

Fra tilskuer til vitne i virkelighetsteatrets rom

Ellen Foyn Bruun

Innledning

I denne artikkelen undersøker jeg en forestilling som inngikk i et sosialt tiltak med unge voksne utenfor utdanning og arbeid i regi av Ville Veier, et sosialt entreprenørskap i Stavanger. Her tas kunstbaserte metoder i bruk for å hjelpe deltakerne tilbake i utdanning eller ut i arbeid. I perioden 2016–2017 fulgte jeg Ville Veiers arbeid som forsker med særlig fokus på den drama- og teaterbaserte praksismetodikken (Bruun, Larsen og Aadnesen, 2018). I juni 2017 ble forestillingen *Romstering* vist fire ganger for publikum. Alle scenene var bygget på deltakernes egne livserfaringer, og de stod selv på scenen som aktører. Som sjanger var *Romstering* en kombinasjon av monologer, kunstinntallasjoner, performanceteater og vandreteater med interaktive elementer. Det overordnede, samtlende prinsippet hadde rom som tematisk utgangspunkt. Dette ble iscenesatt og formidlet ved hjelp av ulike estetiske grep.

Artikkelen tar for seg hvordan de kunstpedagogiske intensjonene ble gjenspeilet og formidlet i forestillingsproduktet. Først redegjør jeg for teorigrunnet og valg av problemstilling, deretter følger metodeavsnittet, som utdyper hvordan jeg vil analysere *Romstering* som hendelse i kontekst (Sauter, 2008). Jeg ser så på konteksten, før jeg viser hvordan forestillingen var iscenesatt. For selve analysen har jeg valgt tre kategorier: skuespilleren som tegn og hendelse, rom som innhold og form og relasjonen til publikum. Til slutt viser jeg hvordan *Romstering* ved hjelp av virkelighetsteatrets estetikk inviterte til et reelt møte mellom aktører og tilskuere. Slik ble publikums rolle som tilskuere forskjøvet til vitner, og etter min vurdering bidro dette til å ivareta den transformativ intensjonen for deltakerne, samtidig som forestillingen ble forløst kunstnerisk.

Teori

Teater anvendt i sosiale kontekster har mange uttrykk og kan ha ulike intensjoner, men felles for anvendte teaterpraksiser er at de tilstreber en eller annen form endring (Nicholson, 2005). Det sosiale entreprenørskapet Ville Veier i Stavanger arbeider spesielt med unge voksne som står utenfor utdanning og arbeid. Her inngår den kunstbaserte tilnærmingen i kombinasjon med målrettede individuelle forløp for å hjelpe den enkelte deltaker tilbake til utdanning eller ut i arbeid. Målet med å skape scenekunst med disse deltakerne er å støtte dem i deres personlige utvikling og fremme deres mulighet for å forbedre livsmestring og livskvalitet. Dette er et vanlig premiss for anvendte teaterpraksiser som primært ikke defineres innenfor kunstsystemet, men innenfor sosialt og pedagogisk arbeid (Hustvedt, 2011, s. 45). For Ville Veier er den kunstpedagogiske prioriteringen sentral, og den heller mot kunstterapeutisk prioritering fordi den er intensjonelt innrettet mot hver deltakers individuelle behov (Bruun, Larsen og Aadnesen, 2018). Det er deltakernes prosesser og egendefinerte mål som står i fokus og styrer valg av arbeidsprosesser og kunstneriske prosjekter.

Estetikken som preger Ville Veiers kunstneriske prosjekter, er virkelighetsteatrets – på engelsk *the theatre of the real* (Martin, 2012). Dette er en dokumentarisk trend innenfor scenekunsten som har gjort seg gjeldende etter årtusenskiftet, der vanlige menneskers livsfortellinger iscenesettes med dem selv som aktører. Virkelighetsteater anvendes i ulike pedagogiske og sosiale kontekster, slik som i Ville Veier, men det tas også direkte i bruk av nyskapende scenekunstnere for å utfordre kunstsystemets konvensjoner selvrefleksivt, slik

som for eksempel Rimini Protokoll (Hustvedt, 2011, s. 42). Plasseringen av Ville Veiers bruk av virkelighetsteater i det sosiale feltet er viktig fordi dette har konsekvenser for forventningshorisonten til de medvirkende og til publikum (Hustvedt, 2011, s. 45). Som Kjersti Hustvedt påpeker betyr ikke dette at forestillingsproduktet nødvendigvis er av lavere kvalitet, men at det er andre forhandlinger i spill i det kunstpedagogiske systemet enn i kunstsyste­met (Hustvedt, 2011, s. 45). Det er relevant å knytte dette til Willmar Sauters begrep *playing culture*, som beskriver kompleksiteten i prosjekter som kan sies å angå kunstfeltet i like høy grad som hverdagsfeltet (Sauter, 2008, s. 31). Her er det hverken mulig eller ønskelige å trekke opp et skarpt skille mellom livsprosesser og symboluttrykk. Dette kan knyttes til scenekunstnerisk virksomhet som har en intendert funksjon utover den kunstneriske, slik som i tilfellet her: å bidra til økt mestring og samfunnsdeltakelse for deltakerne. Med Sauters linse kan *Romstering* ses som en del av en *playing culture* (Sauter, 2008, s. 31), det vil si et sammensatt drama av kreativ samhandling, utveksling og utvikling, som var under kontinuerlig tilblivelse både før, under og etter de offentlige visningene. Det er ut fra dette interessant å se nærmere på hvordan den overordnede intensjonen om deltakernes transformativ læring ble formidlet og kom til uttrykk gjennom det kunstneriske sluttproduktet.

