjefteget seg med dette tankesettet. Siegel beskriver dans som eksisterende «at a perpetual vanishing point» (Siegel, 1972, s. 1). Videre forklarer hun at dans er:

[A]n event that disappears in the very act of materializing. No other art is so hard to catch, so impossible to hold. Even in its earliest states as a

⁷⁵ I dette sitatet er det Schneider som skriver at død også assosieres med forestillingssynet om forsvinning. Schneider kan anses for å være en kritiker av dette tankesettet. Men sammenstillingen av forsvinning som død finnes hos flere teoretikere, eksempelvis i Heidi Gilpins tekst: «The act of disappearance can be witnessed only in the moment of its passing, at the threshold between presence and absence, between birth and death» (Gilpin, 1996, s. 109).

⁷⁶ Her henviser Schneider til en annen sentral performanceteoretiker, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, ved samme avdeling som Schechner og Siegel, som skriver: «The ephemeral encompasses all forms of behavior – everyday activities, story-telling, ritual, dance, speech, performance of all kinds» (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, s. 30).

theatre form, dancers and audiences must have been aware of this
ephemerality, and used it. (s.st.)

Slik Schneider presenterer det i sin historiske gjennomgang som hun kaller «A small history of ephemerality», synes det at dette synet var normen blant teoretikerne her: «When I was a student at New York University [...] I recall anthropologist Michael Taussig, then a professor in the department, joking that the department should rename itself the Department of Ephemerality Studies» (2011, s. 95).

Matthew Reason starter sin bok *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance* (2006) med å understreke hvor sentralt tankesettet om forestilling som forsvinning har vært innenfor større deler av fagfeltet – ikke bare ved New York University.

One of the most prominent and recurring definitions of live performance – whether of theatre, performance art, dance or music – is that it is fundamentally ephemeral. More than simply being short-lived or lacking permanency, ephemerality describes how performance ceases to be at the same moment as it becomes. (2006, s. 1)

Dette tankesettet forutsetter med andre ord at forestillingen ikke bare er flyktig, men at den forsvinner. Den eksisterer kun i det øyeblikkelige mellomrommet mellom å bli til og å forsvinne – mellom fødsel og død, som enkelte teoretikere formulerer det som (se f.eks. Gilpin, 1996, s. 109). Dette medfører også at forestillingens her-og-nå får en særskilt og opphøyd betydning, i form av at det er i rekken av singulære øyeblikk en forestilling faktisk eksisterer.

4.2.1 Forestillingens singulære her-og-nå

Et eksempel på hvordan dette forestillingssynet fremdeles gjør seg gjeldende i vårt fagfelt, er hvordan forestillingen som medium ble omtalt i begynnelsen av nedlukkingen som startet i midten av mars 2020 som følge av koronakrisen (Covid-19).⁷⁷ Her merket jeg meg hvordan forestillingen til stadighet ble ettertrykkelig definert som det å være til stede i samme rom her-og-nå, hvor den kun eksisterer i det øyeblikket den materialiserer seg. Se for eksempel kritiker

⁷⁷ Da sikter jeg til den nedlukningen – eller lock down – som ble innført i Norge som følge av den globale koronapandemien 12. mars 2020, da regjeringen blant annet nedla forbud mot kultur- og idrettsarrangementer. Grad av nedlukning (både lokalt og nasjonalt) har variert siden mars 2020, og mange kunst- og kulturarrangementer har blitt avlyst eller utsatt som følge av det.

Mariken Lauvstads kommentar i *Norsk Shakespearetidsskrift*, der hun skriver: «For det er bare *akkurat nå*, med akkurat dette publikummet og akkurat disse skuespillerne, sammen, nettopp i øyeblikket, at akkurat denne forestillingen finnes» (2020, 18. april, avsn. 16, original kursivering).⁷⁸ I en kommentar omhandlende de norske teaterinstitusjonenes digitale tilbud skriver teaterforsker Ine Therese Berg at scenekunstheltets selvforståelse «baserer seg på at teater foregår i øyeblikket» (2020, 30 april, avsn. 6). Berg har, i likhet med sitatet ovenfor av Reason, rett i at dette synet i stor grad har preget hvordan scenekunstheltet forstår og definerer seg selv.

Dette forestillingssynet, med dets fokus på her-og-nå, er også synlig i teoretiske utgivelser som ikke eksplisitt omhandler forsvinning og flyktighet. I *Utopia in Performance* (2005) skriver Jill Dolan at forestillingens ontologiske status som flyktig og forsvinnende byr på noen utfordringer for å skulle skrive om forestillinger. «How can we capture, in our discourse, not just the outlines of a performance's structure and form, its content and the contours of its narrative, but the ineffable emotion it provokes in its moment of presence?» (Dolan, 2005, s. 9). Det er tross alt bare da, og akkurat da, at forestillingen materialiseres og eksisterer. Og det medfører noen metodologiske utfordringer som Dolan her peker på, hvis man skal skrive med utgangspunkt i sin tilskueropplevelse akkurat der-og-da. I *Utopia in Performance* kontrer hun denne utfordringen med å skrive underveis i forestillingen, for å kunne dokumentere med ord akkurat hva som skjer av tanker og affekter i øyeblikket: «Writing about performance while I'm watching, I try to capture time, to write it as it flees, with my pen in hand, scribbling on my program in the half dark» (Dolan, 2005, s. 14).⁷⁹ Men av og til griper forestillingen tak i deg på en slik måte at det ikke lar seg gjøre å skrive underveis, forklarer hun. For å kunne skrive om forestillingen og øyeblikkene den tilbyr da, betyr det å måtte huske tilbake til dens her-og-nå. Dette byr på en

⁷⁸ Det kan være at disse definisjonene av teater som medium ble særlig fremtredende og betydningsfulle i begynnelsen av nedlukningen, hvor flere innenfor fagfeltet sørget over tapet av teateret som et felles sosialt og estetisk rom som man nå ikke hadde tilgang på som følge av de nasjonale smittevernreglene. Samt at dette tapet også ble en stor bekymring på vegne av scenekunstheltet for hvordan institusjoner og kunstnere ville håndtere koronakrisen, hva slags kompensasjonsordninger staten ville tilby, hvordan denne krisen eventuelt ville kunne komme til å endre scenekunstens økologi, osv.

⁷⁹ Dolan går ikke dypere inn i en utgreiing om hvordan også en slik metodologisk tilnærming bærer med seg sine egne utfordringer for hvordan man kan oppleve forestillingen og samtidig dokumentere den der-og-da – hvorvidt den samtidige dokumenteringen kan stå i veien for opplevelsen som finner sted i øyeblikket.

komplisert utfordring og prosess med «a live event whose presence I can only trace as I remember it in the future» (Dolan, 2005, s. 15). Når forestillingens her-og-nå vektlegges i så stor grad, kan det å skulle huske tilbake til disse øyeblikkene medføre metodologiske utfordringer og vanskeligheter. Særlig når tilskuerminnet innenfor tankesettet om forestilling som forsvinning anses for å være usynlig og ustabil, som jeg snart vil komme til.

I konteksten av dette prosjektet sier jeg meg ikke uenig i en definisjon av forestillingen som noe som manifesterer seg i øyeblikket. Jeg anser forestillingen som flyktig i den forståelse at det foregår live i et møte med tilskuere, og ikke lar seg fullstendig fange i en «fast form», som for eksempel gjennom videodokumentasjon. Det er snarere hva vi legger i dette opphøyde her-og-nå-et, samt påstanden om at forestillingen forsvinner, at forestillingen slutter å eksistere i det samme som den materialiserer seg, jeg senere vil ta opp til vurdering ved hjelp av blant andre Auslander, Schneider og Reason. Pragmatisk sett medfører dette tankesettet noen utfordringer når det kommer til å anvende minner som sentral empirisk tilgang, og hvordan en forestilling kan igangsette bearbeidelsesprosesser som varer over tid. En annen utfordring ved dette tankesettet er at dets fokus på ontologi som forsvinning og forestillingens her-og-nå gjør det vanskelig å anvende et hendelsesbegrep som vektlegger temporalitet. Forestillingen og den teatrale hendelsen kan, ifølge dette tankesettet, forstås som identiske, opphøyd sammen i forestillingens her-og-nå. Et slikt hendelsesbegrep skiller seg fra Sauters definisjon av *the theatrical event*, og har mer til felles med Fischer-Lichtes hendelsesbegrep, som omhandler forestillingens ko-presens og autopoiesis. «Performances [...] are ephemeral and transitory; they deplete themselves in a continual cycle of waning and becoming; they are acts of autopoiesis (that is, self-creation)» (Fischer-Lichte, 2014, s. 22) I *The Transformative Power of Performance* beskriver hun forestillingen som en hendelse der ko-presens og den autopoietiske feedbacksløyfen er konstituerende for en såkalt performativ hendelse. Hendelsesbegrepet hennes bygger på den tyske teaterteoretikeren Max Herrmanns tanker om teatral hendelse:

At the heart of Herrmann's notion of performance lies the shift from theatre as a work of art to theatre as an event. Hermeneutic aesthetics as well as the heuristic distinction between the aesthetics of production, work, and reception are incompatible with his understanding of performance. The specific *aestheticity* of performance lies in its very nature as an event. (Fischer-Lichte, 2004/2008, s. 36, original kursivering)

Her bruker Fischer-Lichte hendelsesbegrepet for å understreke at en hendelse bare kan finne sted én gang. Den er ikke gjentagbar, i motsetning til det en iscenesettelse er. Hendelsen blir til gjennom den felles tilstedeværelsen av skuespillere og publikum, som finner sted i løpet av forestillingen. «When the autopoietic process ends, the performance is over and irretrievably lost. In other words, this autopoietic process and the performance are not results or artifacts, but events» (Fischer-Lichte, 2014, s. 41). Et slikt syn på hendelse henger sammen med det som kalles den performative vendingen innenfor teatervitenskapen. Hendelsesbegrepet som er valgt for denne avhandlingen, divergerer fra Fischer-Lichtes gjennom å ikke si at hendelsen er slutt når den autopoietiske prosessen er slutt og forestillingen tilsynelatende har forsvunnet. Som Sauters definisjon illustrerer, kan den teatrale hendelsen være utover forestillingens her-og-nå.⁸⁰ Dette kommer jeg tilbake til under «4.3 Forestilling som erfaring». Først vil jeg se nærmere på hvordan tilskuerminnet vurderes under tankesettet om forestilling som forsvinning.

4.2.2 Tilskuerminnet som usynlig og ustabil

Hvis en forestilling eksisterer kun her-og-nå, i øyeblikket før den plutselig forsvinner, hva er det da vi sitter igjen med? Hva gjenstår etter dette forsvinningsnummeret? Phelan skriver: «Without a copy, live performance plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control» (1993, s. 148). Med forsvinning mener hun at forestillingen ikke lenger er synlig, men eksisterer i brokete deler i minnene og underbevisstheten til de som deltok i hendelsen – tilskuere og andre involverte. Den ideologiske posisjonen til Phelan forutsetter som nevnt at forestillingen ikke kan dokumenteres, og dette gjelder også tekstlige representasjoner. «Performance in a strict ontological sense is nonreproductive [...] To attempt to write about the undocumentable event of the performance is to invoke the rules of the written

⁸⁰ Det fører også til at jeg i dette prosjektet ser på forestillingen som en gjentagbar iscenesettelse, men at den teatrale hendelsen som sådan er unik. Dette skiller seg fra et performativt orientert tankesett, der Fischer-Lichte mener at forestillingen som hendelse ikke er gjentagbar.

document and thereby alter the event itself» (s.st.).⁸¹ Dermed er det slik å forstå at om en forestilling i det hele tatt besitter et slags «etterliv», er det i det usynlige minnet og underbevisstheten.

Patrice Pavis beskriver tilskuerminnet på følgende måte: «The only memory which one can preserve is that of the spectator's more or less distracted perception [...] The work, once performed, disappears forever» (Pavis, 1992, s. 65). Formuleringen kan tyde på en mistillit til eller problematisering av tilskuerminnet. Hva kan egentlig hukommelsen fortelle oss om hva som skjedde i øyeblikket? Uten å generalisere disse uttalelsene i altfor stor grad kan det synes som om minner er problematiske innenfor synet på forestilling som forsvinning. Minnene er usynlige, utenfor vår kontroll, og ikke nødvendigvis til å stole på fordi man ikke vet i hvor stor grad tilskueren oppfattet og sanset forestillingens strategier og virkemidler. Pavis er her enig med Phelan i at en forestilling ikke kan dokumenteres, den eneste måten å kunne konservere eller lagre deler av forestillingen på er gjennom tilskuerminnet. Men han legger til at forestillinger gir «an implacable but short memory» (s.st.). Det er vanskelig å tolke akkurat hva han legger i dette – spesielt fordi *implacable* har ulike betydninger – men minnene er tilsynelatende kortvarige.

Av egen erfaring vet jeg at dette er tilfelle når det gjelder enkelte forestillinger. Det er ikke alle som festes over lengre tid i minnene, og det kan være av flere ulike grunner. Men til gjengjeld opplever jeg at det er flere forestillingsopplevelser som «har blitt igjen», som har hatt et lengre etterliv gjennom blant annet minnene knyttet til iscenesettelsen og erfaringene som utviklet seg i etterkant. Dette gjelder forestillinger som jeg gjentatte ganger har snakket om med venner og kollegaer, eller som har dukket opp assosiativt når jeg har lest en bok, hørt nyheter, eller gått en tur. Noen av minnene og erfaringene som er knyttet til en spesifikk forestilling, har kommet av at jeg har skrevet om dem eller deltatt i en form for etterarbeid. Som jeg vil komme tilbake til senere,

⁸¹ Her er det viktig å presisere at Phelan ikke mener at man *ikke* skal skrive om performance og forestilling. Phelan (sammen med Della Pollock og flere) har vært sentral i å tematisere og utvikle performativ skriving som en metode for å skrive om flyktige hendelser, som utgivelsene *Mourning Sex* (1997) og *On Seeing the Invisible* (2004) er eksempler på. I førstnevnte utgivelse skriver hun: «As I attempted to make clear in *Unmarked*, one of the deepest challenges of writing about performance is that the object of one's meditation, the performance itself, disappears [...] I am investigating, in *Mourning Sex*, the possibility that something substantial can be made from the outline left after the body has disappeared» (1997, s. 3).

bidrar slikt arbeid til å utvikle disse forestillingsopplevelsene og -erfaringene – hvilket fører til at man ofte husker dem bedre. Men noen forestillinger husker jeg godt selv om jeg ikke har «arbeidet» aktivt med dem. Som eksempel kan jeg nevne *Trans-* (2015) av Two Woman Machine Show og Jonathan Bonnici, som ble vist som en del av festivalprogrammet til Ravnedans i juli 2016.⁸²

Forestillingen omhandlet språklig makt og den mulige volden som er iboende i språket vårt. Vi tilskuerne satt i en stor sirkel av stoler som omsluttet fire utøvere. Disse utøverne kommenterte det de så i rommet. Fra deskriptive kommentarer fra fargen på et dørhåndtak til klesplaggene til enkelte tilskuere eskalerte beskrivelsene til å bli tolkninger av det utøverne «så» i oss tilskuere. «She looks like a footballer's wife». «She smiles, but she has a big, black hole inside». Denne forestillingen viste seg å være vanskelig å glemme på grunn av de normative, provoserende, humoristiske og sårende uttalelsene som jeg og de andre tilskuerne opplevde. Det etiske aspektet ved forestillingen er det jeg til stadighet har vendt tilbake til, hvor jeg merker at jeg ofte ser tilbake på opplevelsen med en interesse som veksler mellom å være kritisk til hva forestillingen gjorde, og fascinert over dens virkninger. Minnene knyttet til denne forestillingen har blitt hentet frem gjentatte ganger og har utviklet seg sammen med alle «rundene» jeg har gått for å bli klok på forestillingen. Den igangsatte dermed noen prosesser som har vart over lang tid.

«Memories are not objective images of past perceptions, even less of a past reality. They are subjective, highly selective reconstructions, dependent on the situation in which they are recalled» (Erll, 2011, s. 8). Dette sitatet av kultur- og minneforsker Astrid Erll viser at minner i stor grad er konstruksjoner av våre subjektive persepsjoner. De er transformative i den forstand at de endrer seg over tid og i relasjon til konteksten de blir påkalt i.

Re-membering is an act of assembling available data that takes place in the present. Versions of the past change with every recall, in accordance with the changed present situation. Individual and collective memories are never a mirror image of the past, but rather an expressive indication of the needs and interests of the person or group doing the remembering in the present. (Erll, 2011, s. 8, original kursivering)

Med tanke på at dette prosjektet vil utforske affektiv usikkerhet som en langvarig modus igangsatt av politisk engasjerte forestillinger, er det behov for et syn på

⁸² Ravnedans er en årlig festival for samtidsdans som arrangeres om sommeren i Kristiansand.

tilskuerminner som valuerer det subjektive og transformative som en sentral del av resepsjonsprosessen. Som eksempelet ovenfor viser, kan minner etter ulike forestillinger bidra til å skape et langt «etterliv» for forestillingen. Slik jeg ser det, er den transformative minneprosessen knyttet sammen med bearbeidelsen av forestillingserfaringer. Å si at minnene blir usynlige, og at forestillingen forsvinner, utgjør et tankesett som ikke er helt kompatibelt med forskningsinteressene her. Derfor vil jeg foreslå et tankesett som vektlegger et annet syn på forestillingens her-og-nå, tilskuerminner samt et hendelsesbegrep som bygger på Willmar Sauters *theatrical event* (2000, 2008). Forestilling som erfaring bygger også på en annen vitenskapsteoretisk tilnærming enn den ontologiske.

4.3 Forestilling som erfaring

Phelan, i likhet med flere av teoretikerne sitert tidligere i kapittelet, har et uttalt fokus på forestillingens ontologiske dimensjon når hun skriver: «Performance's being [...] becomes itself through disappearance» (1993, s. 146). Når det kommer til forestilling som erfaring, springer argumentasjonene for dette synet i større grad ut fra et erkjennelsesteoretisk perspektiv. Diana Taylor beskriver forestilling som en *gjøren* med tilskuerne (2016, s. 86). I boken hennes *Performance*, som originalt var tenkt som en introduksjonsbok for teater og performancefeltet på spansk, skriver hun med utgangspunkt i forestillingens epistemologiske potensial. I sin anmeldelse av denne boken fremhever Erika Fischer-Lichte dette perspektivet som unikt for denne utgivelsen (i motsetning til andre introduksjonsbøker til feltet), nettopp fordi den utforsker hvordan forestillingen tilbyr en egen form for epistemologi (Fischer-Lichte, 1. juli, 2017, s. 205). Med andre ord, forestilling som «a form of knowing and understanding the world» (Taylor, 2016, s. 36). Dette perspektivet samsvarer med de forskningsinteressene som står i sentrum av dette prosjektet, som dreier seg om hvordan den affektive usikkerheten blir produsert og varer over tid, og hva den gjør med oss som tilskuere.

Dette illustrerer hvordan de to tankesettene inkludert i denne diskusjonen, forestilling som forsvinning og forestilling som erfaring, springer ut av to ulike vitenskapsteoretiske perspektiv, som på hver sin side bidrar til å forme tankesettene. Det ontologiske på den ene siden og det epistemologiske på den andre siden. Dette gjør at forestilling som forsvinning og forestilling som

erfaring kan anses for å operere etter ulik logikk og med forskjellig mål for øye. Derfor er det viktig å ikke se på dem som to diametrale motsetninger, for det finnes noen overlapp og lignende interesser dem imellom. Hovedforskjellen er at de beskjeftiger seg med ulike vitenskapsteoretiske problemstillinger. Dette medfører også at man omtaler forestilling som medium med ulike begreper. Eller mer spesifikt når det kommer til hendelsesbegrepet: ulike definisjoner av samme begrep.

Tidligere i kapitlet forklarte jeg at jeg ikke motsier at forestillingen er flyktig. Det er snarere dens ontologi som forsvinning som byr på noen utfordringer i konteksten av dette prosjektet, i tillegg til det opphøyde her-og-nå-et som oppstår som en konsekvens av dette. Når det gjelder forestilling som erfaring, vil jeg foreta en nyansering av de ulike begrepene som ofte blir brukt for å beskrive forestillingen som et temporært medium. Som illustrert tidligere i kapitlet, har forestillingen i engelske sammenhenger ofte blitt beskrevet som *disappearance*, *ephemeral*, *evanescent*, *transitory* og *transient*. Joseph Dunne påpeker en viktig forskjell mellom enkelte av disse begrepene i sin ph.d.-avhandling:

‘[T]ransience’ is a far more accurate way to describe live performance’s materiality than ‘disappearance’; ‘transience’ acknowledges performance’s temporal dimension without reducing it to an absolute state of presence or absence, whereas ‘disappearance’ enhances the restrictive dichotomy between the two states. Live performances do not disappear ‘in time’, but are instead events that produce a temporary experience for spectators. Such experiences do not disappear but remain as memories. (2015, s. 14)

Forsvinning som begrep forutsetter i større grad at noe er borte, tapt, et fravær. Som Dunne påpeker, er forsvinning som begrep knyttet opp mot en dikotomi, mellom fravær og tilstedeværelse, det som er borte, og det som er her. Han mener derfor at *transience* er et mer beskrivende begrep for forestillingsmediet.

Det er nyanseforskjeller mellom hva disse engelske fagbegrepene betegner. Avhengig av hvilken engelsk-norsk ordbok man søker i, blir begrepene nevnt overfor vekselvis oversatt til enten *forbigående* eller *flyktig* på norsk.⁸³ Den

⁸³ Her oversetter eksempelvis Kunnskapsforlagets engelsk-norsk ordbok (Kirkeby, 1996) begrepet *ephemeral* som kortvarig, forgjengelig (s. 364), *evanescent* som forsvinning, kortvarig, flyktig (s. 370),

kjemiske definisjonen for flyktighet er et stoffs evne til å omdannes til damp, som for så vidt egner seg som et illustrerende bilde i denne sammenhengen (Pedersen, 20. februar 2018). I prosessen fra flytende væske til damp skjer det en transformasjon, og dampen kan tilsynelatende forsvinne. Men partiklene eksisterer fremdeles, i bevegelse og i en annen form enn tidligere. Som begrep betegner flyktighet noe litt annet enn forsvinning – hvor sistnevnte forutsetter at noe er borte. Men hvordan forholde seg til prosessen der en forestilling omdannes til minner og affektive rester?

4.3.1 Post-performance: Den teatrale hendelsens varighet

Når vi skriver om en forestilling vi har sett, er det alltid fra en posisjon der vi ser tilbake. Hvor vi, med hjelp av alt fra minnet, notater, anmeldelser og lignende, ser på et verk som befinner seg i en annen tid enn oss selv. Dette er en etablert praksis i sentrum av arbeidet til de som skriver om scenekunst og forestillinger. Likevel er det forholdvis sjelden at denne temporaliteten blir løftet frem av teoretisk-metodologisk interesse av forskere innenfor vårt fagfelt. Hvordan forholder vi oss til den utstrakte varigheten som en teatral hendelse representerer? Samt dens potensial for å bearbeide og kontekstualisere våre opplevelser?

Tiden etter en forestilling kan omtales som post-performance. Første gang jeg gjorde meg kjent med dette begrepet, var i møte med Susan Bennetts ikoniske utgivelse *Theatre Audiences: A theory of production and reception*, først utgitt i 1997. Her er det imidlertid en ulikhet i vektlegging av hva som skjer før og etter en forestilling. Om forestillingens pre-performance, avsnittet Bennett kaller «On the threshold of theatre», bruker hun fjorten sider og ulike innspill fra andre teoretikere for å diskutere hvordan våre personlige forventninger, forkunnskaper om kompani og teaterhus der forestillingen spilles, omgivelser osv. kan prege hvordan vi møter en forestilling. «All such elements of the gathering process are

transient som flyktig, forbigående, forgjengelig (s. 1188), og likedan *transitory* som flyktig, forbigående, forgjengelig (s. 1188). Oversettelsene i Cappelens ordbok (Svenkerud, 2000/2003) divergerer kun litt fra Kunnskapsforlagets. *Ephemeral* oversettes som flyktig, kortvarig (s. 149), *evanescent* som flyktig, forgjengelig, kortvarig (s. 152), *transient* som flyktig, forbigående, kortvarig (s. 456), og ved *transitory* henvises man til samme oversettelse som *transient* (s. 456). Disse to eksemplene viser at oversettelsene av disse fagbegrepene ikke er entydige og konsistente. Dermed tolker jeg det som at de ikke har en helt fast betydning i den norske oversettelsen. Jeg har her valgt å bruke begrepene forbigående og flyktig.

bound to influence the spectator's preparation for the theatrical event [...]» (Bennett, 1990/1997, s. 125).⁸⁴ Avsnittet om post-performance, derimot, er kun behandlet som tema over knappe tre sider. Uten at denne ene utgivelsen skal tas som symptomatisk for hele feltet, forteller det indirekte at post-performance har vært underbelyst som del av den teatrale hendelsen. I Bennetts gjennomgang av post-performance er det spesielt tre ting av betydning som trekkes frem: (1) applaus som en måte for publikum å respondere på forestillingen på, (2) «after-performance activity» som for eksempel ettersnakk, og (3) å lese anmeldelser. Selv om hun nevner at noen av disse post-performance-aktivitetene kan bidra til å endre ens tolkning og forståelse av forestillingen, fokuserer hun i større grad på post-performance som del av en kulturindustri og kulturell økonomi (som publikumsutvikling): «All these elements of post-production are potentially significant in the audience's experience of theatre and all promote, if not ensure, the continuance of a culture industry attracting audiences to the theatrical event» (Bennett, 1990/1997, s. 165). Dette prosjektet fokuserer i større grad på de individuelle (og kollektive) prosessene i den teatrale hendelsen som er knyttet til hvordan man arbeider for å bli klok på den faktiske forestillingsopplevelsen.

Ved å velge et analyseteoretisk og metodisk tanke sett som legger til rette for et utvidet tidsaspekt og fokus på det temporale, er denne avhandlingen med på å bidra til å løfte frem det som kan synes å være et underbelyst område innenfor teatervitenskapen. I rapporten *Understanding the Value and Impacts of Cultural Experiences* etterlyser forfatterne flere forskningsprosjekter som tar utgangspunkt i akkumulerte erfaringer og «longitudinal impacts» av kulturelle begivenheter. «To the best of our knowledge, little research of this sort has been conducted to date, though it is feasible in principle, though costly» (Carnwath & Brown, 21. juli 2014, s. 91). Det vil ikke si at dette er et helt utforsket felt. Teaterforskere som Elaine Faull (2019), Ben Walmsley (2018), Matthew Reason (2003, 2006, 2010, 2012) og Panayiota Demetriou (2017) er blant dem som har vist interesse for hvordan tilskueropplevelsen strekker seg utover i tid, samt våre minner om forestillinger.⁸⁵ Reason skriver:

⁸⁴ Store deler av Bennetts avsnitt om pre-performance omhandler betydningen av sted og forholdet vårt til teaterbygningen og teaterrommet, samt informasjonen man får på forhånd av teaterprogrammet.

⁸⁵ Teaterforskerne nevnt her befinner seg hovedsakelig innenfor feltet empirisk resepsjonsforskning, og ikke et resepsjonsetetisk fagfelt – som dette prosjektet plasserer seg innenfor. Som jeg vil komme nærmere inn på i kapittel 7 «Empirisk resepsjonsforskning i forestillingsanalyse», vil jeg i dette prosjektet

The suggestion that an important element of theatre exists only within an audience's response to the production is, of course, relatively familiar in performance studies. As is the suggestion that this is not only a momentary engagement but also an ongoing experience that takes place after as well as during the event [...] However, while this concept is stated within performance studies its implications are largely wholly ignored, with attempts to investigate the memorial afterlives of audience experiences confined to the margins of the discipline. (2010, s. 25)

En av årsakene til at tilskuererfaringer etter forestillinger er et lite utforsket område, mener Reason kan ha med følgende å gjøre: «This is almost certainly because to emphasise the post-performance experience would run counter to the tradition within performance studies to focus on the now of the event itself» (s.st.).⁸⁶ Tradisjonen som han refererer til her, er sammenknyttet med tankesettet om forestilling som forsvinning og dets vektlegging av forestillingens her-og-nå.

I artikkelen «Asking the Audience: Audience Research and the Experience of Theatre» (2010) foreslår Reason at vi ser på varigheten ved estetiske opplevelser. Samtidig argumenterer han for et spesifikt syn på hvordan vi anvender tilskuerminnet i forskning. Fremfor å kun bruke minnet for å gå tilbake til det som skjedde der-og-da, i forestillingen, kan man også se på det som del av en prosessuell omdannelse av opplevelser til erfaringer. Reason foreslår derfor at vi nærmer oss post-performance-resepsjonsprosesser som en form for fortsettelse av forestillingen. Det som her vil si fortsettelsen av den teatre hendelsen.

[W]e should engage with reception *processes* and the multi memories, connotations, reflections and afterlives which take places in audiences'

kombinere empirisk resepsjonsforskning med en fenomenologisk og erfaringsorientert forestillingsanalyse.

⁸⁶ Siden utgivelsen av denne artikkelen har det blitt en økende produksjon av forskning som tar for seg minneproduksjon og alternative arkivteorier, som foreslår at vi også kan se på tilskuere som en form for kroppsliggjort arkiv. Både kollektiv og individuell minneproduksjon, samt hvordan man *fremfører* minner i kunstkontekster, har vært tema for utgivelser og konferanser. Som eksempel kan jeg nevne antologien *Performing the Remembered Present* (P. Hansen & Bläsing, 2017) og den internasjonale konferansen til EASTAP i 2019 med tema «Shared Memory(ies): Creation, Research and Politics in the European Contemporary Stage». Demetriou utforsker i artikkelen «Remembering Performance Through the Practice of Oral History» (2017) hvordan muntlige fortellinger om tidligere forestillinger kan fungere som dokumenter – som rester av forestillingen, men også en slags fortsettelse av forestillingen. Likevel har jeg kommet over få forskningsprosjekter med et resepsjonsetetisk fokus fra de senere årene som tar utgangspunkt i opplevelser, erfaring og minner av forestillinger som strekker seg over tid.

social and imaginative lives. Such memories and reflections are trace, but not of something outside of themselves that is missing (that is, the original experience or performance). Instead, memories are a trace of themselves. Equally, rather than thinking that research takes place after the event allows us access to only a pale, wasted and distorted reflection of a ‘true’ experience, perhaps we should be thinking of post-performance reception processes as a *connected but different experience* in its own right. (Reason, 2010, s. 26, original kursivering)

Det erfaringsorienterte tanke settet som ligger til grunn for analysetilnærmingen i dette prosjektet, har utgangspunkt i at opplevelsen ikke slutter når forestillingen er slutt. I post-performansen som inngår i den teatrale hendelsen, vil opplevelsene kunne ha et prosessuelt etterliv, hvor noe omdannes til erfaringer.⁸⁷ Minner anses også som prosessuelle, fordi de konstruerer opplevelser på nytt. For å gjenta Erll: «Versions of the past change with every recall, in accordance with the changed present situation» (2011, s. 8). Denne tilnærmingen bidrar også til å overkomme en metodologisk utfordring som består i å finne ut av hva som skjedde underveis i opplevelsen, akkurat der-og-da i møte med verket – det Reason refererer til som en såkalt blek, forvrent refleksjon av den «ekte» opplevelsen. Denne metodologiske utfordringen er knyttet opp mot den forsvinningen som forestillingsmediet angivelig forutsetter. Men med en epistemologisk tilnærming er det relevant å se på hvordan man kan huske forestillingen annerledes fra gang til gang. Prosessen i etterkant – hvordan opplevelsen inntar et etterliv som springer ut av selve møtet med forestillingen – vil ofte være preget av i hvor stor grad man aktivt går inn for å arbeide med dette opplevelsesmaterialet. Kanskje snakker man med noen venner etter forestilling, eller deltar i en ettersnakk. Kanskje forteller man sin kollega, som ikke var på forestillingen, om hva man så på scenen, og hva det fikk en til å føle eller tenke. Eller kanskje man en måned etter forestilling leser en artikkel som plutselig får en til å huske en spesifikk scene fra forestillingen. Det prosessuelle etterlivet kan innta mange former.

⁸⁷ Teaterteoretiker André Eiermann har også tematisert erfaringsperspektivet ved forestillinger, hvor han beskriver det som et kontinuum som strekker seg forbi forestillingens her-og-nå: «Forholdet mellom forestillingens kunngjøring, hendelse og dokumentasjon viser seg [...] som et performativitets- og erfaringskontinuum, som omfatter ikke bare forestillingens nåtid, men også dens fortid og ettertid» (Eiermann, 2009, s. 339, Eiermanns oversettelse).

Experience is not what is going on then – while watching the performance – or less polemically it is not only what was going on then. But is also what is going on afterwards in the spectator's memory, in their conscious, unconscious and self-conscious reflective processes. (Reason, 2010, s. 24)

På bakgrunn av dette har jeg derfor valgt å ikke begrense meg til å kun se på opplevelsene som fant sted underveis i forestillingen. Det kan også virke som en metodisk umulighet – eller i alle fall utfordring – med tanke på det jeg nevnte i begynnelsen av dette underkapittelet. Når vi skriver om en forestilling vi har sett, skriver vi fra en posisjon hvor vi ser tilbake. Følgelig vil det alltid i større eller mindre grad ha foregått en prosess knyttet til den teatrale hendelsen.

[T]he temporal dimension is something to play with rather than hide. All reflection is reflection of past events, even if that event happened 10 seconds ago, and events from 10 years ago are not necessarily phenomenologically or experientially stale. This opens up the suggestion that phenomenology relies on a sort of corporeal, experiential archiving. (Kozel, 2015, s. 57)

I Raymond Williams' teori om *structure of feeling* beskriver han en tilnærming til estetiske opplevelser og erfaringer som går ut på å ikke kategorisere dem som ferdige og tilbakelagte – som «finished products».

In most description and analysis, culture and society are expressed in an habitual past tense. The strongest barrier to the recognition of human culture activity is this immediate and regular conversion of experience into finished products. What is defensible as a procedure in conscious history, where on certain assumptions many actions can be definitively taken as having ended, is habitually projected, not only into the always moving substance of the past, but into contemporary life, in which relationships, institutions and formations in which we are still actively involved are converted, by this procedural mode, into formed wholes rather than forming and formative processes. (1977/2001, s. 193-194)

Ifølge Williams er det en tendens i kunst-, kultur- og samfunnsanalyser som består i å ta for seg opplevelsene som en avrundet, ferdig helhet. Noen analyser forutsetter selvsagt en slik tilnærming. Men skal man følge tankegangen i sitatet ovenfor, er det muligens noen kvaliteter ved det prosessuelle som man dermed går glipp av.

4.3.2 Tilskuerminnet i den teatrale hendelsen

Forestillingen forsvinner, og det som blir igjen, er minner som er usynlige og eksisterer utenfor «regulation and control». Slik anses tilskuerminnet hvis man følger argumentasjonen til Phelan og det mer generelle tankesettet om forestilling som forsvinning. På dette punktet har Phelan blitt bestridt av Philip Auslander. Han har viet et kapittel i boken *Liveness* (1999/2008) til å problematisere denne påstanden, blant annet det som kan anses som den ideologiske og politiske dimensjonen.

Phelan extends this analysis of performance into the political realm by arguing that performance's disappearance and subsequent persistence only in memory make it a privileged site of resistance to forces of regulation and control. Her position depends on two premises: that performances resists reproduction and that memory is a safe haven from the law.

(1999/2008, s. 128)

Auslander gjør et poeng av å motbevise at en tilskuers minne unndrar seg regulering og usynlighet, ved å se til et annet fagfelt hvor det subjektive minnet står i en spesiell posisjon – nemlig rettspraksis. Han tar for seg det man kaller *evidence law* og *intellectual property law* på engelsk. Å vitne i en rettssak er å fremføre et minne. Her gir Auslander eksempler på konkrete saker hvor det subjektive minnet har vært avgjørende for utfallet av rettssaken. «To give testimony is to perform recollection, the retrieval of memory, in the present moment of the trial» (s.st., s. 141). Det gir minnet status som en slags iscenesettelse, et medium i seg selv, i en juridisk prosess som nettopp er opptatt av regulering og kontroll. Auslander går så langt som å si at ut ifra et slikt perspektiv er minnet selve fundamentet for håndheving av loven. Spesielt når det er snakk om åndsverkloven, eller *intellectual property law*. Dette fører til følgende poeng hos Auslander: «If performance persists only as spectatorial memory, then it persists in precisely the form in which it can be useful to the law that regulates the circulation of cultural objects as commodities» (1999/2008, s. 178).

Denne argumentasjonen løfter frem tilskuerminnet til å være av spesiell betydning. Selv om minnet kan betegnes som transformativt og til tider upålitelig, viser Auslander at det subjektive minnet står i en viktig posisjon innenfor rettsvesenet. Det motsetter seg en dikotomisk inndeling i synlighet/usynlighet – hvor forestillingen angivelig er synlig i det øyeblikket før

den forsvinner inn i det usynlige, forstått som tilskuerens minne. Rettspraksisen Auslander henviser til, viser at man kan fremføre et minne, gjøre det synlig for andre.

Ifølge Reason er det tilnærminger til minnet som et problem eller som en utfordring, representert ved for eksempel uttalelsen til Pavis om tilskuernes «more or less distracted perception» (1992, s. 65),⁸⁸ som bidrar til at akademia ofte vender seg til arkivet⁸⁹ fremfor tilskuerminnet når man skal forske på forestillinger. I kapittelet «Proper Research, Improper Memory» (2006) diskuterer han blant annet akademias forhold til forestillingsanalyse og resepsjonsforskning på forestillinger, som ifølge Reason ofte skjer gjennom å anvende arkivet som empirisk kilde.⁹⁰ Hans agenda er å undersøke hva slags idéer og meninger om tilskuerminner, arkiv og forestilling som medium som blir konstruert i de ulike akademiske diskursene.

For å sette ting på spissen refererer Reason til arkivet som «proper research» og til minnet som «improper». Han viser her til en mer tradisjonell forståelse av arkivet som en ansamling av dokumenter som gir oss tilgang på fortiden – en forståelse som han senere i teksten problematiserer.

Certainly the academy and archive go hand in hand, one producing and feeding upon the other. In performance studies, as in other disciplines in the humanities, research often rests upon explorations of archival material. (Reason, 2006, s. 42).

Reason forklarer at arkivet har økt i betydning og omfang i Storbritannia de siste årene, som følge av interessen for practice-based research. Følgelig har det vært

⁸⁸ Både Auslander (1999/2008, s. 176) og Reason (2006, s. 12) henviser til dette sitatet av Pavis når de selv argumenterer for minnets betydning innenfor scenekunst.

⁸⁹ Når Reason snakker om det mer tradisjonelle arkivet, henviser han til alle de fysiske eller digitale objektene/dokumentene som står igjen etter en forestilling. Det kan være programhefter, kostymeskisser, fotografier, videodokumentasjon osv. (2006, s. 37).

⁹⁰ Denne utgivelsen er fra 2006, og jeg tar høyde for at forskningspraksisen har endret seg siden den tid. Mye har skjedd innenfor feltet *minneforskning*, men også i ulike forskningspraksiser innenfor performance-studier og teatervitenskap. Jeg antar derfor at bruk av tilskuerminner innenfor forestillingsanalyse og empirisk resepsjonsforskning har en noe mer utstrakt bruk enn den Reason foreslår her. Likevel anser jeg argumentasjonen hans som relevant, spesielt når det gjelder å fremheve hvordan arkivet tilsynelatende har tilført en objektivitet og tilgjengelighet til teaterforskningen, som tilskuerminnet etter en konvensjonell arkivlogikk ikke har mulighet til å kunne gi. Reason forsker på forestillinger og publikum i Storbritannia. Mitt inntrykk er at det konvensjonelle arkivet i en større europeisk sammenheng blir brukt aktivt til teaterhistorisk forskning, men at det er praksis i forskning på samtidsteater å anvende andre empiriske kilder og materialer (i tillegg til arkivet).

behov for å kunne dokumentere de ulike delene av disse kunstforskningsprosjektene i et arkiv. Han påpeker også at en stor del av forskning på forestillinger ikke bare anvender empirisk materiale fra arkivet, men også fungerer som en dokumentasjon i seg selv som kan inngå i et arkiv. Et viktig poeng her er at vi som forskere dermed bidrar til å bestemme hva slags forestillinger som inngår i den teaterhistoriske kanonen.

I teksten presenterer Reason det som konvensjonelt anses som «ordentlig» forskning.

In the performing arts, discourses of archival authority present the academy with the opportunity for ‘proper research’: proper in being both authentic and authorised and in claims to validity beyond the anecdotal or speculative [...] This is the attraction of the archive for the performing arts researcher, where, as each performance disappears, it offers the possibility of supplementing and perhaps supplanting doubtful (and inherently liminal) memory as the site of performance record. (2006, s. 48)

Forfølger man en slik tankegang om hva som anses som konvensjonell arkivlogikk og syn på hva som kvalifiseres som autoritativ og ordentlig forskning, beveger man seg mot en posisjon hvor det fysiske dokumentet får en opphøyd betydning. Det fysiske dokumentet tilbyr også en synlighet, som tilskuerminnet tilsynelatende ikke gjør.

Taken to extremes, arguments asserting the fundamental need (prerequisite even) for documentation seem to suggest that our performing arts history is what exists in documents and *only* what exists in documents. As such the documentation, and the academic reflection it allows, does not aid memory but replaces it. The original experience, which for [...] Pavis exists in the audience’s memory, becomes devalued in comparison as subjective, inaccessible and disappearing. (Reason, 2006, s. 50-51, original kursivering)

Her er Reason inne på et interessant paradoks. Han poengterer eksistensen av det han kaller to parallelle diskurser som har hatt stor betydning og definisjonsrekkevidde innenfor fagfeltet vårt: (1) Forestilling som forsvinning og (2) dokumentasjons- og arkivlogikken som skildres i sitatene ovenfor. En forestilling kan angivelig ikke dokumenteres eller reproduseres, da slutter den å være en forestilling og blir dermed «noe annet». Flyktigheten kan ikke la seg feste. Samtidig er vi opptatt av å bevare forestillingene gjennom fysiske

dokumenter,⁹¹ og at de vurderes som suveren empiri over ikke-fysisk empiri. På den ene siden synes dette paradoksalt, men på den andre siden påpeker Reason: «Oddly, the idea that live performance must be saved from disappearance [through documentation] is not held as a position incompatible with the valuation of performance as ephemeral» (Reason, 2003, s. 82).

Men det er heldigvis ikke så svart-hvitt som det skisseres ovenfor. For det første har det mer konvensjonelle arkivets status som «en objektiv bevarer av fortiden» blitt kritisert. Vår oppfatning av arkivet har de senere årene blitt utfordret av nyere arkivteori, som påpeker at arkivet består av utvelgelser, bortvalg og manipulering av fortiden. «Far from being complete, or authentic, or neutral or objective, the archive is the reverse» (Reason, 2003, s. 85). Og på samme måte som arkivet er konstruert gjennom dets valg og bortvalg, konstruerer også forskeren mening i møte med et arkiv. Overfokuseringen på fysiske, materielle dokumenter har også blitt utfordret. For det andre finnes og produseres det mye forskning – både forestillingsanalyser og empirisk resepsjonsforskning – hvor tilskuerminnet ikke ses på som problematisk og usynlig. Det finnes også dem i feltet, både kunstnere og teoretikere, som poengterer verdien av tilskuerminnet (over arkivet). Her henter Reason frem et interessant sitat av teaterregissør og forfatter Eugenio Barba. Sistnevnte er blant dem som definerer teateret som kun eksisterende i øyeblikket. Men han ser på de gjenværende minnene som viktige for forestillingsopplevelsen – som en fortsettelse av den teatrale hendelsen.

The spectator does not consume these performances. Often s/he does not understand them or does not know how to evaluate them. But s/he continues to have a dialog with the memories which these performances have sown deep in her/his spirit. I say this not as a director but on the basis of my experience as a spectator. (Barba, 1990, s. 97)

Det dialektiske forholdet som Barba beskriver her, som går ut på å bearbeide eller forstå seg på forestillingsopplevelsen gjennom å ha et aktivt forhold til minnene, opplevelsene og erfaringene, setter til dels ord på det dette prosjektet omhandler. Det er også et viktig poeng som kommer frem av sitatet ovenfor. «Barba does not value audience memory despite the transformations it enacts but

⁹¹ Fysisk dokument betegner i denne spesifikke sammenhengen dokument som eksisterer som et objekt, f.eks. manus, programhefte, kostymer osv. De sansinger og registreringer vi gjør gjennom kroppen, den minnelagringen vi gjør, anses ikke ifølge denne spesifikke arkivlogikken som fysiske dokumenter.

because of them» (Reason, 2006, s. 51). Det er med andre ord en verdi i at minner endrer seg over tid. Kanskje er det noe denne endringen også kan fortelle oss? Noe om transformasjonen fra opplevelse til akkumulert og bearbeidet erfaring/minne? Etter hvert som prosessen etter forestillingen utfolder seg i tid, vil kanskje minnene man henter frem fra forestillingene, stå i et annet lys. Kanskje deler av tilskueropplevelsen vil være omdannet til en erfaring, der den affektive usikkerheten og desorienteringen har spilt en avgjørende rolle? For Barba gir det dermed større mening å dokumentere en forestilling gjennom tilskuerminner heller enn med video eller lyd. For det forestillingen og minnet har til felles, ifølge han, er at begge er transformative.

Memory, he [Barba] argues, is in this transformative, multiple and mobile nature closer to the essential identity of the live performance after, not before, it has undergone such transformations [...] The archive or video recording may claim to show things as they really were, but Barba declares that the performance is not really what *was* happening on stage but what *is* happening in the minds and subsequently the memories of the audience. (Reason, 2006, s. 51, original kursivering)

På spørsmål om hvordan det var å arbeide med sine egne minner for å kunne skrive boken *De urolige*, svarer Linn Ullmann: «Jeg oppdaget at hukommelsen ikke er en lukket kiste full av sanne minner, men et skapende, åpent, svampaktig instrument, fordi den trekker til seg alt og fornyer seg» (Østby & Østby, 2016, s. 69). Dette minner om det Barba også er inne på i sin tilnærming til tilskuerminnet. Minnene våre er ikke statiske, de utvikler seg. Heri ligger det et prosessuelt potensial som jeg i dette prosjektet delvis forsøker å undersøke og fange gjennom ulike empiriske innganger og metodeverktøy.

Argumentasjonene som Reason og Auslander fører når det gjelder statusen til tilskuerminnet, viser på ulike vis at det kan fungere som en dokumentasjon av forestillingen i sin egen rett. Reason viser også, med hjelp av Barba, at det kanskje kan være en måte å dokumentere forestillingen på som ligger nærmere dens flyktige natur. Det forutsetter at man allerede forstår forestillingen i seg selv som noe som ikke *kun* skjer på scenen, men noe som blir til i tilskuernes hode og affektive opplevelse. Dette gjelder også den utstrakte teatrale hendelsen. En slik tilnærming til tilskuerminnet innebærer et syn på minnet som noe verdifullt – som interessant og relevant empiri i forskningssammenheng. Det motarbeider en forestilling om minnet som problematisk fordi det er for subjektivt, usynlig

og/eller ustabilt. For meg setter det også et spørsmålstegn ved hvordan man ser på synligheten til det som er *igjen* etter at en forestilling er over.

Et annet poeng som er viktig å adressere angående minner, er hvordan de ikke bare er viktige for hva vi sitter igjen med i etterkant, hvordan vi rekonstruerer opplevelsen ved hjelp av minner, og hvordan de gir forestillingen et etterliv. Minner er også viktige for å forme den resepsjonsprosessen som skjer *underveis* i forestillingen. Teater er en minnemaskin, skriver Marvin Carlson. Han utdyper med å forklare at all resepsjon står i et tett forhold til våre minner fordi de bidrar med å informere vår forståelseshorisont og dermed gir oss strategier for hvordan vi skal tolke og bearbeide det vi opplever (Carlson, 2001, s. 5). Carlson anvender gjenferd som metafor for å snakke om minnenes evne til å sette oss på sporet av noe som har vært, og som returnerer til oss i form av assosiasjoner og kroppsliggjorte, affektive rester. «The present experience is always ghosted by previous experiences and associations while these ghosts are simultaneously shifted and modified by the processes of recycling and recollection» (s.st., s. 2). I sin utgivelse *The Haunted Stage* (2001) utforsker Carlson mer eksplisitt hvordan teaterets resirkulering av narrativer, skuespillere, rom og tekster aktiverer tilskuerens minne av tidligere tilskueropplevelser på en spesifikk måte, og dermed skaper en form for *ghosting*. I denne avhandlingen er jeg mer interessert i hvordan tidligere erfaringer, assosiasjoner og minner fra de kontroversielle samfunnsutfordringene som forestillingene tematiserer, gjør seg gjeldende i den teatrale hendelsen. Dette er også for å undersøke hvordan våre resepsjonsprosesser kobler seg på den større dramaturgien som van Kerkhoven refererer til. To av forestillingene, *Myke Øyne* og *Your Majesties*, henviser til hendelser som har stått i mediens søkelys og på ulike vis forholder seg til en betent og utfordrende samfunnsutfordring – henholdsvis hendelsen hvor 71 flyktninger ble funnet omkommet i en lastebil i Østerrike i 2015 og daværende president Barack Obamas tale da han mottok Nobels fredspris i 2009. Disse hendelsene kan påkalle noen spesifikke minner som følge av den offentligheten som eksisterte (og fortsatt eksisterer) rundt dem. *Mod alle odds* refererer ikke til en spesifikk offentlighet eller hendelse på samme måte som de to andre utvalgte forestillingene. Men den refererer til mange statistikker med utgangspunkt i ulike sosioøkonomiske forhold, som for eksempel vekker assosiasjoner til eget liv eller andres, eller debatterte temaer i offentligheten som har å gjøre med klasseforskjeller eller ungdommers oppvekstforhold. Som Carlson påpeker, er slike minner og referanser med på å forme resepsjonsprosessen og

persepsjonsrommet vi går inn i – både der-og-da og i ettertid. «[T]he reception process itself might be characterized as the selective application of memory to experience» (Carlson, 2001, s. 5).

Carlson illustrerer for øvrig hvordan minnet ofte blir omtalt metaforisk. Han kaller teateret for en minnemaskin. Metaforer er sentrale for å beskrive fenomener, men de kan også påvirke hvordan vi tenker om disse fenomenene (Lakoff & Johnson, 1980, s. 5-6). Minner har blant annet blitt beskrevet som en maskin eller datamaskin, på bakgrunn av deres evne til å lagre og hente frem informasjon. I «Rethinking Metaphors of Memory: A Conceptual History» skriver de tre forfatterne: «We are accustomed to thinking of memory today in both science and our everyday life as some kind of container or archive for *storing* information or experiences» (Wagoner, Brescó & Awad, 2019, s. 2, original kursivering). Som eksempler nevner de metaforer som kister, skuffer, hvelv, til og med *compost bins*. Sistnevnte metafor skiller seg fra de andre «lagringsmetaforene».

The last in the list is particularly interesting in that it implies *transformation* and *mixing* together of literally organic material, rather than taking a discrete thing out of the container in roughly the same form as it was put in, which the other storage metaphors in the list tend to imply. (s.st., original kursivering)

Å bruke lagringsmetaforer for minner er blitt såpass utbredt, ifølge forfatterne, at det gjør noe med hvordan vi generelt forholder oss til minnene. Vi glemmer at lagringsmetaforene er nettopp det – metaforiske (s.st., s. 3). Ofte omtales hukommelsen som et arkiv, der minnene ligger lagret som dokumenter som venter på å bli børstet støvet av. Denne metaforen er på grensen til ironisk om man tenker på Matthew Reasons poeng om at minnet stadig vekker blir devaluert sammenlignet med det mer konvensjonelle arkivet. Men innenfor nyere minneforskning og psykologi er idéen om minnet som konstruert nokså etablert. «However, what precisely this means is not always clear. More often than not, construction in psychology has been used as a way of trying to save the storage metaphor rather than replace it» (Awad et al., 2019, s. 11). Dette har blant annet blitt brukt for å forklare at minnet er ustabil, forvrengt og unøyaktig – med andre ord utsatt for feil og svikt. Det finnes imidlertid graduelle forskjeller når det kommer til hvor mye man husker av for eksempel en samtale. Husker man den ord-for-ord eller de store trekkene? Hva er det viktig at man husker?

