



RIKKE GÜRGENS GJÆRUM
PROFESSOR DR.ART., HØGSKOLEN I OSLO OG AKERSHUS,
INSTITUTT FOR ESTETISKE FAG

STEDSFILOSOFISK UNDRING

Anvendt teater er et sosialt engasjert teater som gror frem på skrenter i livet der sårbarheten settes til skue. Man står utenfor de tradisjonelle skole- og kunstinstusjonene – ofte på bar bakke og ny grunn. Hvilken betydning får stedet for anvendelsen av teater?

TEKST: RIKKE GÜRGENS GJÆRUM

Jeg vil i denne artikkelen gjennom en *stedfilosofisk undring* betrakte fenomenet “anvendt teater”. Med dette filosofiske perspektivet gror nye muligheter for dramafaget frem. Den norske skolen tilbyr i dag ikke drama/teater som eget fag, og skolen gir dermed fra seg en unik mulighet til å være en reell estetisk dannende arena. Dramafaget er likevel relevant og aktuelt, da det representerer etterspurte verdier, metoder og forståelseshorisonter, både fra helse- og omsorgssektoren og fra øvrig samfunns- og næringsliv. Feltet anvendt teater kan derfor være en ny vei å gå for drama- og teaterpedagoger eller teaterfasilitatorer, forbi skolegården og kunstnerfoajeen - ut i samfunnet.

For å begi seg ut i åpent landskap kan man behøve mot, men også evne til undring. Her presenteres nå en stegvis undring, arrangert som en stedsfilosofisk vandring som leseren inviteres med på. En vandring for å fatte mot til å se nye horisonter.

I *steg nummer én* på vandringen er hensikten å bygge forståelse for hva det innebærer å

være såkalte «forente motsetninger». I *steg nummer to* vil jeg reflektere over hvordan etymologi kan gi oss spor fra en fortid som kan bygge forståelse for samtid og fremtid. *Steg nummer tre* har som hensikt å vise oss hvordan «veggene kan være stengsler» for utvikling av fenomenet anvendt teater, mens *steg nummer fire* gir mulighet til å dykke inn i publikums rolle i det anvendte teater som et samfunnskunstfenomen.

STEG 1 - mellom et sted på veien og et møte på stedet. Alle basale ting i livet sies å være banale. Vi vet svaret før vi har spurt, men evner likevel ikke å svare, fordi det filosofisk grunnleggende er et sammensatt konglomerat det ikke er oss forunt å skue til fulle. Applied Theatre eller anvendt teater (AT) er for så vidt enkelt og banalt: Teater anvendt for en marginal eller sårbar gruppe som vanligvis ikke spiller teater (Taylor, 2002). Det har et definert formål og spilles ofte på et sted utenfor institusjonelle rammer (Nicholson, 2005).

Anvendt teater er omtalt som en praksis som transformerer, transporterer eller

fasiliterer teater med vitale og potente tema som skaper verdifulle debatter (Thompson, 2003: xx). Det er en teaterform som ideelt sett balanserer pragmatisk mellom en form for sosialpolitisk ståsted og et estetisk fokus, i troen på *endring av folk på et sted*. Tim Prentki og David Pammenter advarer mot «./../ the tradition divorce of education from entertainment: one without the other fails to produce change» (Prentki & Pammenter, 2014: 10). Det er den estetiske rammen og det å sette i *spill*, og på *spill* som gjør det anvendte teateret til en kunstform som engasjerer folk i en sak.

The subversive potential of [applied] theatre is located within the dialectal interaction between lived experience and the creative imagination. If we cannot imagine change, what hope is there for the billions of oppressed by neo-liberalism? (Prentki & Pammenter, 2014: 10).

Anvendte teaterprosjekter bygger på analyser av: «./../ reality informed by the



FOTO: Rune Guneriussen

lived experience of those who are hungry for such change» (Prentki & Pammenter, 2014: 10). Disse prosjektene utspilles derfor på et gitt sted, der konteksten spilles inn i spillets kjerne og utspilles derfra - og inn i livet til folk på stedet (Hartley, 2012). *Men hva er et sted, og hvilken betydning får stedet for anvendelsen av teateret for de involverte aktørene?*

I en filosofisk undring blir stedsfilosofi et passende sted å stoppe på veien mot den teatral basale kjerne. For vitenskapen bearbeider kun tingene, men gir samtidig avkall på å bebo dem (Merleau-Ponty, 1970:13). Å hengi seg til filosofisk undring over kunstens væren, fremfor først å vitenskapelig undersøke spørsmålet er dermed hensiktsmessig, dersom målet er å komme inn på bosetningen av fenomenet *anvendt teater på et gitt sted*. For mennesker har i følge Løgstrup:

./../ en uudryddelig tilbøjelighed til skematisk tænken, vi deler tilværelsen op i fast afgrænsede områder, hver af dem får tilordnet

sin diciplin, og indbyrdes lader vi disciplinerne have så lidt som mulig med hinanden at gøre (Løgstrup, 1961: 7).