Metodeavsnitt

Når man skal analysere en teaterforestilling, handler det om å se det som trer i forgrunnen (Martin *et al.*, 1995, s. 76). En viss grad av segmentering er nødvendig, men samtidig kan ikke analysen unnsnippe en subjektiv fortolkning og fortolkningshorisont. Det er derfor også nødvendig med en hermeneutisk tilnærming, da den gir mulighet for å korrigere betydningsdannelser og fortolkning underveis, idet de konsentriske sirkelbevegelsene mellom del og helhet griper tilbake og nyanserer den meningsdannende prosessen. Det er denne tilnærmingen til forestillingsanalyse, lansert av Jacqueline Martin & Willmar Sauter (Martin *et al.*, 1995, s. 74-77), som er bakgrunnen for å forstå en forestilling som teatral hendelse eller *event* (Eigtved, 2007; Sauter, 2008). Dette innebærer at hendelsen utforskes som kommunikasjonssituasjon, og målet blir å undersøke hva slags opplevelser som potensielt formidles (Eigtved, 2007, s. 95). Det vil være naturlig å komplementere blikket på forestillingen som en kommunikasjonsprosess med forestillingen som opplevelsesprosess (Eigtved, 2007).

Michael Eigtved beskriver tre forskjellige opplevelsesidealer i form av tre diskurser eller forventningshorisonter som inngang til forestillingsanalysen (Eigtved, 2007, s. 129). Den første er kunstdiskursen, som forbindes med profesjonell kunstproduksjon, den andre er pop-diskursen, som forbindes med kommersielle kunstproduksjoner, og den tredje, og den som er mest åpenbar i dette tilfellet, er den folkelige diskursen, som forbinder produktet tett med dets sosiale funksjon (Eigtved, 2007, s. 128). Ifølge Eigtved er det sentrale ved det folkelige opplevelsesidealet at man opplever samhørighet (Eigtved, 2007, s. 129). Grep som aktiverer tilskuerne og engasjerer dem på ulike måter, har nettopp som mål å skape samhørighet og bygge bro mellom scene og sal. Erika Fischer-Lichte påpeker at det performatives estetikk handler om at skiller mellom scene og sal blir opphevet og transformert til overganger eller terskler (Fischer-Lichte og Jain, 2008, s. 205). Hun skriver: «while borders create clear divisions, thresholds mark the space of possibilities, empowerment, and metamorphosis» (Fischer-Lichte og Jain, 2008, s. 205). Jeg vil derfor også se på Wolfgang Iser (Iser, 1994) resepsjonsteoretiske inngang og legge vekt på hvordan forestillingens tomme plasser fremstår som terskler og mulighetsrom for meningsdanning.

Josette Féral argumenterer for at en forestillings tilblivelse er relevant for forestillingsanalysen, siden dette kan kaste lys over konteksten (Féral, 2008, s. 7). Féral skriver at «from the analyst's perspective, these traces are indispensable» (Féral, 2008, s. 7). Man kan argumentere for at dette er særlig viktig i anvendte teaterkontekster som her, fordi tilskuerens forventningshorisont og innstilling til forestillingen vil preges av at aktørene er unge voksne som følger et sosialt tiltak, og som selv har skapt forestillingen ut fra sine personlige erfaringer og livsverdener. For min analyse er dette av særlig interesse, for jeg vil se forestillingen i kontekst og undersøke hvordan intensjonene med det sosiale tiltaket kommer performativt til uttrykk i forestillingsproduktet.

Kontekst

Ville Veier (*Ville Veier*, 2019) i Stavanger er et sosialt entreprenørskap som siden 2008 har spesialisert seg på kunstbaserte tiltaksprogram for unge voksne utenfor utdanning og ordinært arbeid. Gründerne Tori Nes Aadnesen og Line Merete Larsen har begge solid kunstfaglig utdanning kombinert med sosialfaglig og psykologisk kompetanse. Arbeidet i Ville Veier rettes grunnleggende mot å jobbe med de faktorene som gjør at deltakeren ikke har fungert i skole og arbeid. Varighet på deltakelse i opplæringsprogrammet tilpasses den enkelte deltakers mål og fungering. Tiltaket avsluttes først når deltaker selv opplever seg klar for videre utprøving i arbeid eller skole, med arbeidsrettet oppfølging fra Ville Veier. Deltakerne sliter ofte med lav selvfølelse og selvtillit, liten mestringstro og handlingskompetanse. Det kreative arbeidet, lek og improvisasjon gjennom ulike kunstformer gir deltakerne mulighet til å oppdage et større repertoar av selvframstilling, innta nye roller og prøve ut andre sider av seg selv enn de hittil har vært vant til.