«[M]ost now agree that what is generally important for remembering is not whether it creates accurate representations of the past but that it is useful for the person in the present adaptation to the environment» (s.st.). I et slikt syn på minner er ikke lenger lagringsmetaforene like dekkende. Minner inngår blant annet i dialogiske prosesser, hvor de må samarbeide for å huske. Minner er også en kreativ prosess hvor man også forsøker å erstatte eventuelle hull i hukommelsen. Det krever hardt arbeid og kreativ innsats, ifølge Østby og Østby:

Hukommelsen er konstruktiv, den henter frem fragmenter av det vi har opplevd, og rammeverket som er historien om det som skjedde. En gang var opplevelsen umiddelbar, men sansene, oppmerksomheten, tolkningsevnen vår og hukommelsen vår rakk ikke å ta inn alt sammen ned til hver minste detalj (2016, s. 70).

Skal man tenke på tilskuerminnet som en empirisk inngang til en mer erkjennelsesteoretisk tilnærming til hvordan forestillinger kan virke på oss over tid, er det derfor nærliggende å se på hvordan minner kan beskrives som noe annet enn en kiste, et arkiv, eller en annen metafor som impliserer en statisk lagring. Eksempelvis kan det heller beskrives som en komposteringsprosess eller som et svampaktig instrument som evner å trekke til seg og fornye (Linn Ullmann sitert i Østby & Østby, 2016, s. 69).

4.3.3 Forestillingens synkoperte her-og-nå

Når jeg så langt har snakket om temporalitet knyttet til forestillings- og hendelsesbegrep, har jeg først og fremst snakket om at forestillingen har et potensial for å *vare*, det vil si at virkninger og prosesser strekker seg ut i tid gjennom den teatrale hendelsen. Et slikt hendelsesbegrep gjør også noe med hvordan man ser på forestillingens her-og-nå. Som jeg skrev tidligere i «4. 2 Forestilling som forsvinning», er hendelsesbegrepet som er knyttet til dette spesifikke tanke settet, følgende: Forestillingen og den teatrale hendelsen ses under ett, som det som skjer her-og-nå med tilskuere (jf. Fischer-Lichtes hendelsesbegrep, 2004/2008, 2014). Forestillingen som hendelse slutter som sagt når forestillingen er over. Når den autopoietiske prosessen er slutt, er forestillingen som hendelse «irretrievably lost» (Fischer-Lichte, 2014, s. 41). Men når man sier at hendelsen *ikke* er over idet forestillingen er slutt, åpner man opp for en utstrakt temporalitet. Det åpner også opp for at man kan bearbeide og forstå forestillingen som en lengre prosess, som Reason også uttrykker: En

forestillingsopplevelse og -erfaring slutter ikke med iscenesettelsen, men varer gjennom minner og refleksive prosesser (Reason, 2010, s. 24). Dermed får forestillingens her-og-nå en noe annen status. Det singulære øyeblikket er ikke den eneste øyeblikket – og følgelig den eneste muligheten – for å «oppleve» forestillingen. Dens affektive rester og prosesser kan henge i oss videre.

Når det er sagt, er det også verdt å se nærmere på hva man legger i forestillingens her-og-nå, for her er det også noen føringer for hvordan man ser på forestillingen som temporalt medium. Phelan har beskrevet forestillingen som «a maniacally charged present» (Phelan, 1993, s. 148). Rebecca Schneider mener at det innenfor performance-studier og teaterforskning har eksistert en overfokusering på det singulære øyeblikket, og at det er en forståelse av tid som ikke rommer hvordan her-og-nå egentlig oppleves. Tittelen på boken hennes, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), refererer til sjangeren hun tar for seg i store deler av utgivelsen, nemlig reenactment. Men tittelen har en dobbel betydning ved å vise til standpunktet hun tar til det jeg har referert til som tankesettet om forestilling som forsvinning. Schneider hevder at en forestilling simpelthen ikke forsvinner, den blir igjen gjennom ulike måter å vare på som står i motsetning til en tradisjonell, konvensjonell arkivlogikk. I kapittelet «In the meantime: performance remains» tar Schneider opp til diskusjon det hun kaller tre godt etablerte syn innenfor fagfeltet teater og performance: «first, that performance disappears and text remains; second, that live performance is not a recording; and third, that the live takes place in a ‘now’ understood as singular, immediate, and vanishing» (Schneider, 2011, s. 87). Som disse punktene viser, har jeg i dette prosjektet en lignende interesse med den hun her skisserer, spesielt førstnevnte og sistnevnte punkt.

Selv om Schneiders posisjon er at forestillingen varer og på ulike måter blir igjen, understreker hun også at forestillingen er et temporært medium. Men for Schneider er det et problem at mange teoretikere fremholder dette som det aller viktigste og mest definerende trekket ved scenekunsten. Her-og-nå-et vektlegges i så stor grad at det tilsynelatende ikke eksisterer noen forestilling utenom det singulære øyeblikket, skriver hun. Denne tankegangen mener Schneider bidrar til å skape en overfokusering på at forestillingen forsvinner i det øyeblikket den blir synlig. Forestillingen, ifølge Schneider, er et temporært medium «in the crease or fold of its own condition» (2011, s. 89). Rynkene og foldene som beskrives, utfordrer synet på tid som lineært fremskridende

bestående av en rekke med såkalte singulære her-og-nå. Schneider henviser til Phelan idet hun spør:

Is the live really only a matter of temporal immediacy, happening only in an uncomplicated now, a 'transitory' present, an im-mediate moment? Is a 'maniacally charged present' not punctuated by, syncopated with, indeed charged by other moments, other times? That is, is the present really so temporally straightforward or pure – devoid of a basic delay or deferral if not multiplicity and flexibility? (Schneider, 2011, s. 92).

Schneider forsøker her å redefinere forestillingens her-og-nå ved å inndra opplevelsen av *tid* i bildet. Poenget hennes er at det øyeblikket vi opplever en forestilling, også er sammenvevd med tidligere og fremtidige øyeblikk. Nå-et er dermed preget av fortid og/eller fremtid, og gir en form for synkopering. Det kan være fremtidige forventninger og forestillinger, og minner om tidligere opplevelser (som Marvin Carlson illustrerer i *The Haunted Stage*). Slik jeg ser det, kan dette oppleves i ulik grad avhengig av forestillingen og hva den aktiverer i hver enkelt tilskuer. Fordi teater som medium også påkaller imaginasjon og forestillingsevne i tilskuere, er dette også et viktig poeng når det kommer til å «bryte opp» det singulære her-og-nå-et. «[I]magination is the process of temporarily disengaging from the here and now of a given socially situated experience [...]» (Zittoun & Rosenstein, 2017, s. 231). Tilskuerens imaginasjon er ikke noe som oppstår i et vakuum, men bygger på referanser, minner og opplevelser. Dette er et viktig poeng for Zittoun og Rosenstein i artikkelen «Theater and Imagination to (Re)Discover Reality». I tillegg til at imaginasjon bidrar til å bryte opp her-og-nå i forestillingen, skriver de at imaginasjon også bidrar til å skape en «process of exploration that continues after the play» (s.st., s. 236). Som teaterforsker og kritiker Anette Therese Pettersen skriver: «Hvis kunsten inviterer til utforskning av hva det vil si å være menneske, hva det vil si å leve, så er det min erfaring at selve utforskningsprosessen ofte varer lenger enn selve møtet med kunsten» (under utgivelse).

Gjennom de forrige sidene har jeg argumentert, med hjelp av flere teaterteoretikere, for et tankesett som er epistemologisk fundert og ser på den teatrale hendelsen som utstrakt i tid, forstått som at hendelsen kan være utover forestillingens her-og-nå. Den pragmatiske tilnærmingen jeg har valgt å innta, er utfordrende å balansere i en diskusjon preget av kritikk og motarbeiding av ulike ståsted. Men gjennom å vise hvordan de to tankesettene bygger på ulike vitenskapsteoretiske tilnærminger, har jeg forsøkt å vise at de er delvis formulert

på ulik logikk, samt diskutert hva slags syn og begreper som er mest relevant i dette prosjektet. Tankesettet om forestilling som erfaring har i stor grad blitt konstruert underveis i dette prosjektet, i møtet med de ulike teaterteoretiske bidragene sitert tidligere. Det har vært sentralt når det kommer til utformingen av det jeg kaller den erfaringsorienterte analysetilnærmingen.

5 Erfaringsorientert forestillingsanalyse

How we talk about the work is the work. (Schmidt, 2018, s. 42)

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hva slags metodiske valg og verktøy som har vært sentrale i å utforme det jeg kaller en erfaringsorientert forestillingsanalyse, som bygger på tankesettet om forestilling som erfaring fra forrige kapittel. I forlengelsen av diskusjonen om forestilling som erfaring vil jeg si noe om hva slags vitenskapsteoretiske perspektiver den erfaringsorienterte analysetilnærmingen drar veksler på. Kapittelet vil ha utgangspunkt i de empiriske inngangene som ligger til grunn for forestillingsanalysene, og metodiske valg knyttet til dette – blant annet bruk av utvidet minneprotokoll. Kapittelet vil også omhandle (ekfrastisk) skriving som praksis og tenkning, som et helt sentralt metodologisk verktøy for den erfaringsorienterte forestillingsanalysen. De eksplorative, empiriske resepsjonsøvelsene som jeg utførte sammen med teaterstudenter i forbindelse med forestillingen *Mod alle odds* av Fix&Foxy vil bli behandlet i kapittel 7 «Empirisk resepsjonsforskning i forestillingsanalyse».

5.1 Vitenskapsteoretiske perspektiv

Siden analysene tar utgangspunkt i individuelle (og kollektive) tilskueropplevelser, -erfaringer, og -prosesser, handler det erfaringsorienterte tankesettet i større grad om hvordan dette arter seg fenomenologisk og epistemologisk, heller enn ontologisk. Siden jeg er interessert i å undersøke de affektive restene som kan henge igjen etter forestillinger, samt hvordan vi bearbeider opplevelser, har jeg valgt å ta i bruk et tankesett som legger til rette for å se på den utvidede teatral hendelsen og de erkjennelsesmessige potensialene som følger med. Når Taylor diskuterer forestillinger som epistemologi, er et av hennes poeng at de fortsetter å arbeide og bli i oss lenge etter at selve forestillingen er forbi (2016, s. 66). Som Dan Zahavi, forsker i filosofi, skriver:

Fænomenologiens bidrag udgøres ikke af et forsøg på at forklare mennesket via videnskaben, men derimod af et forsøg på at gøre videnskabeligheden, den videnskabelige rationalitet og praksis, forståelig

via en detaljert analyse af de former for intentionalitet, som det erkendende subjekt betjener sig af. (2003/2011, s. 137)

Dette samsvarer med filosof Maurice Merleau-Pontys tanke om at vårt møte med omverden er kroppslig og sanselig, og at det følgelig bidrar til å forme våre persepsjoner og tanker og vice versa (Freshwater, 2009; Merleau-Ponty, 1945/2012). Det sanselige er avhengig av vår persepsjon. Uten vår kognitive fortolkningsevne er vår kroppslige tilstedeværelse, ifølge Merleau-Ponty, kun «the sketch of a genuine presence in the world» (Merleau-Ponty, 1945/2012, s. 168). Affektbegrepet som anvendes i dette prosjektet, henger sammen med denne vitenskapsteoretiske tilnærmingen, siden det forutsetter at affekt er sosialt konstruert og gir en form for «stickyness» (jf. Ahmed, 2004/2014), som preger følelsesliv og tanker – og dermed også hvordan erfaringer dannes og bearbeides.

I analysene av *Myke Øyne* og *Your Majesties* brukes min egen tilskueropplevelse som sentral empirisk inngang, støttet av videodokumentasjoner og/eller manus. Her kommer det individuelle, hvordan forestillingens kunstneriske strategier produserer affektiv usikkerhet i meg, særlig til uttrykk. I analysen av *Mod alle odds*, der det empiriske materialet suppleres av de metodiske øvelsene jeg gjorde med teaterstudentene, kommer det kollektive aspektet i større grad til syne. Her balanserer vi mellom å ta utgangspunkt i våre individuelle opplevelser i en kollektiv ramme og å sammen diskutere og reflektere over våre tolkninger, osv. Formatene her eksperimenterer med ulike måter å dele opplevelsene våre individuelt og kollektivt på, og hvordan vi behandler dem i et kollektivt rom. For Taylor er forestillinger en praksis og form for epistemologi som gir en metodologisk linse for å forstå seg på deler av omverden (2016, s. 39). Den fenomenologiske og erkjennelsesmessige interessen kommer til syne i analysene gjennom å undersøke hvordan de kunstneriske strategiene virker på meg og oss, hvordan den affektive usikkerheten oppleves, hva den gjør, samt hvordan disse opplevelsene varer. I det følgende vil jeg beskrive de analysemetodiske valgene og verktøyene jeg har anvendt for å kunne utføre en erfaringsorientert analysetilnærming i praksis.

5.2 Forestillingsanalytiske metodevalg og refleksjoner

Forestillingsanalyse har blitt betraktet som et av teatervitenskapens mest sentrale felter, men på tross av det finnes det lite litteratur om forestillingsanalytiske

metodespørsmål (Böhnisch, 2010, s. 11). Böhnisch henviser til den tyske teaterforskeren Guido Hiß, idet hun skriver at:

[D]et alltid vil finnes konkurrerende måter å analysere teaterforestillinger på, siden enhver analyse er avhengig av begrepet om gjenstanden man skal analysere [...] Følgelig kan ikke forestillingsanalyse diskuteres uavhengig av det teaterbegrepet man legger til grunn. (s.st.)

Hittil har jeg argumentert for å ta i bruk et hendelsesbegrep som tar utgangspunkt i en utvidet temporalitet, og argumentert for å anvende den individuelle tilskueropplevelsen og -minnet som empirisk inngang i forestillingsanalysene, samt verdiene og potensialet som ligger i det. Ifølge teaterforskerne Matthias Warstat og Doris Kolesch kan man grovt dele inn forestillingsanalyse som felt i følgende to kategorier: semiotisk orientert forestillingsanalyse og fenomenologisk orientert forestillingsanalyse (2019, s. 214). I artikkelen «Affective dynamics in the theatre: Towards a relational and poly-perspectival performance analysis» ser de nærmere på hvordan affektbegrep og -teori inngår i en fenomenologisk analysesammenheng – særlig hvordan en slik analysetilnærming kan anvendes for å reflektere over og stille spørsmål ved relasjonen mellom tilskuer og begivenhet, og hvordan affekt produseres i denne begivenheten.⁹²

The analyst must give an account of his or her own ‘state’ during the performance [...] From the phenomenologist’s perspective, a precise description of one’s own perceptions is not to be characterized as ‘subjective’ or criticized as ‘overly subjective’, because it is precisely the task of such an approach to call into question the act of thinking in subject-object dichotomies. Affects, we would like to argue, neither arise exclusively in the subject nor strictly in the object. Instead, they are

⁹² Matthias Warstat og Doris Kolesch bruker et affektbegrep som skiller seg noe fra mitt, først og fremst fordi de ser på affekt som primært transindividuell. Deres diskusjon av hvordan produsere analyser som er fenomenologisk orientert og tar utgangspunkt i det affektive (og flerstemmige), er likevel overførbart til dette prosjektet. Som jeg gjorde rede for i kapittel tre, er affektbegrepet i dette prosjektet i større grad knyttet til det som betegnes for Tomkinsskolen, men tar også høyde for at affekt er noe som også sirkulerer mellom individer. Ahmed forklarer at affekt og følelser ikke eksisterer utelukkende i oss, eller kun i et utenforstående objekt: «[E]motions are not ‘in’ either the individual or the social, but produce the very surfaces and boundaries that allow the individual and the social to be delineated as if they are objects» (Ahmed, 2004/2014, s. 10).

produced jointly by the subject and object of the perception. (Warstat & Kolesch, 2019, s. 216-217)

Her går forfatterne langt i å understreke at subjektiviteten iboende i denne tilnærmingen ikke burde anses som et problem, men heller som en måte å kunne reflektere over hvordan affekten produseres som følge av det som skjer i rommet – for eksempel mellom tilskuerne og de virkemidlene som anvendes i forestillingen. I denne forbindelse vil jeg legge til teaterteoretikeren Sruti Balas argumentasjon for det anekdotiske og subjektive i akademiske forskningssammenhenger, som jeg her vil støtte meg på. Hun skriver:

To use the anecdotal story form in academic writing is thus not to claim a seamless, verifiable correspondence between experience and social reality, but rather, to make as visible as possible the grounds from which this perceived reality is discursively constructed. (2017, s. 336)

Både Warstat, Kolesch & Bala har det til felles at de mener at den subjektive skildringen og beskrivelsen har en kritisk oppgave. Den skal ikke bare beskrive fenomenet i form av det man ser eller det man hører, men også bruke den subjektive posisjonen til å sette spørsmålstegn ved hva man oppfatter, hvordan man konstruerer mening ut av det man opplever, og hvordan det eventuelt utfordrer subjektposisjonen. Det er imidlertid noen analysemetodiske utfordringer ved å velge en slik fenomenologisk og opplevelsesorientert tilnærming. Hvordan dokumentere opplevelse, minner og omdannelse til erfaring? Hvordan dokumentere det affektuelle og prosessuelle?

5.2.1 Førstegangsopplevelsen

Jeg begynner med prosjektets analysemetodiske utfordringer og valg som mer spesifikt angår opplevelsesdimensjonen av forestillingen – altså iscenesettelsen som er avgrenset innenfor en viss tidsperiode. Det er en unngåelig konsekvens at jeg som tilskuer ankommer en forestilling (som jeg vurderer som aktuell i forskningsøyemed) med noen andre forventninger, ønsker og agendaer enn en gjennomsnittlig tilskuer. Dette er et faktum som man ikke kan komme utenom, og her ligger det også et hermeneutisk aspekt fordi jeg ankommer en forestilling med en viss teaterteoretisk kompetanse og orientering, et formulert

forskningsprosjekt, og en forforståelse som vil prege hvordan jeg opplever selve verket.⁹³ Dette påpeker blant andre Ciobotari:

The situation is somehow different concerning the theatre critics, the ones who intend to write about what they see. They get to the auditorium ‘on business’, their psychological behaviour being different from the one of an unbiased spectator. (2019, s. 55)

Her skriver han spesifikt om teaterkritikeren, men det kan oversettes til en forskningssammenheng hvor den aktuelle forestillingen skal inngå som forskningsobjekt. Når det kommer til selve teatersituasjonen og opplevelsen, har jeg foretatt noen metodologiske valg for å komme så nær som mulig det man kan kalle en ordinær tilskuerposisjon ved førstegangsopplevelsen til de tre forestillingene. Jeg unnlot å ta notater underveis i forestillingen, for å kunne være til stede og ikke distraheres av notatskriving. En tanke som ligger til grunn for denne tilnærmingen til førstegangsopplevelsen, er at det å aktivere min tilstedeværelse underveis i forestillingen (og den teatrale begivenheten) kan gi økt tilgang for «opplevelses- og minnelagring» i kroppen.⁹⁴ Notatskriving under førstegangsopplevelsen vil muligens gjøre meg mer utilgjengelig for å ta inn forestillingen og dens ulike strategier. Ser man en forestilling flere ganger, vil de påfølgende tilskueropplevelsene mest sannsynlig oppleves annerledes. Uforutsigbarheten ved første visning – når man ikke vet hva som vil skje, og hvordan man vil reagere på de kunstneriske virkemidlene – vil ikke være til stede på samme måte ved andre og tredjegangsopplevelsen. Når det var mulig, så jeg forestillingene opptil flere ganger. Det gjaldt *Myke Øyne* og *Mod alle odds*. Førstnevnte opplevde jeg første gang under SAND-festivalen i Kristiansand 15. september 2017, og fikk i løpet av høsten 2018 følge forestillingen på en DKS-turné på Østlandet, hvor jeg så forestillingen fire ganger. Sistnevnte så jeg tre ganger i København i tidsperioden 31. januar til 2. februar 2019. *Your Majesties*

⁹³ Her kan man også argumentere for at en spesifikk forforståelse unik for hver enkelt tilskuer vil prege enhver tilskueropplevelse, og dermed gjøre det vanskelig å si hva en «gjennomsnittlig» eller ordinær tilskuer egentlig er (utenom en statistisk definisjon som tar utgangspunkt i kjønn, alder, sosioøkonomiske vilkår, osv.).

⁹⁴ Her beskriver jeg det som «lagring» for persepsjon og minne i mangel av en mer dekkende beskrivelse. I forrige kapittel antydte jeg at man burde styre unna lagring som beskrivelse, med tanke på at minner ofte beskrives med statiske lagringsmetaforer. Jeg vil understreke at når jeg skriver opplevelses- og minnelagring her, sikter jeg til en ikke-statisk lagring som inngår i en større bearbeidelsesprosess for tilskueren/forskeren.

så jeg kun én gang i Bergen, 23. februar 2018. Når jeg så *Myke Øyne* og *Mod alle odds* om igjen, tillot jeg meg å ta notater underveis i forestillingen. Disse notatene hadde særlig to hensikter: (1) å dokumentere dramaturgi, virkninger, assosiasjoner o.l. med mine egne ord og begreper, og (2) å dokumentere de delene av forestillingen som ga meg en spesifikk kontakt med min førstegangsopplevelse. Det vil si følelser, tanker og andre virkninger av forestillingen. I de påfølgende visningene fikk jeg muligheten til å legge merke til og reflektere over enkelte elementer og strategier som jeg husket hadde vært sentrale i min førstegangsopplevelse.

5.2.2 Tilskuerminne, videodokumentasjon og manus

I den erfaringsorienterte analysetilnærmingen er tilskuerminnet av sentral betydning. Călin Ciobotari gjør oppmerksom på hva tilskuerminnet gjør for å kontekstualisere opplevelsen og gi den varighet:

This way, let's admit it, theatre does not only resort to the *here and now* senses and feelings of the spectator, but it is also oriented, without explicitly saying it, towards that ambiguous, undefined thing, which ensures the persistence in time after the show ended or it was even removed from the calendar of events. (2019, s. 54, original kursivering)

Som jeg nevnte i forrige kapittel, analyserer vi forestillinger fra en posisjon der vi ser tilbake på det som har funnet sted, men det er ikke alltid denne posisjonen blir eksplisitt tematisert.⁹⁵ Likevel er det slik at dette prosjektet kommer synet som Barba formulerer, kun delvis i møte. Da sikter jeg til hvordan han omtaler det foranderlige tilskuerminnet som en av de fremste måtene å dokumentere en forestilling på (jf. Barba, 1990, s. 97; Reason, 2006, s. 51). I dette prosjektet er det et metodisk poeng å inkludere manus og videodokumentasjoner av forestillingene som supplerende empiri i forestillingsanalysene. Nettopp fordi jeg i prosjektet søker å bli klok på de dramaturgiske og estetiske strategiene som produserer disse affektive opplevelsene og erfaringene. Slik sett står prosjektet i et ambivalent forhold mellom det transformative potensialet tilskuerminnet kan innebære, og behovet for å beskrive forestillingene og deres kunstneriske strategier fyllestgjørende og slik de faktisk forekom på scenen. For å presisere er denne avhandlingen rettet inn mot de affektuelle transformasjonene (som

⁹⁵ Dette er forutsatt at man anvender tilskueropplevelsen som empirisk inngang.

kommer til syne når vi snakker om eller tenker på forestillingen og dermed benytter oss av vårt tilskuerminne), men jeg forsøker å unngå den metodologiske utfordringen ved «falske minner» av hva som faktisk fant sted, ved å benytte video, manus og egne notater som støtte for egen hukommelse. I tillegg er jeg opptatt av forestillingene som estetiske objekter, og dermed hvordan de kunstneriske strategiene manifesterer seg i selve forestillingen.

I denne studien har jeg hatt tilgang på videodokumentasjoner av alle forestillingene, samt manuset til *Myke Øyne*. Årsaken til at manus også ble brukt som en supplerende empirisk kilde, har å gjøre med at *Myke Øyne* er en verbaltung forestilling med en flerstemmighet som gjør utsigelsesposisjonen særdeles vanskelig å identifisere. Jeg har tidvis også tatt i bruk et transkript av Obamas fredspris tale fra utdelingen, nettopp fordi denne talen hadde funksjon som et manus for *Your Majesties*, da den ble fremført mer eller mindre ordrett på scenen.

5.2.3 Den utvidede minneprotokollen

Men hvordan dokumentere det som skjer i forestillingen, og den utstrakte teatrale hendelsen? Et metodisk verktøy jeg har tatt i bruk, er det Warstat og Kolesch refererer til som «memory protocol», som er anvendt i utstrakt grad i forestillingsanalyse.

[I]t is imperative for the analyst to describe precisely his or her experience of the performance and reflect upon it. To facilitate this, a so-called ‘memory protocol’ is typically completed shortly after the performance, in which the analyst describes those aspects or moments of the performance which had a particularly strong or lasting effect upon him or her. (2019, s. 215)

Jeg foretok denne typen dokumentasjon rett etter at jeg hadde sett den aktuelle forestillingen – ofte da jeg kom tilbake på hotellrommet samme kveld, eller på en kafé kort tid etterpå. Men i stedet for å gjøre det som en engangshendelse – altså etter førstegangsopplevelsen – har jeg ved flere anledninger skrevet ned assosiasjoner, tanker, følelser osv. over et lengre tidsstrekke etter forestillingen. Det har jeg gjort for å kunne dokumentere deler av det prosessuelle i den teatrale hendelsen. Flere ganger har jeg for eksempel kommet over nyhetsartikler som

har minnet meg på en forestillingsopplevelse.⁹⁶ Det er nok ikke tilfeldig at det er særlig nyhetsartikler eller lignende medierte hendelser som har assosiativt satt meg på sporet av tidligere forestillingsopplevelser, med tanke på de tre forestillingenes samfunnsmessige aktualitet. Da har jeg enten fortsatt på den eksisterende minneprotokollen (men markert med ny dato), eller opprettet en ny protokoll, for å dokumentere hvordan opplevelsen av å være tilskuer og den utvidede teatral hendelsen gjør seg gjeldende – for eksempel gjennom å produsere assosiasjoner og koblinger mellom opplevelse, erfaring, minner, tema og kontekst.

Disse minneprotokollene og notatene er av en subjektiv, anekdotisk og assosiativ natur, samtidig som de også er formulert på en måte som forsøker å beskrive og utforske det opplevels- og erfaringsmessige ved den teatral hendelsen. Det å gjentatte ganger vende tilbake til og fortsette på minneprotokollene representerer en måte å tenke på og jobbe seg gjennom den affektive usikkerheten på. Dette aspektet utdyper jeg under «5.2.4 Skrivepraksis og språk som metodisk verktøy». Det gjør at den utvidede minneprotokollen er et metodisk verktøy som ikke bare dokumenterer forestillingsopplevelsen rett etter at forestillingen er over, men som også kan anvendes for å dokumentere langtidsvirkninger – med andre ord erfaringsdimensjonen ved forestillingen og den teatral hendelsen.

Når det gjelder minneprotokoll med en fenomenologisk tilnærming som tar mål av seg til å sette ord på noen sentrale affektive opplevelser, skriver Warstat og Kolesch at hensikten er ikke å skrive en kronologisk og komplett beskrivelse av forestillingen som helhet.

Instead, more precisely and, from an affective perspective, more compellingly, the task of the memory protocol is to allow the author to focus on those details that were particularly memorable to him or her. (2019, s. 217)

Minneprotokoll er et verktøy for å reflektere over sammenhengen mellom det som skjedde i teaterrommet, og affektene det frembrakte. Det gjør at en form for tolknings- og bearbeidelsesprosess starter allerede her, samtidig som man dokumenterer empirisk materiale. Vitenskapsfilosofen Søren Kjørup tar til orde

⁹⁶ Da har jeg heller ikke vært på spesifikk søken etter noe som kan være relevant for prosjektet eller mer spesifikt forestillingsanalysene. Denne dokumentasjonen har heller funnet sted som følge av noe i hverdagen som har minnet meg på tilskueropplevelsen eller noe ved den aktuelle forestillingen.

for at beskrivelser av kunstverk ikke skal være fullstendige, rett og slett fordi han ser det som en praktisk umulighet, og at en vei inn til å forstå kunstens betydning og mening ligger i å forsøke å beskrive det – eksperimentere med hva slags ord og setninger som kan fungere for å språkliggjøre opplevelsen av verket (Kjørup, 2008, s. 162-174).⁹⁷ Dette er en hermeneutisk fortolkningsaktivitet som ikke skal lede en bort fra verket og opplevelsen, men heller «dypere inn». En slik fortolkningsaktivitet behøver ikke å ha produksjon av mening som ledestjerne, men, som litteraturteoretiker Hans Ulrich Gumbrecht forklarer i *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (2004), heller ta utgangspunkt i «a relation to the things of the world that could oscillate between presence effects and meaning effects» (s. xv).⁹⁸

Når man inkluderer det affektive som en inngang til minneprotokollene og selve analysene, skriver Warstat og Kolesch:

Ideally, at the end of such analyses, one does not find a catalogue of emotions that can be attributed to individual actors, but instead a differentiated description of a situational constellation that always also includes the analyst. (2019, s. 218)

Når man skal beskrive det som kalles *situational constellation*, der forfatteren og forskeren inngår med sin opplevelse, handler det i stor grad også om hva slags kontekster forestillingene inngår i. Hva er den «større dramaturgien» som de refererer til (jf. van Kerkhoven, 1994/2014), og hvordan påvirker det hvordan man opplever og erfarer den teatrale hendelsen?

Når Warstat og Kolesch diskuterer hvordan en fenomenologisk forestillingsanalyse skal kombineres med et affektivt perspektiv, understreker de: «[I]t makes a difference whether one gives priority to one's own subjective experiences and individual standpoints, or whether one emphasizes relations and

⁹⁷ Kjørup responderer her på Susan Sontags «Against Interpretation» (1967), hvor han gjennomgår enkelte påstander og meninger fra dette essayet. Sontag kritiserer en hermeneutisk tilnæringsmåte til kunsten som er opptatt av dens meningsinnhold. «Interpretation makes art manageable, conformable» (1967, s. 8). Hermeneutikken øver vold på kunsten ved å frarøve den dens sanselighet, mener Sontag og etterlyser heller en «erotics of arts». Med utgangspunkt i denne kritikken av hermeneutikken spør Kjørup: «[H]ar Susan Sontag ret i at en tolkning bortleder oppmerksomheten fra det egentlige i kunsten og derved gjør opplevelsen fattigere?» (Kjørup, 2008, s. 161). Han motsier ikke Sontags etterspørsel etter større oppmerksomhet på det sanselige møtet med kunsten, men argumenterer heller for at beskrivelse og tolkning kan lede en dypere inn i verket og opplevelsen.

⁹⁸ I denne boken kritiserer Gumbrecht en overfokusering på meningsfortolkning innenfor humaniora og kunstfag, og argumenterer for å inndra et søkelys på «presence effects» som består av de sanselige møtene og opplevelsene. For Gumbrecht er de sanselige møtene en vel så stor del av en intellektuell praksis som det meningsproduksjon og -fortolkning er (2004).

intensities that are always capable of destabilizing one's own position» (2019, s. 222). Dette har gitt en viktig tilnæringsmåte til både hvordan jeg skal utføre minneprotokollene og i ettertid anvende dem som analysemateriale. Jeg har tolket det som en måte å anvende subjektive opplevelser på som en linse for å undersøke hvordan en affektiv usikkerhet blir frembrakt i tilskuerposisjonen, og hvordan den er med til å skape en desorientering eller destabilisering. Og videre hva slags kritisk eller diagnostisk potensial som eventuelt kan ligge i en slik opplevelse av affektiv usikkerhet. Som teaterforsker Diana Damian Martin påpeker, handler ikke kritisk analysearbeid kun om å benytte sin egen subjektivitet for å forklare et fenomen, det handler også om å *konfrontere* sin egen subjektivitet (Damian Martin, 2016, s. 201).

5.2.4 Metaforer for usikkerhet

En utfordring med affektiv usikkerhet, er at det kan være et krevende forskningsobjekt når det kommer til å språkliggjøre den. Det kan være vanskelig å definere noe som tilsynelatende unndrar seg å defineres, i alle fall i den affektive delen av prosessen som består av desorientering. På tross av at Ngai beskriver at affekter ikke er like språklig tilgjengelig som følelser og tanker (2005, s. 27), dro dette prosjektet nytte av et spesifikt språklig virkemiddel og uttrykksmåte for å identifisere affektiv usikkerhet. De første språklige beskrivelsene jeg gjorde av forestillingsopplevelsene som utløste affektiv usikkerhet, bar nemlig preg av å være metaforiske.

Hvordan skal man begynne å sette ord på noe som man ikke er sikker på hva man føler og tenker om? Noe som er forvirrende og språklig vanskelig å få fatt på. Noe som ikke føles *ferdig*, nettopp fordi det kjennes som noe nettopp har *blitt satt i gang*. Dette *noe* lot seg innledningsvis i prosessen lettere beskrive ved hjelp av metaforer.

The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of things in terms of another [...] metaphor is just not a matter of language, that is, of mere words. We shall argue that, on the contrary human *thought processes* are largely metaphorical. (Lakoff & Johnson, 1980, s. 5-6, original kursivering)

Språkteoretiker George Lakoff og filosof Mark Johnson argumenterer for at metaforer også bidrar til å forme tankestrukturer, og dermed ikke bare er poetiske eller retoriske verktøy. Metaforer kan være relevante for å sette oss på sporet av

indre strukturer. De mer billedlige beskrivelsene jeg har anvendt i denne sammenhengen, er for eksempel usikkerhet som *noe gnagende, noe vibrerende, noe urolig og summende*. Disse metaforene bidrar til å tegne et bilde av den sanselige virkningen som forestillingene ga. Hvordan affekten og følelsene tar bolig i kroppen og arbeider med å sakte la seg oversette til tanker og språk.

Filosofen Hannah Arendt beskriver tanken og språket som mentale aktiviteter som er sammenhengende, på en måte hvor de «take each other for granted» (Arendt, 1978, s. 32). Hun legger til hvordan vi har behov for språk som verktøy for å kunne formidle våre sanselige opplevelser.

Thought with its accompanying conceptual language, since it occurs in and is spoken by a being at home in a world of appearances, stands in need of metaphors in order to bridge the gap between a world given to sense experience and a realm where no such immediate apprehension of evidence can ever exist. (s.st.)

Metaforen i dette tilfellet får en funksjon som brobygger, for å skape språklige bilder som kan fungere beskrivende for det sanselige og kroppslige. Med andre ord, skape koblinger mellom de sanselige, affektive bestanddelene av en opplevelse og de kognitive, mentale bestanddelene. Dette kan også være formgivende for de indre tankestrukturene. Denne koblingen fremhever også Lakoff og Johnson, som legger til at kunstopplevelser har potensial til å generere nye koblinger mellom det sanselige og det kognitive:

[Metaphor] is a matter of conceptual structure. And conceptual structure is not merely intellect – it involves all the natural dimensions of our experience, including aspects of our sense experiences: color, shape, texture, sound, etc. [...] Works of art provide new experiential gestalts and, therefore, new coherences. (1980, s. 235)

Metaforene jeg har brukt vil opptre i analysene, ofte som et anslag for å beskrive hvordan usikkerheten først opplevdes og finne ut av hva den affektive tilstanden består i, som en start for å koble på språket og tankene for å undersøke de affektuelle opplevelsene. Metaforen om det gnagende har vært spesielt viktig for å komme på sporet av den affektive usikkerheten og hva den gjør. Ahmeds beskrivelse av affekter som klistrende og klebende har også vært illustrativt for å si noe om de performative aspektene ved affekt og usikkerhet.

5.2.5 Skrivepraksis som metodisk verktøy: Ekfrastiske beskrivelser

I denne delen av kapittelet vil jeg diskutere hvordan språk som uttrykksform og det tekstlige arbeidet har fungert som et sentralt arbeidsverktøy. Valget om å gi språket, og spesielt det skriftlige, større oppmerksomhet handler også om en fascinasjon for ord og en tro på at man gjennom ord kan komme langt i å formidle det som ofte betegnes som «ubeskriverlig» ved en forestillingsopplevelse.⁹⁹

[T]he statement of ineffability claims that there is *something* there, something we know we *know* (perhaps sensually, kinesthetically, somatically, experientially) rather than a simple absence of knowledge or absence of experience. (Reason, 2012, avsn. 6, original kursivering)

I analysene har jeg i forskjellige passasjer utforsket en annen språkdrakt enn den konvensjonelt akademiske, for å eksperimentere med hvordan et slikt språk kan undersøke og formidle det opplevelsens- og erfaringsnære. En av tingene jeg ønsker å fremheve ved skrivepraksis og språk som metodisk verktøy, er hvordan det å skrive representerer en egen form for tenkning. Det inngår i et arbeid hvor man forsøker å imøtekomme det tilsynelatende ubeskriverlige med fyllestgjørende formuleringer og ord. Denne formen for «skrive-tenkning» gjelder selvfølgelig i større eller mindre grad for enhver forskningsprosess, noe flere metodebøker om kvalitativ forskning særlig understreker. «Skriving er noe mer enn å skrive resultatet av forskningen. Skrivingen er en del av forskningen vår» (Nilssen, 2012, s. 34). Å skrive, det være seg en akademisk tekst, refleksjonslogg eller en minneprotokoll, er en prosess. Det vil si at ofte vet vi ikke hva vi vil skrive, før vi faktisk skriver. Det skjer i handlingen. Kanskje har vi et utgangspunkt, men i prosessen oppstår det noe som åpner for nye tanker og spor. Skriving er derfor en eksplorativ undersøkelsesmetode, ifølge Laurel Richardson og Elisabeth St. Pierre, som beskjeftiger seg med kvalitativ forskning.

Thought happened in the writing. As I wrote, I watched word after word appear on the computer screen – ideas, theories, I had not thought them before I wrote them. Sometimes I wrote something so marvelous it startled

⁹⁹ Den skriftlige språkliggjøringen spiller stor rolle i arbeidet med alle tre analysene, men som kapittel 7 «Empirisk resepsjonsforskning i forestillingsanalyse» vil vise, er analysen av *Mod alle odds* også formet av den verbale språkliggjøringen som foregikk sammen med de fire teaterstudentene. Her blir det metodiske dermed utvidet til også å omhandle samtaleformater og hvordan vi ordlegger oss når vi beskriver opplevelser, erfaringer, minner osv. muntlig for hverandre.

me. *I doubt I could have thought such a thought by thinking alone.*

(Richardson & St. Pierre, 2005, s. 970, original kursivering)

I dette prosjektet står språket i en særstilling fordi det i spesielt stor grad har bidratt til å forme hvordan jeg tenker om de opplevelsene og erfaringene som jeg (og de fire teaterstudentene) utforsket i denne konteksten. I analysearbeidet har jeg gått inn i beskrivelsene av hva jeg (og vi) så, følte, tenkte og reagerte på. Tidvis har det akademiske språket blitt lagt til side til fordel for et språk hvor det er lettere å tillate usikkerhet om opplevelsene. Skriveprosessen har ikke bare være tankeutvikling, men affekt- og følelsesutvikling. Om det å skrive er en spesifikk måte å tenke på, innebærer det å *tenke gjennom affekter* også å *skrive gjennom affekter*. «To think of ‘writing’ as a key concept [...] means to think of writing as an affective practice that unfolds between the writer and written text» (Fleig, 2019, s. 178). Affektforskeren Elsbeth Probyn argumenterer for at dersom vi skal skrive om og undersøke affekter, så kan det ikke la seg gjøre fra en såkalt uaffektet posisjon.¹⁰⁰ «An abstract way of approaching affect and emotion places the writing itself in an uninterested relation to affect. This is a contradiction in terms – affects are inherently interested» (2010, s. 74). For å skrive om affekt er det sentralt å si noe om hvordan det føles, hva det gjør med deg, hva det får deg til å tenke, hvordan det beveger og utfordrer din subjektive posisjon (jf. Damian Martin, 2016). Dette forutsetter en eksplisitt subjektiv tilnærming. Spesifikke affekter og følelser krever spesifikke beskrivelser.

A general gesture to Affect won't do the trick. If we want to invigorate our concepts, we need to follow through on what different affects do, at different levels. The point needs to be stressed: different affects make us feel, write, think, and act in different ways. (Probyn, 2010, s. 74)

Etter hvert som beskrivelsene har fått utfolde seg som mer eller mindre sammenhengende tekster, har jeg utforsket de enkelte detaljene som har dukket opp, og deretter trukket meg tilbake for å se det fra en større avstand. Dette har resultert i en bevegelse i analyse- og skrivearbeidet. John Berger, forfatter, kunsthistoriker og kunstner, beskriver denne bevegelsen på følgende måte:

¹⁰⁰ Skrivning som kroppslig handling er i stor grad til stede som et viktig poeng i Probyns tekster også: «Writing is a corporeal activity. We work ideas through our bodies; we write through our bodies, hoping to get into the bodies of our readers. We study and write about society not as an abstraction but as composed of actual bodies in proximity to other bodies» (Probyn, 2010, s. 76).

[T]ilnærmingen til et erfaringsøyeblikk krever både nitidige [sic] studier (nærhet) og evnen til å knytte forbindelser (avstand). Mønsteret i det å skrive er som bevegelsene til en skyttel i en vev: gang på gang skyter den fram for så å trekke seg tilbake igjen, kommer nærmere og beveger seg på avstand igjen. Men i motsetning til skyttelen er skrivingen ikke fiksert i en ramme. Jo oftere skrivemønsteret gjentas, desto mer intimt forhold får man til opplevelsen. Hvis man er heldig, så er mening det endelige resultatet av denne intimiteten. (Berger sitert i van Kerkhoven, 1994/2014, avsn. 8)¹⁰¹

På samme måte som man kan se sporene etter bevegelsene til skyttelen, kan man se spor av lignende bevegelse i analysene her. Og gjennom disse bevegelsene vokser det noe frem, det Berger kaller mening, men som i konteksten av dette prosjektet kanskje heller innebærer en navigering gjennom affektiv desorientering som har potensial for å oppleves som meningsfylt. Dette er et syn på meningsskaping som en prosess som krever arbeid, som Damian Martin skriver: «[M]eaning is not fixed; it is a process and mode of engagement» (2016, s. 205).¹⁰²

Det er et annet aspekt ved å fremheve språket og utvide analysene til å befatte seg med en friere språk. Ovenfor beskrives det hvordan det å arbeide med tekst og språkliggjøring bidrar til å tenke og nærme seg det opplevelsesorienterte og erfaringsmessige. Jeg vil også trekke frem formidlingsaspektet som ligger i å anvende språklige virkemidler og ulike skrivemåter. Matthew Reason adresserer både den kreative prosessen som skriving fordrer, og formidlingsaspektet i artikkelen «Writing the Embodied Experience: Ekphrastic and Creative Writing as Audience Research» (2012). Her beskriver han et forskningsprosjekt hvor tilskuere til en danseforestilling skulle uttrykke seg gjennom ekfrastisk og kreativ skriving i en kreativ skriveworkshop i etterkant. Formålet med denne studien var å jobbe med tekstproduksjon som et kreativt og undersøkende verktøy for å imøtekomme utfordringen ved opplevelser som tilsynelatende vanskelig lar seg uttrykke gjennom språk. Ekfrastisk skriving kan anses som en tekst som forsøker

¹⁰¹ I dette sitatet har det engelske begrepet *experience* blitt oversatt til erfaring eller erfaringsøyeblikk. I dette prosjektet skiller jeg mellom opplevelse og erfaring. Det er imidlertid usikkert om John Berger foretar en lignende differensiering, eller om det engelske begrepet *experience* inkluderer både opplevelse og erfaring i dette tilfellet. Jeg har valgt å la Hanne Dales norske oversettelse av van Kerkhovens tale og John Bergers sitat stå uforandret.

¹⁰² Her henviser Damian Martin til Jane Rendells *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism* fra 2010.

å representere en annen (gjerne ikke-verbal) kunstform, og et uttalt mål er å få leseren til å forestille seg hendelsen eller verket, som om man skulle vært der selv. Men her bemerker Reason: «This is certainly a clear articulation of the motivation, yet it is one that most writers recognise is held simultaneously with an appreciation of its impossibility» (2012, avsn. 20).

Der Reason tidligere utforsket resepsjonsforskning gjennom ikke-verbale metoder, eksempelvis tegning (som et forsøk på å komme det ubeskrivelige i møte), bestemte han seg for heller å ta utgangspunkt i språket som metode for å uttrykke seg (kreativt) om tilskueropplevelser (2012, avsn. 10). Kreativ og ekfrastisk skrijving i Reasons prosjekt innebærer hovedsakelig poesi, men også andre litterære uttrykk. I antikken pleide retorikere å gi denne øvelsen til sine studenter, hvor de skulle beskrive det utvalgte objektet – en person, et verk, en hendelse, en gjenstand – så levendegjørende at publikum kunne se det for seg. «The true use of ekphrasis was not to simply provide astute details of an object, but to share the emotional experience and content with someone who had never encountered the work in question» (Welsh, 2007, avsn. 3). Av relevans her er hvordan de affektuelle aspektene ved møtet med kunstverket også inkluderes i ekfrasen.

Når man skriver en tekst, det være seg en ekfrastisk tekst eller en annen form for tekst, så utarbeides den ofte med den utsikt at den skal nå en leser. I prosessen mot en ekfrastisk tekst, er leseren spesielt viktig i utformingen, fordi det er ønskelig å formidle en opplevelse på en slik måte at den tilgjengeliggjøres for den som møter teksten – en «ekphrastic spectator», som Reason kaller det (2012, avsn. 23). Han beskriver hva en slik skrivemåte krever av en skribent, og hva det potensielt kan tilby en leser:

It required them to interrogate their experience and invest creative effort in re-presenting this to a second ‘ekphrastic spectator’, who is invited to contemplate (might we also say invited to know? to experience?) one art work through the perspective of another person. As a countersignature to the original artwork, the ekphrastic writing produced by dance spectators represents a trace of the experience that also generates a kind of experience in its own right. (s.st.)

Analysene i denne avhandlingen kan ikke defineres som ekfrastiske tekster, men kan sies å inneha elementer fra en slik skrivemåte i de passasjene hvor jeg beskriver og undersøker spesifikke øyeblikk av affektiv usikkerhet i relasjon til det som foregikk på scenen (og konteksten som omgir forestillingene). Disse

passasjene bærer preg av et ønske om å formidle noe av usikkerheten og affektene som oppstår, for å kunne skape en opplevelse for leseren av hva som står på spill, samt hva den affektive usikkerheten gjør. Det handler imidlertid ikke bare om at leseren skal kunne se for seg det som foregikk på scenen, og hva slags virkninger det produserte (gjennom min optikk). Å skrive ekfrastisk handlet for meg om å også artikulere for meg selv hva opplevelsen utløste og gjorde – som en utforskning av hva slags ord som kjentes mest dekkende og illustrative.¹⁰³ Som teaterkritikeren og forskeren Theron Schmidt uttrykker om *critical writing*, så handler mye av «jobben» vår om hvordan vi responderer på og skriver om de forestillingene vi ser (som illustrert i sitatet under overskriften til dette kapittelet) (2018, s. 42). Teksten kan også ses på som en språklig *iscenesettelse* av forholdet mellom tilskueren og forestillingen (Pettersen, under utgivelse).

Det har ikke vært en intensjon å skrive en analyse hvor leseren føler at hen må være enig i mine refleksjoner og tolkninger. Kanskje kan de ekfrastiske partiene og refleksjonene som følger, gi mulighet for å formulere sine egne perspektiver når det kommer til hva de aktuelle forestillingene forsøker å gjøre. Men det har vært min intensjon å kunne tilby noe som forhåpentligvis kan oppleves som en veksling mellom nære og rike gjengivelser av teatreale virkemidler og opplevelser, og analytiske teori-informerte refleksjoner. Min egen opplevelse (og de fire studentenes opplevelser i analysen av *Mod alle odds*) tilbyr en kompetent linse for hvordan forestillingene kan produsere affektiv usikkerhet av en natur som gir en følelse av at «dette angår meg/oss».¹⁰⁴ Slik sett er en ekfrastisk skrivemåte preget av en rekke dualiteter:

¹⁰³ Et valg jeg har tatt i avhandlingen, knyttet til rollen som de mer ekfrastiske tekstpartiene spiller, er å ikke inkludere foto fra forestillingene jeg analyserer. Det handler om at de ekfrastiske beskrivelsene ikke skal lene seg på et visuelt materiale. Forholdet mellom det affektive og språklige har i avhandlingsarbeidet skapt en nysgjerrighet og et ønske om å la teksten stå alene, og utforske potensialet som ligger i å uttrykke en forestilling kun med språket som hjelpemiddel. Dette bidrar også til å fremprovosere et språk som er ekfrastisk, hvor undersøkelsen også består i hva slags ord som kan gjengi virkningsforholdet mellom forestillingen og (det politiske) subjektet.

¹⁰⁴ Med kompetent linse mener jeg at mine erfaringer med å skrive opplevelsesorienterte forestillingsanalyser, min kompetanse som forsker, og min praksis som tilskuer gir et informert utgangspunkt for å ta tak i det affektuelle som her står i sentrum. Det gjelder også teaterstudentene, som også har en faginteresse og erfaring med å analysere egne opplevelser fra forestillingssituasjoner. Dette har en betydning, men som ikke er helt uproblematisk i den grad at vi ikke representerer det som kan kalles for en gjennomsnittlig tilskuer. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 7 under «7.1 Polyperspektiverende forestillingsanalyse».

[O]ne communication within another; one frame within another; one representation within another; one set of authored perspectives within another. It involves an act of transposition that invites the reader to access something new, which is informed by not just the original art work but also by the sensibility of a new and reframing author. (Reason, 2012, avsn. 21)

Som leser av de erfaringsnære analysene blir man nødt til å forholde seg til disse dualitetene, spesielt fordi mine (og studentenes) opplevelser og tolkninger danner utgangspunktet for eksplorative undersøkelser av forestillingene som erfaring.

6 Analyse av *Your Majesties*

Still, we are at war, and I'm responsible for the deployment of thousands of young Americans to battle in a distant land. Some will kill, and some will be killed. And so I come here with an acute sense of the costs of armed conflict – filled with difficult questions about the relationship between war and peace, and our effort to replace one with the other.
(Obama, 10. des. 2009, avsn. 5)

Sent på kvelden den 23. februar 2018 er jeg på vei tilbake til hotellet mitt i Bergen, etter å ha sett *Your Majesties* av duoen Navaridas & Deutinger på Studio USF som en del av programmet til BIT Teatergarasjen. Forestillingen tar for seg talen *A Just and Lasting Peace* (2009) som daværende president Barack Obama holdt i forbindelse med Nobels fredsprisutdeling, da han selv mottok prisen. Mens jeg har et halvt øye med på Google maps for å ikke gå ned feil gate, kjenner jeg at gåturen er preget av en uro – som en svak summing, men intens nok til at det opptar oppmerksomheten og tankene. Tankene leder tilbake til forestillingen og innholdet i talen. Det slår meg hvor underlig det kjennes, det å ha sett noe som oppleves som viktig og interessant, men ikke klare å se hvordan jeg skal forholde meg til det. Dette førte til at jeg satt igjen med noen spørsmål som er tilsynelatende banale i sin enkelhet, men uhyre viktige for å bearbeide forestillingsopplevelsen. I likhet med *Myke Øyne* var det spørsmål knyttet til storpolitikk, med et filosofisk tilsnitt.

6.1 Et bilde av Obama

I black boxen på Studio USF føler jeg meg noenlunde godt forberedt. Programteksten, som jeg på forhånd har lest på hjemmesiden til BIT, har avslørt forholdsvis mye av både innhold og konsept. Hele talen skal fremføres ordrett av danseren Alex Deutinger. «Den berømmelige fredspristalen som ble holdt i rådhuset i Oslo, var et suverent retorisk forsvar for at krig er nødvendig for å fremme fred» (BIT Teatergarasjen, u.å.). Videre står det at forestillingen avkler Obamas tale for retoriske virkemidler, ved hjelp av kropp og bevegelse. Jeg er likevel ganske spent. For jeg har aldri hørt denne talen før. Barack Obama mottok denne prisen i desember 2009, og med utdelingen fulgte det en forholdsvis stor kontrovers. Også talen vekket en del oppstand, på grunn av sitt

innhold. Men på dette tidspunktet klarer jeg ikke å huske særlig annet enn de grove linjene. Det jeg husker best fra medieoppstyret rundt fredsprisutdelingen er, absurd nok, at kumløkkene ble sveiset igjen som et sikkerhetstiltak før den daværende presidenten ankom Oslo. Denne tåkete bakgrunnsinformasjonen ligger som et svakt filter i møte med forestillingen.