Løgstrup oppfordrer oss til å betrakte fenomener i verden som forenende motsetninger som taler vennlig inn mot et møte (Løgstrup, 1984): «For det meste beror samarbeidet mellom fænomener på, at de i en afgjørende henseende er hinanden modsatte» (Løgstrup, 1984: 44). Gjennom dette filosofiske håndgrep hjelper Løgstrup oss til å se teaterfenomenet anvendt teater, ikke som adskilt fra den institusjonelle teaterkunsten – men snarere å betrakte dem som likeverdige forenende motsetninger av den andre. De to teaterfenomenene er ikke adskilt i de estetiske grunnforutsetninger, men heller avgrenset fra hverandres kontekst og mål. *Forståelsen av dette filosofiske premiss er et viktig steg nummer én på den stedsfilosofiske vandringen vi nå har påbegynt.*

Løgstrups sansefilosofiske univers utdypes av den norske filosofen Kari Martinsen, som filosoferer over at:

Det ene fenomen får liv af det, som er dens modsætning, de lever begge af den spænding, de befinner sig i til hinanden. De giver liv til livet. Uden modsætninger forarmes livet, eller går til grunde ./../ I spændinger og modsætninger kommer livet til udfoldelse (Martinsen, 2012: 41).

Det er kanskje i det motsetningsfulle spennet mellom de teaterformer samfunnet til enhver tid besitter, at tidsåndens teaterfenomen formes? Enhver tidsepoke kjennetegnes således av et slikt spenn, som åpner opp og gir rom. ”Netop i og med, at de ikke vil beherske hindanden, kan et fiktivt rum dannes, hvor vi får bevægelsesrum til at bruke fantasien” (Martinsen, 2012: 41). I dette bevegelsesrommet ser vi at anvendt teater og den *institusjonelle teaterkunsten* ringer inn samfunnets behov for teater som erkjennelsesmedium, men fra hver sine posisjoner. Vi ser i dag at disse posisjonene ikke er klare koordinater på kartet men snarere lener seg mot hverandre og møtes, gjennom både arbeidsmetodikk



DOKUMENTARISK BASERT: OMsorg av Goksøyr og Martens starter på en skjermert enhet på et sykehjem og involverer både skuespillere fra teateret og en gruppe eldre aktører.

og fremstillingsformer. Det anvendte teaterets sosialpolitiske engasjement, men også proseddramaets grunnformer kan gjenkjennes i den samtidsorienterte institusjonelle teaterkunsten i dag.

Dette kommer til syne når for eksempel Goksøyr & Martens iscenesetter *OMSORG* på Nasjonalteateret i 2013 (se bildet over) eller når Tore Vagn Lid med Transitteateret spiller opp triologien *Sørgespill* med forestillingene *Straff*, *Kill Them All* og *Judasevangeliet* i 2012-13. Man kan lese det dithen at Vagn Lid er bevisst på filosofien om «de forenede motsetninger» (Løgstrup, 1984) i sitt arbeid når han uttaler at:

Erfaringa frå det skapande og praktiske kunstarbeidet peikar for meg i ei bestemt retning: nemleg at handlingar som tilsynelatande ikkje verkar – eller er meint å skulle verka, (likevel- eller nettopp difor) verkar bestemmande attende på det kunstnariske aksjonsrommet. Med andre ord, at det som ”fell utanfor” eller definerast som utanfor kunsten

generelt (og teateret spesielt) faktisk verkar innanfor slik at det som ofte vert sett som irrelevant for kunsten og kunstnaren – i høgste grad er relevant (<http://torevagn.blog.com/?p=647>)

Vi kan nå stoppe opp og undre oss. Stadig flere teaterformer i vår tid plasserer seg hinsides dikotomien mellom autonomi og heteronomi. Hvorfor opprettholdes da dikotomien mellom det anvendte og den såkalt rene kunsten i offentligheten, når de kan betraktes kun som to posisjoner på et kontinuum, et kontinuum i stadig i bevegelse¹. Kanskje er det spor fra to ulike epistemologier som ligger inngrodd i tenkningen vår når vi velger å forstå «teaterkunst» og «anvendt teaterkunst» som to motsetninger? Disse har tradisjonelt ikke talt vennlig inn mot et møte, men snarere definert seg vekk fra den andre, forstått som autonomiestetisk på den ene siden og nytteestetisk på den andre siden (Gürgens, 2004, Rasmussen, 2010, 2014).

Men teaterfeltet er i bevegelse. En markant teaterskikkelse i dette landskapet er

Tore Vagn Lid som finner sin vei ut av institusjonsteaterets autonomiestetiske virkningshistorie ved å bruke begrepet «spilleren» som innbytter når han går vekk fra begrepet «skue-spilleren»:

Sørgespillene har ingen "skuespillere" og "ingen musikere", ingen "sangere", men utelukkende spillere. Inspirert av de gamle spillbrettens regler og narrativer, har målet vært å finne fram til en form som på samme tid kan forene samfunnsmessig overblikk med eksistensielt innblikk, som søker enkeltmennesket i systemet og systemet i enkeltmennesket, ser etter sammenhenger og regler som fører tilsynelatende isolerte og individuelle skjebner sammen i ett og samme spill (<http://www.transiteatret.com/forestillinger/judasevangeliet-sorgespill>).

Vi forstår at kunstnere som Vagn Lid og Martens & Goksøyr ser ut til å undre seg og bevege seg i retning av Løgstrups «bevegelsesrum til å bruke fantasien», og

fylle det med ny mening i menneskers liv (Martinsen, 2012). På denne måten møtes anvendt teater og institusjonsteater i en hybrid teaterform der teater som aktuelt erkjennelsesmedium fremstår som vitalt og potent, og bosetter seg sånn sett i samfunnets midte.