Felles for deltakerne hos Ville Veier er at de har med seg negative erfaringer knyttet til det å mestre livet. De har som oftest vært gjennom andre tiltak før de kommer til Ville Veier. For å unngå enda en opplevelse av nederlag er det derfor nødvendig å ta opp de underliggende årsakene som lav selvfølelse og følelse av utilstrekkelighet. En særlig utfordring for Ville Veiers deltakere er å komme i førersetet i eget liv (Kvebæk, 1991). Derfor legges det vekt på at deltakerne setter egne individuelle mål som følges opp i fortrolige veiledningssamtaler. For denne gruppen handler det mye om å utfordre negative holdninger og en overbevisning om egne begrensninger. Et nøkkelord er erfaringslæring, for mestring erfares gjennom handling og det å ta valg, å stå for sine valg og å merke at det man bidrar med, gjør en forskjell i en helhet, slik som gjennom egenprodusert teaterproduksjon.

Hvordan scenekunstopplevelsen var satt opp

Romstering foregikk i et nedlagt lagerrom på rundt 100 kvadratmeter, i første etasje i bygningen Sandvigå 11, ytterst på Stavanger kai. Produksjonsprosessen startet i mars. For å generere stoff til scenene ble det jobbet i rommet og med rom som tema. Det ble stilt spørsmål som: Hva rommer oss mennesker? Hvilke rom finnes mellom oss? Hvilke rom har vi inni oss, og hvilke skjuler vi for andre, hvilke ønsker vi å invitere andre inn i? De syv deltakerne fikk i oppgave å skrive ned ideer som formidlet deres forhold til rom. Samtidig hadde de verksteder i lagerrommet, som genererte ideer til scenografiske rom, og de laget skulpturer av gjenbruksmaterialer. Den innledende fasen resulterte i elleve ideer til scener, som så ble utviklet og konkretisert i samarbeid med de profesjonelle og satt sammen til det endelige produktet som ble en krysning mellom monologteater, performanceteater, musikknumre og kunstinstallasjoner. Det var hengt opp sort molton i taket som dannet mørke korridorer publikum ble ledet gjennom. Desorienterende grep, i tråd med interaktivt teater eller *immersive theatre*, preget scenekunstopplevelsen som helhet (White, 2013, s. 321).

Publikum, rundt ti personer, møttes først i et forværelse, før de ble ledet rundt i labyrinten i førti minutter.

Det første publikum møtte var en mann i dress med en dokumentmappe ved en sykkel (1, a). Ut fra handlingene hans kunne man forstå at han var på vei til jobb. I det neste rommet (2) satt en annen mann på en slitt parkbenk. Tankene hans kunne høres over høyttalere. De formidlet hans indre følelse av ensomhet, mens han på overflaten lot som om han ventet på en date. Så skiftet rytmen i det neste rommet (3), hvor bygningens originale smijerns-vindu lot rommet være fullstendig opplyst. En ung kvinne kom farende inn med en yogamatte over skulderen. I et enormt tempo snakket hun i telefonen, til publikum, til seg selv. Hun prøvde å holde på en vellykket fasade ved å glede andre med kakebaking og andre tjenester. Scenen endte i et kaos av piller og krem utover gulvet, med den unge kvinnen midt oppi det hele. Etter dette åpnet det seg et rom (4) bak publikum, med en annen ung kvinne som stod og så ut av et annet av bygningens originale vinduer. Dette var et åpent rom med et piano og en klokke på veggen med visere som var løpt løpsk. I hjørnet stod en stålampe. I denne scenen var det ingen tale. Kvinnen stod med en koffert, som for å forlate rommet. Hun satte kofferten ned og satte seg ved pianoet, hvor hun spilte en poetisk og stemningsfull melodi. Blondegardiner rundt vinduet og andre tynne materialer i kostymet understreket den skjøre stemningen. Da hun hadde spilt ferdig, endte scenen med at hun sank sammen på pianokrakken, mens viserne snurret videre.

Publikum ble så ledet tilbake til mannen ved sykkelen (1, b). Han tok av sykkelklemmene rundt anklene, reiste seg og tok med seg post fra postkassen på veggen. Så gikk han inn en dør, som om han kom hjem etter arbeidsdagen. Publikum sto tett sammen i et mørklagt rom, utenfor en lukket dør inn til mannens hjem. Under døren var det en tynn lysstrime. Fra naborommet kunne publikum høre hva som foregikk inne hos mannen. Det begynte med høylytt snakk, som utviklet seg til krangling, og så hørte man gråt og slag i veggen. Lysstrimen under døren beveget seg. Man hørte en bedende kvinnestemme og gråt, før det ble helt stille, og lysstrimen igjen var i ro. Det neste rommet (5) var fylt av objekter. Der var skulpturer deltakerne hadde laget av gjenbruksmaterialer, blandet med diverse nettbrett som viste kommersielle reklamer. Dette var et multimedierom med ulike loops som kjørte i kaotisk kanon, samt radioer og kassettpillere fra ulike tider i kontrast til nyere teknologi. På gulvet lå det bobleplast som brast under tilskuernes føtter. I det neste rommet (6) stod en person med en stor Chaplin-maske og beveget seg til et opptak av sluttmonologen i Chaplins film *Diktatoren*.