Da jeg går inn i black boxen og finner plassen min, legger jeg merke til et oppbygd plata mellom stolradene. På plataet er en stol – antageligvis ikke til en tilskuer, tenker jeg. Stolradene står vendt frontalt mot scenen, som er sparsomt innredet. På det sorte scenegulvet står det kun en enkelt stol. Jeg setter meg på tredje rad i tilskuerområdet. Hver rad er oppbygd. Det er godt over halvfull sal, og jeg vil anslå at vi er mellom 50 og 70 tilskuere. Foreløpig er det en tekniker til stede, men jeg får ikke øye på noen som kan se ut til å være aktører. Rommet går i svart i et par sekunder, og da lyset slås på igjen, kommer den mannlige aktøren, Alex Deutinger, ut mellom teppene som dekker den bakerste sceneveggen, og stiller seg rolig midt på gulvet. Han ligner ikke på Obama. For det første er han hvit, og ansiktet hans er rundere. Når jeg tenker på Obama, ser jeg for meg et litt lengre ansikt, varme øyne, og et innbydende smil. Jeg tenker på en politiker med en oppmerksom fremtoning, som i neste øyeblikk kan bryte ut i en avvæpnende latter. Deutinger er yngre enn Obama. Kanskje også lavere? Det er jeg ikke helt sikker på. Jeg har jo tross alt bare sett en todimensjonal Obama mediert gjennom en skjerm eller trykket på en avisside. Men begge er slanke, med ganske kort hår. Aktøren er iført dress, hvit skjorte og rødt slips. Ved siden av han står en stol. Han holder en liten bunke med A4-ark i hendene. Blikket formidler et alvor, og er rettet litt over hodene på alle oss i publikum. Arkene han holder i hendene, går jeg ut ifra at inneholder et transkript av talen som Obama holdt i forbindelse med mottagelsen av Nobels fredspris.

Jeg vender hodet litt for å se om han ser på noe spesifikt. Da blir jeg klar over at det faktisk er to aktører som har entret rommet rett etter den korte blackout-en. På plataet, blant stolradene, står en kvinnelig aktør, Marta Navaridas, iført grå jeans og grå t-skjorte med skriften SUPER på. Hun står vendt mot scenen, nesten direkte overfor og ser på mannen i dress. Jeg må snu hodet til venstre, gjerne litt av kroppen min også, for å kunne se henne skikkelig. Når jeg ser rett frem på scenen, kan jeg så vidt skimte henne i øyekroken, men ikke særlig tydelig. Hun holder også en bunke med A4 ark i hånden. Idet hun løfter hånden med arkene fra siden av kroppen og posisjonerer den foran seg – med arkene vendt opp mot ansiktet som i en gest for å vise at man er klar til å starte

talen – følger og kopierer Deutinger bevegelsen nesten samtidig. Det ser ut til at han fungerer som marionetten hennes, styrt av hennes bevegelse og tempo.

«Your Majesties, Your Royal Highnesses, Distinguished Members of the Norwegian Nobel Committee» (Obama, 10. des. 2009, avsn. 1).¹⁰⁵ Ordene blir fremført av aktøren på scenen. Han snakker rolig og tydelig, som en skolert toppolitiker (eller skolert skuespiller, om du vil) – med klar røst og diksjon, og med innlagte pauser for å la ordene synke. Setningene projiseres ut i rommet, og jeg opplever det nærmest som om Deutinger henvender seg til hundrevis av mennesker. Samtidig knytter han rommet sammen ved å bevege blikket og ta inn alle oss som er til stede. Jeg tenker at han kanskje mangler noe av den karismaen jeg forbinder med Barack Obama når han selv står på talestolen. Deutinger fremfører talen ordrett, såvidt jeg kan forstå. Han forteller at han (Obama) er rørt over å få utdelt prisen, spesielt når det har vært så mye kontrovers rundt utdelingen. Det oppstår dermed en særlig kompleks utsigelseskonstruksjon i forestillingen (jf. Kyndrup, 2010) – hvilket ikke er utypisk for reenactment-forestillinger som tydelig henviser til en tidligere hendelse.¹⁰⁶ Når aktøren sier at han er rørt, er det jo i virkeligheten Obama som har ytret disse ordene. Deutinger fremfører dem kun på nytt, ni år senere. Han står på scenen, med papirbunken i hendene, og sier at «han» godt forstår grunnen til kritikken, siden han nettopp har entret den globale scenen og så vidt har begynt det virkelige arbeidet sitt. Alle andre som har mottatt prisen tidligere, derimot, har allerede fått utrettet noe. Han nevner Mandela, Marshall, Schweitzer og King som tidligere «giants of history» og mottagere av prisen, men som i motsetning til han selv har hatt en lang

¹⁰⁵ Jeg anvender tidvis i analysen et transkript av Obamas fredstale *A just and lasting peace* (2009), først og fremst for å kunne gjengi talen riktig. Transkriptet er hentet fra Nobels fredspris' hjemmesider. Talen er et interessant dokument i denne sammenhengen – som viser både til forestillingen som fant sted i black boxen i Bergen, og selve talen som ble avholdt i Oslo i 2009.

¹⁰⁶ Rebecca Schneider beskriver reenactment på følgende vis: «'Reenactment' is a term that has entered into increased circulation in late twentieth- and early twenty-first century art, theatre, and performance circles. The practice of re-playing or re-doing a precedent event, artwork, or act has exploded in performance-based art alongside the burgeoning of historical reenactment and 'living history' in various history museums, theme parks, and preservation societies. In many ways, reenactment has become the popular and practice-based wing of what has been called the twentieth-century academic 'memory industry'» (2011, s. 2). Koblingen som Scheider gjør til minner og minnestudier, fremkommer også i analysen, idet jeg forsøker å minnes den tidligere hendelsen rundt fredsprisutdelingen og de kollektive og individuelle reaksjonene på den. Her forsøker hukommelsen å gjøre sin egen form for rekonstruksjon eller «reenactment». Schneider beskriver også selve gjenfremføringen av en tidligere hendelse som «the warp and draw of one time in another time – the *theatricality* of time» (s.st., s. 6, original kursivering).

karriere med arbeid som har gjort dem verdige fredsprisen. «My accomplishments are slight», konstaterer han (Obama, 10. des. 2009, avsn. 3). Begynnelsen på talen er ydmyk, og jeg kjenner igjen den veltalende Obama når jeg hører ordene fremført. Jeg opplever likevel ikke at Deutinger forsøker å etterligne Obama i stor grad, til tross for dress og en diksjon som kan minne om en politiker.

Jeg omtaler aktøren ofte som Deutinger, fordi jeg opplever at han ikke har inntatt en rolle for å «spille» Obama. For ordens skyld har jeg valgt å omtale han ved navn, for å gjøre det tydeligere når det spesifikt er snakk om aktøren, og når jeg omtaler talens opprinnelige orator, Obama. Dette skaper imidlertid en utydelighet når jeg i enkelte passasjer beskriver det som skjer på scenen, gjennom å referere til en uspesifikk «han». Hvem er egentlig det – Deutinger eller Obama? Det er Deutinger som står på scenen, men som fremkaller et bilde av Obama. Likevel «er» ikke Deutinger Obama gjennom sin fremtredelse. Dette skaper en dobbelthet som er interessant for forestillingen. Det ligger en ambiguitet i denne noe udefinerte «han-en» som dukker opp som en tilsynelatende «uferdig» amalgamering av en karakter. «Han» er et resultat av den komplekse utsigelseskonstruksjonen, som blant annet henviser til en tidligere hendelse, men som avstår fra å etterligne hendelsen gjennom en fiktiv, realistisk tilnærming og naturalistisk spillestil.

De første minuttene av talen er det forholdsvis lite bevegelse på scenen. Jeg er klar over at det er en slags maktrelasjon mellom de to aktørene til stede, så av og til gløtter jeg bort på Marta Navaridas for å se om hun står i samme posisjon som han, og det gjør hun. Når hun beveger seg, følger han etter. I begynnelsen er det foreløpig enkle gester med armene og hendene, som ikke er særlig betydningsbærende i seg selv, annet enn at de bidrar til å understreke poeng i talen. Det er en gestikk som ikke nødvendigvis minner meg eksplisitt om Obama, men en mer generell talegestikk. Det kunne like gjerne vært Deutingers egne bevegelser, styrt av han selv, fordi de står til innholdet som formidles verbalt. Innholdet i det verbale, derimot, tar en vending jeg ikke var helt forberedt på. Eller for å presisere: Jeg var til dels forberedt, men ble likevel overrasket over fokuseringen på et bestemt tema i talen. Obama, gjennom aktøren som står foran meg, uttrykker: «But perhaps the most profound issue surrounding my receipt of this prize is the fact that I am the Commander-in-Chief of the military of a nation in the midst of two wars» (Obama, 10. des. 2009, avsn. 4).

Endelig begynner det å demre for meg. Hva kontroversen rundt utdelingen til dels dreide seg om, og hvilken militær situasjon USA var involvert i på tidspunktet da denne talen først ble holdt. Jeg kjenner jeg blir litt urolig når jeg tenker tilbake på «The War on Terror». Samtidig får jeg også sympati for Obama, gjennom den ydmyke innledningen av talen. Jeg tenker at det kan umulig ha vært en lett posisjon å bli satt i – å motta fredsprisen helt på starten av sin presidentperiode med så mange forventninger knyttet til ens prestasjoner. Men jeg lurer på, med unntak av den velartikulerte innledende tonen, hvorfor denne sympatien? Er det fordi jeg har et godt inntrykk av den tidligere presidenten? Kan det også ha noe å gjøre med den etterfølgende presidenten, Donald Trump, og min aversjon mot hans politikk, som gjør at jeg nå føler med Obama? Har jeg glattet over de mer problematiske handlingene Obama gjennomførte i løpet av sitt presidentskap?

Allerede på dette tidspunktet i forestillingen merker jeg at det aktiveres en form for to bilder på samme tid. Gjennom ordene som fremføres av aktøren som står foran meg, fremkalles et imaginativt bilde av Obama. Det er nesten som om jeg ser den tidligere presidenten samtidig, og innbiller meg hvordan han beveger seg mens han snakker – ansiktsuttrykkene han har når han avleverer de velskrevne setningene. Det parallelle bildet av Obama er overraskende present gjennom store deler av min opplevelse av forestillingen. Jeg ser den dresskleddede aktøren som henvender seg til oss, samtidig som jeg ofte forestiller meg (helt på refleks) Obama, som henvender seg til et annet publikum i 2009 og til resten av verdenssamfunnet gjennom kamera og tv-skjermer. Det fascinerer meg underveis. Siden konteksten for talen (fredsprisutdelingen) er kjent for meg som tilskuer, aktiverer den hele tiden en parallell til «situasjonen som var». Jeg opplever en form for et «her-og-da», i motsetning til det som ofte omtales som «her-og-nå» eller «der-og-da» innenfor teateret som fagfelt. En av årsakene til at jeg vil betegne denne opplevelsen som et «her-og-da», er at disse to bildene, det som faktisk skjer på scenen, og det som jeg forestiller meg kan ha skjedd på en annen scene i 2009, fungerer samtidig på en overraskende symbiotisk måte. De to bildene slåss ikke om fokuset mitt – i alle fall ikke i starten av forestillingen. Til å begynne med informerer de hverandre. Derav et her-og-da som utfordrer det overfokuserte her-og-nå-et som jeg omtalte i kapittel 4.

6.2 Synkopert tid og forestillingsevne

Rebecca Schneider mener at innenfor et tankesett om forestilling som forsvinning blir her-og-nå-et vektlagt i så stor grad at det tilsynelatende ikke eksisterer noen forestilling utenom det singulære øyeblikket. «Is a ‘maniacally charged present’ not punctuated by, syncopated with, indeed charged by other moments, other times?» (Schneider, 2011, s. 92). Det kan være utfordrende å forstå hva Schneider legger i synkopert tid, og hvordan det problematiserer og punkterer forestillingens her-og-nå – beskrevet ovenfor som et «maniacally charged present» (jf. Phelan, 1993, s. 148). Det kan blant annet ha å gjøre med at vi i stor grad er vant til en forståelse av tid som lineært fremskridende, delt opp i tre kategorier: fortid, nåtid og fremtid. Definisjonen av synkopert tid gjør seg best forstått i et sitat som Schneider henter fra Gertrude Steins *Lectures in America*. Stein beskriver her opplevelsen av det å være til stede under en forestilling: «This that the thing seen and the thing felt about the thing seen not going on at the same tempo is what makes the being at the theatre something that makes anybody nervous» (Stein, 1937/1957, s. 94-95). Hun forklarer at det hun følte, stod i et synkopert forhold til det som utspilte seg foran henne – «The thing seen and the emotion did not go on together» (s.st., s. 94).

Opplevelsen av å være til stede i et her-og-da kan også beskrives som synkopert tid. Jeg så Deutinger fremføre Obamas tale foran meg, på samme tid som jeg på ren automatikk fremkalte et indre bilde av den virkelige Obama. Det spesifikke fremstillingsperspektivet skapte denne synkoperingen gjennom at det som ble gjort på scenen, refererte til, men forsøkte ikke å være identisk med, en historisk hendelse som det finnes andre massemediale fremstillinger av. En historisk hendelse som jeg attpåtil har et vagt og tåkete minne av. Likevel klarer imaginasjonen å plastre sammen en tydelig fremstilling av Obama. Dette skaper en opplevelse som danseteoretiker Mark Franko beskriver som: «[E]nmeshed in overlapping temporalities» (Franko, 2017, s. 2).¹⁰⁷ Schneider forklarer synkopert tid ytterligere:

Stein finds cracks in live theatre’s seeming immediacy through which a syncopated doubleness – the same *and* something else – (re)occurs [...]

¹⁰⁷ Her omtaler Franko reenactment som sjanger innenfor samtidsdans, der det blant annet har vært en tendens at koreografer anvender ulike strategier for å «reenacte» tidligere danseforestillinger av andre koreografer.

Syncopation troubles ephemerality. It troubles medial specificity.

(Schneider, 2011, s. 94, original kursivering)

Det kan også beskrives på følgende måte gjennom fenomenologisk teori:

«[P]erceptual presence is not punctual, it is a field in which now, not-now and not-yet-now is given in a horizontal gestalt» (Zahavi, 2010, s. 322-323).

Fremkallingen av bildet av Obama er ikke identisk med hendelsen som fant sted under fredsprisutdelingen, for den er tross alt skapt gjennom min forestillingsevne. Denne dobbeltheten av bilder – det som skjer på scenen, og det som blir fremkalt på automatikk – gir opplevelsen av «the same *and* something else». Som Stein beskriver: «It was in this way that I first felt two things going on at one time» (1937/1957, s. 114). Den imaginære Obama er basert på minner og referanser jeg sitter på, og i etterkant av forestillingen blir jeg i økende grad bevisst på at dette bildet tross alt er produsert og konstruert av meg. Det er også dette forestillingen legger opp til. «[L]oops of imagination [...] are nourished by the previous experiences of the viewer, but they are also orchestrated by the unfolding play» (Zittoun & Rosenstein, 2017, s. 237). *Your Majesties* inviterer til å forestille oss den virkelige hendelsen.

6.3 En introduksjon til rettferdig krig

Ettersom minuttene går og talen skrider fremover, blir Deutinger diktert til å innta stadig mer absurde stillinger og bevegelser mens han fremfører talen. Til tross for dikteringen er det verbale tilsynelatende uaffektert av de nå større bevegelsene. Han setter seg i stolen på scenen, løfter bena og spriker med dem. Det blir referert til Amerika som super power i talen, og samtidig peker den kvinnelige aktøren på plataet demonstrativt mot skrittet sitt med to pekefinger. Dermed blir også Deutinger nødt til å peke mot skrittet sitt. Vi ler forsiktig i publikum. Det er morsomt og urovekkende på samme tid. Jeg merker at jeg blir stadig mer ambivalent overfor innholdet i talen, som dreier seg om konseptet «just war» – rettferdig krig.

I face the world as it is, and cannot stand idle in the face of threats to the American people. For make no mistake: Evil does exist in the world. A non-violent movement could not have halted Hitler's armies. Negotiations cannot convince al Qaeda's leaders to lay down their arms. To say that force may sometimes be necessary is not a call to cynicism – it is a

recognition of history; the imperfections of man and the limits of reason.
(Obama, 10. des. 2009, avsn. 16)

Talen inneholder en lang utgreiing om hvordan krig er et nødvendig middel for å muliggjøre og oppnå fred. Jeg tolker ordlyden dithen at krig er «vår lodd» som en følge av det som blir omtalt som «the imperfections of man». Han fremfører argumentet om at krig har eksistert til enhver tid, og mellom setningene leser jeg en argumentasjon for at det er naivt å tro at fred, i de mest urolige konfliktsoneene, kan bli oppnådd *uten* krig som middel. Konseptet om rettferdig krig er en tradisjon innenfor moralfilosofien, som forsvarer moralske prinsipper som forteller når og hvordan det er tillatelig å føre krig (Sagdahl, 2013). «Fordi rettferdig krig-tradisjonen anser krig for av og til å være moralsk tillatelig, står den i konflikt med den pasifistiske tradisjonen» (s.st.). Konseptet om rettferdig krig kan være en krevende tankeøvelse, spesielt innenfor en kontekst som en fredsprisutdeling. Tidligere fredsprisvinnere assosierer man gjerne med tiltak som den ikke-voldelige borgerrettsbevegelsen, humanitært arbeid, fredsfremmende og fredsbevarende tiltak og arbeid. I etterkant av forestillingen slår det meg at rettferdig krig består av to ord som ikke står i direkte motsetning til hverandre, men som likevel virker paradoksale i sin sammensetning. I sin tale argumenterer Obama for å se rettferdig krig som en form for fredsfremmende tiltak. En «just war» kan frembringe en «just peace». I talen forklares konseptet om rettferdig krig på følgende måte:

And over time, as codes of law sought to control violence within groups, so did philosophers and clerics and statesmen seek to regulate the destructive power of war. The concept of a ‘just war’ emerged, suggesting that war is justified only when certain conditions were met: if it is waged as a last resort or in self-defense; if the force used is proportional; and if, whenever possible, civilians are spared from violence. (Obama, 10. des. 2009, avsn. 7)

Når Deutinger fremfører disse setningene, og med et slags visuelt ekko av Obama til stede, kjenner jeg at det er vanskelig å være både enig og uenig i det som blir sagt. Jeg blir i tvil om jeg blir overtalt av den retoriske oppbygningen og argumentasjonen i talen, og mitt nokså positive inntrykk av Obama (som jeg også blir engstelig for at er et glansbilde). Dette bidrar til å gjøre meg smått nervøs, som en overhengende innvendig kribling, men ikke av det gode slaget. Det er som en svak alarm – en affektiv respons – som følger med den kognitivt befestede tvilen. Forsvaret for krig gjør meg mer sjokkert enn jeg forventet det

kom til å gjøre. Jeg er ikke direkte uenig i alle poengene i talen – jeg tror iallfall ikke det – men tanken på Obama som fremfører denne lange argumentasjonen som taler til fordel for krig under en fredsprisutdeling, slår meg som absurd og upassende. Jeg føler meg forvirret og nærmest skeptisk. Er dette virkelig hans ord? Flere av ytringene slår meg som nærmest bombastiske.

But the world must remember that it was not simply international institutions – not just treaties and declarations – that brought stability to a post-World War II world. Whatever mistakes we have made, the plain fact is this: The United States of America has helped underwrite global security for more than six decades with the blood of our citizens and the strength of our arms. (Obama, 10. des. 2009, avsn. 18)

Mest av alt føler jeg meg naiv, og – til tross for at det er ubehagelig å skulle skrive det ned svart på hvitt – dum.

6.4 Midt i det uoversiktlige: Et møte med de «stygge» følelsene

Innledningsvis beskrev jeg, med hjelp av en definisjon fra Europarådet, hvordan kontroversielle temaer skaper sterke følelser og splittelse. Til tross for å tematisere et slikt tema, hvorvidt krig i noen tilfeller kan forstås som rettferdig og tillatelig, krever *Your Majesties* en annen form for «feeling work» av meg som tilskuer (Hurley, 2010).¹⁰⁸ Jeg opplever ikke at jeg blir trukket mot det Ngai vil beskrive som sterke, store følelser som sinne, frykt, eller optimisme. Men heller mot det hun vil definere som stygge følelser – affekter og følelser som kan beskrives som katarsis- og prestisjeløse (Ngai, 2005). En annen kvalitet ved disse følelsene er, som nevnt, at de gir en følelsmessig metarespons. Jeg opplever en metarespons på flere av affektene og følelsene jeg sitter med underveis og etter forestillingen. Som jeg skrev ovenfor: Det er ubehagelig og angstfylt å innrømme at man føler seg dum.

Men dum er nok ikke helt det rette begrepet for den faktiske følelsen jeg sitter med. Ngai skriver om en ganske spesifikk følelse hun har valgt å kalle

¹⁰⁸ Med «feeling work» eller «feeling labour» sikter Hurley til «the work theatre does in making, managing, and moving feeling in all its types (affect, emotions, moods, sensations)» (2010, s. 9). Dette begrepet ses her i sammenheng med analysestrategien som består i å tenke gjennom affekt, og det Sara Ahmed kaller «feel your way» (Ahmed, 2004/2014, s. 12)

stuplimity.¹⁰⁹ Som en estetisk opplevelse er *stuplimity* sammensatt av to nokså motstridende affekter: sjokk og tretthet/kjedsomhet. De er diametralt forskjellige i sin natur. Sjokk er gjerne plutselig og kort i varighet, mens tretthet/kjedsomhet på sin side kommer gradvis og har lengre varighet. Men fellesnevneren er: «both are responses that confront us with the limitations of our capacity for responding in general» (s.st., s. 261-262). Satt sammen til *stuplimity* beskriver det en manglende evne til å ta inn over seg en stor helhet og reagere på den.

[C]oncatenation of boredom and astonishment – a bringing together of what ‘dulls’ and what ‘irritates’ or agitates; of sharp, sudden excitation and prolonged desensitization, exhaustion, or fatigue. (Ngai, 2005, s. 271)

Dette er på mange måter en kompleks følelse. Den betegner det å være forbauset, iblandet med en tretthet. Og det er nettopp dette som er et av poengene til Ngai, ved å fremheve disse stygge, upopulære følelsene. Nemlig at de har en ambiguitet ved seg, og at det er et politisk poeng. Disse følelsene som ikke gir oss katarsis, bidrar også til en katarsisløs estetikk – andethedserfaringer som er ambivalente, urovekkende, tvetydige, hvor det forløsende moment glimrer med sitt fravær.

I møte med forestillingen og talens innhold opplever jeg et sjokk, som beskrevet ovenfor, til tross for at jeg hadde lest at krig ville bli et sentralt tema. Gjentatte ganger gjennom forestillingen tar jeg meg i å tenke «men dette kan da ikke stemme?». Samtidig kjenner jeg også på en form for utmattelse. Jeg har aldri satt meg inn i den moralfilosofiske argumentasjonen for rettferdig krig, og når den blir presentert for meg på scenen, gjennom ordene til Obama, føles det uoverskuelig og vanskelig å skulle ta inn over seg. For det å skulle ta det inn over seg innebærer jo at jeg også må ta et standpunkt til dette. Jeg må forsøke en stillingtagen. Hva mener jeg? Mens Deutingers bevegelser blir stadig mer banale, sitter jeg aktivt og lytter. Det er en krevende øvelse, som tapper for energi. De sjokkartede affektene blandes med den seige trettheten som forårsakes av talens messende informasjon om rettferdig krig. Med andre ord: Jeg opplever tidvis en følelse av *stuplimity* i møte med tematikken, og forestillingens agenda om å dekonstruere talen.

¹⁰⁹ Selve begrepet (*stuplimity*) er satt sammen av ordene *sublime* og *stupefaction*. Ngai beskriver *stuplimity* som en mutasjon av det sublime. Hun forklarer videre at det sublime er «perhaps the first ‘ugly’ or explicitly nonbeautiful feeling appearing in theories of aesthetic judgement» (2005, s. 5). Men *stuplimity* tilbyr ikke en transendens som det sublime gjør, snarere tvert imot.

6.5 Kropp og bevegelse som strategi

Et annet element som bidrar til å gjøre denne øvelsen krevende, er bevegelsene, som i større grad bryter opp rytmen og flyten i talen. Etter hvert som minuttene går, begynner det gradvis å bli et større misforhold mellom det som blir sagt, og bevegelsene som blir utført. Størrelsen og tempoet på bevegelsene varierer også, noe som gjør det uforutsigbart. Av og til får Deutinger noen sekunder i en og samme posisjon, hvor han fremfører en eller flere setninger. Andre ganger er det som om kroppen hans rykker til, og ordene kommer oppstykket mellom hopp eller knebøy. I det ene øyeblikket sitter han nonchalant og bakoverlent i stolen, med bredbeint positur og hendene bak hodet, mens han sier: «As someone who stands here as a direct consequence of Dr. King's life work, I am living testimony to the moral force of non-violence» (Obama, 10. des. 2009, avsn. 15). Den bakoverlente posituren tolker jeg som arrogant, den gir dermed en litt annen opplevelse av setningen – som kanskje i sin originale kontekst ble fremført med ydmykhet? Videre aker han på rompa over gulvet, mens han forsøker å bevare alvoret i formidlingen. Han river et av arkene i flere biter og tørker seg i rompa. Han rister på kroppen. Han ruller et ark, later som han røyker en joint, og han snakker om hvordan mennesker egentlig ønsker å leve i fred (her endrer Deutinger stemmen og etterligner en stein hippie, dette er også det eneste tidspunktet hvor han legger om stemmen sin). Blikket mitt veksler stadig mellom de to aktørene, og mikses med det visuelle ekkoet av Obama, som på et tidspunkt har fremført de samme ordene, men langt ifra de samme bevegelsene.

At times, it even feels like we're moving backwards. We see it in the Middle East, as the conflict between Arabs and Jews seems to harden. We see it in nations that are torn asunder by tribal lines. And most dangerously, we see it in the way that religion is used to justify the murder of innocents by those who have distorted and defiled the great religion of Islam, and who attacked my country from Afghanistan (Obama, 10. des. 2009, avsn. 48-49)

Mens Deutinger fremfører disse ordene, setter han seg på gulvet, med beina i været. Han balanserer kun på rompa, mens han tar tak i hver fot og smeller dem sammen med hendene. Det er en rar bevegelse og positur, som egentlig ikke gir meg noen tydelige eller sterke assosiasjoner. Men jeg finner det kroppslige uttrykket absurd og morsomt, sammen med klasket da føttene treffer hverandre. Det får meg til å le. Samtidig er ytringen av en ganske alvorlig art – det handler

om politisk-religiøs vold. Det rykker litt i meg da han fremfører setningen om angrepet på «my country», uten at jeg helt kan sette fingeren på hvorfor. Kanskje på grunn av det nasjonalistiske tilslaget? Og kanskje jeg ser Obama litt tydeligere for meg, ved bruk av ordet «my»? Men situasjonen bærer fremdeles preg av å være komisk og absurd. Det kroppslige begynner med andre ord å overskygge det verbale. Det fører også til at det imaginære bildet av Obama kommer i større konflikt med den fremføringen av talen som foregår på scenen. «Temporal displacement of choreographic thought may work with, but also against, the spatial *mise en scène* of the choreographic act. Reenactment uses space and time in intentional counterpoint» (Franko, 2017, s. 3, original kursivering). Som sitatet illustrerer, kan de ulike temporalitetene – her-og-da-et – i gjenfremføringen virke både med og mot hverandre.

6.6 Dekonstruksjon av politisk retorikk?

Disse bevegelsene er forestillingens strategi for å avkle Obamas tale for retoriske virkemidler, som det står i programteksten (BIT Teatergarasjen, u.å.). Det er kunstnernes verktøy for å dekonstruere talen, og stille dens virkemidler til syne. Retorikk betegnes ofte som «overtalelsens kunst», men det er også en språkfilosofisk og empirisk vitenskap som tar mål av seg til å studere menneskers ytringer, og hvordan de fungerer i den gitte konteksten (Kjeldsen, 2006, s. 20-23). En av de eldste og mest tradisjonelle måtene å analysere en retorisk ytring på, er ved hjelp av Aristoteles tre termer: *ethos* (talerens karakter og persona), *pathos* (budskapets evne til å sette tilskuerne i en viss sinnsstemning) og *logos* (sakens innhold og argumentasjon) (s.st., s. 33).

Ytringene som finner sted på scenen, blir fremført av Alex Deutinger, men det er i forestillingsopplevelsen likevel umulig å se bort ifra den «originale» ytringen. Som tidligere nevnt, har jeg helt på refleks et bilde av Obama som fremfører talen – til tross for at jeg aldri har sett opptak av den. Bildet av Obama varierer i ulik grad av «tilstedeværelse» underveis i forestillingen, men parallellen til den faktiske talen gjør at det på et vis er Obamas *ethos* jeg forholder meg til, og ikke aktørens. I utgangspunktet har jeg respekt for Obama som politiker. Ulike uttalelser han tidligere har kommet med, og politiske tiltak han har iverksatt – eksempelvis «The patient protection and affordable care act», også kjent som Obamacare (Notaker, 26. desember 2017) – har bidratt til at jeg har opplevd han som en offentlig person som formidler verdier som jeg kjenner

meg igjen i. Dette bildet er nok farget av det hans presidentskap på mange måter symboliserte. Innsettelsen av Obama var historisk, blant annet fordi han er den første melaninrike (afro-amerikanske) presidenten i landets historie. Dette bildet av Obama har også et fortidens skinnende filter over seg, med tanke på hvem som overtok embetet etter ham. Underveis i forestillingen, derimot, opplever jeg ved gjentatte anledninger en skepsis som rykker ved hans ethos. Har Obama virkelig uttalt de samme ordene som aktøren nå fremfører fra scenen?¹¹⁰

Kan hende denne skepsisen kommer av at forestillingen i stor grad lykkes med å avkle situasjonens pathos. Kanskje jeg ikke hadde vært like sjokkert og usikker dersom jeg var til stede under den virkelige talen? Hadde talen og situasjonens pathos da overbevist meg om konseptet rettferdig krig i større grad? «Mismatchen» mellom talens innhold og de underlige og til tider absurde bevegelsene bidrar til å sette meg i en modus som er preget av ambivalens. Bevegelsene punkterer talens alvor. De retoriske poengene får ikke den kraften som er intendert, når avsenderen balanserer på én fot eller krabber på gulvet med tunga stikkende ut. I retorikkvitenskapen finner man også begrepet *actio*, som vil si presentasjonen og fremføringen av budskapet (Kjeldsen, 2006, s. 75). Det, etter hvert, store misforholdet mellom innhold og bevegelse preger talens *actio*, når pathosen blir redusert med bevegelser og den opprinnelige oratorens (Obama) ethos vekker skepsis.

Lesningen av de retoriske ytringene i forestillingen blir også preget av Navaridas nærvær. Hvem er egentlig hun i denne fiksjjonskontrakten? Hvem er egentlig kvinnen med SUPER skrevet på t-skjorta? Er hun et symbol på USA som en slags super power? Hvem er hun i relasjon til han? Ved noen få anledninger trekker hun frem et farga kort som hun viser til han. I starten klarer jeg ikke helt å forstå hva disse kortene betyr, men etter hvert ser jeg at det er interne spilleregler mellom dem. Når hun holder opp det blå kortet, må han ta kontakt med publikum. Han går mellom stolradene, andpusten og pesende, og tar flere av tilskuerne i hånden. Hun er med andre ord den som styrer. Den som setter reglene for dette spillet. Noen med makt til å overstyre, og diktere. En form for supermakt som medvirker til å destruere pathos og ethos.

¹¹⁰ Ved mer ettertanke og research blir også mitt inntrykk av Obama og hans presidentperiode nyansert. Obama gikk til valg med anti-krigholdning og -retorikk, likevel står han igjen i historien som den eneste amerikanske presidenten som har sittet i to perioder, hvorav begge periodene fra start til slutt har vært preget av involvering i krigshandlinger (Landler, 14. mai 2016).

6.7 En navigering gjennom det ambivalente og forvirrende

Deutinger sitter på gulvet og former et rom med begge hendene. Han holder dem foran brystkassa, studerer dette lille rommet, før han vender blikket mot oss. «Clear-eyed, we can understand that there will be war, and still strive for peace», sier han (Obama, 10. des. 2009, avsn. 56). Hendene er fremdeles foran brystet, som om de er et rom for noe levende. Noe som er særdeles viktig, og som befinner seg der inne. «We can do that – for that is the story of human progress; that’s the hope of all the world» (s.st.). Han gjentar ordet «hope» flere ganger, og jeg begynner å tenke at det er det han passer på inni hendene sine. Et lite håp. Eller kanskje en liten fugleunge. Han fortsetter: «and at this moment of challenge, that must be our work here on Earth. Thank you very much» (s.st). Marta Navaridas kommer ned fra plataet, og begge aktørene bukker og mottar applaus. Jeg sitter litt utmattet på stolen min, men på vei tilbake til hotellet denne februarkvelden bestemmer jeg meg for at jeg må sette meg ned for å se opptak av talen fra 2009. Jeg må få avkreftet skepsisen, og se den faktiske Obama fremføre de samme ordene.

Etter at jeg har tatt notater fra forestillingen, ringer jeg samboeren min. Jeg stiller han et enkelt spørsmål: «Hvordan stiller du deg til krig egentlig?» Jeg føler at det er keitete formulert, og så kort tid etter forestillingen er det fortsatt utfordrende å artikulere den affektivt ladede usikkerheten som har inntatt meg. Jeg spør fordi det er det samme spørsmålet jeg stiller meg selv. Det er ubehagelig å sitte alene med en uro overfor spørsmålet. For på et mer filosofisk eller teoretisk nivå er det ikke vanskelig å være prinsipielt imot krig, og heller innta en pasifistisk grunnholdning. Pasifisme ville vært mitt automatisk genererte svar på dette spørsmålet om jeg ikke skulle tenkt i større grad over saken. Men i praksis, og slik verden er i dag (og i 2009) med flere prekære, langvarige og ustabile konfliktsoner, blir det en mer kompleks sak til overveielse. Det er også utfordrende å forholde seg til tradisjonen om rettferdig krig, fordi det er ikke et renskåret konsept. Også innenfor denne tradisjonen finnes det uenigheter, noe retorikk- og språkforsker Robert E. Terrill illustrerer:

Some just war theorists, emphasizing the tenet of war only as a ‘last resort,’ understand the just war tradition as entailing a presumption against war; others, emphasizing that just war theory invites a case to be made in support of war, based upon strict guidelines or precepts, see no such antiwar presumption. (2011, s. 766)

Forestillingen har skapt en usikkerhet overfor konseptet rettferdig krig og det storpolitiske spørsmålet som mer prinsipielt dreier seg om krig som middel til å oppnå fred. Den har åpnet et persepsjonsrom overfor dette temaet, der den gnagende følelsen sirkulerer sammen med tanker og refleksjoner, tvil og undring. En setning fra forestillingen henger igjen i flere dager etterpå: «I understand why war is not popular, but I also know this: The belief that peace is desirable is rarely enough to achieve it» (Obama, 10. des. 2009, avsn. 28).

I ettertid blir jeg også usikker på hvorvidt Navaridas & Deutingers uttalte mål om å avkle talen for retoriske virkemidler har fungert fullstendig. Argumentasjonen i talen (logos) og noen av poengene som ble trukket frem, har hatt en virkning. *Your Majesties* argumenterer i så måte ikke eksplisitt for hverken en pasifistisk grunnholdning eller det moralfilosofiske konseptet om «just war». Og i fraværet av forestillingens stillingtagen, midt i mine ambivalente følelser og tanker, kjenner jeg meg forvirret. Eller for å bruke begrepet som Patrick Duggan, Helena Grehan, og flere andre teaterteoretikere anvender i forbindelse med politisk engasjert teater – *unsettled*. Duggan beskriver en lignende forestillingsopplevelse:

Far from feeling like any bargain had been broken, I found myself unsettled, taken out of place and seeking more fully to understand the experience I had just had. This unsettling followed me out of the theatres and complicated any simple reading of the pieces both in terms of their phenomenological impact on me and in terms of mining their socio-political signification. I was sapped of energy but this was the point (2017, s. 44, original kursivering).

Det er på tide å rekapitulere litt, og oppsummere de overordnede spørsmålene som oppstår i møte med *Your Majesties* (og forestillinger som Duggan beskriver ovenfor). Hvorfor er det et poeng at en forestilling skal gjøre meg tappet for energi? Hva innebærer det å kjenne på de mer prestisje- og katarsisløse følelsene som Ngai skisserer? Hvordan kan en slik forestillingsopplevelse generere relevante erfaringer for samtiden vi lever i?

6.8 Kritikalitet og politisk ambiguitet

Patrick Duggan deler en lignende interesse for forestillinger som går inn i politiske diskurser, med en agenda om å nyansere og fremheve det komplekse. Med andre ord: forestillinger som ikke er reduksjonistiske, og som utfordrer vår

lesning av det tematiserte. Han setter ord på hvordan forestillingene *The Ted Bundy Project* (2014) av Greg Woehd og *Extraordinary Rendition* (2015) av Action Hero produserer en opplevelse av affektiv dis-ease.

The works are dis-easing precisely because their politics are complex: while each has clear political territory (power, war, sexual violence, iconography, fetishizing of violence, geo-politics), their engagement with those discourses is structured around a desire to worry at precisely how we read those discourses in the representational economies of each piece.

(Duggan, 2017, s. 46)

Uroligheten og bekymringen som han setter ord på, bidrar til at man som tilskuer blir tappet for energi. Dis-ease forårsaker som sagt at omverden oppleves vanskelig å lese – som om den flyter inn og ut av fokus og gir en desorientering (2017, s. 45). For Duggan er dette et viktig poeng. Det at man opplever på kroppen at det er krevende, betyr at man er i en prosess hvor man engasjerer seg i og forsøker å forholde seg til det tematiserte. Det skaper en refleksivitet i tilskueren, en vekselvirkning mellom innholdet i forestillingen, konteksten og diskursene den refererer til, og ens eget forhold til dette. Refleksivitet kan også ses på som en kompetanse. I en forskningssammenheng innebærer refleksivitet at: «forskeren evner å se betydningen av sin egen rolle i samhandling med deltagerne, de empiriske dataene, de teoretiske perspektivene, og den forforståelsen som forskeren bringer med seg inn i prosjektet» (De nasjonale forskningsetiske komiteene, 15. januar 2010). Denne kompetansen kan oversettes til en teaterkontekst, hvor tilskueren møter forestillingens ulike perspektiv og må arbeide med å innta et forhold til dette. Når forestillinger produserer affektiv usikkerhet, skaper de også et rom hvor tilskuerne kan komme denne følelsen i møte gjennom refleksivitet. Det kan imidlertid virke noe motstridende – omtrent på samme måte som stuplidity som affektiv respons er sammensatt av to tilsynelatende uoverensstemmende affekter. I dette tilfelle går motstriden ut på at man kjenner at det er slitsomt og tappende å forholde seg til de storpolitiske spørsmålene som dreier seg om rettferdig krig. På samme tid oppmuntrer forestillingen til en bearbeidelsesprosess ved å gi en metarespons i form av at dette kjennes *viktig*. Det gir en vilje til å stå i det ubehagelige, på tross av at det er en krevende affektiv øvelse.

Dermed kan denne opplevelsen også beskrives med kunst- og kulturteoretiker Irit Rogoffs begrep kritikalitet. Til forskjell fra kritikk og det å være kritisk, som Rogoff henholdsvis beskriver som en vitenskapelig

undersøkelse og det å ta stilling for så å felle en dom, handler kritikalitet om å ta innover seg en ubestemthet som kan få en til å tenke nytt (Rogoff, 2008, s. 97-100).

Kritikalitet handler om at indgå i en ikke på forhånd defineret interaksjon med et objekt (ikke på forhånd defineret af en videnskabelig metode eller politisk stillingtagen), så at si i en fælles ubestemthet, jeg ved ikke, hvor jeg er på vej hen, og vi ved ikke, hvad objektet har for intention, hvor de to ubestemtheder indgår i en proces med hindanden. (Tygstrup, 2016, s. 30-31)

Kritikalitet forutsetter en prosess som åpner for å utfordre de normative antagelsene våre. Rogoff forklarer: «Criticality is therefore connected, in my mind, with risk, with a cultural inhabitation that acknowledges what it is risking without yet fully being able to articulate it» (Rogoff, 2008, s. 100).¹¹¹ Her peker hun på at slike prosesser kan være krevende og vanskelige å språkliggjøre. I tilfellet med forestillingene som er analysert her, har det å gjøre med at bearbeidelsesprosessene er affektivt pregede, og forutsetter en lengre bearbeidelse for å bli klok på forestillingsopplevelsen.

Når det gjelder spørsmålet om hva prestisjeløse følelser som *stuplimity* kan gjøre, viser Sianne Ngai hvordan de trivielle, stygge følelsene innenfor estetiske kontekster kan kobles opp mot politikk og samtiden. Hennes poeng er at estetikken trenger en ny affektteori som inkluderer tvetydige stygge følelser, nettopp fordi samtiden vår har endret seg og er tvetydig.¹¹² Til tross for at de

¹¹¹ Rogoff forklarer at det er en form for dobbelthet i kritikalitet, som inkluderer kritikk. «In ‘criticality’ we have that double occupation in which we are both fully armed with the knowledges of critique, able to analyse and unveil while at the same time sharing and living out the very conditions which we are able to see through. As such we live out a duality that requires at the same time both an analytical mode and a demand to produce new subjectivities [...]» (2003, avsn. 17). Denne dobbeltheten er interessant for prosjektet og det metodiske arbeidet, som går ut på å analysere de dramaturgiske og estetiske strategiene i forestillingene, og undersøke hva slags kritisk affektive tilskueropplevelser som produseres som følge av dem.

¹¹² Ngai begrunner sin samfunnsdiagnose med at i vår samtid preget av kapitalisme og globalisering, lar ikke de klassiske politiske følelsene seg knytte opp mot samtiden på en like relevant måte: «[I]n the transnational stage of capitalism that defines our contemporary moment, our emotions no longer link up as securely as they once did with the models of social action and transformation theorized by Aristotle, Thomas Hobbes, and other under the signs of relatively unambiguous emotions like anger and fear» (Ngai, 2005, s. 5).

stygge følelsene ikke gir umiddelbar forløsning og kan karakteriseres som svake i motsetning til sinne og frykt, besitter de likevel en styrke. Ifølge Ngai ligger styrken deres i den ambivalente og diagnostiske evnen.

In other words, the nature of the sociopolitical itself has changed in a manner that both calls forth and calls upon a new set of feelings – one less powerful than the classical political passions, though perhaps more suited, in their ambient, Bartlebyan, but still diagnostic nature, for models of subjectivity, collectivity, and agency not entirely foreseen by past theorists of the commonwealth. (Ngai, 2005, s. 5)

De stygge følelsene er med andre ord ikke like strategiske som de mer klassiske følelsene når det gjelder å oppnå ulike mål – enten i kunstnerisk eller politisk sammenheng. De lar seg ikke like lett knytte til et tydelig objekt. Der hvor de klassiske politiske følelsene er tydelige og har en intensjon, er de stygge følelsene tvetydige og svakere i intensjon.

Yet the unsuitability of these weakly intentional feelings for forceful or unambiguous action is precisely what amplifies their powers to diagnose situations, and situations marked by blocked or thwarted action in particular. (Ngai, 2005, s. 27)

Ngai viser her hvordan uforløste følelser kan anvendes inn i en kritisk affektiv praksis. Følelsen av stuplimity og den affektive usikkerheten som ledsager denne opplevelsen i *Your Majesties*, satte meg på sporet av en skepsis og flere spørsmål. Disse spørsmålene omhandler ikke bare hvorvidt talen var autentisk – om det virkelig var Obama som hadde uttalt disse ordene. Det handler i vel så stor grad om spørsmålene jeg stiller meg selv knyttet til rettferdig krig, og det rommet av ubestemthet og kritikalitet som blir opprettet som følge av det. Denne prosessen bar underveis i forestillingen og i ettertid preg av det Ngai kaller for å gå seg litt vill i følelsene og på det kognitive kartet sitt – en affektiv desorientering. Samtidig viser prosessen følgende: «[H]ow emotion might be recuperated for critical praxis in general» (Ngai, 2005, s. 8).

Å navigere gjennom den affektive desorienteringen og usikkerhet som modus innebærer at man av og til kan bli overveldet av stuplimity, eller lignende følelser. I møtet med *Your Majesties* får jeg imidlertid lyst til og et ønske om å finne ut av hva min stillingtagen til rettferdig krig er. Dette gir den kronglete navigasjonsprosessen et mål og en mening. I den forbindelse vil jeg trekke inn *vanen* som et verktøy eller kvalitetsparameter for denne prosessen.

6.9 Et forsvar for vanen og det uforløste

I likhet med Fredrik Tygstrup vil jeg avslutningsvis komme med et forsvar for vanen. I artikkelen «Kultur, kvalitet og menneskelig tid» (2016) gjør han rede for at en måte å definere kvalitet i kunst- og kulturprodukter på har å gjøre med hvorvidt de gir oss tiden tilbake som en slags åpen horisont for noe *annerledes* (Tygstrup, s. 31). Her henviser han også til kritikalitet, som har potensial til å skape ikke-normative prosesser. Han mener at kunsthendelser som er transformative, rommer en viktig kvalitet, som er at de skaper menneskelig tid, som vil si en subjektiveringsprosess hvor noe beveges og er i endring. Dette frembringes av opplevelser som bryter med etablerte tanke- og følelsesstrukturer.

Kunst defineres ofte som et brudd på vanen, hvor vanen litt urettferdig assosieres med noe negativt, repeterende og statisk. «Vanen og det nye virker mot hinanden, men de virker også sammen. Bruddet med vanen reformerer den, og det brudfylde moment integreres igen i vanen [...]» (s.st., s. 32). Vanen fungerer med andre ord som en hermeneutisk prosess, hvor den tar opp i seg og inkorporerer det nye. For min egen del kan dette nye være mitt møte med den moralfilosofiske diskursen om rettferdig krig, og de refleksive følelsene dette møtet utløste underveis og etter forestillingssituasjonen.

Ved at betrakte vaner og dannelse af vaner som potentielle erfaringsformer får vi mulighed for at betrakte kulturel kvalitet som noget, der ikke alene har at gøre med kulturelle produkter i snæver forstand, men også med de former for tid og oplevelser af tid, som omgangen med disse produkter giver anledning til – de vaner, der knytter seg til dem.

(Tygstrup, 2016, s. 34)

På denne måten kan forestillinger som *Your Majesties* gi relevante erfaringer for samtiden vår, som knytter seg til oss i form av nye vaner og utvidet forståelseshorisont. Det er her snakk om mikroendringer på individnivå (og muligens kollektivt nivå med tanke på teaterets sosiale praksis), som er knyttet til en kunstopplevelse som produserer en tidserfaring med en åpen horisont. Disse opplevelsene og andethedserfaringene (jf. Lehmann, N., 2015) antar ikke en fiksert, ferdig form (jf. Williams, 2001/1977; Duggan, 2017). Disse unike tidsopplevelsene representerer for meg en helt sentral kvalitet, i en samtid som preges av å være optimerings- og effektivitetens tid, fremfor transformasjonens

tid.¹¹³ Den dobbeltheten som vanen representerer – både reproduktiv og transformativ – gir oss mulighet til å «flytte en del af opmærksomheden til de relationer og de processer, som knytter seg til dem – de bevægelser, som de setter i gang» (Tygstrup, 2016, s. 34). Bevegelsene som Tygstrup skriver om, kan knyttes til den kritisk affektive prosessen som det å tenke gjennom affekt innebærer.

Til tross for at jeg har lyst til å komme ut av denne navigasjonsprosessen med en entydig stillingtagen til hva jeg selv mener om rettferdig krig, er det likevel ikke det som skjer. Prosessen når ikke en tydelig ende. Ambivalensen og usikkerheten lar seg ikke fullstendig overkomme og blir dermed en modus med en lengre varighet enn jeg først antok. Razinkys teoretisering av ambivalens tar til orde for å se på det som en kreativ dialogisk tilstand. I forlengelsen av det behøver ikke ambivalens (og usikkerhet) å være en tilstand som må

«overvinnnes»:

[A]mbivalence can be more integrated and integrative than wholehearted attitudes [...] and one's ambivalence can develop such as to constitute a direction in one's life, a meaningful course of living that transcends the pair of attitudes as well as the mere fact that one is ambivalent between them. But this is not all. The opposed attitudes can be better (richer, more sincere, more appropriate, more sensitive) for their opposition. (Razinsky, 2017, s. 9)

Denne mer positivt ladede anskueliggjøringen av ambivalens er relevant her, også når det kommer til hvordan man tilnærmer seg affektiv usikkerhet og dens iboende potensial. *Your Majesties* igangsetter en modus av affektiv usikkerhet, hvor jeg forblir i det uforløste, også lenge etter forestillingslutt.

¹¹³ Når Tygstrup diskuterer optimeringens tid, henviser han bl.a. til den kvalitetsoptimeringen som vi omgir oss med, ofte i form av algoritmer – hvor tidligere valg vi har gjort på en digital plattform, anvendes for å skape en ny skreddersydd, optimert opplevelse. Dette er en rask og spontan prosess, hvor kvalitet og kjøpsargument hviler på selvgjenkjennelse. «Man er berørt af noget, noterer sig noget, udtrykker sig gennem noget – og straks kommer dette noget tilbage og fortæller dig, hvem du er, fordi det tog dig i en spontan reaktion» (2016, s. 26).

7 Empirisk resepsjonsforskning i forestillingsanalyse

Den tredje forestillingsanalysen i denne avhandlingen har en noe annen form enn de to foregående. Det er først og fremst på bakgrunn av at den empiriske inngangen har blitt utvidet til å inkludere ikke bare min egen opplevelse og prosessuelle erfaring, men også andres. I månedsskiftet januar-februar 2019 var jeg i København sammen med fire teaterstudenter, tre fra bachelorutdannelsen faglærer i teater og en student fra master i kunsthøgskolen ved Universitetet i Agder, for å se forestillingen *Mod alle odds* av Fix&Foxy ved Betty Nansen Teatret. I en periode som strakk seg over to måneder i etterkant av denne reisen, møttes vi for å gjennomføre et eksplorativt metodisk forskningsdesign bestående av det jeg har valgt å kalle post-performance-øvelser. Øvelsene hadde ulike format og skulle dermed legge til rette for ulike tilnærminger for å utforske selve forestillingen, og våre minner, opplevelser og erfaringer knyttet til den. Dette arbeidet faller inn under det man kan kalle empirisk resepsjonsforskning med tilskuere, og dette kapittelet vil ha utgangspunkt i forskningsdesignet som utgjør denne delen av prosjektet.

Kapittelet vil diskutere hvordan empirisk resepsjonsforskning kan tilby noen originale bidrag til forestillingsanalyse som felt. Slik jeg ser det, finnes det en voksende interesse innenfor fagfeltet forestillingsanalyse som har å gjøre med den sosiale dimensjonen ved teateret – nettopp for å reflektere at teater foregår i et estetisk og sosialt rom. Men det er foreløpig utviklet få forestillingsanalytiske metodesett for å inkludere opplevelser og erfaringer fra andre tilskuere. Sauter skriver:

Although it would seem logical to complement performance analysis with reception studies to grasp the entire process of theatrical playing and communication, the spectators have literally remained in the darkness of the auditorium. (2008, s. 48)¹¹⁴

Meg bekjent finnes det ingen metodesett som spesifikt tar for seg betydningen av erfaringsperspektivet i den teatrale hendelsen som strekker seg utover i tid.

En av årsakene til at jeg vil beholde forestillingsanalyse som metodisk ramme for dette arbeidet, er først og fremst at vi i den empiriske resepsjonsundersøkelsen refererer tilbake til en spesifikk forestilling og dens

¹¹⁴ Når Sauter nevner resepsjonsstudier her, sikter han til empiriske resepsjonsstudier – det han omtaler som «audience and reception research» (2008, s. 48).

iscenesettelse. Vi utforsker hvordan den virker på oss som tilskuere. Vi tar for oss dens teatrale strategier og hvordan det genererer spesifikke opplevelser og erfaringer for oss. Resepsjonsforskningen springer med andre ord ut av forestillingsopplevelsen. Hadde prosjektets formål og forskningsspørsmål i større grad vært rettet mot publikumsutvikling og -forskning, ville det kanskje være mer aktuelt å forlate forestillingsanalyse som metodisk ramme. I dette tilfellet er jeg interessert i forestillingen som forskningsobjekt med dens strategier, og undersøke hvordan våre prosessuelle erfaringer blir til i kjølvannet av en endt forestilling, som Reason forklarer er en «*connected but different experience in its own right*» (Reason, 2010, s. 26, original kursivering). I tillegg ser jeg, som sagt, et potensial for en utvidelse av den resepsjonestetiske forestillingsanalysen, hvor ulike metoder for empirisk resepsjonsforskning kan være et sentralt bidrag.¹¹⁵

Post-performance-øvelsene og inkluderingen av dem i forestillingsanalysen består av det man kan kalle et nybrottsarbeid – med de utfordringene det måtte medføre i positiv og negativ forstand. Dette har vært en eksplorativ del av prosjektet, både når det gjelder å designe og utføre øvelsene og ta i bruk det empiriske materialet i analysesammenheng. Derfor vil jeg i dette kapittelet ta utgangspunkt i vanskeligheter og utfordringer, i tillegg til det jeg opplevde at fungerte godt. Jeg tar ikke i bruk ferdig formaterte metoder fra empirisk resepsjonsforskning, for eksempel intervju eller spørreskjema, men har heller valgt å designe egne øvelser for å utforske ulike måter å legge til rette for deling av affekter, følelser, tanker, minner osv. på. Det er også en undersøkelse av hvordan disse post-performance-øvelsene fungerer som format i seg selv – hvordan de fungerer for å snakke, skrive eller tegne med utgangspunkt i vår prosess.