STEG 2 - Stedsfilosofiske etymologiske granskninger. Christian Norberg-Schulz utlegger en filosofisk analyse av de allmennmenneskelige begrepene *sted*, *hus*, *hjem*, *bo* og *bosetning* (Norberg-Schulz, 1978). Han knytter begrepene sammen gjennom menneskets universelle behov for *tilhørighet*, der de søker en overenskomst mellom individer og steder. Strukturen by blir til et *sted* for oss når den «./.../ samler meninger som går ut over den lokale situasjon, dog uten å miste sine trygge røtter i denne» (Norberg-Schulz, 1978:68). Norberg-Schulz fordreir en kritisk analyse over forholdet mellom natur og kultur, og fremmer en hermeneutisk forståelsesramme for sin arkitekturfilosofi der det er:

./.../ husene som til syvende og sist tolker et sted. Det er byggverkene som gir bystrukturen substans, og lar dens mening tre frem for oss. Derfor sier vi at steds karakteren iverksettes i huset (Norberg-Schulz, 1978: 69).

Gjennom stedsfilosofien til Norberg-Schulz, kan anvendt teater fremstå som et fenomen forankret i en universell sosialestetisk ramme, men forløst på et sted. Norberg-Schulz viser til renessansearkitekten Alberti som «./.../ kalte huset en liten by, og byen et stort hus. Det ligger i dette at de som bosetninger har en beslektet grunnstruktur» (Norberg-Schulz, 1978:72). Det er denne grunnstrukturen som kan hjelpe oss i vår stedsfilosofiske undring og videre vandring. Man kan filosofisk forsøke å se for seg at huset er det menneskeskapte samfunnet, mens det anvendte teater er et rom i huset. Rommet har gulv, tak og vegger. Gulvet er jorden, mens taket er himmelen og veggene den såkalt begrensende synsrand (Norberg-Schulz, 1978:89). Denne stedsfilosofiske betraktningen forankres i begrepenes etymologi.

Begrepet floor eller gulv betyr en flate som strekker seg ut - altså a *field*, på engelsk eller, en *mark*, på norsk (Norberg-Schulz, 1978). Det engelske begrepet *ceiling* stammer

fra det latinske *caelum*, mens det norske begrepet *himmel* kommer av ordet vi bruker om et innvendig tak, det vi kaller en *himling*. Vegg/wall/wand kommer fra det latinske vallum som betyr palisade eller vold i betydningen et skille som stikker fysisk opp av marken. Det er interessant å merke seg at *dal* på latin, faktisk heter *vallis*. Dalrommet får således sitt navn fra begrensingen, altså der *rommet* tar en ende (Norberg-Schulz, 1978: 89-90).

Disse etymologiske opprinnelser kan bli virksomme i vår filosofiske undring over fenomenet anvendt teater, dersom vi undrer oss over dem i et *undringsfelleskap* og stopper opp (Hansen, 2008). Etymologi handler om å lete etter språklige spor og historisk opprinnelse². Dermed kan vi tenke oss at en filosofisk refleksjon, der vi tør et øyeblikk å stå i det åpne og grunne over fenomeners væren og begreper opprinnelse, kan bidra til tenkning. En tenkning som kan bringe oss videre i å forstå fenomenene i stedsfilosofien. *Tar vi det for gitt har vi passert steg nummer to, og kan vi vandre videre.*

STEG 3 – Stengsler for utvikling. Det er filosofisk interessant at fenomener, slik de fremtrer for oss, kan få navn etter begrensingene, slik vi ser Norberg-Schulz minner oss om når han analyserer begrepet «rom». Bringer vi denne filosofiske tanken over til anvendt teater som fenomen, kan det begrenses av veggene rundt fenomenet. Vi kan da spørre oss hva disse veggene består av. Vegger har vinduer og dører:

Åpninger i grenseflatene regulerer imidlertid ikke bare interiørets romstruktur. Fremfor alt er de lysåpninger. Lyset er utvilsomt den aller viktigste stedsskapende faktor, og lyskvaliteten er avgjørende for rommets atmosfære (Norberg-Schulz, 1978: 102).

Veggens åpninger og struktur (interiør) fremstår som medskapere av rommets poetiske forhold til virkeligheten, ifølge Norberg-Schulz (1978:106). Han fremhever betydningen av interiørets oppgave som samling av verden. Når vi anvender denne stedsfilosofien på teateret, kan vi tenke oss at en av veggene kan være representanten for kunstinstitusjonenes tradisjonelle fordommer mot det anvendte teater (AT),

tolket som *estetisk svakt, pedagogisk eller terapeutisk*, fordi AT, i tillegg til det estetiske, også innehar et sosialt eller politisk mål for verket (Taylor, 2003, Nicholson, 2005, Gjørum & Rasmussen 2012). Men anvendt teater kan også begrenses av publikums generelle fordommer mot teaterkunsten, på bakgrunn av deres tidligere erfaring med kunstinstitusjonens virke på stedet, som muligens tradisjonelt *monologisk og føydalt*. Dalrommet, her representert ved det anvendte teater, som kan utgjøre mulighetenes kunst for aktørene det rettes mot, kan altså oppleve for-dommer eller forforståelser, i Gadammers (2010) forstand, fra begge sidene av dalen – både fra *kunstinstitusjonen* og *offentligheten*, forstått som publikumsmassen.