Den neste scenen (7) var den eneste med mer enn én aktør. Her var det laget en gammeldags spisestue med flere stå- og bordlamper. En mann og en kvinne satt ved bordet og spiste. I bakgrunnen kjørte en film som viste samme scene, men her med en person til, en livlig ung kvinne. I scenen som ble spilt, ringte telefonen, og publikum forstod at den unge kvinnen de ventet på, ikke ville komme. Neste rom (8) var igjen en installasjon uten aktører, med en kvinnelig utstillingsdukke foran en TV-skjerm. På skjermen kjørte bilder av henne i ulike iscenesettelser. Så hørtes rockemusikk, og publikum ble ledet til det neste rommet (9), som var fylt av høyttalere. En mann i munkekutte og en overdimensjonert hatt stod og spilte på elektrisk gitar. Lyden var rå og nærmest ubehagelig, før den ble avløst av et poetisk opptak med en kvinnestemme som snakket om å løpe naken rundt i gresset i solnedgangen. I det nest siste rommet (10) var det fullt daglys, og gjennom vinduet kunne man se fjorden utenfor. Gulvet var dekket med naturlig gress, og i midten stod et blomstrende tre. Lyd av sildrende vann hørtes, og på veggene hang det dikt publikum selv kunne lese – om å være menneske med tvil, smerte og ensomhet, men også om håp og helende fellesskap. Forestillingen ble avsluttet med at publikum ble ledet tilbake til mannen som ventet på parkbenken (2, b). Han satt der fremdeles, og nå reiste han seg og tok publikum og de andre aktørene med til en vegg dekket av speil (11). Her stilte alle seg på to rekker og så på hverandre og seg selv i speilet i

stillhet. Etter en stund tok aktørene initiativet til å avslutte og førte publikum ut til utgangen hvor aktørene tok imot applaus sammen.

Analysedel

I analysen av *Romstering* vil jeg se på hva som virket og hvorfor. Jeg har valgt tre analysekategorier. Det første er de medvirkende aktørene, det vil si skuespilleren som tegn og hendelse. Det andre vil være å analysere hvordan det ble jobbet med temaet rom. Dette handler om det originale lagerrommets funksjon og om rom som innhold og form. Det tredje sporet er relasjonen til publikum. Jeg ser da på hvordan publikumsrelasjonen var iscenesatt og ble realisert ved å forskyve tilskuerrollen til vitne og meddeltaker.

Skuespilleren som tegn og hendelse

Når man leser skuespilleren som tegn, opererer man tradisjonelt med tre nivåer: det sensoriske (det vil si det fysiske uttrykk og utstråling han/hun bringer med seg som privatperson), det artistiske (hvordan de bruker seg selv som instrument) og endelig det symbolske nivå (hvordan den fiktive karakteren fremstår som tegn) (Martin *et al.*, 1995, s. 78). Spillestilen var gjennomgående virkelighetsnær, i den forstand at alle skuespillerne formidlet uten pretensjoner om å representere noe annet enn seg selv. Det var karakteristisk for forestillingen er at ingen av deltakerne gjorde noe som virket anstrengt eller påtatt. Generelt bar skuespillet preg av sterkt nærvær på det sensoriske nivået. Aktørene fremsto tydelig som seg selv. Det var lite direkte tale. I stedet var teksten tatt opp på forhånd, sånn som med mannen på parkbenken, scenen med vold i hjemmet og talen fra *Diktatoren*. Den eneste scenen med mer konvensjonelt skuespill var scenen med den unge kvinnen på kjøkkenet. Den bar preg av at hun hadde skuespillererfaring fra før, og scenen fremstod da også som uanstrengt og autentisk. Med unntak av monologen i kjøkkenet kan man si at det så å si ble hoppet bukk over det artistiske nivået, idet sammenfallet mellom det sensoriske og symbolske var slående. Dette medførte at skuespillerkoden var preget av autenticitet og hverdagslighet.