The key concern here is the nature of spectatorship and the relationship between what we might term ‘the experience’ of performance and any one individual’s conscious, reflective ability to externalize that experience.

¹¹⁵ Det resepsjonestetiske forskningsfeltet innenfor teatervitenskap er blant annet inspirert av litteraturvitenskapelig resepsjonestetikk, representert ved blant andre Wolfgang Iser og hans teori om den implisitte leser. Sentralt for det resepsjonestetiske tankesettet er at tilskuerens/leserens meningsskappingsprosesser er inkludert i analysene (Böhnisch, 2010, s. 84). Innenfor litteraturvitenskap betegnes dette også som *reader-response theory* og tar utgangspunkt i en fenomenologisk analysetilnærming til relasjonen mellom leser og tekst (Bennett, 1990/1997, s. 43). I det teatervitenskapelige resepsjonestetiske tankesettet anses tilskueren for en aktiv medskaper av forestillingens mening (Böhnisch, 2010, s. 87).

These concerns are at once methodological, asking what is knowable about our own and other people's experiences; and also philosophical, directly interrogating the fundamental question of what it means to experience art. (Reason, 2010, s. 15)

Sitatet ovenfor viser hvordan eksplorative undersøkelser med andre tilskuere kan ha en metodisk og filosofisk dimensjon, som her har å gjøre med hvordan man forholder seg til tilskuererfaringer som bearbeides og skapes over tid. En viktig konsekvens av dette etterarbeidet som er viktig å fremheve i denne sammenhengen, er at vi ikke bare deler våre erfaringer i øvelsene, vi *skaper* dem også. Gjennom å delta i etterarbeid etter en hvilken som helst forestilling vil det antageligvis gjøre noe med hvordan man bearbeider den og utvikler egne erfaringer knyttet til den. Etterarbeid kan innta mange former, men et nokså vanlig format å finne i forbindelse med festivaler og på scenekunstinstitusjoner er ettersnakk med kunstnerne og skuespillerne i forestillingen. Her kan man få et innblikk i forestillingen gjennom kunstnernes perspektiver og måte å jobbe på. Spesielt for post-performance-øvelsene i dette prosjektet er at vi undersøker våre egne erfaringer gjennom en prosess som kan anses for å være kreativ og transformativ. De tar også utelukkende utgangspunkt i vår resepsjon av forestillingen. Kunstnernes uttalelser er ikke en del av øvelsene. Her ligger det en avgrensning i det eksplorative arbeidet, som skiller seg fra etterarbeid som konsentrerer seg om kunstneren og hans prosess, som ofte innebærer å sette verk og forestillinger inn i en mer omfattende sosial sammenheng gjennom å fokusere på kunstnerens biografi (Danielsen, 2006, s. 111).

Jeg vil undersøke hvordan vår prosess er kreativ. Dette dreier seg først og fremst om måten vi utvikler og skaper erfaringer på – hvordan vi eventuelt måtte omarbeide våre affektive opplevelser. Som Østby og Østby forklarer, er prosessen med å skape og hente frem minner i seg selv kreativ (2016, s. 70). Det samme understreker Erll når hun skriver at aktiveringen av ulike minner kan være «an expressive indication of the needs and interests of the person or group doing the remembering in the present» (2011, s. 8). Men det kreative i denne sammenhengen handler også om hvordan øvelsene legger til rette for ulik bearbeidelse og erfaringsdannelse. Dette er inspirert av teaterpedagogikken, hvor en slik kreativ tilnærming til det prosessuelle står i sentrum.

Et annet formål var å utføre disse ulike øvelsene over en lengre tidsperiode, for å kunne undersøke en lengre bearbeidelsesprosess og hvordan disse opplevelsene kunne innta en minne- og erfaringsdimensjon. I rapporten

Understanding the Value and Impacts of Cultural Experiences (Carnwath & Brown, 21. juli 2014) skriver forfatterne, som tidligere nevnt, at det finnes flere kvalitative undersøkelser med tilskuere, som tar utgangspunkt i «short-term experienced impacts», men at det finnes færre studier som forsker på det de kaller «extended and cumulative impacts» (s.st., s. 90-93).¹¹⁶ Med det mener de hvordan ulike kunst- og kulturbegivenheter manifesterer seg individuelt hos oss over utstrakt tid, det være seg uker, måneder eller år etterpå. I resepsjonsundersøkelsene her er det et poeng at øvelsene skulle foregå over en periode på to måneder. Den empiriske resepsjonsforskningen som er foretatt i forbindelse med denne analysen, kan ses i forlengelse av det Danielsen kaller den kommunikative vendingen innenfor resepsjonsforskning, noe jeg vil komme tilbake til senere i kapittelet (2006, s. 133-134).¹¹⁷

7.1 Flerstemmig, erfaringsorientert forestillingsanalyse

Ved å inndra opplevelser og erfaringer av andre tilskuere kan man som forsker imøtekomme utfordringen som Helen Freshwater artikulere i *Theatre & Audience* (2009). Her kritiserer hun hvordan forestillingsanalyse ofte baserer seg på anmeldelser av teaterkritikere og forskerens egen kvalifiserte opplevelse, og sjelden på hva det «egentlige» publikummet opplevde eller erfarte. Derfor etterlyser hun forestillingsanalyser som inkluderer flere stemmer fra flere tilskuere – mer spesifikt et ikke-profesjonelt publikum.

[W]hy, when there is so much to suggest that the responses of theatre audiences are rarely unified or stable, do theatre scholars seem to be more comfortable making strong assertions about theatre's unique influence and strong impact upon audiences than gathering and assessing the evidence which might support these claims? Why do they appear to prefer discussing their own responses, or relaying the opinions of reviewers, to

¹¹⁶ Denne rapporten består av en «literary review», der forfatterne har gjennomgått store deler av engelskspråklig (empirisk) resepsjonsforskning i fagfeltet publisert siden 2000. Formålet har vært å undersøke hvordan eksisterende forskning sier noe om verdien og virkningen av kulturelle begivenheter, i tillegg til institusjoners kreative kapasitet til å tilby programmer som gir betydningsfulle kunst- og kulturopplevelser.

¹¹⁷ På grunn av avhandlingens begrensede omfang vil jeg omtale post-performance-øvelsene og prosessen på et mer overordnet plan, i tillegg til å si noe mer spesifikt om et utvalg av øvelsene. I dette materialet er det imidlertid et potensial for å utforske mer om hva vår prosess *gjør*, som jeg kommer inn på avslutningsvis i «10.2.2 Videreførende perspektiver og metodeutvikling».

asking 'ordinary' theatre-goers – with no professional stake in the theatre – what they make of a performance? (Freshwater, 2009, s. 3-4)

Ifølge Freshwater har kritikere og forskere hatt en tendens til å generalisere sine egne opplevelser til å gjelde hele publikummet gjennom påstander formulert som «'we feel Macbeth's fear' or 'we understand Nora's frustration'» (Freshwater, 2009, s. 8). Dette vi-et er problematisk fordi det produserer idéen om et unisont publikum, og reflekterer dermed ikke mulige forskjeller i tolkninger og opplevelser. Her viser Freshwater til Elin Diamonds artikkel «The Violence of 'We': Politicizing Identification», hvor det autoritative vi-et trekkes frem som en retorikk som tilsynelatende skaper et fellesskap, men som skjuler mangfoldet og flerstemmigheten en forestilling kan generere (Diamond, 1992, s. 390). Likedan skriver Doris Kolesch og Hubert Knoblauch: «The common tendency to think of an audience as a single entity cannot do justice to the heterogeneity assembled in an audience or the variety of audience emotions» (2020, s. 258). Kritikken fra Freshwater tar også Ine Therese Berg opp i sin ph.d.-avhandling, hvor hun poengterer at forskere og kritikere opplever forestillinger med en annen agenda og kompetanse:

[A]cademics and critics are a professional audience that approach performances with a critical agenda and an internalized gaze. Together with other art insiders, their investment in performances can be different from a general audience that might seek other pleasures from the theatre. (Berg, 2020, s. 12)

Her må det presiseres at teaterstudentene inkludert i dette prosjektet hverken kan kalles et ikke-profesjonelt publikum eller et profesjonelt publikum. De er under utdanning, på vei til å bli det som av noen vil defineres som et «profesjonelt publikum». Derfor er det å anta at disse studentene er i besittelse av noen spesifikke kompetanser i møte med forestillingen, og ikke minst en faglig interesse. På tross av at vi som gruppe sitter på fagkompetanse og blikk som er formet av vår ferdige eller pågående utdanning, vil jeg likevel argumentere for at det empiriske materialet generert gjennom øvelsene imøtekommer store deler av etterspørselen til Freshwater. Først og fremst gjennom at denne empiriske resepsjonsforskningen muliggjør en erfaringsorientert forestillingsanalyse som er flerstemmig. Som analysen av *Mod alle odds* senere vil vise, ga post-performance-øvelsene et empirisk materiale fra den teatral hendelsen, som er preget av ulike tolkninger, affektive reaksjoner og erfaringsgrunnlag. Hva som er et profesjonelt publikum, og hva som er et ikke-profesjonelt, kan vurderes etter

ulike parametere som utdanning innenfor fagfeltet, lengre tilskuererfaring med scenekunst eller profesjonelt engasjement i scenekunstsektoren. Men når Freshwater refererer til «‘ordinary’ theatre-goers», kan man stille spørsmål om hva vår idé om det «egentlige» publikummet er. Når det kommer til de tre forestillingene, er det å anta at det demografiske publikummet endres alt etter om de spiller i skolegården på DKS-turné, teaterfestivaler eller institusjoner for scenekunst. Tanken om hva som er det «egentlige» publikummet, er derfor noe problematisk. I dette arbeidet har vi ikke forsøkt å representere noe som kan anses for å være «vanlige» eller «gjennomsnittlige» tilskuere. Det vi representerer, er en gruppe med teaterinteresserte som på ulike vis kan betegnes som både en heterogen og homogen sammensetning av mennesker. Dette forklarer jeg ytterligere i avsnittet «7.2.2 Om fokusgruppen vår».

Warstat og Kolesch formulerer en lignende etterspørsel som Freshwater når de foreslår *polyperspektiverende* forestillingsanalyser for å kunne undersøke det flerstemmige affektive potensialet i forestillinger.¹¹⁸ Når jeg undersøker affektiv usikkerhet, tar jeg høyde for at vi kan sanse dette ulikt, på samme måte som usikkerhet kan bli frembrakt av forskjellige strategier. Derfor er det av interesse i dette prosjektet å inndra flere stemmer og perspektiver. Det er, som Warstat og Kolesch uttrykker, for å «[Do] justice, analytically, to the plurality of performances and experiences of performances that become so apparent from an affect-theoretical perspective» (2019, s. 227-228). Forfatterne understreker videre at empirisk resepsjonsforskning burde anses som en integrert og viktig bestanddel av forestillingsanalyse som felt. «Interviews, focus-group conversations, and the discourse-analytic inclusion of diverse records of audience reception are not counter-models to performance analysis» (s.st., s. 228). Med det etterlyser Warstat og Kolesch en ny polyfonisk forestillingsanalyse for å reflektere flerstemmighet. De sier at en slik analysetilnærming må utvikles tverrfaglig, eksempelvis i samarbeid med metoder fra sosialvitenskapen og humaniora. Men de går ikke spesielt langt i å foreslå metodesett for en slik forestillingsanalyse, annet en dem nevnt i sitatet ovenfor.¹¹⁹

¹¹⁸ Jeg har valgt å bruke begrepet flerstemmig i større grad en polyperspektiverende (som Warstat og Kolesch anvender), fordi jeg opplever at det førstnevnte begrepet i større grad viser til at analysen inkluderer empiri og «stemmer» fra flere tilskuere.

¹¹⁹ Når det kommer til metodesett, har Sauter bl.a. medvirket i å utvikle *theatre talks*, som er en empirisk resepsjonsundersøkelse som tar utgangspunkt i samtaleformatet og blir utført etter forestillingsslutt med

Intervju, fokusgruppe og diskursanalyse som empiriske metoder er godt etablert i henholdsvis sosialvitenskap og humaniora.¹²⁰ Metodesettet jeg har utforsket for å imøtekomme en flerstemmig og erfaringsorientert forestillingsanalyse, bærer preg av å heller ta i bruk strategier fra teaterpedagogikken. I tillegg er mange av formatene i disse post-performance-øvelsene lånt fra radikalt ulike «steder». Eksempelvis er en av øvelsene bygget på en kjent barnelek. En annen øvelse låner formatet til en forestilling av Forced Entertainment. En tredje øvelse tar i bruk en selskapslek anvendt av surrealistene¹²¹, og en fjerde tar utgangspunkt i en modell publisert i en forskningsrapport. Slik sett vil metodesettet utviklet i dette prosjektet, kunne tilby både muligheter for flerstemmighet når det gjelder empirien generert i øvelsene, og en polyfon metodekombinasjon. Med det mener jeg at formatene forsøker å skape ulike måter å frembringe empiri på. Innfelt i hver øvelse er regler eller strategier som tar sikte på å legge til rette for en spesifikk måte å lytte eller dele på, som igjen kan påvirke hva som oppstår. Kombinasjonen av ulike øvelser kan i seg selv sies å fungere polyperspektiverende sett fra et metodeperspektiv. Sauter skriver at om man skal forsøke å gjøre seg klok på tilskueropplevelser og -erfaringer, er det nødvendig med en metodisk pluralisme.

ca. syv deltagere i hver gruppe (2000, s. 174-176). Teaterforskeren Louise Ejgod Hansen er blant dem som har anvendt denne metoden i publikumsstudier (L. E. Hansen, 2012, 2014). Det er meg ukjent om denne metoden også har blitt anvendt for resepsjonestetiske forestillingsanalyser som tar sikte på å inkludere empiri fra flere tilskuere.

¹²⁰ Intervju og fokusgruppe er metoder særlig knyttet opp til resepsjonsforskning innenfor sosialvitenskap, mens diskursanalyse i større grad er tilknyttet felt som idéhistorie, litteraturvitenskap, lingvistik, men også teatervitenskap.

¹²¹ Post-performance-øvelsen som er inspirert av selskapsleken *Exquisite Cadavre* av surrealistene, er ikke videre inkludert i avhandlingen. Jeg har valgt å ta for meg de øvelsene som ga interessant empiri og/eller hadde noen spennende kvaliteter som format. *Exquisite Cadavre* eller *Cadavre Exquis* ble vanligvis utført ved hjelp av tegning. Et stykke papir gikk på omgang, og hver person tegnet på en del av papiret, brettet det, for så å la nestemann fortsette på tegningen uten å vite hva som allerede hadde blitt gjort. Men det kan også utføres med tekst, og det er fra en slik tekstlig runde at lekens navn angivelig kommer: «'le cadavre exquis boira le vin nouveau' ('the exquisite corpse will drink the new wine')» (Tate, u.å.). I post-performance-øvelsen vi utførte, med inspirasjon i denne leken, skrev vi på hvert vårt ark om hva vi tenkte og følte når vi så tilbake på forestillingen. Etter et par minutter brettet vi arket slik at kun et par ord fra den siste setningen var synlige, og sendte den videre til nestemann, som skulle fortsette der en selv slapp. Formatet fungerte fint i seg selv, men hadde nok passet bedre for en situasjon hvor uttrykket kunne være mer poetisk undersøkende, surrealistisk og åpent. Vi skrev mer refleksjonsbasert og beskrivende, og mye av innholdet lignet det som ble frembrakt i de andre øvelsene (hvor jeg opplevde formatene som bedre for formålet til prosjektet).

«To be able to gain an understanding of the spectator's experiences during and after the theatrical performances, radically different research strategies have to be applied» (Sauter, 2000, s. 27).

7.2 Teaterstudenter som fokusgruppe

Sentralt for utførelsen av post-performance-øvelsene er at jeg har hatt tilgang på det man kan kalle for en fokusgruppe, bestående av fire studenter, som for anledningen har blitt anonymisert og fått navnene Anja, Jenny, Esra og Ingrid. Jeg deltok også selv i de øvelsene jeg arrangerte, så vi var altså fem deltagere, i tillegg til at jeg inntok en dobbel rolle som både forsker og pedagog. Det er flere årsaker til at denne gruppen ble forholdsvis liten, som først og fremst har å gjøre med praktiske og logistiske grunner.¹²² Økonomi – det å skulle dekke flyreiser og opphold – er en av hovedårsakene. I tidsrommet hvor akkurat dette resepsjonsarbeidet skulle utføres, var det mest aktuelle forestillingsvalget *Mod alle odds* av Fix&Foxy, som innebar en reise til København og Betty Nansen Teatret. I tillegg var jeg avhengig av å sette sammen en fokusgruppe som jeg kunne møte fysisk over en periode på to måneder. En logistisk utfordring løste seg dermed da jeg fikk anledning til å la dette prosjektet inngå som del av undervisningen til de tre bachelorstudentene. Da ble masterstudenten invitert med inn i øvelsene som foregikk i undervisningstiden. Øvelsene inngikk i et undervisningsopplegg jeg designet, som omhandlet pre- og post-performance og teoretisk-metodiske innganger til tilskuerskap. Undervisningsopplegget var en del av emnet *DR-125: Teater i kontekst*.¹²³ Før jeg kommer til beskrivelsene av post-performance-øvelsene, vil jeg kort ta opp en utfordring som dette bød på for etterretteligheten ved forskningsprosjektet.

7.2.1 Dobbel maktposisjon

Hvis jeg inngår i en rolle ikke bare som forsker, men også som pedagog i form av at jeg både fasiliteter øvelsene og underviser studentene, vil ikke det kunne stå i

¹²² Enkelte av de logistiske årsakene kan jeg ikke forklare i detalj her pga. hensyn til personvern og anonymisering.

¹²³ Dette er et emne som eksisterte før omleggingen av bachelor i faglærer i teater til bachelor i samtidsteater ved UiA. Omleggingen skjedde ved oppstart av nytt kull høstsemesteret 2019. Dermed har emnekodene i den nye bacheloren nå andre navn.

fare for å skape en situasjon for studentene hvor de føler at de «må gi meg gode resultater»? Dette er en fare ved ethvert kvalitativt forskningsprosjekt, men som blir ekstra tydelig her fordi jeg opptrer i en dobbel maktposisjon – forsker og underviser. For å imøtekomme denne utfordringen var jeg fra begynnelsen av tydelig på at dette er en undersøkelse av opplevelser og virkninger av en spesifikk forestilling, utført over en lengre tidsperiode. I så måte fantes det ingen riktige eller gale svar.¹²⁴ Siden dette også tok form som eksplorative metodiske øvelser, var jeg tydelig på at dette skulle være en utforskning av formater, i tillegg til å være en undersøkelse av hva som oppstod underveis i forestillingen og den teatrale hendelsen. Dette bidro til å fremheve et viktig aspekt ved øvelsene, nettopp at vi i stor grad forsker sammen. Jeg forsket ikke på «dem», men på det empiriske materialet vi genererte sammen i øvelsene. I etterkant av hver øvelse hadde vi samtaler hvor vi diskuterte hva vi syntes fungerte eller ikke fungerte ved øvelsene, samt reflekterte over hva som dukket opp underveis av temaer – nye perspektiver eller tilbakevendende. Dermed ble studentene invitert inn til å ta en ganske aktiv rolle når det kom til å reflektere over form og mening. Som teaterpedagoger underveis i sin utdanning ble de oppmuntret til å se på øvelsene gjennom et metaperspektiv, i form av hvordan de la til rette for erfaringsutveksling og bearbeidelse. Dette prosjektet var heller ikke, som jeg understrekte tydelig på forhånd og underveis, et arbeid de skulle bli evaluert på.¹²⁵

Studentene ble invitert inn i et forskningsprosjekt som de visste i stor grad skulle handle om temporalitet og varighet ved forestillingsopplevelser. Før vi dro til København, brukte jeg undervisningen på å introdusere dem for konseptene pre-performance og post-performance (jf. Bennet, 1997) og teori om tilskuerskap gjennom blant andre Freshwater (2009). Vi så blant annet på programmet fra Betty Nansen Teatret og hva som stod spesifikt om *Mod alle odds*. Sammen

¹²⁴ Jeg hadde nok på dette tidspunktet noen idéer og fornemmelser om hva slags materiale jeg ønsket meg for undersøkelsen, og dermed blir det kanskje ikke helt riktig å si at det ikke fantes gale eller riktige svar, nettopp fordi jeg hadde noen ønskede svar. Men disse ønskede svarene var ikke særlig formulerbare eller forutsigbare for meg. Derfor ville jeg være forsiktig med å formulere et spesifikt undersøkelsesområde utover det at vi sammen skulle utforske hvordan opplevelser og erfaringer av en politisk engasjert forestilling kunne arte seg over en lengre tidsperiode.

¹²⁵ Her vil jeg også legge til at jeg ikke har hatt funksjon som eksaminator eller sensor for dette aktuelle emnet. Det gjelder også de andre emnene for dette spesifikke bachelorkullet, samt den involverte masterstudenten. Jeg har hatt rollen som forsker og pedagog, men aldri i en rolle hvor jeg formelt skulle evaluere arbeidet deres.

reflekterte vi over hva slags forventninger dette programmet produserte til forestillingen, og hvordan disse forventningene inngår i pre-performansen av en teatral hendelse. Jeg forklarte dem også at prosjektet mitt omhandler forestillinger som man kan definere som politisk engasjerte, men som i stor grad avstår fra å formulere en spesifikk stillingtagen til det tematiserte. Den affektive usikkerheten som jeg også er interessert i, introduserte jeg i mindre grad for studentene. For det første var ikke den affektive usikkerheten like tydelig formulert som begrep på dette tidspunktet i prosjektet. For det andre var jeg på at dette muligens kunne være informasjon som på forhånd ville være styrende for hva studentene ville oppleve underveis i forestillingen og etterpå. Kanskje ville det skape en overfokusering på disse aspektene og dermed fremtvinge usikkerhet. Studentene visste at dette var en del av forskningsprosjektet, men jeg valgte å fremheve tidsaspektet og det eksplorative ved øvelsene vi skulle utføre. Dette ble også gjort som en strategi for å forsøke å unngå press om å produsere «god» empiri for prosjektet.

Både underveis og etter enkelte av øvelsene kommenterte et par av studentene at de «tenkte høyt», noe som kanskje ble sagt fordi de følte at det de kom til å si, ikke var veloverveid eller hadde fått et tydelig språk ennå. Dette er interessante utsagn i denne sammenhengen fordi det kan synes som at øvelsene la til rette for at man som deltager kunne utforske relasjonen mellom språk og affekt. Uten å skulle konkludere med at dette var noe alle post-performance-øvelsene lyktes i å gjøre for alle deltagerne, var min intensjon som pedagog og forsker å skape situasjoner for eksplorativ refleksjon og deling. Situasjoner hvor man kunne tenke høyt, uten å være redd for å si noe galt eller prestere godt. Formålet var å skape rom for å bli klok på egen opplevelse og erfaring, også det Reason refererer til som en filosofisk tilnærming til resepsjonsforskning (2010, s. 15): Hva betydde denne forestillingsopplevelsen for oss? Hvordan strekker forestillingserfaringen seg utover i den teatrale hendelsen? Hva tilfører etterarbeidet vi gjør, til de prosessuelle erfaringene?

7.2.2 Om fokusgruppen vår

Som tidligere nevnt er fokusgruppen vår forholdsvis liten, bare fem personer. Jeg vil kort beskrive hvordan denne gruppen på enkelte områder er en homogen gruppe, men også heterogen i andre henseender. Av hensyn til personvern vil

dette bli beskrevet i grove trekk, men det vil likevel kunne bidra til å gi et inntrykk av hva slags sammensetning denne fokusgruppen bestod av.

De fire studentene og jeg selv er alle kvinner. Dette var ikke tilsiktet, men en konsekvens av logistiske årsaker. Dette skapte en kjønnsmessig homogenitet. Det er vanskelig å kunne forutsi om og eventuelt hvordan dette har påvirket det empiriske materialet og vår prosess. Aldersmessig befant vi oss innenfor ca. 20 til 35 år, som for noen innebærer en nærhet i alder, men som for andre kanskje vil anses for å innebære noen generasjonsforskjeller og -avstander. På tidspunktet dette prosjektet ble utført, var alle bosatt på Sørlandet, men ikke alle er oppvokst her. Vi representerte en heterogenitet når det kom til kulturelle bakgrunner, hvor enkelte i gruppen hadde familie med minoritetsbakgrunn.

7.3 Post-performance-øvelser som empirisk resepsjonsforskning

I det følgende vil jeg gi en kort beskrivelse av fire utvalgte post-performance-øvelser som viste seg å være de mest relevante når det kom til hvordan de fungerte (eller ikke fungerte) som format, samt hvordan de genererte empiri som var viktig for den flerstemmige og erfaringsorienterte forestillingsanalysen. Jeg har valgt å kalle dem for øvelser som en henvisning til det teaterpedagogiske som har fungert som inspirasjon i det eksplorative arbeidet. Øvelse som begrep forbindes ofte med formålet med å lære noe, eventuelt *øve* seg i noe. Som forsker er jeg ikke bare interessert i hva jeg lærer av disse øvelsene. Vi gjør øvelsene sammen, og vi utforsker våre opplevelser og erfaringer sammen. Øvelsene henviser også til det prosessuelle som ligger i tilegnelsen av erfaring eller kunnskap.

Studentene så forestillingen *Mod alle odds* to ganger: en kveldsforestilling den 1. februar 2019 og som matiné den påfølgende dagen. Selv var jeg med under begge disse visningene, i tillegg til at jeg hadde sett forestillingen en gang på forhånd, den 31. januar 2019. Det var særlig to grunner bak valget om å se forestillingen to (og tre) ganger. For det første kan dansk være et vanskelig språk å forstå muntlig for nordmenn, og det kan variere i stor grad fra person til person når det kommer til hvor vant man er med å lytte til dansk. Jeg hadde fått tilbakemelding fra min veileder som hadde sett forestillingen tidligere i januar, om at språket og enkelte av barnas artikulering på scenen (som tross alt ikke er profesjonelle skuespillere) kunne være vanskelig å få med seg dersom man ikke følte seg komfortabel med dansk. Selv opplevde jeg da jeg så forestilling andre

og tredje gang, at det ble stadig lettere å få med seg ulike vitser og lavmælte replikker. For det andre ville det mest sannsynlig bidra til å kunne huske forestillingen bedre, som jeg forklarte i kapittel 5 under «5.2.1 Førstegangsopplevelsen». Siden vi skulle arbeide med den over en periode, var det derfor ønskelig at vi skulle huske forestillingen godt. Jeg ville også se om det muligens ville være forestillingsopplevelser av forskjellig art for meg og studentene. Var det noe som hadde endret seg mellom visningene? Opplevde man de to iscenesettelsene annerledes, og hvorfor? Disse spørsmålene har ikke vært sentrale i studien, men siden resepsjonsarbeidet ble lagt opp på en måte som innebar to visninger, var det av interesse å se om dette hadde noe å si. Jeg kommer til å beskrive øvelsene og hvordan de fungerte, i korte trekk for ikke å foregripe det som måtte komme i analysen av *Mod alle odds*.

7.3.1 Kollektivt minnereferat: Hva husker vi?

Etter at studentene hadde sett forestillingen for første gang, dro vi på et spisested for å snakke om opplevelsene vi hadde hatt. Dette lot jeg være en ustrukturert samtale som jeg ikke dokumenterte underveis. Dermed var det et nokså fritt spillerom når det kom til hvor mye man ville dele av assosiasjoner, refleksjoner, følelser, digresjoner og så videre. Det førte til en samtale som hadde en organisk struktur.¹²⁶ I loggen min senere den kvelden har jeg notert meg:

Vi er innom veldig mye i løpet av samtalen vår på kanskje en time [...] Etter hvert som samtalen pågår opplever jeg det nesten som «lett» å skulle prate om forestillingen. Med det mener jeg at det er så mye å ta tak i, og en ting vi snakker om fører fort videre til noe annet vi opplevde i møte med forestillingen. (2. februar 2019)

Med utgangspunkt i denne samtalen arrangerte jeg en øvelse neste morgen som jeg kalte *Kollektivt minnereferat*. Her skulle alle deltagerne, inklusive meg selv, tenke tilbake på samtalen som hadde funnet sted kvelden i forveien. Vi satt ved et bord, og hver og en skulle fortelle hva man husket godt fra gårsdagens samtale. I denne første runden ble det gitt mest oppmerksomhet til det man husket godt fra det man selv hadde snakket om og delt med gruppen, men også ting som

¹²⁶ Med organisk struktur mener jeg at det ikke var noen tydelige rammer for samtalen, og at den kunne utfolde seg tilnærmet slik som en «vanlig» samtale etter en forestilling ville gjort – med det viktige unntaket at denne forestillingsopplevelsen og samtalen utgjorde en del av et eksplorativt forskningsprosjekt.

eventuelt hadde dukket opp etter samtalen, for eksempel tolkninger, tanker, følelser.¹²⁷ Den neste runden organiserte jeg slik at man skulle fortelle om noe som man husket at noen andre hadde delt, og som hadde gjort et inntrykk. Dette var nok et litt vanskeligere spørsmål, men det kom noen interessante resultater fra denne andre runden. Blant annet kom det frem differanser i våre opplevelser, for det viste seg at man ofte husket godt det man enten var litt uenig i eller ikke hadde lagt merke til selv. Dermed bidro det til å få frem mer forskjellige tolkninger og opplevelser av forestillingen. Senere den formiddagen dro vi for å se forestillingen en gang til.

7.3.2 Flasketuten peker på: Lytting og deling

Søndag 3. februar, altså dagen etter at studentene hadde sett forestillingen for andre gang, utførte vi en øvelse basert på en kjent barnelek. Forskjellen bestod i at jeg hadde revidert noen av reglene for leken. Navnet beholdt jeg – *Flasketuten peker på*. For de som ikke er kjent med denne leken, består den av at man sitter i en sirkel med en flaske i midten. Flasken snurres, og personen som den til slutt peker på, må fortelle eller utføre en spesifikk handling som er bestemt på forhånd av den som snurrer flasken. Etter at den utpekte har utført handlingen, er det denne personens tur til å bestemme hva som skal gjøres, og snurre flasken. Av og til er det slik at den som blir utpekt av flasketuten, kan velge mellom en «nøtt» eller «sannhet», der førstnevnte innebærer å gjøre en utfordring og sistnevnte består i å fortelle en hemmelighet – dette var imidlertid ikke inkludert i vår øvelse.

Da vi utførte denne øvelsen, satt vi i en sirkel på gulvet, med flasken i midten. Jeg hadde på forhånd bestemte ulike «temaer» vi måtte svare på når flasken pekte på en selv. Det vil si at det ikke ble et nytt tema når det var en ny persons tur til å snurre flasken. Vi snurret den flere ganger over samme tema, slik at flere fikk svare (og eventuelt svare på samme tema mer enn en gang). Etter hvert byttet jeg tema. Et viktig element i denne leken var at det ble tilfeldig hvem flasken pekte på. Det ga en tydelig struktur, som samtidig hadde et element av tilfeldighet. Det ulike temarundene vi svarte på, var:

¹²⁷ I arbeidet jeg gjorde sammen med studentene, anvendte jeg ikke affekt som begrep. I stedet snakket vi om følelser og tanker.

1. Den som flasketuten peker på, skal fortelle om noe man husker godt fra forestillingen.
2. Den som flasketuten peker på, skal fortelle om en tanke man hadde underveis eller etter forestillingen.
3. Den som flasketuten peker på, skal fortelle om en følelse man hadde underveis eller etter forestillingen.
4. Den som flasketuten peker på, skal fortelle om noe man opplever at sitter igjen fra møtet med forestillingen.
5. Åpen runde hvor vi selv bestemmer spørsmål eller tema.

Øvelsen ble dokumentert med lydopptak som har vært både frustrerende og spennende å høre på i ettertid, fordi den genererte detaljrik, men også fragmentarisk empiri. Gjennom de femti minuttene vi brukte på øvelsen, hentet vi frem ulike aspekter ved opplevelsen av *Mod alle odds*. Vi husket mange av de samme tingene fra forestillingen, men vi var opptatt av ganske ulike deler av det tematiserte. Som analysen vil vise, tar forestillingen opp en myriade av temaer knyttet til hverdagen, ungdommers fremtid, og det å vokse opp i ulike sosioøkonomiske klasser. På dette tidspunktet i prosjektet bekymret denne flerstemmigheten meg, nettopp fordi jeg var usikker på hvordan jeg skulle flette det hele sammen i en tekst. Samtidig merket jeg at det var en effektiv øvelse for å frembringe interessant empiri, som kom av noen spesifikke kvaliteter i formatet.

Den andre og den tredje temarunden kan virke som de egentlig omhandler det samme. Hvorfor separere tanke og følelse? Det kan se ut som et konstruert skille, særlig med tanke på at dette prosjektet inntar en holistisk tilnærming gjennom den overordnede analysestrategien som består i å tenke gjennom affekt. Jeg valgte å gjøre dette for å igangsette ulike impulser og assosiasjoner til forestillingsopplevelsen. Men det var ikke et poeng underveis i øvelsene å opprettholde dette skillet, vi snakket om tanker, følelser og affekter om hverandre. Etter øvelsen hadde vi det jeg har kalt metasamtaler om øvelsene, deres format, og innholdet som ble generert. Jeg benyttet anledningen da til å spørre studentene om de opplevde disse to temaene som for like, og Ingrid svarte:

De fungerer jo mest som en impuls til å tenke på noen punkter som har utmerka seg i forestillingen, og, med mindre det er et poeng, så er det jo egentlig ikke så viktig om det har fått mest plass i hodet, hjertet eller

kroppen eller ... hvor det egentlig kommer fra så lenge det kommer ut.
(Metasamtale, 3. februar 2019)

Noe vi diskuterte videre i denne metasamtalen, var hvordan øvelsen ikke bare fungerte godt som en måte å dele noe på, men også som en lytteøvelse. Flere av studentene trakk frem dette som et interessant aspekt, både på godt og vondt. Det å måtte lytte til en hel tankerekke eller lengre «minnefremføring» (jf. Auslander, 2008/1999), kunne være frustrerende hvis man brant inne med noe relevant, men ikke kunne si noe fordi flasken ikke pekte på en selv. Samtidig hadde denne lyttingen noen kvaliteter som var verdifulle. Ikke bare opplevde den som snakket, at hun fikk lov til å dele uten avbrytelser og kommentarer, men de som hørte på, opplevde at de lyttet oppmerksomt og fokusert.

Til forskjell fra de andre øvelsene bestemte jeg meg for å utføre Flasketuten peker på to ganger i løpet av de to månedene vi jobbet med etterarbeidet. Den neste gangen vi gjorde det, var 2. april 2019. Da hadde det passert en del tid, ca. to uker, siden jeg sist hadde sett studentene og vi hadde snakket om forestillingen. På dette tidspunktet var det nesten akkurat to måneder siden vi hadde sett *Mod alle odds* i København. En av grunnene til at jeg valgte å gjøre den om igjen, hadde å gjøre med at jeg opplevde formatet som givende når det kom til å gi deltagerne et fokusert rom for å «tenke høyt». Siden vi hadde hatt et lengre opphold i arbeidet, tenkte jeg også at det var fint å ta det opp igjen gjennom et format vi alle kjente til nå. Temarundene var imidlertid noe annerledes enn den første gangen, og lød slik:

1. *Den som flasketuten peker på, skal si noe om hvordan man husker forestillingen nå, to måneder etterpå.*
2. *Den som flasketuten peker på, skal fortelle om og eventuelt hvordan forestillingen har endret seg i løpet av de siste to månedene.*
3. *Den som flasketuten peker på, skal fortelle noe som man husker godt fra etterarbeidet.¹²⁸*
4. *Åpen runde hvor man kan snakke uten å bli pekt på av flasketuten.¹²⁹*

¹²⁸ Her la jeg til at det ikke nødvendigvis trengte å være en spesifikk øvelse, det kunne like så godt være noe som hadde blitt sagt i løpet av øvelsene, et aha-øyeblikk, noe som hadde vært vanskelig eller krevende.

¹²⁹ Jeg inkluderte dette siste punktet etter en tilbakemelding fra studentene fra første gangen vi gjorde Flasketuten peker på. En av kommentarene var at om man åpnet for mer frie innspill på slutten av leken,

En av reaksjonene på å gjøre denne øvelsen på nytt var at enkelte av studentene gjerne ville bidra med ny innsikt eller refleksjoner, men følte at de hverken hadde tenkt på forestillingen eller det erfaringsmessige siden vi sist hadde arbeidet med dette. Derfor ble de litt stresset over at de delte mye som kunne minne om det som hadde blitt nevnt i tidligere øvelser. Samtidig ble de overrasket over hvor mye de egentlig husket av forestillingen og etterarbeidet, hvor godt minnene fremdeles «hang igjen». Et par av studentene hadde en annen erfaring, hvor de i løpet av de to siste ukene hadde tenkt på ulike aspekter ved forestillingen flere ganger. En av dem hadde i likhet med meg opplevd assosiative koblinger til *Mod alle odds* når det hadde dukket opp avisartikler som dreide seg om ungdommers liv og hverdag, eksempelvis om den store miljøbevegelsen med «skolstrejk för klimatet» som Greta Thunberg ble et ansikt for i løpet av våren og sommeren 2019, og som viste ungdommers engasjement for å bekjempe klimakrisen. *Mod alle odds* (som vi hadde sett i forkant av at «skolstrejk för klimatet» nådde de store nasjonale og internasjonale mediene) fungerte nærmest som et frampek for dette, gjennom å vise at klimautfordringer var noe som opptok flere av ungdommene på scenen.

På tross av at det var noen opplevelsesmessige aspekter som ikke hadde utviklet seg merkbart (på en måte som var synlig og merkbar for oss å registrere der-og-da), kom det likevel frem noen nye aspekter eller videreføring av enkelte ting vi allerede hadde snakket om tidligere.

7.3.3 Tabletop-forestilling: Rekonstruering av *Mod alle odds*

Den 8. februar hadde jeg forberedt en ny post-performance-øvelse. Vi hadde da vært tilbake i Kristiansand i flere dager etter reisen til København, og studentene hadde hatt annen undervisning i mellomtiden. Denne øvelsen hentet inspirasjon fra et forestillingskonsept av det anerkjente kompaniet Forced Entertainment. De har en forestillingsserie kalt *Complete Works: Table Top Shakespeare*, som består av en serie med korte iscenesettelser av William Shakespeares stykker utført på en vanlig bordplate og med hverdagsobjekter som karakterer fra de ulike skuespillene. «A salt and pepper pot for the king and queen. A vase for the prince. A matchbox for the servant. A toilet roll tube for the Innkeeper. A water

ville man kanskje unngå at noen brant inne med noe viktig som de ikke fikk delt, eller mistet muligheten til å respondere på noe som hadde blitt sagt tidligere. Derfor ville jeg teste dette som en mulighet.

bottle for the messenger» (Forced Entertainment, u.å.). Forestillingsserien hadde premiere i 2012 og spilles ut av seks skuespillere fordelt over flere kvelder. Kompaniet beskriver *Complete Works* som en form for lavterskel objektteater. «What follows is simple and idiosyncratic, absurd and strangely compelling as, through a kind of lo-fi, home-made puppetry, the stories of the plays really do come to life in vivid miniature» (s.st.).

Til øvelsen tok jeg inspirasjon fra dette konseptet og brukte kontorgjenstander for å kunne iscenesette *Mod alle odds* på en bordplate etter vår hukommelse. Siden vi var flere om å huske tilbake på selve forestillingen, betydde det også en forhandling av individuelle minner som kom sammen for å arbeide frem en form for felles hukommelse. Før vi startet øvelsen, forklarte jeg at vi hittil hadde arbeidet nokså fragmentarisk med de delene av forestillingen som hadde størst virkning på oss. Med denne øvelsen ønsket jeg at vi skulle fokusere mer på hele forestillingen og dens dramaturgi. Jeg ville at vi skulle bruke denne rekonstruksjonen av *Mod alle odds* til å kartlegge dramaturgiske strategier og vår egen opplevelse av dem. Øvelsen ble dokumentert gjennom lydopptak. Vi skiftet på å flytte objektene på bordflaten for å representere handlinger på scenen. Mens vi flyttet på dem, forklarte vi høyt for oss selv og de andre hva dette representerte, og når i forestillingen det skjedde. Dette ble en utfordrende og kaotisk opplevelse for flere av oss, fordi forestillingen er vanskelig å gjengi. Det kommer blant annet av at den inneholder mye informasjon som følge av all statistikken som er inkludert, i tillegg til at det er hele 22 ungdommer på scenen. Opptil flere ganger måtte vi stoppe opp eller gå tilbake i forløpet for å diskutere om vi hadde husket riktig. I metasamtalen etterpå merket jeg at selv om øvelsen hadde vært overveldende og utfordrende, ansportet den oss til å snakke om noen mer overordnede dramaturgiske strategier og ulike teatrale virkemidler på en annen måte enn vi hadde gjort tidligere. Vi snakket i større grad om forestillingen som en helhet og hvordan vi erfarte den som en helhet.

7.3.4 Virkningsmønstre: Erfaringens topografi

Den neste post-performance-øvelsen jeg skal beskrive, fant sted helt i slutten av vår to måneder lange periode. Den 9. april 2019 utførte vi en øvelse basert på tegning og samtale. Før øvelsen introduserte jeg studentene for rapporten *Understanding the Value and Impacts of Cultural Experiences* (Carnwath &

Brown, 21. juli 2014), hvor jeg blant annet tok tak i to modeller som er å finne her. Jeg vil forklare modellene kort, før jeg går videre til selve øvelsen. Først vil jeg gjøre oppmerksom på at et av hovedformålene i denne rapporten er å se på hvordan man kan dokumentere og måle virkningene av kunst- og kulturbegivenheter for å kunne si noe om deres iboende og instrumentelle verdi. Dette forutsetter at man ser på individuelle og kollektive virkninger som målbare, hvilket skiller seg fra mitt prosjekt. Jeg anvender ikke modellene fra denne rapporten fordi jeg er interessert i et instrumentelt kunstsyn som søker å måle virkninger, men fordi jeg så et potensial i disse modellene som igangsetter for en øvelse.

Den første modellen illustrerer ulike stadier av det forfatterne kaller *individual impact*. Disse stadiene er innordnet etter tid, altså når de finner sted i den utstrakte teatrale hendelsen.

CONCURRENT IMPACTS <i>Those that occur during the experience</i>	EXPERIENCED IMPACTS <i>Observed post-event hours or days later</i>	EXTENDED AND CUMULATIVE IMPACTS <i>Lifelong engagement/memory – weeks or years later</i>
Unconscious psycho-physical responses and states, such as: <ul style="list-style-type: none"> • Physiological response (heart rate, skin conductance) • Pre-cognitive response (arousal) • Captivation (flow, awe, absorption, concentration) • Energy and tension 	Short-term experienced impacts, such as: <ul style="list-style-type: none"> • Emotional affect and meaning • Spiritual uplift • Learning and critical reflection • Social connectedness • Aesthetic enrichment and creative activation These impacts can occur before, during and after experiences, but are typically measured afterwards.	Delayed impacts of individual events, and impacts that accrue through repeated engagement in cultural activities over time, such as: <ul style="list-style-type: none"> • Memory of event • Sense of social belonging • Increased cultural capacity • Increased capacity for empathy • Expanded worldview • Health benefits • Subjective well-being

Figur 1 «Stages of individual impact». (Carnwath & Brown, 21. juli 2014, s. 91)

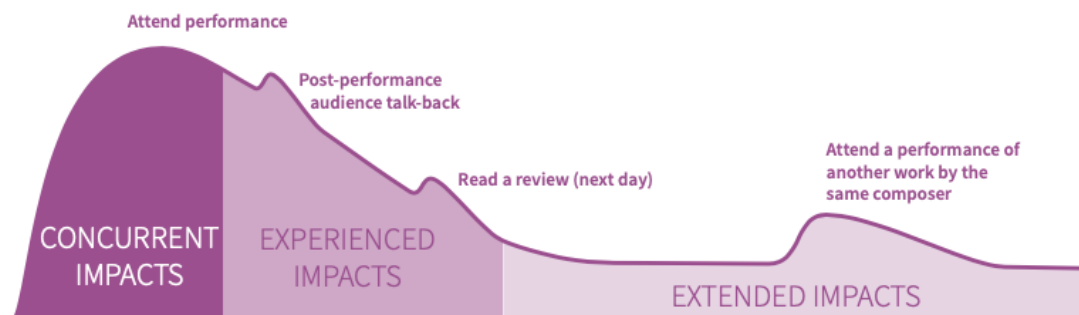
Som man kan lese ut av modellen er den inndelt i tre stadier, hvor det første er kalt *concurrent impacts* – altså virkninger som skjer underveis i kunst- eller kulturopplevelsen. Dette omhandler mer øyeblikkelige sanselige reaksjoner på det som måtte skje. «During the event, individuals may respond in many ways of which they are not consciously aware [...] Individuals may hold their breath,

their heart rate may increase, they may lose track of time, or experience chills» (s.st., s. 92). *Experienced impacts* er de virkningene som er tydelige å observere i timene eller dagene etter den spesifikke begivenheten. Ifølge modellen kan dette eksempelvis dreie seg om fortolkning, meningsdannelse, bearbeidelse av affekter, utvikling av sosial fellesskapsfølelse, og lignende.

These are the impacts that are captured in post-event surveys and focus groups. Far from distracting from the experience, the measurement process can actually generate additional impacts in these cases by inviting attendees to reflect on what they have just experienced. (Carnwath & Brown, 21. juli 2014, s. 92)

Det er gjerne disse virkningene og opplevelsene som blir «målt» i forskning som har å gjøre med publikumsutvikling og empirisk resepsjonsforskning. Når det kommer til det forfatterne kaller *extended and cumulative impacts*, skriver de at det finnes forholdsvis lite forskning. Dette stadiet dreier seg om hvordan kunst- og kulturopplevelser kan ha et etterliv som strekker seg fra uker til måneder etter at de fant sted. Noen opplevelser glemmer man raskt, mens andre derimot blir igjen og utvikler seg sammen med tilskuerens forståelseshorisont og hukommelse. Slike opplevelser kan bli gjenaktivert av fremtidige hendelser. Ifølge Carnwath & Brown kan hendelser med en slik varighet bidra til å utvikle kulturell kapital. «That is, later events may lead us to revisit past experiences and perhaps appreciate some aspect of them anew. Past experience also provide contextual knowledge that may help us gain additional pleasure from future events» (21. juli 2014, s. 92).

Den andre modellen bygger på inndelingen av de tre stadiene i figur 1.

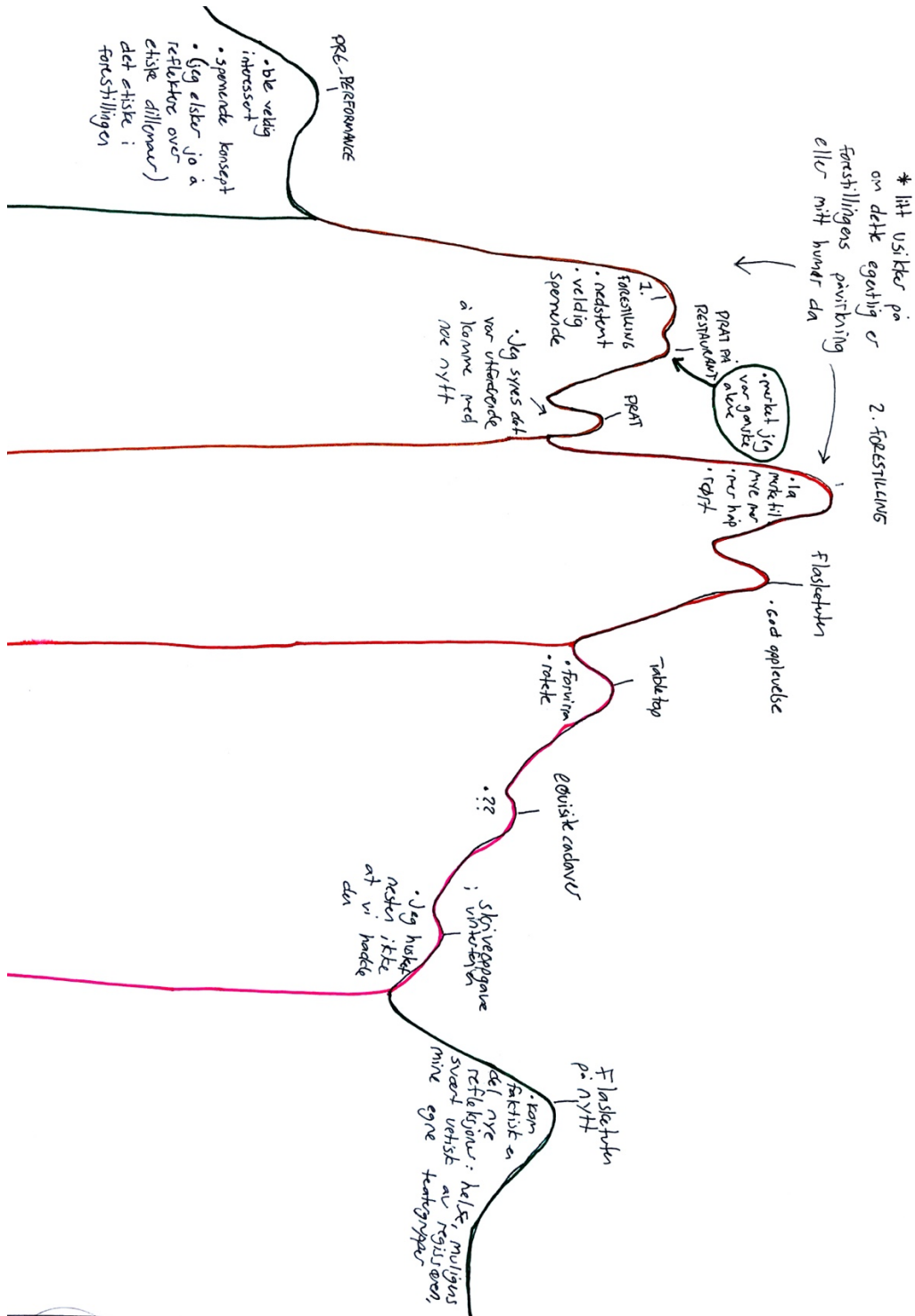


Figur 2 «Impact pattern of a cultural event». (Carnwath & Brown, 21. juli 2014, s. 93)

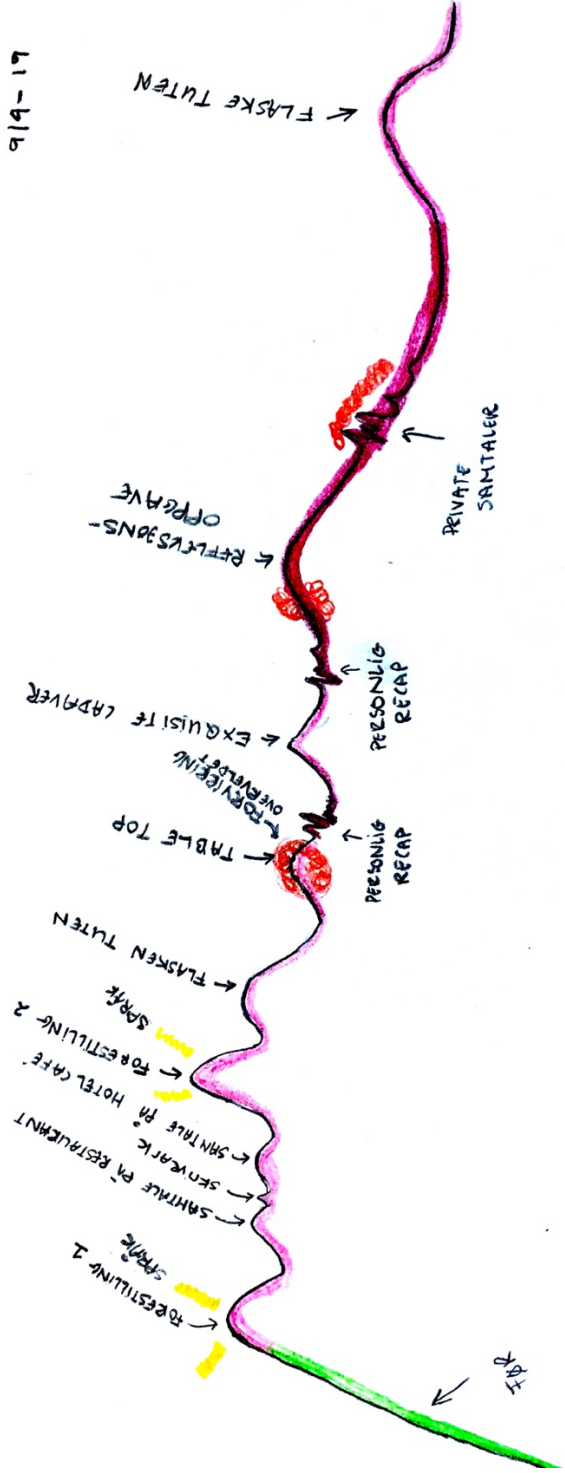
Denne modellen illustrerer et *impact pattern* knyttet til en spesiell kunst- eller kulturopplevelse. For anledningen har jeg oversatt det til virkningsmønster. Individuelle opplevelser og erfaringer over tid lar seg vanskelig overføre til et mønster og er dermed problematisk å generalisere. Virkningsmønster er tross alt ikke fikserte. Modellen er et eksempel på hvordan et slikt mønster kan se ut, ifølge Carnwath & Brown. Det er tydelig å lese ut ifra det visuelle ved modellen at forfatterne går ut ifra at minnene og opplevelsedimensjonen svinner over tid. «We assume that the more typical case is a strong initial impact, followed by a gradual decline, with the possibility of occasional spikes of extended impact if the work enhances subsequent cultural experiences» (s.st., s. 93).