Vi kan dermed tenke oss at de to representerer veggene/dalsidene. Disse veggene kan tenkes å kanskje være stengsler for implementering, fremvekst eller utvikling av det anvendte teateret. Vi kan grunne over hvilke *lysåpninger* disse veggene har og hvilken *atmosfære* åpningene bidrar med? For i åpningene møtes jo motsetningene. Norberg-Schulz stedsfilosofiske begreper i møte med Løgstrups/Martinsens sansefilosofiske utlegning om «bevegelsesrum til å bruke fantasien», kan bidra til å vise oss grensesnittet mellom fordommene fra *kunstinstitusjonen* på den ene siden og *offentligheten* på den andre siden. Et grensesnitt som er produktivt: ”Jo mere spændingen opretholdes, desto mere intens bliver oplevelsen av verden, og desto mer fremtræder verden i en sammenheng, som vi ikke kan sætte oss udenfor” (Martinsen, 2012:41). Premisset om de forenede motsetninger blir igjen aktuelt å bringe videre for å forstå stengsler og motstand mot fremvekst. *Som et steg nummer tre på den filosofiske reisen representerer veggene altså en tenkt utfordring for aktørene på stedet.*

Pretty Woman a/s. Performanceduoen Fix & Foxy består av de danske regissørene og dramaturgene Jeppe Kristensen og Tue Biering. De iscenesetter performanceprosjekter der de betrakter teateret som et vennskap, og der de anvender teaterkunsten i svært ulike og gjerne marginale kontekster, også med mennesker på skrenten av livet. Et eksempel på et slikt anvendt teaterprosjekt er *Pretty Woman a/s* som ble spilt i en brakkerigg i red-light-district i København.

1: «De verdier som en fysisk størrelse kan anta, utgjør et kontinuum hvis den kan endre seg fra en verdi til en annen gjennom uendelig mange sprang som hvert kan gjøres så lite man måtte ønske det». <https://snl.no/kontinuum>

2: <http://snl.no/etymologi>



BLOCKBUSTER: Julia Roberts som den prostituerte Vivian Ward i filmen *Pretty Woman* (1990) (foto: Touchstone Pictures)



SCENEROMMET i *Fix & Foxys Pretty Woman* a/s. Hver kveld betalte Fix & Foxy en prostituert for å spille rollen til Julia Roberts, Vivian Ward, mens motspilleren Edward ble spilt av en profesjonell skuespiller. (<http://www.fixfoxy.com/projekter/pretty-woman-as>)

Vi velger nå å tolke Kristensen og Biering som anvendte teater-felt-arbeidere som adresserer en samfunnsaktuell tematikk ved å bruke en svært sårbar gruppe som spillere i sitt prosjekt.

Kristensen og Biering skapte en scene der de hver kveld betalte en prostituert for å spille rollen til Julia Roberts, Vivian Ward. Motspilleren Edward ble spilt av den profesjonelle skuespilleren Anders Mossling.

Selv uttaler performeduoene at de «... gjorde brug af de stærke psykologiske kræfter omkring at købe et andet menneske eller sælge sig selv for penge»³. Som metode for instruksjon av den prostituerte skuespilleren brukte de in-ear høyttaler for å angi replikker og spill på scenen under forestillingen. En glassvegg skilte publikum og skuespillere inni det lille brakkerommet. Likevel fikk de en kontaktflate, fordi publikum også til enhver tid kunne se nærbilder av paret Vivian & Edward gjennom en skjerm. Publikum fikk sånn sett en opplevelse av å se en teatral nyversjon av *Pretty Woman* på TV-skjerm.

Totalt ni kvinner ble hyret som Vivian Ward i løpet av spilleperioden, og lønnen for skuespilleroppdraget var lik timesatsen som de ville tjent på gaten i samme tidsperiode.⁴ Kvinnene gikk inn i rollen som skuespiller den stunden forestillingen varte og vendte tilbake til sitt eget liv når publikum gikk hjem. Kristensen og Biering hadde ikke som mål å transformere enkeltmenneskets liv eller misjonere over en tematikk, men å anvende teateret for å skape debatt basert på en estetisk erfaring og således påvirke samfunnets tankesett ovenfor prostitusjon som fenomen (Samtale med Jeppe Kristensen, 29.02.2012 i Århus).

Duoene iscenesetter utenfor kunstinstusjonens rammer, de anvender teaterkunsten med et sosialpolitisk formål og de arbeider med en marginal samfunnsgruppe for å opprette estetisk dialog, og er dermed innenfor det man kan definere som anvendt teater. Men *Fix & Foxy* kan også betraktes som samtidskunstnere innen sjangeren performance, der de utvikler et ethic-aesthetic project (Christensen-Scheel, 2013).

Kunstnerne hevder at: «.../ resultatet var et meget skrøbeligt samvær mellem publikum, skuespillere og prostituerede i mandskabsvognene. Som det skete i filmen, glemte man meget hurtigt at Vivian var en prostitueret, og istedet håbede man på at romancen skulle lykkes»⁵. Replikkene var ordrett hentet fra filmen «*Pretty Woman*». Gjennom denne ny-innspillingen i brakkescenen, med en prostituert i rollen som Vivian, ble en samfunnsdebatt satt i gang i Danmark.