Skuespillerkroppen – både som tegn og hendelse – har mange avskygninger og har vært gjenstand for mange utforskninger kunstnerisk, alt fra totalt illusjonsteater til kroppens virkelighetsnærvær som seg selv i sann tid. I *Romstering* var det nettopp virkelighetsnærværet til aktørene som preget skuespillet, i tråd med performancetradisjonen og virkelighetsteatrets konvensjoner. Motsetningen mellom re-presentasjon som ikke-nærværende og presentasjon som nærvær er, ifølge Erika Fischer-Lichte, lite fruktbar (Fischer-Lichte og Jain, 2008). Hun referer til scenekunstnere som Eugenio Barba som eksempel på utforskning av skuespillpraksis som energetisk utveksling mellom scene og sal som endrer både skuespiller og tilskuer sammen (Fischer-Lichte og Jain, 2008). Fischer-Lichte fremhever nærvær som energi og samhandling mellom scene og sal, fremfor den tradisjonelle dikotomien mellom skuespiller og rollefigur. I virkelighetsteater utnyttes dette som iscenesettelsesgrep, slik som i *Romstering*, der fraværet av fiktive rollefigurer var tydelig, selv om scenene hadde klar kunstnerisk formgivning. Dette skapte et autentisk nærvær på scenen, der aktørene henvendte seg til publikum som seg selv. Samtidig gikk fortellingene på scenen ikke direkte inn i de enkeltes biografier, men løftet de medvirkendes livserfaringer og relasjon til rom til et poetisk formspråk som rendyrket selve essensen i de unike erfaringene. Det antydende og metaforiske formspråket gjorde at erfaringene fremstod med estetisk distansering og ble tilgjengelige for publikum som scenekunstoplevelse. Etter mitt syn etablerte skuespillerkoden, gjennom autenticitet og hverdagslighet, et nærvær i sann tid som inviterte til en dialogisk publikumsrelasjon, i tråd med Fischer-Lichtes forståelse av nærvær som en relasjonell

bevissthetsprosess, «one that is articulated through the body and sensed by the spectators through their bodies» (Fischer-Lichte og Jain, 2008, s. 98).

Rom som innhold og form

Forestillingen som helhet bød på en tematisk koherens der omdreiningspunktet *rom* ble undersøkt praktisk-kunstnerisk på linje med semantisk innhold. Dette gjorde at iscenesettelsen stimulerte til en sanselig totalopplevelse der verbalteksten var likestilt med de romlige og sanselige virkemidlene. Slik fremsto den ellers fragmenterte forestillingsteksten som et konsekvent assosiasjonsnettverk til rom som innhold og form. Det originale lagerromrommet ble aktivt brukt som scenografi, især ved bruken av de smårutete smijernsvinduene, som ga intenst dagslys til fire av scenene. Dette skapte en stor kontrast til de rommene som var bygget opp av sorte moltentepper og opplyst med lyskastere. De beksvarte korridorene skapte et udefinerbart og desorienterende skyggeunivers. Brukte stå- og bordlamper fantes i flere rom, enten slukket eller som i spisestuerommet, hvor de var tent og det var et stort antall av dem. Det mørklagte rommet med lysstrimen under døren er nok et eksempel på hvordan det originale rommet ble brukt performativt. Ledlys i sterke farger ble også benyttet i et par av scenene, og dette skapte en ytterligere kontrast mellom de mange gjenbrukslampene og andre gjenbruksobjekter og ny teknologi. Man kunne tolke dette som en motsetning mellom en svunnen fortid og overveldende fremtid. Det kunne også leses som forskjellige lengsler eller perspektiver på livets kompleksitet i dagens samfunn, med usikkerhet, isolasjon og frykt på den ene siden, og håp, glede og trygghet på den andre.

Kontrasten mellom det skjøre og det tøffe var gjennomgående, både i det sceniske formspråket og i situasjonene som ble formidlet. For eksempel var det et bredt spekter i bruken av lyd og volum, fra høy rockemusikk til total stillhet, som i sluttscenen. I rommet med det levende treet var det kun lav lyd av sildrende vann, mens publikum hadde tid til å lese diktene som var hengt opp direkte på de lyse veggene i lagerrommet. Den interaktive installasjonen fulgte rett etter den høylytte rockemusikken og hadde dermed en lindrende virkning, som en livgivende renselse med budskap om håp og forsoning. Et av diktene, skrevet av Helge Torvund, kan ses som forestillingens kjerne:

Eg lengtar etter eit rom
Å komme inn i, eg lengtar igjen
Etter eit rom å stanse opp i og
Berre stå og la armana henge rett ned.

Lengselen etter ro til bare å få være til stede i eget liv kan sies å være forestillingens budskap. Den inneholdt lite verbaltekst, og deltakernes direkte autobiografiske livshistorier var fraværende. Scenekunstopplevelsen bød snarere på en formidling av indre emosjonelle landskap destillert fra deltakernes selvopplevde erfaringer i og med ulike rom: offentlige, private, indre, konkrete, hemmelige, skambelagte og ettertraktede. Karakteristisk for de indre landskapene som ble formidlet, var transparens og blottlegging av noe annet/autentisk og sårbart – bak masken eller fasaden. Et hovedtema som ble presentert alt etter få minutter, var indre kamp mot skygger og sterke krefter som trekker en mot mørke følelser av avmakt, angst og håpløshet. I scenen med den unge kvinnen ved pianoet var det for eksempel intet tilløp til å forskjønne situasjonen. Da kvinnen ved pianoet sank sammen på pianokrakken, med den løpske klokken på veggen, bredte det seg, etter min vurdering, en dyp empati hos tilskuerne for den følelsesmessige realiteten i det å ikke være klar for «gå videre». Dette minner om Wolfgang Iser's ide om tekstens tomme plasser (Hejlsted, 2012, s. 42; Iser, 1994). Iser argumenterer for at interaksjonen mellom tekst og lesere reguleres av «revelation and