Med tanke på at vi på dette tidspunkt hadde gjennomført flere post-performance-øvelser over en lengre periode, var jeg nysgjerrig på hvordan vi ville komme til å illustrere våre egne virkningsmønstre. Derfor ga jeg oss oppgaven å tegne våre individuelle virkningsmønstre, og senere forklare modellen kollektivt. Formen på figur 2, la noen førende idéer for hvordan dette mønsteret kunne se ut. Men jeg fortalte studentene at det går an å velge andre visuelle former eller virkemidler for å uttrykke hvordan det prosessuelle over de siste to månedene hadde vært. Eksempelvis gjennom bruk av ulike farger, symboler, tekst, og lignende. Resultatet ble individuelle virkningsmønstre som hadde noen gjennomgående fellestrekk, men som også var forskjellige i visuelt uttrykk. I tillegg brukte flere av oss symboler for å henvise til når i prosessen vi følte oss overveldet, forvirret eller utfordret. Et viktig poeng for øvelsen var at disse tegningene ikke skulle tas som fullgode representasjoner for vår prosess, men heller gi en inngang til å snakke og reflektere over prosessen med utgangspunkt i tegningene.

Mønstrene viste en form for oversikt over den teatrale hendelsen, for vi inkluderte også pre-performansen, de to forestillingsopplevelsene og post-performance-øvelsene vi hadde utført. I ettertid ser jeg at de utgjør et slags kart, en topografi over prosessen og erfaringene som ble utvekslet og utviklet underveis. Jeg legger ved to av virkningsmønstrene som eksempel.



Figur 3 Anjas virkningsmønster



Figur 4 Jennys virkningsmønster

Analysen trekker i liten grad utgangspunkt i det som konkret ble sagt i denne øvelsen. Tegningene, og hvordan vi overordnet snakket om dem, reflekterer prosessen vi har vært gjennom i løpet av to måneder – hvilket har gitt en inngang til å si noe om våre kollektive og individuelle prosesser. Tegningene over indikerer eksempelvis hvordan Jennys og Anjas prosesser har vært preget av affekter som forvirring, håp, og overveldelse.

Mønsteret til Anja er tydelig inndelt i fem distinkte stadier, og ikke tre, som modellen i rapporten viser. De enkelte spenningstoppene er også annerledes fordelt enn i den opprinnelige modellen. Anja har blant annet valgt å tegne den andre forestillingsopplevelsen og første gang vi gjorde Flasketuten peker på, som de høyeste toppene – uten at det automatisk betyr at dette var «det mest spennende eller virkningsfulle». Anja forklarte under metasamtalen i øvelsen at det var så mye som skjedde av tanker, følelser og samtaler, hvilket gjorde at hun tegnet dem slik. I samtalen sammenlignet hun også sin egen figur med den fra rapporten: «*Den er jo veldig jevn og rund, ikke sant. Det er iallfall ikke min.*» Hun pekte på de mange dalene og toppene: «*Der er jeg kjempefascinert, der er jeg veldig forvirra, og der var det interessant igjen. Det er sånn det fungerer for meg da*» (Virkningsmønstre, 9. april 2019).

Noe som vekket oppsikt ved Jennys tegning, var at hun valgte å inkludere «private samtaler» og det hun kaller «personlig recap». Hun har altså hatt samtaler med andre om forestillingen, som har vært utenom etterarbeidet hun gjorde med oss. Disse samtalene har bidratt til å gjøre noe med hennes individuelle prosess, som mønsteret også viser. «*I prosessen fra vi reiste til vi kommer hjem og til den dag i dag, så merker jeg at det er veldig ofte at jeg forteller hva vi gjør [til andre] og da får jeg en liten «personlig recap», som gjør at jeg tenker mye*» (Virkningsmønstre, 9. april 2019).

At vi gjorde tegningene for hånd, bidrar også til å uttrykke noe som den originale modellen ikke gjør. Datajournalist og illustratør Mona Chalabi arbeider med å lage grafer for hånd for blant annet The Guardian og The New York Times. Grafene gir uttrykk for ulike statistikker og informasjon, men det håndtegnede bidrar til å gi dem en ekspressiv estetikk. I et intervju forklarer hun: «The reason I use hand-drawn illustrations is to communicate the uncertainty of the data itself. They're shaky and weird [...] I want you to look at it and have a sense of how the world works» (Chalabi, 27. mars 2020). Gitt den ufikserte og prosessuelle naturen til virkningsmønstrene kommer dette muligens til syne i større grad i de håndlagde strekene og de håndskrevne notatene som følger med.

Samtalen vi hadde med utgangspunkt i tegningene, ble tatt opp med lyd. Denne øvelsen har vært sentral i arbeidet for å gi et uttrykk og språk til prosessen vår i retrospekt.

7.3.5 Empirisk resepsjonsforskning inspirert av teaterpedagogikk

Teaterpedagogikk og empirisk resepsjonsforskning er to ulike felt, hvor førstnevnte kort forklart beskjeftiger seg med hvordan prosessorienterte og pedagogisk-performative praksiser kan generere kunnskap som er relevant for individ og samfunn (Nicholson, 2005, s. 3). Empirisk resepsjonsforskning er en disiplin som er opptatt av å kaste empirisk lys over hvordan publikum opplever og konstruerer mening i møte med for eksempel medier, kunst, og diskurser, ved hjelp av både kvalitative og kvantitative metoder. Teaterpedagogikk og empirisk resepsjonsforskning kan derfor synes å ha en overordnet felles interesse i å undersøke hvordan individet eller grupper – om man kaller det deltager (i en teaterpedagogisk kontekst) eller publikum (i en empirisk resepsjonskontekst) – forholder seg til, bearbeider og skaper mening ut av spesifikke hendelser eller møter. Enkelte strategier og tankemåter fra teaterpedagogikk har influert hvordan post-performance-øvelsene har blitt utformet.

Hittil har jeg spesifikt anvendt begrepet *teaterpedagogikk*. Her finnes det imidlertid flere betegnelser som kunne ha passet, eksempelvis dramapedagogikk og det som på engelsk betegnes som *applied drama* eller *applied theatre* (anvendt drama og teater). Felles for disse beslektede fagområdene er at det pedagogiske og didaktiske står i sentrum. Jeg vil ikke gjøre et spesifikt poeng av å anvende teaterpedagogikk fremfor de andre begrepene. Det ligger ikke innenfor denne avhandlingens ramme å foreta en oversikt og skilnad her, men heller se på pedagogiske strategier og tilnæringsmåter som er relevante for prosjektet.

Teaterpedagogiske praksiser er opptatt av hvordan kunnskap frembringes, vurderes, og deles. Teaterforskeren Helen Nicholson forklarer i *Applied Drama: The gift of theatre*:¹³⁰

As a practice, it is generally understood that knowledge in drama is embodied, culturally located and socially distributed. This means that

¹³⁰ Nicholson forklarer at selv om hun anvender begrepet *applied drama* fremfor *applied theatre*, er det vanskelig og problematisk å skulle tegne opp noen konkrete skilnader mellom de ulike begrepene, fordi man da står i fare for å redusere de enkelte praksisene til homogene diskurser (2005, s. 5).

knowledge is produced through interaction with others, and that this reciprocity between participants generates new forms of social and cultural capital. (2005, s. 39)

Nicholson anvender et pedagogikkbegrep hentet fra Patti Lather, en forsker innenfor feminisme og pedagogikk, som beskriver det som «the condition and means through which knowledge is produced» (Lather, 1992, s. 121). De anvender begge *praxis* som sentralt begrep for å forklare hvordan selvrefleksive og kreative prosesser arter seg innenfor pedagogiske kontekster. Praxis ble brukt av Aristoteles som et begrep for handling (SNL, 2018).

Applied to drama, praxis does not denote a linear model of learning, but a cyclical process in which practice generates new insights and where, reciprocally, theoretical ideas are interrogated, created and embodied in practice. Praxis, therefore, is built on a circularity of thought, feeling and action. (Nicholson, 2005, s. 39)

Beskrivelsen av den sykliske prosessen kan også brukes for å beskrive den to måneder lange prosessen jeg hadde med studentene. Den eksplorative utforskningen bar preg av at vi arbeidet lagvis og stadig så tilbake på forestillingen og hva den igangsatte i oss. Samtidig som vi så tilbake, ble erfaringsdimensjonen mulig utvidet gjennom de kollektive samtalene eller individuelle innsiktene vi fikk underveis i prosessen. Som Nicholson forklarer, er prosessen preget av at vi utforsker både tanker, affekter, følelser, og hvordan vi kan artikulere dem for oss selv og de andre.

Når jeg henviser til teaterpedagogikken er det noen viktige avgrensninger når det gjelder hvilke strategier jeg hentet inspirasjon fra. Jeg tenker for eksempel ikke på det man kaller prosessdramaer innenfor teaterpedagogikken, hvor man spiller roller for å erfare hvordan det er å «være i noen andres sko». Øvelsene vi gjorde, var ikke basert på noen form for rollespill. Det nærmeste prosjektet kom et slik form for spill, var gjennom øvelsen hvor vi skulle rekonstruere *Mod alle odds* med kontorobjekter på en bordflate. Men her ble det ikke anvendt rollespill, men heller objektteater som en metode for å rekonstruere en hendelse etter hukommelsen. Overordnet har post-performance-øvelsene handlet om å anvende enkelte teaterpedagogiske strategier knyttet til lek og øvelser inn i empirisk resepsjonsforskning for å skape formater med mulighet for å rammesette og invitere til andre måter å snakke om en forestilling på og utforske en opplevelse. En hypotese, som riktignok ikke har stått i sentrum av dette avhandlingsprosjektet, men som likevel har kommet til å spille en rolle, er at

dette legger til rette for å skape andre rom for deling og refleksjon enn det tradisjonelle samtaleformatet gjør. Dette har å gjøre med at de pedagogiske strategiene også inviterer til kreative prosesser.¹³¹ Kreativitet i pedagogiske kontekster har, som Nicholson påpeker, lite å gjøre med vår idé om kreativitet som indre kvaliteter hos et individ – en forestilling som henger sammen med kunstnergeniet i romantikken (2005, s. 109). Kreativitetsbegrepet har også blitt generalisert utenfor kunstens sfære til å gjelde innovative kvaliteter i industri og næringsliv. I konteksten av dette prosjektet handler kreative prosesser om å være responsiv og refleksiv i forestillingsopplevelser og prosessen man deltar i. Det handler om å koble sine egne prosessuelle erfaringer sammen med andres perspektiv, kontekster og historie.

This way of thinking about creativity moves the focus of attention away from the inner qualities of the autonomous individual, and towards the significance of responsive, reciprocal and compassionate relationships between participants within the specific context in which the work is taking place. (Nicholson, 2005, s. 129)

Dette er med på å reflektere både forestillingssituasjonen som en sosial og estetisk praksis, og ikke minst det eksplorative arbeidet vi har gjort, som en sosial praksis preget av kreative prosesser.

7.3.6 Den kommunikative vendingen i empirisk resepsjonsforskning

Å oppleve kunst er ofte en sosial opplevelse, i tillegg til estetisk. Sosiologen Arild Danielsen skriver at tilegnelsen av kunst, spesielt konserter og scenekunst, ofte foregår i fysisk nærhet med mange personer, hvor man kan oppleve et felles fokus blant de tilstedeværende (2006, s. 125). Det behøver ikke nødvendigvis å påvirke din tolkning av kunsten, men kan være med på å prege opplevelsen i ulik grad. Hvordan man snakker om opplevelsen i ettertid, i ulike sosiale sammenhenger, mener Danielsen kan være betydningsfullt.

Slike samtaler og vurderinger skaper sekvenser av interaksjonsritualer som kan gi emosjonell energi og generere en felles medverden. De estetiske objektene som samtale kretser rundt skaper et felles fokus, og

¹³¹ Her påstås det ikke at kreativitet ikke kan være en viktig del av samtaleformatet, når man interagerer med noen i samtale, men at det legges mer spesifikt til rette for kreativitet i øvelser. Det kommer blant annet av at det her settes noen helt konkrete rammer og regler som man må forholde seg til som deltager og agere på, og dette kan være igangsettende for det kreative.

både samstemthet og divergenser kan gi deltakerne emosjonell energi.
(s.st., s. 125-126)

Det viser seg at selv om vi lever i en tid preget av fokusering på individet, og der vår identitet i mindre grad er knyttet opp mot kollektiver og organisasjoner, er den sosiale situasjonen rundt kunstopplevelser viktig og betydningsbærende.¹³² Dette understreker også Reason, spesielt når det kommer til etterarbeid av ulik art:

While the immediate and sensorial experience of art is hugely significant, it is important to stress that art is also known through reflection – and not least through talk – in a manner that means knowledge and preferences can be thought of as generated both in the experience and through that discourse. (2010, s. 27)

En undersøkelse av den sosiale konteksten ved kunstopplevelser i Oslo viser at 30 % av de spurte klassifiserte seg som par, det vil si kjærester, samboere eller ektefeller. 15 % av respondentene svarte at de deltok alene på arrangementet. De resterende 55 % utgjorde dem som kom med et eller flere familiemedlemmer eller kollegaer/venner (Danielsen, 2006, s. 131-132). Undersøkelsen er utført på bakgrunn av et spørreskjema der 920 publikummere deltok på ulike kunst- og kulturtilbud som Ultimafestivalen, F15, Astrup Fearnley, Nationaltheatret, Oslo Konserthus, Blå og Nasjonalgalleriet.

Hvis vi forsøker å gi litt fenomenologisk substans til realitetene bak disse tallene, er det for eksempel nærliggende å trekke frem den sosiale konteksten rundt teaterbesøk (11% av respondentene i datamaterialet var teaterpublikum). Teaterbesøk er svært ofte en del av et mer omfattende sosialiseringsritual som gjerne inkluderer en viss oppdressing i forkant, og ofte restaurantbesøk i etterkant. (s.st., s. 132-133)

Restaurantbesøket som nevnes som eksempel her, kan minne om den første ustrukturerte samtalen vi hadde på et spisested i København etter at studentene hadde sett *Mod alle odds* for første gang. Den store andelen av publikummere som oppsøker kunstopplevelser sammen med andre, får Danielsen til å undre på hva slags konsekvenser det sosiale aspektet kan ha for resepsjonsteori og estetisk teori. Skal resepsjonsteori være på høyde med dette – altså hvordan kunst i stor grad oppleves i sosiale situasjoner med både kjente og ukjente – skriver Danielsen at det ikke utelukkende burde lene seg på en teoretisk bearbeidelse av

¹³² Denne beskrivelsen av det moderne samfunnet er hentet fra Danielsen, 2006, s. 129.

forskerens egne erfaringer. Det må også reflektere at kunst og kultur i praksis henvender seg ikke bare til individer, men til mindre sosiale systemer (s.st., s. 134). «Det kan derfor være gode argumenter for at verkene bør fortolkes i forhold [*sic*] hvordan de intervensjoner og skaper forstyrrelser i en allerede pågående samtale innenfor et lite sosialt system» (s.st., s. 134). Derfor argumenterer Danielsen for en kommunikativ vending innenfor resepsjonsteori og -forskning. Reason henviser spesifikt til samtalebasert etterarbeid og empirisk resepsjonsforskning på scenekunstopublikum når han skriver:

The post-performance conversation, therefore, is more than just a memory process but also an integral part of the experience for many people. In some sense it seems that we do not just want the experience but also want peers with whom we can explore and extend that experience (Reason, 2010, s. 27)

Etterarbeidet kan være viktig i bearbeidelsen av den estetiske opplevelsen, og Reason fremhever hvordan det også er en form for *fortsettelse* av forestillingen. I etterarbeidet jeg har gjennomført med studentene i dette prosjektet, har post-performance-øvelsene ikke bare vært en utforskning og prosessering av opplevelser og erfaringer – vi har også skapt nye i prosessen. Selv om vi kontinuerlig refererer tilbake til forestillingsopplevelsen, er øvelsene kreative og skapende, i form av at vi aktivt arbeider med å gi form til våre erfaringer.

7.4 Bearbeidelse av det empiriske materialet

Tradisjonelt er resepsjonsestetisk forestillingsanalyse og empirisk resepsjonsforskning to metodiske disipliner som sjelden kombineres. Warstat og Kolesch etterlyser metodesett for polyperspektiverende forestillingsanalyser som tar utgangspunkt i empirisk materiale fra flere tilskuere. I arbeidet med å utvide den erfaringsorienterte forestillingsanalysen med empirisk resepsjonsforskning støtte jeg imidlertid på flere utfordringer. Siden denne utvidelsen også er et nybrottsarbeid, er det interessant å reflektere over enkelte av utfordringene dette bød på – særlig siden de fikk konsekvenser for utformingen av den flerstemmige analysen av *Mod alle odds*.

Da alle lydopptakene fra post-performance-øvelsene var transkribert, satt jeg igjen med en stor mengde empiri, som ble supplert av mine egne notater og skriftlig dokumentasjon fra enkelte øvelser. Det var ikke spesielt utfordrende å komme på sporet av det flerstemmige i materialet. Det var en rik empiri, som

viste til situasjoner hvor vi hadde diskutert hvordan vi hadde reagert ulikt på enkelte strategier anvendt i forestillingen, eller hadde kjent på de samme affektene. Utfordringen lå heller i hvordan jeg skulle anvende dette empiriske materialet i en forestillingsanalyse. Hvordan skulle jeg balansere mellom et «jeg» og et «vi» i analysen? Hvordan gi uttrykk for opplevelser som ikke er mine?

På et tidspunkt forsøkte jeg å ekskludere mitt «jeg» fra teksten, i frykt for at det skulle bli for styrende og ta for mye rom. I stedet gjorde jeg et forsøk der jeg omtalte meg selv i tredjeperson. Da ville kanskje mine opplevelser bli mindre autoritative, og dermed gi en mer likestilt empirisk inngang mellom alle oss fem som deltok i øvelsene. Men dette grepet ble raskt lagt til side fordi jeg opplevde at det skapte en kunstig likestilling. Min rolle som pedagog og forsker i disse øvelsene ble viktig å tematisere, og det kjentes som en påtatt distanse å omtale disse erfaringene og perspektivene som tredjeperson. Dessuten ble det feilaktig å skulle redusere min stemme i forsøk på å gjøre oss mer likestilte. På tross av at jeg gjør et poeng ut av at vi forsket sammen på våre opplevelser og erfaringer – fremfor at jeg forsket på dem – kommer det tydelig frem i det empiriske materialet at jeg besitter flere roller (særlig som fasilitator av øvelsene).

I analysene av *Myke Øyne* og *Your Majesties* har jeg skrevet i presens når jeg omtaler hva som skjer i forestillingene, og hvordan jeg opplever dem. Siden en av de sentrale forskningsinteressene i dette prosjektet har vært hvordan modusen affektiv usikkerhet varer utover forestillingenes her-og-nå, tenkte jeg at å skrive analysen av *Mod alle odds* i fortidsform (preteritum) i større grad ville kunne belyse tidsperspektivet og vår bearbeidelsesprosess på to måneder. I stedet for å skrive i et her-og-nå skulle jeg heller omtale opplevelsene i fortid. I et av utkastene til analysen forsøkte jeg derfor å skrive om forestillingen, våre opplevelser, øvelser og samtaler i fortidsform. Jeg ble overrasket over å oppleve at å skrive om selve forestillingsopplevelsen og hva som skjer på scenen, i preteritum ikke fungerte spesielt godt, uten at jeg riktig var i stand til å sette fingeren på det. Jeg hadde antatt at dette grammatiske og formmessige valget ville reflektere den passerte tiden og bearbeidelsene våre på en måte som presens som grammatisk form ikke kunne gjøre. Der og da – i arbeid med analysen – bortforklarte jeg det mislykkede forsøket med at jeg hittil har skrevet analysene i presens, og derfor er det vanen som overstyrer. I ettertid har jeg fundert på om forsøket på å konvertere selve forestillingsopplevelsen til fortidsform var utfordrende på grunn av at det gir inntrykk av at de nå er avrundet og ferdige (jf. Williams, 2001/1977). I de analytiske refleksjonene kjentes opplevelsene mer

aktuelle og nære når jeg omtalte dem i presens – noe jeg kommer tilbake til i kapittel 9 «Det kritiske potensialet i affektiv usikkerhet». Det har ført til at analysen av *Mod alle odds* veksler mellom å gjengi forestillingen i presens og empirien fra øvelsene – hva vi diskuterte og delte med hverandre – i fortidsform.

En annen formmessig og metodisk utfordring var i hvor stor grad jeg skulle inkludere empirien fra øvelsene, og hvordan. I passasjene i analysen der jeg diskuterer våre affektive reaksjoner på forestillingen, bruker jeg sitater fra øvelsene. Her utforsker jeg vår flerstemmighet og hvordan vi sammen diskuterer og bearbeider forestillingsopplevelsene. I disse passasjene risikerer imidlertid teksten å vippe over i en empirisk prosessanalyse. Det å tilføre empirisk resepsjonsforskning inn i forestillingsanalyse er dermed ikke risikofritt, idet det utfordrer rammene til den resepsjonsetetiske analysen som metode. Fokuset er å anvende empiriske midler for å besvare resepsjonsetetiske analysespørsmål knyttet til *Mod alle odds*. Teksten bærer preg av å gjøre en utfordrende balanseøvelse, som går ut på å passe på at mengden og kontekstualiseringen av det empiriske materialet fra post-performance-øvelsene ikke gjør at teksten forlater rammene av en forestillingsanalyse. Resultatet er derfor en navigering i disse utfordringene, hvor teksten har gjennomgått ulike forsøk, valg og bortvalg. Analysen av *Mod alle odds* kan ses som et eksempel på en flerstemmig, erfaringsorientert forestillingsanalyse, hvor post-performance-øvelsene utgjør et spesifikt metodesett.

8 Analyse av *Mod alle odds*

Statistikk er en vitenskapelig metode hvor man effektivt anvender data som for eksempel kan komme fra eksperimenter, spørreskjema eller register. Statistikk prøver å skape et generelt og større bilde av forskjellige forhold ut ifra et mindre utvalg av stikkprøver blant utvalgte grupper. Statistikk kan brukes til å si beskrive hvem vi er og fremskrive forskjellige forhold for våres liv, og med varierende sannsynlighet si noe om hvordan vi kommer til å leve i fremtiden.

Disse tre setningene, som beskriver hva statistikk er og dens bruksområde, kunne ha vært hentet fra Store norske leksikon eller et annet oppslagsverk. Ordlyden er informativ og saklig. Det er imidlertid ikke et leksikon jeg har hentet disse setningene fra. Dette er det første som blir sagt i forestillingen *Mod alle odds* av Fix&Foxy. Her er det til sammen tjueto ungdommer på scenen i alderen ti til fjorten år. I forestillingen spiller disse ungdommene ut sin fremtid – slik statistikkene spår at den vil komme til å se ut – basert på deres egne sosioøkonomiske oppvekstvilkår. «Menneskeliggjorte statistikker i al deres tragik, optimisme og indlysende uretfærdighed» står det på hjemmesiden til kompaniet (Fix&Foxy, u.å.-b). I hvor stor grad kan disse statistikkene gi et bud på hva som kommer til å skje i fremtiden?

Mod alle odds etterlot oss med mye å snakke om. Med «oss» mener jeg her meg og de fire studentene som reiste til København og Betty Nansen Teatret for å se forestillingen. I de to månedene som fulgte etter turen, arbeidet vi periodevis med forestillingen, våre tilskueropplevelser og -erfaringer. Den affektive usikkerheten som kom til syne i denne bearbeidelsesprosessen, var mangefasettert. Et viktig omdreiningspunkt for vår prosess ble disse spørsmålene: Representerer disse ungdommene virkelig sin egen sosiale bakgrunn? Og ikke minst: Vil statistikkene få «rett»? Som med de andre forestillingene analysert i denne avhandlingen, bød heller ikke *Mod alle odds* på noen form for forløsning knyttet til vårt ansvar eller vår rolle i den «indlysende uretfærdighed» som ble tematisert gjennom statistikkene. Men som analysen etter hvert vil vise, bar våre individuelle opplevelser av forestillingen preg av å være ulike på mange områder.

I det som følger, vil jeg gi en beskrivelse av forestillingen og dens gang. Videre vil jeg bruke våre kollektive bearbeidelser av individuelle opplevelser og

erfaringer som avsetts til å analysere hvordan *Mod alle odds* virket på oss – ikke bare der-og-da, men gjennom de to månedene da vi arbeidet med forestillingen. Siden analysen tar utgangspunkt i det arbeidet vi gjorde for å finne ut av hva mulige langtidsvirkninger av forestillingen kan være, medfølger det også en interessant konsekvens. Analysen viser ikke bare hva forestillingen gjør, men også hva et slikt etterarbeid potensielt kan gjøre. Vi arbeider med opplevelser og erfaringer samtidig som vi skaper og omformer dem. Hvordan viderefører vi prosessene som forestillingen setter i gang?

8.1 Ungdommenes odds: Beskrivelse av forestillingen

Salen i Betty Nansen Teatret er intim, og med detaljer som peker mot en tid preget av det borgerlige illusjonsteateret. Salen har røde, fløyelstrukne seter, og en balkong med rekkverk dekorert med utskårne detaljer og gullmaling. Den tomme scenen står i skarp kontrast til tilskuerområdet. Scenegulvet er hvitt med ulike streker som kan minne om oppmerkingene i en gymsal. Lyset er hvitt og skarpt. *Mod alle odds* starter med at en rekke ungdommer stiller seg opp på scenen, en etter en. Til sammen tjueto ungdommer. De er iført hverdagslige klær i ulike blånyanser. De tar opp nesten hele scenegulvet med sitt antall. Noen er høye, godt på vei inn i puberteten, andre har mer barnlige trekk. De lar blikket gli over oss som er til stede. Ingen smil, men heller alvorspregede ansiktsuttrykk. Vekselvis går ungdommene frem til en mikrofon på scenekanten og forteller oss hva statistikk er. Språket er informativt, litt stivt og formelt, samtidig som det virker som flere av ungdommene er ivrige etter å fremføre sine replikker. «Det er heller ikke helt tilfeldig at det er nettopp oss som står her. Vi er et bredt utsnitt av barn fra den danske befolkningen.» En annen gutt fortsetter inn i den samme mikrofonen: «Mine venner her og jeg har alle forskjellige bakgrunner. Vi kommer fra akademiske hjem, sosialt utsatte hjem, vi har hatt gode og dårlige barndommer. Felles for oss alle sammen er at vi tror på at fremtiden ligger åpen for oss.»¹³³ Ungdommene representerer sine egne sosioøkonomiske bakgrunner

¹³³ Replikkene ble fremført på dansk, men jeg gjengir dem her på norsk. Det er fordi de tar utgangspunkt i min hukommelse og mine notater fra forestillingen, som gjør at det faller seg mer naturlig å skrive dem på eget morsmål. Replikkene har i ettertid blitt sjekket opp mot videodokumentasjon, for å sikre at jeg ikke gjengir dem feilaktig.

og klasser,¹³⁴ og ved hjelp av statistikk skal vi bli presentert for hvordan livet deres *sannsynligvis* vil komme til å se ut – på tross av at de (og kanskje flere av oss i salen) har tro på at fremtiden mer eller mindre er et uskrevet ark med en rekke av muligheter.

Det er ingen hovedrolle, ungdommene alternerer på å si replikkene. Før vi får et blikk inn i deres fremtid, vil ungdommene først vise hvem de er nå, og hva slags hjem de kommer fra. De står oppstilt i en gruppe – nesten som et klassebilde på ungdomsskolen – og forteller oss at kallenavnene som er gitt deres generasjon, er blant annet generasjon perfekt, curlingbarn, generasjon Z, og de digitale innfødte, som ble født inn i en verden med internett og sosiale medier, og som er vant til å skifte roller hele tiden avhengig av hvem man snakker med. Deretter organiserer de seg i rekker på scenen, til sammen fem, hvor de står bak hverandre. På siden av scenen står det en pult med egen mikrofon. Her rullerer ungdommene på å sitte i løpet av forestillingen, mens de leser opp fakta basert på statistikk og korrelasjoner mellom de statistiske utregningene. De fem rekkene får utdelt hvert sitt skilt, hvor man kan lese «overklasse», og videre «høyere middelklasse», «middelklasse», «arbeiderklasse» og til sist «underklasse». Det er øvre middelklasse og middelklasse som utgjør de lengste rekkene. I overklassen står det kun en enkelt person, en jente med briller som holder skiltet. Ungdommen ved pulten forteller at barn fra overklassen har foreldre med inntekt på over 1,1 millioner danske kroner i året, og utgjør omtrent 3 % av befolkningen. Og på den andre siden av scenen, i den andre enden av skalaen, står tre gutter og representerer underklassen, som utgjør cirka 15 %. To av dem har melaninrik hud. Dette er de barna som har foreldre som befinner seg utenfor arbeidsmarkedet, som er arbeidsledige eller går på trygd. Omtrent 70 % av denne klassen har innvandrerbakgrunn, leses det opp fra pulten, hvorav de fleste kommer fra ikke-vestlige land. I gruppen ved siden av, arbeiderklassen, er det heller ikke spesielt mange barn, kanskje fem stykker. Både guttene i underklassen og jenta i overklassen ser noe ensomme ut, der de representerer hver sin pol av den sosioøkonomiske aksen.

¹³⁴ Dette blir presentert i ulik markedsføring av forestillingen, bl.a. i programheftet vi får utdelt på Betty Nansen Teatret og på kompaniets og teaterets hjemmeside. Eksempelvis: «Med utgangspunkt i 22 børns nuværende sociale situation fremskriver Fix&Foxy børnenes fremtid på baggrund af statistiske beregninger» (Betty Nansen Teatret, u.å.).

I scenene som følger, viser de ulike faktorer som preger hvem de er i dag, og som videre vil kunne prege fremtiden deres. Like raskt som de organiserte seg i rekker, løser de seg opp igjen og stiller seg utenfor det hvite scenegulvet, halvveis ute av synet. «Det er mange faktorer som er avgjørende for vår sosiale mobilitet og hvor vi havner hen i fremtiden», oppleser en ungdom ved pulten. En etter en kommer de opp igjen på scenen med en rekke store plakater som de holder opp foran publikum. Her kan man lese blant annet *gener, etnicitet, sundhed, faglige kompetencer og personlighed, forældres involvering og nærvær, forældres forventninger og værdier, søvn, sociale relationer, skolens kvalitet og støtte*. Disse faktorene kan være utslagsgivende for deres fremtid. Videre på scenen tar de opp flere av de nevnte faktorene akkompagnert med statistikk og mulige konsekvenser og korrelerende statistikk knyttet til det aktuelle temaet. Det er en form for metodikk når de tar for seg hvert emne. De stiller seg ofte i tablåbilder som står til temaet, hvor hen som sitter ved pulten, informerer om aktuell statistikk, deretter et anekdotisk innslag fra en eller flere av ungdommene.

Når *faglig kompetanse og personlighet* tas opp som tema, organiserer de seg i to grupper, først etter hvem som liker å gå på skolen, og de som ikke liker det. Deretter etter hvem som er god i matte og ikke, hvem som kommer for sent, og hvem som kommer på tiden, og så videre. På slutten av denne scenen går to av guttene fra underklassen frem. «En PISA-undersøkelse viser at tross beskjedne fremskritt gjør elever med innvandrerbakgrunn det markant dårligere enn de etnisk danske», sier gutten ved pulten. Jafaar, en av de to guttene, går frem til mikrofonen og mumler «det sårer mine følelser». «Det er det statistikkene sier», er svaret fra pulten. I fortsettelsen når de tar opp *sociale relationer*, fokuserer de på mobbing som tema. De stiller seg i ulike frysbilder som illustrerer mobbesituasjoner: noen som hvisker bak en rygg, noen som dytter, en som står alene. Hen ved pulten informerer om at 16 % prosent av elever opplever å bli mobbet av medelever, 15 % opplever mobbing fra en lærer. «Hvem her har opplevd å bli mobbet?» spør hen. Flere av ungdommene forlater scenen, mens en liten gruppe blir stående igjen. «Hvem her har blitt mobbet mye?» En høy jente går frem til den stående mikrofonen og forteller at hun ofte har opplevd å bli mobbet på grunn av hudfargen sin, både av barn og voksne. «Dette gjør meg sint, og jeg får lyst til å slå. Men jeg har lært å styre mitt temperament, jeg får dårlig samvittighet hvis jeg slår andre. Da føler jeg meg som en mobber og det vil jeg ikke være.» Hun går tilbake til de to andre, mens det fortelles fra pulten at mobbing gir konsekvenser som rekker langt inn i

voksenlivet. Det gir lavt selvbilde, følelse av å være annerledes, ensomhet, og manglende sosial kompetanse.

Hvert emne er metodisk og informativt, med tilhørende personlige fortellinger. Under temaet *forældres involvering og nærvær* forklarer hen som sitter ved pulten, at det har noe å si for deres utvikling om foreldre diskuterer litteratur, samfunn eller TV med dem rundt middagsbordet, om man har bøker hjemme, og om man går på museum sammen. «Hvor mye er dere sammen med deres foreldre?» Fem nye plakater dukker opp på scenen: «for meget», «meget», «mellem», «lidt» og «dejlign lidt», og ungdommene stiller seg bak den som angivelig gjelder dem. Samir, en av guttene fra underklassen, har stilt seg bak plakaten «lidt». Han sier kort at han ikke har bodd med sine foreldre på to år, og at han nå bor sammen med sin bestemor. Statistikkene forteller at 1 av 7 barn opplever at de har for lite tid sammen med sine foreldre. Deres fremtid vil også bli preget av hvordan foreldrenes relasjon er seg imellom. 33 % av danske barn opplever at foreldrene skiller seg, noe som statistikkene viser at har en tendens til å skape lavere selvtillit, atferdsmessige utfordringer og at barn faller hyppigere ut av skolesystemet. Under *søvn* informeres det om at søvnmangel kan føre til utvikling av diabetes, overvekt eller hjerte- og karsykdommer. «En undersøkelse viser at 60 % av unge i vår aldersgruppe sover for lite», forklarer hen ved pulten. På scenen legger ungdommene seg ned for å sove, mens rolig nattamusikk spilles. De faller i søvn etter hvert som ulike klokkeslett blir ramset opp fra pulten. Når klokken nærmer seg elleve, er de fleste ungdommene i seng, med unntak av en av guttene fra underklassen, Jaafar. Han forteller oss at når han sovner, som regel avhenger av når mobilbatteriet dør ut på natta.

Når ungdommene utfører de ulike handlingene på scenen – om det er å stille seg på rekke for å inndeles etter klasse, representere faktorer som gjelder dem, og senere for å spille ut sin egen fremtid – fremstår de som nokså trygge i sin sceniske tilstedeværelse. De går målbevisst frem til mikrofonen når det er deres tur, og selv om den sceniske oppgaven deres av og til innebærer å representere dårlige odds, er de ikke spesielt affekterte i sitt uttrykk. De spiller ikke ungdommer som er spesielt lei seg eller glade, men ungdommer som utfører en oppgave. Det kjennes som at de er på «jobb». Oppgavene ser de også ut til å utføre med iver, idet de hurtig springer opp og ned fra scenen for å delta i ulike illustrative bilder eller si en replikk.

«La oss så se hva som skjer med oss når vi spoler tiden frem.»

Statistikkene viser at hvor god karakter man får ved avgangseksamen i

matematikk i den danske folkeskolen, følger klasseinndelingene. De fleste som kommer til å ta en lang utdanning, kommer fra eliten og øvre middelklasse. Tenåringene deler også av sine personlige drømmer for fremtiden. De forteller hva de ønsker å bli. Psykolog, lærer, ingeniør, astronaut, fotballspiller, selger, lege. Etter at de en etter en har beskrevet sitt drømmeyrke, forteller en jente ved pulten at de ikke vil kunne utdanne seg til flere av disse jobbene fordi det i løpet av de neste tyve årene vil bli flere og flere yrker som automatiseres. Kun 15 % av de jobbene som eksisterer nå, vil i fremtiden være regnet som sikre, og det er særlig innenfor fagfeltene helse, IT og undervisning. Mange av dem vil derfor få en jobb som ikke ennå eksisterer, og derfor er omstillingsevne en helt sentral ferdighet for at de skal lykkes på arbeidsmarkedet. Flere av dem har skiftet til et antrekk som viser hva slags yrke de aspirerer til. Men etter hvert som forestillingen skrider kronologisk fremover og følger deres livsløp, blir det tydelig at langt fra alle kommer til å oppnå det de drømmer om. Spesielt tydelig blir det for de to guttene med innvandrerbakgrunn fra underklassen. Ifølge statistikkene vil Samir, som ønsker å bli fotballspiller, droppe ut av folkeskolen. Han forteller, iført en hvit fotballdrakt, at som følge av klassen han vokser opp i, vil han aldri kunne spille fotball på høyt nivå og vil i fremtiden jobbe som ufaglært. Det blir opplest fra pulten at det er seks ganger større sannsynlighet for at barn fra underklassen blir kriminelle, enn barn fra eliten. Til et frysbylde hvor et par står i midten på scenen, en jente i brudekjole og en gutt i dress, og de andre ungdommene later som de fotograferer og feirer de nygifte, kommer det akkompagnerende statistikk: Også romantiske forhold kommer i stor grad til å følge klasseinndelingene. De fra underklassen har mindre sannsynlighet for å finne en partner, og det gjelder spesielt dem med innvandrerbakgrunn. Hver tredje ufaglærte mann kommer til å ende opp som barnløs. Dette kommer blant annet av at de ikke er økonomisk attraktive for partnere, og fordi kvinnene i deres sosioøkonomiske klasse er flinkere til å utdanne seg og klatre i klassesystemet. Jaafar forsøker å opponere mot sine dårlige fremtidsutsikter. «Jeg skal ha fem koner», roper han til oss. Noen i publikum ler hjertelig.

Med unntak av anekdotene og noen få kommentarer, slik som Jaafar ovenfor, er språket i forestillingen gjennomgående «voksent». Det er ofte tydelig at flere av ordene er fremmede for ungdommene. Noen av dem er usikre på artikkulasjon, som om ordene er ukjente og uvante å uttale. Dette gjør at tryggheten de har på scenen, av og til blir utfordret av oppgaven med å fremføre et vanskelig språk. I enden av salen, bak hodene på oss i publikum, er det

montert et stort lerret hvor replikker og sceneanvisninger står skrevet. Ungdommene bruker det som en støtte, noen mer enn andre. Blikkene deres søker iblant til skjermen, for å få hjelp til å fremføre replikker med et språk som er preget av å være skriftlig med ulike fagbegreper.

Klima viser seg å bli en stor utfordring for oss alle, og statistikkene gir uttrykk for at ungdommene vil bli gamle i en verden preget av usikkerhet og konflikter på grunn av kamp om de gjenværende naturressursene. «Vi er den siste generasjonen som har mulighet til å kunne gjøre noe for å løse klimakrisen. Og det ... Det kjennes som et veldig stort ansvar.» Men ikke alle statistikker gir uttrykk for en utelukkende negativ utvikling. En jente forteller at i fremtiden vil det cisnormative samfunnet vi lever i, oppløses til fordel for mer flytende beskrivelser av kjønn. Likevel: Fremtiden som statistikkene spår, gir stor grunn til bekymring og er overveldende å skulle ta innover seg.

Jaafar går bort til den stående mikrofonen og sier til oss: «Dere er kanskje bekymret for at vi tror på disse statistikkene, og at vi tror at vi ikke kommer til å bestemme selv?» En annen ungdom fortsetter:

Sannheten er at statistikk er øyeblikksbilder, skapt på den atferd, den informasjonen og de tallene som vi har tilgjengelig nå. Når forutsetningene endrer seg, og vi endrer vår atferd, så endrer statistikken seg. Så endrer øyeblikksbildet seg. Så endrer bildet av vår fremtid seg. Det er oss som endrer tallene, og det er oss som kan endre statistikkene.

Ungdommene blir stående noen sekunder med blikkene hvilende på oss i salen. Det kjennes som en ladet stillhet. Den blir brutt av en lang og ivrig applaus fra det voksne publikummet.

8.2 Vekslinger mellom det individuelle og det kollektive

Med det går jeg nå over til å se nærmere på den kollektive bearbeidelsesprosessen som sprang ut av ulike strategier og virkemidler i *Mod alle odds*. Studentene og jeg utgjorde et fellesskap når vi arbeidet med forestillingen, og øvelsene jeg gjorde med studentene, har bidratt til at vi har påvirket hverandres individuelle resepsjons- og bearbeidelsesprosesser. I analysen vil jeg si noe om det kollektive persepsjonsrommet som ble skapt gjennom øvelsene, i tillegg til det som ble sagt om våre egne, individuelle opplevelser og erfaringer. Dette innebærer en veksling mellom det kollektive og det individuelle, fordi de fleste øvelsene la opp til at man skulle dele av egne

affekter, følelser og tanker i det fellesskapet vi utgjorde. Opplevelses- og erfaringsutvekslingen som fant sted under øvelsene, har dermed bidratt til at min egen opplevelse også har endret seg. I teksten som følger, veksler jeg mellom å innta posisjonen til et «vi» og et «jeg». For selv om studentene og jeg utgjorde et fellesskap, som sammen reflekterte over forestillingen og dens virkninger, har denne teksten også behov for et «jeg» i form av mitt forskerblikk som analyserer prosessen og det empiriske materialet som ble generert. Mitt blikk i denne analysen er også preget av at jeg ikke bare var forsker i denne prosessen, men også pedagog. Det er viktig å presisere at selv om vi utgjorde et fellesskap, er det mine tolkninger og analyser av det som har funnet sted.

8.3 Våre første reaksjoner på iscenesatte statistikker

I *Mod alle odds* er vi vitne til en slags fremtidsmaskin – eller sannsynlighetsmaskin, utregnet på statistikker fra ulike statistiske byråer i Danmark.¹³⁵ Dette er en interessant øvelse med tanke på at fremtiden er prinsipielt ukjent for oss. Som det blir sagt i forestillingen: «Felles for oss er at vi tror på at fremtiden ligger åpen for oss.» Selv kjente jeg at anslaget i forestillingen ga en følelse av spenning. Å vise hvordan fremtiden vil komme til å bli, er en praktisk umulighet, for ingen kan spå med sikkerhet hva som vil skje i morgen eller om ti år. En del av statistikkernes bruksområde er likevel å si noe om hva som *sannsynligvis* kan komme til å skje. Som en av ungdommene sier innledningsvis: «Statistikk kan brukes til å beskrive hvem vi er, og fremskrive forskjellige forhold for våre liv, og med varierende sannsynlighet si noe om hvordan vi kommer til å leve i fremtiden.» Tanken på hva statistikkene ville vise, produserte en pirrende nysgjerrighet i meg, som om de kalkulerte tallene og den innsamlede dataen ville gi oss en magisk mulighet til å se inn i en tid som ennå ikke er. Noen av statistikkene viste forholdene slik de er nå, mens andre ble anvendt for å beregne sannsynligheten for fremtidens ulike forhold. *Mod alle odds* startet derfor med å produsere en usikkerhet som ligger delvis utenfor dette prosjektets undersøkelsesområde, nemlig en prinsipiell usikkerhet. Fremtiden er usikker, nettopp fordi vi ikke kan vite hva som kan skje. Men hvordan vi forholder oss til denne prinsipielle usikkerheten, samt hvordan vi forholder oss til

¹³⁵ «Against All Odds is based on extensive research» (Fix&Foxy, u.å.-a) forklares det på kompaniets engelske hjemmeside. De har hentet data fra ulike statistiske byråer i Danmark.

sannsynligheten og den empiriske viten som statistikkene representerer, er interessant å se nærmere på.

I de første øvelsene etter forestillingen delte vi blant annet våre første tanker og følelser på vei ut av salen og timene som fulgte etterpå. Anja fortalte:

I går tenkte jeg veldig mye på de gutta fra underklassen som gang på gang ble trukket frem for å vise hvem det kommer til å gå dårlig med. De som har dårlige odds [...] og hvor overraskende det egentlig var for meg at det var så – ifølge statistikk, da – at det var så tydelig forskjell på hvem det vil gå bra med og hvem det vil gå dårlig med. (Flasketuten peker på, 3. februar 2019).

Sammen med idéen om fremtiden som et uskrevet ark har vi også en nokså veletablert idé i Skandinavia om at vi alle har like muligheter til å gjøre det godt, uavhengig hvilken sosioøkonomisk bakgrunn vi er født inn i. Tanken her er at velferdsstaten med sine sosial-politiske ordninger, utdannelsesinstitusjoner, helse- og omsorgstjenester samt familie-politiske ordninger skal sørge for lik fordeling av goder og like muligheter for utdanning, arbeid osv. I møte med statistikkene som presenteres i forestillingen, ble det klart at denne idéen ikke holder vann i praksis. Noe som gikk igjen i disse statistikkene, er hvordan den sosiale ulikheten ble eksemplifisert gjennom livet til spesielt Samir og Jaafar. Ikke bare var det lett å legge merke til dem når de utgjorde to av tre gutter i underklassen. Når de stod oppført i disse fem rekkene som representerer de ulike klassene, utgjorde de et visuelt slående bilde på økonomisk og sosial ulikhet. Men videre ble Samir og Jafaar til stadighet trukket frem som representanter for dem som ikke vil få den jobben de ønsker, ikke vil få partner, ikke vil få barn (og her informerer en korrelerende statistikk at de som er barnløse, er mer ensomme når de blir eldre, og dør tidligere). Sammen med informasjonen vi mottok om at det i fremtiden vil bli vanskeligere å komme seg inn på boligmarkedet, og at arbeidsmarkedet vil få store strukturelle endringer, tegnet *Mod alle odds* et nokså dystert bilde for dem som tilhører arbeiderklassen og underklassen. Og særlig for Samir og Jafaar. Dette gjorde inntrykk på flere av oss.

Noe som flere av oss valgte å hente frem i våre beskrivelser, var hvordan denne sosiale ulikheten var overraskende. Den overraskelsen som ble beskrevet av Anja, resonnerer med min egen opplevelse. To av de andre studentene beskrev en lignende opplevelse. Esra uttrykte: «Jeg merka at rett etter forestillingen var fokuset på de «mørke» tallene. Altså på de tingene som var mest sjokkerende og uten håp. Kontrasten mellom eliten og underklassen, og hvor merkbart det var

for underklassen og deres forutsetninger» (Kollektivt minnereferat, 2. februar 2019). Jenny fortalte: «*Jeg brukte mye av kvelden på å tenke. På underklassen og det å ha en annen bakgrunn, kultur og religion, og hvordan dette kan påvirke sjansene deres for å gjøre det godt. Jeg relaterer det til meg selv»* (s.st.).

Esra, i likhet med Anja, beskrev det også som sjokkerende. Det er tydelig at informasjonen og tallene knyttet til underklassen og deres forutsetninger var overveldende og overraskende. Den sosiale arven ungdommene får, er preget av skjevhet og samfunnsutfordringer knyttet opp mot det. Det er noe ubehagelig ved å forsøke å ta inn over seg dette. Kanskje var vi ikke forberedt på å se så store kontraster mellom de ulike klassene? Kanskje var vi ikke klar over i hvor stor grad disse klasseforskjellene kunne prege en persons fremtid? Disse spørsmålene virker naive. For som Ingrid kommenterte i en senere øvelse, så kjennes det som det er noe man allerede vet (Flasketuten peker på, 02. april 2019). Vi vet at velferdssamfunnet vi lever i, ikke sørger for full likestilling og like muligheter for alle. Vi er klar over at det eksisterer sosial ulikhet, både i Danmark og Norge – og at dette også er strukturelle utfordringer. Hvorfor ble vi likevel så overrasket over den ulikheten som ble skildret på scenen?

Her ligger det en affektiv og erfaringsmessig forskjell i å se kontraster og ulikheter visualisert på en scene, selv om man muligens trodde at man var klar over rekkevidden av sosiale ulikheter. Som tidligere nevnt var scenen med de tjue ungdommene oppstilt i deres sosioøkonomiske klasser et virkningsfullt bilde – en visualisering av ulikhet. Men det ungdommene gjorde på scenen, var ikke bare en visuell anskueliggjøring idet de spiller ut «sine statistikker». Dette omhandler hvordan statistikk blir omgjort til mulige fremtider for enkelte individer.

Statistikk er en type viten som vi vet det ligger utstrakt forskning bak. En statistikk representerer en form for akkumulert viten, omsatt til tall og faktabasert kunnskap og analyse. Og selv om sannsynlighetsberegning, og dermed en viss porsjon usikkerhet, er en del av statistisk metodelære, forholder vi oss til statistikk som *samfunnsbeskrivende* (Bjørnstad, 26. juni 2018). Statistikk representerer også en konkret viten, formidlet gjennom tall, grafer og analyser. Det står i kontrast til den mer «abstrakte viten» som vi var i besittelse av før vårt møte med de iscenesatte statistikkene. Selv kjente jeg meg igjen i Ingrids kommentar. På ett nivå *vet* jeg godt at klasseforskjeller kan være førende for hva man utdanner seg til, hva man får i karakter på skolen, og så videre. Men idet jeg ser Samir iført fotballdrakt på scenen fremføre statistikk knyttet til egne

forutsetninger, møter min abstrakte viten en mer konkret viten, anskueliggjort ved hjelp av livet og fremtiden til en gutt fra underklassen. Dette gjelder også noen av de andre individene. En jente iført kokkeuniform ser på oss, mens hun konkluderende forteller: «Hvis man ser på mine utgangspunkt, kommer det til å gå riktig forferdelig. Jeg er utfordret økonomisk og sosialt, og min far vil ikke kjennes ved meg. Jeg blir skilt som 28 åring, og får et barn.» Hun blir avløst på scenen av en annen jente som forteller: «Jeg er velfungerende i hverdagen. Min personlige og faglige kompetanse er god, men min far har ingen utdanning. Mine foreldres samlede inntekt betyr at jeg sannsynligvis vil ha en dårlig økonomi livet ut og vil få vansker med å ta en lengre utdanning.»

De personlige narrativene som blir konstruert for de enkelte ungdommene, virker nesten som spådommer, idet de beskriver hva som *vil* skje. Verbene forekommer i presens, men omhandler fremtiden, og dette påvirker hvordan vi mottar denne informasjonen. Som grammatisk tid betegner presens som oftest det som skjer her-og-nå, samt nær fremtid. *Jeg blir skilt, jeg får et barn, jeg vil ha dårlig økonomi*. Disse setningene får en gjenklang av profeti gjennom bruken av presens. Det gjør noe med oss at statistikkene blir menneskeliggjort ved hjelp av ungdommer. At statistikker som sier noe om større økonomiske og sosiokulturelle forhold, blir redusert til enkelte historier – *anvendt* på enkelte individer.

8.4 Engstelse av ulik art

Anja sa blant annet at forestillingen rokket ved en grunnverdi i Skandinavia om like muligheter for alle og: «[...] gjorde meg engstelig» (Flasketuten peker på, 3. februar 2019). Noen av de tydeligste affektive reaksjonene som dukker opp i starten av vår prosess, er altså en blanding av overraskelse og engstelse. Også i sitatet ovenfor av Jenny er det tydelig å spore en bekymring, som i dette tilfellet også oppleves personlig fordi hun kommer fra det hun selv beskriver som en annen kultur og bakgrunn. Den kollektive kombinasjonen av disse affektive reaksjonene kan minne om stuplimity som Sianne Ngai beskriver i *Ugly Feelings* (2005). Som følelse er stuplimity sammensatt av overraskelse/sjokk og tretthet/fatigue (Ngai, 2005, s. 271), som analysen av *Your Majesties* illustrerte. Men i dette tilfellet er engstelsen mer fremtredende som følelse, og skaper dermed en noe annerledes følelssammensetning – overraskelse og engstelse.