Dette eksemplet viser et samtidsteater bragt ut av institusjonen og inn i hverdagslivets komplekse menneskelige samspill. Møtet mellom forventningene på stedet og verkets dialogiske form ser ut til å skape et mulighetenes rom – forstått som etablering av et estetisk refleksjonsrom. Kristensen og Biering's *Pretty Woman*-prosjekt hadde som hensikt å skape offentlig debatt, men kunstnerne hadde ikke til hensikt å definere innholdet i debatten eller frigjøre de prostituerte aktørene. Det er et etisk aspekt i dette valget man kan dvele ved.

3: <http://www.fixfoxy.com/projekter/pretty-woman-as> | 4: Det innebærer en høyere lønn enn den en free-lance amatørskuespiller normalt ville tjene, i følge regissørens uttalelser på Oslo International Acting Festival <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/22013/mellom-acting-og-activism.html> | 5: <http://www.fixfoxy.com/projekter/pretty-woman-as>



VELKOMMEN HJEM: Fix & Foxy's Et dukkehjem er basert på Ibsens tekst, men iscenesettes for en liten gruppe tilskuere i private hjem med alminnelige mennesker i hovedrollene som Helmer og Nora, mens Krogstad, Rank og fru Linde spilles av skuespillere fra Det Kongelige Teater (foto: Ibsenfestivalen 2014).

Hvilken situasjon setter kunstnerne de prostituerte skuespillerne i - og hvordan kan man tolke kunstnerens valg om nettopp ikke å ville frigjøre de prostituerte de arbeider med? Altså dvele ved fraværet av en aktiv emansipatorisk intervensjon. Vi kan med Løgstrup forsøke å forstå prosjektets intensjon. Løgstrup hevder at:

Universets enevældige nærvær i sansningen kan kun komme til orde på de vilkår, som digterens opplevelse og sproglige fantasi sætter. /.../ Med andre ord, det udsagn om universet, som værket æstetik er bærer av, har symbolsk karakter. Ud over symbolets forhold til universet kan værket ikke komme (Løgstrup, 1984: 78).

Fix & Foxy går inn i red-light-district i København, forstått gjennom Løgstrup, benytter de det sanselige møtet for å bygge et særegent estetisk univers med klare symboler. Disse symbolene legges åpent til skue for opplevelse og fortolkning, de bindes ikke fast og gis ingen klar retning. Kunstnerne uttaler offentlig at:

Udenfor mandskabsvognene skabte forestillingen en del debat om temaet prostitution, mens publikum inde i mandskabsvognene fik muligheden for at møde de mennesker, der blev debateret uden at de nogensinde kom til at sige andet end den ordrette dialog fra 'Pretty Woman' (<http://www.fixfoxy.com/projekter/pretty-woman-as>)

Kun ordrett dialog fra filmen blir iscenesatt, hevder Kristensen og Biering. Men den estetiske ramme med scenografien på spillstedet, skuespillervalget og glassvegg-regien gir likevel en tydelig retning til en mulig sosialpolitisk fortolkning av et samfunnsaktuelt prosjekt. For Løgstrup minner oss om at:

Æstetisk forsøker forståelsen at stille sig i sansningens tjeneste og gå op i den. Sindet oplades af det sansede, og med de kunstneriske uttryksmidler er intellektet virksomt for at utfolde og artikulere hvad der er sanset (Løgstrup, 1984: 75).

Etisk sett frigjøres debatten om prostitusjon, fra den prostituerte selv og transformeres gjennom iscenesettelsen til å angå den som sanser spillet og evner å artikulere sin erfaring om verkets betydning.

Kunstens afmagt, der består i at den ikke kan forcere symbolets fristelse, vilkårligheten. Men undgås vilkårligheten kan symbolet tilskynde til en realistisk tænken om vor tilværelses forhold til universet (Løgstrup, 1984: 78).

Løgstrups begrep *vilkårligheten* kan vi forstå som arbitrær, en skjønsmessig, tilfeldig og uberegnelig fortolkning av et symbol. Kristensen og Biering spiller opp til en Løgstrups prosess der man filosofisk gis fritt og uvilkårlig rom til å bruke den estetiske erfaring fra *Pretty woman a/s* til tenkning om det samfunnet vi lever i. Det er denne åpne prosessen Dewey (1934) beskriver når han hevder at den estetiske erfaring er større enn den eller det som skapte den. Kristensen og Biering anvendte teaterkunsten uten å moralisere eller dirigere blikket, men plasserte verket på et gitt sted som offentligheten selv fylte med mening.

Stedsspesifikt: stedets betydning for anvendelsen av teateret. Gjennom Norberg-Schulz stedsfilosofi kan vi også analysere hvilken betydning stedet kan få for anvendelsen av teateret i et systemteoretisk perspektiv. Vi kan tenke på følgende måte: stedet er den store samfunnmessige konteksten teateret er plassert i, representert ved byen, tettstedet eller plassen. Huset er den formelle eller uformelle arena det spilles teater på, mens rommet er scenen som brukes i den respektive teaterformen, med dens særegenheter, muligheter og fysiske, økonomiske eller historiske rammer. Stedets betydning for anvendelsen av teater henger sammen med at teater er en flyktig, kollektiv og dramatisk kunstform som utspilles her-og-nå på et gitt sted (Exe-Christoffersen, 2006:13). Alt teater er plassert et sted, men med en ulik relasjon eller referanse til stedets egenart. Denne relasjonen kan være tett og fortettet med betydning som veves inn i verket (Brodzinski, 2010). Eller den kan være løsere, sågar også løsrevet fra stedets mer inngrodde arv. I den forbindelse er det interessant å se på begrepet stedsspesifikt teater, fordi anvendt teater som kunstform ofte nettopp er stedsspesifikt. *Stedsspesifikt teater* defineres som en teaterform som tar i bruk kvalitetene, meningen(e) funnet, eller skapt på et gitt sted eller i et landskap, en bygning eller i et rom.