concealment through a series of structured blanks» (Collins, 2010, s. 321). Denne typen iscenesettelse av åpne rom som appellerte til publikums forestillingsevne, preget *Romstering* og satte premisset for hvordan publikumsrelasjonen ble skapt.

Relasjon til publikum

Publikummet på rundt ti personer ble ledet i samlet gruppe fra rom til rom. De kom fysisk tett på hverandre og på aktørene. Dette skapte nærhet og medvirket til etableringen av et potent fortrolighetsrom som ble forsterket av skuespillerkoden og det faktum at aktørene formidlet egne livserfaringer på en nærværende og uanstrengt måte. Publikum ble dratt fysisk inn i det sceniske universet med oppslukende grep, med inspirasjon fra *immersive theatre* (White, 2013). Dette dreiet seg først og fremst om desorientering og interaktivitet. Mens vandringen pågikk var det så å si umulig å orientere seg fysisk i forhold til det originale lagerrommet på grunn av de mørke korridorene. Kun der bygningens vinduer var tatt i bruk visste man at man var ved veggen ut mot kaien. De interaktive grepene var især påfallende i rommene uten aktører, men også i monologscenene henvendte skuespillerne seg direkte til publikum med blikk, spørsmål og tanker. Fysisk var avstanden ikke lenger til skuespillerne enn at man kunne ta på dem. Publikum stod for eksempel nærmest inne i kjøkkenrommet, med fare for å få sprutet krem og kakepynt på seg, og til slutt havnet pillene til den unge kvinnen på gulvet blant tilskuerne.

Publikumsrollen som tilskuere til et scenisk univers de stod utenfor, ble på denne måten utfordret. Skuespillerkoden med hverdageksperterens egne livserfaringer, fortalt av dem selv, bidro til at publikum ble involvert og gjort til vitner. Selve formen dokumentarisk virkelighetsteater innebar en oppløsning av det tradisjonelle fiksjonsbegrepet i den forstand at det som ble formidlet her fremstilte aktørens egne livserfaringer transformert og formet i kunstnerisk formspråk. Dette er i tråd med Sauters begrep *playing culture*, som anerkjenner erkjennelsesrommet der grensene er flytende mellom virkeligheten og den symbolske fiksjonen (Sauter, 2008, s. 31). Scenen der publikum stod alene i et mørkt rom kun opplyst av lysstrimen under døren er et godt eksempel på hvordan tilskuerne ble iscenesatt som vitner. Scenen i naborommet formidlet en brutal virkelighet som vekket medfølelse, indignasjon og avmakt. Den konfronterte tilskuerne, som medmennesker, med reelle sosiale forhold utenfor teaterrommet, og vitnesbyrdet ble forsterket av virkelighetsteatrets form. Som forventet var *Romstering* preget av det folkelige opplevelsesidealet med tydelig intensjon om å skape kontakt og fellesskap mellom aktører og tilskuere. Samtidig vil jeg hevde at dette også ble avløst av transcendens. I Eigtveds modell kobles dette til scenekunstopplevelser «hvor vi overskrider tid og rum og vores egne grænser» (Eigtved, 2007, s. 129), slik jeg har vist var tilfellet med *Romstering*. Som fenomen dreier dette seg altså her ikke om scenekunst som institusjon, men om scenekunst som erkjennelse og transformasjon i tråd med Erika Fischer-Lichtes begrep om det radikale nærvær og *the transformative power of performance* (Fischer-Lichte og Jain, 2008, s. 98).

Forestillingen formidlet komplekse emosjonelle landskaper med overbevisende autoritet i kraft av aktørene som hverdageksperter. Disse landskapene bød på variasjon og hadde samtidig en indre koherens til temaet *rom* – en intuitiv koherens som var assosiativ og skapte en narrativ nettverksstruktur som forbandt alle tilstedeværende – aktører og vitner – i et felles opplevelsesrom som pekte utover hendelsen der og da, og traff dypt inn i sjelen som uleilighet, eller *strife*. White beskriver Heideggers begrep *strife* som en positiv, men ubehagelig erfaring (White, 2012, s. 233). *Romstering* inviterte til en kroppslig fenomenologisk respons som skapte noe uventet som ikke var kjent fra før, men uventet og erkjent der og da som unikt, i tråd med Sauters *eventness* (Sauter, 2008, s. 132). Det liminale

mulighetsrommet eller terskelen (Fischer-Lichte og Jain, 2008, s. 205) mellom aktører og vitner ble ladet underveis gjennom den energetiske utvekslingen. Gjennom overskridelsen skapte hendelsen sitt eget særlige erkjennelsesrom i sanntid og materialiserte seg som performativt fellesskap.