Overraskelse som affekt sier noe om at vi ikke er i stand til – eller føler oss i stand til – å kunne ta inn over oss en større helhet (s.st.).

Når jeg snakker om kollektiv følelsessammensetning i denne sammenhengen, betyr ikke det at alle deler akkurat de samme følelsene og affektene. Sara Ahmed forklarer at kollektivt delte følelser ikke handler om å føle det samme eller «feeling-in-common», men at følelsene er knyttet til felles delte objekter. For oss handler det om selve forestillingsopplevelsen, i tillegg til de mer spesifikke dramaturgiske og estetiske strategiene som er anvendt. «Such objects become sticky, or saturated with affect, as sites of personal and social tension» (Ahmed, 2004/2014, s. 11).¹³⁶ I de tidligere analysene har jeg beskrevet hvordan disse følelsessammensetningene har gitt en individuell, personlig spenning. I det videre vil jeg se mer på hvordan det i vårt etterarbeid også ble gjenstand for en «social tension».

Engstelse, som Anja nevnte i sitatet ovenfor, er et interessant ordvalg for å beskrive emosjonelle og affektive reaksjoner på forestillingen.¹³⁷ Ordet er avledet

¹³⁶ Denne kollektive følelsesstilstanden kan også karakteriseres som *audience emotion*, som tar utgangspunkt i at publikum består av individer, men at som en samlet gruppe er det gjerne noen spesifikke kollektive følelser som kommer til uttrykk. «While it is still the individual member of an audience who feels, experiences, and displays emotion, the concept of audience emotions highlights those aspects of emotions which emerge in the context of a gathering of individuals [...] and they often linger on the blurred boundaries between affective dynamics and discrete emotions» (Kolesch & Knoblauch, 2020, s. 252). Teaterforskerne Kolesch og Knoblauch gjør et poeng av at det kollektive aspektet også kan bidra til å guide og prege følelsene: «Although audience emotions are shaped and formed by a multifactorial set of elements pertaining to a performance [...] this array of elements is not the only powerful influence on audience emotions. They enact an experience of shared situative contingency, which is why their emergence is, to some extent, unpredictable and also uncontrollable. This moment of social contingency is often experienced as an intense and empowering experience, crossing the boundaries between the individual and collective as well as between audience, the event and their broader context» (Kolesch & Knoblauch, 2020, s. 253). Det gjør med andre ord noe med opplevelsene og bearbeidelsesprosessen om man er flere som deler de samme følelsene knyttet til det estetiske objektet, eller om man opplever uenighet knyttet til dette. I denne artikkelen tar forfatterne for seg sterkere (og mer entydige) publikumsfølelser som beskrives som intense og «empowering». Disse følelsene står imidlertid i motsetning til flere av de affektive reaksjonene omtalt i denne analysen. De er ikke «empowering», forstått som at de gir en forløsning, er tydelige og myndiggjørende. De legger ikke til rette for handling og sterk agens.

¹³⁷ Det er interessant å se i både en kollektiv og individuell sammenheng på hva slags ord som blir brukt for å beskrive ulike følelser og affekter. Ahmed skriver: «The different words for emotion do different things precisely because they involve specific orientations towards the objects that are identified as their cause» (2004/2014, s. 13). Det er ikke alltid vi er i stand til å identifisere hva vi føler, som Ahmed også

fra *angest* og er nær forbundet med uroen og anspenningen som beskriver angstfølelsen (NAOB, u.å.-b). Angst er også en av de stygge følelsene Ngai tar for seg i hennes teoretisering av det kritiske potensialet i katarsis- og prestisjeløse følelser. Ved hjelp av filosofen Ernst Bloch beskriver hun angst som en følelse med en egen form for temporalitet, først og fremst gjennom å være fremtidsrettet. Det gjør at angst og engstelse også er sammenbundet med usikkerhet, fordi vi ikke kan vite hva som kan skje frem i tid. Følelser som grådighet, beundring eller misunnelse kan kategoriseres som «filled emotions», fordi de har et forhold til noe som finnes i verden – kanskje ikke innenfor nær rekkevidde, men like fullt et objekt som eksisterer (Ngai, 2005, s. 209-210). Angst, håp og frykt derimot, omtaler Ngai og Bloch som «expectant emotions» orientert mot en fremtid som er usikker. De bærer preg av forventning – både i optimistisk og pessimistisk forstand. Bloch forklarer det slik: «All emotions refer to the horizon of time [...] but the expectant emotions open out entirely into this horizon» (Bloch, 1995, s. 74). Med det mener han at det er mange følelser som er orientert mot fremtiden, som for eksempel ønsker noe spesielt av hva som skal skje i fremtiden. «Expectant emotions» har et mer sammenvevd forhold til fremtiden, som omhandler deres forventning om hva som kan komme til å skje.¹³⁸ Ngai skriver at den affektive grammatikken til angst derfor omhandler spørsmålet «når?» (2005, s. 212). Det er noe interessant ved det fremtidsrettede som engstelsen innebærer, og som i denne sammenhengen ikke oppstår uten grunn, siden *Mod alle odds* handler om sannsynlige fremtider for ungdomsgenerasjonen. Det kan hende at det som blir oss forespeilt, ikke skjer, samtidig som forestillingen oppfordrer oss til å ta innover oss at det også *kan* skje.

Her er det imidlertid viktig å differensiere mellom hva slags engstelse vi refererte til, og hva som frembrakte den. For det var en mer eller mindre unison opplevelse i gruppen over at den sosiale ulikheten og fremtidsutsiktene vakte uro og angstlignende følelser – som analytisk kan knyttes til affektiv usikkerhet.

påpeker, men idet vi navngir og begynner å orientere oss etter hva slags ord som kan brukes til å beskrive følelsene, får det språklige en rolle som «world making» (s.st., s. 12).

¹³⁸ Ut ifra Ngai og Bloch handler denne forventningen om en form for imaginasjon. Vi forestiller oss fremtidige scenarioer eller hypotetiske situasjoner som utløser angst, håp eller frykt. «Filled emotions» som misunnelse, beundring og grådighet kan også være fremtidsrettede, men forholder seg i større grad til det som allerede eksisterer i verden. «For Bloch, ‘expectant’ feelings are thus distinguished from ‘filled’ ones by their ‘incomparably greater anticipatory character’, which puts them into a closer relationship with time in general» (Ngai, 2005, s. 210).

Dette kom også av ansvarliggjøringen som en spesifikk strategi i forestillingen, og som jeg kommer tilbake til senere. Vi får få årsaksforklaringer på de bakenforliggende forholdene – på hvorfor ting er som de er – og dermed ikke et klart bilde av hvorfor det er sannsynlig at livet til ungdommene vil utfolde seg på denne måten. Hva er det vi da skal og kan ta ansvar for? Jenny var en av de første av oss til å sette ord på dette kollektivt: «*Jeg sitter igjen med en følelse av ... å ta ansvar egentlig. Men jeg er litt usikker på hva det er man skal ta ansvar for*» (Flasketuten peker på, 3. februar 2019). Sosial ulikhet frembringer affekter knyttet til sosiale og politiske strukturer.

Race, class, and gender, unlike many other forms of social differentiation, inherently involve affective processes of othering that go hand in hand with relational modes of address, distinction and valuation [...] Such processes of categorical marking are inherently affective, that is, they involve potentialities for action which can manifest as (subtle or not so subtle) affective dispositions or as outright emotions, such as resentment, shame, fear, pride, and the like. (Slaby & von Scheve, 2020, s. 3)

Mod alle odds så ut til å gi en slags ryggmargsrefleks som er spesielt knyttet til hvordan det var å oppleve klasseinndelingene på scenen, og konsekvensene av å vokse opp i underklassen spesielt. Den kategoriske markeringen satte i gang en affektiv respons som varte over lengre tid for oss. Engstelsen er tydelig, samtidig som transkriberingene fra øvelsene viser at ulikheten og klasseinndelingene utløste reaksjoner som empati, frustrasjon over urettferdighet og ubehag over å skulle erkjenne at vi lever i et samfunn med strukturelle forskjeller og store ulikheter. Begrepet klasse i seg selv var noe som vakte motstand. Ingrid nevnte i en bisetning: «*[K]lasse. Jeg synes det er vanskelig å bruke begrepet ... Det høres så...*». «*Middelaldersk ut?*», skjøt Anja inn (samtale etter Flasketuten peker på, 2. april 2019).

Men for særlig en student var det etiske produksjonsaspektet hvor ungdommer skulle representere seg selv, en stor og ytterligere engstelse. Iscenesettelsen og autentisitetsstrategiene var vanskelige for Anja å legge til side: «*Jeg tenkte på guttene som representerte de to fra underklassen som det kommer til å gå dårlig med. De er ikke skuespillere, de skal gå hjem og leve dette livet*» (Kollektivt minnereferat, 1. februar 2019). Det ble tydelig at vi hadde ulike tolkninger av i hvor stor grad ungdommene representerte eget liv og egen bakgrunn. Jenny forklarte: «*Jeg tenker at de spiller en karakter og ikke deres egen historie. De spiller andres historie*». Og Ingrid fortsatte: «*Kanskje en*

historie fra deres egen klasse? Men vi vet jo ikke. Programmet sier jo at det er med utgangspunkt i deres liv. Drømmene virker å være basert på deres egen historie» (Kollektivt minnereferat, 1. februar 2019). Det var med andre ord ulike tolkningsnyanser blant fellesskapet vårt.

Blant autentisitetsstrategiene som underbygget forestillingen om at disse ungdommene representerte sin egen klasse, kanskje også sitt eget liv, var for eksempel navnene som stod oppført i programmet under medvirkende. Dette var navnene som også ble brukt i forestillingen. Som Ingrid nevnte, står det også skrevet i programmet at dette tar «utgangspunkt i deres nuværende sociale situation».¹³⁹ Disse to elementene kombinert betyr likevel ikke at alt som ble delt om situasjonene til ungdommene, nødvendigvis var hentet fra deres eget liv. Dette er dokumentariske strategier anvendt enten for å få oss til å tro på autentisiteten og det dokumentariske i forestillingen, eller skape en tvil.¹⁴⁰ Men vanskeligere var dette å vurdere når det gjaldt statistikker presentert på scenen, som angikk noe som man kunne oppfatte som ungdommens erfarte virkelighet og hverdag. Eksempler på dette var når det kom til det å vokse opp i en ikke-vestlig innvandrerfamilie, ha en annen hudfarge eller være overvektig. Når en av ungdommene med melaninrik hud adresserte utfordringer knyttet til hudfarge eller å vokse opp i innvandrerfamilie, skapte det en autentisitetsfølelse som for noen ble ekstra sterk. Selv husker jeg tilbake til jenta som fortalte at hun ble mobbet for hudfargen sin. Hun stod alene, fremme på scenekanten, og fortalte kort inn i mikrofonen hvor sint hun kan bli av denne mobbingen. Hun virket litt utilpass der hun stod. Var det på grunn av den teatrale situasjonen? Eller fordi hun fortalte om en personlig hendelse? Kanskje var det noe som ikke har skjedd, men noe som hun var redd for at kan komme til å skje? Disse små anekdotene ga oss et vindu inn til hvem disse ungdommene er, utenfor de tallene de representerer. Hvem er hun, og hva tenker og føler hun? Er dette hennes erfarte virkelighet? Jeg merket at jeg ble opptatt av henne som individ, selv om jeg i ettertid er usikker på hvorvidt de korte fortellingene er oppdiktet for forestillingen. Det samme gjaldt eksempelvis Samir og Jafaar. Esra forklarte:

¹³⁹ På den engelske nettsiden til Fix&Foxy kan man også lese: «The children on stage are cast based on their background, broadly representing the composition of children in Denmark in relation to social classes and family relations» (Fix&Foxy, u.å.-a).

¹⁴⁰ Autentisitet og dokumentariske strategier kommer jeg tilbake til under overskriften «8.8 Ungdommer som hverdagssekspert og dokument».

Jeg tror det som gjorde at vi kanskje [...] la veldig godt merke til de to i underklassen, de med innvandrerbakgrunn, er at man ser det jo visuelt [...] Man ser kontrasten i utseende og i antall som står [gruppert] der, i tillegg til det man hører om bakgrunn» (Tabletop Mod alle odds, 8. februar 2019).

Anja beskrev hvordan det var utfordrende å skille mellom autentisitet og fiksjon:

Jeg merka at det var vanskelig for meg å [se på] det som fiksjon. Som vi har snakket om, så kan man jo se på noen av dem at de har en annen etnisk bakgrunn. Og så sies det svart på hvitt i statistikkene at det kan ødelegge for deg [dine forutsetninger]. Og uavhengig av om alt det de sier er sant eller ikke så er de jo likevel representanter for noen som kommer til å møte utfordringer [...] jeg synes det var veldig sårt (Flasketuten peker på, 3. februar 2019).

Selv om Anja her antydte at kanskje ikke alt som ble sagt eller portrettert av ungdommenes sosioøkonomiske bakgrunn var sant, kom hun i løpet av prosessen ofte tilbake til sin egen tolkning om at ungdommene representerte ikke bare egen klasse, men også eget liv. For Anja betydde dette at hun tenkte mye på og bekymret seg for disse konkrete ungdommene utenom forestillingen.

Lourdes Orozco skriver i sin artikkel «Never Work with Children and Animals: Risk, mistake and the real in performance»: «The real has entered the stage» (2010, s. 84). Fordi barn er barn (eller i dette tilfellet ungdommer) og ikke profesjonelle aktører, innebærer det at man som tilskuer ofte ser på dem som et risikomoment på scenen. Og i kraft av å være seg selv synes de å aktualisere «virkeligheten» utenfor scenen i større grad enn profesjonelle aktører. Vissheten om at forestillingen bygger på deres egen bakgrunn og sosioøkonomiske klasse, igangsetter noen etiske overveielser for oss som tilskuere, som blir ekstra påfallende. Orozco setter ord på noen av dem:

Who are these children? Are they performing? Are they doing what they are told? What will happen if they forget their long and complex text? What if they make a mistake? Are they missing school? Should they not be in bed? (Orozco, 2010, s. 84).

Men Anja stilte også følgende spørsmål knyttet til forestillingen: Hva om Samir faktisk vil bli fotballspiller, men ikke kommer til å få det til? Hva om alt de har delt om seg selv på scenen er sant, og de angret på det de har delt? Er det etisk forsvarlig å skulle la barn representere og spille ut sin egen sosioøkonomiske bakgrunn (og fremtid)? Anja forklarte at for henne la forestillingens innramming

og strategier opp til at hun skulle tro på at dette var deres eget liv. Det kunne derfor virke som den sosiale ulikheten som ble tematisert, traff henne på en mer direkte måte. At hennes engstelse ble knyttet til direkte objekter, i denne sammenhengen de faktiske ungdommene som stod på scenen, deres velvære og liv.

For min egen del var engstelsen i stor grad knyttet til hva som ville komme til å skje om øyeblikksbildet ikke ble endret. Denne engstelsen var dermed ikke knyttet til noe direkte, men kjentes vag og uhandgripelig. Det produserte en usikkerhet, nettopp fordi jeg ikke visste hva som kunne eller burde bli gjort med dette øyeblikksbildet. Som Jenny sa: «*[J]eg er litt usikker på hva det er man skal ta ansvar for.*» På samme måte som vi ikke fikk presentert årsaksforklaringer og bakenforliggende forhold for statistikkene, fikk vi som tilskuere heller ingen råd om hvordan vi kan forandre øyeblikksbildet, og dermed den sannsynlige fremtiden. «*Den handla om så utrolig mye og den var så utrolig mye*», beskrev Jenny på et senere tidspunkt for å forklare at det var vanskelig å navigere i de mange temaene som ble tatt opp (Flasketuten peker på, 2. april 2019). *Men det er vi som forandrer øyeblikksbildet*, var en de avsluttende replikkene av ungdommene. I denne setningen ligger det en oppfordring. Dette «vi-et» refererer ikke nødvendigvis bare til ungdommene på scenen, men også til oss som befant oss i salen.

8.5 Øyeblikksbildet og håpet

Da forestillingen nærmer seg avslutningen, har vi allerede blitt introdusert for mange tall og fremtidsprognoser. Det er overveldende i seg selv, fordi det ligger så mye informasjon i det som blir presentert. Og tyngre blir det når en stor andel av statistikkene skisserer utfordringer for generasjonen på scenen – ikke bare for underklassen. En jente i legefrakk beskriver noen av de etiske overveielserne vi vil stå overfor når det kommer til de medisinske mulighetene for kunstig inseminasjon og genetisk screening. En annen jente forteller alvorlig, nesten oppgitt, at de er den siste generasjonen som kan fikse klimakrisen forårsaket av de tidligere generasjonene. Hun understreker at det er en tung bær for dem å skulle bære. Når en på under 15 år fremfører disse ordene, kjenner jeg at det stikker skamfullt i egen samvittighet. I hvor stor grad er jeg som voksen del av disse problemene vi viderefører til de yngre? Min egen følelse i kroppen på dette tidspunktet i forestillingen avslørte at informasjonsstrømmen og måten

statistikkene ble representert gjennom individer på, var tappende (jf. Duggan, 2017). Ingrid beskrev noe lignende:

Når de ligger på gulvet og skal være 'døde' tenkte jeg bare 'vær så snill, ikke la forestillingen være over nå'. Men så avslutter de med å snakke om statistikk som øyeblikksbilde, og at det kan endres [...] og jeg som publikummer kjenner på at det [statistikkene] er ikke en dom, men at dette heller er noe vi må endre på [...] jeg har behov for å endre på noe
(Kollektivt minnereferat, 2. februar 2019)

Scenen hun refererer til i starten av sitatet, var en av de siste som ble vist i forestillingen. Ungdommene har spilt seg kronologisk frem til alderdom og død. Akkompagnert av sørgmodig musikk sier de hvor gamle de vil komme til å bli, før de legger seg ned på gulvet. I denne sekvensen vokste det seg en tjukk klump i halsen som gjorde det merkbart vanskelig å svelge. Fremtiden kjentes tung. Men som Ingrid beskrev, ble dette etterfulgt av deres oppfordring om å endre øyeblikksbildet. For det er dette som endrer statistikkene. I mine første notater etter forestillingen skildrer jeg øyeblikksbildet som en døråpner til håpet. Selv om jeg opplevde slutten som ambivalent – for håpet var akkompagnert av overveldelse og engstelse – innebar dette et viktig aspekt for hvordan jeg forholdt meg til forestillingen i ettertid. I en av øvelsene sa jeg blant annet: «*Det er en viktig setning for meg når det kommer til å ... Å prøve å forstå hva forestillingen vil meg. Det er et stikkord jeg har i bakhodet*» (Flasketuten peker på, 3. februar 2019). Opplevelsen av håp var imidlertid ulikt erfart i vår gruppe. Ingrid beskrev sin oppfatning av denne setningen som en oppfordring til at noe kan gjøres. Men hun fortsatte med å kommentere våre forskjeller i opplevelsen av denne oppfordringen og hva forestillingen vil oss: «*Jeg la merke til at Anja var prega av forestillingen og synes det var sårt. Vi hadde en veldig annerledes sinnstilstand etter forestillingen når vi gikk ut*» (Kollektivt minnereferat, 2. februar 2019). Anja forklarte dette selv også: «*Jeg merka at jeg ble veldig nedstemt rett etter forestillingen*» (s.st). For hennes del bød ikke forestillingen på noe håp. Her hadde imidlertid det prosessuelle etterarbeidet en rolle å spille.

Flerstemmigheten som kom til syne i våre oppfatninger av *Mod alle odds* – spesielt knyttet til avslutningen av forestillingen – ble et tema nokså tidlig i arbeidet. Og her la jeg merke til at våre tolkninger påvirket hverandre. Etter første visning var Anja nedstemt og engstelig. Engstelsen forsvant ikke da hun så forestillingen for andre gang, men hun kommenterte: «*Jeg hadde to veldig ulike forestillingsopplevelser. Første dagen satt jeg med en sterk følelse av bekymring,*

engstelse, litt håpløshet. Jeg ble veldig preget av at statistikkene pekte i negativ vei.» Under den andre visningen forklarte hun at hun forstod mer av språket, og hadde i bakhodet at noen av oss andre hadde en annerledes opplevelse av avslutningen og dens oppfordring til å endre øyeblikksbildet. «Jeg merka litt mer til håpet [...] Jeg ble veldig følsom og revet med av forestillingen. Den følte veldig nær. Men jeg følte også mer håp» (Flasketuten peker på, 3. februar 2019).¹⁴¹

Underveis i prosessen nølte jeg med å ta tak i håpet i en kollektiv sammenheng. Selv om det syntes å være en viktig del av opplevelsen til flere av oss, så jeg ikke en sammenheng mellom håpet og den usikkerheten jeg forsøkte å komme på sporet av i våre samtaler og øvelser. Håpet virket som en naiv reaksjon på en uhyre kompleks tematikk. Men her overså jeg noe helt sentralt ved håp som følelse. For håpet er også komplekst (Fragkou, 2019, s. 80). Ulike teaterteoretiske og affektteoretiske tilnærminger viser at håpet er knyttet sammen med en usikkerhet. Teaterforskeren Marissa Fragkou har skrevet om affekt, politikk og opplevelsen av det prekære innenfor britisk samtidsteater. Her knytter hun håpet sammen med usikkerhet og imaginasjon. «In this sense, hope belongs to the terrain of uncertainty and imagination and allows us to reconfigure ways to reanimate life» (s.st., s. 184). Forfatter Rebecca Solnit skriver at håp er knyttet til usikkerhet gjennom «coming to terms with the risk involved in not knowing what comes next, which is more demanding than despair and, in a way, more frightening» (2016, s. 7). På samme måte som angst og engstelse er følelser knyttet til forestillinger av en forestilt fremtid, er også håpet knyttet til en slik fremtidsrettethet – med andre ord en «expectant emotion» (jf. Ngai, 2005). Fragkou skriver at teatrale representasjoner kan bidra til å forestille oss alternative måter å være og leve på, å intervensere i sosiale diskurser, og dermed mobilisere affekter som usikkerhet og håp (Fragkou, 2019, s. 183-184).

¹⁴¹ Her kan jeg føye til at det ikke bare var tilfellet at Anja ble påvirket av våre tolkninger og uttalelser om forestillingen. Selv ble jeg i tvil om jeg hadde oversett et viktig aspekt ved forestillingen da jeg la merke til hennes reaksjon over det etiske som bestod i å få ungdommer til å representere sin respektive klassebakgrunn og den ulikheten som klassesamfunnet består av. Jeg ble obs på at jeg selv hadde avfeid dette etisk utfordrende ved forestillingen, fordi jeg var opptatt av å se på det som skjedde i selve iscenesettelsen. Men den representasjonen som ungdommene gjør, og det potensielt utfordrende og problematiske ved dette, innså jeg at også er en del av iscenesettelsen i form av hvordan vi som tilskuere ser på og opplever ungdommenes tilstedeværelse.

Spørsmålet her er hva slags kritisk potensial som ligger i en form for affektiv og håpefull usikkerhet. Hva vil slike mobiliserte affekter generere?

Å håpe på at øyeblikksbildet kan endres og medføre en bedre fremtid, er dermed en risikofylt investering. Ahmed tar opp koblingen mellom håp og angst, som er relevant her med tanke på våre første reaksjoner på forestillingen. «I want to suggest an intimacy between anxiety and hope. In having hope we *become* anxious, because hope involve wanting something that might or might not happen» (Ahmed, 2010b, s. 183, original kursivering). For Ahmed er risikoen for at det man håper på, faktisk *ikke* skjer, en av de viktigste bestanddelene ved håpet. «Hope is about desiring the ‘might,’ which is only ‘might’ if it keeps open the possibility of the ‘might not’» (s.st.). I en slik forstand er ikke håpet naivt, det er å gi seg mer aktivt hen til en usikkerhet. Ahmed kaller det for håpefull angst eller engstelig håp. Her er det interessant hvordan egen forestillingsevne også spiller inn i forestillingsopplevelsen, som kan bidra til å svare på hva slags kritisk potensial som den håpefulle usikkerheten, eller det engstelige håpet, kan inneha.

8.6 Imaginasjonen og den politiske forestillingskraften

Den fremtiden som vi får innblikk i, er problematisk av flere grunner, men det er spesielt den sosiale ulikheten som kommer til syne, som er tung å ta innover seg. Når jeg kikker tilbake på transkriberingene av øvelsene og samtalene med studentene, ser jeg at vi bare omtaler to av ungdommene med navn, Samir og Jafaar. Hva skjedd med navnene til de andre ungdommene? Bet vi oss ikke merke i dem? Var det Samir og Jafaar, og fremtidene skissert for dem av «sannsynlighetsmaskinen», som vekket mest oppsikt for oss? Var det deres fremtid som var mest ubehagelig å forestille seg? I øvelsen hvor vi skulle rekonstruere forestillingen etter hukommelsen, refererte vi ofte til hva som skjer med guttene fra underklassen. De andre ungdommene som vi ikke omtalte med navn, beskrev vi ofte med hjelp av hva de drømte om som yrke, eller hva som ville komme til å skje med dem i fremtiden. *Hun ensomme jenta som blir dyrlege. Hun fra arbeiderklassen som vil bli psykolog, men ikke kommer til å få det til. Han hvite gutten fra underklassen med alkoholisert far, men som i voksen alder klatrer oppover i klassesystemet. De som ikke fullfører skolen.* Implisitt i disse beskrivelsene ligger vår forestilling om hva som kommer til å skje med disse ungdommene, på bakgrunn av det *Mod alle odds* har vist. Det samme

gjelder de to guttene som vi omtaler ved navn. De som vi nå godt vet at har en rekke «livsodds» som ikke går i deres favør.

Så hva gjør det med oss idet vi på oppfordring av forestillingen anvender vår imaginasjon for å se for oss ungdommenes fremtid? Ved å forestille oss ungdommenes fremtid blir vi nesten tvunget til å forholde oss til et samfunnsbilde som er ubehagelig, urettferdig og usikkert. Det *gjør* noe med oss. Vi forestiller oss fremtidene til personene som står på scenen. «[I]t is up [to] the members of the audience to imagine these scenes, drawing on their own stock of images, experience, and knowledge» (Zittoun & Rosenstein, 2017, s. 235) Det gjør det personlig idet vi gjør en imaginativ investering, og det bidrar også til å gjøre det vanskeligere for oss å glemme det vi har sett og forestilt oss. «Hence, distant realities might become closer for the audience because they have been precisely constructed on the basis of viewers' experience» (s.st., s. 236). Vi har blitt stilt til ansvar, det kommer frem gjennom samtalene våre, men vi vet ikke hva vi skal gjøre. Forestillingsarbeidet er derfor implisitt politisk, slik Steyerl antyder når hun snakker om det politiske som ligger i vår resepsjon av kunsten – hva kunsten gjør (Steyerl, 2010). Kunsten i dette spesifikke tilfellet gjør at vi aktivt anvender vår forestillingsevne. Dette er også en affektiv og emosjonell opplevelse (Zittoun & Rosenstein, 2017, s. 236).

[T]he choice here has been to create another form of relationship to these distant and complex realities: that of triggering their construction though [sic] the viewers' imagination, which demands an active creation on the basis of the images and knowledge the viewers might actually have already internalized without being aware of it. (s.st.)

Om man anvender Ahmeds klebende affektbegrep, så bidrar den imaginative investeringen til at affektene ytterligere kleber og klistrer seg i opplevelsen. Den forsterker modusen av affektiv usikkerhet. Filosofen Martha Nussbaum hevder at forestillingsevnen som kunstformene oppfordrer til, er viktig for samfunnsdeltagelse og handling. «Kunst bidrar til å danne [...] den evnen til innlevelse som kan og bør komme til uttrykk i de valg en samfunnsborger tar» (Nussbaum, 2016, s. 26). Sannsynlighetsmaskinen med dens forestilte fremtider virker på oss, og bidrar til at ansvarsfølelsen vi sitter igjen med, kjennes personlig. Vårt forhold til statistikkene har antatt en annen karakter, selv om vi fremdeles ikke vet hva vi skal gjøre med ansvaret ilagt oss.

8.7 Ungdommer på scenen

Denne ansvarsfølelsen blir forsterket av et helt sentralt element i forestillingssituasjonen. Nemlig at alle som står på scenen, er ungdommer, og at vi som sitter i publikum, stort sett er voksne. Dette er et aldersmessig skille som ungdommene selv tar opp, ved å tiltale oss som voksne, og antyde at det er vi som sitter med ansvaret. Ungdommene, i kraft av å være både uprofesjonelle skuespillere eller «hverdagseksperter» og deres unge alder, produserer noen spesifikke affektive reaksjoner med sin tilstedeværelse på scenen. For Ingrid, og meg, gikk vår bearbeidelse i større grad ut på å snakke om hva slags tilskueropplevelse som ble generert gjennom at utøverne faktisk var ungdommer – det Ingrid kalte «effekten av ungdommer på scenen». Ungdommer i seg selv vekker noen forestillinger og idéer vi har om dem når de blir satt inn i en scenisk kontekst, for eksempel risiko og bekymring, som Orozco illustrerer. Ingrid forklarte hvordan hun opplevde å se dem på scenen:

Jeg har en nærhet til innholdet. Jeg forholder meg til barn, og jeg forholder meg til ungdom. Dermed så blir det et veldig sterkt virkemiddel. [...] Så for meg har det aspektet fått marinert litt mer. Effekten av barn på scenen. Hva det egentlig gjør med meg som voksen. Det får mer og mer plass i ettertid, selv om det egentlig har vært aktuelt hele veien.

(Flasketuten peker på, 2. april 2019)

Dette ble sagt to måneder etter at vi hadde sett forestillingen, og viser at for Ingrid har virkningene av ungdommer på scenen blitt viktig etter hvert som prosessen har pågått. Hun forklarte at ungdommene for henne skapte en assosiativ nærhet til egen barndom og oppvekst, i tillegg til de ungdommene hun omgås i familie- og jobbsammenhenger. Selv kan jeg huske tilbake til hvordan det var å være mellom ti og fjorten år. Med mange bekymringer knyttet til skole og det sosiale, eksempelvis om jeg ville få komme i klasse med vennene mine når jeg skulle starte på ungdomskolen. Men sjelden med bekymringer for hva som ville skje med livet mitt flere tiår frem i tid. Min fremtid var full av muligheter, samtidig som fremtiden også var for abstrakt til å skulle ta inn over seg. Jeg kunne bli alt fra glassblåser til sykepleier, var min bekymringsløse innstilling. Denne optimistiske innstillingen henger igjen som et ekko når jeg tenker på de unge menneskene jeg så i *Mod alle odds*.

Ungdommer peker mot fremtiden, skriver danser og forsker Laura Navndrup Black. Vårt blikk på barn og ungdommer er preget av at vi ser på dem

som individer med et helt liv foran seg. Man kan ifølge en slik tankegang se på dem som de voksenes håpsprosjekt, hvorpå våre idéer om deres fremtid og drømmer kan overføres.

Although hugely challenged by pressing issues such as climate change and a worldwide pandemic, we still live in a society, which, above all, value progress and the idea of ‘a better future’. As adults we strive to lead fulfilling and happy lives, whatever that may mean, but never, ever at the cost of the (quality of) the lives of children. The Child – likely as it is to outlive the Adult – is an unchallenged emblem of the future. (Navndrup Black, under utgivelse)

Dette medfører at ungdommer aktiverer noen forestillinger vi har om dem, gjennom deres tilstedeværelse på scenen. Dette kan være kulturelle forestillinger, nedarvet eller konstruert i vår samtid. Fragkou utdyper hva slike bilder og affektive forestillinger om ungdommer kan være:

[C]hildren at once congeal many well-known tropes and affects such as optimism, hope, normality, innocence, nostalgia, freedom, unconditional love, care, joy and life, while also expressing fear and anxiety for the future and the failure of the ‘good life’[...]. (2019, s. 50)

Det at vi som sitter i salen, stort sett er voksne tilskuere og ser på disse ungdommene skaper også en form for selvrefleksiv bevissthet om egen rolle og alder. Som ung voksen kjente jeg på en distanse til ungdommenes skisserte liv. For selv om Ingrid og jeg ble påminnet hvordan det var å være tenåring, ble det også tydelig for oss og flere av studentene at vi har en posisjon i samfunnet som voksne. Fordi min egen ungdomstid er tilbakelagt, føles det som jeg nå har et ansvar overfor den kommende generasjonen.¹⁴² Et stort og nokså abstrakt ansvar som har å gjøre med at «vi» som voksne må sørge for å legge til rette for en god og trygg verden for barn og unge å vokse opp i. Dette har å gjøre med det Navndrup Black nevner som et viktig aspekt av hvordan vi ser på barnet. Vi streber etter å leve gode liv, og i en verden hvor vi forsøker å skape rom for kontinuerlige forbedringer, er tanken at generasjonen som skal komme etter oss,

¹⁴² Her vil jeg legge til at en av de yngre studentene i gruppen vår, Jenny, identifiserte seg i større grad med å være ungdom. Det er tross alt ikke så mange år siden hun selv hadde vært fjorten år. Dermed inntok hennes ansvarsfølelse og refleksivitet en litt annen karakter. Hun forklarte: «Jeg kjente at når jeg gikk ut av teateret tenkte jeg ‘vi er i den alderen hvor vi kan gjøre en forskjell. Endre på noe’. Det var også det ungdommene sa, og jeg er jo ikke så mye eldre enn de. Jeg kjenner meg igjen – at jeg fremdeles er litt i den generasjonen» (Flasketuten peker på, 3. februar 2019).

skal nyte godt av våre fremskritt. *Mod alle odds* motarbeider aktivt denne forestillingen ved å anvende statistikker som viser til at det vil bli vanskeligere for ungdommene å komme seg inn på boligmarkedet, jobbmarkedet preges av større usikkerhet, sosiale ulikheter vil bli opprettholdt gjennom deres levetid, og klimakrisen vil komme til å gi store konsekvenser for fremtiden nasjonalt og globalt. Det at det er ungdommer som fremfører denne informasjonen, bidrar til å styrke en uro ovenfor fremtiden. Det er med andre ord en tematisk uro knyttet til deres fremtid, og en uro som ligger innfelt i og som følge av iscenesettelsesstrategien.

[T]he act of looking at representations of children exposes us to both spectacles of innocence as indicators of safety and stability *and* to the possibility of their loss; it is for reason that they strongly connect to the precarious. The trope of the precarious child often stands for a crucible of multiple crises (of morality, humanitarian values, safety) and a symbol of an irretrievable lost innocence (brought by conditions of precarity).

(Fragkou, 2019, s. 49, original kursivering)

Her bruker Fragkou begrepet *the precarious child*, og gjennom prosessen og analysearbeidet har jeg merket hvordan både jeg selv og studentene har alternert mellom å beskrive ungdommene som trygge og som sårbare. Dette er en interessant konsekvens av forestillingen, fordi det gjør at vi på samme tid sitter med flere forestillinger om ungdommene vi ser på scenen. Vi snakker om dem som trygge i forestillingssituasjonen, men at denne situasjonen også skaper en ambivalens. Det voksne språket og den gjennomorkestrerte regisseringen viser tydelig at det er en voksen som står bak forestillingskonseptet. Dette bidrar til å skape en kompleks utsigelseskonstruksjon, hvor det er mange utsigelsesposisjoner – noe Kyndrup også bemerker.

Så hvem taler? Det gjør forfatteren, det gjør instruktøren, det gjør de enkelte skuespillere respektive som sig selv, som figurer, som kunstnere. Alle disse utsigelsesposisjoner er vel at merke ‘indfældede’ i forestillingen, og helt konkret indgår de i hver enkelt utsigeshandling på scenen. (2010, s. 120)

Siden det er en mangfoldighet av utsigelsesposisjoner – som Kyndrup påpeker at er et særtrekk ved teater som medium – bidrar dette til å skape et ubestemthetsrom med en stor variasjonsbredde når det gjelder tolkning (s.st.). I dette ubestemthetsrommet eksisterer det også en mulighet for at ungdommene både er trygge *og* sårbare, avhengig av hva man til enhver tid velger å fokusere

på. I det kollektive ubestemthetsrommet som vi arbeidet i, i forlengelse av forestillingen, var dette en tvetydighet vi ble nødt til å forholde oss til.

Det er 22 barn som snakker om en veldig voksen tematikk, og samtidig i så tydelig regi av voksne. Vi vet at hvis vi snur oss og ser, så ser vi at det står [på en skjerm] «Lag frys-bilde av lykkelige par». Alt de gjør er så gjennomarbeida fra et voksenperspektiv, målgruppa er voksne [...] Den der voksenstemmen som ligger bak alt de sier og gjør er ganske virkningsfull – fordi det kommer fra et barns munn. (Ingrid, Flasketuten peker på, 3. februar 2019)

Forestillingen adresserer også dette spesifikke forholdet gjennom å tematisere de ulike utsigelsesposisjonene. Etter at en jente har fortalt oss at statistikk kan anvendes til å fremskrive med varierende sannsynlighet hva som kan komme til å skje i fremtiden, gikk en annen jente bort til mikrofonen: «Men det er da ikke sant. Ingen kan forutsi hva som vil skje. Altså jeg bestemmer jo selv... Bortsett fra det jeg sier akkurat nå. Det er det noen som har bestemt at jeg skal si.» De ulike forestillingene vi har om ungdommene på scenen, har derfor skapt bilder som virker motstridende, som gjør forestillingen – og videre den teatrale hendelsen – spennende, men utfordrende og preget av ambiguitet. Dette fører til at den tryggheten jeg beskrev at ungdommene var i besittelse av tidligere også står i et slags spenningsforhold. Det eierskapet jeg skildret, blir utfordret gjennom at ungdommene har fått en ganske så ukonvensjonell oppgave på scenen. En oppgave som ikke kan utføres «perfekt» blant annet fordi det består av et språk om statistikker som de ikke er i naturlig besittelse av. De fremfører en gjennomorkestrert forestilling med et språk som er ute etter å produsere en slags «snubling», i regi av en voksen kunstner.

8.8 Ungdommer som hverdagskasperter og dokument

Ulike tolkninger av de dokumentariske aspektene i *Mod alle odds* produserte en interessant tvil og usikkerhet som var gjennomgående for vår felles prosess. Vi ble ikke enige om hvordan vi skal forholde oss til ungdommene som hverdagskasperter – det vil si i hvor stor grad de representerer seg selv og egen historie – og dermed om de fremstår som trygge eller sårbare. Det er en grunn til at jeg kommer tilbake til dette temaet, som jeg også tok opp i forbindelse med våre første reaksjoner på forestillingen. Dette var det tilbakevendende tema som vi aldri klarte å gjøre oss «ferdige» med, og som vi kom tilbake til også i slutten

av vår to måneder lange prosess. De dokumentariske strategiene og spørsmålet om autentisitet skapte det teaterforsker Miriam Dreysse kaller en ambiguitet mellom fiksjon og virkelighet. «Thus through theatrical means, reality is highlighted and at the same time made ambiguous» (2008, s. 80). På et tidspunkt opplevde jeg selv dette tilbakevendende temaet som en mare. Hvorfor var dette så viktig for oss?

Det kan ha å gjøre med at fremstillingen av sårbare ungdommer på scenen i seg selv utløser noen sterke affektive reaksjoner og prosesser:

Putting precarious children on stage or evoking their presence through their absence carries heavy affective weight [...] In short, children at risk stir ethical trouble as they unsettle fundamental social structures and human relations. (Fragkou, 2019, s. 50)

Her kaller jeg dem sårbare fordi de i den teatrale rammen aktivt anvendes for å illustrere forskjeller og konsekvenser i sosiale virkeligheter – ikke som skuespillere, men angivelig som seg selv. Men graden av selvrepresentasjon skaper en tvil. Ambiguiteten kommer av at vi ikke kan vite hva som er «rett», men også må forholde oss til at vi er et fellesskap med forskjellige lesninger av en hendelse. «Den vedvarende tvivl, den nagende usikkerhet om, hvorvidt det, vi ser, er sandt, realitetstro eller faktisk, ledsager dokumentariske bilder som en skygge» (Hinz, 2014, s. 61). Forestillingen bidrar også til å skape interessante forhold mellom hva vi anser som autentisk og fiksjon – begreper som i seg selv er *slippery* og elastiske.¹⁴³ Er historiene til ungdommene autentiske? Hvis ja, hva betyr egentlig autentisitet i denne sammenhengen? «Can the real be represented or shown on stage? How does the audience recognize what is real? How could we ever recognize it other than in that which meets our beliefs and expectations about what is real?» (Bleeker, 2019, s. 39)

I ettertid har jeg undret meg over om vår tilbakevendende fascinasjon – eller det jeg refererte til som en mare – har hatt å gjøre med i hvor stor grad vi kan anse ungdommene som dokumenter? Eller sagt på en annen måte: i hvor stor

¹⁴³ I sin gjennomgang av dramaturgibegrepet skriver Synne K. Behrndt og Cathy Turner (med henvisning til van Kerkhoven) at begrepet er *slippery* og «not easily defined» (2008, s. 17). Noen begreper er mer elastiske enn andre, og det medfører utfordringer når det kommer til anvendelse. Autentisitet betyr ekte og virkelig, men innenfor rammen av en forestilling blir det utfordrende å anvende begrepet fordi det er vanskelig å avgjøre hva som er «ekte», fordi teatralitet og fiksjon setter det autentiske på spill, og fordi autentisitet ikke nødvendigvis er faktisk, men knyttet til følelser som Malzacher illustrerer (2008, s. 37-39).

grad ungdommene ble et bilde på autentiske erfaringer? Og videre hva slags affektive reaksjoner vi har på disse tolkningene? Hinz spør hvorvidt man kan anse de ikke-profesjonelle medvirkende i forestillinger som dokumenter i seg selv. Kan de ikke-profesjonelle medvirkende være et bevis – en bekreftelse – på det utenomteatrale innholdet som forestillingen tematiserer? (2014, s. 52). Etter å ha sett en dokumentarisk forestilling med en ikke-profesjonell aktør beskriver Hinz hvordan hun ikke klarte å la være å undre seg over denne mannen og hvem han var, selv etter at forestillingen var over.

Samtidig forblev aftenens protagonist et spøkelse i min bevidsthed, idet han på den ene side gjorde en samfundsmæssig realitet nærværende, men samtidig tilslørede sin egen identitet: Hvor meget af historien og billederne var virkelig sandt og en del af hans egen livshistorie? (2014, s. 51)

Spørsmålene Hinz stiller seg selv, er de samme som vi har gjentatt flere ganger i vår prosess, både Anja og flere av oss andre. Dette bidrar til at teater med dokumentariske strategier ofte «fortsetter med – potensielt – at være virkelig etter forestillingen er forbi» (s.st.). Ungdommenes tilstedeværelse på scenen utgjorde det Hinz beskriver som sosialt beskrivende kropp (s.st., s. 55). Det er interessant at Hinz beskriver den ikke-profesjonelle medvirkende som spøkelse i hennes bevissthet, når det i vår prosess tidvis opplevdes som om vi ble «hjemsoekt» av spørsmålet om i hvor stor grad ungdommene representerer og spiller ut egen virkelighet.¹⁴⁴

Den affektive koblingen til våre tolkninger gjør seg tydelig gjennom Florian Malzachers beskrivelse av autenticitet som en følelse: «[A]uthenticity is only a feeling [...] Authenticity is fictionalized just as fiction is often dragged into reality» (Malzacher, 2008, s. 39). Om vi tenker at våre individuelle lesninger av dokumentariske strategier i *Mod alle odds* ikke bare er en kognitiv fortolkning, men også knyttet til affektive og emosjonelle opplevelser av autenticitet, kan det gi en forklaring på hvorfor det var viktig for oss å diskutere det gjentatte ganger i fellesskap. Men de klebende affektive overgangene stod i fare for å sette oss fast – «[E]motions are 'sticky' [...] we might get stuck»

¹⁴⁴ Autentisitetstrategien som går ut på å iscenesette barn og ungdommer, tilsynelatende som seg selv eller representant for sin egen sosioøkonomiske bakgrunn, kan også diskuteres i lys av å være en kontroversiell iscenesettelsesstrategi. Her iscenesetter *Mod alle odds* et kontroversielt tema og en sammensatt samfunnsutfordring, og anvender en kontroversiell iscenesettelsesstrategi for å gjøre det (i likhet med *Myke Øyne*, hvor lastebilen kan beskrives likedan).

(Ahmed, 2004/2014, s. 16). Malzachers analyse av Rimini Protokolls arbeid med hverdageksperter belyser også hvordan disse ekspertene inngår i en teatral ramme.

Even though viewing Rimini Protokoll's work is in the first instance through viewing the experts, the perceived authenticity of these characters – and they are characters – is not only the physical creation of the performers themselves. It is also the result of a dramaturgy, the result of a production and the result of a text that does not arise spontaneously and does not simply flow from people's mouths. (Malzacher, 2008, s. 39)

Ifølge han er det slik at hverdageksperterne spiller en karakter, fordi den teatrale rammen som består av regi og dramaturgi, bidrar til å organisere hvordan historiene fremstilles. «Reality has to be scripted», legger han til (s.st., s. 39).

Disse sitatene illustrerer hvordan dokumentariske strategier innenfor en teatral hendelse ofte produserer en ambiguitet – det Dreysse kaller «the ambiguity between fiction and reality» (2008, s. 80). Hverdageksperter kan, som Hinz forklarer, anskues som et dokument – kropp som representerer en form for autentisk materiale. Men som Malzacher påpeker, inngår de i en konstruert og regissert sammenheng: «This material – like a readymade – becomes a prop, on the one hand underpinning the documentary character of a work, on the other destabilising it, since its authenticity is always uncertain» (2008, s. 38).

Autentisitet som følelse kan derfor være preget av usikkerhet. I vårt tilfelle manifesterte denne usikkerheten seg igjen og igjen som et spøkelse i vår prosess.

Et aspekt som gjorde dette tilbakevendende temaet noe ubehagelig og vanskelig i vår prosess, var at vi ofte omtalte guttene i underklassen med stor sympati og fortvilelse. Men i forestillingen spør ikke disse ungdommene etter vår sympati. De etterspør heller hvordan vi kan ta ansvar som voksne, ved å appellere til en endring av øyeblikksbildet. Når vi omtaler disse to guttene på denne måten, står vi i fare for å selv kategorisere og merke dem for sin annerledeshet og mangel på goder – en *othering* hvor vi overser den agensen de besitter, og hva de faktisk gjør på scenen.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Agens kommer fra latin og betyr «virkende». Det defineres som noe eller noen som er årsak til en viss virkning (SNL, u.å.-a). «In a very broad sense, agency is virtually everywhere. Whenever entities enter into causal relationships, they can be said to act on each other and interact with each other, bringing about changes in each other» (Schlosser, 10. august 2015, avsn. 3). Vår *følelse* av agens er sentral for hvordan vi er agenter – hvordan vi handler på eller utøver vår agens på forskjellige måter. «[A]n agent is a being

8.9 Frustrert agens: En personlig ekskurs

Samtidig: Hvorfor var det tilbakevendende temaet noe som stresset meg som pedagog og forsker? Dette er noe jeg har diskutert med meg selv over lengre tid, og kommet frem til at det har en todelt forklaring. Den første delen har å gjøre med at samtalen vår ofte hadde en tendens til å dreie seg om hva slags dokumentariske strategier som lå til grunn for hvorfor vi trodde at ungdommene spilte en karakter, seg selv, eller en hybrid mellom disse to tolkningene. Dette kunne av og til gi inntrykk av at våre ulike forståelser stod i konkurranse til hverandre, for *én* versjon måtte vel være rett? Dette skapte samtaler som var interessante, men kanskje ikke så fruktbare når det kom til hva disse dokumentariske strategiene «gjorde» utover å skape en tvil og usikkerhet om ungdommenes rolle som hverdagekspert. Her har jeg en fornemmelse av at det lå noe underliggende – både i min egen frustrasjon og i grunnen til at vi stadig vendte tilbake til å diskutere ungdommene som dokumentarisk strategi.

Gjennom våre tidligere samtaler hadde vi anerkjent at den sosiale ulikheten ble formidlet som et samfunnsmessig problem, og at vi kjente oss ansvarliggjort. Men hva når den politiske erkjennelsen av dette ikke tar oss videre? Vi vet fremdeles ikke hva vi kan gjøre for å respondere på oppfordringen om å endre øyeblikksbildet. Skal man følge Nussbaums argument om at politisk forestillingsevne gir samfunnsdeltagelse, er det en uvisshet og stagnasjon som foreløpig står i veien for deltagelse. Og hvordan kan vi definere deltagelse? Hva slags rolle påtar vi oss i det store fellesskapet? Og hvor sterk eller svak er troen på at vi selv kan utgjøre en forandring? Hvor begynner vi?

I så store problemstillinger er det ikke usannsynlig at man kan føle seg skvist mellom det kollektive og det individuelle, i en klam usikkerhet mellom det forfatter og litteraturforsker Josephine Wilson kaller mikro-/makro-politisk aktivisme. Forholdet mellom mikro og makro er også et grunnprinsipp i selve iscenesettelsen – statistikk reflekterer makroforhold, mens ungdommene som iscenesetter dem, er individer.

Our contemporary sense of ‘the political’ has never been cast so wide and at the same time so given to micropolitical close-ups (in the sign of the good shopper, the ethical consumer, sustainable denim, waxed sandwich

with the capacity to act, and ‘agency’ denotes the exercise or manifestation of this capacity» (s.st., avsn. 1).

paper, retro washable pads). Everything near and far is political; everything demands a collective response and a praxis; we are constantly recruited in the name of the broader collective. But then why do I feel so alone in my micro/macro political activism? (Wilson, 2020, s. 75)

Dette henger sammen med den andre delen av forklaringen til hvorfor det tilbakevendende temaet frustrerte meg. Jeg ville at disse samtalene skulle ha et konkret resultat. Et funn, hvor jeg kunne peke tydelig på hva vi hadde kommet frem til som et fellesskap. Dette handlet i stor grad om at jeg som forsker og pedagog fant det vanskelig å stå i en prosessuell usikkerhet, hvor jeg måtte ta høyde for at vi kanskje ikke ville komme til en forløsende og formulert handling. Her tok jeg meg selv i å ville fasilitere en prosess som jeg kunne destillere en mening ut av. Noe jeg kunne løfte frem som en konkret konklusjon på hvordan denne prosessen hadde vært transformativ for oss. Dette fikk meg til å spørre meg selv om hvorfor trangene til å finne ut av et konkret politisk svar på en forestilling var så stor, selv når min uttalte forskningsinteresse er affektiv usikkerhet (spesielt knyttet til politisk og etiske spørsmål)? Ønsket om konkrete funn og resultat handlet i stor grad om at den affektive usikkerheten var utfordrende å stå i over lang tid, særlig når det også tok form som en kollektiv utforskning.

Det fører tankene til Ngais beskrivelse av utsatt agens, som kommer av at vi ikke har et konkret objekt å rette følelsene våre mot. I dette tilfellet mangler konkrete årsaksforklaringer på samfunnsutfordringene, og vi vet dermed ikke hvor vi skal rette våre følelser. Dette er grobunnen for følelser som gir en utsatt, frustrert agens. «[T]he noncathartic feelings [...] could be said to give rise to a noncathartic aesthetic: art that produces and foregrounds a failure of emotional release (another form of suspended 'action') and does so as a kind of politics» (2005, s. 9). Det er ingen rask løsning på å skulle endre øyeblikksbildet, og dermed kan vi ikke snakke om at forestillingen ga oss en forløsning. Ngai beskriver den utsatte agensen som følger affektiv desorientering og forvirring, som forskjellig fra en epistemologisk opplevelse av ubestemmelighet (s.st., s. 14). Poenget hennes er at utsatt agens kan stå i veien for handling, men den umuliggjør ikke handling. Til tross for alle disse «vanskelighetene» som de stygge følelsene impliserer, hevder Ngai at de har en overraskende kraft og

diagnostisk evne ved seg.¹⁴⁶ Men hva kan det være når det kommer til de følelsene som *Mod alle odds* har frembrakt i oss? Overkom vi en utsatt agens gjennom å arbeide med forestillingen over lengre tid?