I slike teaterproduksjoner vektlegges bilder, historier eller hendelser. Disse iverksettes av møtet mellom mennesket, stedet og kunstformen som erkjennelsen fremkommer gjennom⁶. Artist-researcher gruppen Wrights & Sights definerer stedsspesifikt teater som:

/.../ performance specifically generated from or for one site, with the inference being that layers of the site would be carefully peeled back through a performance that was not an imposition upon the location but sprung forth from it.⁷

Anvendte teaterformer kjennetegnes nettopp av møtet på stedet med aktører fra stedet - med et mål om å skape et sosialt engasjert kontekstuell møte. Men hva skjer når stedet mister sin betydning for mennesket og det føler seg fremmed for stedet? «I ordet fremmedgjøring ligger det nettopp at en ikke lenger har fotfeste

i tilværelsen; en hører ikke til noe sted og er blitt 'fremmed'» (Norberg-Schulz, 1978: 16). Vi snakker da om *stedstap*. Menneskets mulighet for å utvikle en personlig identitet svekkes, ifølge Norberg-Schulz, når stedet ikke har en klar identitet. Man føler seg ikke hjemme, man blir ikke tatt vare på og det kan skape «menneskelig rotløshet» (Norberg-Schulz, 1978: 16). I følge James Thompson (2003) kan anvendt teater være en kollektiv prosess som virker samlende på tilskuerne, det er «a collective theatre» og «a collecting theatre» (Thompson, 2003: xx), der stedet igjen kan fylles med mening. Teateret er et medium som evner å engasjere og etablere relasjoner. Kanskje er den anvendte teaterkunsten i posisjon til å utfordre det moderne menneske? «Vi bor ikke lenger, i ordets egentlige betydning, men fyller i stedet tilværelsen med alle slags tilfeldige «stimuli», hevder Norberg-Schulz (1978: 16). Han etterlyser praktiske verktøy og konkret teori som kan bidra til å løse stedstapet:

Mange av våre problemer skyldes utvilsomt at moderne forskning og vitenskap arbeider med abstrakte begreper som det er vanskelig å sette i forhold til vår daglige livsverden (Norberg-Schulz, 1978: 17).

Denne daglige livsverden bringes inn i gode anvendte teaterprosjekter gjennom iscenesettelse, bearbeidelse og debatt. Anvendt teater kan fungere som:

/.../ a vital ingredient in encountering individuals to explore ways in which changes might be made to personal circumstances in order to enable those persons to operate more effectively as social agents: to transform object into the subject of their own development (Prenti & Pammenter, 2014: 10).

STEG 4 – Publikumsrollen som utfordrende og aktiv. En iscenesettelse kan gjentas for nytt publikum utallige ganger, likevel er hver forestilling i seg selv unik. Vi skal nå i siste og fjerde steg av den stedsfilosofiske vandringen dykke inn i publikums rolle i det anvendte teater som samfunnskunstfenomen. Møtet mellom scenekunstnerne og publikum fordrer en kommunikativ *feedback*-sløyfe der de gjensidig opplever den andres utspill (Fischer-Lichte, 2008). Iscenesettelser

bygd på innebygde publikumsaksjoner i en interaksjonsteater-metodikk er noe det anvendte teaterfeltet ofte har, ifølge Phillip Taylor (2002). AT utfordrer dermed den tradisjonelle fjerde veggen mellom scene og sal. Veggen brister og fiksjonslagene brettes ut med grunnlag i enten et *resepsjonsetetisk tankesett* eller et *performativt tankesett* (Böhnisch, 2010: 87). I et resepsjonsetetisk tankesett foregår forestillingen i tilskuerens aktive bevissthet og publikum er aktive mottakere og medskapere av forestillingen (Böhnisch, 2010: 87). I et performativt tankesett foregår forestillingen mellom aktørene og tilskuerne, og publikum blir dermed en *"/.../hørbar og synlig deltager"* (Böhnisch, 2010:87) i et kollektivt teatralt rom.

Den anvendte teaterarbeideren er ofte gjesten inn i en kultur eller inn i et faglig fellekap, med et mål om å skape et estetisk kollektivt refleksjonsrom, slik vi så i *Pretty Woman a/s*. Publikumsrollen utfordres og gjenskapes på ny i hvert anvendte teaterprosjekt. Fix & Foxy's siste teaterprosjekt *Et dukkehjem*, som ble spilt på Ibsenfestivalen i Oslo i 2014, aktualiserer nettopp publikumsrollen, men også hele aktørperspektivet i teateret, med hensyn til hvem som inngår som aktører og på hvilken måte de er aktivt handlende og medskapende i verket som utspilles.