I følge Derek Goldman (Goldman, 2017) gir forskyvningen fra tilskuer til vitne teaterhendelsen evnen til også å engasjere publikum kontekstuel. Publikumsrollen som vitne er ifølge Goldman en direkte forlenger av det politiske og episke teatret til Piscator, Brecht og Boal (Goldman, 2017). Dette er et viktig poeng, for sosialt virkelighetsteater som *Romstering* får dermed en refleksiv og kritisk dimensjon, i det det forstås som performativ samfunnsytring som formidler livserfaringer fra mennesker i utenforskap, gjennom deres egen estetiske formgivning og formspråk. Som vitne blir man konfrontert med sin egen rolle og ansvar stilt overfor de forhold som avbildes. Det kunstneriske produktet tjener dermed et dypere formål enn det estetiske fordi man som vitne blir en del av fortellingen, og etiske konsekvenser og sosiale valg kommer i forgrunnen.

Svar på problemstillingen

Ville Veiers kunstpedagogiske intensjoner kom til uttrykk i det kunstneriske produktet på mange måter. For det første kom hver deltaker i fokus som aktør/skuespiller på sine egne premisser. Jeg har vist hvordan dette var iscenesatt, på en måte hvor de fremstod som nærværende og autentiske formidlere av egne livserfaringer. Videre var alle scenene og rommene et resultat av deltakernes egne ideer og estetiske preferanser. Dette skapte stor variasjon i formspråket, som rommet kunstinstallasjoner, performanceteater, monologteater, musikknumre, film og lydopptak. Alt var bygget på deltakernes ideer og på deres relasjon til temaet rom. Dette fikk mange avskygninger, men som fellestrekk bygde rommene og situasjonene på sterke vitnesbyrd om levd liv, med tvil, angst, følelse av utilstrekkelighet og lengsel etter noe annet, som en indre kraft og styrke. Hvert vitnesbyrd var unikt i innhold og estetisk formgivning. *Romstering* ga dermed hver deltaker mulighet til å komme i førersetet i eget liv (Kvebæk, 1991). Man kan ikke lese overføringsverdien av erfaringen for deltakerne ut av selve forestillingen, men i evalueringen etter visningene kom det frem at deltakerne hadde erfart eierskap og mestring ved å være med på teaterproduksjonsprosjektet. De kom med utsagn som:

Jeg klarte det uten å få blålangst, det er ganske utrolig!

Meg for et år siden, jeg hadde vært den mest flaua fyren, men nå ...!

Jeg har lært at det alltid finnes løsninger.

Jeg er glad jeg har gjort dette, har aldri fullført noe på skole eller noe, dette er første gang.

Dette er det mest verdifulle og meningsfulle jeg har vært med på i hele mitt liv, fordi budskapet er så viktig og jeg ser hva det gjør med folk, at de kjenner seg igjen.

Det er jo egentlig en scene fra mitt liv, det var sånn jeg hadde det.

Jeg hadde ikke klart dette uten dere andre, vi har styrket hverandre.

Jeg er imponert over hvordan alt henger sammen og hvor bra det ble.

Det er mitt rom nå.

Som jeg ser det bød *Romstering* på et generøst rom for formidling av unike livserfaringer. Rommene bød på variasjon i estetiske formspråk, og helheten var satt sammen dramaturgisk som en vandring som stadig bød på nye inntrykk og overraskelser. De fem profesjonelles rolle skal ikke undermineres. Til sammen dekket de bred scenekunstnerisk kompetanse i regi, dramaturgi, teaterpedagogikk, scenografi og musikk foruten veiledning og kunstterapeutisk kompetanse. Gjennom den dramaturgiske helheten ble deltakernes ideer og innspill samlet til

et resultat som ivaretok deltakernes prosesser og gjenspeilet prosjektets sosiale intensjon, i tråd med denne typen virkelighetsteater (Hustvedt, 2011, s. 45).

Oppsummering

I denne artikkelen har jeg undersøkt forestillingen *Romstering* som fenomen i anvendt teaterkontekst. Jeg har redegjort for Ville Veiers virksomhet som et sosialt entreprenørskap som tar kunstbaserte metoder i bruk i kombinasjon med individuelt tilrettelagt veiledning for deltakerne i deres prosess på veien tilbake til utdanning eller ut i arbeid. *Romstering* markerte semesteravslutningen på opplæringsprogrammet juni 2017. Analysens hensikt har vært å undersøke hvordan det kunstneriske produktet gjenspeilet og formidlet resultatet av den kunstbaserte intervensjonen. Utover å levere innhold og ideer til scenene ble deltakernes kompetanser og estetiske preferanser formidlet i tråd med Ville Veiers overordnede intensjonen om transformativ læring.