8.10 Bearbejdede erfaringer og fremtidsrettede håp

Antonymet til usikkerhet er sikkerhet. Men i kjølvannet av forestillingsopplevelsen er det spesielle hendelser som har preget 2019 og 2020, som bidrar til å forsterke opplevelsen av at vi lever i en samtid som er prekær og usikker. I løpet av den tiden det har tatt å gjøre etterarbeidet med studentene og ferdigstille denne analysen, er det flerfoldige kriser som har utfoldet seg, tatt stor plass i mediebildet og offentligheten, og preget vår hverdag. I løpet av de to månedene vi arbeidet med *Mod alle odds* som teatral hendelse, så vi hvordan ungdom begynte å organisere seg i skolestreiker hver fredag med Greta Thunberg i spissen, som demonstrasjon for å iverksette flere tiltak for klimakrisen vi nå står i. Dette utviklet seg fra å være en lokal streik ved hennes skole i Sverige til å bli verdensomspennende. Disse hendelsene ble reflektert i øvelsene vi gjennomførte. I løpet av høsten 2019 ble det publisert flere rapporter i regi av FN som understrekte alvoret ved klimakrisen. 2020 medførte et helt annet sett med utfordringer idet vi ble rammet av en global pandemi som har rammet de sosioøkonomiske klassene ulikt.

Vi synes å være omgitt av kriser. «At the same time, the concept of ‘crisis’ has permeated a range of popular and scholarly discourses which present the contemporary moment as a state of exception and an unprecedented emergency of huge magnitude» (s.st., s. 4). Fragkou forklarer at krisene ofte blir formidlet slik at vi tenker på dem som målbare, kontrollerbare og løsbare. Men en krise kan også anskues som en pågående prosess som omhandler å navigere i det som er overveldende og usikkert (Berlant, 2011, s. 10; Fragkou, 2019, s. 5). Jeg ser dette som en pågående navigering knyttet til den affektive desorienteringen. Siden *Mod alle odds* omhandler mange ulike utfordringer knyttet til et overordnet samfunnsproblem som består av sosial ulikhet, må vi forholde oss til usikkerheter

¹⁴⁶ Hun forklarer: «Indeed, while it is widely agreed that ‘emotions play roles in forms of action,’ the feelings in this study tend to be diagnostic rather than strategic, and to be diagnostically concerned with states of *inaction* in particular» (Ngai, 2005, s. 22, original kursivering)

som en pågående prosess – heller enn å se etter øyeblikk av forløsning. Forløsning som kanskje maskerer seg som «svaret» på den gjeldende utfordringen. Dette inviterer til å se usikkerheten, og de ulike affektene knyttet til den (eksempelvis håpet), som en praksis. Det kritiske og politiske potensialet ligger i hvordan disse affektene «reanimates the relation between the subject and a collective» (Ahmed, 2004/2014, s. 171).

Med det mener jeg ikke å si at det som er usikkert, forblir usikkert – og det er det. Som praksis har det noen sentrale egenskaper, blant annet en refleksivitet som jeg har forsøkt å vise i denne analysen. Til sist vil jeg peke på noen erfaringer som kom ut av denne lengre prosessen. I en av de siste øvelsene vi gjorde, sa Ingrid:

Jeg har jo sittet og jobbet med denne forestillingen. Men jeg merker og at den er litt vanskelig å snakke om. Jeg tror for min del at noe som sitter igjen [...] er at denne forestillingen har bevisstgjort meg på hvordan samfunnet fungerer. Noe jeg på en måte allerede har visst. Man ser jo at folk er ulike og kommer fra ulike vilkår. Men det har aldri vært så svart/hvitt eller tydelig presentert før, for meg. Jeg tror jeg skjønnte det, jeg tror det sank inn gjennom denne forestillinga, at man kommer fra så forskjellige vilkår innenforbi – ja, nå var det Danmark, men altså innenfor landegrensene. Og i den vestlige verden, der vi egentlig har, eller man tenker at vi har like forutsetninger, men så er det så forskjellig. Jeg har på en måte forstått noe, føler jeg. Og at, ja... Jeg merker at jeg flere ganger har tenkt på den forestillingen i hverdagen [...] At den ligger der på en måte. Som en erfaring jeg tar med meg som gjør at jeg forstår mer på et vis. (Flasketuten peker på, 2. april 2019).

Ett og et halvt år etter at jeg har sett forestillingen, tar jeg følge med en bekjent på vei hjem fra en middag. Det er juni 2020, og både Kristiansand og mange byer i resten av verden har sett store protester i kjølvannet av drapet på George Floyd, Breonna Taylor, og Ahmaud Arbery. Protestene har satt i gang en debatt som for mange har vært etterlengt og etterlyst. Denne junikvelden diskuterer vi bevegelsen #blacklivesmatter, og jeg finner ut av at vi ikke er meningsfeller, som jeg først antok, men uenige når det kommer til behovet for å diskutere strukturell rasisme – også i Norge. Underveis i diskusjonen kjente jeg at det var behov for et praktisk eksempel for å uttrykke mine personlige synspunkt og refleksjoner. Og plutselig hørte jeg meg selv snakke om de sosiale ulikhetene som lot seg vise i

Mod alle odds, og særlig hvordan noen statistikker viste at ulikhetene lot til å følge hudfarge, innvandrerbakgrunn og klasse.

Først etter denne samtalen kjente jeg at jeg forstod hva Ingrid mente med at forestillingsopplevelsen hadde blitt omgjort til en erfaring som førte til at hun selv følte at hun «forstod mer, på et vis». Nå kunne jeg kjenne hvordan forestillingen var blitt en erfaring integrert i meg, som jeg kunne dra veksler på. En affektiv erfaring. Og for første gang i dette prosjektet ble forskjellene i begrepene opplevelse og erfaring manifestert i et praktisk og følbart eksempel – som noe mer enn en teoretisk forståelse. Dette bidro ikke nødvendigvis til at forestillingen kjentes «ferdig og løst», jeg vil heller beskrive det som at forestillingsopplevelsen og den utvidede prosessen var blitt en innebygd del av en erfaringsarkitektur – et byggverk i endring.

9 Det kritiske potensialet i affektiv usikkerhet

Forestillingene byr, slik de tre analysene viser, ikke på forløsning – heller ikke når man arbeider med den affektive usikkerheten over tid. *Myke Øyne*, *Your Majesties* og *Mod alle odds* gir ingen tydelig agens eller stillingtagen til de sammensatte utfordringene som blir tematisert. Kan tilskueropplevelsene og -erfaringene av affektiv usikkerhet inneha et kritisk potensial? Hva beror det i så fall på?

9.1 Mellom makro- og mikropolitikk

Jeg har blant annet anvendt Ngais konsept om stygge følelser for å sette ord på hvordan den affektive usikkerheten kan oppleves, og hvordan den virker. De stygge følelsene er ikke kraftige, lett forløselige, med en tydelig agens – slik Ngai beskriver at de mer klassisk politiske følelsene er (2005, s. 5). De stygge følelsene gir en utsatt agens. Det gjør også den affektive usikkerheten, som jeg illustrerer i analysen av *Mod alle odds*. Et viktig poeng her er at den utsatte agensen ikke nødvendigvis betyr fravær av handlingsmuligheter og politisk relevans. Den må ikke forstås som ubestemmelighet eller handlingslammelse (Ngai, 2005, s. 14). Men hva er det den utsatte agensen da kan gjøre? Kan den i det hele tatt legge til rette for handling?

Her må idéen om handling og agens i optikken av affektiv usikkerhet opp til vurdering. Når jeg ser tilbake på analysene, sporer jeg et spenningsfelt som ikke riktig løses opp i løpet av avhandlingen. Utgangspunktet for prosjektet er den gnagende, affektive usikkerheten – dens mulige performative aspekter og kritiske potensial. Hva gjør denne spesifikke usikkerheten med oss tilskuere som erfarer den? Hvordan genererer disse forestillingene affektiv usikkerhet? Samtidig som dette er den uttalte interessen for prosjektet, innebærer enkelte av spørsmålene stilt i analysene at jeg har lyst til å «overvinne» den affektive usikkerheten gjennom bearbeidelsesprosessen som medfølger. Jeg merker meg et behov for å formulere en stillingtagen som videre muliggjør og legger til rette for handling som er mer eller mindre entydig. Det har blant annet å gjøre med at i møte med de større dramaturgiene som omgir forestillingene, virker det tidvis som om konkret handling er det mest opplagte og beste svaret for å skulle anse seg selv som en aktiv medborger. Jeg merker et ønske om å ha lært noe helt konkret gjennom prosessen som kan ta meg (og mine medtilskuere) videre i å

skulle handle med stor H. Det er et ønske og behov om at forestillingene og modusen av affektiv usikkerhet er transformativ på en måte som leder til en form for epistemisk kunnskap eller agens som legger til rette for å gjøre noe aktivt.

Å være tilskuer i forestillinger som tematiserer komplekse eller betente utfordringer som det *Myke Øyne*, *Your Majesties* og *Mod alle odds* gjør, skaper et persepsjonsrom hvor makropolitikken kolliderer med mikropolitikk i form av: Hva kan jeg egentlig gjøre? Dette spørsmålet avslører at jeg tidvis i prosessen har vært på utkikk etter hvordan den affektive usikkerheten kan lede oss gjennom en prosess og frem til et helt konkret svar. Samtidig viser analysene at det ikke er så lett. De veksler mellom et ønske om å komme ut av den affektive usikkerheten med noen konkrete verktøy eller lærdommer som baner vei for handling, og som leder til usikkerhetens antonym – en posisjon preget av sikkerhet. På den andre siden utforsker analysene de refleksive og prosessuelle kvalitetene som ligger i affektiv usikkerhet som modus – hvor desorientering og navigering også kan anses som praksis og oppøving i en kompetanse. Den affektive usikkerheten med dens utsatte agens byr på frustrasjon og fravær av en slik type handling jeg skisserer ovenfor.

Handling betyr ikke nødvendigvis «a resolution of a crisis», som Fragkou også poengterer (2019, s. 183). Det handler om å anse handling som mindre intervensjoner som bryter med antatte og forutsigbare måter å forholde seg til disse samfunnsutfordringene på (s.st). På et mikropolitisk plan dreier dette seg om å la seg bevege, la sin normative posisjon utfordres, og stå i en prosess hvor det ikke er tydelig hvor man ender opp.

Affective politics, understood as aesthetic politics, is dissensual, in the sense that it holds contrasting alternatives together without immediately demanding that one alternative eventuate and the others evaporate. It makes thought-felt different capacities for existence, different life potentials, different forms of life, without immediately imposing a choice between them. The political question, then, is not how to find a resolution. It's not how to impose a solution. It's how to keep the intensity in what comes next. (Massumi, 2015/2019, s. 68)

Handling og agens i forbindelse med affektive, estetiske opplevelser og erfaringer kan derfor, ifølge de to perspektivene hos Fragkou og Massumi, omhandle å motsette seg reduksjon og entydig løsning. Det handler om å velge å stå i den affektive usikkerheten, og i den spenningen som den medfører. Det er

en agens og handling i å «risikere» ens normative antagelser, å gå i dialog med (det ofte sterke) behovet for å komme til en rask forløsning.

Utfordringene som de tre forestillingene skisserer, er sammensatte, og det reflekteres også i bearbeidelsesprosessene. Dette gir den affektive usikkerheten en karakter som Fragkou beskriver som både «troubling and enabling» (2019, s. 183). I sin undersøkelse av hvordan det prekære reflekteres i samtidsteater i Storbritannia, skriver hun at på den ene siden avslører det prekære hierarkier av makt, storpolitikk og urettferdighet som gir stor grunn til bekymring. På den andre siden gjør det prekære erfart gjennom forestillinger at man tilegner seg noen verktøy som kan hjelpe med å problematisere de aktuelle utfordringene og diskursene: «[T]heatres of precarity also mobilize affects which have the potential to move one ‘beside oneself’ and to problematize consensual ideologies of normality» (Fragkou, 2019, s. 183).

Den affektive usikkerheten forekommer som diagnostisk og bekymrende. Den leder oss på sporet av at de tematiserte utfordringene er vanskelige å ta stilling til – nettopp fordi de er sammensatte, komplekse og storpolitiske. Den affektive usikkerheten kleber seg til de imaginative bildene studentene og jeg opplever i møte med forestillingene. Dette bidrar til å gjøre utfordringene mer aktuelle, idet vi imaginativt involverer oss i de ulike problemstillingene. Samtidig gjør det kritiske potensialet ved denne affektive usikkerheten at vi møter den større dramaturgien med en sensitiv tilnærming, hvor egen normativitet blir utfordret (jf. Razinsky, 2017; Rogoff, 2008) – som analysen av *Your Majesties* blant annet poengterer.

9.2 Ikke-fikserte erfaringer

I de tre analysene har jeg tatt for meg en lengre bearbeidelsesprosess, hvor jeg har vært interessert i å undersøke hvordan forestillingsopplevelsene blir til erfaringer. I slutten av analysen av *Mod alle odds* peker jeg på et tilfelle hvor forestillingsopplevelsen har blitt omarbeidet til en form for erfaring – på tross av at den affektive usikkerheten fremdeles kjennes uforløst. Hva slags former for erfaringer har disse forestillingene egentlig produsert? Den affektive usikkerheten med dens desorientering og utsatte agens har gjort det utfordrende å peke på konkrete erfaringer som har kommet ut av prosessene. Men kanskje er det heller ikke riktig å speide etter konkrete erfaringer, i likhet med avsnittet hvor

jeg innrømmet mitt ønske om å komme ut av prosessen med epistemisk kunnskap og agens som tilrettela for handling.

Jeg vil heller trekke frem en annen anskueliggjøring av erfaring som gjør seg relevant her. Som tidligere nevnt i kapittel 4 under «4.3.1 Post-performance: Den teatrale hendelsens varighet» advokerer Williams for erfaringer som ikke lar seg redusere som ferdig og fiksert. Ifølge Williams er det en tendens til å konvertere erfaringer, også estetiske, til ferdige produkter (1977/2001, s. 194). Både kulturelle og sosiale opplevelser blir ofte omskrevet til en fortidsform, hvor de der blir «arkivert» som en ferdig opplevelse, en fiksert erfaring. Dette er å redusere en sammensatt opplevelse til en ferdig, komplett erfaring, og denne prosessen står i fare for å utelukke noen viktige erfaringer som ikke så lett kan oppsummeres eller reduseres. «All the known complexities, the experienced tensions, shifts and uncertainties, the intricate forms of unevenness and confusion, are against the terms of reduction» (s.st.). I tillegg har det noe å si for hvordan vi forholder oss til disse erfaringene her-og-nå, om man anser erfaringene som ferdig avrundede eller ikke. Det har noe å si for hvordan vi drar vekslers på disse erfaringene i vår hverdag.

Ikke-fikserte erfaringer betyr ikke at de ikke kan dras vekslers på eller er betydningsfulle i den formen de eksisterer i.

[T]he actual alternative to the received and fixed forms is not silence: not the absence, the unconscious [...] It is a kind of feeling and thinking which is indeed social and material, but each in an embryonic phase before it can be fully articulate and defined exchange. (Williams, 1977/2001, s. 195)

Det å bli klar over sin egen affektive usikkerhet overfor et tema er en sentral erfaring i seg selv, når vi lever i en offentlighet som (satt på spissen) avkrever og produserer enkle svar i møte med sammensatte kriser eller utfordringer. Affektiv usikkerhet avkrever en bearbeidelsesprosess over lengre tid. Serpell løfter frem tidsaspektet i denne prosessen i sin undersøkelse av den litterære usikkerheten:

Unfolding the experiential ethics afforded by reading a text over time relies on a phenomenological model that thwarts the tendency toward fixity [...] Reading literature fluctuates and modulates, affording an aesthetic, affective, and ethical mode of experience that resonates within its pages and beyond its end. (Serpell, 2014, s. 302)

Et kritisk potensial jeg ønsker å løfte frem her, er hvordan affektiv usikkerhet bidrar til å hindre oss i å redusere en erfaring, og dermed også arkivere den som

ferdig, avklart og avrundet. De klebende affektive egenskapene ved denne usikkerheten, samt dens desorientering og utsatte agens, er nettopp det som gjør at tilskueropplevelsene *ikke* omdannes til fikserte erfaringer. Den affektive usikkerheten står i veien for reduksjon og arkivering i minnet, og legger heller til rette for ikke-fikserte erfaringer. Når det kommer til de ikke-fikserte erfaringene og hvordan de inngår i minnene våre, så vil jeg her unngå å beskrive det med arkiverings- og lagringsmetaforer som illustrert i kapittel 4 (jf. Wagoner et al., 2019). Minnet er en kreativ prosess hvor de ikke-fikserte erfaringene inngår, hvor de kontinuerlig blir rekonstruert og formet, avhengig av de kontekstene de blir påkalt i.

I kapittel 7 reflekterer jeg over noen av utfordringene som den flerstemmige, erfaringsorienterte analysen av *Mod alle odds* bød på. I et forsøk på å skrive analysen, og mer spesifikt delene om forestillingen og hva som skjedde i teaterrommet, i fortidsform ble jeg overrasket over hvor vanskelig det var å gjennomføre. Tanken var at ved å utfordre meg selv til å skrive analysen i fortidsform, snarere enn presens, ville det gi andre muligheter til å formidle tidsaspektet i den teatrale hendelsen. Hvorfor var det så utfordrende å konvertere opplevelsene til fortidsform? Hvorfor opplevde jeg at dette ikke fungerte? Uten å konkludere med at den ikke-fikserte karakteren ved erfaringene er den eneste årsaken til at det ikke fungerte – er det nærliggende å se på det som en medvirkende faktor. Opplevelsens aktualitet og den pågående prosessen gjorde det vanskelig å omtale dem i fortidsform, fordi det kunne gi inntrykk av at forestillingen som helhet var ferdig bearbeidet og behandlet. Opplevelsene og erfaringene kjentes dessuten mer «nært på» når jeg omtalte dem i presens – ikke minst fordi den affektive usikkerheten fremdeles er til stede når jeg minnes dem.

9.3 Epistemiske unndragelser

Denne avhandlingen har, som kapittel 4 «Forestillings- og hendelsesbegrepet» og 5 «Erfaringsorientert forestillingsanalyse» viser, en erkjennelsesmessig tilnærming og interesse for affektiv usikkerhet. Gjennom å anvende et tankesett som tar utgangspunkt i forestillingen som erfaring, har jeg vært på utkikk etter hvordan forestillingene arbeider seg gjennom oss og blir til erfaringer. Den ikke-fikserte og uforløste karakteren ved disse erfaringene gjør at det ikke er tydelig hva slags epistemisk kunnskap man kan trekke ut fra prosessen. Med epistemisk kunnskap mener jeg i dette tilfellet det som kan leses som avklart og dermed

«sikker» viten.¹⁴⁷ I tilskuerøyemed vil det si at vi ikke mottar eller kommer frem til viten som kan lede til avklart politisk stillingtagen, eller gjøre oss mer orienterte og sikre i våre forhold til de samfunnsutfordringene som er adressert i forestillingene. Dette mener jeg gir den affektive usikkerheten og tilskuererfaringene knyttet til den et element av *epistemic disobedience* – en motsettelse overfor erfaringsøkonomien og den kognitive kapitalismen som også synes å prege kunstfeltet og kulturpolitikken (Holert, 2020). I *Knowledge beside itself: Contemporary art's epistemic politics* beskriver kunsthistorikeren Tom Holert en dreining mot samtidskunst som kunnskapsproduksjon, hvor kulturpolitikk, humaniora, kunstvitenskap og kunstbasert forskning har en tendens til å fremheve kunsten først og fremst for dens funksjon når det gjelder å gi ny og økt kunnskap. Kunsten er dermed en epistemisk aktivitet, i tillegg til estetisk, sosial, og politisk (Holert, 2020, s. 11). Å anse kunst for en epistemisk aktivitet henger sammen med hvordan vi snakker om kunstens samfunnsrelevans og nytte – forstått som at kunsten skal produsere ny og original kunnskap av konkret verdi for vårt samfunn og demokrati. Dette kommer fra et bakenforliggende normativt spørsmål som Böhnisch peker på, nemlig hvilken funksjon teateret (og annen kunst) skal og kan ha i dagens samfunn (2019, s. 74):

I den senere tid har vi kommet langt – kanskje altfor langt – i en (kultur)politisk utvikling der kunst, særlig offentlig subsidiert kunst, som det meste av samtidsteateret er, forventes å ha konkret samfunnsnytte for å kunne legitimeres kulturpolitisk. Her ligger det en implisitt fare for å låse kunsten til et instrumentalistisk kunstsyn. (s.st.)¹⁴⁸

¹⁴⁷ Her vil jeg gjøre oppmerksom på at epistemisk viten som begrep skiller seg fra epistemologi, hvor førstnevnte omhandler det som kan forstås som velbegrunnet eller sikker kunnskap (NAOB, u.å.-c). Epistemologi, også forstått som erkjennelsesteori, er filosofisk opptatt av hvordan bearbeidelse kan lede til erkjennelse, kunnskap og forståelse – samt forutsetninger for erkjennelse. Siden epistemologi er en stor disiplin, sikter jeg her til den delen som er opptatt av subjektets erkjennelse (Stigen & Tranøy, u.å.). Etter min tolkning rommer epistemologi en subjektiv kunnskap som ikke behøver å være sikker og avklart, i motsetning til kunnskapsforståelsen som ligger i epistemisk viten.

¹⁴⁸ Som et eksempel på tendensen som omhandler kunstens samfunnsnytte, viser Böhnisch til forskningssatsingen til Norsk kulturråd og Statens Kulturfond, Danmark med tittelen «Kunst og sosiale fellesskap». Programmet til denne satsingen fokuserer på «kunsts verdi og effekt på individ- og samfunnsnivå» (Böhnisch, 2019, s. 74, fn. 7; Kulturrådet, 5. desember 2018). Når det kommer til kunstens nyttefunksjon, er det ikke bare i Norge og Skandinavia at man finner en slik type retorikk og kulturpolitikk. Eksempelvis skriver Malzacher, med henvisning til England: «Obviously the claim for 'usefulness' is problematic – it seems to agree with the social democratic instrumentalization of art as a

Det Holert og Böhnisch peker på, er kravet og forventningen om kunst som kunnskapsproduksjon. Holert uttrykker at han ikke er imot kunst som erkjennelse og som en epistemisk aktivitet, men mener at etterspørselen og kravet om kunst som kunnskapsproduksjon er bekymringsfull. Han skriver blant annet om hvordan det forventes at kunstnere skal tilby spørsmål og svar som er relevante for de samfunnsutfordringene og krisene vi måtte befinne oss i.

[A] central demand, voiced in various cultural sectors and routinely addressed at (or exhorting) artists, particularly in times marked by collective anxiety, such as in the aftermath of 9/11 or the economic and social disaster caused by the 2008 financial meltdown, is to work on adequate and timely responses to historical events, political changes, social crises, and environmental catastrophes. (2020, s. 161)

Kravet om kunnskapsproduksjon knytter seg til den kognitive kapitalismen, og gir det Holert kaller kunnskap med en *epistemic shine*. Med det menes erfaringer og kunnskap som kan kategoriseres, arkiveres, og homogeniseres.¹⁴⁹ Altså kunnskap som er nyttig og symboliserer en form for vekst (s.st., s. 39). Knyttet til den epistemiske glansen er en idé om kunsten og dens kunnskapsproduksjon som «intrinsically special, exceptional, or otherwise superior politically advanced mode of knowledge production, acquisition, and distribution» (Holert, 2020, s. 58). Her mener jeg det ligger mer til rette for å kunne kategorisere og homogenisere epistemisk kunnskap og estetiske erfaringer dersom de er forløselige. Da vil de lettere konverteres til en fortidsform, som ferdige og avklarte (jf. Williams, 1977/2001).

Affektiv usikkerhet motarbeider en slik reduksjon. Det som blir betegnet som *epistemic disobedience* – epistemisk motsettelse – kommer som en følge av den ikke-fikserte og uforløselige karakteren ved affektiv usikkerhet. Begrepet *disobedience* kan fort lede tankene til at det er en bevisst og aktiv handling mot et krav om å adlyde. I denne sammenhengen handler det imidlertid ikke om at den affektive usikkerheten oppfordrer tilskuerne til bevisst ulydighet og motsettelse. I modusen av den affektive usikkerheten blir tilskuerne heller utsatt for gnagende,

mere tool for social work and as an appeasement strategy [...] But one should not underestimate the subversive qualities of art» (2014, s. 25).

¹⁴⁹ Holert forklarer: «[T]his book is motivated by the assumption that contemporary art is deeply entangled in cognitive capitalism's project of homogenizing knowledge and perception, often by way of offering a spectacular – and frequently spectacularly vacuous – notion of knowledge and research» (2020, s. 58).

uforløselige affekter og en langvarig navigeringsprosess. Konsekvensen av denne modusen blir dermed at den ikke gir mulighet for avklart viten. Den gir heller en epistemisk unndragelse. Motsettelsen ligger i å ikke ha en klar epistemisk relevans for den kognitive kapitalismen som Holert refererer til.

Opplevelsene og erfaringene knyttet til affektiv usikkerhet gir ikke en epistemisk glans. Et viktig poeng her er at modusen av affektiv usikkerhet kjennes *uspektakulær*. De affektene og refleksjonene man sitter med underveis og etter forestillingen, oppleves ikke som eksepsjonelle, på tross av at jeg har argumentert for at disse opplevelsene kjennes viktige. Den affektive usikkerheten er ikke glansfylt, men grumsete og gnagende med metaresponser som ubehag og desorientering. Den affektive usikkerheten mangler tydelig intensjonalitet og kjennes langt fra spektakulær.

Analysene viser at den affektive usikkerheten ikke «overvinnes», selv om prosessene enkelte steder bærer preg av et ønske om og behov for å løse usikkerheten i form av å komme til en avklart konklusjon eller løsning. Å tenke gjennom affekt innebærer å forfølge de bevegelsene som det affektive setter i gang, å merke seg hvordan det affektive kleber til vår imaginasjon, hvordan det videre kleber seg til de større etisk-politiske dramaturgiene *rundt* forestillingene. Den affektive usikkerheten er tilsynelatende irrelevant, på grensen til irriterende når man står i den. I analysene utforsker jeg hvordan det å navigere i den affektive usikkerheten og desorienteringen som følger med, er en viktig kompetanse og øvelse – nettopp fordi den ikke blir riktig forløst. Som modus gir den affektive usikkerheten tilgang på former for erkjennelse som eksisterer utenfor «sikker» epistemisk kunnskap. Dens kritiske potensialer ligger i å gi ikke-fikserte erfaringer og epistemisk unndragelse, i tillegg til å utfordre oss til å stå i det grumsete og gnagende.

10 Avsluttende refleksjoner

Dramaturgy is building bridges, it is being responsible for the whole, dramaturgy is above all a constant movement. Inside and outside. The readiness to dive into the work, and to withdraw from it again and again, inside, outside, trampling the leaves. (van Kerkhoven, 2009, s. 11)

Omdreiningspunktet for denne avhandlingen har vært affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater, hvor jeg har sett på hvordan disse opplevelsene blir generert av utvalgte forestillinger. Jeg har undersøkt strategier som produserer affektiv usikkerhet, samt hvordan denne (langvarige) modusen oppleves som tilskuer – hvordan man som tilskuer forsøker å arbeide seg gjennom affektene. Det kritiske potensialet som ligger i modusen av affektiv usikkerhet, har vært av sentral interesse. Det samme gjelder de metodiske utfordringene som ligger i å analysere affektiv usikkerhet. I dette kapitlet vil jeg foreta noen oppsummeringer og avsluttende refleksjoner, hvor jeg også ser på avhandlingens relevans for fagfeltene som beskjeftiger seg med tilskuerskap og uforløste opplevelser i politisk samtidsteater og resepsjonsetetisk forestillingsanalyse.

10.1 Den affektive usikkerheten i Myke Øyne, Your Majesties og Mod alle odds

De tre forestillingene som er analysert i denne avhandlingen, har til felles at de tematiserer sammensatte samfunnsutfordringer uten å tilby løsninger og svar på de aktuelle utfordringene. Videre bærer forestillingene preg av å være verbaltunge og anvende dokumentariske strategier, samt at de avstår fra å ta i bruk en tradisjonell konflikt-dramaturgi (jf. Kristensen, 2019; Böhnisch & Eidsaa, 2019). De deler med andre ord noen overordnede dramaturgiske og estetiske fellestrekk, som medvirker til å legge til rette for tilskueropplevelser som bærer preg av å ikke være forløste, og bearbeidelsesprosesser som er etisk-politiske. Det har imidlertid vært av interesse å se nærmere på forestillingenes spesifikke dramaturgiske og estetiske strategier, for å kunne si noe mer differensiert om hvordan forestillingene produserer affektiv usikkerhet. Her har jeg valgt ut tre fokusområder for den følgende refleksjonen, basert på noen gjennomgående temaer som kommer til syne i de tre analysene. Disse områdene er (1) hvordan

man som tilskuer kommer i «klem» mellom makro- og mikropolitikk, (2) hvordan de dokumentariske strategiene påvirker utsigelseskonstruksjonen, og (3) hvordan forestillingene oppfordrer til affektive, imaginative investeringer.

10.1.1 Mellom det makro- og mikropolitiske

Samfunnsutfordringene som tas opp i forestillingene – det være seg flyktningkrisen, sosial ulikhet og etiske problemstillinger knyttet til rettferdig krig-diskursen – kan defineres som storpolitiske eller makropolitiske utfordringer. Siden det er nokså store, globale og/eller nasjonale utfordringer, er det dermed ikke gitt hvordan jeg og de andre tilskuerne skal forholde oss til disse utfordringene. Likevel klarer forestillingene å produsere en ansvarsfølelse og en metarespons som består i at «dette angår meg». Dette fører til at man reflekstivt konfronterer seg selv med spørsmålet «hva kan egentlig jeg gjøre?», og dermed kommer i en kil mellom det makro- og mikropolitiske. Så hvordan setter forestillingene meg og studentene i denne kilen? Hva slags konkrete strategier er det å peke på her?

Den tydeligste strategien for å sette tilskueren i en mikro/makro-politisk kil er å finne i *Mod alle odds* av Fix&Foxy, der ungdommene på scenen kommer med en direkte henvendelse til oss voksne om å endre øyeblikksbildet. Sosial ulikhet er et strukturelt problem, men det er ikke dermed sagt at vi som er til stede i salen, ikke bidrar til å reprodusere eller opprettholde flere av disse strukturene. Det er en virkningsfull strategi at ungdommer henvender seg til oss voksne med en oppfordring om å endre øyeblikksbildet – slik at deres forespeilte fremtid også kan endres. Denne dramaturgiske strategien er også plassert til sist i forestillingen, etter at jeg og mine medtilskuere har vært vitne til en stor mengde iscenesatte statistikker som for flere av ungdommene spår nokså dunkle fremtidsutsikter. Dermed er det flere av oss, som analysen også viser, som ønsker å se denne oppfordringen som en mulighet og et håp for å kunne bidra til endring. Den affektive usikkerheten inkorporerer et fremtidsrettet håp for enkelte av oss, men forløsningen uteblir fremdeles – nettopp fordi det er utfordrende å navigere i et rom av storpolitiske utfordringer og hva en selv kan gjøre som politisk subjekt i møte med strukturelle problemstillinger.

I *Myke Øyne*, er det blant annet en språklig strategi som bidrar til å fremprovosere en opplevelse av å bli kilt mellom det makro- og mikropolitiske. Den polyfone teksten produserer et «oss/dem»-skille, blant annet gjennom at

flyktingene blir omtalt som de eller dem, og koret representerer et uharmonisk Europa/Norge. Det gir en *othering*, siden teksten omhandler flyktingkrisen og de 71 som døde, men de mangler representasjon og stemme. Dette gjenspeiler en tendens i mediebildet i samtiden vår. Forståelsen av hvem «vi» er, blir blant annet til i møter med andre, skriver Chouliaraki og Zaborowski (2017, s. 632). I forestillingen møter jeg ikke «dem», men heller et kor som representerer «en vekslende europeisk selvforståelse» med sine ulike holdninger til flyktingkrisen og de på flukt. Dette skaper ikke en like tydelig «kollisjon» mellom det makro- og mikropolitisk som *Mod alle odds* gjør. Men den språklige strategien hjelper til å fremprovosere en refleksivitet i møte med en tematikk som (for meg) har vært preget av en politisk fatigue. Det gir nemlig et ubehag at koret angivelig er en stemme for «oss», som åpenbart veksler mellom hvordan de skal forholde seg til krisen. Jeg ønsker ikke å identifisere meg med dem, men må gi til kjenne at jeg tidvis gjør det likevel. Forestillingen gir ikke et møte med den andre, men heller et møte med et «komplekst oss» som utløser ambivalens.

I *Your Majesties* av Navaridas & Deutinger er det ikke like tydelig én spesifikk strategi som produserte følelsen av å være i en mikro- og makropolitisk klem, men snarere summen av flere strategier i den teatrale hendelsen. Forestillingens uttalte mål (i programteksten) er å fremføre Obamas tale avkledd de retoriske virkemidlene gjennom bevegelse som en estetisk strategi. Hva vil det egentlig si å strippe en tekst for retoriske virkemidler? Kan man lykkes i å gjøre det med estetiske strategier, og vil det da si at jeg vil kunne se talen «for det den er» – hva enn det måtte innebære? Vil avkledningen av retoriske virkemidler kunne hjelpe meg i å ta stilling til konseptet rettferdig krig? Det skapes på forhånd noen forventninger om hva forestillingen skal gjøre, og allerede her begynner forholdet mellom mikro- og makropolitikk å gjøre seg gjeldende. Underveis i forestillingen skaper de etter hvert banale bevegelsene enkelte punkteringer i talens formidling av konseptet rettferdig krig. Som estetisk strategi fører dette til at forestillingen balanserer mellom et absurd visuelt uttrykk og utfordrende verbalt innhold. Det er likevel enkelte poenger som når gjennom den absurde situasjonen, og som blir hengende ved – eksempelvis poenget om at å ønske fred sjelden er nok til å kunne oppnå det. Talens logos blir dermed ikke fullstendig dekonstruert. Men den estetiske strategien tar bort mye av talens patos, hvilket skaper en lyttesituasjon hvor teksten utstilles på en annen måte. Det skaper rom for en refleksiv selvgransking hvor jeg setter spørsmålstegn ved hva som gjør at enkelte av talens poeng treffer, og hvorvidt jeg har glattet over

problematiske aspekter ved Obamas presidentperiode. Summen av dette skaper et persepsjonsrom hvor store spørsmål om min egen stillingtagen til konseptet rettferdig krig og hvordan talen faktisk virker på meg, utløser affektiv usikkerhet.

10.1.2 Forestillingenes hyperkomplekse utsigelseskonstruksjoner

Som medium er teaterets særtrekk dets hyperkomplekse utsigelseskonstruksjon, ifølge Kyndrup:

Den reale tilskuer i kød og blod tilbydes altså at lytte til forfatteren, til instruktøren, til de enkelte figurer som figurer, som skuespillere, som levende mennesker. Alt sammen forskjellige utsigelsespositioner som ytrer sig samtidig i den enkelte utsigeshandling. (2010, s. 120)

Den hyperkomplekse konstruksjonen bidrar til å skape et ubestemthetsrom, som riktignok er delvis kalkulerbart fra kunstnernes side, men som også er preget av en relativ autonomi fra tilskuernes side (jf. de Marinis, 1987, s. 101). I forestillingene analysert her anvendes det dokumentariske strategier som ytterligere kompliserer forestillingenes utsigelseskonstruksjon, noe som gjør at ubestemthetsrommene merker forestillingene i stor grad. Det er en tvil og usikkerhet som følger det dokumentariske som en sentral virkning, fordi det antatt virkelige, autentiske settes på spill innenfor en teatral ramme. De dokumentariske strategiene bidrar også til å knytte opplevelsene av ubestemthet og affektiv usikkerhet opp mot det utenomteatrale – de sammensatte samfunnsutfordringene. Hvordan fører de dokumentariske elementene i forestillingene til å gjøre utsigelseskonstruksjonen ytterligere kompleks?

I *Your Majesties* er utsigelseskonstruksjonen formet av at forestillingen er en gjenfremføring av en tidligere, historisk hendelse – en tale som ble gitt av Obama under utdelingen av Nobels fredspris i 2009. Dette vekker et indre, parallelt bilde av Obama som talens fremfører. Utsigelseskonstruksjonen blir dermed dominert av at jeg i stor grad forholder meg til Obama som orator – til tross for at det er Deutinger som fremfører talen. Han forsøker ikke å etterligne eller spille Obama, men referansen til den opprinnelige talen er så sterk at det parallelle bildet jeg har av Obama, preger opplevelsen i stor grad. Dette gjør også utsigelsesposisjonen til aktøren på scenen mer komplisert, idet det kjennes som mitt konstruerte bilde av Obama og aktørens visuelle fremførelse begynner å stå i konflikt med hverandre. Følelsen av tid – et her-og-da – former også tilskuerposisjonen jeg blir satt i. Å anvende talen som et dokumentarisk og

dramaturgisk element bidrar til å produsere denne tydelige referansen til (den kontroversielle) utdelingen i 2009, og dermed en opplevelse av synkopert tid i forestillingen (jf. Schneider, 2011). Dette gir en særdeles kompleks utsigelseskonstruksjon, hvor min egen imaginasjon spiller en stor rolle.

Når det kommer til *Mod alle odds*, analyserer jeg egen affektiv usikkerhet, i tillegg til de kollektive følelssammensetningene som oppstår i vår to måneder lange bearbeidelsesprosess. Et aspekt som førte til et spenningsfelt i det kollektive arbeidet var hvorvidt ungdommene i forestillingen representerer seg selv og sin egen sosioøkonomiske bakgrunn, og i så fall: i hvor stor grad? «Disse kompliserte både/og-konstruksjoner i relation til især fiksjonalitetsspørsmålet henger tett sammen med og peger ind i teatrets hyperkomplekse utsigelsesforhold» (Kyndrup, 2010, s. 119-120). I dette tilfellet ble det særlig vanskelig å besvare disse spørsmålene på grunn av den komplekse utsigelsesposisjonen som såkalte hverdageksperter bringer med inn i forestillingen. Med hvilken stemme snakker de til enhver tid? Fra egen personlige erfaring, som en karakter, eller en sammenblanding av disse to posisjonene? I den kollektive prosessen ble disse spørsmålene også vanskelige å diskutere fordi det autentiske i stor grad er en følelsmessig opplevelse (jf. Malzacher, 2008, s. 37-39). Våre affekter og følelser preget hvordan vi forholdt oss til ungdommene som aktører med deres flerfoldige utsigelsesposisjon. Dette bidro til å produsere en interessant tvil rundt dem som aktører, men som i lengden ble krevende å forholde seg til i gruppearbeidet – nettopp fordi vi ikke kunne bli sikre på deres utsigelsesposisjon. Dermed måtte vi forholde oss til at vi er et fellesskap med ulike tolkningsnyanser.

I *Myke Øyne* er utsigelseskonstruksjonen preget av det uharmoniske, polyfone koret – et utradisjonelt kor sammenlignet med det vi kjenner fra den greske antikken, som representerte en samlet stemme. I analysen beskriver jeg hvordan ulike meninger blir lagt såpass nært inntil hverandre i teksten og gjør at det er vanskelig å skille mellom ulike posisjoner og holdninger til flyktningkrisen. Dette blir forsterket av at koret fremfører det verbale raskt, uten å markere når en setning slutter og en ny begynner. Det dokumentariske elementet som bidrar til å ytterligere komplisere en allerede kompleks utsigelseskonstruksjon, er lastebilen som scenerom. Utsigelse innebærer først og fremst å se på utsagn, hvem som sier hva, og andre kommunikative instanser i en betydningshandling (Kyndrup, 2010, s. 117). Å se på rommets betydning er ikke en opplagt komponent når man skal undersøke en utsigelseskonstruksjon og -

hendelse. I dette tilfellet er det imidlertid annerledes. Å være i lasterommet gjør noe med forestillingen som betydningshandling og utsigelseskonstruksjon, fordi det som blir sagt, blir lest opp mot en konkret hendelse – nemlig hendelsen fra 2015. Dette fysiske, romlige aspektet gjør at det verbale innholdet settes i en sanselig og ladet ramme, noe jeg kommer tilbake til i neste underkapittel.

10.1.3 Imaginative investeringer og klebende affekter

Oppdagelsen av imaginasjonens funksjon i forestillingene ga en viktig inngang til å forstå deler av det affektive og følelsesmessige arbeidet som *Myke Øyne*, *Your Majesties* og *Mod alle odds* inviterer til – med andre ord, hvordan ulike strategier legger til rette for at vi som tilskuere skal ta i bruk vår forestillingsevne. I analysene undersøker jeg hvordan våre affekter kleber seg ikke bare til det som skjer på scenen, men også til våre imaginasjoner.

I *Myke Øyne* er det særlig lastebilen som et etisk ladet rom som bidrar til å fremprovosere min forestillingsevne. Å være tilskuer i lastebilen aktiverer en referanse til hendelsen fra 2015 som er såpass insisterende at det er nærmest umulig å ikke skulle forsøke å se for meg hvordan flyktningene kan ha hatt det. Samtidig gjør den refleksive rasjonaliteten at jeg innser at jeg ikke kan vite hva som skjedde. Dette gir en absurd situasjon, og i analysen forklarer jeg hvordan dette bidrar til å presse meg ut av en politisk fatigue. For selv om jeg ikke kan vite og forestille meg *akkurat* hva som hendte i lastebilen med de 71 flyktningene, forutsetter imaginasjonen også en empatisk innlevelse. Dette bidrar til å skape et moralsk ansvar, som jeg riktignok ikke vet hvordan jeg kan omsette til handling. Som en estetisk, romlig strategi legger lastebilen til rette for å produsere en andethedserfaring som er ladet og aktiverer tilskuerens forestillingsevne.

I *Your Majesties* produserer forestillingsevnen, i likhet med *Myke Øyne*, et bilde av en *tidligere* hendelse. Spesielt for denne forestillingen er hvor tydelig «til stede» det imaginative bildet av Obama er gjennom hele fremførelsen. De to bildene – det ene imaginativt og det andre iscenesatt foran meg – spiller først på lag, men etter hvert som forestillingen skrider fremover, kommer de i stadig større konflikt med hverandre. Det kommer blant annet av at talens innhold om det moralfilosofiske konseptet rettferdig krig vekker overraskelse og skepsis hos meg som tilskuer. Den affektive usikkerheten blir produsert av å bli stilt overfor konseptet rettferdig krig. Å prøve å ta innover seg innholdet i talen og bildet av

Obama produserer det Ngai kaller *stuplimity* – en affektiv reaksjon bestående av sjokk og tretthet, som sier noe om at det er krevende å ta det aktuelle innover seg. Det er vanskelig å sette seg inn i talens innhold, på samme måte som korets polyfoniske tilnærming til flyktningkrisen i *Myke Øyne* og ungdommenes fremføring av statistikk av nåtid og fremtid i *Mod alle odds* er utfordrende og tappende. Dette skaper en metarespons i form av at jeg føler meg noe utilstrekkelig i møte med forestillingenes tematikker. Den affektive usikkerheten kleber seg til bildet av Obama, også fordi jeg blir klar over at dette bildet tross alt er konstruert av meg. Selv om dette er ubehagelige metarespons, setter disse oppdagelsene meg på sporet av Rogoffs begrep kritikalitet, hvor man som tilskuer/betrakter inngår i en prosess som utfordrer ens egen normativitet.

Fremstillingen av ungdommer på scenen i *Mod alle odds* ga følelser som håp og engstelse hos meg og teaterstudentene, som kan knyttes an til en affektiv usikkerhet. I møte med en forestilling som adresserte mange ulike problemområder, men først og fremst sosial ulikhet, utløste dette en langvarig navigering med utgangspunkt i den fremførte appellen om å endre øyeblikksbildet. Det ble uttrykt i en av øvelsene at det kjennes som vi skal ta ansvar for noe, men hva? Å forestille oss ungdommenes fremtid krevde av oss en imaginativ investering, hvor håp, engstelse og usikkerhet affektivt klebet seg til våre forestillinger om hva som vil skje i fremtiden. Her diskuterer jeg hvordan det å se for oss deres fremtid (ved hjelp av det som skjer på scenen) tilbyr en affektiv opplevelse som er annerledes enn den mer abstrakte viten vi allerede besitter. «Vi vet på ett eller annet plan at det eksisterer sosial ulikhet som følge av strukturelle problem.» Den imaginative investeringen som forestillingen oppfordrer til, gjør det mer personlig, og forbundet med våre følelser. I motsetning til *Your Majesties* og *Myke Øyne*, opererer forestillingsevnen her for å se for seg mulig fremtid (og nåtid) og ikke fortid.

10.1.4 Samtiden som reflekteres i forestillingene

Den induktive tilnærmingen har ført til at jeg ikke har valgt en spesifikk samfunnsdiagnose, representert ved sosiologisk teori, som premiss ved lesningen av de tre utvalgte forestillingene. Dette kommer av en interesse i å se på hvordan samfunnet og samtiden vår reflekteres *gjennom* forestillingene. Finnes det noe fellestrekk her – om enn på et mer abstrahert nivå?

I *Myke Øyne* og *Your Majesties* er ikke væpnede konflikter eksplisitt tematisert, men det ligger der som et bakteppe. I stedet setter de søkelys på hvordan vi har vanskelig for å forholde oss til de moralfilosofiske aspektene ved krig og konflikt, samt hvordan vi velger å håndtere konsekvensene som følger: flyktningkrisen. I *Mod alle odds* vises til store klasseforskjeller i vårt skandinaviske samfunn. Spesielt vil de med innvandrerbakgrunn i arbeiderklassen ha store vansker med å oppnå de samme godene som følger med middelklassen og øvre klasser. Måten de ulike samfunnsutfordringene blir tematisert på, sier implisitt noe om at dette er betente eller vanskelige problemer å ta stilling til. Ikke minst er de vanskelige å håndtere etisk-politisk og følelsesmessig. Vi lever i en samtid hvor det virker som våre følelser og stillingtagen overfor politisk betente temaer må være avklarte. Skal man kunne navigere i kontekstene og diskursene rundt disse utfordringene, er det viktig å kjenne sine egne standpunkt. Her tilbyr forestillingene og den affektive usikkerheten en opplevelse preget av forvirrende og stygge følelser. Dette avkrever en prosess som tar tid, og som dermed motsetter seg raske avklaringer – hvilket kan synes å være en mangelvare i vårt politiske klima og vår samtid. Grehan skriver at prosesser som krever tid og oppmerksomhet er «out of fashion in the current world», noe som gjør at slike prosesser også kan anses som intervensjoner i vår status quo (Grehan, 2020, s. 53).

Som tilskuer opplever jeg å ankomme de aktuelle forestillingene med noen bilder, forforståelser og meninger som preger min tilnærming til disse utfordringene. I møte med forestillingene og deres kunstneriske strategier utfordres mine normative antagelser og bilder, gjennom en desorientering som jeg blir nødt til å navigere i. Som gjennomgangen av disse tre fokusområdene viser, er det ulike strategier som bidrar til å skape en tilskuerposisjon og modus av affektiv usikkerhet. Når jeg ser tilbake på de strategiene som er anvendt, er det særlig de dokumentariske virkemidlene og deres funksjon som markerer seg som sentrale – både det å produsere affektiv usikkerhet og oppfordre tilskuere til å ta i bruk forestillingsevnen. De dokumentariske elementene legger opp til en guidet imaginasjon (jf. Zittoun og Rosenstein, 2017) hvor vår forestillingsevne blir en viktig måte å reaktualisere de aktuelle samfunnsutfordringene på – også på et personlig plan. Dermed er de dokumentariske virkemidlene som oppfordrer til forestillingsevne og affektiv klebing, også helt sentrale når for å drive bearbeidelsesprosessene fremover. Det er disse investeringene som særlig fører til at det gnagende ikke sliper taket etter forestillingslutt, og som gjør at jeg (og

mine medtilskuere) vender tilbake til forestillingsopplevelsen gjentatte ganger – «again and again, inside, outside, trampling the leaves» (van Kerkhoven, 2009, s. 11).

10.1.5 Tilskuerskap og uforløste opplevelser i politisk engasjert samtidsteater

I innledningskapittelet skisserer jeg et forskningsfelt som beskjeftiger seg med tilskuerskap i politisk engasjert samtidsteater som ikke gir tydelig forløsning. Her anvender jeg Helena Grehans monografi *Performance, ethics and spectatorship in a global age* (2009) og Patrick Duggans artikkel «Unsettling the audience: Affective ‘dis-ease’ and the politics of fear and anxiety in contemporary performance» (2017) som eksempler på to posisjoner innenfor dette fagfeltet som dette prosjektet knytter seg til. Grehan og Duggan undersøker hvordan henholdsvis ambivalens og *affective dis-ease* skaper tilskuerposisjoner preget av etiske og sosiopolitiske overveielser. Som jeg illustrerte innledningsvis, er det imidlertid noen ulikheter mellom dette prosjektet og deres. I de følgende avsnittene vil jeg gå lenger i å peke ut noen nyanseforskjeller – hovedsakelig mellom denne monografien og Grehans – og i forlengelse av det si noe om hvordan dette prosjektet bidrar til den delen av forskningsfeltet som ser på uforløste tilskueropplevelser i møte med politisk engasjert samtidsteater.¹⁵⁰

Grehan er særlig opptatt av hvordan ambivalens fremprovoserer etiske spørsmål for tilskuerne. Videre er hun interessert i hva slags respons og ansvarliggjøring dette danner, spesielt med tanke på vårt ansvar overfor den Andre. Ambivalens handler om den tvilen, angsten og refleksjonen som man sitter med som tilskuer og politisk subjekt (2009, s. 23). «If a performance is successful in terms of its ability to engage spectators in a process of ethical reflection, it will leave them feeling ambivalent» (s.st., s. 22). Når Grehan omtaler ambivalens som navigeringen mellom de affektene og følelsene som er utløst av forestillingen, samt de refleksive spørsmålene om hvordan man skal håndtere disse sammensatte utfordringene (også utenfor selve forestillingen),

¹⁵⁰ Når det gjelder forskjellene mellom dette prosjektet og Duggans artikkel, henviser jeg tilbake til det jeg skrev innledningsvis i «1.5 Forskningsfeltet». Her fremkommer det at Duggans begrep affektiv *dis-ease* er, i motsetning til affektiv usikkerhet, mer orientert mot frykt og knyttes til en samfunnsdiagnose som omhandler hvordan frykt gjennomsyrrer vårt «contemporary moment».

resonnerer det med den affektive usikkerheten og ambivalensbegrepet anvendt i dette prosjektet.

Instead of seeing ambivalence as something that leads to stasis or inertia, it should be reimagined as an unsettling and productive space. Neither ambivalence nor undecidability necessarily imply that the subject will flounder or experience paralysis in terms of decision making (or if they do this is likely to be a temporary condition); rather it may generate an environment in which subjects become aware of their obligation to respond, as well as of the unstable or contingent nature of any response they might make. (2009, s. 35)

Ambivalens gir ikke nødvendigvis handlingslammelse, som Grehan (og Razinsky, 2017) er inne på. Det samme poenget tar jeg opp i kapittel 9 når jeg diskuterer den affektive usikkerhetens kritiske potensialer. Som langvarig modus kan ambivalens og affektiv usikkerhet lede til en mer sensitiv og rikere tilnærming til en problemstilling. Dette prosjektet går imidlertid lenger i å utforske ubehaget og de prosessuelle vanskelighetene med å stå i denne modusen over lengre tid. Selv om affektiv usikkerhet (og ambivalens) besitter flere kritiske potensialer, tematiserer jeg hvordan dette likevel er en krevende posisjon å være i – også fordi den responsen Grehan mener at disse forestillingene kan gi, ofte uteblir. Det kjennes ikke alltid som at ambivalens, usikkerhet, og utfordringen av våre egne normative posisjoner er «nok» i møte med de sammensatte utfordringene. Et spørsmål av interesse er også om våre ulike forestillingsutvalg også fører til at vi utforsker forskjellige former for usikkerhet og ambivalens. Virkningene av den affektive usikkerheten jeg undersøker, er ikke sjokkerte og voldssomme, slik forestillingsutvalget til Grehan bærer preg av. De affektene og følelsene som står i sentrum av dette prosjektet, gir en egen form for intensitet gjennom å være gnagende og prestisjeløse, ubehagelige og sammensatte. De lur seg inn og problematiserer egne forforståelser gjennom å være irriterende og klebende. Intensiteten i den affektive usikkerheten kommer ikke fra det sjokkerte, men ligger i hvordan den som modus varer over lengre tid.