Dukkehjemproduksjonen er utviklet på Det Kongelige Teater og er basert på Ibsens tekst fra 1879. Men den iscenesettes for en liten gruppe tilskuere av *Fix & Foxy* i private hjem med alminnelige mennesker i hovedrollene som Helmer og Nora, mens Krogstad, Rank og fru Linde spilles av skuespillere fra Det Kongelige. Vi ser igjen at dikotomien mellom autonomi og heteronomi oppheves. Skillet mellom kunstinstitusjon og hverdagens estetikk er ikke lenger preget av en tradisjonell dikotomi, for stadig nye produksjoner annonseres som virkelighetsteater, hjemmeteater, borgerteater, etnoteater eller dokumentarteater.

Et dukkehjem gjør Ibsens tematikk svært aktuell ved å ta stedet (en ordinær bygårdsleilighet) og aktørenes hverdagsliv (et ordinært ekteskap) inn i fiksjonen og hoppe mellom fiksjon og virkelighet. I følge teaterkritikken til Exe-Christoffersen og Schultz (2014) inviterer dette grepet til en sterk interaksjon:

Løbende afbrydes spillet dog, og der spørges til parrets privatliv

6: Mike Person og Michael Shanks definisjon fra, Tompkins (2012). | 7: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>.

- I EN KUNSTNERISK RAMME FRAMTRER VERDEN SOM ANNERLEDES, ÅPEN OG NY.

for at antyde visse ligheder og forskelle til Helmer og Nora. På samme måte skabes der også en vis dobbelthet mellom skuespillerne og deres roller. Spesielt indrømmer skuespilleren Thomas Hwan, som spiller Dr. Rank, at han synes Ulla er riktig sød, og at de har en god kontakt. Han nyder at spille sammen med hende og glæder sig til scenen, hvor hun blottet sig for ham. Kitt Maiken Mortensen beder ham om at tone sin iver noget ned og ikke overspille rollen som Rank, der er hemmeligt forelsket i Nora og bedste ven med Helmer (<http://www.peripeti.dk/2014/06/25/fix-og-foxys-et-dukkehjem-i-private-hjem/>)

Den private leiligheten som dukkehjem-scenografi viser med all tydelighet distribusjonen av «hjemmet», forstått som hvem-som-helst sitt hjem, som arena for ekteskapskonflikter.

Vi ser at *Fix & Foxy* med hjemmeteater-konseptet makter å frembringe en gjenkjennelse av eget liv hos publikum ved å kombinere (skue)spillerrollene: «Me», «Not-Me» eller «Not-Not-Me» (Gran, 2004). Når skuespilleren Kitt Maiken Mortensen spiller rollen Fru Linde, går hun i denne iscenesettelse inn og ut av rollen, altså flekser mellom «Me» (Mortensen selv) og «Not Me» (rollen Linde). Men hun benytter seg også av en tredje type rolle i dette konseptet da hun av og til er «Not-Not-Me», en slags isenesatt Kitt Maiken som har en klar bevissthet om å bli betraktet og satt i scene. Dette grepet kan fungere som

en fordring for menneskene som nettopp bryter ned veggene dem imellom. Det bidrar til å aktualisere konteksten og lar teateret anvendes på, og i livet, slik at stedstapet kan hindres og identitet og tilhørighet bygges fordi vi blir en del av hverandres liv og føler det ansvar som følger tradisjonen om felleskapet. «Ansvar betyr at «svare an» i hinandens liv» (Martinsen, 2012:43). Vi kan tenke at der mennesker lever sammen i samfunn, gror det produktive livet frem, for «.../det fiktive rum er således ikke et opdigtet eller inbildt rum, men skapende, stemt af indtryk» (Martinsen, 2012: 42). Den skapende kunsten blir dermed anvendt og blir en del av det mangfoldige livet på *stedet* – vi har sett at kunstinstitusjonens bidrag og hverdagslivet tilfeldige spill flyter sammen i slike konsept som *Fix & Foxy* bidrar med. Vi er nå ved veis ende med det siste og fjerde steg på den stedsfilosofiske vandringsen der vi har dykket inn i publikums rolle i det anvendte teater og betraktet det som et stedlig samfunnskunstenfenomen.

Livet og kunsten. Det i livet som gjør inntrykk på oss oppfatter vi gjennom sansene, vi persiperer estetisk. Løgstrup hevder at:

Hvad der gør indtryk på os, har bragt os ud af vore sjælelige fuger, indeholder en erkendelse, som – hvis blot vi kunne få den artikuleret – måske vil vise sig væsentligere end al vor begrebsligt fastlagte, orienterende erkendelse (Løgstrup, 1995: 11).

Begrepet «sjælelige fuger», slik Løgstrup bruker det, er til gjenstand for rystelse

og bevegelse som dermed kan skape ny erkjennelse – en estetisk erkjennelse som nettopp fordrer kommunikasjonen mellom livet og kunsten. Den autonomiestetiske tradisjonelle posisjon som artikulerer et klart skille mellom hverdagsliv og kunst står i så måte for fall i et Løgstrups sansefilosofisk perspektiv (Gürgens, 2004). John Deweys (1934) pragmatiske estetikkposisjon derimot, fremmer en åpenhet mot kulturelt - og estetisk mangfold der liv og kunst er deler av en helhet. Vi har i denne artikkelen sett at mennesker er stedlige vesener og at alle handlinger utspiller seg på et sted (Norberg-Schulz, 1978).