Som virkelighetsteater var *Romstering* insisterende uten å være det, i den forstand at deltakernes autobiografiske livserfaringer var transformert til metaforisk og poetisk scenisk formspråk. Dette bidro til estetisk distanse og inviterte til publikums meddiktning. Tematiseringen av rom, gjennom innhold og form, skapte et assosiativt nettverk som avdekket komplekse indre emosjonelle landskap. I tråd med virkelighetsteatret ble det skapt et liminalt overgangsrom i relasjonen til publikum, som forskjøv tilskuerne til vitner og meddeltakere. Gjennom de interaktive grepene ble dette forsterket, og forestillingen vekket en etisk nerve som sosialt vitnesbyrd.

Litteraturliste

- Bruun, E. F., Larsen, L. M. og Aadnesen, T. N. (2018) Fra utenforskap til mestring, *DRAMA – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 1(02-03), s. 69-72. Tilgjengelig fra: <http://www.idunn.no/drama/2018/02-03/fra-utenforskap-til-mestring>.
- Collins, J., Nisbet, A. (2010) *Theatre and Performance Design*. London: Routledge.
- Eigtved, M. (2007) *Forestillingsanalyse: en introduktion*. Samfundslitteratur.
- Féral, J. (2008) Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2, *Theatre Research International*, 33/3, s. 223-233. doi: 10.1017/S0307883308003933.
- Fischer-Lichte, E. og Jain, S. I. (2008) *The transformative power of performance : a new aesthetics*. London: Routledge.
- Goldman, D. (2017) From Spectating to Witnessing: Performance in the Here and Now, *Arts and International Affaris*, s. 1-5. doi: 10.18298/aia.2.2.22.
- Hejlsted, A. (2012) *Fiktionens genrer : teori og analyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Hustvedt, K. (2011) Realitet på Spill, *Peripeti - tidsskrift for dramaturgiske studier*, 15(Kunstpædagogik), s. 41-51.
- Iser, W. (1994) *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. UTB.
- Kvebæk, D. (1991) *Det balanserade jaget: en bok om den myndiggjorda människan*. Libris.
- Martin, C. (2012) *Theatre of the Real*. Springer.
- Martin, J. et al. (1995) *Understanding theatre : performance analysis in theory and practice*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Nicholson, H. (2005) *Applied theatre: The gift of drama*. Palgrave Macmillan.
- Sauter, W. (2008) *Eventness : a concept of the theatrical event*. 2nd rev. ed. utg. Stockholm: STUTS.
- Ville Veier (2019). Tilgjengelig fra: <https://www.ville-veier.com/kontakt/> (Hentet: 20th January 2019).
- White, G. (2012) On Immersive Theatre, *Theatre Research International*, 37(3), s. 221-235. doi: 10.1017/S0307883312000880.

White, G. (2013) *Audience participation in theatre: Aesthetics of the invitation*. Springer.

Sammendrag

I denne artikkelen undersøker jeg en forestilling som inngikk i et sosialt tiltak med unge voksne utenfor utdanning og arbeid, i regi av Ville Veier, et entreprenørskap i Stavanger. Alle scenene var bygget på deltakernes egne livserfaringer, og de stod selv på scenen som aktører. Det tematiske utgangspunktet for forestillingen var rom, og dette ble formidlet og iscenesatt gjennom ulike kunstneriske grep. Problemstillingen er å undersøke i hvilken grad de kunstpedagogiske intensjonene ble gjenspeilet og formidlet i det kunstneriske produktet. Analysen fokuserer på tre spor: skuespilleren som tegn og hendelse, rom som innhold og form og relasjonen til publikum. I oppsummeringen viser jeg hvordan publikums rolle som tilskuere ble forskjøvet til vitner i tråd med denne typen sosialt virkelighetsteater.

English abstract

English title: From spectator to witness in the theatre space of the real

In this article, I investigate a performance that was part of a social intervention with young adults excluded from mainstream education and workforce, produced by a social entrepreneurship in Stavanger. The scenes were based on the participants' life experiences and they were the performers. Room was the chosen thematic point of departure for the performance making and this was conveyed and staged through multiple aesthetic means. The research question examines in which way the performance embodied and conveyed the intentions of transformative learning for the participants. The analysis focuses on three tracks: the actor, space as content and form, and the relationship to the audience. To sum up, I demonstrate how the role of the audience was displaced from spectator to witness in line with this kind of social theatre of the real.

Author bio:

Ellen Foyn Bruun

Førsteamanuensis i drama/teater, NTNU Trondheim. Utdannet Cand.philol. ved Universitetet i Oslo, BA i teatervidenskap fra Københavns Universitet, MA i Drama- and Movement Therapy fra University of London og Associate teacher of Fitzmaurice Voicework®. Hennes undervisning og forskning er praksisnær og rettet mot drama- og teaterbasert metodeutvikling i kunstfeltet og utenfor. Har publisert en rekke artikler, bl.a. om dramaterapi, anvendt teater og stemmearbeid.