Denne avhandlingen gir et bidrag til feltet gjennom å gi opplevels- og erfaringsnære analyser av hva som produserer affektiv usikkerhet, og hvordan den virker. Søkelyset er satt på hvordan den affektive usikkerheten varer i den utvidede teatrale hendelsen, et aspekt som kan synes å være noe underbelyst i vårt fagfelt. Kapittel 9 viser til hvordan det kritiske potensialet i forestillingsopplevelser og -erfaringer av affektiv usikkerhet tilbyr en epistemisk

unndragelse og ikke-fikserte erfaringer. Fordi den affektive usikkerheten ikke gir forløsning, men heller utsatt agens, bidrar den til at erfaringene ikke reduseres og konverteres til fortidsform – «a habitual past tense» (Williams, 1977/2001, s. 193) – men heller forblir ikke-fikserte. Heri ligger den epistemiske unndragelsen, fordi erfaringene motsetter seg en konvertering som gir en epistemisk glans og entydig verdi. Avhandlingen viser hvordan det å tenke gjennom affekt handler om en kontinuerlig navigering gjennom en opplevelse preget av gnagende følelser og desorientering. Selv om disse opplevelsene inneholder kritiske potensialer, har jeg vist hvordan dette ikke er en lett posisjon å befinne seg i som tilskuer og politisk subjekt. Analysene viser at selv om min uttalte forskningsinteresse er nettopp denne usikkerheten og dens muligheter for kritisk affektive perspektiver, kjenner jeg ofte behov for å «overvinne» denne tilskuerposisjonen. Serpell skriver om opplevelsen av litterær usikkerhet: «[I]t will escape fixity only if we make an effort to revive it with analysis, with an insistent and ongoing undoing [...] We may end up in the same place, but we might yet undergo a useful dizziness» (Serpell, 2014, s. 290-291). Her tematiserer hun hvordan usikkerheten krever en særlig aktiv posisjon, en insistering på å arbeide med de affektene som måtte følge med. Beskrivelsen av en svimmelhet som er «nyttig», mener jeg står i fare for å glatte over hvor krevende og ubehagelig denne posisjonen er når forløsning uteblir. Selv om den affektive usikkerheten gir en metarespons i form av at de tematiserte utfordringene *angår meg*, er det likevel utfordrende å si til enhver tid at prosessen kjennes meningsfylt og nyttig. En spesifikk dynamikk i denne av og til frustrerende prosessen er at jeg har behov for å finne ut av hvordan jeg kan handle og avklare min agens i møte med tematikken. Dette er et premiss for prosessen som tross alt gjør at *det gnager*, og dermed ikke kan overses – på tross av alle de kritiske potensialene affektiv usikkerhet måtte besitte.

10.2 Utvikling av det erfaringsorienterte og flerstemmige i forestillingsanalyser

Det er også et annet fagfelt jeg henvender meg til, som er knyttet til det metodiske arbeidet jeg har gjort i denne avhandlingen. Dette prosjektet kan plasseres innenfor den delen av teaterfeltet som er opptatt av resepsjonestetisk forskning og forestillingsanalyse. Gjennom kapittelet om forestillings- og hendelsesbegrepet legger jeg et teoretisk grunnlag for å sette søkelys på

forestilling som erfaring. Det er dette tankesettet som den erfaringsorienterte analysetilnærmingen bygger på. Forestilling som erfaring er et tankesett som går ut på å se på hvordan en forestilling kan vare, blant annet gjennom tilskuerminner (som er affektivt pregede) og bearbeidelsesprosesser av lengre varighet. Dette tankesettet kontrasterer et allerede etablert tankesett som fokuserer på forestillingens her-og-nå, også forstått som det øyeblikket hvor forestillingen materialiseres for så å forsvinne. I stedet ser jeg på hvordan forestilling som erfaring legger til rette for å diskutere hvordan forestillingen «arbeider» videre i tilskuere. Forestilling som erfaring er dermed epistemologisk orientert. I dette prosjektet gjenspeiles dette tankesettet også i den overordnede analysestrategien som består i å tenke gjennom affekt, hvor både tankesett og analysestrategi fremhever det prosessuelle.

Et sentralt metodeverktøy er den utvidede minneprotokollen. Dette er allerede et etablert verktøy innenfor forestillingsanalyse som metode. I forbindelse med utarbeidingen av en erfaringsorientert analysetilnærming gjør jeg et poeng av å utvide dette verktøyet. Warstat og Kolesch skriver at minneprotokollen vanligvis blir skrevet ikke lenge etter at man har sett forestillingen (2019, s. 215). Det samme ble gjort i dette arbeidet. Men for å utforske mulige langtidsvirkninger, prosessuelle kvaliteter og endringer vendte jeg ofte tilbake til dette dokumentet, hvor jeg – med ny dato markert – la til nye minner, refleksjoner, assosiative forbindelser, og så videre.

[T]he task of the memory protocol is to allow the author to focus on those details that were particularly memorable to him or her. Even in the explicit addressing of affectivity, memory protocols often reach very different degrees of precision and differentiation. It matters whether an affect is simply detected and named, or if one attempts to give a precise account of the specific scenic constellation that could have given rise to that affect. (s.st., s. 217)

Siden affekter, minner og erfaringer anses som prosessuelle og ikke-statiske i dette prosjektet, var det relevant å dokumentere i minneprotokollen hvordan jeg på ulike tidspunkt så tilbake på opplevelsen. Med andre ord: hvordan tid og bearbeidelse satte forestillingsopplevelsene i forskjellig lys. Dette førte til at jeg satt igjen med et materiale som ikke bare dokumenterte min egen modus rett etter forestillingen, men også eventuelle bevegelser, endringer og videreføringer over tid.

Siden analyser i avhandlingsarbeid kontinuerlig blir revidert, kan man spore en lignende bevegelse som den John Berger beskriver med veven som metafor. Skyttelen i veven går frem og tilbake, veksler mellom nærhet og avstand, til bevegelsene endelig begynner å etterlate seg et mønster (Berger sitert i van Kerkhoven, 1994, avsn. 8). Fordi skriveprosessen arter seg slik, kan man argumentere for at bevegelsene og de prosessuelle endringene som den utvidede minneprotokollen dokumenterer, også finner sted i selve analysearbeidet. Altså i de ulike tekstutkastene som til slutt endrer opp med å bli den ferdige analysen. Det har vært et sentralt poeng å belyse hva slags tenkning og bearbeidelse som skjer i et slikt skrive- og analysearbeid. Slik sett kan det å tenke gjennom affekt også bety å skrive gjennom affekt – «*Thought happened in the writing*» (Richardson & St. Pierre, 2005, s. 970, original kursivering). Likevel har det vært viktig å ha den utvidede minneprotokollen som et eget dokument ved siden av dette arbeidet. Et dokument som har som funksjon å eksplisitt dokumentere opplevelse, erfaring, minner, assosiasjoner, og ikke minst hvordan dette inngår i en prosess.

Siden det kan være utfordrende å sette ord på det affektuelle, har metaforer vært en sentral inngang i analysearbeidet. Det gnagende har vært en viktig metafor for å si noe om hvordan den affektive usikkerheten virker og føles. Sammen med metaforer har den ekfrastiske tilnærmingen til språk og formidling (jf. Reason, 2012) hatt en dobbel funksjon i den erfaringsorienterte forestillingsanalysen. Å beskrive forestillingsopplevelsen med en ekfrastisk tilnæringsmåte, å anvende metaforer for å beskrive affektiv usikkerhet, var først en inngang for å bearbeide opplevelsen på egen hånd. Beskrivelsene, og de ulike rundene med tekstbearbeiding, ble en måte å få både nærhet og avstand til egen tilskueropplevelse på. Videre ble den ekfrastiske tilnærmingen et verktøy også for å kunne ta leseren med inn i opplevelsen av forestillingen og det prosessuelle i etterkant. I et forskningsprosjekt av Reason, som har blitt nevnt tidligere i avhandlingen, inviterte han med tilskuere av en danseforestilling til å gjøre ekfrastiske og kreative skriveøvelser som respons på deres tilskueropplevelser. Her skriver han at tekstene til deltagerne ble både en fremstilling av forestillingen og en bearbeidelse gjennom refleksjon, imaginasjon og gjenopplevelse av aspekter fra forestillingen.

As a research methodology the fact that this is not a straightforward task of translation provides a particular point of analytical interest. In my

research the act of ekphrastic writing required participants to actively reflect and consider their response to the performance. (2012, avsn. 23) Det gjør at den ekfrastiske teksten ifølge Reason får flere funksjoner: «[A] representation and a making present, a transformation of something else and a thing in its own right» (s.st., avsn. 64). Som jeg skrev i kapittelet «Erfaringsorientert forestillingsanalyse», kan ikke analysen ses på som en ekfrastisk tekst, men heller en tekst som inneholder ekfrastiske aspekter i selve beskrivelsene av forestillingene. De opplevelsesnære beskrivelsene danner utgangspunktet for analyse og diskusjon av hvordan den affektive usikkerheten produseres, og dens potensiale. De erfaringsorienterte analysene av *Myke Øyne* og *Your Majesties* tar utgangspunkt i min empiriske opplevelse som forsker og tilskuer – og det er slik sett ikke uvanlig at analyser tar utgangspunkt i forskerens resepsjon. Bruken av utvidet minneprotokoll som sentralt verktøy løfter imidlertid frem denne empiriske inngangen i analysene, hvor forskerens opplevelse og erfaring blir eksplisitt tematisert.

10.2.1 Produktivt spenningsfelt: Forestillingsanalyse, empirisk resepsjonsforskning og teaterpedagogikk

Som tidligere nevnt foreslår Warstat og Kolesch at man for å kunne lage fenomenologiske og flerstemmige forestillingsanalyser som tar utgangspunkt i affekt, bør supplere med metodesett fra andre fagfelt. De påpeker at metodekombinasjon ikke må ses som metodisk motsats til forestillingsanalyse (2019, s. 228). Den eksplorative metodeundersøkelsen, bestående av post-performance-øvelser gjennomført over to måneder, kan ses på som et forslag til et metodesett som Warstat og Kolesch etterlyser. Her undersøker jeg både hvordan forestillingsanalyse som resepsjonsetetisk forskningsmetode kan utvides med metodesett fra andre felt, og hvordan opplevelsene til andre tilskuere kan inkluderes i metode- og analysearbeidet.

Avhandlingen kan plasseres innenfor resepsjonsetetisk forskning siden jeg anvender forestillingsanalyse som metode, hvor jeg analyserer forestillingenes strategier og hvordan de virker på oss som tilskuere. Når forestillingsanalyse som metode utvides med empirisk resepsjonsforskning, som attpåtil trekker inn inspirasjon og strategier fra teaterpedagogikk, bidrar dette til et produktivt spenningsfelt. Tradisjonelt er det et skille teoretisk og metodisk mellom den resepsjonsetetiske forskningen og den empiriske

resepsjonsforskningen. Det eksisterer en grunninteresse for resepsjon hos tilskuere, men ulike tradisjoner har gjort det utfordrende å bedrive en metodekombinasjon – blant annet fordi det overordnet forholder seg slik at det resepsjonsestetiske er interessert i verkanalyse, og den empiriske resepsjonsforskningen i større grad vender seg mot publikum.¹⁵¹

I analysen av *Mod alle odds* undersøker jeg forskningsspørsmål som kan defineres som resepsjonsestetiske ved å anvende empiriske midler. De empiriske midlene er i dette tilfellet ikke bare egen minneprotokoll, men ulike post-performance-øvelser som blir gjennomført over et lengre tidsspenn. Disse post-performance-øvelsene er eksplorative empiriske resepsjonsstudier, hvor jeg benytter meg av min bakgrunn som teaterpedagog – hvor jeg ser på resepsjonsprosessen som en kreativ prosess som er individuell og kollektiv. Når disse øvelsene anvendes som empirisk materiale i forestillingsanalysen av *Mod alle odds*, foretar jeg en ukonvensjonell metodekombinasjon for å kunne skape en flerstemmig analyse. Jeg omtaler den som ukonvensjonell nettopp fordi det er empirisk resepsjonsforskning (og teaterpedagogikk) som benyttes for en metodisk utvidelse av forestillingsanalysen. Dette representerer et nybrottsarbeid for det resepsjonsestetiske forskningsfeltet og forestillingsanalyse som metode. Dette prosjektet slår dermed en bro mellom teatervitenskapelig, resepsjonsestetisk forskning og empirisk resepsjonsforskning. Arbeidet viser også hvordan empirisk resepsjonsforskning, på sin side, kan dra nytte av teaterpedagogikk.

Warstat og Kolesch skriver: «The poly-perspectivism of the performance should be reflected in a new polyphony of performance analysis, which must be developed in transdisciplinary exchange with the social sciences as well as the humanities» (2019, s. 228). I dette arbeidet har jeg utviklet et metodesett som ikke bare utforsker det flerstemmige i bearbeidelsesprosesser av tilskueropplevelser, men også utviklet et opplegg som tar utgangspunkt i bearbeidelse over lengre tid. De ulike formatene – blant annet *kollektivt minnereferat*, *flasketuten peker på*, *tabletop* og *virkningsmønstrene* – utforsker kombinasjonen av individuelle og kollektive resepsjonsprosesser. Vi er et fellesskap som deler opplevelser og erfaringer, og forhandler om våre tolkninger

¹⁵¹ Dette er riktignok satt på spissen for å kontrastere ulikhetene mellom resepsjonsestetisk og empirisk resepsjonsforskning. Jeg tar høyde for at det eksisterer andre forskningsprosjekt som bidrar til å myke opp disse skillene og kombinerer aspekter fra begge fagfelt.

av forestillingen. I dette arbeidet er det slik at vi både deler erfaringer og skaper dem på samme tid – siden dette anses som en kreativ bearbeidelsesprosess. Som kapittel 7 tematiserer, var det utfordringer ved å skulle anvende dette empiriske materiale inn i forestillingsanalysen av *Mod alle odds*. Disse utfordringene omhandlet blant annet det formmessige ved analysen. I tillegg gjorde vekten av det empiriske materiale at teksten av og til stod i fare for å gli mer over i publikumsforskning, fremfor en forestillingsanalyse av *Mod alle odds*. Analysen, slik den foreligger nå, kan tas som et eksempel på en metodeutvidelse. Dens flerstemmighet gjør at denne analysen skiller seg fra analysene av *Your Majesties* og *Myke Øyne* – den gjør dermed noe annet. Den åpner opp for et kollektivt rom som tidvis er preget av polyfoni, hvor jeg også utforsker hva våre kollektive affekt- og følelsessammensetninger gjør (jf. Ahmed, 2004/2014, s. 171).

10.2.2 Videreførende perspektiver og metodeutvikling

I arbeidet med utvidelsen av forestillingsanalyse med empirisk resepsjonsforskning ligger det potensial for en større utforskning av kombinasjonen mellom disse metodesettene. Flere av utfordringene jeg støtte på i utformingen av en flerstemmig forestillingsanalyse fortjener nærmere undersøkelser, og utforskning av andre alternative måter å løse det på. Det eksplorative metodiske arbeidet har vekket en interesse for å ytterligere eksperimentere med kombinasjonen av empirisk resepsjonsforskning, teaterpedagogikk og resepsjonsetetisk forskning – hvilket jeg tror kan tilføre nye og kreative måter å undersøke tilskueres resepsjonsprosess på. Som teaterpedagog ser jeg særlig en mulighet i å overføre post-performance-øvelsene fra en forskningskontekst til undervisnings-og formidlingskontekster, siden disse øvelsene tilbyr kreative bearbeidelser av forestillingsopplevelser i formater som drar vekslers på det individuelle og kollektive.

Når det kommer til videre forskning ser jeg også et potensial for å fortsette undersøkelsen av hvordan kollektive følelsessammensetninger knyttet til affektiv usikkerhet i politisk engasjert samtidsteater arter seg – også over en lengre tidsperiode. Med andre ord: hvordan vi tenker gjennom affekt *sammen*.

Referanseliste

- Ahmed, S. (2002). This other and other others. *Economy and Society*, 31(4), 558-572.
- Ahmed, S. (2010a). Happy objects. I M. Gregg & G. J. Seigworth (Red.), *The affect theory reader* (s. 29-51). Durham & London: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2010b). *The promise of happiness*. Durham & London: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2. utg.). Edinburgh: Edinburgh University Press. (Opprinnelig utgitt 2004)
- Arendt, H. (1978). *The life of the mind*. San Diego, New York & London: Harcourt Brace & Company.
- Aristoteles. (1997). *Om diktekunsten*. Oslo: Grøndahl og Meyers Forlag.
- Artilleriet Produksjoner. (2016). *Myke Øyne* [Forestilling]. Fredrikstad.
- Artilleriet Produksjoner. (2017). Om Artilleriet Produksjoner. Hentet 4. januar 2018 fra <http://www.artillerietproduksjoner.no/about>
- Assitej. (u.å.). Assitejfestivalen. Hentet 2. mars 2021 fra <https://www.assitej.no/assitejfestivalen>
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2. utg.). London & New York: Routledge. (Opprinnelig utgitt 1999)
- Bala, S. (2017). Decolonising theatre and performance studies: Tales from the classroom. *Tijdschrift voor Genderstudies*, 20(3), 333-345.
- Barba, E. (1990). Four spectators. *The Drama Review*, 34(1), 96-100.
- Bauman, Z. (1993). *Postmodern ethics*. Oxford & Malden: Blackwell Publishing.
- Bauman, Z. (1998). *Globalization: The human consequences*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (2011). *Culture in a liquid modern world*. Cambridge: Polity Press.
- Behrndt, S. K. & Turner, C. (2008). *What is dramaturgy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bennett, S. (1997). *Theatre audiences: A theory of production and reception* (2. utg.). London & New York: Routledge. (Opprinnelig utgitt 1990)
- Berg, I. T. (2020). *Negotiating the participatory turn: Audience participation in contemporary theatre and performance* (Doktoravhandling). Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Berg, I. T. (2020, 30 april). Kunst 2.0. Hentet 9. september 2020 fra <http://www.scenekunst.no/sak/kunst-2-0/>
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Durham & London: Duke University Press.
- Betty Nansen Teatret. (u.å.). Mod alle odds. Hentet 19. mars 2020 fra <https://www.bettynansen.dk/da/teatret/arkiv/saeson-2018-19/mod-alle-odds/>
- BIT Teatergarasjen. (u.å.). Your Majesties. Navaridas & Deutinger. Hentet 28. januar 2020 fra <http://bit-teatergarasjen.no/program/forestillinger/navaridas-deutinger/>
- Bjørnstad, J. (26. juni 2018). Statistikk. I *Store norske leksikon*. Hentet 1. desember 2020 fra <https://snl.no/statistikk>

- Bleeker, M. (2019). What do performances do to spectators? I M. Bleeker, A. Kear, J. Kelleher & H. Roms (Red.), *Thinking through theatre and performance* (s. 33-46). London & New York: Methuen Drama.
- Bloch, E. (1995). *The principle of hope: Volume 1* (N. Plaice, S. Plaice & P. Knight, Overs.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Bogart, A. & Landau, T. (2005). *The viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group.
- Böhnisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere: Et bidrag til en performativ teori og analyse* (Doktoravhandling). Aarhus Universitet, Aarhus.
- Böhnisch, S. (2019). Uenighetsdramaturgier: Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap. I S. Böhnisch & R. M. Eidsaa (Red.), *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* (s. 69-90). Oslo: Universitetsforlaget.
- Böhnisch, S. & Eidsaa, R. M. (2019a). Innledning. I S. Böhnisch & R. M. Eidsaa (Red.), *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* (s. 11-25). Oslo: Universitetsforlaget.
- Böhnisch, S. & Eidsaa, R. M. (2019b). *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst, og musikk i kontekst*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Cambridge Dictionary. (u.å.-a). Ephemeral. I *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press. Hentet 08. september 2020 fra <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ephemeral>
- Cambridge Dictionary. (u.å.-b). Evanescent. I *Cambridge Dictionary*. Cambridge University Press. Hentet 08. september 2020 fra <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/evanescent>
- Capps, J. (2019). The pragmatic theory of truth. I E. N. Zalta (Red.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hentet 11. juni 2021 fra <https://plato.stanford.edu/entries/truth-pragmatic/>
- Carlson, M. (2001). *The haunted stage: The theatre as memory machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Carnwath, J. D. & Brown, A. S. (21. juli 2014). *Understanding the value and impacts of cultural experiences: A literature review*. Arts Council England.
- Chalabi, M. (27. mars 2020). Data journalist Mona Chalabi isn't sure about certainty. I H. Mlotek (Red.), *Ssense*. Hentet fra https://www.ssense.com/en-no/editorial/culture/data-journalist-mona-chalabi-isnt-sure-about-certainty?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=later-linkinbio-ssense&utm_content=later-6114258
- Chouliaraki, L. & Zaborowski, R. (2017). Voice and community in the 2015 refugee crisis: A content analysis of news coverage in eight European countries. *The International Communication Gazette*, 79(6-7), 613-635.
- Ciobotari, C. (2019). The theatre critic's memory. *Theatrical Colloquia*, 9(2), 54-61.
- Damian Martin, D. (2016). Unpeeling action: critical writing, training and process. *Theatre, Dance and Performance Training*, 7(2), 195-211.

- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst og kulturpublikum*. Bergen: Norsk Kulturråd.
- de Beauvoir, S. (1997). *The second sex*. London: Vintage. (Opprinnelig utgitt 1949)
- de Marinis, M. (1987). Dramaturgy of the spectator. *The Drama Review*, 31(2), 100-114.
- De nasjonale forskningsetiske komiteene. (15. januar 2010). Forskerrollen. I *De nasjonale forskningsetiske komiteene*. Hentet fra <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Medisin-og-helse/Kvalitativ-forskning/5-Forskerrollen/>
- Demetriou, P. A. (2017). Remembering performance through the practice of oral history. I T. Sant (Red.), *Documenting performance: The context and processes of digital curation and archiving* (s. 83-92). London & New York: Bloomsbury Academic.
- Det Norske Akademis ordbok (NAOB). (u.å.-a). Ambiguitet. I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 2020, 2. april fra <https://naob.no/ordbok/ambiguitet>
- Det Norske Akademis ordbok (NAOB). (u.å.-b). Engstelig. I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet fra <https://naob.no/ordbok/engstelig>
- Det Norske Akademis ordbok (NAOB). (u.å.-c). Epistemisk. I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 26. mai 2021 fra <https://naob.no/ordbok/epistemisk>
- Det Norske Akademis ordbok (NAOB). (u.å.-d). Tilstand. I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 14. april 2021 fra <https://naob.no/ordbok/tilstand>
- Det Norske Akademis ordbok (NAOB). (u.å.-e). Tvetydig. I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 08. desember 2020 fra <https://naob.no/ordbok/tvetydig>
- Det Norske Akademis ordbok (NAOB). (u.å.-f). Usikker. I *Det Norske Akademis ordbok*. Hentet 17. februar 2021 fra <https://naob.no/ordbok/usikker>
- Diamond, E. (1992). The violence of 'We': Politicizing identification. I J. G. Reinelt & J. R. Roach (Red.), *Critical theory and performance* (s. 390-398). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in performance: Finding hope at the theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dreyse, M. (2008). The performance is starting now. I M. Dreyse & F. Malzacher (Red.), *Rimini Protokoll: Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll* (s. 76-97). Berlin: Alexander Verlag.
- Dreyse, M. & Malzacher, F. (Red.). (2008). *Rimini Protokoll: Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.
- Duggan, P. (2017). Unsettling the audience: Affective 'dis-ease' and the politics of fear and anxiety in contemporary performance. *Key Words: A Journal of Cultural Materialism*, 15, 40-54.
- Dunne, J. (2015). *Regenerating the Live: The archive as the genesis of a performance practice* (Doktorgradsavhandling). University of Lincoln, Lincoln.

- Eckersall, P. (2018). On dramaturgy to make visible. *Performance Research*, 23(4-5), 241-243.
- Eiermann, A. (2009). *Postspektakuläres Theater : Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript.
- Ekern, S. (2017). *Folket, det er meg. Den europeiske høyrepopulismens vekst og framtid*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Erl, A. (2011). *Memory in culture* (S. B. Young, Overs.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Europarådet. (2017). *Å undervise i kontroversielle tema*. Hentet fra <https://rm.coe.int/a-undervise-i-kontroversielle-tema/1680748448>
- Evans, M. (2008). *En innføring i dramaturgi: Teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag. (Opprinnelig utgitt 2006)
- Faull, E. (2019, 2. september). *Children's memory of performance: Discovery, rediscovery, and re-creation*. Innlegg presentert ved ASSITEJ Artistic Gathering 2019, Kristiansand.
- Fensham, R. (2009). *To watch theatre. Essays on genre and corporeality*. Brussel: Peter Lang.
- Fiksdal, I. (2018). *Affective choreographies* (Doktorgradsavhandling, kunstnerisk utviklingsarbeid). Kunsthøgskolen i Oslo.
- Fischer-Lichte, E. (1. juli, 2017). Review. Diana Taylor. *Performance. Bulletin of the Commediates*, 69(2), 205-207.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. I. Jain, Overs.). London: Routledge. (Opprinnelig utgitt 2004)
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (M. Arjomand, Overs.). London & New York: Routledge.
- Fix&Foxy. (2019). *Mod alle odds* [Forestilling]. København.
- Fix&Foxy. (u.å.-a). *Against all odds*. Hentet 19. april 2019 fra <http://fixfoxy.com/en/mod-alle-odds/>
- Fix&Foxy. (u.å.-b). *Mod alle odds*. Hentet 19. april 2019 fra <http://fixfoxy.com/mod-alle-odds/>
- Fix&Foxy. (u.å.-c). *Om Fix&Foxy*. Hentet 20. mars 2019 fra <https://fixfoxy.com/om/>
- Fleig, A. (2019). Writing affect. I J. Slaby & C. von Scheve (Red.), *Affective Societies: Key Concepts* (s. 178-186). London: Routledge.
- Forced Entertainment. (u.å.). *Complete Works: Table Top Shakespeare*. Hentet 12. november 2020 fra <https://www.forcedentertainment.com/projects/complete-works-table-top-shakespeare/>
- Fragkou, M. (2019). *Ecologies of precarity in twenty-first century theatre: Politics, affect, responsibility*. London & New York: Bloomsbury Publishing.
- Franko, M. (2017). Introduction. I M. Franko (Red.), *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199314201.013.1>

- Freshwater, H. (2009). *Theatre & audience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Furedi, F. (2005). *Politics of fear*. London: Continuum.
- Gade, S. (2010). *Intervention & kunst: Socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. København: Forlaget politisk revy.
- Gibbs, A. (2006). Writing and danger: The intercorporeality of affect. I N. Krauth & T. Brady (Red.), *Creative writing: Theory beyond practice*. Brisbane: Post Pressed.
- Gibbs, A. (2010). After affect: Sympathy, synchrony, and mimetic communication. I M. Gregg & G. J. Seigworth (Red.), *The affect theory reader* (s. 186-205). Durham & London: Duke University Press.
- Gilpin, H. (1996). Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance. I S. Leigh Foster (Red.), *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power*. London & New York: Routledge.
- Godzimirski, J. M. (9. november 2015). Flyktningskrise i Europa – hva står på spill? Hentet 12. desember 2017 fra <https://www.nupi.no/Skole/HHD-Artikler/2015/Flyktningskrise-i-Europa-hva-staar-paa-spill>
- Grehan, H. (2009). *Performance, ethics and spectatorship in a global age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Grehan, H. (2020). Slow listening: The ethics and politics of paying attention, or shut up and listen. *Performance Research*, 24(8), 53-58.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Hansen, L. E. (2012). Aarhus mod Herning: En samtale om fans, fodbold og forestillinger. *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 18, 23-34.
- Hansen, L. E. (2014). The democratic potential of theatre talks. *Nordic Theatre Studies*, 25, 10-21.
- Hansen, P. & Bläsing, B. (Red.). (2017). *Performing the remembered present: The cognition of memory in dance, theatre and music*. London & Oxford: Bloomsbury.
- Heddadagene. (u.å.). Om Heddadagene. Hentet 2. mars 2021 fra <https://www.heddadagene.no/om-heddadagene>
- Hemmings, C. (2015). Affect and feminist methodology, or what does it mean to be moved? I D. Sharma & F. Tygstrup (Red.), *Structures of feeling: Affectivity and the study of culture*. Berlin & Boston: De Gruyter.
- Hinz, M. (2014). Den ikke-profesjonelle skuespiller som dokument? *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 21, 50-62.
- Holert, T. (2020). *Knowledge beside itself: Contemporary art's epistemic politics*. Berlin: Sternberg Press.
- Hurley, E. (2010). *Theatre & feeling*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kallenbach, U. (2014). The disenchantment of the wonderful: A doll's house and the idealist imagination. *Nordic Theatre Studies*, 26(2), 76-87.
- Kirkeby, W. A. (1996). Engelsk-norsk ordbok. I *Kunnskapsforlaget*. Oslo: Aschehoug - Gyldendal.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.

- Kjeldsen, J. E. (2006). *Retorikk i vår tid: En innføring i moderne retorisk teori* (2. utg.). Oslo: Spartacus Forlag.
- Kjørup, S. (2008). *Menneskevidenskabene 1: Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori* (2. utg.). Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kolesch, D. & Knoblauch, H. (2020). Audience emotions. I J. Slaby & C. von Scheve (Red.), *Affective societies: Key concepts* (s. 252-263). London: Routledge.
- Kozel, S. (2015). Process phenomenologies. I M. Bleeker, J. F. Sherman & E. Nedelkopoulou (Red.), *Performance and phenomenology: Traditions and transformations* (s. 54-74). New York: Routledge.
- Kozel, S. (2017). The archival body: Re-enactments, affective doubling and surrogacy. *Medium*. Hentet fra <https://medium.com/the-new-human/the-archival-body-re-enactments-affective-doubling-and-surrogacy-448815d62c07>
- Kristensen, J. (2017). Fix&Foxy's Love Theater: Iscenesat usikkerhed. *Drama*, 54(1), 18-22.
- Kristensen, J. (2019). Uåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger. I S. Böhnisch & R. M. Eidsaa (Red.), *Kunst og konflikt* (s. 26-50). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kulturrådet. (5. desember 2018). Kunst og sosiale fellesskap. Hentet 23. mars 2021 fra <https://www.kulturradet.no/fou/vis-artikkel/-/prosjekt-fou-kunst-og-sosiale-fellesskap>
- Kyndrup, M. (2010). Teatret: medialitet, udsigelse – og Hamlet. *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier*, 14, 117-124.
- Kåss, E. (13. januar 2019). Temporal. I *Store norske leksikon*. Hentet 27. oktober 2020 fra <https://snl.no/temporal>
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Landler, M. (14. mai 2016). For Obama, an unexpected legacy of two full terms at war. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2016/05/15/us/politics/obama-as-wartime-president-has-wrestled-with-protecting-nation-and-troops.html>
- Lather, P. (1992). Post-critical pedagogies: A feminist reading. I C. Luke & J. Gore (Red.), *Feminisms and critical pedagogy within the postmodern*. London & New York: Routledge.
- Lauritsen, E. N. (2015, 28. august). 71 flyktninger funnet døde i lastebil i Østerriket. *Aftenposten* Hentet fra <https://www.aftenposten.no/verden/i/ma5E/71-flyktninger-funnet-dode-i-lastebil-i-Osterrike>
- Lauvstad, M. (2020, 18. april). Produksjon for enhver pris? Hentet fra <http://shakespearetidsskrift.no/2020/04/produksjon-ehver-pris>
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Overs.). London: Routledge. (Opprinnelig utgitt 1999)

- Lehmann, N. (2014). En mangfoldighed af andethedserfaringer: Om æstetik på flere måder. I S. Graffer & Å. Sekkelsten (Red.), *Scenekunsten og de unge* (s. 76-81). Oslo: Norsk Scenekunstbruk AS/Vidarforlaget AS.
- Malzacher, F. (2008). Dramaturgies of care and insecurity: The story of Rimini Protokoll. I M. Dreysse & F. Malzacher (Red.), *Rimini Protokoll: Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll* (s. 14-43). Berlin: Alexander Verlag.
- Malzacher, F. (2014). Putting the urinal back in the restroom: The symbolic and the direct power of art and activism. I F. Malzacher & steirischer herbst (Red.), *Truth is concrete: A handbook for artistic practices in real politics* (s. 12-25). Berlin: Sternberg Press.
- Malzacher, F. (2015). No organum to follow: Possibilities of political theatre today. I F. Malzacher (Red.), *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today* (s. 17-30). Berlin: Alexander Verlag.
- Martin, C. (2013). *Theatre of the real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Massumi, B. (2003). Navigating movements. I M. Zournazi (Red.), *Hope: New philosophies for change*. New York & London: Routledge. (Opprinnelig utgitt 2002)
- Massumi, B. (2019). *Politics of affect*. Cambridge & Malden: Polity Press. (Opprinnelig utgitt 2015)
- McAuley, G. (2000). *Space in performance: Making meaning in the theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Overs.). London & New York: Routledge. (Opprinnelig utgitt 1945)
- Merriam-Webster. (u.å.). Unsettled. I *Merriam-Webster.com dictionary*. Hentet 29. mars 2021 fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/unsettled>
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. New York: New York University Press.
- Müller, J.-W. (2016). *Hva er populisme?* (2. utg., L. Holm-Hansen, Overs.). Oksnøen: Heinesen Forlag.
- Navaridas & Deutinger. (2010). *Your Majesties* [Forestilling]. Graz.
- Navaridas & Deutinger. (u.å.-a). Navaridas & Deutinger: About. Hentet 13. desember 2018 fra <http://navaridasdeutinger.com/>
- Navaridas & Deutinger. (u.å.-b). Pontifex. Hentet 2. juni 2021 fra <http://navaridasdeutinger.com/2017/01/29/pontifex/>
- Navaridas & Deutinger. (u.å.-c). Your Majesties. Hentet 19. mars 2020 fra <http://navaridasdeutinger.com/2013/04/03/your-majesties-2/>
- Navndrup Black, L. (under utgivelse). So many futures: Aesthetic experience and the now in a performance with and by young people.
- Ngai, S. (24. januar 2017). Kapitalismens små gleder. I M. Røsvik Granlund (Red.): *Morgenbladet*. Hentet fra <https://www.morgenbladet.no/portal/2017/01/24/kapitalismens-smagleder/>
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Ngai, S. (2011). Our aesthetic categories: An interview with Sianne Ngai. I A. Jasper (Red.), *Cabinet Magazine*. Hentet fra https://www.cabinetmagazine.org/issues/43/jasper_ngai.php
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama: The gift of theatre*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- Norman, E. (2019). *Affekt og kognisjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Notaker, H. (26. desember 2017). Helsereformen i USA 2010. I *Store norske leksikon*. Hentet 10. juni 2021 fra https://snl.no/Helsereformen_i_USA_2010
- Nussbaum, M. C. (2016). *Litteraturens etikk: Følelser og forestillingsevne* (A. Øye, Overs.). Oslo: Pax Forlag AS.
- Obama, B. (10. des. 2009). *A just and lasting peace* (tale gitt ved Nobels fredspris). Hentet fra <https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2009/obama/lecture/>
- Orozco, L. (2010). Never work with children and animals: Risk, mistake and the real in performance. *Performance Research*, 15(2), 80-85. <https://doi.org/10.1080/13528165.2010.490435>
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the crossroads of culture* (L. Kruger, Overs.). London & New York: Routledge.
- Pavis, P. (1998). Chorus. I P. Pavis (Red.), *Dictionary of the theatre: Terms, concepts and analysis* Toronto: University of Toronto Press.
- Pedersen, B. (20. februar 2018). flyktighet. I *Store norske leksikon*. Hentet 9. november 2020 fra <https://snl.no/flyktighet>
- Pendry, K. (2016). *Myke Øyne* [Manus]. u.s.: u.f.
- Pettersen, A. T. (under utgivelse). En affektiv og performativ ungdomskritikk. I K. Nødtvedt Knudsen & L. Skregelid (Red.), *Kunstens betydning [arbeidstittel]*.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. London & New York: Routledge.
- Phelan, P. (1997). *Mourning sex: Performing public memories*. London & New York: Routledge.
- Phelan, P. (2004). On seeing the invisible: Marina Abramovic's the house with the ocean view. I A. Heathfield (Red.), *Live: Art and performance*. u.s.: Tate Publishing.
- Piper, A. M. S. (1991). Impartiality, compassion, and modal imagination. *Ethics*, 101(4), 726-757.
- Probyn, E. (2010). Writing shame. I M. Gregg & G. J. Seigworth (Red.), *The affect theory reader* (s. 71-90). Durham & London: Duke University Press.
- Rancière, J. (2011). *The emancipated spectator*. London & New York: Verso. (Opprinnelig utgitt 2008)
- Razinsky, H. (2017). *Ambivalence: A philosophical exploration*. London: Rowman & Littlefield International.
- Reason, M. (2003). Archive or memory? The Detritus of live performance. *New Theatre Quarterly*, 19(73), 82-89.

- Reason, M. (2006). *Documentation, disappearance and the representation of live performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Reason, M. (2010). Asking the audience: Audience research and the experience of theatre. *About Performance*, 10, 15-34.
- Reason, M. (2012). Writing the embodied experience: Ekphrastic and creative writing as audience research. *Critical Stages*, (7). Hentet fra <http://www.critical-stages.org/7/writing-the-embodied-experience-ekphrastic-and-creative-writing-as-audience-research/>
- Reinelt, J. (2011). The promise of documentary. I A. Forsyth & C. Megson (Red.), *Get real: Documentary theatre past and present* (s. 6-23). Basingstoke: Palgrave Macmillan. (Opprinnelig utgitt 2009)
- Richardson, L. & St. Pierre, E. A. (2005). Writing: A method of inquiry. I N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Red.), *The Sage handbook of qualitative research* (3. utg., s. 959-978). Thousand Oaks, London & New Delhi: Sage Publications.
- Rogoff, I. (2003). From criticism to critique to criticality. *EIPCP*. Hentet fra <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en>
- Rogoff, I. (2008). What is a theorist. I J. Elkins & M. Newman (Red.), *The state of art criticism* (s. 97-109). New York & London: Routledge.
- Røed, K. (2013). Fast stoff i en flytende modernitet. *Kunstløftet*, 2, 18-19. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2013-avis1-bauman-kjetil-roed>
- Sagdahl, M. S. (2013). Rettferdig krig. I *Store norske leksikon*. Hentet 25. september 2018 fra https://snl.no/rettferdig_krig
- Said, E. (1995). *Orientalism*. London: Penguin Books. (Opprinnelig utgitt 1978)
- Samfunnsforskning. (20. desember 2019). NORPOL - polariseres det norske samfunnet? Hentet 11. februar 2021 fra <https://www.samfunnsforskning.no/prosjekter/norpol-polariseres-det-norske-samfunnet/folelser-og-politikk-oker-affektiv-polarisering-ov.html>
- SAND-festivalen. (u.å.). Artilleriet Produksjoner (NO): Myke Øyne. Hentet 12. desember 2017 fra <http://sandfestival.no/at/>
- Sauter, W. (2000). *The theatrical event*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Sauter, W. (2008). *Eventness* (2. utg.). Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervitenskapliga studier.
- Scenekunstbruket. (u.å.). Soft Eyes. Hentet 18.mars 2021 fra <https://www.scenekunstbruket.no/en/produksjon/1010922>
- Schlosser, M. (10. august 2015). Agency. I E. N. Zalta (Red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hentet 27. juni 2021 fra <https://plato.stanford.edu/entries/agency/>
- Schmidt, T. (2018). How we talk about the work *is* the work. *Performance Research*, 23, 37-43.
- Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. London: Routledge.
- Scott-Bottoms, S. (2020). Double take. *Unmarked: The politics of performance. Theatre Research International* 45(2), 209-212.

- Sedgwick, E. K. (2003). Introduction. I E. K. Sedgwick (Red.), *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity* (s. 1-25). Durham & London: Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. & Frank, A. (2003). Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins. I E. K. Sedgwick (Red.), *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity* (s. 93-122). Durham & London: Duke University Press. (Opprinnelig utgitt 1995)
- Seigworth, G. J. & Gregg, M. (2010). An inventory of shimmers. I M. Gregg & G. J. Seigworth (Red.), *The affect theory reader* (s. 1-25). Durham & London: Duke University Press.
- Seremetakis, C. N. (1994). *The senses still: Perception and memory as material culture in modernity*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Serpell, C. N. (2014). *Seven modes of uncertainty*. London, England & Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Sha, R. C. (2009). Toward a physiology of the romantic imagination. *Configurations*, 13(3), 197-226. Hentet fra <https://muse.jhu.edu/article/412645>
- Sharma, D. & Tygstrup, F. (2015). Introduction. I D. Sharma & F. Tygstrup (Red.), *Structures of feeling: Affectivity and the study of culture*. Berlin & Boston: De Gruyter.
- Siegel, M. B. (1972). *At the vanishing point: A critic looks at dance*. New York: Saturday Review Press.
- Siegmund, G. (2006). *Abwesenheit: Eine performative ästhetik des tanzes - William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Skogli, N. H. (2019). Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene: En opplevelsesorientert forestillingsanalyse. I S. Böhnisch & R. M. Eidsaa (Red.), *Kunst og konflikt: Teater, visuell kunst og musikk i kontekst* (s. 51-68). Oslo: Universitetsforlaget.
- Slaby, J. & von Scheve, C. (2020). Introduction. I J. Slaby & C. von Scheve (Red.), *Affective societies: Key concepts* (s. 1-24). London: Routledge.
- Smith, T. (2011). Currents of world-making in contemporary art. *World Art*, 1(2), 171-188. <https://doi.org/10.1080/21500894.2011.602712>
- Solnit, R. (2016). *Hope in the dark: Untold histories, wild possibilities*. Chicago: Haymarket Books.
- Sontag, S. (1967). *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Spivak, G. C. (29. juli 2016). Critical intimacy: An interview with Gayatri Chakravorty Spivak. I S. Paulson (Red.): Los Angeles Review of Books. Hentet fra <https://lareviewofbooks.org/article/critical-intimacy-interview-gayatri-chakravorty-spivak/>
- Spivak, G. C. (2010). 'Can the subaltern speak?' revised edition, from the 'History' chapter of *Critique of postcolonial reason*. I R. C. Morris (Red.), *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea* (s. 21-78). New York: Columbia University Press.

- Stein, G. (1957). *Lectures in America*. Boston: Beacon Press. (Opprinnelig utgitt 1937)
- Steyerl, H. (2010). Politics of art: Contemporary art and the transition to post-democracy. *E-flux*, 21. Hentet fra <https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>
- Stigen, A. & Tranøy, K. E. (u.å.). Erkjennelsesteori. I *Store norske leksikon*. Hentet 26. mai 2021 fra <https://snl.no/erkjennelsesteori>
- Store norske leksikon (SNL). (2018). Praksis. I *Store norske leksikon*. Hentet 22. november 2020 fra <https://snl.no/praksis>
- Store norske leksikon (SNL). (2018, 22. mai). Ambiguitet. I *Store norske leksikon*. Hentet 2020, 2. april fra <https://snl.no/ambiguitet>
- Store norske leksikon (SNL). (u.å.-a). Agens. I *Store norske leksikon*. Hentet 27. juni 2021 fra <https://snl.no/agens>
- Store norske leksikon (SNL). (u.å.-b). Koturne. I *Store norske leksikon*. Hentet 21. mars 2019 fra <https://snl.no/koturne>
- Svenkerud, H. (1982). *Cappelens synonymordbok*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Svenkerud, H. (2003). *Engelsk-norsk, norsk-engelsk ordbok* (2. utg.). Oslo: J.W. Cappelen Forlag. (Opprinnelig utgitt 2000)
- Svenkerud, H. & Parnemann, H. (2000). *Tysk-norsk, norsk-tysk ordbok* (4. utg.). Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Tate. (u.å.). Cadavre exquis (exquisite corpse). Hentet 16.november 2020 fra <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/cadavre-exquis-exquisite-corpse>
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham & London: Duke University Press.
- Taylor, D. (2016). *Performance* (A. Levine, Overs.). Durham & London: Duke University Press.
- Teigen, K. H. (8. desember 2016). Opplevelse. I *Store norske leksikon*. Hentet 25. februar 2020 fra <https://snl.no/opplevelse>
- Teigen, K. H. (12. desember 2016). Skam. I *Store norske leksikon*. Hentet 24. april 2018 fra <https://snl.no/skam>
- Teigen, K. H. (13. august, 2020). Fantasi. I *Store norske leksikon*. Hentet 24. august 2020 fra <https://snl.no/fantasi>
- Terrill, R. E. (2011). An uneasy peace: Barack Obama's Nobel peace prize lecture. *Rhetoric and Public Affairs*, 14(4), 761-779. <https://doi.org/10.1353/rap.2011.0041>
- The new grove dictionary of music and musicians. (2001). Polyphony. I S. Sadie (Red.), *The new grove dictionary of music and musicians* (2. utg.). London: Macmillan Publishers.
- Thompson, J. (2009). *Performance affects: Applied theatre and the end of effect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tomkins, S. (1995). The quest for primary motives: Biography and autobiography of an idea. I E. Virginia Demos (Red.), *Exploring affect: The selected writings of Silvan S. Tomkins* (s. 27-63). New York: Cambridge University Press. (Opprinnelig utgitt 1981)

- Tomkins, S. (1995). Role of the specific affects. I E. Virginia Demos (Red.), *Exploring affect: The selected writings of Silvan S. Tomkins* (s. 68-85). New York: Cambridge University Press. (Opprinnelig utgitt 1982)
- Tygstrup, F. (2016). Kultur, kvalitet og menneskelig tid. I K. O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 23-35). Oslo: Kulturrådet.
- van Kerkhoven, M. (2009). European dramaturgy in the 21 st century: A constant movement. *Performance Research*, 14(3), 7-11.
<https://doi.org/10.1080/13528160903519476>
- van Kerkhoven, M. (2014). Tale om rikets tilstand [State of the Union]. Hentet fra <http://bit-teatergarasjen.no/innsikt/kerkhoven-tekst/>
- Wagoner, B., Brescò, I. & Awad, S. H. (2019). *Remembering as a cultural process*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-32641-8>
- Walmsley, B. (2018). Deep hanging out in the arts: An anthropological approach to capturing cultural value. *International Journal of Cultural Policy*, 24(2), 272-291.
- Warstat, M. & Kolesch, D. (2019). Affective dynamics in the theatre: Towards a relational and poly-perspectival performance analysis. I A. Kahl (Red.), *Analyzing affective societies: Methods and methodologies* (s. 214-229). London: Routledge.
- Welsh, R. (2007). Ekphrasis. I *The University of Chicago keyword glossary*. Hentet fra <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/ekphrasis.htm>
- Williams, R. (2001). Structure of feeling. I C. Counsell & L. Wolf (Red.), *Performance analysis: An introductory coursebook* (s. 193-198). London & New York: Routledge. (Opprinnelig utgitt 1977)
- Wilson, J. (2020). Shipwreck, without label. *Performance Research*, 24(8), 69-79.
- Zahavi, D. (2010). Inner (time-)consciousness. I D. Lohmar & I. Yamaguchi (Red.), *On time: New contributions to the Husserlian phenomenology of time* (s. 319-339). Dordrecht: Springer.
- Zahavi, D. (2011). Fænomenologi. I F. Collin & S. Køppe (Red.), *Humanistisk videnskapsteori* (2. utg., s. 121-138). København: DR Multimedie. (Opprinnelig utgitt 2003)
- Zittoun, T. & Rosenstein, A. (2017). Theater and Imagination to (Re)Discover Reality. I T. Zittoun & V. Glaveanu (Red.), *Handbook of Imagination and Culture* (s. 223-242). New York: Oxford University Press.
- Østby, H. & Østby, Y. (2016). *Å dykke etter sjøhester: En bok om hukommelse*. Oslo: Cappelen Damm.

Vedlegg

Vedlegg 1: Kvittering fra NSD

5.5.2021

Meldeskjema for behandling av personopplysninger



NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Forestillinger om Konflikt: Om iscenesatt usikkerhet og dens virkninger

Referansenummer

896716

Registrert

10.12.2018 av Nina Helene Jakobia Skogli - nina.skogli@uia.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Universitetet i Agder / Fakultet for kunsthøgskolen / Institutt for visuelle og sceniske fag

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Nina Helene Jakobia Skogli, ninahjs@uia.no, tlf: 48215177

Type prosjekt

Forskerprosjekt

Prosjektperiode

03.12.2018 - 01.09.2021

Status

03.02.2021 - Vurdert

Vurdering (2)

03.02.2021 - Vurdert

NSD har vurdert endringen registrert 26.01.2021.

Vi har nå registrert 01.09.2021 som ny sluttdato for behandling av personopplysninger.

Vi gjør oppmerksom på at ytterligere forlengelse ikke kan påregnes uten at utvalget informeres om forlengelsen.

NSD vil følge opp ved ny planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til videre med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Simon Gogl
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

<https://meldeskjema.nsd.no/vurdering/51c3da86-55be-4e8b-93ce-7a16316f8b77>

1/3

15.01.2019 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 15.01.2019, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD ENDRINGER

Dersom behandlingen av personopplysninger endrer seg, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. På våre nettsider informerer vi om hvilke endringer som må meldes. Vent på svar før endringer gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 30.12.2020.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1 f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

5.5.2021

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

Kontaktperson hos NSD: Eva J B Payne
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

Vedlegg 2: Informasjons- og samtykkeskriv til studentene

Vil du delta i forskningsprosjektet «Forestillinger om Konflikt: Om iscenesatt usikkerhet og dens virkninger»?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å *undersøke hvordan spesifikke forestillinger virker utover teaterets her-og-nå*. I dette skrivet gis det informasjon om målene for prosjektet og hva deltagelse vil innebære for deg.

Formål

Dette doktorgradsprosjektet tar for seg teaterforestillinger om kontroversielle temaer og betente diskurser i samtiden vår. En fellesnevner for forestillingene inkludert i dette prosjektet er at de anvender ulike strategier for å produsere usikkerhet og ambivalens rundt det tematiserte. De formidler det komplekse, men tar ikke et politisk standpunkt og tilbyr heller ikke svar på problematikken. Mine forskningsspørsmål er: Hvilke estetiske og dramaturgiske strategier bruker forestillingene for å åpne opp diskurser, rom for refleksjon og selvrefleksive tilskueropplevelser? Hvordan genererer disse forestillingene (estetiske) erfaringer relevant for samtiden de skisserer?

Mine metoder består av forestillingsanalyser, og metodiske utforskinger med andre tilskuere. I forbindelse med sistnevnte vil jeg gjennom ulike metodiske format som tar utgangspunkt i kollektiv samtale og individuelle refleksjoner, legge til rette for situasjoner for tilskuere kan dele sine erfaringer fra den aktuelle forestillingen. Gjennom disse formatene vil jeg undersøke hvordan disse forestillingene virker utover teaterets her-og-nå.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Nina Helene Jakobia Skogli ved Universitetet i Agder.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du vil se forestillingen *Mod alle odds* av Fix&Foxy. Etter forestillingen vil etterarbeidet gå ut på å delta i

skriveøvelser, og noen muntlige, kollektive samtaler/øvelser. Disse ulike formatene/øvelsene vil omhandle forestillingen og hvordan du/vi opplevde den underveis og i etterkant. Enkelte av de muntlige samtalerne vil det bli gjort et lydopptak av, eller dokumentert gjennom notater som jeg selv tar. Skriveøvelsene vil bli samlet inn. Her vil jeg presisere at de skriftlige og muntlige øvelsene ikke fokuserer på «hvor god man er til å skrive eller hvor flink man er til å tolke forestillinger», men at de heller fungerer som en måte å dokumentere våre reaksjoner til selve forestillingen.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg. Det vil heller ikke gi noen påvirkning for videre undervisning med meg.

Ditt personvern – hvordan jeg oppbevarer og bruker dine opplysninger

Opplysningene om deg vil kun bli brukt til formålene jeg har fortalt om i dette skrivet. Opplysningene vil bli behandlet konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Det er kun jeg, og i enkelte tilfeller mine veiledere, som vil ha tilgang på disse opplysningene. All dokumentasjon på det vi gjør, det vil si lydopptak og skriveøvelser, vil bli oppbevart trygt og innelåst på kontoret. Navnet ditt og kontaktopplysningene dine vil bli holdt atskilt fra dette materialet, av sikkerhetsmessige grunner.

Navnet ditt vil ikke bli brukt i forbindelse med prosjektet, da alle deltagerne vil bli anonymisert. Ingen personopplysninger, som kan medføre at noen vil kjenne deg igjen, vil bli publisert i forbindelse med arbeidet.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes innen utgangen av 2020. Alle personopplysninger og lydopptak gjort i forbindelse med studiet vil bli slettet når forskningsprosjektet er avsluttet.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til: innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, å få rettet personopplysninger om deg, få slettet personopplysninger om deg, få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Opplysninger om deg behandles basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Agder har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

Universitetet i Agder ved Nina H. J. Skogli, ninahjs@uia.no.

Vårt personvernombud: Ina Danielsen, ina.danielsen@uia.no.

NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på e-post (personvernombudet@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Nina H. J. Skogli

Prosjektansvarlig
(Doktorgradsstipendiat)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Forestillinger om Konflikt: Om iscenesatt usikkerhet og dens virkninger*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i de metodiske øvelsene som utgjør etterarbeidet i forbindelse med forestillingen
- at det vil bli gjort lydopptak, tatt notater og samlet inn skriftlig materiale i forbindelse med øvelsene vi gjør

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. 30.12.2020.

(Signert av prosjektdeltager, dato)