Så tilbake til reisens formål. Jeg ønsket at vi skulle undre oss over *hvilken betydning stedet får for anvendelsen av teateret*. Ved å skjele til Løgstrup (1983) åpnes stedet opp som vert for kunsten som erkjennelsesform, noe vi ser at prosjektene til *Fix og Foxy* bidrar til. Kunsten får dermed en plass midt i menneskets tilværelse, og kan utvide den daglige horisont som ellers er bundet til gjøremålene og vanene (Løgstrup, 1995). *Pretty Woman a/s* og *Et dukkehjem* tvinger oss ut av vanene - inn i den estetiske opplevelsen og den påfølgende refleksjonen. Løgstrup påpeker at i en kunstnerisk ramme fremtrer verden som annerledes, åpen og ny for oss. Og først da får vi en mulighet for en større innsikt i tilværelsens grunnvilkår. ♦

REFERANSER

Brodzinski, E. (2010). *Theatre in health and care*, London: Palgrave/Macmillan.

Böhnisch, S. (2012). *Feedbacksløyer i teater for de minste: Åpninger og lukninger på vei mot en performativ forestillingsanalyse*, Århus Universitet.

Christensen-Scheel, B. (2013). *The Ethic-aesthetic way of wonders, In-Formation, Nordic Journal of Art and Research, vol.1. no.2.* <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/215/231>

Dewey, J. (1934/2005). *Art as Experience*, Berkley: The Berkley Publishing group.

Exe-Christoffersen, E., Schultz, L.L. (2014). *Fix og Foxys: Et dukkehjem i private hjem, Peripeti*, <http://www.peripeti.dk/2014/06/25/fix-og-foxys-et-dukkehjem-i-private-hjem/>, publisert 25.06.2014.

Exe-Christoffersen, E. (2006). *Teaterhandlinger*, Århus: Klim forlag.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance. A new aesthetics*. New York: Routledge.

Gadamer, H. G. (2010). *Sannhet og metode* Oslo: Bokklubben.

Gjørum, R.G., Rasmussen, BK. (2012). *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning*, Trondheim: tapir Forlag.

Gran, A.B. (2004). *Vår teatral tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Oslo: Dinamo forlag.

Gürgens, R. (2004). *En usedvanlig estetikk: Betydningen av egenproduserte teatererfaringer*, Trondheim: NTNU Trykk.

Hansen, F.T. (2008). *At stå i det åpne: dannelse gjennom filosofisk undren og nærvær*, København: Hans Reitzels Forlag.

Hartley, J. (2012). *Applied theatre in action: a journey*, Chester: Trentham Books Ltd.

Løgstrup, K.E. (1961). *Kunst og etikk*, København: Gyldendal

Løgstrup, K.E. (1995). *Kunst og erkendelse. Kunstfilosofiske betragtninger*. København: Gyldendal.

Løgstrup, K.E. (1984/2013). *Ophav og omgivelse*, København: Forlaget Klim. 3. opplag.

Martinsen, K. (2012). *Løgstrup og sykeplejen*, Århus: Klim Forlag.

Merleau-Ponty, M. (1970). *Maleren og filosofen*, København: J.Vintens Forlags-bokhandel.

Norberg-Schulz, C. (1978/1992). *Mellom jord og himmel: en bok og steder og hus*, Oslo: Pax Forlag.

Nicholson, H. (2005). *Applied drama: The gift of theatre*, London: Palgrave.

Prentki, T, Pammenter, D. (2014). *Living beyond our means, meaning beyond our lives, Applied Theatre Research, vol. 2, no 1. p. 7-19.*

Rasmussen, B.K. (2010). *The 'good enough' drama: reinterpreting constructivist aesthetics and epistemology in drama education, Research In drama education: The Journal of Applied Theatre and Performance, Vol. 15, No. 4, p. 529-546.*

Rasmussen, B.K. (2014). *The art of researching with art, Applied theatre researcher, Vol. 2, No. 1, p. 21-32.*

Taylor, P. (2002). *Afterthought: Evaluating Applied Theatre, Applied Theatre Researcher, vol. 3, no. 6.* http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0010/54973/after-thought.pdf

Tompkins, J. (2012). *"The 'Place' and Practice of Site-specific Theatre and Performance" i Birch, A, Tompkins, J. Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice, Houndmills UK: Palgrave Macmillan, 2012. p. 1-17.*

Thompson, J. (2003). *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*, Oxford: Peter Lang.

NETTREFERANSER:

Field, A. (2008) Theatre Blog, 6/2-08: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>
<http://vimeo.com/59252407>
<http://www.fixfoxy.com/projekter/pretty-woman-as>
http://www.nationaltheatret.no/Fix%26Foxy+Et+dukkehjem.b7C_wRFU3y.ips
http://www.nationaltheatret.no/OMSorg.b7C_wJzYZx.ips
<https://snl.no/kontinuum>
<http://snl.no/etymologi>
<http://torevagn.blog.com/?p=647>
<http://www.transiteatret.com/forestillinger/judasevangeliet-sorgespill>

Skjelbred, O.J. (2013) <http://www.shakespearetidsskrift.no/arkiv/22013/mellom-acting-og-activism.html>